AURÉLIA MAILLARD

D'un même sillon

Gaëtan Picon, une voix à la rencontre des œuvres

> Songeant, en cette morte saison, à parler non des livres, mais de la façon d'en parler, c'est-à-dire de la critique, et de ses formes les plus neuves et intéressantes, c'est sur la littérature elle-même que je me sens amené à réfléchir[1].

Octobre 1963, période creuse de la vie littéraire, Gaëtan Picon détache son regard de l'effervescence éditoriale pour interroger le discours qui, chroniquement, en dresse le bilan. Récemment nommé rédacteur en chef du *Mercure de France*, enfin légitimé en sa qualité d'exégète, l'auteur marque une pause, suspend sa lecture, pour porter son regard sur l'exercice critique. « Songeant, en cette morte saison… » : gravité et clairvoyance accueillent la mise en abîme d'une pratique indissociable de son objet.

Marquons d'emblée une pause, à notre tour, pour considérer les étapes d'une carrière critique modulée sur la circonstance, et le doute. L'entrée de Gaëtan Picon dans le monde fermé de la critique littéraire se fera au prix d'efforts incessamment reconduits, consistant à placer ses articles en revues et collectifs, à endosser les projets latéraux, en bref, à réagir à l'actualité, accessoirement, en vivre, sans pourtant renoncer au projet inaugural d'une esthétique de la littérature. Voilà pour la part contingente des efforts reconduits. La part apparente, il est vrai, qui recouvre imparfaitement une inquiétude plus profonde, aux prises avec le sens, la finalité, en un mot l'*à quoi bon* de l'exercice critique. Préoccupation qui se confond, nous le pressentons, avec un questionnement plus intime, d'ordre existentiel.

Il n'est sur ce point que d'évoquer les interrogations livrées à l'interlocuteur privilégié de ses années de formation que fut André Malraux, maître et modèle, auquel le jeune homme voua une admiration calquée sur la pleine mesure d'une *aura* qui est celle de l'écrivain et de l'homme confondus[2].

1. « La littérature, la conscience et le désir », *Mercure de France*, octobre 1963, p. 433.

2. Les propos sur lesquels se fondent les considérations à venir sont extraits des lettres adressées par Gaëtan Picon à André Malraux, correspondance conservée dans les archives de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, consultée sur l'aimable autorisation de Madame Florence Malraux.

Dans une lettre datée du 16 novembre 1942 – seuls quelques brefs articles sont jusqu'alors parus aux *Cahiers du Sud*[3] –, Gaëtan Picon envisage sa carrière, tire les lignes directrices de son ambition, non sans y joindre cependant l'expression du doute, clausule incontournable, qui n'a rien de la rhétorique d'usage:

> … c'est toute ma course de critique littéraire que je vois devant moi: faire ce qui n'a pas été fait encore, – dans ce siècle, – donner leur juste proportion à tous ceux qui animent la création et la pensée contemporaines, dessiner notre Triomphe d'Homère, tout en tendant, à la faveur d'études de détail, vers une esthétique du roman, de la poésie… Et bien d'autres choses encore: notamment une critique de la fonction philosophique. […] À force de patience, de labeur, de fidélité, peut-être ne suis-je pas incapable d'atteindre à une certaine ampleur. Mais je m'aperçois que je vous parle comme si j'attendais une réponse aux doutes que j'ai sur moi-même: et vous n'avez rien vu de moi sur quoi vous puissiez me juger. Il est ridicule de ne pouvoir parler que de ce qui n'est pas fait encore. C'est que, vous le comprendrez, je ne puis m'accepter qu'au futur…

Partagé entre exaltation et lucidité, le jeune homme se confronte à la perspective d'un parcours dont il ignore tout encore sinon la puissance d'appel, et l'ampleur du projet énoncé. De fait, le décalage est imposant entre l'aspiration, qu'anime la très belle ambition du jeune âge, et les rares essais alors parus, laborieusement arrachés aux tâches « alimentaires » d'enseignement. De ce doute juvénile s'opérera un glissement vers un doute plus profond. Quelques mois seulement s'écouleront pour que dans la correspondance à Malraux se constate, parallèlement à l'affirmation d'une vocation, son expression aggravée. Corrélativement à la cristallisation des certitudes se creuse le doute, ainsi qu'en témoigne une lettre datée du 25 décembre 1943:

> Il me tarde enfin que vous puissiez me donner un avis motivé. Je suis dans une situation assez banale, mais douloureuse. Aujourd'hui, je ne doute plus d'avoir une vocation d'écrivain: c'est-à-dire que je ne trouve qu'en écrivant quelque bonheur, quelque repos. Pour pouvoir être, n'être qu'un écrivain, je suis prêt à me contenter plus ou moins complètement de la part la moins noble du métier d'écrire: la critique.

3. Gaëtan Picon cultivera une intime reconnaissance à l'endroit de cette revue dont, à la tête du *Mercure*, il tentera de reproduire la politique d'accueil et d'ouverture aux jeunes talents. Dans un témoignage livré à *L'infini* (« En contact avec *Tel Quel* », *L'infini*, n°49-50, 1995, p. 202-204), Denis Hollier revient sur cette dimension: « Gaëtan Picon avait fait de cette revue un lieu, où, entre l'ancien et le nouveau, s'amorçaient des affinités qui n'étaient pas obligatoirement militantes. Elle allait vite être sacrifiée à je ne sais plus quelles jalousies éditoriales (je crois que, ailleurs, on prenait ombrage de sa qualité) » (202). L'hommage rappelle, en miroir, celui de Gaëtan Picon à l'égard des *Cahiers du Sud*. À l'occasion du cinquantenaire de la revue, dans un article intitulé « Les Cahiers d'une vie » (*Cahiers du Sud*, n° 373-374, 1963, p. 76-79), il insistait sur l'ouverture de la revue, sa recherche et son attente de jeunes auteurs auxquels, ailleurs, se trouvait accordé un crédit précautionneux, placé sous le signe de l'exception: « le meilleur de la littérature et de la poésie française d'un demi siècle avait reçu de vous non point cet accueil qui va de soi, après la victoire, mais l'encouragement initial qui permet l'essor » (79). En retour, le parcours critique de Gaëtan Picon se fera un point d'honneur de prêter une oreille attentive aux jeunes auteurs, sans jamais céder à l'illusion de la novation.

Une distinction, tranchée, sépare la vocation d'écrivain de l'activité critique, cette dernière se présentant comme une concession. Dans la mesure où elle assure le maintien d'un lien vital avec l'écriture – seule activité alors envisageable – la critique littéraire lui apparaît comme une voie certes inférieure, mais préférable à toute autre. *Part la moins noble du métier d'écrire*, la sentence est sans appel, disant dans un même élan l'ampleur de l'idéal, et celle, équivalente, du compromis. L'activité critique se présente comme un dernier recours, sur une échelle du « moins pire ». Rappelons que Gaëtan Picon est alors âgé de trente ans, jeunesse relative: l'urgence tranche et infléchit le ton, qui se veut déterminé à défaut d'être inspiré. De cette missive se dégage un réalisme froid, contrepoint d'un idéal qui semble renoncer à soi dans le moment où il s'énonce.

