

UNIVERSITÉ PARIS OUEST - NANTERRE LA DÉFENSE

École doctorale 138 - Lettres, Langues et Spectacles

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Littérature françaises et francophone

Mami AYABE

FRANCIS PONGE : UN ATELIER PRATIQUE DU «MOVIMENT»

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean-Michel MAULPOIX

Soutenue le 24 septembre 2014

Jury :

M. Benoît Conort, professeur des universités, université de Haute-Bretagne Rennes-2, rapporteur

M. Jean-Marie Gleize, professeur d'enseignement supérieur, ENS-Lyon

M. Jean-Michel Maulpoix; professeur des universités, université Paris-3 Sorbonne Nouvelle

M. Dominique Viart, professeur des universités, université Paris Ouest Nanterre La Défense

Titre en français : Francis Ponge : un atelier pratique du «movement»

Résumé :

Resitué dans le contexte original, *L'Écrit Beaubourg*, le mot «movement» s'avère emblématique des pratiques poétiques de Ponge. Il incarne en un seul mot deux éléments fondamentaux : le jeu de décalage et de rapprochement des choses différentes, et la matérialité du moyen d'expression. Sous le principe de l'éloge paradoxal, ces caractéristiques permettent la synthèse textuelle des éléments contradictoires, notamment le temps et l'espace, l'abstrait et le concret. Ajouté à cette animation intellectuelle, les textes se meuvent dans leur composition comme un corps organique, en tant que composants fragmentaires de l'œuvre du poète. Dans les écrits sur l'art, Ponge procède également à l'éloge paradoxal en corrélation avec son appréhension de l'art plastique qui transforme l'émotion temporelle et personnelle en matière substantielle et communicative. C'est justement dans ces «poèmes de circonstance» que se manifestent ses poétiques les plus contradictoires, celle de l'abstraction concrète et concise, et celle de la monumentalité dans le mouvement. Entre l'épaisseur des mots et la surface plane de la page, le poète les met en œuvre particulièrement dans ses journaux poétiques sur les objets d'espace : *La Fabrique du pré* et *La Table*. Suggérant la forme musicale «moment», et la forme spatiale parallélépipédique par le segment «ment», le «movement» concrétise la poésie à trois dimensions, qui, à l'instar du Centre Pompidou, conserve la mémoire collective langagière en la renouvelant sans cesse par le biais de l'incitation à la mise en pratique de la parole.

Mots-clés : mouvement et monument, éloge paradoxal, matérialisme, poésie de circonstance, textes sur l'art, lecteur.

English title : Francis Ponge : an application workshop of «movement»

Abstract:

Replaced in its original context, *L'Écrit Beaubourg*, the word «movement» appears to be a symbol of Ponge's poetical practice. In one only word it associates two fundamental elements: a play with the divergence and association of various things, and the materialism of the expression mode. On the basis of the paradoxical praise, these characteristics allow the making of a textual synthesis of contradictory elements, in particular of time and space, of the abstract and the concrete. Added to this intellectual vitality, the texts evolve in their composition like an organic body, as fragmentary constituents of Ponge's work. In his writings on art, he carries out also the paradoxical praise in accordance with his approach of plastic arts which convert temporal subjective emotions into substantial communicable materials. It is precisely in his 'poèmes de circonstance' (occasional poems) that his most contradictory poetics appear: that of concrete concise abstraction and that of monumentality in movement. In between the thickness of the words and the flat surface of the pages, Ponge makes use of them particularly in his poetic diaries: *La Fabrique du pré* and *La Table*. Suggesting the musical form «moment», and the parallelepiped spatial form by the segment «ment», «movement» embodies the three-dimensional poetry, which keeps, as the Pompidou Center, the collective memory of words, revitalizing it constantly through the encouragement to practical applications of language.

Keywords : movement and monument, paradoxical praise, materialism, occasional poetry, texts on art, reader.

Université Paris X - Nanterre La Défense

ED 138 Lettres, Langue et Spectacle

EA 1586 Centre des sciences de la littérature française

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance au Professeur Jean-Michel Maulpoix, qui a dirigé ma thèse, pour son attention bienveillante, ses encouragements, ses conseils précieux.

Je voudrais rappeler ce que je dois au Professeur Kan Miyabayashi : c'est sous sa direction que j'avais entamé un premier travail de recherche sur Ponge, et il a joué, pendant toutes ces années, un rôle particulièrement stimulant.

Que trouvent ici l'expression de ma gratitude tous ceux qui m'ont apporté un précieux concours : Sabine, dont les remarques pertinentes ont été un apport inappréciable, Hyunja, Jean-Claude, mes amis de Paris, de Tokyo et d'ailleurs, qui m'ont soutenue et encouragée aux moments difficiles de cette recherche.

Je remercie également Madame Armande Ponge pour son aimable autorisation de la consultation des manuscrits de Ponge.

Je tiens enfin à remercier tout particulièrement ma famille, sans qui ce travail n'aurait sans doute jamais vu le jour.

INTRODUCTION

Entre monument et mouvement, Francis Ponge a inventé le mot «movement». Amalgame de deux éléments hétérogènes, ce mot apparaît comme un symbole de la création du poète, qui ne cesse d'osciller entre deux pôles thématiques opposés, comme entre le liquide et le solide, antinomie permanente et présente depuis *Le Parti pris des choses* (1942), ou bien entre la modestie et l'orgueil, deux caractères attribués à François Malherbe à qui il s'identifie dans le livre, *Pour un Malherbe* (1965). Un néologisme qui vaudrait également pour les formes retenues dans ses publications. En effet, Ponge crée d'une part un texte «clos» qui représenterait l'essence de l'objet dont il traite, de l'autre il montre le processus de cette recherche en exposant ses documents manuscrits ou dactylographiés qui seraient considérés comme brouillons selon la conception traditionnelle de l'œuvre.

Il semble que ce mot ne soit pas un simple mot-valise, mais qu'il résume ses quarante ans de carrière poétique. À des degrés divers, la bipolarité constitue une des attitudes de Ponge, constatée dans les études pongiennes comme l'indique par exemple le titre du Colloque de Cerisy consacré au poète : «Inventeur et classique¹». Or, par opposition à la forme classique, le «journal poétique», composé d'«avant-textes», est devenu emblématique de la poétique de Ponge, corollairement à la promotion accrue de la recherche génétique de ces dernières décennies. Dans *Francis Ponge. Actes ou textes*,

¹ *Ponge inventeur et classique*, colloque organisé du 2 au 12 août 1975, sous la direction de Philippe Bonnefis et Pierre Oster, Paris : Union générale d'Éditions, col. «10/18», 1977.

Jean-Marie Gleize et Bernard Veck qualifient déjà de «moviment» ses procédés consistant à «montrer la poésie comme événement-mouvement²» et à rééditer à maintes reprises des textes antérieurs dans toute son œuvre. Du côté de la critique génétique, Jacinthe Martel emploie l'expression «écriture-moviment» pour désigner les pratiques de Ponge «où le poétique et le génétique sont en symbiose, où nécessité et hasard, planification du travail et écriture heuristique se répondent continuellement comme en écho³». Tout en étant fondées sur la recherche de l'état final digne d'un monument qui demeurerait éternellement, l'ouverture de chaque texte — comme un document toujours en train de se composer — et la mobilité des textes l'un par rapport à l'autre dans l'ensemble de l'œuvre mettent en valeur le mouvement incessant des pratiques de Ponge.

