

PHILIPPE ROUSSIN

Autonomie de la forme, terreur et rhétorique

Deux réponses de *La N.R.F.* aux avant-gardes

Les définitions de la littérature ont été, au vingtième siècle, linguistiques plus qu'historiques ou esthétiques. Elles ont, ce faisant, permis d'affirmer l'autonomie de la littérature, c'est-à-dire de la définir comme une pratique langagière spécifique, de formaliser et d'objectiver le fait littéraire à partir de son matériau, comme construction, somme de ses procédés et comme objet séparé selon la norme que l'œuvre se donne à elle-même. Ces définitions linguistiques n'ont, en même temps, cessé de buter sur le problème de la détermination du rapport de la littérature, ainsi caractérisée langagièrement, avec l'ordinaire des discours. On sait les solutions radicales qui ont été celles des avant-gardes littéraires des années dix et vingt : elles ont choisi de penser la littérature comme une anti-rhétorique, le lieu de l'anti-discours, une critique de la culture et de la parole commune, sans rapport aucun avec le lieu commun – interprété par elles comme stéréotypie et fausse communauté de langage. Elles ont, par là même, contribué à situer le rapport de la littérature aux autres discours en termes essentiellement conflictuels : la formule de Tristan Tzara expliquant, à l'époque de Dada, qu'il n'y avait en tout que « deux genres – le poème et le pamphlet » (*M. Aa l'Antiphilosophie*, 1919), illustre exemplairement cette position.

Au sein du groupe littéraire central qui se stabilise, après 1919, autour de *La Nouvelle Revue Française*, les propositions des avant-gardes ont suscité des réponses diverses. Pour la clarté de l'exposé, on en retiendra ici seulement deux : la première est celle de Valéry, doublement façonnée par le symbolisme et par le *retour à l'ordre*, lorsqu'il s'agit, dans les années 20, de trier dans l'extraordinaire explosion artistique qui a précédé la première guerre mondiale. La seconde est celle de Paulhan, guidée par la nécessité de situer la littérature et l'art modernes dans une culture de la démocratie.

Dans la poétique de Valéry, qui conjugue une théorie de l'autonomie et de la forme avec les partis pris néo-classiques du *retour à l'ordre* dont il est l'un des théoriciens avec *Eupalinos ou l'architecte* au début des années vingt, il faut distinguer entre l'esthétique et l'idéologie. Valéry identifie la littérature à la poésie. Il la sépare en tant que fait verbal de toute perspective pragmatique et communicationnelle et, dans la version revue et corrigée du symbolisme et de Mallarmé qui lui est propre, il distingue la littérature du langage ordinaire. La poésie, dit-il, est « un art du langage ». Il nomme « superstitions littéraires », « toutes croyances qui ont en commun l'oubli de la condition verbale de la littérature ». Il reprend la distinction mallarméenne entre langage quotidien et langage poétique, entre transitivité et intransitivité : le poète « ne se meut pas dans le système de la langue vulgaire, mais dans un autre système bien distinct. Ici le langage n'est plus un acte transitif, un expédient. Il lui est au contraire attribué une valeur propre¹ ». Il confère à la différence entre poésie et langage ordinaire une valeur et le sens d'une opposition absolue. Valéry insiste par ailleurs sur les lois de la construction. Il souligne que le concept esthétique de la forme doit être pensé sans considération du producteur ni du récepteur. S'agissant du producteur : « chez Mallarmé et quelques autres, paraît une sorte de tendance à former des discours non humains, et en quelque manière, absolus, – discours qui suggèrent je ne sais quelle indépendance de toute personne, une divinité du langage, – qu'illumine la Toute-Puissance de l'Ensemble des Mots. C'est la faculté de parler qui parle ». Quant au récepteur : « il y a toujours dans la littérature ceci de *louche* : la considération d'un public. Donc une réserve toujours de la pensée, une arrière-pensée où gît tout le charlatanisme » (*C.*, II, 1155, 1910). Ou encore : « celui qui s'adresse à tous ne s'adresse à personne. » La poésie est alors définie comme une forme autonome, ce qui correspond à la volonté de dire son indépendance absolue à l'égard des données politiques et sociales et d'affirmer – comme Mallarmé, déjà, l'avait fait contre Wagner – la séparation des arts et leur spécificité contre leur mélange : « tous les arts doivent satisfaire à des exigences simultanées et indépendantes » (*CE*, II, 1348). Dans le cadre du *retour à l'ordre* et du néo-classicisme, la théorie de l'autonomie et de

¹ Les références renvoient aux volumes I et II des *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1957 et aux volumes I et II des *Cahiers*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1973 et 1974.

la forme autonome vaut aussi par son opposition résolue au déplacement d'accent de l'œuvre vers l'activité dans l'art moderne et d'avant-garde, au nouveau – « contraire au souci de la forme », à la surprise – « unique loi des arts modernes », à l'intensité – « le plus aisé des moyens », c'est-à-dire, au total, à l'art *sensoriel* qu'est devenu pour Valéry l'art moderne, celui, indique-t-il, qui se soucie outre mesure des *effets*, de la *réception* et du *public*, qui substitue la formule du *choc* au travail de la forme élaborée : « annuler tous les effets d'ordre théâtral – Tous les effets de choc, de surprise, tout ce qui n'est possible que devant le nombre réuni » (*C.*, II, 1016).