Avec le recul dont nous bénéficions, il nous revient de prendre la mesure effective de la concession faite à la critique, que révèle la consécration tardive de l'écrivain. *Un champ de solitude*, premier écrit personnel de l'auteur, paraîtra en 1968 seulement[4]. La durée du retrait consenti dans l'activité critique est imposante, un pan de vie s'écoule avant que ne soit franchie la frontière si fermement tracée entre critique et écriture. Si fermement tracée? C'est sur ce point surtout que le recul nous permet de revenir, d'œuvrer, au plein sens du terme, en appréhendant dès lors son œuvre critique à la lumière du désir de création qui la sous-tend. Remontant le cours des essais et chroniques qui jalonnent cette période de « sacrifice » critique, ce n'est plus l'option de *moindre mal*, du consentement par défaut, qui nous est rendue perceptible, mais par contraste, l'effort maintenu pour élever la critique à sa dimension proprement créatrice. La parole exégétique, inscrite dans le sillage immédiat et exigeant de l'œuvre qu'elle approfondit de ses lumières, n'a, tel que l'envisage Gaëtan Picon, de second que le temps, l'écart de la réaction. Elle est en soi conçue, et cette conception ne cessera de s'affirmer au fil des écrits, comme un écart fécond, destiné à accéder à la singularité d'une forme, d'une voix reconnaissable.

À l'impérieuse conviction qu'éveille la vocation d'écrivain fait pendant une indécision tenace à l'endroit de la critique, dont témoigne le motif récurrent de sa vanité. Une fois engagée l'entrée en littérature par la porte – étroite et ingrate – de la critique, ce ne sont plus en effet les interrogations relatives à l'ampleur personnelle, ou à une vocation cherchant ancrage et forme, qui assaillent l'auteur, mais une grave remise en question de la pratique exégétique même[5]. La présence critique alors nourrit le soupçon

4. Gaëtan Picon, *Un champ de solitude*, Gallimard, nrf, 1968.

5. Remise en question qui se lit dans le chapitre premier de *L'Écrivain et son ombre*, « L'œuvre comme énigme »: « Alors pour un instant, le critique se sent justifié d'être; il échappe, pour un instant, au soupçon qui le tenaille: « Quelle vanité que la critique!… » Mais qu'il ne se réjouisse pas trop vite: il se peut que la reconnaissance de l'artiste ne soit pas très différente de sa rancœur. » (Gaëtan Picon, *L'Écrivain et son ombre: introduction à une esthétique de la littérature*, Gallimard, « Tel », 1953, p. 13)

de l'absence à l'œuvre, ainsi que le suggère l'une des dernières missives adressées à André Malraux, approximativement datée de mars 1959, dans laquelle le doute, sous sa forme la plus aiguë, se déploie en images que creuse une empreinte où l'on reconnaît la pensée de Blanchot:

> Mais je suis de plus en plus conscient de la sottise de toute critique – non seulement parce qu'elle rend irréparable la relation d'un instant, mais surtout parce qu'elle a bien des chances de traduire une *absence* à l'œuvre, une sorte de sommeil où l'on tombe du livre en soi. Il faudrait reprendre le livre, au lieu d'écrire sur son propre sommeil – fût-il visité de rêves…

En regard de leur destinataire, de tels propos ne peuvent être ramenés à une stratégie d'appel à la reconnaissance, détournée en aveu d'impuissance. Gaëtan Picon en attend moins le réconfort ou l'éloge qu'une expression ferme en réponse à son désarroi. Mieux que personne, il sait trouver cette fermeté, contrepoint d'une détermination chez lui défaillante, dans la personne d'André Malraux. Il s'adresse en outre implicitement à l'écrivain, dont l'œuvre romanesque, réunissant les modes antagonistes de la pensée et de l'action, préfigure le modèle d'une conciliation idéale entre réflexion et création. *Reprendre le livre* signifie de fait renouer avec la forme active de l'écriture que symbolise, ou, plus encore, *conquiert* André Malraux dans sa pratique conjuguée d'essayiste et de romancier. Souterrainement encore, c'est le désir d'une écriture personnelle, la part de l'écrivain, qui se rappelle à Gaëtan Picon, pour l'heure contraint dans le retrait de l'*ombre* critique.

Dans la correspondance échangée entre Gaëtan Picon et André Malraux se marquent ainsi les étapes d'une parole critique conquise sur le doute, confrontée au soupçon de son inutilité, voire de sa négativité. Récurrente, la remise en question de l'activité critique est cependant concurrente de sa promotion, agissant comme un contrepoint révélateur et fécond. Certes, au sommeil où l'on tombe s'oppose, reproche tacite, dépit douloureux, la vigie créatrice dont émerge l'œuvre. Cependant, dans les moments de doute les plus aigus, l'auteur garde l'intuition de l'œuvre, cet espoir que ravive la flèche incandescente du rêve, part irréductible du désir qui déchire la somnolence.

Part du rêve qui nous ramène au songe de la chronique de 1963, « La littérature, la conscience et le désir »: *Songeant, en cette morte saison…* Déterminante à de nombreux égards, elle voit coïncider dans la carrière critique de Gaëtan Picon ascension et désaffection. Ascension que ratifie sa nomination à la rédaction du *Mercure de France* sous sa nouvelle formule inaugurée en mai 1963: cette titularisation se présente de fait comme l'occasion de renouer avec l'écriture critique vivante et réactive, à la suite d'un retrait impliqué par son entrée au Ministère. Il importe en effet de signaler cette coïncidence. Gaëtan Picon disparaît des sommaires du *Mercure* dans le temps de sa prise de fonction ministérielle, entre 1959 et 1963, alors happé par les contraintes et exigences de l'action culturelle,

éloigné, témoignera-t-il, des sphères de la lecture et de la réflexion critique. « La littérature, la conscience et le désir » vient ainsi rompre un silence de près de trois ans, trois années dévouées pour certains, sacrifiées pour d'autres, à la mise en place de la politique culturelle sous le ministère d'André Malraux.

On s'attend dès lors à une parole enthousiaste, ravivée par l'effet d'une ascèse[6] contrainte, et prolongée; un regard ressourcé de renouer avec le monde des Lettres, avec l'acte de lecture, avant tout. Eu égard à la nouvelle facture du *Mercure*, gratifié d'un nouveau comité rédactionnel, comptant Yves Bonnefoy et André du Bouchet, pour ne citer que ceux avec qui l'aventure se renouvellera, on pourrait s'attendre à un éloge de la littérature et, dans son sillage, à une apologie de la parole critique. Or, c'est un discours d'un autre ordre, d'une autre tonalité, qui se profile dans cette chronique.

À l'amorce du titre, « La littérature, la conscience et le désir », s'énonce en réalité une triade problématique. Cette dernière désigne bien les principales composantes de la relation critique idéale telle que la conçoit Gaëtan Picon, mais les désigne toutefois par opposition à ses formes récentes. Les convictions de l'auteur s'y inscrivent en creux des pratiques contemporaines, par contre-pied. Un malaise profond s'insinue, plus qu'une dénonciation, et l'écart nous semble s'aggraver de la somme des contrastes évoqués. Au fil de l'essai, l'auteur considère les tendances de la critique contemporaine dans l'optique d'une lacune, dominé qu'il est par le sentiment d'une perte. L'auteur interroge la résistance qui le maintient à distance des formes récentes, confrontant à une logique littéraire de raréfaction, de fractionnement et d'abstraction sa conception intime de la création comme l'*œuvre du désir*. Il appréhende les pratiques contemporaines d'une autre rive et, mesurant son éloignement, semble annoncer l'élection d'autres formes, d'autres sphères. Avec lucidité, l'auteur désigne le lieu où véritablement s'origine son malaise, dont les orientations de la nouvelle critique ne sont que la répercussion. L'examen de la *façon de parler des œuvres* opère une irrémédiable boucle, renvoyant irréversiblement à son origine, la littérature. Par conséquent, le rétrécissement des perspectives critiques fait pendant au tarissement d'une création littéraire dont le foisonnement assurait la pleine saveur, entraînant dans son sillage un commentaire inspiré. *Songeant à parler de la critique*, Gaëtan Picon se voit ramené comme malgré lui à une origine, l'œuvre littéraire, dont il éprouve le déclin. L'essai décrit la conscience de l'enfermement auquel le contraint son activité, fonction de sa circularité. Posant en prémisse la subordination constitutive et conditionnelle de l'exercice critique à son objet, il se penche sur le devenir d'une dépendance qui, féconde dans la perspective d'un *rapport étroitement dialectique*, lui

6. L'expression renvoie à l'intitulé du texte d'hommage de Pierre Boulez, « L'ascèse de l'action », dans le dossier *L'œil double de Gaëtan Picon*, Centre Georges Pompidou, Exposition au Musée national d'art moderne, 18 avril – 18 juin 1979.

semble désormais, en regard de la fermeture du champ littéraire sur lui-même, irrémédiablement stérile[7].

