

## **Om retorikk og litteratur i Jean Paulhans *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres***

Inês Bartolo

Universitetet i Oslo

[i.e.bartolo@ilos.uio.no](mailto:i.e.bartolo@ilos.uio.no)

Med utgangspunkt i Jean Paulhans *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941) undersøkes forholdet mellom litteratur og retorikk. I sitt essay beskriver Paulhan en bevegelse som har dominert det litterære feltet siden romantikken. Denne bevegelsen gis navnet *Terror*. Det som forener Terrorrens medlemmer, er forakten for retorikken og dens beskjeftigelse med regler, sjangere og faste uttrykk. Terrorrens kritikk av retorikken er i virkeligheten en radikal avvisning av språket, hevder Paulhan. Ved hjelp av en rekke oppdiktete eksempler (fabler, anekdoter og sammenligninger) setter han spørsmålstegn ved denne avvisningen av språket, og forsvarer retorikkens posisjon i litteraturen. Et studium av eksemplene i teksten avslører imidlertid at konflikten er oppkonstruert og at det finnes like mye terrorisme hos Paulhan som det finnes retorikk i Terrorren. Paulhans eksempler tjener som argumenter, bevismidler og illustrasjoner, og har en klar belærende funksjon. Imidlertid har disse små fortellingene også en åpenbar litterær og estetisk dimensjon som overskrider og problematiserer det rent didaktiske: Like mye som teksten forsvarer retorikkens rolle i litteraturen, reflekterer den over egen språkbruk og argumentasjon.

## Om retorikk og litteratur i Jean Paulhans *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*

Hva ville vi tenkt om en lege som avviste fysiologiens lover og viste til mirakler og magi hver gang et medisinsk fenomen skulle forklares? I essayet *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* fra 1941 skildrer Jean Paulhan en kritiker- og forfatterstand som har mistet troen på det som en gang var kjernen i all intellektuell virksomhet, nemlig det språklige uttrykk.<sup>1</sup> Det uutsigelige og det mystiske er blitt litteraturens eneste mål. Fenomenet Paulhan beskriver, er langt fra marginalt: Mistro til språket er et gjennomgangstema i fransk modernisme, fra Flauberts *Madame Bovary* til Marguerite Duras' *Hiroshima mon amour*. I sitt essay setter Paulhan spørsmålstegn ved denne kritikken av språket, som etter hans oppfatning har skapt forvirring og undergravd grunnlaget for både kunst og kommunikasjon. Er det virkelig slik at språket konstant svindler oss, eller må vi fortsatt kunne stole på at ord er knyttet til mening?

Jean Paulhan (1884-1968), som både var forfatter, litteraturkritiker og forlagsmann, spilte en nøkkelrolle i fransk intellektuelt liv i mellom- og etterkrigstiden. Som direktør for det innflytelsesrike tidsskriftet *La Nouvelle Revue française (NRF)* i store deler av sitt liv, oppdaget og dyrket han frem noen av Frankrikes største diktere i det 20. århundre. Paulhan var en kontroversiell figur. Under krigen var han dypt politisk engasjert og grunnla motstandsavisen *Les Lettres françaises*, og det var også i stor grad hans fortjeneste at organisasjonen for motstandsforfattere, Comité National des Ecrivains (CNE), ble dannet. Da CNE etter krigen tok til orde for utrensning av forfattere som hadde samarbeidet med okkupasjonsmakten, brøt han imidlertid med organisasjonen og forsvarte kollaboratørene, noe han skulle komme til å få kraftig kritikk for.<sup>2</sup> Paulhans fremtredende rolle i fransk offentlighet kan ha bidratt til å lede oppmerksomheten bort fra hans eget forfatterskap, men de siste tiårene har verkene han selv skrev blitt gjenstand for en stadig voksende interesse. Tidlig i karrieren fikk han publisert flere skjønnlitterære tekster, blant andre *Le guerrier appliqué* (1914) og *Progrès en amour assez lents* (1917). Men senere skulle språkfilosofi og litteraturkritikk komme til å få en mer sentral posisjon. Et gjennomgangstema i forfatterskapet er interessen for forholdet mellom retorikk og litteratur: Dette er da også temaet i hans hovedverk, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*. Dette verket, som opptok Paulhan i nærmere 25 år før det ble utgitt i sin endelige form i 1941, er etter min mening et av det forrige århundrets mest interessante bidrag til fransk litteraturkritikk.