Art du langage, la poésie – et la littérature avec elle – se définit, enfin, contre le langage ordinaire qui inclut pour Valéry, on le sait, tout ce qui n'est pas la poésie : la prose – « que le poète multiplie tout ce qui sépare les vers de la prose » –, la description et la narration d'événements, c'est-à-dire le roman, « le comble de la grossièreté », « le genre littéraire qui convient à la plus vaste et la plus naïve classe de lecteurs ». Le langage ordinaire est d'abord répudié parce qu'il sert à d'autres buts qu'à la poésie : « l'intellect volontiers exigerait du langage commun des perfections et des puretés qui ne sont pas en sa puissance ». Il est le produit des usages d'un langage partagé et commun qui n'est pas celui du poète – « les mots, qui ne sont pas de nous » –, un ensemble de « moyens non appropriés à son dessein, non faits par lui » (*Œ.*, I, 1462). Il charrie les opinions, les préjugés, les croyances d'un ensemble et d'une communauté dont il est l'instrument de communication : « le langage commun est le fruit du désordre de la vie en commun, puisque des êtres de toute nature, soumis à une quantité innombrable de conditions et de besoins, le reçoivent et s'en servent au mieux de leurs désirs et de leurs intérêts, pour instituer entre eux des rapports [...] ; le langage du poète [...] constitue, au contraire, *un effort de l'homme isolé* pour créer un ordre artificiel et idéal, au moyen d'une matière d'origine vulgaire » (*Œ.*, I, 1463) ; « j'ai le mépris du monde-du-langage – *ordinaire*. Au fond je ne crois pas au langage ordinaire [...], ce langage ne témoigne que d'un accord passif des hommes » (*C.*, I, 417, 1924). L'écriture poétique est donc la volonté de créer un « langage propre » et d'inventer une langue qui permettrait de transformer l'arbitraire du langage qui nous est donné en un langage totalement réfléchi. Il y a ici, incontestablement chez Valéry, un contemporain des philosophies du langage issues du positivisme logique anglo-

saxon, celui de Russell, qui considère comme dommageable les imprécisions du langage ordinaire, à quoi il faut remédier par la formalisation et l'émondage des expressions qui sont des non-sens, celui qui dénonce les usages abusifs de la langue, ses objets trompeurs, ses références vides, qui critique les conventions de langage posées dans la conversation. Soit une philosophie du langage à l'opposé du Wittgenstein des *Investigations philosophiques* qui considérera positivement, au contraire, les emplois du langage ordinaire et ses usages comme autant de formes de vie : « la partie pratique ou pragmatique du langage, les habitudes et les formes logiques [...], le désordre, l'irrationalité qui se rencontrent dans le vocabulaire [...] rendent impossible l'existence de ces créations de poésie absolue [...] ; la conception de poésie pure est celle d'un type inaccessible, d'une limite idéale des désirs, des efforts et des puissances du poète » (« Poésie pure. Notes pour une conférence », *Œ*, I, 1463).

Mais le langage ordinaire est, en fait, surtout suspect pour d'autres raisons, qui sont finalement moins analytiques et poétiques que politiques. Valéry a beau expliquer que, lorsqu'il emploie l'expression de *poésie pure* ou de *poésie absolue*, il n'a pas en vue une pureté morale, *pur* et *commun* ne sont pas chez lui des termes descriptifs neutres mais bien des termes très fortement axiologisés. « Élément commun et pratique », le langage ordinaire est « un instrument nécessairement grossier puisque chacun le manie, l'accommode selon ses besoins, et tend à le déformer selon sa personne » (*Œ*., I, 1460) ; « grossier et créé par n'importe qui » (*ibid.*, 1463), « essentiellement pratique, perpétuellement altéré, souillé, faisant tous les métiers » (*ibid.*, 1339), fait « par usages sales, mêlés et indistincts » (*C.*, I, 385) ; « les formes du démotique et de son vocabulaire sont impures. Le langage commun est impur par formation » (*ibid.*, 426). L'une des grandes insuffisances du langage ordinaire selon Valéry est qu'il « est dû au suffrage universel » (*ibid.*, 416). Et le poète n'est pas, on le sait, un partisan très convaincu du suffrage universel : « plus l'instruction s'est diffusée, donc diluée, plus on a vu disparaître du langage les formes un peu complexes et leur remplacement par des notations invariables ou rigides [...] ; le cerveau populaire a rejeté, de même, la longueur des phrases, qu'il ne peut pas suivre » (*ibid.*, 402, 1915). Il attribue la « dépression » de la syntaxe à « la démocratie » et à « l'affaiblissement des têtes, des disciplines de tous ordres ». Le langage ordinaire est en fait, pour lui, la matière brute tout à la fois de la