Dans la mesure où l'auteur lie l'exercice critique à celui d'une conscience, le rattachant, à l'instar de l'œuvre, aux critères d'invention et de subjectivité, dans la mesure surtout où il rappelle l'ancrage contemporain de la parole critique, il procède à un minage consciencieux et systématique du terrain. Ces liens – entre l'œuvre, une conscience, son lieu, son temps – énoncés dans leur fécondité, sont fatalement destinés à se muer en servitude dans le contexte d'une littérature d'anonymat et de négation. « … Le critique est un écrivain; c'est à la littérature, et à elle seule, qu'il est lié[8] »: si, au bénéfice de cette autarcie, peut s'établir une relation critique à l'œuvre en prise avec sa signification globale, qu'adviendra-t-il dès lors que l'œuvre postule son insignifiance? Annonçant sa défiguration, Gaëtan Picon – et l'on ne sait si c'est là dérision ou naïveté – dresse le portrait idéal du critique littéraire: homme de conscience, visant l'essence de l'œuvre au gré d'une démarche *arbitraire et prétentieuse*. Plus encore, parce qu'inventive et subjective, cette démarche désigne celle de l'écrivain, figure réunissant en un dialogue fécond le créateur et le critique. Dans le texte cependant, ce profil idéal ne tarde pas à se défaire:

> Dans la nouveauté de la nouvelle critique (qu'elle parle de Mallarmé ou de Robbe-Grillet) parle la nouveauté de la nouvelle littérature. Si pourtant je me hasarde à marquer quelque doute ou désaccord devant une telle nouveauté – encore que ce soit elle qui m'intéresse – c'est qu'il y a bien un moment où la nouveauté passe, où l'opposition devient action: où Socrate mourant a raison de ses juges (*ibid.*, 434).

Faisant part de son doute ou désaccord à l'endroit de la nouveauté, qui est ici celle des champs littéraires et critiques confondus, l'auteur se sait tenu de justifier sa résistance en regard de ce qui pourtant ne cesse d'éveiller sa curiosité, révélant au passage l'indice du déchirement intérieur. Il poursuit: « Où est le défaut de ce nouveau? » Le démonstratif, à valeur restrictive, indexe non pas la nouveauté en général, qui ne cesse de susciter son attente, mais un nouveau particulier, qui se caractérise par une indifférence marquée à l'endroit de l'écrivain. Dans la mesure où elle cesse d'être, à ses yeux, une littérature d'écrivain – à savoir une littérature de personnalité, de métier et de désir – la création contemporaine inspire une critique impersonnelle, désertée. C'est une profonde modification de la notion de l'acte littéraire, qui, d'*activité exceptionnelle, hasardeuse et comme arquée sur le vide,* ainsi que la définit l'auteur, tend à devenir la *dépendance d'une*

7. Tendance, signalons-le, qui s'amorce avec la première modernité, soit Mallarmé et Manet, sur laquelle l'auteur porte certes un regard fasciné, néanmoins inquiet. Cette ambivalence caractérise l'essai *1863, naissance de la peinture moderne*, paru en 1974 aux éditions Skira.

8. « La littérature, la conscience et le désir », *Mercure de France*, octobre 1963, p. 433.

causalité, modifiant radicalement par conséquent la fonction critique: cette dernière n'est plus un risque endossé en réponse au vertige de l'œuvre, mais une méthode, un effort de reconstitution.

À une littérature contemporaine qui se rêve *sans auteur et sans œuvre*[9] correspond une critique anonyme, neutre, inhabitée. La définition qu'en donne alors Gaëtan Picon procède par contrepoint, ce qu'elle est s'annulant de ce qu'elle n'est pas, ses propriétés creuses se révélant à la lumière d'une plénitude perdue:

> Critique de reconstitution, de compréhension, non de jugement (je veux dire d'adhésion ou de refus), elle est aussi une critique de citation, non de référence. Une critique insulaire succède à une critique planisphérique, sous-tendue par la toile de fond de l'histoire. Que de livres fermés, de noms disparus: le rétrécissement de l'horizon, depuis un quart de siècle, est sensible (437-438).

C'est bien l'auteur du *Panorama de la littérature contemporaine* qui énonce ce constat d'un rétrécissement de l'horizon, d'une neutralisation de la diversité, d'une fermeture des œuvres. Les tendances incriminées sont celles de la sémiologie, de la sociologie, des formalismes en vogue. En regard d'une conception de la relation à l'œuvre comme redoublement de la relation au monde, pleine et intarissable, la nouvelle critique de prélèvement, visant non plus la totalité mais la monade, l'archétype ou, ailleurs, la structure, émerge dans le discours de Gaëtan Picon dans ses lacunes et insuffisances. Ayant évincé l'écrivain et l'histoire, la nouvelle littérature se prolonge d'une critique atone et atomique.

Doute ou désaccord, l'auteur est incertain de la nature même de sa résistance. Aussi interroge-t-il, dans la mesure où leur permanence est à l'origine de l'inadéquation de son regard à l'endroit de la nouveauté, l'éventuelle caducité de ses valeurs:

> Dire de certaines œuvres qui anticipent sur cet état final de la littérature qu'elles sont sans mesure, sans discrétion, sans trouvaille, sans pointe, sans invention, sans originalité, bref: illisibles; dire d'une certaine critique qu'elle ne nous renseigne en rien sur les opérations d'un art qui a cessé de jouer: c'est peut-être constater simplement que nous n'y retrouvons pas nos habitudes. Que valent celles-ci?(438)

La formule impersonnelle ne saurait nous leurrer: derrière l'anonymat de la forme infinitive du *dire*, nous retrouvons le désarroi de l'auteur. Désarroi certes partagé, qui ici se retranche à la frontière de l'informulé. Il est significatif que la sentence s'énonce sur un mode hypothétique. Son caractère irréalisé nous renseigne: elle est tout à la fois une tentation, un défi, une résistance.

9. « Ici, l'œuvre littéraire est simplement définie comme conscience, et cette conscience rêve de sa disparition » (« La littérature, la conscience et le désir », *op. cit.*, p. 437).

