

## Article

---

« Spectres de la peinture : paulhan (et Ponge) face à Braque et Fautrier »

Éric Trudel

*Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 61-83.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/013864ar>

DOI: 10.7202/013864ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# Spectres de la peinture

Paulhan (et Ponge) face à Braque  
et Fautrier

ÉRIC TRUDEL

Quelque chose qui nous met devant l'image comme face à ce qui se dérobe...

Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*

En 1961, dans un court texte intitulé *Discours muet* qui sera peu après placé en tête du tout dernier tome des *Œuvres* rassemblant les textes sur l'art de Paulhan écrits sur une période de près de vingt ans — cela après avoir accompagné depuis la guerre avec une véritable passion les Braque, Fautrier et Dubuffet et avoir interrogé sans relâche ce visible<sup>1</sup> contemporain, ce « voisin » illisible, irréductible, avec lequel il lui a fallu se résoudre à vivre, « si obscur qu'il soit ou même absurde » —, Paulhan fait mine de s'interroger : est-ce donc en vain qu'on s'épuise à comprendre la peinture, à la décrypter ? Quel sens donner à ce qui reste muet sur son sens ? Le titre, *Discours muet*, désormais placé au seuil (en préface) d'une réflexion soutenue au long de dizaines de textes parmi lesquels on retiendra surtout ici *Braque le patron*, *La peinture cubiste* et *Fautrier l'enragé*, exhibe en effet la difficulté peut-être insurmontable que constitue ce mutisme complet de l'art<sup>2</sup> — cet autre langage et

1. « [...] L]e visible s'il n'est pas nécessairement son sujet [le sujet du peintre] est du moins son moyen, l'ensemble de ses moyens, son langage » (*La peinture cubiste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 110).

2. C'est là, comme le rappelle Robert Melançon en citant Plutarque, « un topos qui remonte à l'Antiquité : la peinture est poésie muette » (« Ponge à l'atelier », dans Éva le Grand [dir.], *Aux frontières du pictural et du scriptural*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, p. 237).

autre *du langage* — auquel se heurte l'écriture dans sa saisie maladroite. Or chez Paulhan l'approche du discours malgré tout s'obstine, perdure, ne serait-ce que sous la forme de l'interrogation, quand l'écrivain conclut sur le mode de l'attente et de l'à-venir, ce qui devient *a posteriori* dans les *Œuvres* l'entrée en matière de son long face à face avec ces tableaux de la peinture moderne<sup>3</sup> : « Et que nous font-ils donc entendre qui ne se laisse pas dire ? La question vaut au moins d'être posée<sup>4</sup>. » La lecture que nous proposons ici des textes de Paulhan consacrés à l'art voudrait être la réponse à cette question première, ouverte, suspendue. Car quelle réponse faut-il, avec cette question de Paulhan, chercher à *entendre* ? Le choix du verbe « entendre », riche de multiples sens, signale en effet la complexité d'une telle tâche, complexité présente dans la question elle-même. Car « entendre » peut être, dans un premier temps, à la fois saisie sensible (percevoir par l'ouïe) et saisie par l'esprit (comprendre), auquel cas l'indistinction ici en jeu vient en quelque sorte régler ou du moins disqualifier l'opposition entre expérience et connaissance, qui souvent redouble le face à face entre visible et lisible. Plus difficile encore, « entendre » peut vouloir signifier « exiger » (« que nous font-ils donc exiger, demander... »), mais alors la question qui se pose, on le verra, concerne non seulement la nature de cette exigence, mais encore son destinataire : exiger de quoi ou de qui ? Finalement, le verbe peut aussi être lu au sens de « vouloir dire » ; ainsi, cette question de Paulhan, devient, reformulée, « Que nous font-ils donc *vouloir dire* qui ne se laisse pas dire ? », et l'on voit que la provenance de la réponse — qui s'inverse dans cette ultime possibilité de lecture en *notre* réponse, mais une réponse suspendue à son tour en projet, en désir (*vouloir dire*) — n'est jamais sûre : *qu'est-ce qui* ou *qui est-ce qui* répond ?

Dans un article consacré à la mise à l'essai du discours lui-même que constitue toujours nécessairement l'essai sur l'art, dans la mesure où celui-ci ne peut jamais espérer dépasser l'obstacle d'une première question exprimée simplement ainsi : « Comment parler de l'art ? »,

3. Paulhan utilise à peu près indifféremment les expressions « peinture moderne », « peinture cubiste » ou même « art informel ».

4. Jean Paulhan, « Discours muet », *Œuvres complètes V* (éd. Jean-Claude Zylberstein), Paris, Cercle du livre précieux, 1970, p. 9. En intitulant ce texte « Discours muet », Paulhan évoque le savoir secret, la sagesse du *Mutus liber* ou « livre muet », un recueil d'une quinzaine de gravures alchimiques qui n'est accompagné d'aucun texte.

Jean-Luc Nancy suggère que cette attente du discours devant « l'apostrophe muette<sup>5</sup> » de l'art, si elle est inévitable, n'est pas sans risque :

Si la question se pose, et si elle embarrasse [...] c'est que l'art, manifestement, se dérobe à la prise du langage. Non seulement ce trait est manifeste, mais il est partie prenante, et constitutive, de la manifestation de l'art. « Art » veut toujours dire « non-discours » ou « hors-discours ». Mais en même temps qu'il se dérobe, l'art se propose aussi, ou se laisse percevoir, comme un autre langage [...] Pour cette raison, celui qui parle de l'art doit s'engager à le laisser parler. Mais ce « laisser parler » risque de revenir à rien entendre. Peut-on accéder à l'idiome d'un silence<sup>6</sup> ?

On reviendra sous peu à cette « manifestation » opaque et fuyante de l'art chez Paulhan. Qu'on nous permette pour l'instant de suspendre cette nouvelle question — « Peut-on accéder à l'idiome d'un silence ? » —, finalement toute proche de celle de Paulhan, pour prendre un peu de recul et en considérer d'abord une autre : que venait donc exactement chercher l'écrivain en se tournant vers la peinture ? Plusieurs commentateurs des textes n'hésitent pas : le minutieux observateur de la *Terreur* (*Les fleurs de Tarbes*) espérait avant tout y trouver la réponse à une investigation du langage qu'il ruminait depuis trop longtemps et qui l'avait mené au vertige, incapable de saisir l'abîme qui s'ouvre immanquablement au cœur de l'expression, et constatant qu'il se trouvait dans l'impossibilité de conclure et d'offrir, malgré son souci constant d'y parvenir, un moyen d'assurer le sens. Paulhan aurait eu, devant la peinture, l'intuition d'un secret *présent*<sup>7</sup>. Mais il n'est pas certain que Paulhan trouve, qu'il « tienne », ou même obtienne, en se tournant vers la peinture, ce qu'il était d'abord peut-être venu y chercher : une leçon<sup>8</sup>.

5. J'emprunte l'expression à Giorgio Agamben qui l'utilise en s'interrogeant sur la photographie (*Profanations*, Paris, Rivages, 2005, p. 25).

6. Jean-Luc Nancy, « Autrement dire », *Poésie*, n° 89, 1999, p. 114. Pour Nancy, cela revient à dire que l'essai sur l'art est obligé de devenir en quelque façon un « essai de l'art » (p. 115, souligné dans le texte).

7. « Hier chez Braque [...] Il sait quelque chose » (« Lettre à Marcel Jouhandeau », *Choix de lettres II*, [éd. Dominique Aury et Jean-Claude Zylberstein ; revue et annotée par Bernard Leuillot], Paris, Gallimard, 1986, p. 264, souligné dans le texte).

8. C'est l'hypothèse qui guide le travail de Julien Dieudonné, et qui pourrait rapidement s'énoncer comme suit : cette « leçon » de la peinture, leçon pratique « qui donne congé à tout discours », est aussi ce qui « autorise » Paulhan à revenir à une pratique du récit qu'il avait abandonnée au cours de la longue enquête des *Fleurs de Tarbes*, et dont le seul résultat serait l'agraphie et la « stérilité poétique » dont souffre, à son terme, l'écrivain. La peinture, selon Dieudonné, provoque une foi nouvelle et joyeuse envers le récit et rend à l'écrivain « l'élan d'écrire qui lui a fait si cruellement défaut » (*Les récits de Jean Paulhan*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2001, p. 67-106).