parole – « l'élimination systématique de ce qui est *parole* est le point capital de ma philosophie » –, du discours et de la rhétorique des nouveaux partis politiques de masse : « c'est la grande affaire des politiques de toute espèce que d'agir sur les nerfs des gens : que deviendraient-ils sans les épithètes ? » (*Œ.*, I, 1472) ; « politique et religion = emploi du langage comme *excitant*. Mots magiques » (*C.*, II, 1547, 1944). Il est l'instrument à tout faire du régime de parole qu'est alors, selon lui, la démocratie de masse : « intimité, familiarité dégradent le langage [...] ; la démocratie qui est une facilité et une familiarité générale ; la presse qui est la promiscuité et la communication des idées opérées par des moyens mécaniques – sont contraires au langage rigoureux » (*C.*, I, 397-398, 1912) ; « en démocratie, – régime de la parole ou des effets de la parole – tout devient *politique*. Et *politique* en démocratie, signifie à peu près *dramatique*. Tout est relatif aux impressions d'un public. Ce sont les lois du théâtre qui s'appliquent [...] ; tout pour l'effet. Tout dans le moment » (*C.*, II, 1454, 1912). Ce qui fait que les mots sont employés dans les sens les plus vagues : « ce qu'il y a d'*ignoble* dans la politique, c'est la perpétuelle ambiguïté des paroles ». Ainsi du mot *liberté* : « un de ces détestables mots qui ont plus de valeur que de sens [...] ; mots très bons pour la controverse, la dialectique, l'éloquence ; aussi propres aux analyses illusoire et aux subtilités infinies qu'aux fins de phrases qui déchaînent le tonnerre » (*Œ.*, II, 951). Au total, le langage ordinaire, dont usent et abusent la démocratie et les partis, servirait à maintenir les mondes de l'idolâtrie et de la croyance – « politique, c'est idoles » ; « *Demos* peut-il subsister sans idoles ? » (*C.*, II, 1471, 1925-1926) – tandis que la poésie seule, qui voit dans le langage une fin et non un moyen, demeurerait de l'ordre du sacré : « valeur mystique et cosmique du verbe. » La poésie qui, depuis le symbolisme, s'est faite « toujours plus indépendante de tous *sujets*, et des attrait sentimentaux et vulgaires comme des grossiers effets d'éloquence » récusé donc le langage ordinaire, la matière informe du discours et de la rhétorique – « la forme adaptée à un nombre et à un mélange ». La rhétorique doit être ici entendue doublement : comme la recherche de l'effet sur le récepteur (l'orientation dominante de l'art moderne) et, s'agissant du régime de parole et de discours qu'est la démocratie, comme la volonté de séduire, de fabriquer et d'imposer une opinion : la « parole est le gouvernement d'un homme par un autre. » Il faut en tout cas relever ceci : ce sont les mêmes termes

qui, chez Valéry, servent à exprimer l'éloignement personnel pour l'art de Wagner – symbole chez lui, comme déjà chez Nietzsche et Mallarmé, de l'art moderne de l'illusion et de la « possession presque totale de l'être » –, l'aversion pour les articles de presse « faits pour agir momentanément et énergiquement », et le dégoût de la rhétorique politique, essentiellement comprise comme technique de pouvoir des conducteurs de peuples et forme de l'idéologie.

