

La panique du sens

La terreur à l'oeuvre. Théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan d'Éric Trudel. PUV, « l'imaginaire du texte », 222 p.

On Poetry and Politics de Jean Paulhan. Introduction et édition de Jennifer Bajorek et Éric Trudel, traduit de l'anglais par Jennifer Bajorek, Charlotte Mandell et Éric Trudel, University of Illinois Press, 158 p.

Isabelle Décarie

Number 225, March–April 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16686ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Décarie, I. (2009). La panique du sens / *La terreur à l'oeuvre. Théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan* d'Éric Trudel. PUV, « l'imaginaire du texte », 222 p. / *On Poetry and Politics* de Jean Paulhan. Introduction et édition de Jennifer Bajorek et Éric Trudel, traduit de l'anglais par Jennifer Bajorek, Charlotte Mandell et Éric Trudel, University of Illinois Press, 158 p. *Spirale*, (225), 42–44.

Tous droits réservés © Spirale, 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

La panique du sens

LA TERREUR À L'ŒUVRE. THÉORIE, POÉTIQUE ET ÉTHIQUE CHEZ JEAN PAULHAN d'Éric Trudel
PUV, « L'Imaginaire du texte », 222 p.

ON POETRY AND POLITICS
de Jean Paulhan

Introduction et édition de Jennifer Bajorek et Éric Trudel, traduit de l'anglais par Jennifer Bajorek, Charlotte Mandell et Éric Trudel, University of Illinois Press, 158 p.

par ISABELLE DÉCARIE

Dans un texte tardif paru en 1957, qui s'intitule *Le clair et l'obscur*, l'écrivain Jean Paulhan décrit deux incidents qui se sont passés de manière tout à fait différente, à des moments séparés dans le temps, mais qui sont ici comparés afin d'expliquer ce qui a été ressenti après leur avènement : « Il m'est arrivé en temps de guerre un incident baroque, que j'ai d'abord mis sur le compte de la fatigue ou de la peur ; mais qui s'est répété, à l'occasion d'une aventure nocturne ; dont j'ai cru m'apercevoir plus tard qu'il était commun [...] ». Le premier incident fait référence à la Guerre de 14-18, quand Jean Paulhan se trouvait dans une maison à moitié démolie, dans une position intenable, en pleine bataille, entre deux lignes ennemies, entouré par « le désordre et la dislocation ». Le narrateur continue à décrire ce qu'il voit par les fenêtres de la maison (sans doute des éclairs dus à des explosions) ; le ton devient alors ironique et la scène s'approche du fantastique : « Tout cela était étranger, mais à certains égards merveilleux. Et je dois avouer qu'il m'arriva un instant de m'en réjouir : que de feux d'artifice ! Que de châtaignes et de girandoles, de crapauds et d'acrobaties, de clowneries et de parades ! D'aimables figurants faisaient le mort à la perfection. Quel spectacle ! Est-ce donc pour moi qu'on a monté tout cela ? » Puis, sans le vouloir, le narrateur donne un coup de pied dans une glace qui se lézarde et c'est alors que le réel lui revient en pleine figure, et le comble. Il poursuit : « Cependant, faute de me trouver ce jour-là au niveau de toute cette guerre, qu'est-ce que j'opposais à un tel ramas ? [...] Je [lui] substituais