La suggestion est évidemment séduisante tant il est vrai que Paulhan semble découvrir soudain avec la peinture « moderne » une légitimité à la *Terreur* — cette haine du langage et ce rêve violent d'une expression libérée de l'arbitraire du signe que démasquent *Les fleurs de Tarbes* — et même se découvrir un goût certain pour elle, au point d'en adopter le rêve d'immédiateté, celui d'une œuvre « qui existe selon le statut de la chose<sup>9</sup> ». Conclure ainsi à une leçon sans équivoque de la peinture, encouragé en cela il est vrai par Paulhan lui-même qui accorde par exemple à Braque le titre de « patron », c'est oublier un peu vite l'inquiétude qui s'attache à la possibilité même d'entendre (une réponse de l'art, on l'a vu, qui est loin d'aller de soi) ce qui s'y donnerait à apprendre. Car Paulhan maintient après tout « au moins » la validité de la question posée par le discours à ce mutisme de l'art, comme en témoignent les longues années passées, de 1945 à 1957, à prendre et reprendre avec difficulté son texte *La peinture cubiste*, loin de l'abandonner devant l'évidence d'une pratique joyeuse qui l'aurait désavoué. On préférera plutôt suggérer dans les pages qui suivent que c'est une certaine « reconnaissance » de la peinture qui fait l'enjeu de l'engagement de Paulhan quand il se tourne vers l'art, que c'est encore par celle-ci que la réflexion esthétique lui devient nécessaire et peut-être utile en s'arrimant à la réflexion littéraire sans que l'une et l'autre ne deviennent jamais équivalentes, que c'est donc à partir de cette re-connaissance de la peinture que se conçoit le périlleux exercice de *l'écrit sur l'art*.

### Récit d'une rencontre

Curieusement, tout commence bien par un appel muet. Dans *Braque le patron*, un des premiers textes consacrés à l'art dont la rédaction débute en 1940 et qui est publié en divers états en 1942 et 1945, puis revu et augmenté jusqu'en 1952, un narrateur — on dira Paulhan — rapporte en guise d'entrée en matière une discussion entre lui et son docteur (discussion dont le contexte n'est jamais expliqué; faut-il trouver une raison à ce docteur, s'en inquiéter?), à propos d'un petit tableau aperçu au détour d'une rue.

J'avais demandé à mon docteur : « Avez-vous vu la toile de Braque, rue La Boétie ? Une table avec des fruits, une nappe. — Non, a-t-il dit. Puis frappé

9. Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu* (trad. de Carole Walter), Strasbourg, Circé, 1996, p. 18. Agamben reprend explicitement dans ce chapitre (« Frenhofer et son double ») le cadre paulhanien pour penser la *Terreur* dans les arts.

d'une idée : « Ah ! le homard. » Après un instant, j'ai dû me rappeler un homard en effet. Et même un homard détaillé, indiscutable [...]»<sup>10</sup>

Paulhan cherche à s'expliquer la forte impression, presque l'inconfort, que la toile lui a causée et à comprendre les raisons qui font qu'il en garde un souvenir si vif et néanmoins en apparence bien vague puisqu'il en a oublié certains aspects, comme la figure d'un homard, qu'il n'a peut-être même pas distinguée, elle pourtant « indiscutable » (mais l'adjectif indique déjà discrètement que quelque chose là se soustrait au discours, à toute discussion). Au bon docteur, inversement, ne subsiste rien de tel, sinon l'idée du crustacé, résumant à elle seule tout le reste (peut-être après tout n'est-il pas innocent que celui-ci soit médecin, prompt à se soustraire au *malaise* que le narrateur, pour sa part, interroge). La nuance est importante puisqu'elle permet de faire allusion au nécessaire dépassement d'une certaine *idée* de la peinture moderne et d'en retrouver le secret en s'exposant à l'expérience sensible qu'elle propose. L'écho de cette violence de l'accident est d'ailleurs encore présent dans l'emploi, au figuré, de la « frappe » de l'idée quand celle-ci vient ou revient à l'interlocuteur. Il est clair que ce qui est ici en jeu *excède* la mimésis. Le narrateur le devine, en préférant dire que le tableau, quand il s'impose à lui, le sollicite par un *cri*.

*Je passais donc rue La Boétie quand la toile, qui était de l'autre côté de la rue, du côté des numéros pairs, m'a — je ne saurais dire plus exactement — crié après. Bien. J'ai traversé la seule rue de Paris qui soit encombrée. Vue de près, la toile avait changé. Plus criarde du tout. Plutôt muette, épaisse. (BP, 13)*

Se manifestent déjà là deux choses. D'abord, dans ce « cri inarticulé<sup>11</sup> », l'appel muet du tableau — ou même un reproche comme semble le suggérer l'emploi transitif du verbe et la préposition — et l'irruption violente de l'événement : manifestement, le narrateur se trouve « frappé » au sens propre, comme s'il s'agissait par cette chute au littéral de mieux marquer l'amorce de ce discours muet, d'une simple idée de la peinture vers une expérience immédiate et réelle de l'art. Et pourtant, il n'est pas certain que cette différence qualitative, cruciale devant la

10. Braque *le patron*, *Œuvres complètes V*, *op. cit.*, p. 13. Dorénavant désigné à l'aide des lettres (BP) suivies du numéro de la page.

11. Je trouve l'expression chez Merleau-Ponty — lequel l'emprunte à Hermès Trismégiste — dans *L'œil et l'esprit* (Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 [1964], p. 70), texte magnifique qui soumet le discours philosophique à l'épreuve éclatante du visible et de la peinture.

« vérité » de l'art, puisse se fonder sur un recours expéditif du langage au littéral, puisqu'une telle différence repose elle-même sur une image. S'il évoque un « cri », le narrateur admet en effet d'entrée de jeu, par ce « je ne saurais dire plus exactement », que la désignation n'est au mieux qu'un *essai*, une tentative pour exprimer une expérience muette qui n'a par elle-même aucun sens intelligible. Cet étrange choix de verbe trouve vite son explication quelques lignes plus loin lorsque, après avoir traversé la rue pour s'approcher de la vitrine, Paulhan constate combien la toile, à moindre distance, n'a plus rien de criard. « Criard » peut se dire de ce « qui heurte la vue », par exemple par des couleurs trop vives et trop contrastées, bien que cet usage au figuré ne puisse pas ordinairement s'étendre au verbe. Ainsi, quand on y regarde bien, et si le lecteur accepte un instant de se prêter à ce petit jeu en abyme, l'appel du tableau est décrit, dans un effort de justesse, par une image (le tableau « crie après » le narrateur) elle-même fondée sur l'écrasement littéral (et fautif) d'un adjectif attribué aux qualités propres du tableau (ses teintes « criardes »), un sens atteint en premier lieu par l'usage figuré d'un adjectif dérivé du verbe *crier* (criard : qui crie de façon désagréable ou plaintive). Est-ce à dire que le passage de la peinture au discours ne pourra jamais espérer s'effectuer autrement que par artifices dérisoires ou, pire encore, est-ce indiquer l'impossibilité de traduire ou d'entendre l'« idiome du silence », puisque tout *commence par un jeu de mots* ? L'ouverture, de toute façon, n'aura été l'affaire que d'un instant : une fois la rue traversée, l'œuvre s'est refermée dans le silence de son épaisseur butée. Elle est désormais « plutôt muette, épaisse », et le nouvel adjectif proposé, « muet », s'il s'oppose au verbe « crier » est plutôt donné, accompagné de l'adjectif « épaisse », comme contraire de « criard » pour parvenir à décrire la surface de la toile (couleurs plus sombres, éteintes) ; l'adjectif devient, en repliant pour ainsi dire les deux sens l'un sur l'autre, approprié et paradoxalement « parlant », mais au moment même où il n'y a plus rien à entendre : muet. Qu'est-ce qui se présente ainsi en échappant constamment aux efforts du texte ?