Langage littéraire – langage ordinaire : la littérature se construit chez Valéry à partir d'un dualisme qui lui-même permet de définir la littérature sur la base d'une exclusion réciproque du poétique et du rhétorique. La poétique, ici, est de tradition aristotélécienne tandis que la rhétorique demeure, elle, de tradition platonicienne : domaine non de l'*ethos* ou du *logos* mais du seul *pathos* (l'effet, l'émotion), de la séduction et de la manipulation de l'auditoire, de la politique. La rhétorique, à l'exception du domaine des figures, est donc versée toute entière du côté de la prose, de la parole persuasive et de la politique démocratique, avec « ses excès verbaux et ses conditions d'excitation grossière des masses » (*ibid.*, 1541, 1944). Dans les circonstances sociales présentes, la poésie est donc au langage ordinaire ce que l'inutile est au langage efficace et persuasif : « l'art de poésie consiste dans le développement des caractères *inutiles* du langage » (*C.*, II, 1034, 1933-1934) ; « dans le naufrage qu'est le temps moderne », où le vers est le « *contraire du bafouillage* [...] le moderne mode de s'exprimer » (*ibid.*, 1085)², il s'agit de « sauver la Perfection » (*ibid.*, 1042) : « la Poésie est une survivance. Poésie dans une époque de simplification du langage, d'altération des formes, d'insensibilité à leur égard, de spécialisation – est *chose préservée* » (*Œ*, II, 548). Elle se définit dès lors non seulement comme un langage séparé mais aussi comme un *écart* : « toute littérature qui a dépassé un certain âge montre une tendance à créer un langage poétique séparé du langage ordinaire, avec un vocabulaire, une syntaxe, des licences et des inhibitions, différents plus ou moins des communs [...] ; l'écrivain [...] est un *écart*, un agent *d'écarts* » (« Les droits du poète sur la langue » 1927, *Œ*, II, 1264). C'est-à-dire aussi comme un *domaine*

² Sur la dimension politique de cette « poétique de l'écart » chez Valéry, cf. H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, pp. 426-436.

d'exception : « toutes les fois que la parole montre *un certain écart* avec l'expression la plus directe, c'est-à-dire la plus *insensible* de la pensée, toutes les fois que ces écarts font pressentir, en quelque sorte, un monde de rapports distinct du monde purement pratique, nous concevons plus ou moins nettement la possibilité d'agrandir ce domaine d'exception, et nous avons la sensation de saisir le fragment d'une substance noble et vivante qui est peut-être susceptible de développement et de culture ; et qui, développée et utilisée, constitue la poésie en tant qu'effet de l'art » (« Poésie Pure, notes pour une conférence », 1928, *Œ.*, I, 1457). Lieu de l'écart et de l'exception, elle présente, finalement, les allures d'un équivalent linguistique de l'aristocratie socialement résiduelle en terrain démocratique : « la considération que l'on accorde à un titre de noblesse dans une nation démocratique peut ici servir d'exemple » (*Œ.*, I, 1283). Sartre se souviendra de ces définitions lorsqu'il expliquera, dans *Qu'est-ce que la Littérature ?*, que les lettres ne sont pas des « lettres de noblesse » et que l'écrivain s'adresse par principe à « tous les hommes ». Au surréalisme qui, contre le symbolisme, entend désacraliser la poésie, veut faire droit à tout discours singulier, pose que cette singularité ne doit pas être traitée comme littéraire, refuse la transcendance de la communication définie par l'écriture esthétique et déclare vouloir cesser de faire du poète celui qui serait seul apte à tenir le discours littéraire, Valéry opposera la fin de non-recevoir que l'on sait : « si tout le monde écrivait, qu'en serait-il des valeurs littéraires ? » (*Rhumbs*).

Contemporain des surréalistes, Paulhan se soucie moins des définitions poétiques, privatives et différentielles de la littérature que de la possibilité de l'intégration de l'utopie avant-gardiste dans la culture et de la place de la littérature parmi les autres discours, que le surréalisme refuse d'envisager. En France, entre 1920 et 1940, il est, on le sait, l'un des seuls à se soucier de rhétorique. Il nomme *Terreur* la volonté de la littérature de la modernité et de l'avant-garde de faire oublier qu'elle est littérature, ce qui lui tient lieu de réflexion sur sa situation au sein de la communauté des discours, mais aussi le pouvoir exorbitant qu'elle s'octroie. Il n'invente pas le terme de *Terreur*. Il le trouve dans le surréalisme, du côté de « l'appareil mental de la Grande Terreur », des insultes du *Traité du style* d'Aragon, des *Pas perdus* de Breton (« il ne serait pas mauvais qu'on rétablît pour l'esprit les lois de la Terreur ») et des appels de Desnos dans *La Révolution surréaliste* : « il n'y a qu'un régime

possible : la Révolution, c'est-à-dire la Terreur [...] ; seule la guillotine peut, par des coupes sombres, éclaircir cette foule d'adversaires auxquels nous nous heurtons. Ah ! Qu'elle se dresse enfin sur une place publique la sympathique machine de la délivrance [...] souhait puéril, enfantillage risible, il me plaît à moi de l'imaginer ce 'grand soir' tel qu'il sera [...] Ah ! Retrouver le langage du Père Duchesne, pour te célébrer, époque future³. » La Terreur est le nom donné par Paulhan au choix de l'originalité et de la différence et à la récusation de la rhétorique par la littérature de la première modernité depuis le romantisme. La Terreur, indique-t-il, s'aveugle sur le sens et sur la portée de la rhétorique : la rhétorique ne se limite pas aux figures ; ensuite, il n'est pas de langage sans figures ; enfin, la Terreur confond cliché et lieu commun. Elle méconnaît le savoir de la rhétorique sur la communauté que font ensemble les discours. Alors qu'elle croit récuser le *cliché*, le convenu et le *lieu commun*, elle reste muette sur la distance entre les sujets que la rhétorique négociait. Elle oublie « que l'on parle, et l'on écrit, pour se faire entendre, et se persuader l'un l'autre⁴ ». Elle trahit ainsi « d'auteur à lecteur, un court-circuit de sens et quelque échange

