



HAL
open science

La puissance du "style banal et tout fait" : penser le cliché à partir de ses critiques (Antoine Albalat et Rémy de Gourmont)

Sarah Troche

► **To cite this version:**

Sarah Troche. La puissance du "style banal et tout fait" : penser le cliché à partir de ses critiques (Antoine Albalat et Rémy de Gourmont). *Methodos : savoirs et textes*, 2020, Lire, 20, 10.4000/methodos.6534 . hal-03145687

HAL Id: hal-03145687

<https://hal.science/hal-03145687>

Submitted on 18 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La puissance du « style banal et tout fait » : penser le cliché à partir de ses critiques (Antoine Albalat et Rémy de Gourmont)

*The "banal and ready-made style": Thinking the cliché from its criticisms
(Antoine Albalat and Rémy de Gourmont)*

Sarah Troche



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/methodos/6534>
DOI : 10.4000/methodos.6534
ISSN : 1769-7379

Éditeur

Savoirs textes langage - UMR 8163

Ce document vous est offert par Université de Lille



Référence électronique

Sarah Troche, « La puissance du « style banal et tout fait » : penser le cliché à partir de ses critiques (Antoine Albalat et Rémy de Gourmont) », *Methodos* [En ligne], 20 | 2020, mis en ligne le 18 février 2020, consulté le 18 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/6534> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.6534>

Ce document a été généré automatiquement le 18 février 2021.



Les contenus de la revue *Methodos* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La puissance du « style banal et tout fait » : penser le cliché à partir de ses critiques (Antoine Albalat et Rémy de Gourmont)

The "banal and ready-made style": Thinking the cliché from its criticisms (Antoine Albalat and Rémy de Gourmont)

Sarah Troche

« Il a pu être désirable, mais il est à présent interdit de prononcer de la volupté qu'elle est douce, efféminée ou folâtre ; des yeux, qu'ils se montrent éblouissants, éloquents, fondus. (Et s'ils le sont pourtant ?)¹ ».

- ¹ Dans *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Jean Paulhan déplore la condition d'une littérature moderne nourrie de constants refus, une littérature qui passe au crible l'héritage de sa propre culture, traquant les facilités et les associations convenues. L'exclusion des « fleurs de rhétorique », autrement dit des lieux communs, proverbes et clichés, instaure une forme de suspicion généralisée envers le langage qui interdit tout rapport « joyeux et insensé » à l'écriture. En voulant retrouver l'enchantement originel des clichés, Paulhan propose un geste fort dans son intention, quoiqu'assez limité dans ses effets. Fort, car il est le premier à prendre le contre-pied d'une condamnation généralisée du cliché, fondatrice de sa définition même, qui s'illustre aussi bien dans les précis de stylistique du XIX^e siècle, les théories esthétiques littéraires, que dans les propos des écrivains ou les mises en scène parodiques. Mais limité aussi : on ne sauvera pas les clichés en les valorisant, en revendiquant la simplicité et l'émerveillement contre la défiance et la critique. Surtout, ce geste passe à côté de la complexité réelle de cette notion et des raisons de sa condamnation.
- ² Rappelons l'histoire de ce terme – une histoire qui se déroule sur un temps relativement court et particulièrement dense, la définition du cliché faisant l'objet de déplacements et reformulations constantes, qui mettent en regard l'imprimerie, l'image photographique et l'expression littéraire. Le terme « cliché » fait son apparition

dans le domaine de l'imprimerie au début du XIX^e siècle : il désigne originellement une plaque métallique en relief à partir de laquelle il est possible de tirer un grand nombre d'exemplaires d'un document typographique, d'un dessin ou d'une gravure. L'étymologie du terme, qui reste incertaine, proviendrait d'une onomatopée, « *klitch* exprimant le bruit de la matrice s'abattant sur le métal en fusion² ». La technique du « clichage » permet donc de reproduire mécaniquement un document ou une page imprimée, chaque tirage se présentant comme l'exemplaire parfaitement substituable d'une série de produits similaires qui annulent, sur un plan horizontal, tout rapport d'original à copie. De l'imprimerie, l'usage de ce terme s'est ensuite étendu à la photographie : au milieu du XIX^e siècle, le cliché désigne ce qu'on appelle couramment le négatif servant au tirage des photographies. Dès 1869, une troisième signification voit le jour : sont qualifiées de cliché les expressions toutes faites devenues banales à force d'être répétées, immédiatement reçues comme déjà vues, voire « trop vues ». Le cliché de style est donc l'exact contemporain du cliché photographique. Ce troisième sens, ouvertement péjoratif, a au départ un sens figuré : comme emprunt technique au registre de l'imprimerie et de la photographie, il noue étroitement, au cœur de cette notion, la question de la reproductibilité technique à la banalisation dégradante de l'expression. Plus largement, le terme de cliché est indissociable d'un contexte éditorial spécifique, qui informe durablement son sens premier : le XIX^e siècle voit le développement de la presse illustrée, du journalisme politique, mais aussi la naissance de la « littérature de gare » et des feuilletons, une littérature populaire qui s'écrit vite, s'appuyant sur des formules toutes faites, des trames codifiées, du « prêt à écrire » en vue d'une réception immédiate.

- 3 C'est bien ce contexte socio-économique particulier qui amène à penser une « problématique générale du cliché », plus large et complexe qu'un simple problème de style condamnant les formules convenues³. Comme l'ont très bien montré Ruth Amossy et Elisheva Rosen dans *Les discours du cliché*⁴, l'apparition du cliché est la conséquence d'un changement de paradigme, qui prend deux aspects principaux. D'une part, l'abandon de l'ancienne rhétorique qui valorisait l'art de bien écrire (art qui s'appuie notamment sur des répertoires de figures stylistiques, métaphores choisies, dictionnaires d'épithètes) laisse place au développement de la stylistique posant l'originalité comme valeur fondatrice. Dès lors, le travail de l'écrivain se pense comme lutte constante ou « désécriture⁵ », démontant les associations verbales devenues automatiques, traquant les idées convenues, les associations fixes, tout ce qui fait bloc dans la langue et l'ancre dans la répétition du même⁶. Se fait jour, d'autre part, un mouvement de défiance vis-à-vis de ce qui relève du commun, assimilé au trivial ; des auteurs comme Flaubert, Baudelaire, Hugo dénoncent dans un même mouvement la bêtise du nombre, la force envahissante de l'opinion, la présence du « on » dans le je, le « prêt à écrire » médium privilégié d'un « prêt à penser » :

« Seule une culture où le culte de la différence est l'envers d'une égalisation menaçante peut poser à travers le jeu de l'Autre et du Même la notion de cliché⁷ ».