Cette « rencontre », notons-le, n'est pas *a priori* esthétique (il n'est pas encore, sur le coup, question de beauté ; Paulhan précise « je n'aurais pas songé à dire qu'elle était belle ») et n'est pas non plus affaire d'admiration. Le narrateur expose en effet au docteur qui, lui, affirme préférer « un petit paysage de Duplat qu'il avait vu en passant

à la galerie Vavin<sup>12</sup>», la déception qui guette derrière une admiration trop facile, vite mise à *plat* : « Le tableau qu'on admire du premier coup a des chances d'être un tableau astucieux, qui déçoit assez vite. Qui manque de ressources » (BP, 13). Posons donc ici que c'est par la résistance qu'il oppose d'abord, résistance qui lui est une inépuisable ressource, que le tableau s'impose. Mais s'il ne s'agit ni de plaisir esthétique, ni d'admiration devant une virtuosité, une ressemblance exacte. De quoi exactement parle-t-on et quel nom faut-il donner à cette résistance qui les dépasse ? Pressé d'expliquer ce qu'il entend et qu'il tente lui-même de saisir, le narrateur ne trouve rien de mieux à dire que d'évoquer l'impression vague ou le sentiment d'une certaine présence : « J'ai répondu (mais je devenais vague) que c'était une certaine place (un peu encombrante) que prenait pour moi le tableau ; une certaine présence (et plutôt gênante) » (BP, 13).

Peut-être faut-il songer ici, pour mieux comprendre cette difficulté qu'éprouve le narrateur à désigner la « présence » qui l'affecte (présence de quoi ?), à invoquer l'invention de Georges Didi-Huberman qui, empruntant à la célèbre scène proustienne, s'interroge sur le « pan » en peinture. On connaît l'effet foudroyant du face à face de l'écrivain Bergotte avec la peinture alors qu'il considère au musée la *Vue de Delft* de Vermeer. Saisi par l'intuition profonde d'une leçon esthétique qu'il reste incapable d'articuler, qu'il lui *aurait fallu* pouvoir comprendre, l'écrivain s'épuise jusqu'à la mort devant « le petit pan de mur jaune » dans un affolement répétitif<sup>13</sup>. Pour Didi-Huberman, le « pan » est « coup du visible », poignant « effet de non-sens<sup>14</sup> ». L'essayiste renvoie, on l'aura compris, à la réflexion que Barthes consacre à la photographie dans *La chambre claire* pour lui emprunter la notion de *punctum*<sup>15</sup>. On n'insistera pas ici, faute de place, sur la différence théorique entre l'une et l'autre notion qu'expose soigneusement l'auteur de *La peinture*

12. C'est à la galerie de la rue La Boétie qu'eut lieu, en octobre 1912, le « Salon de la Section d'Or » qui constitua en quelque sorte le coup d'envoi officiel du cubisme et fit de cette galerie un des hauts lieux de l'art moderne. Braque et Picasso ne participèrent pourtant pas à cette exposition. Quant à la galerie Vavin, rue Raspail, elle accueillit en 1925 une ultime exposition de la Section d'Or, où Picasso et Braque étaient cette fois réintégrés.

13. Marcel Proust, *La prisonnière, À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1988, p. 692.

14. Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 45-46.

15. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.



*incarnée*. Ce rappel a plutôt pour but d'aider à clarifier ce qui est en jeu chez Paulhan dans la présence vague, encombrante et gênante du tableau, et de donner toute son amplitude conceptuelle à la réflexion paulhanienne. Certaines similitudes sont, pour le dire en restant dans le ton, frappantes : ainsi, on pourrait reprendre, afin de décrire cet appel muet du tableau lancé au narrateur — « ce qui du dehors nous vient heurter mais se refuse à notre réflexion<sup>16</sup> » —, ce que Barthes disait pour sa part du *punctum* « dont l'effet est sûr » et qui « crie en silence<sup>17</sup> ». Le *punctum* est, à la manière de ce qui nous intéresse ici, accident et événement, et pourtant énigme ou encore « intraitable théorique<sup>18</sup> » devant lequel reste suspendue la question du discours. Dans l'examen qu'il en fait au moment d'établir la notion voisine de « pan » en peinture, Didi-Huberman souligne à quel point le *punctum* doit être « envisagé non comme un symptôme de l'image, mais comme le symptôme du monde lui-même, c'est-à-dire le symptôme du temps et de la présence du référent », ce qui d'ailleurs lui donne l'occasion d'indiquer une faiblesse dans l'élaboration théorique de Barthes en montrant très bien comment, alors qu'il imagine le *punctum* selon une perspective aveugle à tout ce qui ne serait pas de l'ordre de la référence, Barthes perd en « pertinence sémiologique » ce qu'il gagne « en pertinence phénoménologique », considérant qu'il n'y a rien d'autre à interroger dans « l'accident visible » que le rapport du sujet à ce détail qui tire le monde avec lui, et rien qui soit propre à l'image, à l'œuvre *en tant que telle*. Or, poursuit Didi-Huberman, « l'image — même photographique — sait faire événement et nous *poindre* en dehors de tout *ça-a-été*<sup>19</sup> ». Qu'en est-il chez Paulhan ? Qu'est-ce qui ainsi « crie » et arrête net le narrateur ? Est-ce « le tuf des choses qui est là tout contre lui et le heurte et le bouscule<sup>20</sup> » ? Paulhan parle bien, on l'a vu plus haut, d'une « présence » ; c'est elle qui fait signe, sans pourtant qu'il soit possible de dire présence de quoi. Revenons au texte :

Je n'aurais pas songé à dire qu'elle était belle. Je n'aurais absolument pas pu dire qu'elle était gentille. Ni l'appeler « petit tableau » (bien qu'elle fût petite). Ce homard, ces citrons étaient presque trop ressemblants : comme

16. Jean Paulhan, *L'art informel, Œuvres complètes V, op. cit.* p. 255.

17. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 87.

18. L'expression est de Georges Didi-Huberman, ou du moins celui-ci ajoute-t-il un adjectif à l'adjectif substantivé qui est de Barthes (*Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 311).

19. *Idem*.

20. Jean Paulhan, *La peinture cubiste, op. cit.*, p. 60.

si on les avait vus de tous les côtés à la fois. Pourtant ils gardaient je ne sais quoi d'opaque — comme une phrase absurde. D'obscur, mais de complet — comme un proverbe. Je n'aurais rien voulu leur ajouter. (BP, 13)

L'analogie avec le proverbe (obscur et complet « comme un proverbe ») proposée par Paulhan ne surprend pas : celui-ci revient bien entendu à ses préoccupations habituelles et c'est par le proverbe que, depuis toujours, l'auteur dessine l'horizon théorique de l'événement qu'il cherche à saisir et qui lui échappe, c'est lui qui oriente et soutient tout l'effort de spéculation. Pourtant cette analogie, si elle peut un instant laisser croire que l'*autre* irréductible, muet, que constitue le pictural est annexé sans façon et en dépit de sa résistance à la réflexion sur le langage, se révèle en fait curieusement inefficace puisque le rapprochement s'offre négativement, dans la seule mesure où le fait de langage que constitue le proverbe se refuse toujours, selon Paulhan, à l'examen : à trop l'interroger sur son sens, il perd sa curieuse efficacité et ne devient que lettre morte<sup>21</sup>. Quant au reste... évidemment, dire que l'on croyait voir les fruits et le homard comme « de tous les côtés à la fois », c'est reprendre tout simplement la description générique la plus courante des toiles cubistes et la déconstruction de la perspective qu'on y observe. Paulhan confère néanmoins une certaine gravité à cette description en inversant quelques platitudes (« une jolie et gentille petite chose ») prises ici au pied de la lettre : s'il lui est *impossible* de pouvoir dire de ce tableau qu'il est petit ou gentil (à l'inverse du « petit paysage de Duplat »), autant dire que celui-ci ne peut pas s'attirer l'habituel lot de lieux communs, que ceux-ci ne peuvent s'y poser, qu'ils ne lui conviennent pas. Et cette interdiction (car le « je n'aurais pas pu » s'entend aussi ainsi) est comme lourde de menace, mais aussi de promesse, quand le tableau peu « aimable » devient *mesure* de toute considération ultérieure en peinture et garantie d'un retour possible, à venir, du plaisir esthétique :