³ L. Aragon, « Fragments d'une conférence », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925 et n° 8, 1^{er} décembre 1926, p. 15. ; A. Breton, *Les Pas perdus* (1924), *Œ. C.*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp. 305-306. Dans *Les Pas perdus*, Breton fait référence à la « dictature de l'esprit, qui fut un des mots d'ordre de dada » (*ibid.*, p. 197) et voit en Jarry la « figure d'un moderne et aristocratique Père Duchesne » (*ibid.*, p. 219). Le manifeste surréaliste de 1942 en appelle aux principes de Robespierre et de Saint-Just et contient un *Retour du Père Duchesne* ; cf. aussi en 1946, les Conférences d'Haïti : « c'est le moment où jamais de faire toute vigilance, spécialement en ce qui concerne la probité de ceux qui mènent les pays comme les partis, probité aussi bien matérielle qu'intellectuelle. C'est aussi le moment à ne pas laisser passer pour se mettre en garde contre l'usure, l'effarante laxité et la prostitution actuelles des mots qui ressortissent au vocabulaire *politique*, tout spécialement. Je citerai ici l'un des rares hommes d'action que j'honore sans réserves, je citerai 'l'Ami du peuple', je citerai Marat qui, sans doute le premier, a mis le doigt sur cette plaie [...]. De nos jours, cette dénonciation, je ne crois pas que Marat aurait eu grand-peine à l'étendre au mot *démocratie*, par exemple, et à quelques autres. Une telle voix n'est précisément si haute que parce qu'elle a pour répondant une probité inattaquable. Cette probité, cette santé de l'âme à l'échelle universelle peuvent seules garantir qu'un bond en avant ne sera pas encore suivi d'un recul », *Deuxième conférence d'Haïti*, *Œ. C.*, III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 213 ; R. Desnos, « Description d'une révolte prochaine », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 26.

⁴ Sauf indication contraire, les références se font aux cinq livraisons des « Fleurs de Tarbes » dans *La N.R.F.*, n^{os} 273 à 276, juin à septembre 1936 et au volume de 1941, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1990.

soudain interrompu ». Il est toujours possible à tel écrivain de refuser les lieux communs mais « une telle opposition de l'auteur au lecteur » est « de pure commodité ; c'est qu'il n'est pas d'écart absolu entre l'entretien commun, et cet entretien plus secret que nous poursuivons avec nous-mêmes » (*La N.R.F.*, août 1936).

Paulhan demande que le refus des clichés ne se confonde pas avec celui de tout le langage humain : « l'on ne voulait rompre qu'avec un langage trop convenu, et voici que l'on est près de rompre avec tout le langage humain. Les anciens poètes recevaient de toutes parts proverbes, clichés et les sentiments communs⁵. » C'est à ses travaux de linguiste sur les proverbes malgaches qu'il doit sa version de la rhétorique : « la Terreur nous proposait donc comme motifs de fuir, au prix de l'honneur, les clichés, ceci d'abord : c'est qu'ils sont inutiles, puisque tout le monde les connaît déjà, et les pratique. À quoi s'ajoutait aussitôt que les hommes ne s'entendent si bien, à l'ordinaire, que sur le banal et le stupide. Bête comme un cliché, dit-on. Bref, l'auteur de lieux communs n'y montrait que sa propre bêtise [...] ; les vérités communes ne sont peut-être pas toutes si sottes qu'elles nous doivent jeter en un tel émoi. Il semble qu'il existe des sentiments assez bien partagés, des pensées banales, qui ne manquent pas pour autant d'acuité ni de finesse. Il est des proverbes étonnants et des clichés ingénieux. » L'écrivain de la Terreur, dit-il, reproche au langage d'être un langage commun, de ne pas lui fournir les mots qui puissent rendre compte d'une expérience unique. Il ne voit dans les lieux communs que les preuves d'un langage aliéné. Face à la Terreur, Paulhan maintient – H. Meschonnic l'a rappelé – le double sens de la rhétorique : discours orné (les fleurs) et fonctionnement du langage⁶. La Terreur prête au langage des vertus qu'il n'a pas, elle lui adresse des reproches qu'il ne mérite pas. Elle est la passion d'un langage innocent : « l'on appelle *Terreurs* ces passages dans l'histoire des nations (qui succèdent souvent à quelque famine), où il semble soudain qu'il faille à la conduite de l'État, non pas l'astuce et la méthode, ni même la science et la technique [...], mais bien plutôt une extrême pureté de l'âme, et la fraîcheur de l'innocence commune [...], l'habileté, l'intelligence ou le savoir-

⁵ J. Paulhan *Les Fleurs de Tarbes*, *op. cit.*, p. 43.