quoi ? Une petite chose : glace brisée, lézarde, déchirure. Une petite chose, mais à mes yeux sacrée puisqu'elle servait à tout le reste de support, puisque tout le reste, à sa faveur, d'un seul élan allait m'être rendu. » C'est donc par le retour au monde des choses, du trivial et de l'extraordinaire que la guerre, cet événement extra-ordinaire, prend toute son ampleur. À l'inverse, le deuxième incident dont parle Paulhan réintroduit à l'ordinaire des jours et de ses accessoires futiles une dimension neuve, importante même, jamais entrevue ou en tout cas perdue. Alors qu'il rentre tard un soir à l'atelier qu'il partage avec sa femme, pour se faire un chemin dans l'obscurité, le narrateur donne un coup de lumière dans la pièce sombre en allumant puis éteignant immédiatement l'interrupteur. Il est enchanté par ce qu'il aperçoit et qu'il avait cessé de voir, par habitude : « Que de morts sur nos murs ! Que de momies qui ont été jadis des personnages actifs, agités, inquiétants, et qui se sont fanés comme des fleurs, comme une côtelette froide. Oui, mais qui venaient tout d'un coup de se rafraîchir, de retrouver (si je puis dire) leur vérité. [...] Mais moi, il me semblait que j'avais été fantôme jusqu'à ce moment-là. Que j'avais existé, sans tout à fait vivre. Que je venais seulement de devenir réel. » Je cite longuement ces deux événements d'abord parce qu'ils donnent un aperçu de la prose inhabituelle de Paulhan, des associations d'idées jamais évidentes (« incident baroque ») qu'il affectionne, du travail de réflexion qui se trouve au cœur de ses préoccupations incessantes sur la découverte du réel et de la vérité du sens. Ensuite, parce que

ces deux extraits cristallisent une série d'oppositions, que ce soit entre l'intelligible et l'opaque, entre le réel et l'imaginaire, entre la vérité et la fiction qui ont été structurantes pour la pensée de l'écrivain. On pourrait dire, en effet, que toute l'œuvre de Jean Paulhan se place à l'aune de ces contrastes, de ce croisement intermittent, forcené même entre le clair et l'obscur.

Une confrontation incessante

C'est en tout cas ce que montre avec grande finesse Éric Trudel dans son bel essai consacré à l'écrivain, surtout quand il pousse d'un degré de plus cette dualité pour faire voir au lecteur comment, somme toute, ces deux incidents fonctionnent vraiment : « Pour le dire autrement, les récits semblent dans un rapport de chiasme : si dans un cas il s'agit de se jeter hors du monde, retrouver l'habitude du réel, il faut dans l'autre, à l'inverse, s'y jeter tête la première. » De manière tout à fait originale, Éric Trudel s'intéresse particulièrement à ces moments délicats de connexions nerveuses, de constructions d'oppositions dans les textes de Paulhan, à ces endroits parfois imperceptibles pour le lecteur (ou au contraire tout à fait ressentis, quand Paulhan fait buter son lecteur sur un mot inattendu), où tout se joue dans une confrontation incessante entre le figural et le littéral, l'intelligible et l'incompréhensible. De façon chaque fois rigoureuse, patiente et passionnée, l'auteur suit mot à mot les textes qu'il a choisis de commenter (certains récits, les écrits sur l'art, des témoignages, des textes poli-

tiques) afin d'en cerner le moment fragile et toujours différent du basculement. Ce vacillement du sens, c'est aussi ce qu'Éric Trudel appelle la « terreur à l'œuvre » et non pas la terreur « mise en œuvre » : « une terreur qui paradoxalement fait l'œuvre ». Pour Paulhan, la Terreur, cette fois-ci avec une majuscule, fait rage dans les Lettres pendant l'entre-deux-guerres. Les Avant-gardes et les Surréalistes font alors fi de toutes règles, laissant la mécanique de l'écriture involontaire les guider sur la route de la littérature. « Pour l'écrivain terroriste, écrit Trudel, l'idée doit primer sur le mot et le langage s'avère un ennemi dangereux dans la mesure où il risque à tout moment d'asservir la pensée, de contraindre la véritable "parole" pour la détourner ou en compromettre l'originalité et la singularité. » En ce sens, Paulhan tente de montrer qu'il n'y a de pensée possible que dans le moule du langage, et qu'il faut s'y résoudre d'entrée de jeu. Il se fait alors le défenseur d'un retour à la Rhétorique, mais une Rhétorique, explique encore l'auteur de cet essai, « en connaissance de cause », en « maintenant » une « vigilance ininterrompue » à l'endroit de la langue. Ce qui est donc tout à fait novateur dans cet ouvrage consacré à cette figure importante de la NRF, c'est qu'au lieu de faire de la terreur un motif négatif, Trudel le récupère pour montrer comment il est à la fois ce contre quoi Paulhan s'élève, mais aussi le modèle même qui fonde son travail. Cette terreur à l'œuvre, par sa nature même, est protéiforme, difficile à cerner, elle se dérobe, elle est tenace. L'auteur la reconnaît, selon le texte qu'il commente, « tour à tour comme excès