Paulhans tekster utgjør ingen systematisk teori, de beveger seg snarere i grenselandet mellom det saklige og det skjønne. På denne måten er Paulhan i nær slekt med samtidige forfattere som Francis Ponge og Maurice Blanchot. På samme tid skriver Paulhan seg inn i tradisjonen av franske moralister som Montaigne, La Rochefoucauld og La Fontaine: I *Les fleurs de Tarbes* vrir det av det man kunne kalle eksemplariske fortellinger – fabler, anekdoter og sammenligninger. Disse fortellingene har en belærende funksjon, og tjener både som argumenter, bevismidler og illustrasjoner. Imidlertid har disse eksemplene også en åpenbar litterær og estetisk dimensjon som overskrider og problematiserer det rent didaktiske: Like mye som teksten forsvarer retorikkens rolle i litteraturen, reflekterer den over egen argumentasjon. Eksemplene er med andre ord langt mer enn ”pynt”, de bidrar til å tenke gjennom selve saken. Før jeg går nærmere inn på tekstens *hvordan*, altså hvordan disse eksemplene virker, vil jeg gjøre rede for tekstens tema.

---

1 Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* [1941], Edition augmentée, établie et présentée par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais, 1990.

2 Se Michael Syrotinski, *Defying Gravity*, SUNY, New York, 1998, s. 7.

En nokså konservativ problemstilling ser ut til å danne essayets utgangspunkt: På detaljert vis beskriver Paulhan hvordan tradisjon og forbilder har mistet all autoritet i litteraturen. Dette bruddet med tradisjonen knytter Paulhan til retorikkens død og til originalitetsestetikkens fremvekst. Sentralt i beskrivelsen av dette bruddet står allegorien om en bevegelse som gis navnet *Terror*. Navnet henter Paulhan fra historien, nærmere bestemt fra skrekke regime som etterfulgte den franske revolusjon. I essayet overføres dette begrepet på en stor gruppe kritikere, forfattere og filosofer. Noen av gruppens medlemmer er representanter for romantikkens kunstsyn, andre er naturalister og positivister. Til tross for at disse medlemmene i utgangspunktet representerer svært ulike interesser, deler de noe helt sentralt, nemlig forakten for retorikken og dens respekt for regler, sjangere og etablerte mønstre. Likesom forkjemperne for revolusjonen, vil de rive ned det bestående og brøyte vei for noe helt nytt. Mest av alt avskyr Terroristene *le lieu commun*.<sup>3</sup> Når Paulhan bruker dette begrepet, sikter han til etablerte bilder og faste uttrykk, eller kort sagt det Terroristene ville kalle *klisjeer*. For Terroristene er slike litterære konvensjoner å betrakte som et hinder for tankens utfoldelse. Det konvensjonelle språket legger bånd på tanken og nekter dikteren tilgang til verden og tingene. For Terroristene som er inspirert av romantikken, er diktere som tar slike uttrykk i bruk, dovne og lite oppfinnsomme: Blindt godtar de mønstre som allerede finnes i stedet for å skape verden på nytt. For de positivistiske Terroristene derimot, er slike forfattere mistenkelige. Det hefter noe suspekt ved det *veltalte*: Vakre ord og stilfigurer virker forførende på leseren og leder oppmerksomheten bort fra det som er viktig, nemlig innholdet. Begge syn vitner om at litteraturen befinner seg i en umulig mellomposisjon: På den ene siden er den fullstendig avskåret fra alt som har med fornuftig erkjennelse, samfunn og virkelighet å gjøre, på den annen side har den blitt underlagt naturvitenskapens verdssystem og mistet rettet til å være subjektiv og litterær.

Hvem er så disse Terroristene, helt konkret? I første omgang angriper Paulhan kritikere fra sin egen samtid, kritikere som dagens lesere nok ikke kjenner til, slik som Rémy de Gourmont, Marcel Schwob og Antoine Albalat. Men også Frankrikes mest kjente intellektuelle fra det 19. århundre får gjennomgå, slik som Sainte-Beuve, Taine og Renan, og i tillegg kalles sentrale forfattere som Hugo, Stendhal, Balzac, Rimbaud og Proust inn på teppet. Og Henri Bergson blir Terrorens filosof *par excellence*. Endelig er det nærliggende å tenke seg at teksten er skrevet med tanke på en litterær bevegelse som ligger enda nærmere i tid, nemlig surrealismen. Med sin sterke vilje til å bryte med tradisjonen og det bestående blir surrealistene mellomkrigstidens Terrorister. Den antiretoriske bevegelsen dekker med andre ord hele det litterære feltet, fra romantikken til Paulhans tid.