- 4 Que le cliché soit un problème en soi, et non une figure de style convenue, est le point de départ de notre réflexion. Mais nous souhaitons apporter un autre éclairage à cette « problématique générale du cliché » : non pas un éclairage socio-critique ou littéraire, ce dont rendent parfaitement compte plusieurs ouvrages et articles à travers des analyses de cas précises⁸, mais un éclairage philosophique sur la pensée du langage et de la mémoire qui se joue dans la dénonciation du cliché. Pour cela, nous proposons de centrer l'étude sur deux représentants, au tournant du XX^e siècle, de cette « Terreur »

dont parle Paulhan, condamnant le cliché au nom de l'originalité : Antoine Albalat (1856-1935)⁹ et Rémy de Gourmont (1865-1914)¹⁰, tous deux écrivains et théoriciens du style. Nous intéressons ici moins la critique du cliché, largement partagée, que les raisons de cette critique. Car il est impossible de rendre compte de la vitalité du cliché, comme de sa condamnation persistante jusqu'à aujourd'hui, si l'on réduit le cliché à un simple effet de redite, ou si l'on en fait l'envers paresseux de la recherche d'originalité. De ce point de vue, la lecture de Rémy de Gourmont, qui écrit en 1899 une « Philosophie du cliché¹¹ », s'avère essentielle. Ce titre souligne l'apport positif de sa démarche, qui inscrit le cliché dans une réflexion générale sur le langage, la mémoire et l'image : quels automatismes sont en jeu dans l'écriture du cliché ? Quel type de reprise actualise-t-il ? Comment rendre compte de son pouvoir d'attraction et de la diversité de ses usages, tant littéraires que journalistiques ou politiques ? De quelle nature sont les images qu'il convoque ? Pour en saisir l'efficace, il faut donc revenir aux textes qui alimentent la « Terreur », listes d'expressions toutes faites, critiques éparses, parfois expéditives, ironiques ou plus philosophiquement construites, qui tissent la pensée du cliché au tournant du XX^e siècle. Nous verrons qu'en dépit des oppositions vives qui les opposent sur la question du style et de « l'art d'écrire », les réflexions d'Antoine Albalat et Rémy de Gourmont s'avèrent complémentaires : la pensée de Rémy de Gourmont permet d'approfondir les réflexions d'Antoine Albalat, en éclairant la nature particulière des images présentées sous forme de listes hétéroclites.

Antoine Albalat : « On ne doit, autant que possible, jamais écrire avec des expressions toutes faites »¹²

- 5 Entrer dans l'analyse du cliché par les écrits d'Antoine Albalat (1856-1935) ne semble pas, à première vue, l'option la plus féconde ni la plus pertinente pour rendre compte de la complexité de cette notion. Attaqué par ses contemporains (Rémy de Gourmont le premier), aujourd'hui tombé dans l'oubli, A. Albalat est présenté par J. Paulhan comme un esprit naïf qui « suppose que l'attention, la patience, l'observation des grands écrivains peuvent rendre un peu moins méchant un méchant écrivain¹³ ». Il est vrai que ses commentaires ou corrections ont de quoi agacer, quand elles ne prêtent pas simplement à sourire : dans *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899), Albalat n'hésite pas à réécrire des passages entiers de Prosper Mérimée (« le triomphe du cliché¹⁴ ») ou de George Sand¹⁵, prenant à témoin le lecteur en l'invitant à comparer la version originale à une version revue et corrigée par ses soins, distribuant les bons points et assénant les blâmes. La « concision », « l'originalité » et « l'harmonie » constituant les trois qualités principales d'un style juste, le cliché apparaît, négativement, comme la figure exemplaire de « ce qu'il ne faut pas faire ». Mais c'est précisément ce statut de contre-exemple parfait qui donne au cliché une importance réelle, et tout à fait féconde pour la réflexion : Albalat consacre au cliché de nombreux développements¹⁶, traque le cliché sur différents terrains, multiplie les listes, parodie les styles, littéraires mais aussi philosophiques et critiques. Ainsi Albalat consacre-t-il un chapitre entier à l'usage des clichés du « style philosophique », en s'efforçant de répertorier les tournures de langage abstraites qui font l'armature de cette « langue abominable », « banale et pédante », « cette langue qu'on est si fier de parler, quand on est jeune¹⁷ ». La réflexion qu'il mène sur le style propre à la critique littéraire et artistique est aussi l'occasion de répertorier certaines tournures usuelles du langage, identifiées comme autant de

facilités du métier. Nous en donnons ici un aperçu, qui met en scène le peintre Corot, très au fait des expressions usuelles de la critique d'art :

« Un soir, à Ermenonville, en revenant de peindre, Corot disait à ce propos à Georges Duval : “La critique, rien de plus facile ! Il s’agit de collectionner quelques mots d’usage, quelques termes empiriques, quelques métaphores spéciales ; vous alignez et vous passez pour un connaisseur. Ces mots, ces termes et ces métaphores, je les ai réunis pour qui les voudra. Si le cœur vous en dit...”

Et Corot se mit à énumérer les formules de la critique d'art : “Le goût de l’habillement. – Le surprenant fini des étoffes. – Recherche sérieuse de la vie et de l’expression. – Une fanfare de couleur. – Couleur sourde. – Facilité hardie et brillante [...]. Le ciel livide est éclairé d’une froide clarté polaire, à moins que ce ciel ne soit de turquoise verdie, implacablement bleu, etc., etc. J’irais comme cela jusqu’à demain.”¹⁸ »

- 6 Le matériau rassemblé par Albat, empiriquement riche et varié, offre un témoignage singulier des tournures de langage d’un métier. Il illustre ainsi parfaitement l’appartenance du cliché à un certain milieu social et culturel. Le cliché s’inscrit en effet dans une dynamique sociale qui participe à la sensibilité commune d’un groupe ou, comme le dit Jean Molino, d’une « communauté symbolique », caractérisée par « l’appartenance à un univers symbolique commun, fait de langage, de façons de penser et de vivre¹⁹ ».
- 7 Si les exemples de clichés et formules toutes faites sont particulièrement riches, l’analyse de ce qui fait cliché dans la langue peut paraître, au premier abord, assez expéditive. Du cliché, Albat donne la définition suivante :

« La marque du cliché, de l’expression toute faite, ce n’est pas d’être simple, ordinaire, déjà employée ; c’est qu’on peut la remplacer par une autre plus simple ; c’est que, derrière elle, il y a la vraie, la seule, celle qu’il faut mettre à tout prix, l’eût-on dite mille fois. Pour dire : *Il pleut*, on dira toujours : *Il pleut*²⁰ ».

- 8 En dépit de son caractère général, cette définition implique pourtant un geste fort : Albat relègue au second plan la question de la banalité (le cliché est une expression « déjà employée »), pour mettre en avant son caractère superflu. Ce geste sera au point de départ des analyses de Michaël Riffaterre soixante ans plus tard : certes banal, le cliché se distingue cependant des tournures de phrases usuelles par son expressivité singulière. C’est une « structure de style » particulière, qui présente une unité linguistique forte et attire l’attention sur « la *forme* du message linguistique²¹ ». Bien loin de se fondre dans la grisaille d’un déjà-vu qui nous laisserait parfaitement indifférents, le cliché ressort, il s’impose à l’attention, suscite des réactions. Pour comprendre le cliché, il faut donc commencer par dissocier la banalité de l’usure : le cliché est certes banal, mais cette banalité a une certaine efficacité.
- 9 Selon Albat, la marque du cliché tient donc à son caractère alambiqué, qui affecte et complique inutilement la phrase à travers des périphrases et des images tout à la fois banales et superflues. Nous restituons ici quelques exemples pris dans les nombreuses listes qui accompagnent sa condamnation du cliché²² :

Répandre des larmes	Pour : pleurer.
La tristesse était peinte sur son visage	Peinte à la détrempe, probablement.