Une telle attitude a ses modèles. Lorsque l'auteur soupçonne, à la source de ses résistances, une fatalité qui est celle d'une irrémédiable perte d'acuité à l'égard du contemporain, il semble se souvenir de l'injonction de Paul Valéry à André Breton, dans une lettre de juillet 1916 où coïncident les motifs du retrait et du relais, missive à la clausule fameuse: « Je suis assez fatigué pour m'en tenir à ces propos. C'est à vous de parler, jeune voyant des choses… ». Injonction reprise par Breton en intitulé d'une note de 1952, où il décrète comme seul valide *l'œil de la jeunesse* : « Que n'ai-je pu garder l'œil que j'eus à dix-sept ou dix-huit ans pour telles œuvres plastiques alors toutes neuves, en butte à un décri et à une intolérance presque unanimes! […] Je me dis souvent que cet œil ouvert de la jeunesse (ouvert sur ce qui n'est pas encore mais qui, on le sent obscurément, va être) reste le seul *bon*[10]. » À cette proposition, qui entendons-le avec justesse, reste de l'ordre de la suggestion, (*je me dis souvent*) s'articule dans la note de Breton un renversement du soupçon du regard à son objet:

> Considérant ce qu'il advient aujourd'hui de l'aventure plastique, je me demande parfois si l'intérêt déclinant que je lui porte tient à un gauchissement inévitable du regard en raison des années ou si cette aventure reste bien aventure et progression sur elle-même autant qu'elle se prétend[11].

Le revirement repérable dans ces lignes – la cécité soupçonnée s'autorisant un regard sur la validité de l'aventure contemporaine – mettant au défi la coïncidence de ses intentions avec ses productions, se trouve également dans la note de Gaëtan Picon. Soupçonnant sa propre cécité, qui se présente comme une perte liée à l'habitude, ce dernier greffe à l'expression du doute, en un ultime retournement, le rappel de ses convictions les plus intimes, mettant en cause la validité des formes actuelles. À la question « Que valent celles-ci? », répond non point l'expression d'une lassitude ou d'une abdication à l'égard du contemporain, attitude de retrait à la faveur d'un relais au nouveau *jeune voyant*, mais à l'inverse, la réaffirmation d'une conception de la création entée sur la vie et le désir:

10. André Breton, *Perspective cavalière, Ecrits sur l'art et autres textes, OC, IV*, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 854-859. André Breton en vient, prenant la mesure d'une cécité grandissante à l'égard des formes nouvelles, à interroger le rôle de la jeunesse dans la faculté de vision. Dans le sillage de Valéry, reprenant en 1952 le motif de 1916, Breton réitère l'appel au *jeune voyant*, à qui il revient, pour le bien de tous, de s'exprimer sur *l'art d'aujourd'hui*. Ce qui se produit dans cette note, amorcée sur le constat d'un malaise et d'une déperdition d'acuité à l'égard des formes contemporaines, consiste en un retour symétrique sur les effets de cette voyance passée, et les objets sur lesquels elle s'est exercée, confirmée dans sa justesse par les années. Constat qui se retrouve à l'analogue dans la réflexion de Gaëtan Picon.

11. André Breton, *Perspective cavalière, Ecrits sur l'art et autres textes, OC, IV*, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 855.

> Il est vrai que, vieillissant, nous pouvons perdre notre intérêt pour l'art comme notre intérêt pour la vie. […] Peut-être l'art est-il (comme Hegel l'a senti) une forme de la jeunesse. Mais ne confondons pas les images de la lassitude avec celles d'un retour à la vie. La vie devient étale dans un art pour qui la vraie vie est celle qu'il trouve déjà vivante: art du minimum vital pour le sujet universel. Elle surabonde dans l'écart, dans le surcroît du désir qui provoque la parole inattendue, risquée, privilégiée de l'œuvre[12].

Aussi la note « La littérature, la conscience et le désir » réalise-t-elle son programme, dépassant la notion de l'œuvre comme effort de conscience, ce à quoi tend à la réduire l'horizon contemporain, pour s'ouvrir à celle d'*œuvre du désir*, sur laquelle se fonde la nécessité permanente de l'art. Les trois termes sont les acmés et relais d'une réflexion qui s'impose à l'auteur, au moment où son regard échoue à saisir son époque. La littérature est une forme de la conscience, concède l'auteur, mais elle n'est pas la *saisie* d'un objet – sont ici implicitement désignées les tendances du roman du regard, littérature « telle quelle » ou textualiste – elle est « visée d'un objet désiré » (440). C'est sur l'énigme fondamentale de l'œuvre, son horizon sans cesse reculé, à la saisie desquels s'exacerbe le désir, que s'achève cette réflexion, au terme de laquelle Gaëtan Picon renoue avec son propre désir, comme condition et exigence de sa relation aux œuvres.

*

Dans le contexte de ce conflit latent, les sollicitations plastiques se présenteront à lui comme une issue, sorte d'échappée par l'extension du regard. Une orientation nouvelle de son parcours s'amorce, ainsi que le démontre la parution, en décembre de la même année de son premier essai officiel sur l'art, « Le Soleil d'encre », consacré à l'œuvre dessiné de Victor Hugo[13]. Une remarque ici s'impose. Gaëtan Picon ne découvre pas l'existence de la peinture en 1963, après ou pour avoir épuisé le champ littéraire[14]. Sa sensibilité à l'égard des arts plastiques s'éveille tôt, par le biais d'une fascination précoce et inconditionnelle pour le Surréalisme d'une part, stimulée d'autre part au contact des écrits d'André Malraux[15], et cultivée enfin au gré de relations

12. Gaëtan Picon, « La littérature, la conscience et le désir », *op. cit.*, p. 441.

13. L'essai paraît initialement en introduction à l'ouvrage *Victor Hugo dessinateur* aux Editions du Minotaure en 1963.

14. Il revient à Yves Bonnefoy de souligner l'excès d'une sensibilité dépassant une disposition native pour les lettres: « Gaëtan Picon était par ailleurs trop riche de perceptions, trop à fleur de peau dans son expérience du monde, pour ne pas se passionner aussi pour ce que recherchent les peintres. » (« Préface » à *1863, naissance de la peinture moderne*, Gallimard, 1988, p. 5)

15. La réception faite aux essais sur l'art de Malraux, dès la parution de sa trilogie *La Psychologie de l'art* chez Skira (*Le Musée imaginaire*, 1947, *La Création artistique*, 1948 et *La Monnaie de l'absolu*, 1950) et le suivi manifesté tout au long des publications successives

déterminantes, souvent amicales, nouées avec les artistes tout au long de son parcours[16]. De la sorte, si « Le Soleil d'encre » est le premier texte « consacré » sur l'art, il est précédé d'incursions dans le domaine plastique qui témoignent d'un intérêt de longue date. Encore marginales et circonstancielles, d'autres occurrences, liées à ses fonctions ministérielles, démontrent une acuité déployée au-delà du seul champ littéraire[17].

L'attention de Gaëtan Picon aux écrits de peintre, recours et fascination, est une composante forte de son glissement vers le visuel, ainsi que le prouve la Mercuriale d'octobre 1957, « L'artiste, le monde et le style », que le chroniqueur choisit de consacrer à l'ouvrage récent de l'artiste peintre André Masson, *Métamorphose de l'artiste*[18]: « Dois-je me justifier de consacrer cette chronique de littérature à ce que vient d'écrire un peintre sur sa peinture[19]? » Il se loge, dès 1957, dans ce caprice apparent – le choix d'un écrit de peintre – les premières inflexions d'un mouvement par lequel il se détourne du littéraire. L'écart trahit chez Gaëtan Picon une sélection devenue périlleuse, sinon déceptive, parmi les parutions récentes: la raréfaction patente de la matière susceptible d'alimenter ses chroniques est l'indice d'une désaffection croissante à l'égard de l'actualité littéraire. Il s'y inscrit, symétriquement, un phénomène de venue à l'art par le biais du texte. Détour par l'écrit que confirme le caractère transitoire du « Soleil d'encre »: Hugo dessinateur se révèle de fait un sujet idéalement hybride alors que Gaëtan Picon s'essaye sur des terres certes familières, qu'il n'a cependant jamais foulées dans la perspective d'une production critique. D'humilité, d'exploration, le mode discursif de ses premiers essais sur l'art répercute les deux partis prenants de toute transition: l'exaltation et l'appréhension. Portant son regard aux formes plastiques, Gaëtan Picon ne se défera jamais

nous semblent une étape déterminante de son entrée dans le domaine des arts plastiques, dans la mesure où elles l'engagent dans un débat auquel prendront part des personnalités du monde de la critique d'art tel que Gombrich, Chastel, Duthuit, Blanchot, Leymarie pour n'en citer que les acteurs principaux.