Portraits de l'artiste

MICHEL BUTOR : DÉMÉNAGEMENTS DE LA LITTÉRATURE

Sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Presses Sorbonne Nouvelle, 310 p. et un DVD, TERRITOIRES DE MICHEL BUTOR.

illisible, événement du lieu commun, spectre, secret, résistance ». On l'aura compris, l'approche ici est résolument nourrie par la déconstruction (Derrida, Nancy, Didi-Huberman, Felman, de Man sont largement cités), en cela qu'elle demeure attentive au moment où se joue la différence du sens. Cette lecture qui travaille au plus près des mots, au plus près de la plus minuscule variation textuelle, donne un tour de plus à l'œuvre de Paulhan, souvent jugée rapidement comme sévère et poussiéreuse. Trudel nous en fait un portrait neuf, où les mécanismes sont exposés au grand jour pour enfin mieux comprendre certains côtés opaques.

Le sens se dérobe

En effet, on parvient à mieux saisir les enjeux paulhanniens, en sachant par exemple que la « matrice théorique » de l'œuvre de l'écrivain lui vient de son intérêt pour le lieu commun, pour le proverbe. Ce qui l'intéresse, c'est l'efficacité de la langue au cœur de ces petites phrases toutes faites. Il va sans dire que Paulhan propose dans un premier temps une vision quelque peu utopique du langage, sans doute parce qu'il ressent, plus que tout autre écrivain de son époque, « la tragique fragilité d'un sens constamment menacé ». Paulhan s'intéresse très tôt au lieu commun alors qu'il séjourne trois années parmi le peuple Mérimina, dans le Madagascar colonial. Il rassemble puis traduit les *hainteny*, qui sont des « poèmes énigmatiques » que les Mériminas s'échangent lors de joutes oratoires et qui renferment « une indéniable autorité ». En partant de cet idéal langagier, l'écrivain se lance à la recherche d'une méthode, de règles, de la théorie qui sauraient résoudre les ambiguïtés et les incertitudes du langage et ce, en pleine modernité. Il veut en somme « rendre communs les lieux communs ». C'est que les « bonheurs d'expression » qu'il a connus à Madagascar, mais dont il ne parvient pas à expliquer l'effet qu'ils ont eu sur lui, sont « le mythe en lequel Paulhan veut croire, comme le souligne Laurent Jenny — car c'est peut-être le seul à fournir

l'image d'une Rhétorique heureuse ». Paulhan bâtit donc toute son œuvre sur la tentative de répéter ce moment crucial (c'est une scène primitive très paulhannienne, si l'on peut s'exprimer ainsi, car elle est doublement primitive, dans le sens propre comme dans le sens figuré), cette révélation encore inexpliquée, cet éclair de bonheur intense ressenti en écoutant puis utilisant les faits de langages des Mériminas. Que cela signifie-t-il concrètement pour l'œuvre et le lecteur de Paulhan? Cela signifie une écriture opaque et une peur panique face au sens qui se dérobe.

C'est du moins la façon dont Éric Trudel décrit sa propre expérience de lecture des textes de Paulhan. Il explique que la « cohérence de ce projet, entrepris dans l'hésitation puisqu'il n'est pas facile d'échapper à l'aveuglement initial où nous jettent les textes de Paulhan, est apparue assez tard, à la lecture d'un ouvrage récent ». L'auteur mentionne et cite alors le livre d'Arnaud Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte* (J. Corti, 2003), puis il continue : « Soudain, il devenait évident que chacune des lectures auxquelles on s'était jusqu'alors essayé butait, parce qu'elle se refusait à le "circonvenir" parfaitement, sur ce même "moment panique" où revenait dans le langage "une part de ce qui lui échappe", la marque concrète et inespérée d'un fait, sauvant ainsi le texte "de la malédiction du verbe". » Dans un des récits des *Causes célèbres*, l'auteur montre comment, par exemple, la métalepse (renversement de la cause et de l'effet), figure de style à partir de laquelle sont construits tous les textes du recueil, fonctionne pour créer un effet d'incompréhension sur le lecteur. Dans le texte « Orpail-largues », Trudel ajoute qu'en plus de la métalepse ici utilisée plusieurs fois, Paulhan ajoute un détail insignifiant et qui pourtant fait basculer le sens tout entier du texte, laissant le lecteur dans le doute le plus complet sur ce qui s'est véritablement passé au cours de ce rite de noces, dont il est question dans le récit, effrayé