Hva kan så Terroristene tilby? Ingenting annet enn total forvirring, hevder Paulhan. Terroristene klarer ikke fri seg fra tradisjonen, jo mer de forsøker å unnfly retorikken og det litterære språket, desto mer blir de innhentet av det. Essayets tittel, *Blomstene i Tarbes*, refererer til et oppdiktet eksempel, en fabel, som illustrerer nettopp dette paradokset. Fabelen forteller om en offentlig park i byen Tarbes, der det er forbudt å ta med seg blomster inn. Allikevel blir parkens gjester stadig tatt på fersk gjerning bærende på blomster. Enten unnskylder de seg med at blomstene har falt fra trærne og ned i kurven deres uten at de merket det, eller de påstår at de ikke forstod at det var blomster de hadde med seg inn. Fabelen avslører at alle bruker retorikk, selv de som hevder det motsatte. Når alt kommer til alt, bunner denne forakten for konvensjoner i en radikal avvisning av språket, mener Paulhan.

---

3 Av latin, *locus communis* fl.tall, *loci communes*, som direkte oversatt betyr *fellessted* (jf. det engelske *commonplace*). *Locus communis* har en sentral plass i retorikkens argumentasjonsteori: Taleren bør lære utenat en rekke mønstergyldige tekster slik at han kan opparbeide seg et lager av generelle talefigurer og vendinger som han kan forsyne seg av og velge blant. Se Quintilian, *Institutio Oratoria* (*Opplæring av taleren*) I-III, overs. Hermund Slaattelid, Oslo, Det norske samlaget, 2004, s. 123 (2.7.4).

Det er ikke bare litteraturen Terroristene kaster på skraphaugen, det er hele grunnlaget for kommunikasjon, nemlig språket selv:

Qui ne serait prêt à abandonner la littérature à son sort ? Mais c'est toute pensée qui se voit compromise avec elle. On ne voulait mettre à mort que l'artiste, et c'est l'homme qui a la tête coupée.<sup>4</sup>

For å rydde opp i dette kaoset, tar Paulhan til orde for en rehabilitering av retorikken og en oppvurdering av le lieu commun. Le lieu commun, eller klisjeen, er ikke ensbetydende med det livløse og det stivnede, den er tvert imot et av språkets største spenningsfelt, hevder Paulhan. For er det egentlig mulig å etablere faste kriterier for hvor grensene går mellom det klisjéfylte og det originale? En vending som fremstår som kunstig og forslitt for leseren, kan like gjerne ha virket forfriskende og nyskapende på forfatteren da han skrev det ned, og omvendt. For en inspirert forfatter er det langt fra umulig å tenke at han har oppfunnet et uttrykk (selv om det for alle andre er innlysende at forfatteren kun har funnet det).

C'est de quoi les lettres d'amour sont l'exemple: infiniment riches et d'un sens exceptionnel pour qui les écrit ou les reçoit, - mais énigmatiques pour un étranger, à force de banalité, et (dira-t-il) de verbalisme.<sup>5</sup>

Terroristenes største feilsteg er å anta at språket er statisk og at mening er en stabil størrelse: Det som konstant unnslipper dem, er at mening dannes i et komplekst samspill mellom ord, tanke, kontekst og erfaring. Det som fremstår som "bare ord" i én sammenheng, kan virke meningsfylt i en annen. Når alt kommer til alt, er klisjeen ikke noe annet enn et skjellsord man tyr til for å signalisere at man ikke liker det man har sett eller hørt.

Denne oppvurderingen av klisjeen innebærer paradoksalt nok en oppløsning av konflikten mellom retorikk og Terror. Og i siste del av essayet innrømmer også Paulhan at konflikten er oppkonstruert, og gir Terroreren rett i at det ikke er lønnsomt å være altfor opptatt av ord alene. Når alt kommer til alt, er det ikke så stor avstand mellom de to leirene allikevel. Både retorikken og Terroreren søker den gode litteraturen. Men mens retorikken ser på språket som et nødvendig hjelpemiddel for å kunne tenke bedre, gjør Terroristene alt de kan for å flykte fra det. For å uttrykke den rene tanke med et nytt og ubesudlet språk, må Terroristene imidlertid også bruke ord, og dermed ender de paradoksalt nok med å være mer besatt av språket enn retorikken noensinne har vært. Paulhan serverer en tilsynelatende enkel løsning på problemet, nemlig å anerkjenne den retoriske dimensjonen ved all litterær virksomhet. Hvis man slutter å jage språket og klisjeene, og i stedet betrakter det som en ressurs, vil språkets spøkelser også forsvinne. Slik vil retorikken kunne gjenfinne sin plass i litteraturen. Så snart retorikken har blitt stuert igjen, vil det gå opp for oss at dette systemet av regler, sjangere og faste uttrykk slett ikke er noen tvangstrøye: Der Terroristene ser hindringer, ser Paulhan muligheter. Dette illustrerer han med en fabel: En ordfører med sterk ansvarsfølelse beordrer at et rekkverk skal plasseres foran kanten av et stup. Den eventyrlystne opplever dette som en frihetsberøvelse. Han tar selvsagt feil, sier Paulhan.<sup>6</sup> For det første har den eventyrlystne full anledning til å klatre over rekkverket. Dessuten gir rekkverket ham mulighet til å lene seg over kanten slik at han kan studere alle stupets kriker og kroker, uten å risikere å falle ned i det (noe han ellers helt sikkert ville gjort). Dermed øker rekkverket den eventyrlystnes muligheter. Slik er det også med retorikken.

