

Parcours coudé : Gaëtan Picon et les tentations de l'art

Aurélia Maillard, Université de Fribourg

24 octobre 2008

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 réfléchir¹.

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

Déterminante à de nombreux égards, la chronique reflète un moment de la carrière critique de Gaëtan Picon où coïncident 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 pour Gaëtan Picon 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 malrucienne.

On pourrait dès lors s'attendre à une parole enthousiaste, ravivée de l'effet d'une ascèse² contrainte, et prolongée ; ressourcée d'une proximité recouvrée avec la lecture et le monde

des lettres. En regard de la nouvelle facture du *Mercur*, 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 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 une triade problématique. Cette dernière désigne bien les principales composantes de la relation critique idéale telle que la conçoit Gaëtan Picon, par opposition toutefois à ses formes récentes. Les convictions de l'auteur s'y inscrivent en creux des pratiques contemporaines, par contre-pied. C'est un malaise profond qui s'énonce, plus qu'une dénonciation ; et l'écart nous semble se creuser de la somme des contrastes évoqués. Au fil de l'essai, l'auteur considère les tendances de la critique contemporaine en regard d'une lacune, d'une perte. L'auteur interroge le malaise 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*. Cette réflexion articule à l'analyse des pratiques actuelles la mesure de son décalage, qui semble augurer du détournement de son regard.

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, retournant 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 souffre 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 semble désormais, en regard de la fermeture du champ littéraire sur lui-même, irrémédiablement stérile³.

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 n'est de critique que contemporaine »), il procède à un minage consciencieux et systématique du terrain. Les liens énoncés dans leur positivité créatrice, sont en effet 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 » : si, au bénéfice de cette autarcie peut s'établir une relation critique à l'œuvre en prise avec la signification globale, qu'advient-il dès lors que l'œuvre postule son insignifiance ?

Annonçant sa défiguration, Picon, – et l'on ne sait si c'est là dérision ou naïveté, – dresse le portrait idéal du critique littéraire, soit l'homme de conscience, visant l'essence de l'œuvre au gré d'une démarche « arbitraire » et « prétentieuse », démarche inventive et subjective, celle par excellence de l'écrivain, figure sous laquelle se rejoignent en un dialogue fécond le créateur et le critique. Dans le texte, 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 [...] (434)

Faisant part de son doute ou désaccord à l'endroit de la nouveauté, qui est ici celle des champs littéraires et critiques confondus, Picon 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 une valeur restrictive, indexe non point la nouveauté en général, qui ne cesse de susciter son attente, son désir, 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, soit de personnalité et de métier, 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 causalité*, qui en vient à modifier radicalement la fonction critique : cette dernière n'est plus un péril répondant au vertige de l'œuvre, mais une méthode, un effort de reconstitution.

À une littérature contemporaine qui se rêve *sans auteur et sans œuvre* : « Ici, l'œuvre littéraire est simplement définie comme conscience, et cette conscience rêve de sa disparition » (437), 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 Picon de 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 l'interroge-t-il, à l'origine de l'inadéquation de son regard à l'endroit de la nouveauté, la caducité des valeurs qui sont les siennes :

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 celle-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 pour Gaëtan Picon une tentation, un défi, une résistance.

À la question « Que valent celle-ci ? », répond, non point l'expression d'une lassitude ou d'une abdication à l'égard du contemporain, attitude de retrait et relais, mais, à l'inverse, un sursaut. Le rebond sur lequel s'achève, par un retournement à l'avantage d'une conception de la création entée sur la vie et le désir :

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 [laquelle] surabonde dans l'écart, dans le surcroît du désir qui provoque la parole inattendue, risquée, privilégiée de l'œuvre. (441)

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 désignés 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.

Oscillant entre doute et désaccord, l'auteur jamais n'emprunte les modes polémiques du mépris, du rejet ou de l'indifférence à l'égard d'une actualité qui lui résiste. Il nous semble déceler dans cet essai au contraire, révélés par les efforts dialectiques déployés, les options oppositives intégrant l'espoir de leur dépassement, les indices d'un déchirement dont se débat l'auteur. Cette tension est le fait d'une conviction que Gaëtan Picon n'aura de cesse de reformuler, qu'est l'ancrage de toute conscience, de toute parole, de toute forme, dans son temps. Si Gaëtan Picon insiste sur le fait qu'il n'est de critique que contemporaine, c'est en regard d'une notion de *qualité de présent* à laquelle se cheville l'acuité, la pertinence et la sensibilité de tout regard, de toute parole, de toute présence, qui ne sont jamais que réponse, réaction à une suggestion, une provocation. En décalage par rapport à son époque, insensible à ses sollicitations, Gaëtan Picon n'en éprouve que plus douloureusement l'urgente nécessité d'une adéquation avec son temps. Il ne peut ni ne cherche à taire l'attrance irréprouvable pour une actualité qui cependant l'exclut.