Mais cette tendance était toujours présente dans l'écriture pongienne. Rappelons que le mot «moviment» apparaît en 1977 dans *L'Écrit Beaubourg*, texte écrit à l'occasion de l'inauguration du Centre Georges-Pompidou. Cette plaquette est bien un «texte de circonstance» dans le sens où le terme désigne les œuvres qui sont nées à l'occasion d'un événement actuel, et qui ont pour mission de le célébrer, de le glorifier. Ici, il convient de nous arrêter sur deux éléments : l'éloge et la circonstance. Bien que ces deux éléments ne soient pas exhaustifs pour clarifier le mécanisme pongien, ils nous permettraient de mieux comprendre comment s'articulent l'axe du mouvement et celui du monument.

En règle générale, un texte de circonstance n'est pas un éloge que le poète écrit de façon spontanée. Or, on peut souligner ici la concordance heureuse entre l'actualité et le texte : les pratiques d'écriture s'accordent à la conception du nouveau centre culturel dont il fait l'éloge. Dans cette plaquette cérémonielle, Ponge emploie effectivement une technique de l'éloge. On pense en cela à son «parti pris des choses» puisqu'il s'agit d'une célébration. S'adressant à une communauté, l'éloge procure au

² Jean-Marie Gleize, Bernard Veck, *Francis Ponge. Actes ou textes*. Presses universitaires de Lille, coll. «Objet», p. 56.

³ Jacinthe Martel, «Mouvements et leçons de l'invention : “dans le miroir” de l'atelier », in *Inventaire, lecture, invention. Mélanges de critique et d'histoire offerts à B. Beugnot*, réunis et présentés par Jacinthe Martel et Robert Melançon, Université du Montréal, coll. «Paragraphe», 1999, p. 409.

locuteur un lieu de parole publiquement admis et justifie la prise de parole. Plus le décalage est grand entre l'objet, sujet de la louange, et ce travail poétique, plus le locuteur devrait faire preuve d'éloquence. Le Centre Pompidou, controversé au moment de son inauguration, semble s'accorder à cette exigence.

Pour Ponge, qui ressent la nécessité de surmonter le silence et de justifier la prise de parole, la description de la chose concrète sert de tierce personne qui confirmerait les liens entre les mots et les choses, dans la mesure où elle traite de ce qui existe réellement. Elle permet à l'homme d'éviter le «vertige» causé par son incapacité de s'exprimer comme il le désire. Si l'on doit admettre toutefois que les mots ne sont pas capables de «représenter» entièrement les choses, c'est justement cet écart entre les mots et les choses que le poète actualise paradoxalement à travers ses efforts inlassables pour les rapprocher par le pouvoir du verbe. Il écrit pour que les mots et les choses se rapprochent le mieux possible, mais il peut continuer à écrire puisqu'il sait que cette ambition ne se réalisera jamais. Ceci recouvre un drame de l'expression probablement lié à la mort de son père, l'événement qui lui a fait prendre conscience de la béance irréductible entre la pensée et la parole. Ce qui l'a mené à l'«exercice de littérature» incessant. Son choix de l'éloge paradoxal paraît ainsi capital :

[...] nous avons *choisi* la misère, afin de vivre dans la seule société qui nous convienne. Aussi, parce qu'elle est le seul lieu, je ne dirai pas de l'empire de la parole, mais de son exercice énergétique, dans le trente-sixième dessous. Encore, parce que c'est en partant d'en bas qu'on a quelque chance de s'élever. Enfin, parce que c'est avec le plomb qu'on fait l'or, non avec l'argent ou le platine...⁴

En mettant l'éloge au centre de sa poétique au nom du «parti pris des choses», Ponge fait de l'objectif d'unir les mots et les choses dans leurs racines la raison d'écrire et de parler : l'adéquation du texte à l'objet.

Quant à la circonstance, dans l'expression «texte de circonstance», on peut admettre qu'elle évoque éventuellement un aspect péjoratif dans la poésie, où prévaudrait un texte de «création pure». En outre, fluide et irrécupérable, l'expression

⁴ Francis Ponge, «Entretien avec Breton et Reverdy», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 690. Souligné par l'auteur.

orale fait courir un risque plus élevé que l'expression écrite ; et c'est pourquoi Ponge ne commence ses activités orales, conférences ou rencontres avec le public, que très tard par rapport à sa notoriété. Le fameux épisode retraçant l'échec du jeune Ponge à un examen oral malgré l'encouragement du jury témoigne également de cette défiance envers les paroles circonstanciées. Cependant, en dehors des activités proprement orales, Ponge relève le défi et cherche à maîtriser la circonstance au sein de la création poétique. De même qu'il opte pour une petite chose en lui adaptant son texte, de même il approprie son texte à la circonstance. Il semble que tantôt le poète se soumette à la demande extérieure ou à la situation précise, tantôt qu'il la maîtrise, ne serait-ce que partiellement, et crée une circonstance par la mise en scène de sa propre écriture et celle de la lecture. Ponge jouit de la circonstance en deux sens, la circonstance étant à la fois une contrainte qui l'oblige à s'organiser là où il se situe, et une occasion favorable qui lui permet d'aménager un lieu textuel à son gré.

Afin de mettre en lumière les pratiques de Ponge qui intègrent l'éloge et la circonstance, nous nous intéresserons particulièrement à ses textes sur l'art pour deux raisons majeures : d'une part, ceux-ci peuvent être considérés comme «textes de circonstance⁵» dans la mesure où ils sont écrits sur commande pour la préface d'un catalogue d'artiste ou un article de revue ; de l'autre, ils donnent au poète l'occasion de réfléchir sur la comparaison entre l'art verbal et les autres formes d'art, soulèvent directement la question de la matérialité des mots par rapport aux matériaux de l'art plastique. Par ailleurs, le titre *L'Atelier contemporain* n'implique pas moins la notion du «movement» : un lieu et un adjectif concernant le temps. Un endroit ne change pas en principe géographiquement alors que le sens réel du «contemporain» change avec l'évolution de la société : un espace sous une influence temporaire, dans une circonstance variable.

⁵ Dans un entretien, Yves Peyré confirme que Ponge appelait les «textes de circonstance» «en général des hommages amicaux ou des prolongements de fidélité». (Yves Peyré, «Regard sur Francis Ponge. Entretien avec Bernard Beugnot et Bernard Veck», in *Genesis*, n° 12, Paris : Jean-Michel Place, 1998, p. 130.)