⁶ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, éditions Lagrasse, Verdier, 1989, pp. 72-80.

faire deviennent suspects, comme s'ils dissimulaient quelque défaut de convictions. Le représentant Lebon décrète, en août 1793, que le tribunal révolutionnaire d'Arras jugera d'abord les prévenus 'distingués par leurs talents'. Quand Hugo, Stendhal ou Gourmont parlent de massacres ou d'égorgements, c'est aussi à une sorte de talent qu'ils songent : celui qui se trahit aux fleurs de rhétorique⁷. » D'inspiration cratylienne, elle cherche toujours sa justification dans la motivation du signe : « il nous est arrivé d'observer (non sans regret ni gêne, et comme si le langage manquait ici à l'un de ses devoirs) que tout mot, peu s'en faut, nous était arbitraire. Telle est aussi la nostalgie ordinaire de la Terreur : cette hantise d'une langue innocente et directe, d'un âge d'or où les mots *ressembleraient* aux choses, où chaque terme serait *appelé*, chaque verbe 'accessible à tous les sens'⁸. » Paulhan oppose au cratylisme de la Terreur l'arbitraire du signe et un conventionnalisme linguistique – le sens des mots est fixé « d'un commun accord » : que serait un langage « qui ne servirait pas à l'expression et à l'échange, et faudrait-il encore l'appeler langage ? » –, une éthique du langage et une politique⁹. Face à l'exception et à la différence revendiquées par la Terreur, il rappelle le point de vue du « premier venu » et de l'homme du commun. Aux poétiques terroristes, il répond par le rapatriement du poétique dans la rhétorique. La clef de la poésie est « dans le langage le plus élémentaire » ; il n'est pas vrai que « la poésie échappe à la condition du langage commun » (*Clef de la poésie*, 1944) et, à « la poussière de rhétoriques individuelles, qu'appelle la Terreur », il propose de substituer « une rhétorique commune » (*La N.R.F.*, juillet 1936).

Avec la Terreur, Paulhan est un des seuls à penser l'impensé de la littérature et des poétiques de la première modernité, de Hugo au surréalisme. Il pose, en somme, la question suivante : quelle est pour la littérature la nécessité de défaire la communauté de communication, de récuser les indices du langage commun et de cesser de se donner pour un objet relevant du monde commun : « qu'il soit nécessaire et suffisant, pour être bon écrivain – pour être écrivain tout court – de traiter par le cynisme les sentiments et les pensées communes, d'y voir moins

⁷ J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, *op. cit.*, p. 61.

⁸ *Id.*, *Les Fleurs de Tarbes*, *op. cit.*, p. 146.

⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 130 et p. 132.

des pensées et des sentiments que l'effet, et comme le retentissement accidentel de certaines relations verbales [...]; il serait peu de dire que la preuve n'en est pas faite¹⁰. » Il pointe ainsi l'une des apories de la littérature de la première modernité : un langage innocent et qui se veut vierge de tout lieu commun entend, cependant, à la fois affirmer le droit de la littérature à être une représentation pour tous et revendiquer pour lui-même une fonction critique. De cette contradiction, Paulhan déduit ceci : dès le moment où elle se nie comme discours parmi les autres discours et s'identifie comme une rupture avec les langages de l'ordinaire, la littérature s'affirme en fait comme un régime d'exceptionnalité et comme un pouvoir : « Avouez enfin votre pensée : ce n'est pas tant au style, à l'instinct, à la passion que vous tenez qu'à la *différence*, n'importe laquelle [...]. Ce que veut la Terreur, ce n'est pas tant que l'écrivain soit inventeur, différent, unique – c'est qu'il s'exprime et se fasse entendre *malgré* sa différence¹¹. » En se persuadant qu'elle peut être étrangère à la culture, à tout langage commun, elle s'identifie moins à ce qui serait révolutionnaire parce qu'entièrement libre du rhétorique qu'elle ne dit en fait un fantasme de puissance : « Victor Hugo se prenait pour un pape, Lamartine pour un homme d'État et Barrès pour un général [...]. Breton [...] exige le triomphe d'une éthique nouvelle, qui se fonde sur le crime et la merveille¹². » En d'autres termes, la Terreur exprime, certes, la condition de l'écrivain après guerre, celui qui est défini par son opposition à l'ensemble social et culturel (c'est ainsi qu'il interprète l'avant-garde surréaliste) mais, dans la mesure où elle opère la confusion de la liberté d'expression et de la liberté absolue, de l'auto-affirmation artistique et esthétique et de la critique sociale, elle est, en fait, plus largement, l'effet du découplage et de la séparation du poétique et du rhétorique qui fait la définition de la littérature moderne.