16. Sur ce point, la période ministérielle stimulera la belle « compromission » de Gaëtan Picon avec les arts plastiques et les artistes.

17. Mentionnons à cet égard la préface du catalogue de la rétrospective Jean Dubuffet organisée en 1960 au Musée des Arts Décoratifs, dans laquelle transparaît une forte complicité avec l'artiste: la séduction opère, happant la dimension du scandale, sans la résorber ni s'y complaire. Mentionnons encore un hommage à Van Gogh, à l'occasion de l'inauguration du monument créé par Zadkine, en 1961. Le propos toutefois accorde plus d'attention aux écrits de l'artiste qu'à l'œuvre peint. Il se situe de fait à la frontière entre l'essai littéraire et l'essai sur l'art, mettant en évidence une constante des écrits sur l'art de Gaëtan Picon, lesquels se maintiennent dans une forte proximité aux sources textuelles. Le cas de Van Gogh, eu égard à la reconnaissance proprement littéraire de la correspondance avec Théo, est en cela démonstratif.

18. Édition Pierre Cailler, 2 vol., 1957.

19. Gaëtan Picon, « L'artiste, le monde et le style », *Mercure de France*, octobre 1957, p. 293.

d'une sorte de nostalgie à l'égard du texte, de l'ordre du réflexe conditionné, qui relève autant d'une recherche de repère, d'assise, que de sa fidélité indéfectible au littéraire. Le cas de Victor Hugo, par incidence, semble inaugurer une procédure critique qui consiste à établir le regard sur l'art dans le sillage du texte, repérable de fait dans l'ensemble des essais à venir.

Ces aspects sont particulièrement sensibles dans l'essai de 1963, « Le Soleil d'encre », et nous semblent à l'origine de son caractère ambivalent, pour ne pas dire irrésolu. Repris dans le numéro de décembre 1963 du *Mercure*, puis dans le recueil d'écrits sur l'art, *Les Lignes de la main*, en 1969[20], il s'impose en tant que texte fondateur, et ce en dépit de ses indéniables faiblesses: tâtonnements et retraites de l'expression qu'édictent des entraves résiduelles, s'opposant pour quelque temps encore à la libre décharge du regard critique au contact des formes plastiques. Les réticences perceptibles dans le texte s'annoncent dans les intitulés du recueil qui dévient notre regard, l'orientant vers la marge. En premier lieu, la formule *Victor Hugo dessinateur*, titre du catalogue, vise moins la précision que l'insolite. À l'attente soulevée par la mention de Hugo (soit la figure d'auteur) s'articule la clausule déceptive, désignant l'activité de dessinateur comme un écart, sur un mode différentiel signifiant sa marginalité. C'est au violon d'Ingres de Hugo que renvoie l'intitulé, renvoyant d'un même élan le dessin dans la marge du texte. Par ailleurs, l'auteur retiendra pour son essai l'image du « Soleil d'encre », oxymore qui annonce l'ambiguïté de l'éclairage apporté à l'œuvre dessiné. La figure dénonce le renoncement, de la part du critique, à distinguer clairement son objet, l'encre renvoyant confusément à l'écrit comme au trait. En retour, le passage à la critique d'art se fait à l'épreuve de cette zone marginale dans laquelle s'inscrivent les dessins hugoliens, zone qu'investit le regard comme une eau matricielle.

Si la cristallisation du discours critique sur l'œuvre dessiné d'un auteur semble en soi déjà satisfaire aux exigences d'une transition, mettant en évidence une dynamique duelle de détachement et d'appropriation, son redoublement au sein du texte nous en révèle l'enjeu. Le discours critique, dans son insistance sur l'ancrage avant tout littéraire de son objet, y gage sa légitimation, par son placement sous l'autorité de l'auteur. L'amont textuel est dans le cas du « Soleil d'encre » convoqué sur deux modes distincts, qui déterminent les deux temps de l'essai, le premier désignant l'ampleur de l'œuvre littéraire, le second l'illustrant par la citation.

Le caractère secondaire du dessin hugolien en regard de l'écrit est considéré bien au-delà des modalités introductives, constituant le premier volet de l'essai. Gaëtan Picon investit cette composante avec une insistance marquée, y glanant les éléments d'une justification à son propre usage. Un malaise difficilement surmonté transparaît de la somme de contradictions

20. Cette diffusion plurielle à l'initiative de l'auteur nous semble révélatrice de l'importance qui lui est accordée.

et d'irrésolutions manifestes. Les efforts déployés à l'établissement de l'autonomie des encres hugoliennes dissimulent imparfaitement une interrogation portée à la conjonction d'une création littéraire et d'une création picturale, activités irréductibles que domine un seul et même œil; conjonction problématique qui engage en miroir la parole critique de Gaëtan Picon sur les domaines concurrents, littéraire et plastique.

D'une façon significative, il n'appréhende pas de front l'écart que constitue la production artistique de Victor Hugo. Au terme d'un détour ressassant l'appartenance fusionnelle de l'artiste au verbe, il interroge, incrédule, son activité parallèle de dessinateur:

> L'homme-langage, l'homme-dictionnaire, l'homme-rhétorique, celui qui « fut le verbe personnellement », qui parla instinctivement en alexandrins, en strophes, en tropes, répétant sans se lasser les mêmes vocables, les mêmes épithètes, toutes les rimes avec une monotonie d'une telle étendue qu'elle comprend tous les vocables, toutes les épithètes, toutes les rimes; qui s'identifia au verbe en un phénomène d'intériorisation sans analogue (ce qui est recherche et création pour Rabelais ou Joyce est ici respiration naturelle); celui qui ne fut que mots, poumons de mots, bouche à paroles, est-ce bien lui qui, loin du vrai soleil « dont la dure clarté fatigue les ruines et importune la tristesse des statues », jette ce soleil d'encre jaillissant dans cette explosion d'éclaboussures? Est-ce bien lui, cet œil qui ne cesse d'épier (aux moments mêmes où la parole se fait plus rare) dans les taches, les miroirs, les moires, les patinoires de l'encre, toutes ces figures sans nom[21]?

L'étonnement, bien que participant d'une feinte dont le dessein est d'accentuation, révèle néanmoins une émotion authentique: l'aveu du critique décontenancé face à l'ubiquité virtuose de l'artiste. Cependant, le procédé nous semble moins traduire une approche intimidée de l'ampleur hugolienne, qu'une appréhension graduelle du discours sur l'art. L'interrogation révèle combien le regard cherche à s'ajuster à son nouvel objet.

Relevons l'articulation principale de l'extrait, soit l'opposition entre ce qui se manifeste comme consubstantiel à l'auteur, le verbe, et cet excès que creuse l'image. « Homme-langage », « homme-dictionnaire », « homme-rhétorique », ces trois concrétions énoncées successivement engagent l'essai sur un contraste exacerbé. Plus encore, cette sorte de psalmodie met la lettre à l'honneur, dans les premières lignes d'un essai pourtant consacré à l'art. L'écrit s'impose ici, comme il s'érigera par la suite en référence privilégiée, renvoi à une autorité légitimante.