Perdre l'habitude	Pour se déshabituer.
Il reprit le cours de ses pensées	Comme le font les fleuves, qui reprennent leurs cours.
Une rougeur colora ses joues	Pour : elle rougit.
Un ennemi implacable, acharné	Épithètes obligatoires !
S'étendre avec complaisance	Sur une pensée ou sur un lit ?
Son cœur s'éveillait	La nature s'éveille, la vengeance se réveille, la passion qui sommeille...
Ouvrir son cœur	Comme une porte.
Offrir le spectacle	Comme on offre des dragées.
Présenter l'aspect	Comme on présente une pomme.
Expression douce et craintive	Ce qui est craintif est toujours doux.

- 10 L'auteur juxtapose à chaque expression banale un commentaire descriptif ou ironique, qui tantôt moque l'absurdité de l'image, tantôt souligne l'automatisme ou le détour inutile de la phrase. La liste est particulièrement hétéroclite : se trouvent juxtaposées pêle-mêle des épithètes usuelles, que Gourmont appelle « épithètes obligatoires » (« un ennemi implacable »), des périphrases et expressions toutes faites. Mais toutes ont pour point commun de signifier, dans leurs détours, un style « relevé, élégant, peigné, soigné, brillant, imagé même, et qui est aussi détestablement banal²³ », un « style tout fait qui passe pour être du style²⁴ ». Cette dernière formule met l'accent sur un point essentiel. Style qui se signifie lui-même comme style, le cliché opère comme marquage du bien dit. Il témoigne d'une recherche de style, et se trouve dévalué dans cet effort trop visible, car exhibé, comme le dit Victor Hugo, en « images de pacotilles²⁵ ». Contrairement à une lecture répandue, le cliché n'est pas une épithète qui aurait perdu de son éclat, usée par trop de répétitions : l'éloquence choisie des dictionnaires d'épithètes en vogue à l'époque classique continue de résonner dans le cliché, dans sa prétention même à souligner un certain niveau de langage. « Élégamment banal », trop « peigné », brillant d'un éclat superficiel, le cliché signifie le bien écrit et joue de ce ressort, jusque dans les usages contemporains des romans sentimentaux et de la littérature à l'eau de rose²⁶.
- 11 Le troisième apport de la pensée d'Albalat réside selon nous dans l'usage qu'il fait des listes. Albalat n'est certes pas le seul à établir des listes – on en trouve chez la plupart des auteurs qui ont consacré quelques analyses, même brèves, aux clichés²⁷ – mais il le fait avec une ampleur inégalée. Or l'exposition sous forme de liste est en parfaite adéquation avec son objet. Car la liste fait ressortir de manière évidente le caractère « pré-construit » du cliché, prêt à l'emploi, mais aussi isolé, décontextualisé, coupé de toute origine. Le cliché s'appréhende en effet comme un « emprunt » sans référence, un élément tout fait prélevé sur un ailleurs qui n'a pas besoin d'être identifié comme tel pour que l'expression fasse cliché : les clichés sont bien les produits, comme le dit Gourmont, « d'un cerveau anonyme²⁸ ». En cela, le cliché n'est pas une citation, même

s'il est toujours identifié comme reprise. S'il n'y a pas de citation sans geste de référencement à un texte premier, il n'y a pas de cliché sans oubli de cette origine. Les textes d'Albalat, comme ceux de Gourmont, mettent d'ailleurs en scène cette absence d'origine : entre citation réelle extraite des journaux et automatisme de la mémoire, Gourmont entretient savamment le flou, jouant d'une feinte désinvolture²⁹. Ce trait nous paraît fondamental pour comprendre le régime de circulation propre du cliché, qui ne saurait relever, comme on le lit parfois, de l'usage approximatif des « demi-cultivés », ignorant l'origine des expressions qu'ils utilisent³⁰. La liste, qui présente les clichés à égalité et sans référencement, met donc en relief cette décontextualisation constitutive du cliché. En outre, parce qu'elle efface la présence de l'auteur³¹, la liste fait ressortir l'anonymat de cette langue parlée de tous et de personne à la fois. Tout cliché semble prélevé, moins sur un texte d'origine, que sur une liste potentielle où se rencontrent et se côtoient les automatismes du langage.

- 12 Enfin, soulignons un dernier trait, qui pourrait paraître anecdotique, mais qui nous renseigne sur la puissance propre du cliché : à la suite des listes, comme pris dans l'échauffement d'un exercice préparatoire, Albalat écrit des débuts de textes constitués uniquement de clichés. Il expose ainsi, après dix pages d'expressions usuelles consacrées au style philosophique, une page de « critique philosophique et littéraire sur Flaubert » intitulée « La dualité de Flaubert³² ». On retrouve le même geste dans *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, les listes d'« exemples d'épithètes clichées et insignifiantes » ouvrant sur le petit texte suivant, dont nous reproduisons les premières lignes :

« Sans s'attarder à verser des larmes, en proie à une résolution subite et voulant raisonner froidement, le comte se jura de ne plus retourner chez son ami, contre qui on venait de porter une si terrible accusation. Il comprit qu'il serait obligé de se faire violence pour perdre l'habitude de cette maison [...]. Après s'être étendu avec complaisance sur ces douloureuses pensées, qui s'étaient succédé dans son esprit, sûr de vaincre l'attraction mystérieuse qui le ramenait invinciblement chez cet homme, il se retrouva subitement son ennemi implacable et prit la décision formelle de se rendre chez la marquise pour lui dévoiler l'état de son âme et lui peindre son intolérable souffrance.³³ »

- 13 Ces textes sont plus qu'une simple illustration, un peu appuyée, de l'omniprésence des clichés. Il y a quelque chose d'essentiel qui se joue dans le passage de la liste au texte : mis en regard l'un de l'autre, la liste apparaît comme texte en puissance, prenant à rebours l'antinomie de principe qui existe entre liste et narrativité³⁴. Comme si la « machine à écrire » se mettait en route en accumulant les exemples du tout fait, prête à écrire des textes au kilomètre, chaque liste de clichés, comme chaque texte cliché, se présentant explicitement comme inachevé. Le tout fait du cliché apparaît donc comme la matrice d'un jeu combinatoire, qui pourrait se poursuivre sans fin, presque indépendamment de son auteur, en activant les ressorts du prêt à écrire. Revenant constamment sur les clichés, dressant liste sur liste, écrivant des fictions toutes faites, Albalat semble se prendre au jeu de sa propre dénonciation et nous donne à sentir, presque malgré lui, les effets de la puissance de ces expressions ressassées. Le cliché n'est pas une fleur de rhétorique à collectionner dans un herbier, mais un élément dynamique mettant en jeu une certaine fabrique de la littérature, une « machine à beauté³⁵ » (Paulhan) dont le pouvoir expressif se décline à l'infini.