Il est certain que les écrits de Ponge sur l'art appartiennent à la «critique de sympathie⁶», et probablement à la critique d'art comme manifestation esthétique de la conception littéraire, qui permet à l'écrivain — à travers «le détour par un art autre» — de «mieux réfléchir sur les conditions propres de l'art verbal⁷». Cependant il semble que l'adaptation pongienne du texte à l'objet fonctionne ici également. Bien que Ponge lui-même avertisse le lecteur dans *L'Atelier contemporain* qu'il parle «à sa manière», celle-ci n'est pas aussi forcée qu'il n'y paraît. En fait, dès que le poète déclare son adéquation du texte à l'objet, tout se passe comme si «sa manière» reflétait la façon d'être de cet objet. Il en va de même pour ses écrits sur l'art. Même s'il prévient qu'il continue d'exercer ses propres pratiques au détriment de l'artiste, son texte s'adapte à la vie ou à l'œuvre de l'artiste. Ici l'orgueil flirte avec l'humilité : l'arrogance de maintenir jusqu'au bout son «goût» et sa manière l'amène paradoxalement à respecter à part entière l'objet, si on peut dire, humblement. Rappelons au passage que la modestie est une des leçons constantes des fables pongiennes comme celle des «Escargots». Sous forme d'éloge, l'adéquation du texte à l'objet fonctionne comme justification invincible de l'inconstance⁸ du texte, texte variable selon les objets. Predrag Matvejevitich affirme qu'il est «très rare dans la poésie de circonstance que les exigences extérieures puissent s'accorder intimement au désir du poète et qu'elles viennent “comblent une attente” en lui. On imagine souvent difficilement que la *commande* s'identifie avec la *nécessité*

⁶ Selon Bernard Vouilloux, la troisième période de la «critique d'art» s'ouvre essentiellement après la Seconde Guerre mondiale pendant laquelle les écrivains conçoivent cette pratique «plutôt comme une critique de sympathie, de connivence, de préférence, de résonance ou d'accompagnement : il s'agit moins d'évaluer que de commenter, le commentaire étant gagé sur une adhésion première qui a souvent pour elle l'évidence de l'amitié». (Bernard Vouilloux, «Les Trois âges de la critique d'art française», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 2, 2011, p. 393.)

⁷ *Ibid.* p. 401.

⁸ Rappelons que l'inconstance est un sujet récurrent dans la poésie baroque. Par exemple, Du Perron, mentionné plusieurs fois par Ponge, écrit un poème d'éloge paradoxal intitulé de façon oxymorique «Le Temple de l'Inconstance» (*Anthologie de la poésie baroque française I*, textes choisis par Jean Rousset, Paris : Armand Colin, 1968, pp. 70-71.) qui pourrait être, si nous osons dire, paraphrasé par «le monument du mouvement».

intrinsèque de l'œuvre même⁹.» Pourtant, c'est justement ce que Ponge met en œuvre par l'adaptation du texte à l'objet.

Notre hypothèse est que le mécanisme fondé sur l'éloge et la circonstance permettrait de mieux comprendre la poétique de Ponge appelée «movement» à travers sa conception de la matérialité et l'imminence des choses écrites, exprimées dans les textes sur les arts plastiques qui appartiennent d'ailleurs aux éloges.

Ponge qualifie de «signes palpables» les œuvres de Muriel Marquet :

Rien ne me semble plus intéressant à l'heure actuelle que la recherche par nos camarades travaillant dans le "plastique", de signes abrégés mais sensibles qui puissent être considérés comme tendant à une nouvelle écriture idéogrammatique. Sans doute faut-il qu'une nouvelle écriture, avant de devenir purement graphique, passe par les épreuves du plein air, de l'ombre et de la lumière et d'abord par des figures à trois dimensions¹⁰.

Pour Ponge, la matérialité des signes s'approche de la réalité du monde, à tel point qu'il considère un signe sur la page du livre comme chose réelle. Autrement dit, un signe fait partie de la réalité palpable comme d'autres choses «à trois dimensions» et, quant à cette réciprocité, il en va de même dans le domaine de l'art plastique puisque «les mots, d'une part, les formes et les couleurs, de l'autre, ne sont pas *seulement* des signes, mais aussi des êtres ou des choses¹¹». C'est notamment dans les écrits sur l'art qu'entrent en jeu les signes à la fois tout et rien : ils sont signifiants intellectuellement mais matériellement sans corps solide ; matières tangibles en tant que lettres, mais démunies de signification en tant qu'objets physiques.

Physiquement et intellectuellement, le texte de circonstance devient le lieu privilégié de la communication entre l'auteur et le lecteur. Il interpelle non seulement

⁹ Predrag Matvejevič, *La Poésie de circonstance : étude des formes de l'engagement poétique*, Paris : A. G. Nizet, 1971, p. 130. Souligné par l'auteur.

¹⁰ Francis Ponge, «Muriel Marquet» (1966), dans *L'Atelier contemporain* [Abréviation : *A. C.*], *O. C. II*, p. 692.

¹¹ Francis Ponge, «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», dans *A. C.*, *O. C. II*, p. 715. Souligné par l'auteur.

celui qui lit, mais aussi celui qui suit littéralement les signes disposés sur la page du livre. Entre le papier tangible bien réel et la virtualité du texte, Ponge emploie souvent l’apostrophe comme s’il voulait créer un lien visible avec le lecteur en se présentant comme un guide pour ses textes. Le texte préliminaire de *L’Atelier contemporain* intitulé «Au lecteur» commence effectivement par une invitation entraînante : «*Toi qui viens de quitter ta conduite intérieure, laisse-moi, pour un instant, te précéder, cher lecteur*» et il finit par une prise de congé : «*Mais voici le moment venu pour moi de t’abandonner où je t’ai introduit, cher lecteur*¹².» Tout près de la réalité (y compris celle du papier) et de la nécessité, on trouve dans la poétique du «movement» un acte pratique, une «verbalisation en acte», puisque Ponge écrit un texte en l’adaptant à la demande extérieure de façon élogieuse. Il établit ainsi un atelier de fabrique, lieu où travaille l’artisan perfectionniste mais désabusé, pour créer un objet éternel mais par nature circonstanciel, tout en allant jusqu’au relativisme absolu. En renonçant aux expressions lapidaires, en se soumettant à la relativité des choses et à l’impossibilité de la perfection, Ponge affirme dans un texte théorique intitulé «Introduction au *Parti pris des choses*», écrit en 1928 :

Il s’agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n’ai pas réussi à parler moi-même, c’est-à-dire à me justifier moi-même par définitions et par proverbes.

Je tâcherai donc de former les choses en notions *pratiques*. Mais *pratiques* en quoi? Pour la conversation la plus terre à terre.

Renonçant à me modifier moi-même, ni d’ailleurs les choses, — renonçant également à me connaître moi-même, sinon *en m’appliquant aux choses*. Me formant du monde une image des notions *pratiques*¹³.

¹² Francis Ponge, «Au lecteur», dans *A. C., O. C. II*, p. 565, 566. Le corps du texte est en italique. Cf. Bernard Vouilloux, *Un art de la figue : Francis Ponge dans l’atelier de peinture*, Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 21.

¹³ Francis Ponge, *Pratiques d’écriture ou L’inachèvement perpétuel*, *O. C. II*, p. 1033. Nous soulignons.

Le mot «s'appliquer» signifie «s'adonner» ou «s'attacher» en même temps que «mettre en pratique» justement avec les termes «notions pratiques» qui apparaissent deux fois. C'est dans le quotidien («terre à terre») que se forment les notions pratiques et s'exercent les pratiques. Un texte daté de 1925-1926, intitulé «Examen des “Fables logiques”», montre déjà l'intérêt de Ponge pour la dualité et la polysémie des paroles entre «le *beau langage* et le langage pratique». Il cite la pensée de Paulhan sur les mœurs des Malgaches selon laquelle le «beau langage est naturellement *obscur* quand il n'est pas *appliqué* et parfaitement *appliqué*¹⁴», en avançant qu'un poète est celui qui trouve des formules commodes et valables dans une discussion pratique. Quand le beau langage n'est pas obscur, il encourt encore un autre risque, celui de la banalité. Ces deux reproches susceptibles d'attaquer un poète, considérés par Ponge comme «vérités critiques¹⁵», font penser à l'ambiguïté entre son refus des expressions figées et sa recherche de formules «oraculaires¹⁶» proches des proverbes. Toutefois, il serait plus juste de poser autrement la question : pour Ponge, plutôt que refuser ou accepter les lieux communs, ne s'agit-il pas de les «appliquer», de les mettre en pratique dans une conversation réelle? Ce qui lui importe, c'est de montrer un lieu commun appliqué dans ses textes. On pourrait relever la fameuse «fabrique» du journal poétique dans lequel apparaissent des phrases divergentes évoluant graduellement vers une formule. L'art de louer, l'art de créer un monument langagier par des paroles circonstanciées, semblent avoir une place primordiale. Faisant écho avec l'art plastique qui produit une matière concrète à partir des sentiments occasionnels, l'éloge présente lui-même un aspect paradoxal, étant à la fois monument durable et résultat d'une actualité provisoire. C'est bien ce qu'incarne le «mouviment» de Ponge.