par PIERRE-DAVID GENDRON-BOUCHARD

À l'occasion du 80^e anniversaire de Michel Butor, l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III et la Bibliothèque nationale de France ont organisé un colloque intitulé « Michel Butor : Déménagements de la littérature », qui s'est tenu du 19 au 21 octobre 2006 à la BnF. À l'image de l'œuvre butorienne, les actes de ce colloque, édités par Mireille Calle-Gruber, sont hétéroclites. Si tous les collaborateurs tentent d'approcher ce qu'André Clavel appelle « la nébuleuse Butor » (*Territoires de Michel Butor*), ils le font par les moyens qui sont les leurs : témoignages d'amitié, poèmes, composition musicale, textes savants, récits de collaborations, films... Il résulte de la mise en commun de ces nombreux travaux un *patchwork* dont il est malaisé de rendre compte, sauf pour dire qu'il permet un regard multiforme sur la production et la personne de Butor.

Il suffirait, pour convaincre de la pertinence de cet ouvrage, de nommer quelques-uns de ses collaborateurs : Calle-Gruber, Starobinski, Deguy, Roudaut, Collot... Les textes des deux derniers méritent particulièrement d'être soulignés, qui explorent, pour celui-là, la littérature comme recherche d'un « allègement à la douleur d'être "comme des hommes" », pour celui-ci, l'évolution dans les textes butoriens de la notion de génie du lieu. Autres faits saillants savants : le beau texte de Midori Ogawa, « Dialogue / Dialogue, Butor / Beethoven », qui traite le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* dans l'optique d'une métamorphose perpétuelle ; l'étude, par Yehuda Lancry, des modalités de la subversion idéologico-politique à l'œuvre chez Butor et la sensible analyse par Serge Bourjea du *Rêve de l'ammonite*, livre né du dialogue interartistique de Butor et Pierre Alechinsky.

La poésie est aussi à l'honneur dans *Déménagements de la littérature*. Des poèmes de Butor (composés pour l'occasion en octosyllabes !) y côtoient des créations à valeur d'hommages de Jacqueline Risset, Vahé Godel, Yves Peyré et Michel Deguy. Peut-être en réponse à la prescription de Michel Deguy, pour qui, à propos de poèmes, « le préférable, c'est d'entendre lire, à condition de lire le texte écrit en même temps », ces textes sont lus par leurs auteurs sur le DVD *Territoires de Michel Butor* qui accompagne le livre.

Ce n'est pas l'une des moindres originalités de cette publication que de s'allier le support audiovisuel d'un DVD, originalité peut-être appelée, par les temps qui courent — ou auxquels nous courons —, à se généraliser. Elle permet ici l'expérience d'audition d'une composition musicale d'Alina Piechowska, *Voix du poème*, qui dialogue de façon troublante avec des textes lus par Butor. Le DVD comprend aussi : des films réalisés par Butor, dont le superbe *Locus Lucis. Tournage à Laon* (1990), à voir et à entendre pour saisir tout le « génie de l'approche » que Butor met en œuvre autour des lieux qui l'inspirent ; des extraits des *Métamorphoses Butor* (1989), où Mireille Calle-Gruber s'entretient avec le poète, mais aussi avec des gens qui lui sont proches ; un *Portrait de Michel Butor par André Clavel* et une trop courte exposition filmique d'images de livres d'artistes ou de livres-objets, créés par Butor et des amis artistes. ●

même par les possibilités qu'il envisage à partir d'une lettre de trop, d'une simple voyelle en plus.