Rémy de Gourmont : « Ce qui était original et frais semble une collection ridicule d'oiseaux empaillés ; les images nouvelles sont devenues des clichés. »³⁶

- 14 Rémy de Gourmont (1858-1915) est un des critiques les plus acerbes de la pensée d'Antoine Albat. Écrit en réponse à *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons, Le problème du style* (1902) se présente explicitement, dans sa préface, comme une réfutation de la pensée d'Albat, ruinant la prétention à enseigner l'art de bien écrire : « On n'apprend pas à écrire, c'est-à-dire à acquérir un style personnel³⁷ ». La polémique se poursuivra d'ouvrage en ouvrage, Albat répondant à ses détracteurs dans *Les ennemis de l'art d'écrire* (1905). Si les deux auteurs se retrouvent dans une même valorisation de l'originalité et dans la condamnation du cliché, les raisons qu'ils mobilisent les opposent radicalement. L'approche d'Albat relève du métier, des règles, de la discipline et de l'effort, là où Gourmont enracine le « problème du style » dans une question de « physiologie » :

« Nous écrivons, comme nous sentons, comme nous pensons, avec notre corps tout entier³⁸ ».

- 15 À partir de la lecture du chapitre intitulé « Le cliché » dans *L'Esthétique de la langue française*, du *Problème du style* et de *La culture des idées*, nous proposerons plusieurs entrées thématiques dans cette pensée du cliché, pour ressaisir, au-delà de la condamnation, ce qui nous semble un apport positif parfaitement original, mêlant étroitement perspective historique, psychologique et philosophique.

- 16 Le trait le plus saillant de la pensée de Gourmont est certainement la charge morale qui accompagne sa dénonciation du cliché. Le cliché n'est pas simplement une faute de style, c'est aussi et avant tout une faute morale, un signe de paresse et d'aviissement intellectuel, de la part de ceux qui renoncent à tout effort de pensée pour se laisser porter par le tout fait. Ce trait sera au fondement de la « Terreur » dénoncée ultérieurement par Paulhan :

« Ce n'est plus le roman qui est facile, mais l'auteur lâche ; ni le poème banal ou plat, mais le poète tricheur. L'on y juge moins l'œuvre que l'écrivain, moins l'écrivain que l'homme³⁹ ».

- 17 Ces condamnations, d'une certaine manière, prennent au pied de la lettre la célèbre formule de Buffon : « Le style, c'est l'homme⁴⁰ ». Si le style est l'émanation d'une manière de penser et de sentir, alors toute faute de style est le symptôme d'un comportement général condamnable, un manquement personnel et non une entorse aux règles.

- 18 Mais la dimension ouvertement morale de cette condamnation n'est sans doute pas l'aspect le plus important de la pensée de Gourmont. Ou du moins, si elle importe, ce n'est pas en elle-même, mais en tant qu'elle participe d'une réflexion plus large qui pense le cliché au regard du « mécanisme de la pensée humaine⁴¹ ». À ce titre, Gourmont mobilise certaines lectures de son temps sur les pathologies de la mémoire, principalement les travaux du psychologue et philosophe Théodule Ribot, exposés dans *Les maladies de la mémoire* (1881). Mais ne forçons pas le trait : il n'y a pas de véritable théorie de la mémoire chez Gourmont, mais bien une tentative de faire, comme le dit très justement Emmanuelle Kaës, une « psychopathologie du cliché⁴² », appréhendé comme une forme particulière « d'amnésie verbale » :

« Les amnésiques du verbe oublient d'abord ce qu'il y a de plus particulier dans le langage, les noms propres, les substantifs, les adjectifs ; les parties du langage qui ont la vie la plus dure sont les phrases toutes faites, les locutions usuelles. Des malades, incapables d'articuler un mot, retrouvent leur langue pour expectorer des "clichés" !⁴³ »

- 19 En faisant une reprise très approximative des analyses de Th. Ribot, Gourmont se plaît à imaginer un « homme cliché » (il y aurait, là encore, matière à fiction !), jouant de l'ambiguïté entre témoignages scientifiques répertoriant de véritables pathologies de la mémoire et pure fiction au service de l'argumentation⁴⁴. Brouillant délibérément les registres, Gourmont relie l'une à l'autre la faiblesse du mauvais écrivain, qui doit pallier son absence de talent en recourant aux répertoires de cliché, et le malade véritable, dont la langue se désagrège par degrés, des termes et qualificatifs les plus élaborés aux associations les plus automatiques.
- 20 Nous ne cherchons pas ici à justifier ou invalider la scientificité de tels propos, que Gourmont présente lui-même comme de simples « insinuations », renvoyant le lecteur à la consultation des *Maladies de la mémoire*. Nous importe en revanche la nature des arguments mobilisés par Gourmont pour faire du cliché un problème à part entière : si le cliché est puissant, c'est bien en raison de son lien particulier à la mémoire, qui est la pièce maîtresse de la « philosophie du cliché ». L'ensemble de son chapitre sur le cliché est en effet structuré par une opposition entre la « mémoire visuelle », source de toute création véritable, et la « mémoire verbale », qui sert de fondement aux automatismes du langage. La mémoire verbale, enracinée dans l'apprentissage des textes, dans le « par cœur » et les citations, est présentée comme le produit d'une éducation républicaine collective favorisant la mémoire mécanique et cultivant la passivité de citoyens dociles : derrière les « cerveaux anonymes » se profile, chez Gourmont, le collectif de la foule, donnant à la réflexion sur le cliché une tournure ouvertement idéologique et politique⁴⁵. Cette mémoire verbale produit « un talent purement oratoire ou abstrait, nécessairement limité, superficiel et sans vie⁴⁶ », qui se retrouve dans les clichés de la littérature industrielle. Opposée à ce premier type de mémoire, la « mémoire visuelle » fournit la matière première du travail d'écriture de l'écrivain original. On retrouve ainsi chez Gourmont un thème central de la théorie artistique du XIX^e siècle : le grand artiste est celui qui « voit » intensément le monde, capable de percevoir la singularité de chaque instant, même dans les scènes les plus banales ; sans surprise, Gourmont cite Hugo, mais on pourrait aussi évoquer la philosophie de Schopenhauer, qu'il cite dans d'autres contextes. La puissance du génie réside dans cette vision singulière, capable « d'arracher l'objet de sa contemplation au courant fugitif des phénomènes⁴⁷ », et de dégager son essence, hors de toute relation utilitaire.
- 21 Si la définition du talent comme puissance de vision est largement partagée à l'époque, l'articulation opérée par Gourmont entre cliché et mémoire visuelle apporte un éclairage original : celui qui parle par clichés ne peut « voir » ce qu'il convoque, car les signes qu'il mobilise sont coupés de toute expérience première. Ces images sont concrètes (nous reviendrons sur ce point) et vides à la fois, car elles ne s'appuient sur aucune expérience réelle, donc aucun effort d'attention, ni de transcription conséquente d'une impression visuelle en métaphore littéraire. Elles naissent du texte et retournent à lui, ancrées dans les automatismes plus ou moins conscients de la mémoire collective, qui est une mémoire avant tout « verbale ».
- 22 La deuxième perspective originale sur le cliché tient à la manière dont Gourmont ressaisit son historicité particulière. Le cliché est pensé par Gourmont comme un