Les «pratiques» de Ponge suggèrent une nouvelle voie de prise de paroles : parler au quotidien et sur les choses qui nous entourent, à chaque situation. C'est pourquoi nous nous permettrons d'intituler notre étude l'«atelier pratique», reprenant ainsi le mot «pratique» de Ponge. Ce dernier attribue à l'écriture une des qualités de la

¹⁴ Francis Ponge, «Examen des “Fables logiques”», in *Pratiques d'écriture ou L'inachèvement perpétuel*, O. C. II, p. 1029. Souligné par l'auteur.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1030.

¹⁶ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 33.

«raison», déclarant que pour lui, écrire est «garder la jouissance présomptive d'une *raison* à l'état vif ou cru, quand elle vient d'être découverte au milieu des circonstances uniques qui l'entourent à la même seconde», «étant entendu que l'on ne désire sans doute conserver une *raison* que parce qu'elle est *pratique*, comme un nouvel outil sur notre établi¹⁷.» Accompagnée du mot «réson» suggérant la matérialité des mots, la «raison» constitue un mot-clé de *Pour un Malherbe*, livre composé, d'une certaine manière, de «textes de circonstance».

La première partie sera consacrée à l'appréhension des pratiques poétiques de Ponge, à la lumière de l'éloge paradoxal. Ceci non seulement dans les textes «clos» dans lesquels le poète contemple les choses avec objectivité, mais aussi dans les textes «ouverts». L'aperçu de l'éloge paradoxal nous conduira ensuite à reconstituer les textes sur l'objet, à partir d'une petite chose triviale, dans l'histoire de la poésie, sans négliger l'importance de la rhétorique classique à l'égard de l'éloge et de la circonstance.

Pour ce qui est de l'éloge et de la circonstance, nous tenterons dans la deuxième partie de dévoiler la continuité de la poétique de Ponge fondée sur ces deux éléments en abordant ses écrits sur l'art, qui seront considérés non pas comme des textes secondaires mais comme des ouvrages poétiques en eux-mêmes. Quand bien même la critique tarderait à les analyser relativement à d'autres textes, des études sérieuses ces dernières années (entre autres celles de Sampon, Jordan, Vouilloux, Mandon, Conesa et Pampel), nous incitent à porter un nouveau regard sur ces textes dont la plupart sont considérés encore comme «mineurs», mais incontournables à nos yeux pour mieux comprendre la matérialité pongienne des mots et des choses. Si certains textes concernent des artistes célèbres comme Braque, Giacometti ou Fautrier, d'autres dédiés à des artistes dont la notoriété reste à découvrir feront l'objet d'études détaillées. Nous nous intéresserons ensuite aux rapports de Ponge avec le mouvement artistique appelé l'Abstraction lyrique. Cette dénomination à première vue diamétralement opposée au principe matérialiste pongien procurera une clé pour comprendre ce que signifient l'«abstraction» et le «lyrique» pour Ponge. Cela nous permettra d'aborder également une question commune à tous les artistes : comment transmettre les sentiments et les perceptions reçus du monde en matière d'art plastique.

¹⁷ Francis Ponge, «Raison de vivre heureux», in *Proèmes*, O. C. I, p. 198. Souligné par l'auteur.

Dans la troisième partie, nous nous attacherons plus précisément à l'adaptation du texte à l'objet, mais cette fois-ci selon les lieux et temps où écrit le poète. Dans le journal poétique, chaque page, en général munie de la date et du lieu de rédaction, apparaît comme une trace de la vie du poète qui se penche sur un papier en s'approchant jour après jour de l'objet dont il parle. Chacune constitue pour ainsi dire un «texte de circonstance» autour de l'objet à louer. En ce sens le poète change chaque fois de point de vue, l'émotion ressentie devant l'objet se renouvelle alors également. Montrant la surface plane de la page, produite comme surface picturale, matérielle et plastique, le journal poétique invite le lecteur à ce lieu d'une expérience de la poésie.

PREMIÈRE PARTIE
LES PRATIQUES DU «MOVIMENT»

Chapitre I

L'éloge : l'adaptation du texte à l'objet

I-1. La poésie des choses et l'éloge lyrique

Dans ses poèmes, Francis Ponge traite particulièrement des choses de la vie quotidienne et choisit également de les décrire minutieusement et objectivement ; et ce choix paraît une des conséquences de sa réticence vis-à-vis du lyrique. Il rejette, il est vrai, l'épanchement romantique des sentiments promu par le «lyrisme», celui-ci risquant d'être confondu avec le lyrique seulement dans la mesure où un poème est d'abord un chant susceptible d'être accompagné de la musique. Or, si l'on remonte un peu plus en amont dans l'histoire littéraire, on retrouve les liens étroits entre la poésie des choses et l'éloge lyrique : ce dernier n'appartient alors pas seulement au «lyrisme» au sens romantique mais aussi au rituel public. Relevant de la poésie de la nature, la poésie des choses est profondément liée à la célébration de la divinité qui s'incarne dans la nature. Elle assume en outre la communication et l'échange avec le destinataire divin, en s'ouvrant sur la mystique. Selon Isabelle Pantin, à la Renaissance, composant un «couple authentique¹⁸», l'éloge lyrique et la poésie des choses étaient fondés sur un autre couple, celui de la description et de la célébration. Ayant recours à des invocations

¹⁸ Isabelle Pantin, «Éloge lyrique et "poésie des choses". Notes sur la relation entre célébrer et décrire à la Renaissance», in *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'Alain Génétiot, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008, p. 95.

rituelles aux forces de la nature, l'«hymne naturel» est «l'articulation entre la fonction de célébration et celle de la description et de l'explication¹⁹». À cette époque en effet, la description des choses dans ce genre ne constituait pas un objectif en soi mais servait plutôt à aller plus haut ou au-delà de la surface de la nature visible, ce qui différencie clairement la poésie des choses du XVII^e siècle de la description de Ponge, qui respecte les choses elles-mêmes. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est que la description contribuait à la célébration en créant toutefois «des tensions au sein de la poésie de la nature, attirée à la fois par le pôle de l'éloge lyrique et par celui de la leçon des choses²⁰».

Ajouté à cela que, si la lyre symbolise l'inspiration qui suscite une parole saisie par l'enthousiasme, «justement parce qu'il est un chant inspiré, le poème lyrique permet l'affirmation d'une voix personnelle, individualisée par la ferveur qui l'anime²¹». La célébration est à la fois un acte collectif dû à l'actualité d'une communauté et un acte personnel lié à la ferveur évoquée par la nature. Il semble que Ponge effectue une sorte de panégyrique en louant les choses jusqu'à l'extrême, à la manière de la célébration, à ceci près qu'il refuse le mystique au profit du matérialisme terre à terre. Et c'est une des raisons pour lesquelles il revendique la «rhétorique par objet».