Par enchaînement, le critique s'applique ensuite à désamorcer l'incrédulité suscitée par une production artistique venant s'ajouter à une production littéraire en soi pléthorique. *Pourquoi s'en étonner?* interroge-t-il, déplaçant l'accent de l'étonnement à sa pertinence. L'acuité inouïe du regard hugolien, prédatrice et infaillible, est à l'origine d'un génie déployé

21. Gaëtan Picon, « Le Soleil d'encre », *Les Lignes de la main*, Mercure de France, 1969, p. 115.

conjointement aux sphères littéraire et artistique. Si ces deux expressions s'attestent mutuellement, toute parité leur est cependant refusée: refus qui est celui de l'artiste, lequel écarte les outils emblématiques du peintre (pinceau, toile) pour privilégier des techniques obliques (tache d'encre, pliage, découpage, empreintes) et des matériaux hétérodoxes (chiffons, allumettes brûlées, café au lait, poussière de marc) se maintenant de la sorte au rang de dilettante, retiré dans une pratique marginale. Refus qui est celui du critique, qui renonce à voir dans ces pratiques l'exploration de techniques novatrices, s'interdisant d'ériger Victor Hugo en précurseur des recherches contemporaines, pour n'y reconnaître que les gestes de l'amateur impatient. Un paradoxe s'installe pour se maintenir, soutenu par le comportement contrasté de l'artiste à l'égard de son activité de dessinateur (un discours dépréciatif s'assortissant de soins extrêmes à l'égard de sa production). Un incessant mouvement de va-et-vient, entre une attention fascinée à l'endroit des dessins et une réticence quant à leur pleine légitimité artistique, perpétue l'ambivalence de la réflexion. Le dessin, bien qu'omniprésent, souvent précurseur, n'est jamais qu'un surcroît qu'autorise l'ampleur du regard hugolien, dont la plongée coïncide avec la montée du mot: « Hugo a vécu dans l'ordre de la littérature, non dans l'ordre de la plastique[22] ». Ceci encore: si le dessin est spontanéité, il demeure second en regard de la spontanéité certes acquise, néanmoins supérieure qui est celle du poète. Enfin, on s'étonne de l'acharnement manifeste du critique à arracher Victor Hugo à l'art, réduisant l'œuvre dessiné au résidu d'encre d'une plume consacrée avant tout à l'écriture, au sein d'un texte qui entend parallèlement faire lumière sur le Hugo dessinateur.

De la sorte, les propositions paradoxales se répercutent sur l'ensemble de l'essai, pour culminer dans cet ultime paradoxe, par lequel le dessin ne saurait être appréhendé que dans le sillage de l'écrit, quand bien même il s'en révèle l'anticipation. Le *soleil d'encre* n'est jamais appréhendé que sous l'angle de la *bouche d'ombre*. Gaëtan Picon de fait échoue à démêler les aspects d'une contradiction profonde, qui met à jour un tourment plus personnel. Refusant toute hiérarchie sans y renoncer cependant, il instaure une primauté du texte sur l'image, primauté par ailleurs démentie jusque dans la réalité des pratiques de l'artiste, primauté cependant libératrice, puisque, une fois concédée, elle semble autoriser dans son sillage le déploiement libre du discours sur l'expression plastique.

Le second volet de l'essai, dans lequel le regard enfin s'empare des encres, est, ici encore, soumis au sésame verbal. Reconnaissant dans un poème du recueil les *Quatre vents de l'esprit* (1854) l'équivalent textuel de l'univers dessiné, rencontrant donc, de la plume de l'auteur, la correspondance poétique des intuitions visuelles, Gaëtan Picon se trouve comme intronisé, autorisé à discourir sur l'œuvre plastique. Dans la mesure où

22. « Le Soleil d'encre », *op.cit.*, p. 120.

Hugo lui-même livre les correspondances poétiques de l'univers imaginé – sorte d'*ekphrasis* auctoriale – rapatriant ainsi les encres dans le verbe, alors s'élève, à sa suite, la parole du critique[23].

Ailleurs, l'auteur délègue à l'œuvre écrite le commentaire de l'œuvre dessiné: « Entre tant d'autres, une page des *Travailleurs de la mer* me semble le commentaire le plus complet de ces dessins[24] »; ailleurs le carbone *chuchote*, car l'œil d'encre incessamment *guette* la bouche d'ombre (*ibid.*,132); ailleurs encore le nom d'une tache, *Promontorium Somnii*, est aussi, et surtout, celui d'un poème, dont il livre un large extrait. Le texte valide son regard, l'assure sur quelques mètres encore, dans ce premier temps de la réflexion sur l'art, qui est celui, incertain et duel, du passage d'une rive à l'autre, passage qui dans le texte se livre sur le mode de la *dérive*:

> Entre le flux et le reflux des mots, sur la grève bistre, l'œil d'encre tente de fixer les épaves d'une dérive du regard (123).

Témoignant de l'absence d'assise comme de la recherche avide de repères, de l'ordre de ceux que lui assuraient, par familiarité et intimité conquises, le texte, le terme de *dérive* agit comme un aveu, un espoir aussi, dans les remous de cet essai inaugural, où se livrent, conjointement, l'incertitude et le désir. Cette tentation de l'art que Gaëtan Picon décèle dans l'œil d'encre de Victor Hugo, insignifiante par contraste avec la puissance déterminée et proliférante de sa production écrite, décrit la tentation de son propre regard, dont il mesure la dérive.

Jusqu'au terme de l'essai en effet, les interrogations, récurrentes, chercheront à renverser la hiérarchie établie, partant intolérable, du verbe sur l'image: « le dessin n'est-il pas la relève du langage? » (*ibid.*, 141). « De la chose vue dans l'instant, le dessin ne donne-t-il pas un équivalent comme

23. Le passage des considérations générales interrogeant sans la résoudre la concurrence de deux productions irréductibles (premier temps de l'essai) à l'analyse de l'œuvre dessiné (second temps), s'articule autour d'un poème préfiguré par les dessins, qui en retour les éclaire. Poème que Gaëtan Picon choisit d'intituler librement « L'Escalier Ténèbres » et de reproduire partiellement, en des proportions toutefois considérables (16 vers sur les 36 que compte le poème), l'introduisant par une formule qui, concédant l'antériorité du dessin, (le poème de fait est postérieur aux encres qu'il met en lumière), n'en reflète pas moins le renversement: « Le dessin est l'espace de l'essentiel. Il en est aussi l'anticipation. Bien avant que les mots ne s'y engagent, il a gravi 'L'Escalier Ténèbres' » (125-126).

La formule est ambiguë, sinon contradictoire. Si le dessin anticipe l'espace de l'essentiel, il en est aussi retranché, le langage dès lors y prend place. Le glissement instaure la primauté du verbe. Par renversement encore, le surplomb de l'auteur, de rétrospectif, intègre un premier plan, sur quoi se fonde le commentaire critique. Parallèlement, le décalage temporel ainsi mis en évidence tend à renforcer l'irréductibilité des deux modes, écriture et dessin, leur impossible simultanéité du moins, eu égard à leur procédure intime. Conviction nourrie par le critique lui-même, éprouvée dans sa propre pratique: le regard sur l'écrit s'établit dans un temps et un espace distincts de ceux auxquels ouvre l'image.