phénomène en devenir, dont il interroge les sources, les évolutions et les transformations dans le temps, jusqu'à sa disparition complète par abstraction. La fabrique du cliché opère sur différents terrains : sont évoqués le journalisme politique et les discours des parlementaires, où se rencontrent en chaque phrase des « hydres », des « sphères » et des « spectres » (« hydre des révolutions », « spectre du passé », « sphère des révolutions »)⁴⁸, ainsi que « les clichés du patriotisme professionnel », mais aussi et surtout la littérature de piètre qualité, procédant par imitation des grands écrivains. Gourmont reprend sur ce point une idée largement partagée : les images cliché viendraient des textes littéraires dont le succès suscite imitations et reprises à travers le temps⁴⁹. L'exemple emblématique est *Télémaque* de Fénelon, commenté également par Albalat. Nous ne trancherons pas sur le degré d'originalité contenu dans *Télémaque* (cette œuvre est-elle victime de son succès, ou était-elle déjà « cliché » par son imitation affectée des textes antiques ?), qui divise Albalat et Gourmont⁵⁰. Cette idée commune se trouve complexifiée par une observation originale, portant sur les effets de circularité qui peuvent intervenir dans la dégradation de l'image. Ainsi l'exemple de *Télémaque* suscite cette remarque, dont la portée dépasse l'œuvre de Fénelon :

« *Télémaque*, l'œuvre la plus imitée, phrase à phrase, de toutes les littératures, est pour cela même, définitivement illisible⁵¹ ».

- 23 Des œuvres originales peuvent donc rétroactivement être lues comme successions de clichés. Le cliché ne fonctionnant pas comme une citation, ces œuvres matrices ne sont pas identifiées comme origines du cliché, mais deviennent, rétroactivement, cliché à leur tour. Victor Hugo en donne un témoignage parfait :

« *Ruisselet de pierreries*, cette métaphore que j'ai mise dans les *Orientales* a été immédiatement adoptée. Aujourd'hui elle fait partie du style courant et banal à tel point, que je suis tenté de l'effacer des *Orientales*⁵² ».

- 24 Il serait donc simpliste de se représenter le devenir cliché sur un mode strictement linéaire, lié à la dégradation que subissent les images premières par effet de banalisation : dans la reprise interviennent des phénomènes de rétroaction, l'origine du cliché devenant, par jeu de miroir, cliché à son tour, en raison même de la décontextualisation propre au cliché que nous avons précédemment analysée.
- 25 Nous souhaitons, pour finir, mettre l'accent sur l'apport qui nous paraît le plus important dans la pensée Gourmont, peu pris en compte dans les commentaires consacrés à cet auteur : la « valeur visuelle » du cliché. Gourmont remarque, avec beaucoup de justesse, qu'il y a dans tout cliché véritable une tension entre un pôle abstrait et un pôle concret, qui donne au cliché son aspect légèrement discordant : « Dans la vraie notion du cliché l'incohérence a sa place à côté de la banalité⁵³ ». Nous restituons ce passage extrait de *La culture des Idées*, qui complète certains développements du chapitre sur le cliché :

« Enfin le cliché véritable, comme je l'ai expliqué antérieurement, se reconnaît à ceci que l'image qu'il détient en est à mi-chemin de l'abstraction, au moment où, déjà fanée, cette image n'est pas encore assez nulle pour passer inaperçue et se ranger parmi les signes qui n'ont de vie et de mouvement qu'à la volonté de l'intelligence. Très souvent, dans le cliché, un des mots a gardé un sens concret et ce qui nous fait sourire c'est moins la banalité de la locution que l'accolement d'un mot vivant et d'un mot évanoui. Cela est très visible dans les formules telles que : *le sein de l'Académie, l'activité dévorante, ouvrir son cœur, la tristesse était peinte sur son visage, rompre la monotonie, embrasser des principes*.⁵⁴ »

- 26 Ce constat nous paraît particulièrement éclairant, pour deux raisons. Il permet, tout d'abord, de rendre compte de l'aspect légèrement grotesque de la plupart des clichés, dont la signification abstraite est indissociable d'une image concrète, avec laquelle elle entre en tension. L'expression figée n'est cliché qu'à condition de faire image, ou, comme le dit Gourmont de manière très pertinente, d'avoir une « valeur visuelle⁵⁵ ». Cette dimension visuelle justifie pleinement l'emprunt du terme à la photographie : le cliché passe du côté du langage en conservant le rapport à la reproductibilité technique ainsi qu'à l'image ; c'est une image toute faite qui se reproduit mécaniquement sans effort. En articulant les différents moments de la pensée de Gourmont, nous pouvons donc poser ce paradoxe constitutif du cliché : le cliché, sollicitant les seuls automatismes de la « mémoire verbale » au détriment de la « mémoire visuelle », ne repose sur aucune expérience réelle ; mais il a pourtant une « valeur visuelle » factice, il s'impose à l'attention par le biais d'une image concrète, quelque peu absurde. La visualité en question est une image qui masque l'expérience réelle, une visualité aveugle, faite de petits tableaux ou « vignettes pour orner les lettres », qui s'interposent entre le réel et la manière de le signifier.
- 27 Souligner la dimension visuelle ou concrète du cliché présente un deuxième avantage indéniable : nous pouvons, à l'aide de ce critère, saisir la qualité expressive particulière du cliché, et le distinguer par conséquent des locutions usuelles, des métaphores lexicalisées (comme « les bras d'un fauteuil », ou « le coucher du soleil »), des périphrases communes ou des « épithètes obligatoires⁵⁶ » avec lesquelles il est souvent confondu : celles-ci peuvent être lues comme les signes d'une certaine éloquence convenue, mais ne s'imposent pas comme clichés au sens fort du terme, car elles ne font pas image. Prenons comme exemple l'expression fort banale « ouvrir son cœur », qui apparaît dans la dernière citation. Cette expression était déjà relevée par Albalat dans l'échantillon de liste que nous avons donné précédemment, accolée au commentaire suivant : « comme une porte ». Sur le ton de l'humour, le commentaire d'Albalat éclaire indirectement l'observation de Gourmont concernant le caractère tout à la fois concret et abstrait du cliché. Si l'expression « ouvrir son cœur » est un cliché tenace, c'est précisément en raison du sens concret que garde le terme « ouvrir ». Ce rapport au concret l'impose à l'attention, autant que son extrême banalité.
- 28 Cette définition permet enfin de prendre la mesure des variations dans la réception des clichés. Pour le lecteur d'aujourd'hui, certaines expressions présentées comme des clichés dans les listes d'Albalat font figure d'intrus. Ainsi l'expression « présenter l'aspect » nous paraît certes tout-à-fait usuelle, mais nullement cliché, car elle ne fait pas, ou plus, image. L'indication qui l'accompagne nous permet de comprendre que cette expression conservait, sous la plume d'Albalat, une dimension concrète aujourd'hui perdue : « Présenter l'aspect : Comme on présente une pomme⁵⁷ ». Les réflexions de Gourmont donnent donc un nouvel attrait aux listes d'Albalat : documentation empirique du « tout fait » d'une époque ou d'un métier, ces listes viennent aussi objectiver notre lecture des images, en donnant à lire les écarts dans la sensibilité au caractère concret ou abstrait d'une image banale. Le partage entre abstrait et concret n'est pas une caractéristique figée, mais bien une frontière mouvante, sujette à métamorphoses en fonction des époques : le cliché « passe par une phase ridicule » lorsque la tension entre ces termes ressort⁵⁸, et meurt lorsqu'il est devenu totalement abstrait. Il ne fait alors plus image, mais contribue, comme point lumineux du discours, à la clarté de celui-ci⁵⁹.