I-2. La poésie des choses et la «rhétorique»

Ponge s'intéresse à la rhétorique dès le début de sa carrière d'écriture, et la considère comme une technique : «je préconiserais plutôt l'abrutissement dans un abus de technique, n'importe laquelle ; bien entendu de préférence celle du langage, ou RHÉTORIQUE²².» Il est probable que l'épisode biographique du «drame de l'expression» dû à la mort de son père en 1923 l'a rendu méfiant envers les paroles toutes faites, incapables de lui servir pour exprimer fidèlement ses sentiments, et par

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

²⁰ *Ibid.*, p. 105.

²¹ *Ibid.*, p. 99.

²² Francis Ponge, «Pas et le saut», dans *Proèmes, O. C. I*, p. 172.

cela même il se décide à «relev[er] le défi²³». Il convoque la technique de la rhétorique comme «l'abus simple des paroles» pour «ridiculis[er] les paroles par la catastrophe²⁴», de telle façon qu'elle cause des effets destructeurs à l'intérieur des paroles ; elle incarne en revanche une allure salvatrice et bénéfique, comme, pour reprendre la comparaison de Ponge, un pompier qui inonde tout en faisant semblant d'éteindre un feu. Dans cet objectif il choisit de «parler contre les paroles²⁵», c'est-à-dire, plutôt que se taire, de prendre une mesure contre l'envahissement des paroles «toutes faites²⁶» qui empêchent que l'on s'exprime librement et pleinement. Avatars de la rhétorique, les lieux communs, les clichés, les stéréotypes sont condamnables²⁷, mais il les utilise justement pour les anéantir une fois pour toutes et leur donner une nouvelle puissance qui pourrait

²³ Francis Ponge, «Des raisons d'écrire», dans *Proêmes*, O. C. I, p. 196.

²⁴ Francis Ponge, «Justification nihiliste de l'art», dans *Proêmes*, O. C. I, p. 175.

²⁵ Francis Ponge, «Des raisons d'écrire», O. C. I, p. 197. Souligné par l'auteur.

²⁶ Francis Ponge, «Rhétorique», dans *Proêmes*, O. C. I, p. 193. Les termes «phrases toutes faites» apparaissent dans *Les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan, éditeur de la revue *Nouvelle revue française* et devenu «mentor» de Ponge, qui lisait ses articles parus dans la *NRF (Les Fleures de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*, édition augmentée, établie et présentée par Jean-Claude Zylberstein, Paris : Gallimard, coll. «Folio essais», 1990 [1941], p. 55). Paulhan cite ces termes comme une des attaques de la part de la «Terreur» sur l'impuissance de celui qui les emploie. En ce sens, il classe Ponge dans la Terreur pour qui les expressions figées sont nuisibles à l'esprit de l'homme, alors que lui, au contraire, estime que toute personne qui s'y adonne peut «[s]e sentir d'autant plus libre qu'[elle s'est trouvée] plus contraint[e]» (*Ibid.* p. 83).

²⁷ Antoine Compagnon, «Théorie du lieu commun», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 49 mai 1977, p. 28 : «C'est à cause du lieu commun que la rhétorique a été incriminée, ou du moins c'est au lieu commun que les maux de la rhétorique ont été identifiés.» Le lieu commun (le topique) signifiait chez Aristote, un mode de raisonnement en tant que composition, avant de devenir, chez Cicéron, une parole elle-même en tant que cliché ou stéréotype. Sur la rhétorique, voir Eugène Thionville, *De la théorie des lieux communs dans les Topiques d'Aristote et des principales modifications qu'elle a subies jusqu'à nos jours*, Paris : A. Durand, 1855, p. 10-32. et Aron Kibedi Varga, *Rhétorique et littérature : Études de structures classiques*, Paris : Klincksieck, 2002.

stimuler l'esprit de l'homme²⁸. Il s'agit de revaloriser le pouvoir du verbe par le biais des choses, car celles-ci constituent les gages des mots censés les «représenter». Si, en réalité, on ne peut changer un langage, sinon de façon radicale comme l'ont fait les surréalistes, Ponge essaye alors de modifier les relations entre les mots et les choses : autrement dit, pour l'homme, la façon de regarder les choses. Le poète affirme qu'«il n'y a que l'esprit pour rafraîchir les choses» et que «ces rafraîchissements à la mémoire des objets de sensations» sont «justes ou valables seulement si l'esprit retourne aux choses d'une manière acceptable par les choses : quand elles ne sont pas lésées, et pour ainsi dire qu'elles sont décrites de leur propre point de vue²⁹.» D'où la primauté des choses et la mise en valeur de la description des choses, comme un dispositif pratique et actuel qui pourrait renouveler le langage sclérosé au moyen de nouvelles expressions et changer l'esprit de l'homme qui les pratique.

Le choix par Ponge de la poésie des choses est ainsi à la fois éthique et stratégique par rapport au langage ; il introduit, entre la poésie descriptive du XVII^e siècle et la poésie subversive «révolutionnaire³⁰», deux aspects éthiques qui justifient son choix, sa prise de parole et sa poésie. Il propose d'une part qu'«apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public³¹», et de l'autre, il incite, de manière et dans une visée corrélationnelle, à découvrir les qualités inédites que proposent des «choses silencieuses³²» qui n'ont pas été assez dites jusqu'à lui ; au moins elles n'ont pas été traitées de façon convenable. À la faveur des choses injustement négligées et au profit des gens qui souffrent des paroles «contractées³³»,

²⁸ Environ vingt-cinq ans après par rapport à la plupart des textes des *Proèmes* cités ici (écrits entre 1925-1930), Ponge déclare dans un texte daté de 1951 que «mes pratiques sont en une mesure des pratiques d'élaboration, de raffinerie et d'avortement à la fois» et qu'«il faut avorter les valeurs dès qu'elles sont formulées catégoriquement, mais la première chose à faire est pourtant de les dégager.» (*Pratiques d'écriture ou L'inachèvement perpétuel*, O. C. II, p. 1031.)

²⁹ Francis Ponge, «Raisons de vivre heureux», dans *Proèmes*, O. C. I, p. 198.

³⁰ Francis Ponge, «À chat perché», dans *Proèmes*, O. C. I, p. 194. Souligné par l'auteur.

³¹ Francis Ponge, «Rhétorique», O. C. I, p. 193.

³² Francis Ponge, «Ad litem», dans *Proèmes*, O. C. I, p. 201.

³³ *Ibid.*, p. 199.

cette suggestion doublement éthique semble resituer la poésie traditionnelle des choses dans un registre de mesure sociale, ce qui la rend urgente et légitime.