Penser l'inarticulable à partir de la peinture moderne

Cet inarticulable qui à la fois dérange le lecteur et « réveille l'interprétation » est aussi abordé par l'écrivain depuis un autre versant, celui de l'art. En effet, Paulhan cherche à écrire sur son expérience de la peinture moderne, et surtout, s'interroge sur le sens à donner à ce qui reste obstinément silencieux. « *Que nous font-ils donc entendre qui ne se laisse pas dire ?* », demande-t-il dans *Discours muet*, à propos de tableaux modernes. L'auteur de *La terreur à l'œuvre* suggère que ce paradoxe (discours muet) vient d'une expérience semblable à celle du coup de lumière dans l'atelier, mais cette fois à propos d'un tableau de Braque qui a fait une forte impression sur l'écrivain. Ayant aperçu la toile dans une vitrine, Paulhan fait ce commentaire : « *Ce homard, ces*

citrons étaient presque trop ressemblants : comme 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. » Ce « trop ressemblant » donne lieu à de belles pages d'interprétation de la part de Trudel (la ressemblance comme spectre ou hantise, la beauté comme revenante) qui éclairent la position encore utopique de Paulhan sur le langage et ici sur ce qu'il pense trouver dans la peinture. Car il a l'intuition que ses recherches sur les toiles modernes lui permettront enfin de découvrir le secret du mutisme de la peinture, ce qu'il pourra faire passer du côté du langage pour mieux accéder à une certaine vérité. Car contrairement à l'approche postmoderne de l'indicible (discours pétris par la souffrance, pâmés par l'impossibilité de dire), Paulhan s'acharne non seulement à relever l'inarticulé dans la langue et la peinture, mais surtout à tenter par tous les moyens de l'articuler justement

pour en faire vaciller la résistance, en extraire le secret, lui donner le coup de pied révélateur. En chemin, l'écrivain trouvera les mots aussi pour parler de la Résistance, ce moment historique auquel il a participé, ainsi que le commentaire le plus juste pour décrire une série de toiles intitulée *Les otages* (peinte par Fautrier pendant la Seconde Guerre), où il reconnaît dans « *ces badigeons et pastels broyés, [...] ces grumeaux et [...] ces écrasés qui font [...] de tant d'horreur une obsédante beauté* », en ces temps de torture et de guerre, une certaine éthique, le propre de chaque homme devenu commun aux hommes. Évidemment, il faut convenir qu'il est encore difficile de maintenir et de comprendre ensemble les deux pôles contradictoires de Paulhan, à savoir ce goût incommensurable pour la vérité et, en même temps, le maintien constant comme un *ethos* du « *sens du caché* ». Heureusement, Éric Trudel nous raconte cette quête oxymorique (et parfois extrême) avec une maîtrise évidente du sujet, mais aussi avec un rare sens de l'hu-

mour. Ce travail se poursuit dans les traductions en anglais de certaines œuvres de Paulhan qu'il propose (avec Jennifer Bajorek et Charlotte Mandell), dans un autre ouvrage, comme *La clé de la poésie*, « *L'expérience du proverbe* » ou encore « *Jacob Cow le pirate*, ou si les mots sont des signes », « *Lettres aux directeurs de l'Europe* » et « *La démocratie fait appel au premier venu* », entre autres. Dans son introduction qu'il signe avec Bajorek, Trudel réitère pour un public anglophone l'importance que Paulhan donnait à l'engagement de l'écrivain face aux mots, rendant une fois encore cette tâche commune à tous ceux et celles qui écrivent. Le choix des textes ici dénote une attention particulière donnée au politique, offrant à Paulhan une seconde jeunesse si l'on peut dire, un nouvel accent et un attrait inédit si on le lit dans les circonstances politiques des États-Unis d'aujourd'hui. Vient alors en tête le très beau titre qu'Éric Trudel a un jour imaginé pour une rencontre de paulhaniens : *À demain, Jean Paulhan.* ●

Stéphane Gilot, *La station*, 2006
Bois, pvc, acrylique, 2 salles catoptriques, système d'éclairage, moniteurs télé, projection vidéo, tissus, performance vidéo, vidéo ; Centre Oboro, Montréal