Conclusion

- 29 Il n'y a rien de plus banal que la critique des clichés et lieux communs : des clichés, il faut toujours se défaire, agir contre, ou voir « au-delà » (cliché du cliché). Mais les critiques les plus investies ne sont pas réductibles au seul registre de la condamnation quelque peu attendue : au contraire, c'est bien la justification de la condamnation qui nous permet de cerner la puissance particulière du cliché. Albalat condamne le cliché de manière péremptoire, mais y revient constamment, et dans ce geste de retour nous dit quelque chose de l'effet de fascination de ces images toutes faites qui mettent le texte en route. Les listes de clichés et parodies d'écriture que contiennent ses analyses fournissent un matériau empirique précieux qui peut, à la lumière de la pensée de Gourmont, documenter les variations temporelles dans la réception des clichés : ces images fixes, qui naissent dans des milieux sociaux déterminés, sont susceptibles de métamorphoses continues. Signe du « bien dit » qui se renverse en image grotesque, image concrète pourvue d'une visualité factice qui empêche de voir réellement le monde, symptôme de l'hypertrophie de la mémoire verbale, le cliché, sous la plume de Gourmont, dessine une problématique spécifique du langage et de la mémoire, indissociable de la pluralité de ses usages. En soulignant une certaine visualité inhérente au cliché de style, Gourmont nous offre une piste particulièrement féconde pour penser la banalité efficace de l'image cliché dans le paysage contemporain, au croisement de la littérature, de la photographie et des arts visuels.

BIBLIOGRAPHIE

- Albalat, Antoine (1899), *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin.
- Albalat, Antoine (1903), *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, Paris, Armand Colin, 1927.
- Albalat, Antoine (1905), *Les ennemis de l'art d'écrire : réponses aux objections de MM. F. Brunetière, Émile Faguet, Adolphe Brisson, Rémy de Gourmont, Ernest Charles, G. Lanson, G. Pélissier, Octave Uzanne, Léon Blum, A. Mazel, C. Vergniol, etc.*, Paris, Librairie Universelle.
- Albalat, Antoine (1921), *Comment il ne faut pas écrire : les ravages du style contemporain*, Paris, Plon.
- Amossy, Ruth & Elisheva Rosen (1982), *Les discours du cliché*, Paris, éditions Sedes.
- Amossy, Ruth & Anne Herschberg-Pierrot (2014), *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin.
- Bally, Charles (1909), *Traité de stylistique française*, troisième édition, Paris, Klincksieck, 1951.
- Gourmont, Rémy de (1899), *Esthétique de la langue française : la déformation, la métaphore, le vers libre, le vers populaire, le cliché*, édition critique établie par Emmanuelle Kaës, Paris, Classiques Garnier, 2016.

- Gourmont, Rémy de (1900), *La culture des idées*, Paris, Mercure de France.
- Gourmont, Rémy de (1902), *Le problème du style. Questions d'art, de littérature et de grammaire*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Laroche, Hervé (2001), *Dictionnaire des clichés littéraires*, Paris, Arléa.
- Marouzeau, Jules (1946), *Précis de stylistique française*, Paris, Masson.
- Molino, Jean (1998), « La culture du cliché : archéologie d'une notion problématique », in *Le cliché*, textes réunis par Gilles Mathis, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 35-56.
- Paulhan, Jean (1941), *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard Folio essais, 1990.
- Perrat, Pascal (2007), *Écrire à clichés fermés : poncifs et antidotes*, Paris, CFPJ éditions.
- Perrin-Naffakh, Anne-Marie (1985), *Le cliché de style en français moderne : nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses.
- Perrin-Naffakh, Anne-Marie (1998), « Amours-toujours : l'écriture clichée dans le roman sentimental », in *Le cliché*, textes réunis par Gilles Mathis, Toulouse, Presses universitaire du Mirail, p. 167-184.
- Riffaterre, Michaël (1964), « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 16, p. 81-95.
- Schopenhauer, Arthur (1819), *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, PUF, coll. Quadrige, 1966.
- Sève, Bernard (2010), *De haut en bas, Philosophie des listes*, Paris, Éditions du Seuil, (coll. « L'ordre philosophique »).

NOTES

1. Jean Paulhan (1941), *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris Gallimard (Folio essais), 1990, p. 41.
2. Voir le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 2012. Pour une analyse détaillée des premiers emplois et usages de ce terme, nous renvoyons à l'édition de la thèse d'Anne-Marie Perrin-Naffakh (1985), *Le cliché de style en français moderne : nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, p. 10-14. Voir aussi la synthèse présentée dans Ruth Amossy & Anne Herschberg Pierrot (2014), *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin p. 9-13.
3. Ruth Amossy & Anne Herschberg Pierrot (2014), *Stéréotypes et clichés*, p. 10.
4. Ruth Amossy, Elisheva Rosen (1982), *Les discours du cliché*, Paris, éditions Sedes.
5. Antoine Albalat emploie l'expression « style désécrié » à propos de Pierre Loti (Antoine Albalat (1899), *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin, p. 148). Cette expression est reprise par Jean Paulhan (1941) dans *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, p. 45.
6. La critique des expressions toutes faites n'est pas neuve : Boileau, dans sa seconde *Épître*, évoque déjà la médiocrité des vers qui se présentent d'eux-mêmes sous la plume, à travers des associations éculées. Qu'elles prennent la forme du commentaire réflexif, de la dénonciation ou de la parodie, ces critiques restent cependant ancrées dans un type de discours précis, et toujours localisé ; elles ne concernent pas un phénomène culturel général, lié à un contexte socio-économique particulier.
7. Ruth Amossy & Elisheva Rosen (1982), *Les discours du cliché*, p. 7.

8. Nous renvoyons aux analyses consacrées, entre autres, à Flaubert, Balzac, Sartre, Camus dans *Les Discours du cliché*, mais aussi aux analyses littéraires rassemblées dans l'ouvrage collectif *Le cliché*, (textes réunis par Gilles Mathis, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998).