Rappelons que dans la relation entre l'éloge lyrique et la poésie des choses, la description jouait un rôle important pour célébrer les forces de la nature avec enthousiasme. Si on l'applique dans le domaine rhétorique, la description correspond à un genre rhétorique qui est l'«épidictique». Certes, le style épидictique est conçu «à l'imitation du style isocratique et défini par la recherche littéraire ainsi que par l'emploi des figures gorgianiques et de la période³⁴.» Toutefois, il n'est pas réservé seulement aux paroles crues. En soulignant la propension du poème «à être une ode ou un(e) hymne, un chant de louange des créatures ou du Créateur», Alain Génétiot affirme que «c'est le registre de l'épidictique, plus statique et descriptif, qui par nature convient le mieux à la poésie lyrique en tant qu'elle loue ou blâme selon le critère esthétique du beau et du laid», et l'épidictique est «de l'ordre de la contemplation, voire de la connaissance³⁵». Dans la mesure où il donne à voir et faire savoir par la description des choses, le poème épидictique crée le lieu de la louange, «le lieu lyrique par excellence [...] qui prend les formes les plus diverses en accord avec leur objet³⁶». La poésie lyrique considérée comme description pour la connaissance et la reconnaissance collectives de la nature s'accorde ici à l'hymne naturel comme nous l'avons vu plus haut, ou au panégyrique dans lequel une topique épидictique domine la description de la nature. Et les lieux communs, les clichés et les stéréotypes qui font partie de la Rhétorique, bien qu'ils soient décriés, ont bien le droit d'exister dans ses textes élogieux consacrés aux choses, car «le *laus* — la louange — est un exercice qui à travers des *topoi* spécifiques chante la belle et riante nature», appuyé sur la «spécification du plaisir

³⁴ Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris : Institut d'Études Augustiniennes, 1993, p. 333. À propos de l'éloge, qui est destiné à l'exhibition selon la définition aristotélicienne, il est réduit à l'agrément du style : «puisque l'éloge, selon la définition commune, ne veut rien prouver, sinon le talent de l'orateur, toutes les blandices lui sont permises et même conseillées. Les recherches voyantes, qui sont un défaut dans l'éloquence agonistique et une tolérance dans la déclamation, seraient la règle du discours épидictique.» p. 334.

³⁵ Alain Génétiot, «Rhétorique et poésie lyrique», in *XVII^e siècle*, n° 236, 2007, p. 529.

³⁶ *Ibid.*, p. 530.

à la nature par rapport aux sens de la vue, de l'ouïe, de l'odorat, du toucher. Classement tout rhétorique³⁷.» On peut penser que l'objectif de Ponge de rafraîchir «des objets de sensations» à l'esprit de l'homme, relève de cette tradition rhétorique. Quand le poète répète «Louons-la [Nature]!» dans «le Pré» (1971) par exemple, il s'agit d'une voix collective «représentée» par le poète enthousiasmé par la nature et d'une description propre à évoquer les sensations du pré perçu par les cinq sens.

I-3. Une littérature sans illusion

Le recours à la technique rhétorique de l'épidictique n'empêche pas Ponge de poursuivre l'objectif de renouveler le langage. Au contraire, cette appartenance à la tradition montre que sa «révolution» est bien ancrée et produite dans la littérature. La «rhétorique», pour lui, est comme un symbole de l'appareil subversif qui déclenche des renversements du langage par les emplois parodiques des expressions stéréotypées, symbole comparable au parapluie de Lautréamont tel qu'il le présente dans «Le Dispositif Maldoror-Poésies³⁸» (1946). En effet, il qualifie lui-même ses textes de l'époque du *Parti pris des choses* de «bombes³⁹», bombes composées de mots et destinées à détruire les expressions figées de l'intérieur. C'est pourquoi le poète «propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion⁴⁰».

³⁷ Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris : Plon, 1989, p. 140-141.

³⁸ Francis Ponge, «Le Dispositif Maldoror-Poésie», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 634 : «Ouvrez Lautréamont! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie!»

³⁹ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard / Seuil, coll. «Folio Essais», 1970, p. 72. «À ce moment-là, j'écris les textes brefs du *Parti pris des choses* ou plutôt j'ai continué à les écrire. Je mettais en abîme, comme je l'ai dit plus tard, un objet, une notion, n'importe laquelle, et j'ouvrais la trappe, et j'écrivais des textes que je combinais, que j'agençais, [...] par les mots et par les lettres, et par les choses, et par les boucles des consonnes, et par les points sur les *i*, et par les virgules, etc., comme des bombes.»

⁴⁰ Francis Ponge, «Introduction au "Galet"», dans *Proèmes*, O. C. I, p. 203.

En tirant parti des connotations négatives du mot «rhétorique» comme une règle qui domine le discours, il donne à la «rhétorique» elle-même une nuance positive, celle d'être flexible et créative avec l'expression «rhétorique par objet» : «chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière⁴¹». Aussitôt que Ponge formule l'expression «rhétorique par objet», l'image conventionnelle de la rhétorique autoritaire contribue à accentuer, par cette vigueur même, la souveraineté de l'objet à laquelle la forme poétique doit se soumettre désormais. À la fois rigoureuse dans son principe et flexible dans son application, cette adaptation absolue du texte à l'objet lui permet de soutenir la légitimité de la «rhétorique».

Tout en étant «nihiliste» pour «ridiculiser les paroles» et décrivant les paroles toutes faites, Ponge croit au pouvoir du verbe, en ce sens que les mots peuvent être alternativement positifs ou négatifs selon leurs emplois :

Vous pouvez avec des mots changer profondément... avec des mots qui ont un coefficient de bien ou de mal. Vous pouvez changer le mal en bien. Alors pourquoi ne pas en profiter et, si vous voulez être optimiste, changer les «travaux forcés en paradis». La Fontaine a fait ça mieux que personne en retournant toutes les *Maximes* de La Rochefoucauld, en montrant qu'on pouvait extraire autant de signification dans le sens négatif que dans le positif. Que c'était aussi compréhensible [...] et, en quelque façon, plus sûr, plus convaincant et qu'on pouvait se faire une règle morale du contraire de la maxime. Voilà en quelque façon ce qu'on appelle le pouvoir des mots⁴².

C'est pourquoi il met en cause l'usage dégradé et dégradant du langage lié à la «rhétorique», promotrice de la passivité due aux expressions figées. Au bénéfice d'une pratique active de paroles, le poète cherche à changer le regard de l'homme sur les choses et à renverser les mots au sein de ce système langagier au moyen de cette «littérature sans illusions», littérature «en désespoir de toute illusion éthique,

⁴¹ Francis Ponge, «My creative method», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 533.

⁴² Francis Ponge, «La voix de Francis Ponge», entretien avec Serge Gavronsky, in *Po&sie*, n° 61, 1992, p. 20.

philosophique ou religieuse⁴³», qu'il attribue entre autres à Lautréamont considéré comme successeur de Malherbe. Aux yeux de Ponge, celui-ci, un des préclassiques français, caractérisés par un «pyrrhonisme» et par une «absence de métaphysique à l'intention du poème» selon Jean Tortel⁴⁴, pratique la littérature sans illusion. Ponge, à sa manière, poursuit une littérature terre à terre à l'instar de Malherbe.