---

4 *Les fleurs*, s. 37.

5 *Ibid.*, s. 100.

6 *Ibid.*, s. 154.

Litteraturens problem ser dermed ut til å være løst. Essayets siste sider forstyrrer imidlertid dette harmoniske bildet. Paulhan trekker tilbake ekteskapsforslaget mellom retorikk og Terror, - ja, hele hans apologetiske prosjekt undergraves: Det er umulig å oppfinne retorikken på ny, for det er tross alt ikke uten grunn at den gikk av med døden for et par hundre år siden, hevder han. Teksten munner ut i noen svært mystiske, nesten terroristiske – linjer:

Non, ce n'est pas de tels problèmes que j'agitais, quand j'ai entrepris cette étude. Mais il est arrivé dans la suite que j'ai été surpris par eux à défaut de les surprendre et (si je puis dire) traité par eux à défaut de les traiter. Il est ainsi des lueurs, sensibles à qui les voit, cachées à qui les regarde ; des gestes qui ne s'accomplissent pas sans quelque négligence (comme certaines étoiles ou l'allongement *entier* du bras). Mettons enfin que je n'aie rien dit.<sup>7</sup>

Hvordan skal vi lese denne avslutningen? Hvor mye vekt bør disse siste linjene tillegges? Holder Paulhan oss for narr, eller er det virkelig slik at han plukker fra hverandre alt han har bygget opp i løpet av essayet? Som leser sitter man igjen med en nokså utrygg og ambivalent følelse: Det som begynte som et soleklart forsvar for retorikken i litteraturen, er nå blitt forvandlet til en langt mer uoverskuelig og gåtefull tekst.<sup>8</sup> Går man teksten nærmere etter i sømmene, blir det imidlertid åpenbart at det ikke bare er disse siste linjene som skaper usikkerhet, hele teksten er faktisk gjennomsyret av en form for dobbelhet.

Jeg har allerede nevnt to sentrale eksempler i essayet: fabelen om blomstene i Tarbes og fortellingen om ordførerens rekkverk foran kanten av stupet. Dette er kun to av mange lignende eksempler i teksten. Felles for disse er at de er utformet som moderniserte fabler som illustrerer og underbygger essayets påstander. Disse små fortellingene som det er så mange av i essayet, er livaktige, morsomme og – mest av alt – originale. De har et typisk Paulhan-preg over seg, de kunne vanskelig vært skrevet av noen andre. Det er ikke de faste uttrykkene, *les lieux communs*, som fanger oppmerksomheten vår som lesere, det er snarere Paulhans høyst særpregede fortellinger som overbeviser oss om at retorikken bør ha en plass i litteraturen. Man kunne dermed si at eksemplene speiler kompleksiteten i Paulhans argumentasjon, og at de bekrefter tekstens overordnede budskap: De bekrefter hvor vanskelig det er å trekke opp klare grenser mellom retorikk og Terror.

Den mystiske avslutningen av essayet har fått mange til å betrakte Paulhan som en typisk representant for en ”kunst for kunstens skyld”-ideologi. I utgangspunktet er dette kanskje ikke så merkverdig. Ved første øyekast kan problemstillingen Paulhan presenterer – retorikkens rolle i litteraturen – sies å være for de spesielt interesserte. *Les fleurs*' univers befolkes da også for det meste av litteraturkritikere og forfattere. I tillegg finnes det historiske årsaker til at essayet i overveiende grad har blitt lest på denne måten: For det første var Paulhan, som jeg allerede har nevnt, redaktør for *La NRF*, som var ansett som Frankrikes mest høylitterære tidsskrift. I tillegg nektet han å delta i forfølgelsen av forfattere som hadde samarbeidet med tyskerne under krigen, selv om han selv var motstandsmann. Dette har fått mange til å anta at han utelukket politikk og etikk fra litteraturens område. Etter min mening er dette en overfladisk tolkning. Dersom man studerer teksten nøye, blir det tydelig at den problematiserer forholdet mellom språk, erfaring og ideologi.