24. « Le Soleil d'encre », *op.cit.,* p. 134.

elle sans reprise, alors que le langage l'étire, la dissout dans la durée des mots? » Ces propositions, précipitées soudain comme autant d'intuitions urgentes, s'assombrissent aux dernières pages du constat d'une primauté irréversible de la parole sur l'image. Le dessin en effet ne sera jamais qu'un *voile agité au souffle de la bouche d'ombre* (133) échouant à établir son autonomie en regard de l'œuvre écrite. L'essai se termine sur une figure d'abdication, l'attention portée aux encres s'en remettant à la seule expression verbale, fût-elle de l'ordre de l'échec:

> Finalement, c'est la médiation du langage qui figure – dans l'échec – la coïncidence immédiate. Le langage est échec, qui essaie tous les mots sans heurter le mot prodigieux; mais il est le seul digne de vivre, de s'organiser, de s'accepter dans l'échec, puisque la Révélation est Verbe-Esprit. Et je ne dis pas: la beauté, mais l'efficace, la charge ontologique des dessins repose finalement sur ce qu'ils partagent avec les mots, l'élan qu'ils leur empruntent, la pente qui les ramène vers eux (143-144).

Alors que les dessins cessent de s'adresser au regard, alors que les recouvre la « rumeur inapaisable des mots[25] », c'est, dans ce texte inaugural de 1963, la légitimité du discours critique sur l'art qui échoue à s'établir.

Pourtant, quand bien même le génie verbal hugolien *s'accepte* jusque *dans l'échec*, la rumeur inapaisable des mots ne parvient pas à recouvrir l'intuition, défi et espérance, qui s'énonce lorsqu'il interroge encore: « [le dessin] n'est-il pas la vraie connaissance? » (141). À l'évidence, Gaëtan Picon n'entend pas, par cette interrogation, résoudre l'immémoriale querelle du *paragone*. C'est sa propre cause, l'indétermination de son regard qu'il tente de dépasser, alors que se présente à lui la tentation de l'image, et que simultanément se rappelle à lui la rumeur des mots. Entre éblouissement et assourdissement, l'auteur oscille, mis au défi d'une double attirance.

*

C'est aux circonstances dès lors qu'il faut nous en remettre, lesquelles précipiteront l'inflexion. Nous avons d'ores et déjà mentionné les quelques prémisses que furent, entre autres, le dialogue maintenu avec André Malraux, le mandat ministériel, auxquelles nous semble s'ajouter un facteur déterminant, très intimement lié aux bouleversements du champ littéraire qui se font jour dans les années soixante et qui se cristallise dans la crise[26] que traversent en conséquence les revues littéraires. Dans ce contexte, la

25. « Le Soleil d'encre », *ibid.*, p. 144.

26. Voir à ce sujet l'enquête parue dans l'édition du *Monde* du 21 février 1968, p. IV-V, sous la coordination de Josane Durantheau, « Survie et jeunesse des revues littéraires ».

fermeture successive du *Mercure de France*, dont le dernier numéro paraît en juin 1965[27], et celle des *Cahiers du Sud*, en janvier 1967, eurent un impact directement mesurable sur son parcours critique. Ces deux revues à caractère éclectique, à large portée, échouèrent, en regard de leur ouverture de principe, à s'adapter aux tendances nouvelles de spécialisation des discours critiques, de resserrement des orientations. Leur fidélité aux critères de découverte et de diffusion se heurta, sans pouvoir en relever le défi, au constat d'un arbitraire d'un degré jamais atteint face à une production en conflit ouvert avec toute tradition. Victimes de leur renoncement au militantisme, et du postulat symétrique d'adhésion inconditionnelle à l'actualité, impliquant une ouverture à la pluralité créatrice, l'attitude *humaniste*[28] qui fut leur empreinte comme leur orgueil signa leur dissolution.

Les modifications profondes du champ littéraire appelaient un renouvellement en profondeur des organes appliqués à sa réception. Gaëtan Picon se trouvera à cet égard dans la situation du passeur empêché. Engagé dès 1963 dans l'élaboration d'une nouvelle formule du *Mercure de France* susceptible de soutenir la mutation du champ des revues, il s'efforcera toutefois de maintenir le lien à ses yeux essentiel entre la littérature et le monde. Cherchant à rénover une communication que s'acharne à anéantir une littérature de rupture et de négation, esthétique à la source d'une nouvelle critique qui élabore les outils mieux adaptés du fragment et de la structure, il fera en un premier temps face aux assauts, renouvellera l'effort d'intelligence de formes et visées créatrices nouvelles, sans jamais les rétablir cependant dans un rapport d'adhésion et d'élection[29].

Le relais qui s'offre à lui déterminera l'orientation nouvelle de son regard. C'est en effet à la mise en place des *Cahiers de l'Éphémère* que se

27. Revue sacrifiée à quelque jalousie, selon les mots de Denis Hollier. Gaëtan Picon dira du *Mercure* qu'il *est mort dans ses bras* (dans le cadre des entretiens radiophoniques livrés en 1975 à Cella Minard, repris dans le recueil posthume *La Vérité et les Mythes*, Mercure de France, 1979, p. 15). Cette dernière affirmation, sèchement apposée à la mention de son élection à la direction rédactionnelle de la revue, dit l'amertume tout en renforçant le sentiment d'une crise profonde touchant le monde des lettres dans ses structures comme dans ses formes.

28. Dans un texte de 1967, collectif intitulé *France, culture vivante*, Gaëtan Picon opposera humanisme et structuralisme. L'humanisme désignant une attitude demeurée interrogative, réceptive à l'énigme, à l'encontre de sciences postulant sa prochaine réduction. C'est dans la part irréductible de l'énigme que renaît le désir, et les œuvres du désir.

29. Cet effort est inscrit dans les lignes de l'essai « La littérature, la conscience et le désir », équivalent rétrospectif d'une « chronique d'une mort annoncée », lorsque, inaugurant la nouvelle formule du *Mercure,* l'auteur interrogeait les issues possibles de la critique en crise. Une équation sans concession s'y formulait, « une nouvelle nouvelle critique aurait un sens, pour peu qu'une nouvelle nouvelle littérature ait elle-même une chance » (« La littérature, la conscience et le désir », *op.cit.*, p. 435). La disparition du *Mercure*, revue dont Gaëtan Picon dira non sans amertume qu'elle est morte dans ses mains, vient ratifier l'intuition qui s'énonçait dans ces lignes, imposant au critique un silence annoncé.

consacrera Gaëtan Picon après la fermeture du *Mercure.* C'est ainsi une forme bien particulière de désœuvrement qui s'opère, ne signifiant point l'absence d'œuvre, mais son déplacement. Alors même que sa participation se révéla de courte durée[30], elle n'en fut pas moins déterminante. Fondée au lendemain de l'éclatement du noyau éditorial du « nouveau » *Mercure de France*, issue de la volonté conjointe de Gaëtan Picon, Yves Bonnefoy, André du Bouchet et Louis-René des Forêts, la revue répondait à l'aspiration parallèle du collectionneur et éditeur d'art, Aimé Maeght, de créer un espace de rencontre entre peintres et poètes digne de leur complicité. Les difficultés rencontrées à sa mise en place tiendront pour une grande part à l'élévation des aspirations et conceptions poétiques des membres fondateurs, qui ne parviendront à définir un programme qu'à la suite d'onéreuses conciliations. Jacques Dupin, alors directeur des Éditions Maeght, joua durant la longue phase de gestation du projet un rôle essentiel de médiateur. Rôle qu'endossa dans une égale mesure Gaëtan Picon, virtuose à infléchir dans le sens d'une ligne médiane les excessives rigueurs idéologiques des partis en présence. Le propos n'est pas de détailler les aspects d'une genèse houleuse, où se seront heurtées contingences et exigences poétiques, mais d'observer la nature spécifique des textes de Gaëtan Picon inscrits au sommaire de l'*Éphémère*. Ces derniers en effet témoignent d'une distance radicale prise avec le domaine de la critique littéraire, relevant pour une part d'une prose personnelle, avec les deux extraits du *Champ de solitude*, de la critique d'art d'autre part, avec un texte d'hommage à Giacometti, un essai consacré aux dessins d'Ingres, intitulé « Ingres et la seconde ligne », ainsi que l'amorce de la réflexion sur l'art que sera l'« Admirable tremblement du temps ». Les *Cahiers de l'Éphémère* enregistrent le passage d'une production jusqu'alors exclusivement critique, par conséquent subordonnée à son objet, à une écriture personnelle, placée sous le signe de la subjectivité. Une telle coïncidence nous semble mettre en évidence la forte stimulation que provoqua son intégration à un comité constitué d'écrivains et de poètes entretenant avec la création une relation exigeante et nécessairement insatisfaite. À cet environnement privilégié s'ajoute un espace privilégié, celui d'une revue placée sous le signe de la subjectivité.