Dans la suite je devais me les rappeler parfois, à propos de tableaux plus aimables. Je m'apercevais soudain que telle carafe, tel verre de vin ou dessus de table, s'ils m'étaient clairs (et même plaisants), ce devait être par allusion aux toiles de Braque (qui sont difficiles). (BP, 14)

21. Le proverbe, comme d'ailleurs le lieu commun et tout ce que l'écrivain appelle « faits de langage », constitue la matrice théorique de l'œuvre de Paulhan. Cet intérêt pour le proverbe naît tôt, alors qu'il séjourne trois années parmi le peuple merina, dans le Madagascar colonial. On lira à ce propos *L'expérience du proverbe, Œuvres complètes II*, Paris, Cercle du livre précieux, 1966, p. 97-124.

Ce qui se présente n'est pas, comme dans le cas du *punctum* photographique, un indéniable, un incontournable «ça a été» ou plutôt un «c'est» strictement référentiel. Non, ici, l'équivalent de ce surgissement semble plutôt localisé dans un certain excès troublant : ce qui se trouve sur la toile est *trop* ressemblant. Cet excès de ressemblance est difficile à penser, et sa nature paradoxale est d'ailleurs immédiatement soulignée par l'objection («*Pourtant* ils gardaient je ne sais quoi...» [je souligne]). Il est manifeste que ce «trop» est lié à l'événement, à l'évidence et à la violence avec laquelle il est reçu avant même de pouvoir être pensé et que c'est peut-être à lui que s'adresse la question posée au propre du discours muet. C'est en tout cas par lui que Paulhan échapperait au reproche que Didi-Huberman adressait, on l'a vu, à Barthes : rabattre «entièrement» son objet «du côté du référent et de l'affect<sup>22</sup>». Car, sans surprise, c'est justement à la photographie que Paulhan oppose la peinture pour tenter de saisir la place de cet excès. Ce «trop» est en effet aussi un certain «ajout» que la peinture apporte à la photographie et qui advient «hors ressemblance<sup>23</sup>», comme le note Paulhan un peu plus loin :

Si le peintre n'avait qu'à reproduire l'aspect des choses, il y a beau temps que le photographe (en couleurs) l'aurait renvoyé chez lui. Mais il faut bien supposer que la peinture ajoute à la photographie quelque risque et quelque mystère. (BP, 16)

Si ce «presque trop» de la ressemblance correspond paradoxalement à l'impression d'une certaine plénitude de l'objet représenté par laquelle pourtant la représentation est elle-même mise en péril, *risquée* par ce qui s'ajoute, c'est aussi par lui que le discours se trouve soudain à son tour frappé de mutisme : en *présence* de ce «trop», il n'y a plus «rien à ajouter». Comment nommer l'événement de cette présence qui réaffirme et pourtant excède le référent, et va jusqu'à remettre en cause la définition de la ressemblance sans tout à fait réduire la différence entre présentation et représentation ? Paulhan choisit, par un geste pour le moins déroutant, de l'appeler un «spectre» :

Je ne crois guère aux fantômes, ni aux spectres. Mais je vois bien que j'ai tort. Parce qu'au fond nous y croyons tous, et qu'il serait plus loyal de

22. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 311.

23. «Le pan advient hors ressemblance» (Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 49). Passons sur la façon un peu simple dont Paulhan conçoit la photographie.

l'avouer. Jamais un homme normal ne s'est tout à fait reconnu dans ses portraits. Le jour où l'on nous fait voir notre profil dans un jeu de miroirs, entendre notre voix dans un disque, lire nos vieilles lettres d'amour, est un mauvais jour pour nous : et sur le moment nous avons plutôt envie de hurler. Tant il est évident que nous sommes n'importe quoi, mais pas ça. Les photos exactes, les portraits fidèles peuvent être puissants, subtils, beaux ou laids. Ils ont un trait qui passe de loin ceux-là. C'est qu'ils ne sont pas ressemblants. (BP, 14)

### Au-delà de la ressemblance : le spectre familial

Il y a deux feuilles de houx que Klee a peintes à la manière la plus figurative, et qui sont rigoureusement indéchiffrables d'abord, qui restent jusqu'au bout monstrueuses, incroyables, fantomatiques à force « d'exactitude ».

Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*

Concevoir que la ressemblance réside dans l'exactitude ou encore la « fidélité » à un modèle original, être ou chose, c'est aussi indiquer et souligner l'importance d'un écart toujours perceptible : ressemblance n'est pas identité. Or Paulhan nous engage à penser la question autrement. Ce ne sont pas ce profil furtivement entraperçu, cette voix enregistrée ou cette lecture un peu embarrassée faisant revivre un amour passé qui seront qualifiés par l'écrivain de spectres, comme on aurait été en droit de s'y attendre dans la mesure où ce sont eux qui donnent envie de hurler en se présentant du dehors, désincarnés par l'écart minime mais scandaleux que creuse l'image renvoyée par réflexion, la préservation et la répétition techniques de la voix, ou même le passage du temps ayant rendu un amour méconnaissable. Notons d'ailleurs que ce n'est pas la représentation qui est en jeu dans cette succession d'exemples, comme si cette critique de la ressemblance relevait de l'ontologie et excédait immédiatement le cadre de l'interrogation esthétique. Le spectre serait, au contraire, le nom réservé à ce qui est « plus ressemblant que nature<sup>24</sup> », à ce qui est « reconnu ». Tout se passe donc comme si, chez Paulhan, pour emprunter à rebours une formule de Jean-Luc Nancy, « la ressemblance n'a[vait] rien à voir avec la reconnaissance<sup>25</sup> ». Il importe de souligner ici le passage, ou le déplacement

24. C'est le titre du deuxième chapitre de *Braque le patron*.

25. Nancy souhaite en effet faire entendre, avec cette formule, que la ressemblance, pour reprendre les mots de Maurice Blanchot qu'il cite d'ailleurs, « ne commence et n'existe qu'avec le portrait » et donc que la « reconnaissance » du modèle est inessentielle

— essentiel — de la ressemblance à la re-connaissance, sans pourtant exagérer l'originalité d'une perspective par laquelle la ressemblance se trouve renouvelée dans la reconnaissance. C'est que, comme le rappelle George Steiner dans *Présences réelles*, « du point de vue de l'intuition comme de la théorie, la spéculation occidentale sur la réception esthétique, de Platon à Freud et à Jung, tend à parler de re-connaissance, de déjà-vu, et de déjà-entendu<sup>26</sup> ». Paulhan reprendrait donc là, pourrait-on dire, le fil d'une réflexion fort ancienne sur l'énigme que représente l'accueil de l'œuvre d'art et du sujet de la représentation. Ce passage est en tout cas celui par lequel, semble-t-il, la mimésis est dépassée vers une certaine évidence dont le succès est l'enjeu d'une expérience sensible et l'éveil du regard. Mais à l'inverse, par exemple, de Merleau-Ponty, pour qui « la peinture moderne [...] nous oblige à admettre une vérité qui ne ressemble pas aux choses<sup>27</sup> », Paulhan maintient cette vérité en peinture dans le cadre d'une ressemblance redéfinie.