En kritiker som har hatt øye for nettopp denne kompleksiteten, er Anna-Louise Milne. I boken *The Extreme In-Between* legger hun vekt på den *etiske* dimensjonen ved *Les fleurs de*

---

7 *Ibid.*, p. 168.

8 Denne gåtefullheten i *Les fleurs de Tarbes* utgjør hovedtemaet i Maurice Blanchots essay ”Comment la littérature est-elle possible?” : « Le livre dont on vient de s'approcher, est-ce bien le véritable ouvrage qu'il faut lire ? N'en est-il pas l'apparence ? Ne serait-il là que pour cacher ironiquement un autre essai, plus difficile, plus dangereux, dont on devine les ombres et l'ambition ? » (s. 92).

*Tarbes*.<sup>9</sup> Et av essayets viktigste poenger, understreker hun, er at litteraturen har blitt fullstendig unyttig for fellesskapet. Når kritikere og forfattere nekter å vedkjenne seg den retoriske dimensjonen ved egen virksomhet, mister de samtidig all troverdighet og all påvirkningskraft. For at litteraturen skal kunne gjenerobre en posisjon i samfunnet, er forfattere og kritikere nødt til å konsentrere seg om det de faktisk skal være eksperter på, nemlig det språklige uttrykk. Først når litteraturen har et bevisst forhold til hva den er og hva den gjør, kan den få betydning for samfunnet. Retorikk og etikk er på ingen måter atskilt i Paulhans verk, de to områdene henger tvert imot nøye sammen. Etter min mening kommer denne forbindelsen tydeligst til syne i *Les fleurs*' bruk av eksempler.

### Paulhans bruk av eksempler: Autoritet og frihet

For å finne ut hva som egentlig står på spill i denne teksten, er det nødvendig å se nærmere på tekstens *hvordan*. På hvilken måte er teksten konstruert? Hvordan virker Paulhans eksempler?

For Terroristene er retorikk ensbetydende med autoritet og tvang: Den klassiske tradisjonen tvinger oss til å snakke og tenke på en viss måte, i stedet for å gi oss tale- og tenkefrihet. Selv om Terrorens to fraksjoner – scientistene og romantikerne – har forskjellige idealer, deler de den samme visjonen, nemlig å bryte med tradisjonen og søke friheten. Scientistene frykter å bli svindlet av retorikken, og etterstreber derfor klarhet og absolutt viten. Romantikerne på sin side, krever skapelsesfrihet. I det følgende skal vi se nærmere på hvordan Paulhans eksempelbruk møter og problematiserer anklagene fra Terroristene.

To ulike former for eksemplaritet har eksistert side om side siden antikken.<sup>10</sup> Med Platon får eksemplet (paradeigma) betydningen mønster eller forbilde, og er følgelig nært knyttet til idéverdenen. Hos Aristoteles derimot, blir eksemplet ett av retorikkens to overtaleelsesmidler; det svarer til dialektikkens induksjon, der man slutter fra flere enkelttilfeller til det allmenne. Mens Platon knytter eksemplet til værenslæren, får det en retorisk funksjon hos Aristoteles: Eksemplet brukes til å bevise eller motbevise noe. Mens Platons eksempel viser til en hierarkisk verdensorden, er Aristoteles' bruk av begrepet mindre totaliserende. I den latinske oversettelsen av begrepet oppstår nok en nyanse som ikke er til stede i det greske paradeigma: *Exemplum* kommer av verbet *eximere*, som betyr å skjære ut en del av en helhet. Men hvilken helhet er det snakk om? Når eksemplet har en retorisk funksjon – når det handler om å rekonstruere et handlingsforløp eller tegne et så overbevisende bilde av en situasjon som mulig – dreier det seg like mye om å gjenfinne en tenkt helhet, eller eventuelt oppfinne en ny.<sup>11</sup> Helheten er ikke gitt på forhånd. Å bruke eksempler betyr å etablere sannsynlighet, ikke sannhet. Eksempel er med andre ord et ustabil begrep som på den ene siden er knyttet til autoritet og hierarki, på den annen til det tilfeldige og partikulære. I Paulhans tekst skal vi se hvordan disse ulike betydningene av eksemplet spilles ut mot hverandre og problematiserer forholdet mellom retorikk og Terror, mellom det autoritære og det frigjørende språket.

I *Les fleurs de Tarbes* finner vi altså en overflod av eksempler som på ulike måter illustrerer Terroristenes fåfengte kamp for å unnsnippe retorikken. I første halvdel vrir det av det Aristoteles kaller historiske (eller pseudo-historiske) eksempler:

---

9 Anna-Louise Milne, *The Extreme In-Between, Jean Paulhan's Place in the Twentieth Century*, Legenda, 2006, s. 86.

10 Se Alexander Gelleys introduksjon til boka *Unruly Examples*, s. 1-3 (Stanford, California, Stanford University Press, 1995).