Dans le contexte de ce conflit latent, les sollicitations plastiques se présentent comme une issue, sorte d'échappée par l'évasement du regard. La couture s'amorce, ainsi que le démontre la parution, en décembre de la même année du premier essai officiel sur l'art de Gaëtan Picon, « Le Soleil d'encre », consacré à l'œuvre dessinée de Victor Hugo.

Une remarque ici s'impose. Gaëtan Picon ne découvre pas l'existence de la peinture en 1963, après ou pour avoir épuisé le champ littéraire⁴. Sa sensibilité à l'égard des arts plastiques s'éveille tôt, par le biais d'une fascination précoce et inconditionnelle pour le Surréalisme pour une part, stimulée d'autre part au contact des recherches et réflexions d'André Malraux, cultivée au gré de relations déterminantes, souvent amicales nouées avec les artistes, qui s'intensifient au cours de son mandat à la Direction générale des Arts et Lettres (1959-1966). L'activité ministérielle, malgré l'activisme qu'elle exigea, se révèle une période clé de sa « compromission » avec les arts.

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. Mentionnons à cet égard la préface du catalogue de la rétrospective Jean Dubuffet organisée en 1960 au Musée des arts décoratifs, dans laquelle transparait 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 de Zadkine, en 1961⁵. Le propos toutefois accorde plus d'attention aux écrits de l'artiste qu'à l'œuvre peinte. 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 maintiennent une forte proximité aux sources textuelles. Le cas de Van Gogh, en regard de la reconnaissance proprement littéraire de la correspondance à Théo, est en cela démonstratif.

L'attention de Gaëtan Picon aux écrits de peintre, recours et fascination, est une composante déterminante de son glissement vers le visuel. Elle est révélatrice d'un mouvement de venue à l'art par le biais du texte, détour que confirme le caractère transitoire du « Soleil d'encre ». Hugo dessinateur se révèle de fait un sujet idéalement hybride. Gaëtan Picon s'essaye avec la mesure requise 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. S'y insinue, d'emblée, 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 d'une fidélité indéfectible au littéraire. Le cas de Victor Hugo, par incidence, semble inaugurer une procédure critique, consistant en l'établissement du regard sur l'art dans le sillage du texte, qui se retrouvera, dans de variables mesures, mais indéfectible, dans l'ensemble des essais à venir.

Ces aspects sont particulièrement sensibles dans l'essai de 1963, inscrit dans le volume *Victor Hugo dessinateur* aux Éditions du Minotaure, aspects que nous pressentons à l'origine du caractère ambivalent, irrésolu de l'étude. Repris dans le numéro de décembre 1963 du *Mercure*, puis dans le recueil d'écrits sur l'art, *Les Lignes de la main*, en 1969⁶, – diffusion plurielle à l'initiative de l'auteur, révèle l'importance qui lui est accordée –, ce texte s'impose par sa valeur fondatrice, transitionnelle, en dépit de ses quelques faiblesses : tâtonnements et retraites de l'expression qu'édicte quelque entrave résiduelle, 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 dans 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 d'Hugo (soit la figure d'auteur) s'articule la clause déceptive, désignant l'activité de dessinateur comme un écart, sur un mode différentiel signifiant sa marginalité. C'est au violon d'Ingres d'Hugo que revoie l'intitulé, renvoyant d'un même élan le dessin dans la marge du texte. Gaëtan Picon retiendra pour son essai l'image du « Soleil d'encre », oxymore qui annonce l'ambiguïté de l'éclairage apporté à l'œuvre dessinée. 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 dessinée 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 primordialement littéraire de son objet, y gage sa légitimation, par son placement sous autorité auctoriale.

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 y transparait, de la somme de contradictions et d'irrésolutions manifestes. Les efforts déployés à l'établissement de l'autonomie des encre 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 dans son déploiement concurrent aux domaines littéraires et plastiques.