I-4. L'éloge paradoxal

Comme l'indique le titre de son deuxième recueil poétique, *Le Parti pris des choses*, paru en 1942, Francis Ponge prend parti pour les choses, choses banales et modestes de la vie quotidienne. Il se présente comme porte-parole de ces choses qui, selon lui, n'ont jamais été suffisamment dites dans la poésie traditionnelle. Pourtant, depuis l'Antiquité, la tradition rhétorique de l'éloge pour une petite chose est présente, de «L'Éloge de la mouche» de Lucien à l'*Éloge pour une cuisine de province* de Guy Goffette en passant par *L'Éloge de la folie* d'Erasme. Robert Sabatier remarque en 1958 une relation étroite entre les épigrammes sur la pierre de Claudien⁴⁵ et «Des Cristaux naturels» de Ponge dans leur affection commune pour les minéraux et leur manière de les traiter⁴⁶. En se référant aux opérations rhétoriques (la *mémoria*, la *dipositio*, l'*élocutio*, l'*inventio*, l'*actio*), Jean-Michel Adam confirme la singularité du dispositif rhétorique pongien qui consiste à pousser le désir de l'expression à une sorte de maxime ou de proverbe au moyen de la réconciliation entre la description et la définition⁴⁷. Dans la littérature française, il n'est pas difficile de retrouver dans des poèmes baroques par exemple des titres qui évoquent ceux de Ponge : «L'Abricot», «L'Huître», «Le Cheval»,

⁴³ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, P. 67.

⁴⁴ Jean Tortel, «Quelques constantes du lyrisme préclassique», in *Le Préclassicisme français*, présenté par Jean Tortel, Paris : Les Cahiers du Sud, 1952, p. 147.

⁴⁵ Poète latin, environ 370 - 404.

⁴⁶ Robert Sabatier, «De l'épuisement du sujet dans quelques épigrammes de Claudien», in *Nouvelle revue française*, n° 69, septembre 1958, pp. 480-486.

⁴⁷ Jean-Michel Adam, «Ponge rhétoriquement», in *Ponge, résolument*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Paris : ENS Éditions, 2004, p. 125-144.

«Le Nuage» etc. Bien que les expressions toutes faites soient condamnées par Ponge, le rapprochement entre celui-ci et les poètes baroques qui héritent des procédés rhétoriques ne semble pas déraisonnable comme le montre Paul J. Smith dans son analyse qui remonte à la Seconde Sophistique⁴⁸. D'ailleurs le poète apprécie explicitement le classicisme français, dans le sillage de Malherbe, d'autant que ce dernier peut être aussi «baroque malgré soi⁴⁹». Signe de sa vénération en effet, Ponge lui consacre un livre intitulé *Pour un Malherbe* (1965).

Dans son article intitulé «Ponge, épictique et paradoxal», Paul J. Smith confirme que les techniques et l'inspiration majeure de Ponge relèvent de l'éloge paradoxal en les comparant notamment à ceux de Rémy Belleau, poète de la Pléiade, succinctement mentionné par Ponge dans *Pour un Malherbe*. À la référence des poèmes de Belleau, le critique remarque des aspects communs sur certaines thématiques et moralités entre les deux poètes, par exemple, entre «L'Huistre» de Belleau et «L'Huître» de Ponge, «La Tortve [*sic*]» et «Escargots», et les deux poèmes intitulés de la même manière «Le Papillon». Pour ce dernier, Smith signale également trois points communs : le caractère mimologique, la métadiscursivité, et la nature de «poème-objet» selon laquelle l'objet décrit devient le poème même qui est adressé au lecteur⁵⁰. De même qu'il effectue des procédés de l'éloge paradoxal, Ponge admet la trivialité de son sujet et justifie le choix du style humble en invoquant la difficulté de traiter un objet sans éclat, et capte l'attention du public notamment par la comparaison avec un terme supérieur, égal, inférieur ou opposé (*sunkrisis*) et la périphrase qui retarde la reconnaissance par le lecteur d'une chose non nommée au début. En tenant compte de ces aspects étudiés par Smith, nous allons prendre un autre point de vue qui pourrait

⁴⁸ Paul J. Smith, «Ponge, épictique et paradoxal», in *CRIN*, n° 32, 1996, pp. 35-46. Nous nous référons aux pages de l'article repris dans Kingma-Eijgendaal, Tineke et Paul J. Smith, *Francis Ponge : Lectures et Méthodes*, Amsterdam-New York : Rodopi, coll. «Monographique Rodopi», 2004, pp. 13-27 (Chapitre 2).

⁴⁹ Gro Bjørnerud Mo, «On est parfois baroque malgré soi», in *Représentations et figurations baroques*, textes réunis par Karin Gundersen et Solveug Schult Urliksen, [actes du colloque international d'Oslo, 13-17 septembre 1995], Oslo (Norvège) : Université d'Oslo, The Research Council of Norway, 1997, pp.59-68 et pp. 296-297 pour les notes.

⁵⁰ Paul J. Smith, *Op. cit.*, pp. 17-18.

mettre en lumière non seulement des «petits textes clos» sur un objet concret quotidien mais aussi des textes fragmentaires auxquels nous reviendrons à propos des écrits sur l'art.

La disproportion

Dans un texte théorique intitulé «Introduction au “Galet”» (1933), Ponge affirme son intention de «montrer qu'à propos des choses les plus simples [,] il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites⁵¹». Dans le but de renouveler le langage sclérosé incapable d'exprimer proprement la pensée des hommes, il s'attache à créer des expressions nouvelles par le biais de la contemplation des choses qui lui proposent leurs impressions nouvelles. C'est contre la *doxa*, contre l'opinion reçue qu'il cherche à «forme[r] [les objets] [...] comme des compos de qualités, de façon-de-se-comporter propres à chacun d'eux, fort inattendus⁵²» qui pourraient «produir[e] l'effet de surprise⁵³», ce à quoi vise toujours le discours éloquent pour convaincre l'auditeur.

Le genre [l'éloge paradoxal], ou de manière plus large, le tour d'écriture pseudo-encomiastique procède en effet de la mise en œuvre facétieuse ou satirique, didactique ou ludique, bouffonne ou zététique, d'un décalage : le décalage entre un discours emphatique régulier, ayant toutes les apparences du conformisme, et la thèse ou l'objet qui s'y trouve loué en dépit de l'évidence, de la logique et de l'opinion couramment admises — ou simplement contre toute attente⁵⁴.

Selon Patrick Dandrey, les deux principes fondamentaux de l'écriture pseudo-encomiastique sont la disproportion et le pastiche⁵⁵. Il semble que chez Ponge la notion

⁵¹ Francis Ponge, «Introduction au “Galet”», dans *Proèmes, O. C. I*, p. 201.

⁵² Francis Ponge, «Ressources naïves» (1927), dans *Proèmes, O. C. I*, p. 197. Le mot «compos» signifie ici un ensemble (de qualités inédites).

⁵³ Francis Ponge, «Raisons de vivre heureux» (1928-1929), dans *Proèmes, O. C. I*, p. 198.

⁵⁴ Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal : de Gorgias à Molière*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 3.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 311.

de disproportion provenant de l'écart entre le sujet et le ton du discours tient également à la comparaison de l'objet. Car, si une excellente technique de l'éloge paradoxal consiste à «opposer le plus possible la forme du moule et la matière du moulage⁵⁶», Ponge, ayant comme principe la «rhétorique par objet», réclame que «la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet⁵⁷». C'est l'objet (le sujet du discours) qui décide la forme du poème qui se produit en corrélation avec le ton, et celui-ci reflète à son tour la manière de comparer l'objet dans une phrase métopoétique. Dans «Escargots», par exemple, le sillage argenté de l'escargot est considéré comme son expression propre qui renvoie allégoriquement à celle de l'auteur.

Rien n'est beau comme cette façon d'avancer si lente et si sûre et si discrète, au prix de quels efforts ce glissement parfait dont ils honorent la terre! Tout comme un long navire, au sillage argenté. Cette façon de procéder est majestueuse, surtout si l'on tient compte encore une fois de cette vulnérabilité, de ses globes d'yeux si sensibles⁵⁸.