Peut-être nous voyons-nous secrètement en écorchés? Non, c'est moins sanglant. En squelettes? Non, c'est moins décisif. C'est à la fois insaisissable et diablement net. C'est assez précisément ce que l'on appelle un spectre, et somme toute cela nous est familier, puisque nous l'avons en tête à tout moment. (BP, 14-15)

C'est ainsi que la présence pleine, gênante, opaque, ressentie devant la petite toile de Braque venait d'une attente comblée par le peintre : celui-ci avait su céder le passage ou laisser revenir ce que homard et citrons « attendaient d'être », « ce après quoi ils soupiraient : leur spectre familier » (BP, 15). On devine déjà l'intérêt de ce dernier syntagme pour Jean Paulhan, dont l'investigation patiente du phénomène du langage se fonde tout entière sur le lieu commun, ce modèle paradoxal d'une expression à la fois originale, singulière et familière, à la fois événement et « revenant », un fait de langage qui apparaît ou disparaît selon qu'on décide d'y croire ou non<sup>28</sup>. Curieuse idée, pourtant, que de choisir de

(Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 37-40). Notre effort est tout autre, puisqu'il s'agit ici d'interroger ce terme de « reconnaissance » dans le contexte de la réflexion paulhanienne.

26. George Steiner, *Présences réelles. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991, p. 217 (souligné dans le texte).

27. Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001 [1960], p. 72.

28. Je renvoie encore ici le lecteur intéressé par cette question du lieu commun aux *Fleurs de Tarbes* et à *La rhétorique avait son mot de passe*, deux textes qui se trouvent dans le troisième volume des *Œuvres complètes* (op. cit., p. 9-140 et 165-189).

parler de «spectre» pour indiquer une forte présence. Le vocable, qui désigne quelque chose à l'«intangibilité tangible<sup>29</sup>», à la fois présence extérieure «diablement nette» et absence «insaisissable», intrigue. Après tout, le mot, à première vue, convoque tout le contraire du sens visé par l'écrivain, qu'il s'agisse de l'apparition effrayante d'un mort ou, par son étymologie (du latin *spectrum*, c'est-à-dire «simulacre»), la fausse idée d'une chose, soit encore enfin l'apparence d'un être diminué. Et comment exactement saisir ce qu'ajoute à l'étrangeté manifeste du spectre la banalité convoquée par l'adjectif qui l'accompagne? C'est, dans les faits, chacun des deux termes composant l'expression offerte par Paulhan (spectre/familier) qui est en quelque sorte pensé à l'envers. Ainsi, si ce spectre n'a rien d'un simulacre — ce serait, on vient de le voir, plutôt l'inverse, l'original —, l'adjectif «familier» qui, au premier abord semble signifier «habituel», se révèle plutôt être ce qui échappe à l'habitude, puisque le «spectre familier» se signale (comme le suggère le petit récit du tableau aperçu) — ou revient? — de manière exceptionnelle, se manifestant, précisément, par son caractère inhabituel, encore que cette étrangeté soit le détour nécessaire qui ramène, peut-on dire, au propre des choses ou des êtres: ce qu'ils attendent. Si le revenant était d'ailleurs bien pour Freud, on le sait, «l'exemple peut-être le plus frappant<sup>30</sup>» d'une rencontre *unheimlich*, il faut souligner à quel point l'intention de Paulhan s'éloigne de celle de Freud puisqu'il ne s'agit pas, pour lui, de révéler le familier absent derrière l'étrange, mais bien de rendre au familier son étrange présence, l'étrangeté tangible, effective, de ce qui se rencontre pour une première fois. Convoquer les «spectres» c'est bien, ainsi que le rappelle Jacques Derrida, qui tente de mettre au jour une logique de la spectralité et de la conjuration dans *Spectres de Marx*, prendre la pleine mesure de cette double possibilité d'une première fois qui soit l'instant et le lieu d'une reconnaissance aboutie, finale.

Répétition *et* première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme: qu'est-ce qu'un fantôme? Qu'est-ce que l'effectivité ou la présence d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi inefficace, virtuel, inconsistant qu'un simulacre? Y a-t-il là, entre la chose même et son simulacre, une opposition qui tienne? Répétition et

29. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 1993, p. 27.

30. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (trad. de Bertrand Féron), Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1985, p. 246.

première fois mais aussi répétition et dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*<sup>31</sup>.

Or Paulhan cherche clairement à désigner par cette expression ce quelque chose de disponible, qui peut être rappelé à tout moment, ce déjà-donné revenant qui, pourtant, reste nouveauté à *venir*, comme l'indique l'orientation future des verbes employés (« attendre », « soupirer après »). L'idée même de reconnaissance se trouve alors mise en question, puisque Paulhan n'indique pas seulement par elle le retour de ce qui était déjà là, qui *hante* (« en tête à tout moment »), mais aussi un espoir — encore un peu difficile à saisir il est vrai —, un effet potentiel. Cet accomplissement est, peut-être, celui d'une véritable connaissance qui ne s'achève que dans la *re*connaissance, et Paulhan parle en effet un peu plus loin du « sentiment d'une attente joyeuse et d'un *devoir comblé* » (BP, 15), comme s'il s'était agi pour l'artiste de répondre à un appel « lorsqu'il s'applique à l'une de ses toiles dangereuses qui le hantent depuis longtemps » (BP, 30). Le statut du spectre paulhanien reste en quelque sorte « gênant » et opaque parce qu'indécidable<sup>32</sup>, à mi-chemin entre l'étrange et le familier, entre la présence et l'absence, l'origine et la répétition. Et l'on pourrait ajouter, suivant en cela Derrida, entre le passé et l'avenir (pensons encore une fois à cette « attente comblée » dont parle Paulhan) puisque, on le verra en se tournant vers les pages que Paulhan consacre à Fautrier, « un revenant étant toujours appelé à venir et à revenir, la pensée du spectre, contrairement à ce qu'on croit de bon sens, fait signe vers l'avenir<sup>33</sup> ».

### La hantise du commun

Cette même question de la hantise revient avec insistance et à plus d'un titre dans les textes que Jean Paulhan consacre au peintre Jean Fautrier, et tout particulièrement aux *Otages*, une série de tableaux réalisés par le peintre entre 1943 et 1945 où sont suggérés de manière

31. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 31 (souligné dans le texte).

32. Jacques Derrida lie explicitement cet indécidable, qui empêche toute résolution dialectique, à la hantise. Pour le philosophe, toute décision, toute responsabilité — celle par exemple, dans le cas qui nous occupe, de l'écrivain face aux spectres de la peinture — est nécessairement *hantée* par l'épreuve de l'indécidable qui « reste pris, logé, comme un fantôme au moins, mais un fantôme essentiel, dans toute décision » (cité par Michel Lisse, *L'expérience de lecture. 2. Le glissement*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001, p. 62).

33. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 276, n. 1.

plus ou moins informe, à l'aide de quelques traits et par une matière épaisse et rosâtre, couleur presque gênante à force d'être « trop » belle, des visages de suppliciés<sup>34</sup>. Elle semble revenir avec tant d'évidence, d'ailleurs, qu'elle hante aussi les pages du texte magnifique que Francis Ponge, l'ami-poète toujours si proche, consacre au même moment à ces œuvres. La proximité entre les textes est parfois telle qu'on pourrait être tenté de croire que le face à face avec la peinture de Fautrier passe nécessairement par le détour de la lecture<sup>35</sup>. L'un comme l'autre, qu'il s'agisse de Paulhan dans *Fautrier l'enragé*<sup>36</sup> ou de Ponge dans sa *Note sur les Otages*, présentent la figure d'un peintre qui « se montre à nous [...] hanté d'une expérience inavouable<sup>37</sup> », hanté par quelque chose — par son sujet qui s'impose violemment à lui, comme par une impérieuse nécessité, ou encore par une certaine exigence que l'artiste fait ensuite nôtre — comme est aussi hanté à son tour celui ou celle qui

34. La série, réunie sous le nom d'*Otages*, est présentée pour la première fois en 1945 à la galerie René Drouin, à Paris. André Malraux signe la préface du catalogue. Fautrier aurait réalisé les tableaux, du moins certain d'entre eux, alors qu'il se cachait à la clinique psychiatrique du docteur Henry Le Savoureux, près de Paris. On dit qu'il entendait, du lieu qui lui servait d'atelier, les cris de ceux que l'Occupant torturait puis fusillait dans les bois voisins de la propriété. Chaque tableau est en général identifié par la mention générique « Otage » ou encore « Tête d'otage », suivi d'un numéro, comme pour accentuer le dépouillement, dans tant d'atrocité, de toute singularité ou, comme l'affirme à l'inverse Paulhan, le caractère profondément commun de cette humanité victime. On verra à ce sujet le catalogue de l'exposition *Fautrier 1898-1964* présentée en 2002-2003 au Fogg Museum de l'Université Harvard, à la Galerie Miriam et Ira D. Wallach de l'Université Columbia et au Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art de l'Université Marquette (Curtis L. Carter et Karen K. Butler [dir.], *Jean Fautrier 1898-1964*, New Haven, Yale University Press, 2002).