Significativement, Gaëtan Picon 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, la concurrence des encre est interrogée sur le mode de l'incrédulité feinte :

L'homme-langage, l'homme-dictionnaire, l'homme-rhétorique [...] qui s'identifia au verbe en un phénomène d'intériorisation sans analogue [...] celui qui ne fut que mots, poumons de mots, bouche à paroles, est-ce bien lui qui [...] jette ce soleil d'encre jaillissant dans cette explosion d'éclaboussures ?
(115)

Comme toute feinte révèle son dessein, l'auteur trahit un décontenancement qui est moins le fait de l'œuvre particulière que celui de la nature de l'objet considéré. Le procédé trahit moins une tentative d'entrée, détournée, dans l'œuvre hugolienne que dans le discours sur l'art. L'interrogation révèle un ajustement du regard.

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, ce surcroît que creuse l'image. « Homme-langage », « homme-dictionnaire », « homme-rhétorique », ces trois concrétions, énoncées successivement engagent l'essai sur l'exacerbation d'un contraste. Plus encore, cette sorte de psalmodie convoque, à l'initial de cet essai inaugural sur l'art, l'amont textuel. 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, par surcroît, à une production littéraire en soi pléthorique. *Pourquoi s'en étonner ?* interroge-t-il, déplaçant l'accent de l'étonnement à sa pertinence. C'est à l'acuité du regard hugolien, prédatrice et infaillible, que revient l'évidence d'une expression déployée conjointement aux sphères littéraires et artistiques. Il se joue, de cette double activité, une attestation mutuelle, cependant contrée par le refus de concéder une quelconque parité des pratiques : 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 de voir en Hugo un 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 légitimation 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 à la montée du mot : « Hugo a vécu dans l'ordre de la littérature, non dans l'ordre de la pastique » (120). 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 de la part du critique à arracher Hugo à l'art, considérant l'œuvre dessinée comme ce 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 sillon 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, conditionnel du sésame textuel. Reconnaisant dans un poème du recueil les *Quatre vents de l'esprit* (1854) l'équivalent verbal 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. C'est dans la mesure où Hugo lui-même,

signant les correspondances poétiques de l'univers imaginé, – sorte d'ekphrasis auctoriale –, rapatriant ainsi les encres dans le verbe, que s'élève, à sa suite, la parole du critique.

Ailleurs, Gaëtan Picon délègue à l'œuvre écrite le commentaire de l'œuvre dessinée : « Entre tant d'autres, une page des *Travailleurs de la mer* me semble le commentaire le plus complet de ces dessins » (136) ; ailleurs le carbone *chuchote*, car l'œil d'encre incessamment *guette* la bouche d'ombre (132) ; ailleurs encore le nom d'une tache, *Promontorium Somnii*, est aussi, et surtout, celui d'un poème, dont Picon livre un large extrait. Le texte atteste 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 en contraste à 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 ? » (141), « De la chose vue dans l'instant, le dessin ne donne-t-il pas un équivalent comme 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 [...]. 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 » (144), c'est, dans ce texte inaugural de 1963, la légitimité du discours critique sur l'art qui échoue à s'établir.

Pourtant, si l'échec s'accepte en regard du génie verbal hugolien, la rumeur inapaisable des mots ne parvient à recouvrir l'intuition, défi et espérance, qui s'énonce lorsque Gaëtan Picon 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, Gaëtan Picon 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, son mandat ministériel, auxquelles nous semblent 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 crise⁷ que traversent en conséquence les revues littéraires. Dans ce contexte, la fermeture successive du *Mercur*, dont le dernier numéro paraît en juin 1965, et celle des *Cahiers du Sud*, en janvier 1967, eurent un impact directement mesurable sur le parcours critique de Gaëtan Picon. 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. Victimes de leur renoncement à tout militantisme, et du postulat symétrique d'adhésion inconditionnelle à l'actualité, impliquant une ouverture à la pluralité créatrice, l'attitude *humaniste*⁸ 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 *Mercur*,

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, Gaëtan Picon fera en un premier temps face aux assauts, renouvellera l'effort d'intelligence de formes et visées créatrices nouvelles, sans jamais recouvrer pourtant l'adhésion passée.

Rappelons que cet effort se lisait dans l'essai « La littérature, la conscience et le désir », équivalent rétrospectif d'une « chronique d'une mort annoncée », lorsque, inaugurant la nouvelle formule du *Mercury*, 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 » (435). La disparition du *Mercury*, 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.