Les définitions néo-classiques de la forme et de l'autonomie de la forme qui répondent chez Valéry aux secousses du dadaïsme et du surréalisme trouvent en grande partie leur fondement, avec le symbolisme, dans un régime de l'art

¹⁰ J. Paulhan, « Un rhétoricien à l'état sauvage : Paul Valéry ou la littérature considérée comme un faux », *Œuvres complètes*, III, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, p. 223.

¹¹ J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit., pp. 156-157.

¹² *Id.*, *ibid.*, p. 29.

antérieur à celui des avant-gardes historiques du vingtième siècle. Nées elles aussi d'un débat serré avec le surréalisme, les considérations de Paulhan sur la rhétorique et la terreur ne prennent, à l'inverse, tout leur sens qu'au milieu des années trente, passé le moment des avant-gardes, lorsque celles-ci font elles-mêmes le constat de l'échec de leur utopie et de leur défaut d'intégration dans la culture. Paulhan a travaillé à son livre sur la rhétorique et la Terreur depuis le milieu des années vingt (il s'en ouvre alors à Francis Ponge comme ensuite à Artaud lorsque celui-ci rompt avec le surréalisme). Mais ce n'est qu'en juin 1936 qu'il en livre les premiers états dans *La Nouvelle Revue Française*. Au milieu des années vingt, il reprochait à la Terreur de vouloir faire oublier qu'elle était littérature, d'être un langage qui n'avouait pas qu'il était langage, une rhétorique qui s'ignorait ou qui feignait de s'ignorer : « une rhétorique moderne – diffuse à vrai dire et mal avouée, mais d'autant plus violente et têtue. » Une décennie plus tard, il est conscient que la Terreur est sortie des limites du domaine littéraire et il doit concéder que « l'histoire des lettres n'est pas seule intéressée » à sa réflexion (*La N.R.F.*, septembre 1936). Il relève que la Terreur n'est pas seulement une rhétorique littéraire mais qu'avec les nouvelles stratégies de langage totalitaires, elle est devenue une rhétorique politique : « le dégoût des clichés se poursuit *naturellement* en haine de la société courante, et des sentiments communs (comme si les États et les sociétés n'étaient pas différents d'un grand langage, que chacun silencieusement se parlerait) » (*La N.R.F.*, juin 1936).

Le refus littéraire du lieu commun s'est déplacé sur le terrain du politique. La défiance littéraire pour le langage commun s'est changé en haine du lieu commun démocratique. Son analyse permet de lire, dans l'actualité d'une société devenue incapable de stabiliser les signes qui lui permettraient d'indiquer ses réciprocités, le processus par lequel cette société défait l'espace public du politique dans la langue de la politique, des mots d'ordre et des *slogans* : « J'ai cru remarquer qu'il suffisait à une opinion de nous être étrangère ou hostile, pour nous paraître aussitôt soumise au pouvoir du langage. La victoire électorale du Front populaire, il y a deux ans, s'expliquait assez bien, aux yeux de ses partisans, par la justice de leur cause. Quant aux adversaires, ils découvrirent d'un commun accord qu'elle était due au seul verbalisme, et à l'influence qu'exercent sur nous les mots : *Pain, paix, liberté*.

(Qui donc a dit : le verbalisme, c'est la pensée des autres ?)¹³. » Pour les *misologues* – ceux qui se méfient des grands mots et des lieux communs –, les signes communs ne sont plus que des *mots*, déclarés vides de sens : « l'on appelle *mots* les idées dont on ne veut pas, comme on appelle *vaches* les sergents de ville, et *vautour* son propriétaire. C'est une simple injure, dont il serait vain de tirer une théorie du langage et du monde¹⁴. » Les grands mots, « ce sont les mots que nous ne comprenons pas », les mots des autres, *quand ils ont tort, à nos yeux*. Raymond Queneau ne dit pas autre chose dans son *Traité des vertus démocratiques*, dont il commence alors la rédaction, durant l'été 1937 : « les murs des monuments publics sont marqués au coin de cette trilogie moderne : liberté, égalité, fraternité. *Des mots* disent les non-républicains ou les républicains non sincères. *Des abstractions* prétendent d'autres adversaires qui ne voient partout qu'abstractions¹⁵. »