11 *Ibid.*, s. 3.

Victor Hugo se prenait pour un pape, Lamartine pour un homme d'État et Barrès pour un général. Paul Valéry attend des Lettres ce qu'un philosophe n'ose pas toujours espérer de la philosophie : il veut connaître ce que peut l'homme. Et Gide, ce qu'il est.<sup>12</sup>

Når essayet publiseres i 1941, har Paulhan allerede hatt en sentral posisjon i *La NRF* i nesten 20 år. Han har nær kjennskap til praktisk talt alle forfattere og kritikere i mellomkrigstidens Frankrike. I denne første delen av teksten handler det om å etablere et solid empirisk grunnlag: Det Paulhan postulerer, er basert på presise observasjoner og på erfaring. Med andre ord finner vi her en imponerende samling av alt Paulhan har *sett* i løpet av sin karriere som intellektuell.

Paul Valéry n'a pas plu tôt porté sur le poète, ses moyens et son champ de forces, un jugement précis, qu'il s'excuse et paraît confus. (...) Claudel prononce et juge, non sans laisser intervenir Dieu, la nature, les astres. « Ce livre immonde... – Vos critiques, lui dit-on... – Critiques ! Me croyez-vous un valet d'écurie ! – Votre œuvre cependant... – un homme de lettres, une fille de joie ! » Qui attendrait d'Aragon une idée juste ? Il enchante, il donne à rêver. Rostand est gauche près de lui. Mais Aragon traite la littérature de machine à crétiniser, les littérateurs de crabes. S'il n'est pas crabe, on ne voit pas ce qui lui reste. J'ai parlé des meilleurs. Comment leur faire entendre qu'ils écrivent ? « C'est du moins sans le faire exprès », répond Arland.<sup>13</sup>

Her er det *mengden* eksempler som gir oss en idé om hvor utbredt Terroren er. Som John Lyons påpeker i sin bok *Exemplum*,<sup>14</sup> er repetisjon et avgjørende grep for å få eksempellogikken til å fungere: Jo flere eksempler som underbygger et poeng, desto større vekt tillegges man poenget. Selv om det i realiteten er teksten selv som etablerer forbindelse mellom de ulike eksemplene, skapes en illusjon om sammenheng og helhet.

Til tross for at Paulhan gjør alt han kan for å overbevise oss om utbredelsen av den terroristiske tankemåten, er bevisstheten om denne helhetsillusjonen sterkt tilstedeværende i teksten. Det er som om essayet iscenesetter to motstridende bevegelser: Den ene bevegelsen går i retning av å konstruere et solid empirisk grunnlag, den andre søker å problematisere det samme grunnlaget. I siste del av essayet blir dette byggverket mer og mer skrøpelig, ettersom det blir færre og færre historiske eksempler, og flere og flere fabler og sammenligninger, altså fiktive eksempler. Og av de ulike typene bevismiddel, har disse minst troverdighet, ifølge Aristoteles. Ettersom de ikke baserer seg på reelle hendelser, men er oppdiktet av taleren, gir de et mindre vitenskapelig inntrykk. Imidlertid hindrer ikke dette Paulhan i å bombardere leseren med stadig flere fortellinger og anekdoter. Sakte men sikkert forlages ambisjonen om å angripe Terroren på saklig og objektivt vis.

Å gi et eksempel vil si å hente støtte fra en virkelighet "utenfor" teksten; denne virkeligheten kan være tekstlig eller referensiell. Slik får eksemplet karakter av å være bevis. Bevis, eller *evidentia* på latin, betyr som kjent noe som synes på lang avstand, noe som springer oss i øynene på en slik måte at det er umulig å tvile på det. Lyons understreker den nære forbindelsen mellom eksemplet som bevis og sitatet. Å gi et sitat handler jo også om å bringe inn materiale utenfra: Dersom leseren tviler på tekstens sannhetsverdi, kan sitatet tjene som bevis. "Se selv, dette er ikke bare noe jeg finner på", forteller sitatet oss. Sitater gir teksten autoritet.

---

12 *Les fleurs*, s. 29.

13 *Ibid.*, p. 30.