Le relais qui s'offre à lui participe de ces circonstances dites qui infléchiront la coudure. C'est en effet à la mise en place des *Cahiers de l'Éphémère* que se consacrera Gaëtan Picon dans l'immédiat de la cessation du *Mercury*. 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 durée⁹, elle n'en fut pas moins déterminante. Fondée au lendemain de l'éclatement du noyau éditorial du « nouveau » *Mercury de France*, soit de la volonté conjointe de Gaëtan Picon, Yves Bonnefoy, André du Bouchet et René Louis 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 poète 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 la définition d'un programme qu'à la suite de conciliations et de médiations. Jacques Dupin, alors directeur des éditions Maeght joua, durant la longue phase de gestation du projet, un rôle 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. Notre propos n'entend pas entrer dans le détail de cette genèse houleuse, dans laquelle se heurtent contingences et exigences poétiques, mais d'observer la nature des

textes de Picon inscrits au sommaire de *L'Éphémère*. Ces derniers marquent 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, « Ingres et la seconde ligne », ainsi que l'amorce de la réflexion sur l'art que sera l'« Admirable tremblement du temps ».

Son inscription dans les *Cahiers* enregistre le passage d'une production jusqu'alors exclusivement critique, et donc 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 signifia son intégration à un comité constitué d'écrivains et poètes entretenant avec la création une relation exigeante et 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. (*Le Monde*, « Survie et jeunesse des revues littéraires », 21 février 1968)

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 inconvenant du terme de *subjectivité*. Il importe cependant de sonder ce que recouvrait alors pour Picon 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 Gaëtan Picon 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 préférence¹⁰. « 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 la discorde qui nous retient que la signification de l'association faite par Gaëtan Picon entre parole subjective et parole

créatrice : l'aventure de *L'Éphémère* coïncide pour lui à une émancipation du discours en regard de son objet, émancipation que lui découvre le discours sur l'art, dénouant les dernières entraves à l'élévation de sa propre voix.

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. Ces amorces traduisent les tentatives de saisie du « la »¹¹, désignant le mode inattendu et inconnaissable sur lequel se livre l'œuvre personnelle. L'auteur s'en remet à l'énigme de la note inaugurale, laquelle livre de l'œuvre « cela seul que son propre sillage lui permet d'en saisir¹². »

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, en regard d'une rentabilité fort improbable. La permission désigne de ce point de vue la levée des contingences, mais elle nous semble exprimer également une reconnaissance plus intime, de Picon à Maeght. Ce dernier en effet stimulera son inscription dans le domaine de la critique d'art, sur le mode toutefois non point d'un discours spécialisé, mais d'une parole complice, œuvrant dans le dialogue à l'œuvre. Sollicitant sa participation aux volumes monographiques de la série *Derrière le miroir*, autre perle de son mécénat, il participera à l'émergence, dans le sillage du regard plus que jamais rendu à sa vibration, d'une voix personnelle. Lieu par excellence de la rencontre féconde entre artistes et écrivains, la série *Derrière le miroir* implique par sa facture en fascicule, et l'ampleur de son format, une confrontation du texte et de l'image qui annule toute subordination, imposant de la parole qu'elle conquiert en densité poétique ce que l'œuvre déploie en ampleur visuelle. Les textes que Picon y livrera se révéleront les plus personnels, les plus déliés. En 1964 déjà, Gaëtan Picon participait au volume collectif consacré à Braque, l'aventure se renouvellera par trois fois¹³, mettant à jour des textes dont la densité traduit une complicité aboutie dans l'énigme, 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 », article consacré à l'artiste Raoul Ubac où se livre un corps à corps silencieux de l'œil avec l'œuvre, essai surtout 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 trouve cédée au peintre, souvent. La présence auctoriale jusqu'alors s'imposait, reléguant le critique dans l'ombre. Observant l'émergence de sa parole, Picon parvient, au terme précipité de sa carrière, à lui accorder l'autonomie désirée. À l'initial 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.

Gaëtan Picon : éléments de bibliographie

Œuvres et recueils

Panorama de la nouvelle littérature française, Gallimard, 1949.

L'Écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature, Gallimard, 1953.

L'Usage de la lecture, 2 vol., Mercure de France, 1960, 1961.

« Le Soleil d'encre », *Victor Hugo dessinateur*, Editions du Minotaure, 1963.

Un champ de solitude, Gallimard, 1968.