9. Antoine Albalat (1856-1935) est un écrivain et critique littéraire français. Auteur de nombreux romans, nouvelles et feuilletons littéraires (*Journal des débats*), il s'est surtout fait connaître par ses ouvrages pédagogiques sur l'art d'écrire, livrant techniques, procédés et mises en garde (*L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, 1899 ; *Comment on devient écrivain*, 1925). Cette entreprise pédagogique s'accompagne d'une réflexion sur le style contemporain et ses dérives (*Le mal d'écrire et le roman contemporain*, 1899), d'orientations sur la lecture des classiques (*Comment il faut lire les auteurs classiques français*, 1913) et d'observations sur les manuscrits des grands auteurs, pris comme traces du « travail du style » (*Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, 1903).

10. Rémy de Gourmont (1856-1915) est un écrivain français, romancier, journaliste et critique d'art, proche des symbolistes. En 1889, Rémy de Gourmont fait partie des fondateurs du nouveau *Mercur de France*, auquel il collaborera activement pendant vingt-cinq ans. Son œuvre, très riche et variée, comprend de nombreux romans (*Sixtine, roman de la vie cérébrale*, 1890 ; *Le vase magique*, 1923), des nouvelles, plusieurs recueils de poèmes, des pièces de théâtre, mais aussi des essais théoriques sur le style (*Esthétique de la langue française*, 1899 ; *Le problème du style*, 1902), des essais de critique littéraire (*Le livre des masques*, 1896 ; *Promenades littéraires*, 1904), et des essais philosophiques (*Promenades philosophiques*, 1905).

11. Cet article est initialement paru dans *Le Mercure de France*, n°109, janvier 1899. Il formera ensuite le dernier chapitre de *l'Esthétique de la langue française : la déformation, la métaphore, le vers libre, le vers populaire, le cliché* (1899), qui a fait l'objet de nombreuses rééditions. Nous nous reportons à l'édition critique la plus récente, établie par Emmanuelle Kaës (2016), Paris, Classiques Garnier, 2016.

12. Antoine Albalat (1899), *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, p. 63. Les textes d'Albalat que nous citons sont tous consultables en ligne sur Gallica.

13. Jean Paulhan (1941), *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, « Le cliché, signe d'inertie », p. 53.

14. Antoine Albalat (1899), *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, p. 62.

15. Voir par exemple la réécriture, par Albalat, d'un texte de George Sand dans *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, p. 86-87.

16. Voir notamment les parties consacrées aux « expressions banales » et aux « expressions toutes faites » dans le chapitre sur « L'originalité du style », *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, p. 54 à 98.

17. Antoine Albalat (1921), *Comment il ne faut pas écrire : les ravages du style contemporain*, Paris, Plon, p. 175.

18. Antoine Albalat (1921), *Comment il ne faut pas écrire*, p. 279.

19. Jean Molino (1998), « La culture du cliché : archéologie d'une notion problématique », in *Le cliché*, textes réunis par Gilles Mathis, p. 37.

20. Antoine Albalat (1899), *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons* p. 65. Cette définition sera reprise telle quelle, sans aucune modification, en réponse aux accusations dont il rend compte dans *Les ennemis de l'art d'écrire*. Albalat signale à ce propos : « La question de l'emploi des clichés dans le style est la partie de notre enseignement qui a été le plus attaquée » (Antoine Albalat (1905), *Les ennemis de l'art d'écrire*, Paris, Librairie Universelle, p. 295.)

21. Michaël Riffaterre (1964), « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*16, p. 82.

22. Nous restituons la présentation sous forme de colonnes, telle qu'elle apparaît dans *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899), en donnant quelques exemples des nombreuses expressions répertoriées sur huit pages (p. 66 à 73).

23. Antoine Albalat (1899), *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, p. 60.
24. Antoine Albalat (1899), *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, p. 65.
25. Nous renvoyons à l'extrait de la *Préface de Cromwell*, donné en note de l'édition critique Garnier de *l'Esthétique de la langue française* de Rémy de Gourmont : « En somme, rien n'est si commun que cette élégance et cette noblesse de convention. Rien de trouvé, rien d'imaginé, rien d'inventé dans ce style. Ce qu'on a vu partout, rhétorique, ampoule, lieux communs, fleurs de collège, poésie de vers latin. Des idées d'emprunt vêtues d'images de pacotille. Les poètes de cette école sont élégants à la manière des princes et des princesses de théâtre, toujours sûrs de trouver dans les cases étiquetées du magasin manteaux et couronnes de similor, qui n'ont que le malheur d'avoir servi à tout le monde » (*Préface de Cromwell*, *Œuvres complètes*, Club français du livre, 1967-1972, t. III, p. 74).
26. Voir sur ce point l'article d'Anne-Marie Perrin-Naffakh (1998), « Amours-toujours : l'écriture clichée dans le roman sentimental ». L'auteure remarque à juste titre que les textes des séries Harlequin se revendiquent comme « bien écrits », puisant dans une forme académique faisant grand usage de l'ornementation rhétorique (Anne-Marie Perrin-Naffakh (1998), in *Le cliché*, textes réunis par Gilles Mathis, p. 167-185).
27. Outre Rémy de Gourmont et Antoine Albalat, citons le *Précis de stylistique française* (1946) de Jules Marouzeau, ou encore Charles Bally, qui répertorie les clichés présents dans les « titres des faits-divers des feuilles de chou » (Charles Bally (1951), *Traité de stylistique française*, p. 86). Plus récemment, Hervé Laroche (2001) a proposé un *Dictionnaire des clichés littéraires*, Paris, Arléa ; et Pascal Perrat a répertorié plus de mille clichés et poncifs de l'écriture journalistique contemporaine (Pascal Perrat (2007), *Écrire à clichés fermés, Poncifs et antidotes*, Paris, CFPJ éditions).
28. Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 230.
29. Cette mise en scène de l'oubli apparaît clairement dans l'extrait suivant : « J'en ai pris l'exemple dans un vieux journal et j'estime que, de telles phrases ayant, sous leurs diverses variantes syntaxiques, été imprimées, depuis quarante ans, des centaines de fois, il est à peu près impossible de découvrir le feuilleton où je les ai copiées. Mais cela n'importe pas, puisque précisément elles ont été choisies pour donner l'impression d'un cerveau anonyme et du parfait servilisme intellectuel » (Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 230).
30. C'est là l'interprétation de Charles Bally (*Traité de stylistique française*, §99 : « Les clichés », p. 85), reprise par Jules Marouzeau (1946) dans le *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, p. 161).
31. Pour une analyse philosophique du concept de liste et de ses usages, nous renvoyons à l'ouvrage de Bernard Sève (2010), *De haut en bas, Philosophie des listes*, Paris, Éditions du Seuil. Sur la question de la présence de l'auteur dans la liste, voir particulièrement le chapitre IV (« Qui parle ? »), dont la phrase suivante pourrait s'appliquer parfaitement aux listes de clichés : « La liste pourrait donc être ainsi définie : un texte dont l'auteur ou le producteur s'est retiré » (p. 88).
32. Antoine Albalat (1921), *Comment il ne faut pas écrire : les ravages du style contemporain*, p. 193.
33. Antoine Albalat (1899), *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, p. 77-78 (les italiques sont de l'auteur). On retrouve le même geste chez Rémy de Gourmont, qui se plaît aussi à écrire des débuts d'histoires clichés (*Esthétique de la langue française*, p. 229-230). Le *Dictionnaire des clichés littéraires* d'Hervé Laroche s'ouvre également par une « Mise en bouche », un texte de quatre pages admirablement tissé de cliché, évoquant les émois et pensées d'une jeune fille après une nuit de cauchemars.
34. Sur les rapports entre liste et récit, voir le chapitre V (« La liste en littérature, poétique et narrativité ») de l'ouvrage de Bernard Sève (2010), précédemment cité, *De haut en bas, Philosophie des listes* (p. 105 à 134).
35. Jean Paulhan (1941), *Les fleurs de Tarbes ou La Terre dans les Lettres*, p. 61.
36. Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 238.