14 John D. Lyons, *Exemplum, The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1989, s. 26-27.

I *Les fleurs de Tarbes* finner vi et stort antall sitater som tjener som nettopp bevis. Når det handler om å gjendrive påstandene til de terroristiske kritikerne i Paulhans samtid, får vi oppgitt presise kildehenvisninger. Med andre ord: Dersom vi er skeptiske til Paulhans fremstilling, kan vi selv konsultere bøkene han refererer til. At teksten er etterrettelig på dette punktet, er kanskje ikke så overraskende. Tekstene til Gourmont, Albalat og Schwob leses fortsatt når *Les fleurs* kommer ut. For å overbevise leseren, er det dermed nødvendig å sitere disse skriftene korrekt. Det som imidlertid er mer interessant å merke seg, er det store antallet sitater *uten* spesifikke referanser.

«J'ai eu, dit Whitman, beaucoup de mal à enlever de *Brins d'herbe* tous les traits poétiques, mais j'y suis parvenu à la fin.» Et Laforgue: «La culture bénie de l'avenir est la déculture.» L'art d'écrire aujourd'hui, note Jules Renard, est de se méfier des mots usés. (...) Maupassant disait naïvement que le critique (et le romancier) devaient «rechercher tout ce qui ressemble le moins aux romans déjà faits.» Ainsi des autres. De sorte qu'enfin le théâtre ne se trouve rien tant éviter que le théâtral, le roman le romanesque, la poésie le poétique. Et la littérature en général, le littéraire. « Cela tombe parfois dans le roman », disait (méchamment) Sainte-Beuve d'*Indiana* «Théâtral», soupirait Jules Lemaître de *La Dame aux Camélias*. Non sans dédain.<sup>15</sup>

Når det gjelder sitater fra forfatter og kritikere i det 19. århundre, får vi ikke oppgitt noen kilder. Og i grunnen er det ikke så underlig, for etter alt å dømme stammer ikke sitatene fra skrevne kilder: Teksten gjengir det Whitman, Sainte-Beuve og Maupassant skal ha *sagt*. Når alt kommer til alt, er det mye som tyder på at det ikke dreier seg om sitater i det hele tatt, dette er fiktive eksempler, det er *fabler*. Dermed oppløses todelingen mellom tekstens innside og utside: Alt det som gir seg ut for å være bevis hentet utenfra, er i virkeligheten oppfunnet av Paulhan.

Den samme tvetydige pendlingen mellom fiktivt eksempel og sitat finner vi i epigrafene foran hvert kapittel. Det første sitatet lyder som følger: « *Comme j'allais répéter les mots que m'apprenait cette aimable indigène : 'Arrêtez ! s'écria-t-elle. Chacun ne peut servir qu'une fois'* »<sup>16</sup>. Ifølge kildehenvisningen teksten gir oss, skal dette være hentet fra reiseskildringene til en forfatter ved navn Botzarro. Michael Syrotinski, som har forsket på Paulhan og blant annet oversatt *Les fleurs* til engelsk, har forsøkt å identifisere alle navnene som er nevnt i essayet. Det har ikke lyktes ham å oppspore denne Botzarro. Det samme gjelder den andre epigrafen, som skal komme fra en viss Thérèse Thirion:

À peine arrivée chez M. Sainte-Beuve, j'entamai la lecture de Louisa. Au bout d'une demi-heure, M. Sainte-Beuve s'écria : « Ce n'est pas un roman ! » J'allais fondre en larmes, quand il ajouta, du même ton : « C'est la vie même. »<sup>17</sup>

Selv om man ikke kan være sikker på at disse sitatene er falske, er det svært sannsynlig at Paulhan har fabrikkert dem. De er rett og slett for gode til å være sanne.

Når jeg insisterer såpass mye på forholdet mellom sitat og fiktivt eksempel, er det fordi det indirekte reflekterer en av Terrorens største kjepphester, nemlig den autoritære retorikken. Ved å oppfinne sitater spiller Paulhan på denne fordømmen: På den ene siden forsøker han seg på en vitenskapelig metode der det gjelder å identifisere flest mulig bevis. På den annen side destabiliseres den samme metoden av de fiktive eksemplene. De oppdiktede sitatene speiler på sett og vis klisjé-problematikken. Klisjeen nyter ingen frihet, ifølge

---

15 *Les fleurs.*, p. 42.

16 *Ibid.*, p. 27.

17 *Ibid.*, p. 39.



Terroristene. Det samme gjelder for sitatet: Vanligvis er et sitat gitt en gang for alle. Ordlyden kan ikke forandres uten at sitatet oppløses. Et sitat er også svært nært knyttet opp til en navngitt forfatter, som er den som gir utsagnet autoritet. Når teksten endrer premissene for sitatet, begynner grensene mellom det frie og det ufrie å vakle.