Les Lignes de la main, Gallimard, 1969.

Admirable tremblement du temps, Albert Skira, « Les Sentiers de la création », 1970.

1863, naissance de la peinture moderne, Skira, 1974.

La Vérité et les Mythes. Entretiens et essais, Mercure de France, 1979.

Chroniques au *Mercure de France*, non reprises dans *L'Usage de la lecture*

« L'expérience de l'œuvre », août 1952.

« La littérature, la conscience et le désir », octobre 1963.

Pour *Derrière le miroir*, Maeght Editeur :

« À la place des fleurs... », *Braque*, n° 144-146, 1964.

« L'espace et l'image », *Kemeny*, n° 172, 1968.

« Les signes et les masques », *Kandinsky*, n° 179, 1968.

« Les sillons et les corps », *Uzac*, n° 196, 1972.

Ouvrages collectifs sur Gaëtan Picon

L'Œil double de Gaëtan Picon, centre Georges-Pompidou, dossier de l'exposition au Musée national d'art moderne, 18 avril-18 juin 1979.

Gaëtan Picon. De l'aventure littéraire à l'action culturelle (collectif placé sous la coordination de Guy Martinière), éditions Rivages des Xantons, 2007.

Notes

1. « La littérature, la conscience et le désir », *Mercure de France*, octobre 1963, p. 433-441.

2. 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.

3. Tendances, signalons-le, qui s'amorce avec la première modernité, soit Mallarmé et Manet, sur laquelle Picon porte certes un regard fasciné, néanmoins inquiet. Voir à ce sujet l'essai *1863, naissance de la peinture moderne*, Skira, 1974 (repris chez Gallimard, enrichi d'une préface d'Yves Bonnefoy, en 1988).

4. Yves Bonnefoy dans la préface de la réédition chez Gallimard du *1863, naissance de la peinture moderne*, dans laquelle le poète-ami souligne une sensibilité excédant les dispositions natives 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. »

5. Le texte sera repris dans le recueil *Les Lignes de la main*, placé en retrait toutefois malgré son antécédence. Conventionnel et amplement dicté par la circonstance, l'essai ne se détache pas de la figure de l'artiste, en cela fidèle à l'occasion du texte qu'est l'inauguration d'une statue à son effigie : « Van Gogh... ce qu'éveille le nom du peintre maudit est plus que de l'admiration : une sorte de piété. Inséparable de sa légende [...] la grandeur de Van Gogh ne peut être mesurée à son action sur l'histoire de la peinture. Enlever Manet, Cézanne, Kandinsky, Picasso de cette histoire, c'est la bouleverser, c'est la dévier. Van Gogh ôté, le destin de la peinture moderne suit son cours. Sa grandeur est d'un autre ordre. »

6. Époque à laquelle Picon avancera des assertions ayant manifestement gagné en confiance : « L'image déclenche naturellement l'écriture », ainsi sont introduits les essais à l'occasion de leur réunion en volume. Dans ce même texte, il est question des *séductions* de la critique d'art, issues de son apparente facilité, qui cependant se renverse en son signe contraire : alors que l'image déclenche l'écriture, elle est simultanément une résistance, par le somme de ses latences et de ses ambiguïtés.

7. 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 ».

8. 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.

9. Gaëtan Picon quitte les *Cahiers de l'Éphémère* 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.

10. 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).

11. Est ici convoqué le texte de 1961 d'André Breton, *Le La* : « D'un immense prix, par suite, m'ont toujours été ces phrases ou tronçons de phrases, bribes de monologues ou de dialogues extraits du sommeil et retenus sans erreur possible tant leur articulation et leur intonation demeurent nettes au réveil – réveil qu'ils semblent produire car on dirait qu'ils viennent tout juste d'être proférés » (*Écrits sur l'art, Œuvres complètes*, vol. IV, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 341).

12. « Critique et lecture », *Mercure de France*, novembre 1960. L'essai sera repris en introduction du premier volume *L'Usage de la lecture*, aux éditions du Mercure de France, la même année. Ailleurs, il préférera le mode métaphorique : « Ce qui est passionnant, c'est qu'on ne sait pas où l'on va [...] Et ce qui est étonnant, c'est de voir comment l'aiguille suit une certaine rainure. Sans pouvoir aller sur une autre » (« Entretiens avec Cella Minard », *La Vérité et les Mythes*, p. 39).

13. « 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 », *Uzac*, en 1972.