35. On sait, grâce à une lettre de Paulhan au poète, qu'il lit la *Note sur les Otages* — Ponge la lui soumet avant même de la donner au peintre — en janvier 1945. Or Paulhan travaille encore, à cette date, à son *Fautrier l'enragé*. Une première version du texte a paru en 1943 en guise de préface au catalogue d'une exposition du peintre, mais est ensuite considérablement remaniée, augmentée et publiée pour la première fois en revue, sous la forme qu'on lui connaît, en 1945 et 1946. Paulhan lui ajoute un quatrième chapitre en 1962 au moment d'une reprise chez Gallimard. Nous citons l'édition des *Œuvres complètes*, tome V, p. 189-219 (Paulhan-Ponge, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 333; Jean-Yves Lacroix, *Bibliographie 1903-1995 des écrits de Jean Paulhan*, Paris, Éditions IMEC, 1995, p. 33). Il est injuste de toujours maintenir, comme nous le faisons en ces pages, Ponge entre parenthèses, à peine présent, en contrepoint de lecture, d'autant que les quelques maigres paragraphes concédés par Paulhan aux *Otages* peuvent difficilement soutenir la comparaison avec les pages fortes, bouleversantes, du poète.

36. Nous avons d'abord écrit *Fautrier l'engagé*, beau lapsus qui montre bien que la question éthique n'est jamais loin.

37. *Fautrier l'enragé*, *Œuvres complètes V*, *op. cit.*, p. 217. Dorénavant désigné à l'aide des lettres (FE) suivies du numéro de la page.



se trouve face à ces tableaux « gênants<sup>38</sup> » et qui cherche à se « tenir debout » ou à « tenir le coup » devant l'agression de sujets « trop ravisants ou trop atroces », bref cherche à savoir « comment se comporter en face<sup>39</sup> » d'eux. La question, gênante, pressante, esthétique mais aussi soudainement, on le voit, éthique, se retrouve à la fois chez Paulhan et chez Ponge. Elle les *hante* : le premier qui, par exemple, parle de l'Occupation comme d'un temps où l'homme, menacé sans cesse d'humiliation et de torture, doit s'efforcer de « tenir le coup » (*FE*, 211), et le second écrivant d'entrée de jeu qu'il s'agit, devant l'atrocité de tels sujets, « seulement de tenir debout, de finir à tout prix le combat » (*NO*, 8). C'est cette expression, semble-t-il, qui tient ensemble l'exigence éthique *et* esthétique que représente le travail du peintre (pour lui comme pour les autres). La même exigence, le même devoir, sans doute, qui poussait Braque à placer ses tableaux complétés au milieu de la nature « pour voir s'ils tenaient<sup>40</sup> ». Il y a, enfin, l'exigence pour ces textes de se tenir devant leur propre sujet, la peinture de Fautrier, et de chercher à entendre « ce qui ne se laisse pas dire ». Soumettons simplement, tout de suite et de manière un peu brutale, la proposition suivante : c'est précisément cet aspect spectral du travail de Fautrier, son exigence et ce qui *revient* avec elle (ce qui est reconnu en elle), qui constitue la chance, le retour, la « revenance » pour Paulhan, d'un sens commun à travers l'expérience sensible du tableau.

En se tournant vers le texte que Paulhan consacre à Fautrier, on souhaite insister surtout sur la très courte section qui aborde la série des *Otages* (*FE*, 210-211), en soulignant ce que le titre déjà indique : Paulhan place d'emblée l'œuvre de Fautrier sous le signe de l'excès ou, si l'on veut, de ce « trop » qui semble être, on l'a vu, la marque de la hantise ; il n'y a en effet qu'à penser à la violence du titre — cet adjectif « enragé » — ou encore à cette hésitation et cette réserve de la critique évoquée par l'écrivain devant une œuvre à laquelle on reproche de manquer de retenue et même de faire preuve d'un certain mauvais goût, tour à tour *trop* belle ou *trop* virtuose, menaçante comme « si elle

38. « Dans quelle mesure le sujet gêne-t-il l'artiste ? Dans quelle mesure un tel sujet est-il gênant en tant que sujet ? » (Francis Ponge, « Notes sur les *Otages*, peintures de Fautrier », dans *L'atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, p. 14).

39. « Comment se comporter en face de l'idée des otages ? On peut dire que voilà une des questions essentielles de l'époque » (*ibid.*, p. 23). Dorénavant, la *Note sur les Otages* sera désignée à l'aide des lettres (*NO*) suivies du numéro de la page.

40. Cité par Bernard Vouilloux, *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Peintures », 1998, p. 71.

risquait de nous mener trop loin», toujours marquée par quelque chose qui ne peut être dit, par un «je ne sais quoi d'*inavouable* qui nous jette dans le malaise» (FE, 196-198, nous soulignons). Paulhan en revient encore une fois assez rapidement à résumer l'enjeu de l'art du peintre à la seule question de la ressemblance redéfinie en reconnaissance. Tout se passe comme si cette dernière «appelait» Fautrier :

[...] chaque objet du monde — Fautrier ne l'ignore pas — a son détail, et sa petite nature personnelle. Mais il a aussi sa nature commune, ses raisons et comme nous tous sa condition [...] Or c'est de cette condition générale que Fautrier ne cesse d'être hanté, avec l'horreur que l'on a vue. (FE, 203)

Il semble qu'il faille ajouter une ambiguïté supplémentaire à la définition accordée jusqu'ici au «spectre familier», qu'on découvre maintenant à la fois singulier et commun. En effet, ce qui est reconnu cette fois dans ce sujet représenté d'abord «monstrueux, violent», dans cette impression d'«intégrité excessive» rendue par l'effort et la rage du peintre (FE, 196-197), et qui donne au *propre* de l'objet son caractère d'évidence, c'est paradoxalement l'aveu d'une condition commune, une intégrité indiscutable et pourtant difficilement concevable puisqu'elle ne passe pas par l'insistance sur la singularité, mais se révèle au contraire «assez propre à faire passer sur les *différences*» (FE, 203, nous soulignons). Or, c'est avec la série des *Otages* que cette hantise d'une ressemblance *autre* va prendre soudain, pour l'écrivain, explicitement la forme d'un impératif éthique jusque-là suggéré implicitement (par exemple en choisissant de parler d'«intégrité» de l'objet représenté). Les tableaux des *Otages* sont réalisés, rappelle Paulhan, sous l'Occupation en des temps d'exception où la condition commune des hommes a comme naturellement et à chaque instant le caractère d'une évidence, où elle ne hante plus un seul homme, mais tous les hommes, comme si la familiarité ou la visibilité de ce spectre dans lequel chacun se reconnaissait secrètement était soudain donnée à tous avec une facilité inhabituelle.