Et annet aspekt som problematiserer forholdet mellom autoritet og frihet, er det *fremmedartede* ved eksemplet. Som Lyons påpeker i innledningen i sin bok *Exemplum*, vil det alltid være en konflikt mellom det allmenne og det partikulære i eksemplet.<sup>18</sup> Et eksempel brukes som kjent til å understøtte et utsagn av generell karakter, men samtidig vil det nærmest alltid gi oss tilleggsopplysninger som strengt tatt ikke var nødvendige for at vi skulle skjønne poenget. Vi får vite mer enn vi egentlig hadde bruk for. Dette gjelder kanskje spesielt for de oppdiktede eksemplene, og i høyeste grad for Paulhans anekdoter og sammenligninger.

Au monastère d'Assise, un moine avait un accent grossier, qui puait sa Calabre. Ses compagnons se moquaient de lui. Or, il était susceptible ; il en vint à ne plus ouvrir la bouche que lorsqu'il s'agissait d'annoncer un accident, un malheur, enfin quelque événement en soi assez grave pour que son accent eût chance de passer inaperçu. Cependant, il aimait parler : il lui arriva d'inventer des catastrophes. Comme il était sincère, il alla jusqu'à en provoquer. Et notre littérature non plus n'exigerait pas avec tant de soin le sensationnel, la surenchère et l'audace, si elle ne voulait nous faire oublier qu'elle est littérature, qui use de mots et de phrases. Car il ne s'agit de rien d'autre dans son secret : ses paroles lui semblent dangereuses, et son accent odieux.<sup>19</sup>

Vi skjønner hva fabelen vil illustrere: Litteraturen gjør alt den kan for å skjule sin språklighet. Men i tillegg til å anskueliggjøre et argument, er fabelen full av merkelige og morsomme detaljer som nærmest får oss til å glemme det abstrakte poenget. Hvorfor handler den lille fortellingen nettopp om en søritaliensk munk på et kloster i Assisi? Og hva slags katastrofer er det han fremprovoserer? Snarere enn å forfølge problemstillingen essayet behandler, ønsker vi å få vite hvordan det går med munken. Det samme kan sies om denne fortellingen, som beskriver hvor vanskelig det er å skille det klisjéfylte fra det originale:

Il existait à Rennes, vers 1897, un garçon boucher illettré un peu sauvage, qui découvrit, après quinze ans de recherches obscures, les lois de la circulation du sang. Et l'on pouvait regretter qu'il n'eût jamais songé à ouvrir, ou se faire lire, un traité de physiologie. Mais le dernier reproche à lui faire eût été de l'accuser de paresse ou d'inertie. Ainsi le romancier qui se *contente* d'écrire « minuit sonnait à l'horloge ... » témoigne peut-être je ne sais quelle fraîcheur de la sensibilité, quelle naïveté de l'imagination. Il voit cette nuit, il entend ces coups, et s'en enchante. Il entend que le lecteur s'enchante avec lui (il ne s'y trompe pas toujours). La poésie, c'est aussi de voir avec fraîcheur ce que chacun voyait.<sup>20</sup>

Hvorfor finner fortellingen sted i Rennes? Og hvorfor nøyaktig i 1897? Og hva får en slaktergutt som ikke kan lese til å interessere seg for fysiologi? Fabelen reiser mange spørsmål vi ikke får svar på.

Paulhans fabler lever sitt eget liv inne i teksten. Samtidig som de små fortellingene underbygger tekstens argumenter, gir de også rom til flere stemmer og til andre argumenter. På den måten er eksemplene mer enn rene illustrasjoner – de bidrar til å problematisere og tenke gjennom selve saken. Dermed reflekterer eksemplene en av tekstens viktigste innsikter: at språket (og litteraturen) alltid sier mer enn det gir inntrykk av ved første øyekast.

---

18 Lyons, s. 34.

19 *Les fleurs*, p. 62.

20 *Ibid.*, p. 96.

## Referanser

- Blanchot, Maurice, "Comment la littérature est-elle possible?", in *Faux Pas* [1943], Paris, Gallimard, 1971.
- Gelley, Alexander (red.), *Unruly Examples*, Stanford, California, Stanford University Press, 1995.
- Lyons, John D., *Exemplum, The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Milne, Anna-Louise, *The Extreme In-Between, Jean Paulhan's Place in the Twentieth Century*, Legenda, 2006.
- Paulhan, Jean, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* [1941], Edition augmentée, établie et présentée par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais, 1990.
- Quintilian, *Institutio Oratoria (Opplæring av talaren)* I-III, overs. Hermund Slaattelid, Oslo, Det norske samlaget, 2004.
- Syrotinski, Michael, *Defying Gravity*, SUNY, New York, 1998.