> La fondation Maeght nous a permis de publier cette revue trimestrielle, qui a seulement un parti pris de sincérité et de subjectivité. Nous ne prétendons pas du tout « informer » le lecteur. Nous donnons nos textes, et les textes rares avec lesquels nous nous sentons une complicité[31].

La réponse à l'enquête du *Monde* « Survie et jeunesse des revues littéraires » ne sera pas du goût du comité, qui s'élèvera contre l'emploi jugé

30. Gaëtan Picon quitte les *Cahiers de l'Ephémère* à la parution du n°7 d'automne 1968, alors que le premier numéro paraît en janvier 1967. Précisons cependant que le projet de la revue est formulé dès 1965.

31. « Survie et jeunesse des revues littéraires », *Le Monde*, 21 février 1968.

impropre du terme de *subjectivité.* Il importe cependant de sonder ce que recouvrait alors pour l'auteur ce « parti pris de subjectivité ». Convoquée pour souligner la singularité des options présidant à l'*Éphémère*, par opposition aux visées panoramiques et informatives du *Mercure*, par opposition surtout à l'ambition scientifique et doctrinale des revues concurrentes, la subjectivité signifiait avant tout pour lui la réappropriation de son discours, ainsi que le recouvrement du droit à la sélection, au choix, arbitraire et *subjectif*, rétablissant ainsi le critère essentiel de préférence[32]. « Nous donnons nos textes, et les textes rares avec lesquels nous nous sentons une complicité »: le « nous » est certes celui de la collectivité, mais d'une collectivité d'irréductibles, fédération de voix singulières. Le « nous » est pour Gaëtan Picon reconquête du *je* par contraste au retrait dans l'objectivité qu'impliquait la critique littéraire. Parce qu'associé à l'inverse à l'aliénation ou à l'insuffisance du point de vue des autres membres du comité, le terme sera retranché, source d'un malentendu qui ira s'aggravant, mettant en évidence des conceptions divergentes. Ce n'est pas tant le fait d'une discorde que la signification de l'association faite entre parole subjective et parole créatrice qui importe ici: l'aventure de l'*Éphémère* coïncide, pour Gaëtan Picon, avec une émancipation de la parole par rapport à son objet, émancipation que lui découvre le discours sur l'art, dénouant les dernières entraves qui empêchaient sa voix[33].

À la source du projet de l'*Éphémère* se loge la fascination de Maeght pour la fertilité du lien entre poètes et plasticiens. Fertilité qu'il ne cessera de solliciter, lui assurant, par le biais d'entreprises éditoriales ambitieuses et *permissives*, l'espace nécessaire à son libre déploiement. « La fondation Maeght nous a permis », la formule renvoie à la sorte de mécénat dont bénéficia la revue, face à une rentabilité fort improbable. La permission désigne de ce point de vue la levée des contingences, tout en exprimant une reconnaissance plus intime, de Gaëtan Picon envers l'éditeur. Ce dernier en effet stimulera son inscription dans le domaine de la critique d'art, sur le mode non plus du discours spécialisé, mais de la parole complice accédant au statut d'œuvre dans le dialogue avec les œuvres. Sollicitant sa participation aux volumes monographiques de la série *Derrière le miroir*, autre perle de son mécénat, Maeght contribuera à l'émergence d'une voix personnelle, née de la vibration du regard. Lieu par excellence de la rencontre féconde

32. Gaëtan Picon livrera en 1975 à Cella Minard, désignant sa subordination aux circonstances, à l'actualité: « Au fond mes vraies préférences sont restées un peu mes secrets » (*La Vérité et les Mythes*, Mercure de France, 1979, p. 33).

33. Témoignant de cette quête nouvelle qui est recherche d'une voix, signalons cet aspect révélateur qu'en contraste aux textes réflexifs ou critiques, désignés par un titre qui embrasse leur unité perspective, à l'exemple du « Ingres et la seconde ligne », les textes de prose personnelle y sont désignés par leur *incipit*. « Comme si en secret… », « Course de la main sur le papier blanc », formules inaugurales, signifiant l'ouverture de l'écrit, son caractère inachevé, son abandon à l'énigme qui guette.

entre artistes et écrivains, la série *Derrière le miroir* implique par sa facture en fascicule, et la générosité de son format, une confrontation du texte et de l'image qui annule toute subordination: à l'ampleur des reproductions, saturant le champ visuel, correspond l'espace d'une parole dense et pleine. Les textes que Gaëtan Picon y livrera se révéleront les plus personnels, les plus poétiques.

En 1964 déjà, l'auteur participait au volume collectif consacré à Braque; l'aventure se renouvellera par trois fois[34], mettant au jour des textes dont la densité traduit une *présence* complice, une *présence* aboutie à l'œuvre. De la contemplation silencieuse de l'œuvre s'élève une voix désormais reconnaissable, non plus subordonnée ou sommeillante, mais engagée dans une démarche singulière de création.

« C'est silencieusement que je regardais l'autre jour, dans l'atelier de Dieudonne, les derniers exemples d'une œuvre que l'on a toujours pris soin d'aborder avec les mots les plus silencieux… », ainsi débute « Les Sillons et les corps[35] », essai consacré à l'artiste Raoul Ubac où se livre un corps à corps silencieux de l'œil avec l'œuvre, essai où la parole émerge du silence, s'observe s'élevant de ce silence. Jusqu'alors, Gaëtan Picon s'était retranché dans le relais de la parole d'autrui, jusque dans ses écrits sur l'art, où elle se trouvait cédée au peintre, souvent. La présence auctoriale jusqu'alors s'imposait, reléguant le critique dans l'ombre. Observant l'émergence de sa parole, l'auteur parvient, au terme précipité de sa carrière, à lui accorder l'autonomie désirée. À l'initiale de ce texte tardif, il décrit l'événement d'une voix, la sienne, qui, dans l'espace silencieux que balaie son regard – atelier symbolique – se rencontre, et s'élève.

Aurélia Maillard
Université de Fribourg

34. « À la place des fleurs… », *Braque*, dans le volume d'hommage de 1964; « L'Espace et l'image », *Kemeny*, en 1968; « Les Signes et les masques », *Kandinsky*, la même année; « Les Sillons et les corps », *Ubac*, en 1972.

35. Gaëtan Picon, « Les Sillons et les corps », *Ubac*, *Derrière le miroir,* nº196, Maeght Éditeur, 1972.