37. Rémy de Gourmont (1902), *Le problème du style. Questions d'art, de littérature et de grammaire*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 48. Cette affirmation revient à plusieurs reprises sous la plume de Rémy de Gourmont : « On a enseigné l'art d'écrire. On l'enseigne encore, mais avec une foi plus faible. L'art d'écrire est nécessairement l'art d'écrire mal » (Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 243).
38. Rémy de Gourmont (1902), *Le problème du style*, p. 48.
39. Jean Paulhan (1941), *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, p. 60.
40. Georges-Louis Leclerc Buffon (1753), *Discours sur le style, suivi de l'art d'écrire*, Paris, Éd. Climats, 1992.
41. Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 229.
42. Emmanuelle Kaës (2016), introduction à *l'Esthétique de la langue française*, Paris, Classiques Garnier, p. 33.
43. Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 231-232.
44. Nous renvoyons ici aux éditions critiques récentes, dont les notes permettent de mettre en rapport les propos de Gourmont et ceux de Théodule Ribot (cf l'édition Classiques Garnier précédemment citée, mais également l'édition établie par Gabriella Carpinelli, *Linguista* 27, Schena, 2008).
45. Voir la préface d'Emmanuelle Kaës dans l'édition Classiques Garnier, qui rend compte de la dimension politique extrêmement conservatrice de ses écrits. Rappelons également que la pensée de Gourmont est contemporaine de la constitution de la foule et de l'opinion publique comme objets d'analyse (voir *La psychologie des foules* de Gustave le Bon, 1895) ainsi que du développement naissant de la sociologie. Gabriel Tarde, dont Rémy de Gourmont avait lu les écrits, mentionne brièvement le cliché comme métaphore photographique de l'imitation sociale : le cliché joue ainsi, dans la langue, un rôle de liant social (voir la Préface de la deuxième édition des *Lois de l'imitation*, 1890).
46. Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 231.
47. Arthur Schopenhauer (1819), *Le monde comme volonté et comme représentation*, livre troisième, trad. A. Burdeau, PUF, coll. Quadrige, 1966, p. 239.
48. Les « sphères » donnent lieu à une petite liste présentant les multiples facettes de cette expression dans le registre politique du discours parlementaire (cf. Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 244-245).
49. On retrouve exactement la même idée chez Charles Bally : « La plupart du temps, les clichés sont des expressions littéraires qui ont eu de la vogue et ont passé dans le domaine commun. Les périphrases stéréotypées de la poésie classique en sont des exemples frappants ; quel poète oserait aujourd'hui parler de *l'astre du jour*, du *flambeau des nuits*, et employer les mille autres expressions par lesquelles autrefois on évitait le mot propre ? » (Charles Bally (1909), *Traité de stylistique française*, p. 85).
50. Voir la discussion avec Rémy de Gourmont dans *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903), chapitre 12 : « Fénelon, les corrections manuscrites de *Télémaque* », Paris, Armand Colin, 1927, p. 218-248.
51. Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 238.
52. Victor Hugo, *Post-scriptum de ma vie*, cité par Albalat dans *Comment il ne faut pas écrire : les ravages du style contemporain* (1921), p. 87.
53. Rémy de Gourmont (1900), *La culture des idées*, Paris, Mercure de France, p. 31.
54. Rémy de Gourmont (1900), *La culture des idées*, p. 30.
55. Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 245.
56. Nous reprenons l'expression utilisée par Albalat dans la liste que nous avons citée plus haut (*L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, p. 68).
57. Antoine Albalat (1899), *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, p. 68.

58. Cette « phase ridicule » est particulièrement forte lorsque les clichés sont accumulés les uns aux autres, produisant des agrégats d'images incompatibles ; cf. Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 246-247.

59. Rémy de Gourmont (1899), *Esthétique de la langue française*, p. 242.

RÉSUMÉS

La pensée du cliché est indissociable d'un geste critique, qui en fait l'envers de l'originalité : ressassés, usés, signes de paresse intellectuelle, les clichés désignent dans la langue la puissance du commun. Au-delà d'une condamnation expéditive, qui génère elle-même ses propres clichés (des clichés il faut toujours se défaire), nous proposons ici d'analyser en détail les raisons de la critique, en prêtant une attention particulière aux apports de deux théoriciens du style, Antoine Albalat et Rémy de Gourmont. Ces deux auteurs ont participé à la condamnation du cliché de manière constructive, fournissant listes, éclairages linguistiques, mais aussi une « philosophie du cliché » (R. de Gourmont) qui met en regard les automatismes de la mémoire et la qualité particulière des images portées par les clichés. La confrontation de leurs analyses permet de renouveler la problématique du cliché et de penser l'efficacité et l'évolution particulière de ces images, que l'on présente d'ordinaire comme figées.

The thought of the cliché is inseparable from a critical gesture, which makes it the opposite of originality: outdated, worn out, signs of intellectual laziness, the clichés designate in the language the power of the common. Beyond an expeditious condemnation, which itself generates its own clichés (clichés must always be discarded), we propose here to analyze in detail the reasons for the criticism, paying particular attention to the contributions of two theorists of the style, Antoine Albalat and Rémy de Gourmont. These two authors participated in the condemnation of the cliché in a constructive way, providing lists, linguistic insights, but also a "philosophy of the cliché" (R. de Gourmont) that compares the automatisms of memory and the particular quality of the images carried by the clichés. The confrontation of their analyses renew the problem of the cliché and put light on the particular evolution of these images, which are usually presented as fixed.

INDEX

Keywords : cliché, style, ready-made expressions, banality, memory, automatisms, language, lists, images, Rémy de Gourmont, Antoine Albalat

Mots-clés : cliché, style, expressions toutes faites, banalité, mémoire, automatismes, langage, listes, images, Rémy de Gourmont, Antoine Albalat

AUTEUR

SARAH TROCHE

UMR 8163 « Savoirs, textes, langage », CNRS, Université de Lille