En juillet 1936, Paulhan traite ensemble la Terreur, le refus littéraire des lieux communs et les nouveaux *slogans* de la langue politique. Il ne va pas jusqu'à assimiler, comme le fait Queneau dans son *Traité des vertus démocratiques* où il s'en prend au surréalisme et à Breton avec lesquels il a rompu en 1932, terreur littéraire et terreur politique. Il relève cependant que les procédés littéraires de la Terreur se retrouvent presque à l'identique dans les mouvements totalitaires en lutte contre les démocraties et il note que le refus violent du cliché est devenu une arme de la rhétorique totalitaire qui entend forger un vocabulaire politique nouveau. Il observe qu'un même principe préside aux interdits prononcés par la Terreur littéraire contre les lieux communs et aux charges de la nouvelle rhétorique politique contre les mots de la démocratie :

Charles Maurras, après Bonald, observe que les erreurs sociales tiennent plutôt qu'à la sottise des hommes, à l'influence du langage : 'Les mots de liberté, de démocratie, d'égalité, dit-il, sont éminemment propres à troubler les têtes'. Jean-Richard Bloch, de son côté, dit, après Proudhon : 'Nos difficultés politiques viennent du pouvoir des mots' [...]. Quand MM. de Rougemont, Bost et Reinach

¹³ *Id.*, « Lettre aux *Nouveaux Cahiers* sur le pouvoir des mots » (1938), *Les Fleurs de Tarbes*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁴ *Id.*, *Les Fleurs de Tarbes*, *op. cit.*, pp.117-118.

¹⁵ R. Queneau, *Traité des vertus démocratiques*, Paris, Gallimard, Les Cahiers de *La N.R.F.*, 1993, p. 108.

dénoncent [...] l'action des mots violence, sécurité, classes, c'est dans les mêmes termes, peu s'en faut, où Hitler s'attaque au pouvoir néfaste des 'formules' *cubisme* et *futurisme* ; Neville Chamberlain ou Mussolini aux 'phrases' égalité des droits, Société des Nations. Même les images et (si je puis dire) la forme littéraire de l'argument ne varient guère : Mlle Simone Weil ne nous avait pas plus tôt mis en garde [...] contre certains mots 'gonflés de sang et de larmes' (comme fascisme) que le colonel de La Rocque s'écriait [...] : 'Attention aux mots gluants de sang et de pus !' (comme bolchevisme)¹⁶.

Le démagogue qui dénonce le lexique démocratique partage avec l'écrivain de la Terreur la même croyance dans le *pouvoir* et dans la *force* des mots : « Il ne se passe pas de jour que l'un de nos grands hommes politiques ne fasse plus ou moins directement allusion au pouvoir des mots magiques ou, comme l'on dit, des *grands mots*. Hitler parlait, il y a un mois, du *pouvoir des formules* (comme *futurisme*), Chamberlain du pouvoir des mots (comme *égalité des droits*) [...] ; ainsi la question des mots ou des phrases sacrées est-elle de tout instant. Il n'est pas besoin d'aller à Madagascar pour faire l'expérience du proverbe¹⁷. » À cette croyance dans le pouvoir des mots, Paulhan oppose la leçon des linguistes, mais il lui faut admettre que la vérité et la science n'ont pas l'efficacité de la croyance qu'elles dénoncent. L'illusion « devient vraie sitôt apparue ». En d'autres termes, la Terreur est performative. Le pouvoir des mots est peut-être la croyance propre à la Terreur et à la politique de la terreur, mais ses slogans et ses mots d'ordre n'en sont pas moins dotés d'une efficacité : « il suffit parfaitement de supposer la puissance des mots pour que les mots aient puissance¹⁸. »

À partir de 1936, Paulhan comprend que l'Histoire vient de rattraper la Terreur littéraire, quand bien même, alors, la Terreur ne se reconnaît plus dans l'événement ni dans la figure d'elle-même que l'Histoire lui renvoie. Ses réflexions sont dès lors contemporaines des analyses consacrées par George Orwell et Hannah Arendt à la corruption et à la destruction du langage ordinaire par la pensée totalitaire. Produit de la séparation du poétique et du rhétorique

¹⁶ J. Paulhan, « Lettre aux *Nouveaux cahiers* sur le pouvoir des mots », *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit., p. 226.

¹⁷ *Id.*, « Le langage sacré » (mai 1939), D. Hollier, *Le Collège de sociologie 1937-1939*, Gallimard, Folio-Essais, 1995, pp. 719-720.

¹⁸ *Id.*, « Lettre aux *Nouveaux cahiers* sur le pouvoir des mots », *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit., p. 235.

qui définit le régime de la littérature de la modernité, la terreur littéraire le conduit à poser la question de la tension entre l'ordinaire du discours démocratique et la littérature pensée, à partir de cette séparation, comme domaine de l'exception discursive.

PHILIPPE ROUSSIN

Centre de recherches sur les arts et le langage, CNRS-EHESS, Paris

Courriel : Philippe.Roussin@ehess.fr