[...] si l'on y voit bien, tel est justement le *sujet* qui se trouve, avec les otages, proposé à Fautrier (et du même coup, à nous tous) avec une violence — avec une exigence — particulière. J'ai dit que les fleurs de Fautrier étaient un peu plus convulsées que des fleurs, et ses poires abusives, et ses nappes forcenées. Mais nous venons de connaître un temps où les hommes se sont soudain trouvés plus convulsés que des hommes [...] Le corps disloqué, le sexe tordu, le coup de couteau dans les fesses, c'était à la fois la pire insulte, la plus immonde — et tout de même la plus nôtre : celle qui

pouvait le moins se nier; celle que tout en nous (dès l'instant que nous avions choisi d'avoir un corps) appelait. (FE, 211, souligné dans le texte)

Ce qui s'est révélé, ou plutôt ce qui *revient* et ne peut être conjuré en ces temps de torture, ce qui s'offre à la reconnaissance quand on sait y voir, c'est le propre même de chaque homme; ce propre que tout en lui appelle, et ce «après quoi il soupirait» sans cesse. Mais c'est aussi, du coup, un *sens commun* (a-t-on noté ce «à nous tous?»), donné à reconnaître avec une miraculeuse facilité, sans qu'il y ait à le chercher ou le vouloir. Ce double déplacement, de la ressemblance (ou de la mimésis stricte) à la reconnaissance, et du singulier au commun, est aussi ce qui permet, semble-t-il — encore que la chose ne soit jamais réellement évoquée par Paulhan, qui pourtant aura passé sa vie à se préoccuper de terreur — de contourner le problème que pose la représentation (réaliste) de l'horreur et du trauma, souvent placés sous le signe de l'irreprésentable. Quant au passage d'une exigence esthétique à un impératif éthique, il semble se faire tout aussi naturellement, comme s'il s'agissait, pour ainsi dire ou tout au moins dans ce cas-là, de la même chose. C'est d'ailleurs peut-être ce qu'il fallait comprendre à la lecture des jeux de mots un peu douteux (comment le dire autrement?) qui ouvraient cette section du texte et où Paulhan disait de Fautrier qu'«il s'exposait de gaité de cœur aux reproches» (étrange écho de la position de ces victimes exposées aux tortures) ou encore quand il décrivait le dessin en parlant d'une «ligne enlevée» (FE, 210) et ce, à propos d'otages. Mais citons encore Paulhan: «[...] il fallait [en ce temps] à chacun de nous se défendre, tenir le coup, transformer tant d'immondices et d'horreurs» (FE, 211).

On voit en effet que cette résistance passive («tenir le coup») est aussi, du moins au premier abord, celle d'une transformation active de l'horreur (ce que, présument, accomplit le peintre, hanté par elle, et chacun de nous avec lui). Pourtant, les choses deviennent presque immédiatement problématiques, comme l'indique la conjonction «mais» qui articule la suite :

Mais au peintre la situation offrait un autre problème [...] En bref, il s'agissait de maintenir dans un état de la peinture moderne qui se contente (si je puis dire) de l'essentiel, néglige l'éloquence, le détail et suggère plus qu'elle ne justifie [...] — il s'agissait de maintenir dans une telle peinture et sur un si petit espace tous les prestiges et la riche matière, la couleur précieuse et les ombres profondes, et, bref, toutes les ressources de la grande peinture du passé, celle des Titien et des Rubens, des Greco et des Turner. (FE, 211)

Le verbe « maintenir » attire tout de suite l'attention. D'abord parce qu'il est connu de tout lecteur de Paulhan : c'est en effet la « maintenance » qui est l'objectif premier, critique, du théoricien du langage et de la littérature. Non pas simplement la Maintenance qui s'offre comme solution *après* la Terreur dans *Les fleurs de Tarbes*, mais plus immédiatement, peut-être, la maintenance soucieuse à chaque instant du sens dans l'expression, un sens toujours menacé et qu'il faut sans cesse s'efforcer de maintenir, de faire passer. Mais le verbe importe aussi parce qu'il ne peut pas ne pas être rapproché, malgré le « mais » introductif, de l'expression « tenir le coup » qui le précède, comme si « tenir le coup » et « maintenir » étaient des gestes qui participaient du même enjeu, étaient, peut-être, le *même* geste, à la fois éthique et esthétique. Comme s'il revenait à la peinture en « transformant tant d'horreurs » de tenter, à tout prix, de maintenir l'évidence de la condition spectrale commune, l'évidence de ce *propre* de l'homme et ce *au-delà* de ces temps d'exception. Pour s'assurer que ce spectre commun et familier ne disparaisse pas, mais *dure*, afin que tous puissent continuer de l'avoir « en tête à tout moment » (BP, 15). Mais alors comment comprendre ce « mais » par lequel s'articule le passage à la peinture ? Faut-il croire, au contraire, que le problème du peintre, de nature esthétique, est complètement différent, « autre » et qu'il n'a rien à voir avec cette nécessité de « tenir le coup » ? Ou plutôt peut-être qu'il est « un autre », c'est-à-dire qu'il se pose *en sus*, en parallèle au peintre ? Tout se passe comme si Paulhan marquait dans son texte, par cette légère opacité (« mais »), une résistance, qu'il hésitait à réduire entièrement l'écart entre éthique et esthétique et s'engageait à reconnaître au moins une différence indécidable.

Que s'agit-il donc encore pour le peintre de « maintenir » et par quoi est-il aussi hanté ? Tout porte à croire, on le voit dans le passage cité, qu'il lui faut appeler sur la toile quelques revenants : « les ombres profondes et [...] toute la ressource de la grande peinture du passé » (FE, 211). Ainsi l'impératif d'abord éthique se fait *de nouveau* esthétique dans le retour imprévu et surtout la reconnaissance d'une certaine tradition de la peinture *au cœur de l'invention*. S'exercerait alors, on aurait dû le deviner bien avant, un autre sens du vocable « reconnaissance » signifiant cette fois « témoigner par de la gratitude que l'on est redevable envers quelqu'un<sup>41</sup> », un sens qui procède, comme le précise Ricœur,

41. Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, coll. « Les essais », 2004, p. 27.

« tacitement de l'idée de dette, qui [en] est comme le non-dit<sup>42</sup> ». Après tout, il faut bien s'attendre, quand on parle de « spectres », à voir inévitablement se poser la question d'un héritage ou d'une dette et cela même si ceux-ci sont au contraire convoqués par Paulhan en peinture pour désigner ce qui reste à venir, ce qui s'atteint pour la première fois. Or, c'est exactement vers cette question de l'héritage que se tourne Paulhan dans un long passage de *La peinture cubiste*, où il use cette fois du mot « reconnaissance » au sens qu'on vient de lui rendre. Paulhan rappelle cette fois combien la peinture cubiste donne l'impression de se trouver « au bord d'une découverte » quand elle apparaît et que se manifeste avec elle toute la potentialité d'une *première fois*. Notons, toutefois, qu'il n'est apparemment question ici ni de « spectres familiers » ni de re-connaissance (au premier sens rencontré dans ces pages) par lesquels cette « première fois » serait aussi, paradoxalement, un retour :

Et d'abord cet extraordinaire sentiment de jeunesse. Comme si le monde commençait avec nous. Comme si nous étions un enfant qui a tout à apprendre. Il y a des moments où l'on s'aperçoit, bien sûr avec reconnaissance — mais c'est une reconnaissance mêlée d'agacement —, qu'on a tout de l'héritier. Que les travaux patients de tous les braves gens [...] qui nous ont précédés aboutissent à ce téléphone, à ces radiateurs, à ces maisons de pierre ou de ciment, à ces autos qui nous entourent. Mais à d'autres moments cette charge nous tombe du dos : il nous semble qu'il y a quelque chose de pas très bien compris, d'un peu accablant, de légèrement absurde dans le téléphone ou le radiateur [...] Alors nous sentons que les véritables inventions restent à faire, qu'elles sont tout près d'être faites. Plutôt que des héritiers et des arrière-petits-enfants, nous nous apercevons brusquement que nous sommes des ancêtres. Quelle joie de disposer à la fois de l'expérience de la vieillesse, mais de l'invention de l'enfance<sup>43</sup>.

Il est significatif que la reconnaissance, convenue et un peu obligée (« *bien sûr* avec reconnaissance »), donne, dans un premier temps, l'impression de venir faire obstacle, gâcher, pour tout dire, l'impression enthousiasmante d'une première fois et d'un nouveau sens du monde, puisque avec elle se ramène au cœur du présent en tant qu'origine la hantise du passé, le poids de l'expérience, et souvent la vacuité usée, un peu accablante, du lieu commun. Ce rêve de commencements faits

42. *Ibid.*, p. 28.

43. Jean Paulhan, *La peinture cubiste*, *op. cit.*, p. 76-77.

de « fraîcheur et d'innocence communes<sup>44</sup> » où tout ce qui reste à inventer résonne comme un appel est encore celui — on l'aura deviné — de la Terreur, le rêve impossible de la littérature puisque, après tout, il n'y a pas d'enfance dans le langage qui nous précède. Mais faut-il penser que cette même Terreur soit ici facile, qu'elle s'atteigne tout naturellement — enfance de l'art — et qu'il soit possible de se délester une fois pour toute de cette « charge » (à la fois le poids d'un héritage et une tâche, une responsabilité)? À vrai dire, la question ne se pose même pas. Car, à bien lire ce passage un peu retors, on s'aperçoit qu'il est difficile de saisir et de définir l'« enfance » à laquelle il faut attribuer l'« invention », comme si l'enfant était toujours déjà autre chose : héritier, ancêtre... spectre? Si « enfant » apparaît dans la première phrase pour accompagner l'idée de commencement, de neuf, le mot en vient assez vite, devenu « arrière-petits-enfants », à impliquer exactement l'idée contraire, celle d'un « héritier » accablé sous le poids de son héritage ; à l'inverse, l'« ancêtre », d'abord figuré par ces « braves gens qui nous ont précédés », finit par être celui pour qui « les véritables inventions restent à faire », celui pour qui s'ouvre l'avenir. En ce sens, il est parfaitement impossible dans cette phrase où se réconcilient explicitement, pour citer encore une fois Derrida, « répétition et première fois » — « Quelle joie de disposer à la fois de l'expérience de la vieillesse et de l'invention de l'enfance<sup>45</sup> » —, de saisir ce que veulent véritablement dire « vieillesse » et « enfance ». Ironiquement, ce « à la fois » qui prétend faire tenir ensemble l'un et l'autre n'est là que pour faire mine de partager clairement ce qui ne peut jamais tout à fait l'être, et tenir séparés deux insaisissables avant qu'ils ne se renversent de nouveau l'un dans l'autre. Pourquoi s'être permis ce long détour? Simplement parce qu'il était nécessaire de démontrer à quel point l'ambiguïté habite et travaille profondément l'un et l'autre sens du vocable « reconnaissance » (l'excès de la ressemblance ; la conscience d'un héritage). Et pour mieux essayer de prendre la pleine mesure d'une autre exigence faite à Fautrier et à toute la peinture moderne, celle de « maintenir » le prestige et les ombres de maîtres anciens au cœur même de l'invention. Or l'autre nom de ce qui, sur les toiles du peintre, se fait ainsi finalement reconnaître, spectre, appel ou dette, avec reconnaissance, c'est la beauté. Car pour reprendre cette belle formule de Ponge, « avec Fautrier, la "beauté" revient » (NO, 41).

44. Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes*, op. cit., p. 33.

45. Nous soulignons.

## Une revenante : la beauté

La beauté, cette revenante, revient toutefois sans être tout à fait elle-même, moins tangible, à la fois présente et absente puisque escortée de guillemets<sup>46</sup>. Paulhan avait lui-même noté dans *Fautrier l'enragé* le mouvement d'apparition et de disparition qui la caractérise. C'est que celle-ci ne parvient que difficilement à se maintenir, qu'elle devient vite trop facile, se désavoue d'elle-même, devenant simple recette, procédé vite repéré, qui lasse. On l'oublie alors, on l'enterre, pour lui préférer la surprise, le choc et le dégoût. Mais ceux-ci deviennent eux-mêmes vite moins dégoûtants, moins surprenants, et se font bientôt en fin de compte aussi faciles que semblait d'abord l'être la beauté. Et Paulhan de conclure : « En sorte que c'est au tour de cette beauté, si d'aventure elle revient, de se trouver imprévue, admirable » (*FE*, 206). Cette beauté-là jouit pourtant de l'immense avantage d'être spectrale : à la fois événement et répétition, elle revient hanter *après* le dégoût et la surprise. Reconnue, 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 conjurée). C'est ce que laissait déjà deviner la mise en garde servie par le narrateur à son docteur en ouverture de *Braque le patron* envers une admiration trop facile à laquelle il fallait préférer une certaine résistance. Spectrale, la beauté l'est parce que jamais tout à fait présente, jamais tout à fait reconnue par son nom et immédiatement dépassée dans l'événement de la reconnaissance quand elle fait retour : qu'on se rappelle comment Paulhan disait, devant la présence gênante de la petite toile de Braque, ne pas « songer à dire qu'elle était belle » (*BP*, 14). Cette Beauté là se pose, « difficile à nommer », toujours comme une question muette<sup>47</sup> et c'est ce qui lui assure de se maintenir, « saisissante » et « irréfutable », ce qui était, souvenons-nous, caractéristique de l'apparition du spectre dont Paulhan disait qu'on se trouvait devant lui sans « rien à ajouter ». Et c'est peut-être ce qui nous donne le droit, ou nous oblige, à reconnaître que nous ne sommes jamais à l'abri de son retour<sup>48</sup>, dans sa

46. Comme le remarque aussi Yve-Alain Bois, mais dans un tout autre sens puisque ce retour doit être selon lui placé sous le signe du kitsch (« The Falling Trapeze », *Fautrier 1898-1964*, *op. cit.*, p. 60).

47. « Il est plus difficile de nommer cette Beauté. Je ne vois pas tous ses traits ; je vois du moins les questions qu'elle pose » (*BP*, 34).

48. « On n'est jamais à l'abri de ces retours », affirme Merleau-Ponty en 1960 dans *L'œil et l'esprit*, un texte qui donne souvent l'impression, on l'aura souligné discrètement au fil de ces pages, de faire écho aux textes paulhaniens (*op. cit.*, p. 89).

soudaine présence « gênante » et excessive où elle ferait en quelque sorte déjà signe.

Comment conclure, dès lors ? Peut-être simplement en reprenant la question sur laquelle s'ouvraient ces pages, dans la version légèrement différente qu'en propose Ponge dans l'urgence de son face à face avec Fautrier. Voici une version légèrement tronquée de la question de Ponge (déjà citée) : « Comment nous comporter en face [...] des [O]tages ? ». La réponse de Paulhan, ou ce qu'on imagine telle, résonnerait alors comme un appel, sans cesse maintenu et qu'il nous revient toujours d'entendre : « Il est temps aussi bien, de nous reconnaître en [Fautrier] » (*FE*, 210).

Car, pour le discours muet de l'art, pour reprendre ici ce que Barthes disait, quant à lui, au sujet du langage, il s'agissait tout compte fait, dans ces textes de Paulhan (et de Ponge) qui s'essaient à l'exercice de la reconnaissance, moins « de se faire entendre, mais de se faire reconnaître<sup>49</sup> ». Écrire « en face » de Braque et Fautrier, ce serait donc obéir à l'appel muet de l'art, ce « il est temps » impératif, curieusement présent et hors du temps, dans lequel se maintiennent tant de spectres qui nous sont et nous restent familiers. Lisant Paulhan, ce temps, espérons-le, dure toujours pour nous, lecteurs, qui en héritons pour la première fois. Temps de reconnaître, c'est-à-dire aussi d'« avouer », de vouloir dire que nous nous reconnaissons en Braque et Fautrier, comme en la hantise de Paulhan, avouer que ces spectres nous sont familiers, et que nous leur en sommes reconnaissants.

49. Cité par Christophe Bident, *Reconnaissances. Antelme, Blanchot, Deleuze*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Petite bibliothèque des idées », 2003, p. 146.