Il y a une disproportion entre le sujet et le ton : le ton de la phrase est emphatique avec le superlatif «rien n'est beau», le point d'exclamation «!», et l'adjectif «majestueuse» ; la comparaison de la bave de l'insecte au sillage d'un navire fait paraître l'élément comparé considérablement grand à la fois dans la largeur physique et dans le ton du discours. Concernant la «façon d'avancer», «façon de procéder» d'«honore[r] la terre», cette phrase métopoétique célèbre la parole de l'homme autant que Ponge grandit un escargot jusqu'à un bateau en soulignant «encore une fois» le contraste entre la «vulnérabilité» de sa tête sensible et son comportement «d'orgueil» de rentrer en soi-même, dans sa coquille, sans égards pour le monde extérieur. Cette «ambiguïté humoristique du discours pongien, portant à la fois sur l'objet de louange et sur la

⁵⁶ *Ibid.*, p. 314.

⁵⁷ Francis Ponge, «My creative method» (1947-1948), *O. C. I.*, p. 533.

⁵⁸ Francis Ponge, «Escargots» (1936), dans *Le Parti pris des choses*, *O. C. I.* p. 26.

pratique épidiictique même de l'éloge⁵⁹» contribue au panégyrique des escargots comme s'ils étaient les «saints [qui] font œuvre d'art de leur vie⁶⁰.»

Le pastiche

Avec la disproportion, la technique de pastiche constitue un facteur fondamental de l'éloge paradoxal. Ce genre, qui est apparu à l'époque où la transmission d'héritage (*translatio studii*) jouait un rôle important au profit de toutes sortes de copie, de la répétition des thèmes ainsi qu'au profit des variations infinies des mêmes rengaines, est «doublement “intertextuel” [...] : au titre de l'imitation fécondante des modèles transmis ; au titre de la contrefaçon parodique des modèles sérieux⁶¹.» Dans «Le Dispositif Maldoror-Poésies», texte consacré à Lautréamont, Ponge imite la manière de ce poète qui s'appuie sur l'humour, la satire et le pastiche en s'adressant au lecteur : «Ouvrez Lautréamont! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie⁶²!» Cette phrase, qui conseille la lecture facétieuse de tous les livres, évoque elle-même un passage très connu de Lautréamont. En effet, ce dernier amène le poète à rejoindre ce qu'il a radicalement proclamé : «nécessité du *plagiat*», au sens «le plus fort», au sens où «la poésie ne doit pas être faite par un, mais par tous⁶³». Tout à fait conscient de la tradition, mais tout autant subversif, Ponge applique à son tour une sorte de pastiche à

⁵⁹ Paul J. Smith, *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ Francis Ponge, «Escargots», *O. C. I.* p. 27.

⁶¹ Patrick Dandrey, *Op. cit.*, p. 315.

⁶² Francis Ponge, «Le Dispositif Maldoror-Poésies», dans *Méthodes*, *O. C. I.* p. 634. (écrit en 1946)

⁶³ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard / Seuil, coll. «Points», 1970, p. 123. Juste avant ce propos, Ponge confirme sa pratique du plagiat : «j'ai pillé ces livres savants. Je dis, dans une note de la dernière édition de mon texte, repris dans mon ouvrage *Tome Premier*, que j'ai jonglé avec des expressions prises dans ces livres savants, et même avec des paragraphes entiers.» (*Idem.*) Dans la mesure où fonctionnent la transmission d'héritage et l'imitation parodique, le plagiat peut être considéré comme pastiche chez Ponge. Par ailleurs, Gérard Genette ne pense pas que «le pastiche (en général) soit une affaire purement “stylistique” au sens habituel du terme», et affirme, au contraire, que «le style, c'est la forme en général, et donc, comme on disait naguère, la forme de l'expression *et* celle du contenu.» *Palimpsestes*, Paris : Seuil, coll. «Points», 1982, p. 139. Souligné par l'auteur.

sa poétique sur deux niveaux : d'une part, il propose de regarder et creuser profondément «l'épaisseur des choses», comme dans l'humus de sens des mots entassés dans l'histoire de la langue ; de l'autre, il utilise des proverbes, des stéréotypes, des lieux communs ou des passages littéraires en les déplaçant dans un contexte particulier de telle manière qu'ils ne passent pas inaperçus. Le premier cas se traduit par l'usage fréquent et déclaré du dictionnaire *Littre* et ses citations qui apparaissent au sein des textes et subissent parfois des manipulations du poète.

Dans le deuxième cas, Ponge intègre une formule de telle sorte qu'elle soit justifiée, d'une manière à la fois métaphorique et littérale comme une «dénudation⁶⁴». Une huître est «à boire et à manger» puisqu'il y a une chair et du liquide tandis que ses deux coquilles représentent par leurs couleurs deux cieux qui contiennent «tout un monde⁶⁵» ; dans «R. C. Seine n°», «la main de la misère tourne le moulin», car, une foule d'employés, asphyxiés physiquement et écrasés mentalement par la pesanteur du travail, descendent dans le colimaçon d'une entreprise comme des «grains de café⁶⁶». La mer jette des flots de paroles aux «Bords de mer» où, «pour une harangue grossière, quelque paysan du Danube [...] vient se faire entendre», mais c'est aussi cet endroit où le Danube se confond avec les autres fleuves «après avoir perdu leur sens⁶⁷.» La thématique de l'éloquence convoque un personnage, «Le paysan du Danube» de La Fontaine, avant que le nom du fleuve ne le renvoie au déroulement des vagues qui récupèrent la métaphore de la parole. Il est possible de remarquer également une allusion à un passage d'*Athalie* de Racine⁶⁸ : «Elle ne sort jamais de ses bornes qu'un peu, met *elle-même* un frein à la fureur de ses flots.» Tout en faisant ainsi une «révérence extatique», la mer est capable de se contrôler, comme Ponge lui-même

⁶⁴ Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris : 10/18, 1984, p. 147 : «Pour qu'un procédé soit dénudé, il faut d'abord qu'il soit faux au sens rhétorique du mot ; ensuite que l'artifice soit montré par l'auteur lui-même, souligné avec complaisance comme ficelle du métier» ; et p. 148 : «La dénudation du cliché est la forme la plus ordinaire du jeu de mots.»

⁶⁵ Francis Ponge, «L'Huître», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 21.

⁶⁶ Francis Ponge, «R. C. Seine n°», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 34.

⁶⁷ Francis Ponge, «Bords de mer», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 30.

⁶⁸ La note 16 des «Bords de mer», O. C. I, p. 910 : «Celui qui met un frein à la fureur des flots / Sait aussi des méchants arrêter les complots» (*Athalie*, acte I, sc. 1).

célèbre un objet avec vénération sans l'imprégner totalement de clichés et d'images conventionnelles.

«La Mousse»

Prenons pour exemple un poème, recueilli dans *Le Parti pris des choses*, intitulé «La Mousse», qui décrit cet objet touffu en comparant le rocher à l'ancien système poétique dans son immobilité, et les «bâtonnets du velours de soie» qui y poussent à une nouvelle manière de s'exprimer, ainsi que les paroles qui en découlent.

LA MOUSSE

Les patrouilles de la végétation s'arrêtèrent jadis sur la stupéfaction des rocs. Mille bâtonnets du velours de soie s'assirent alors en tailleur.

Dès lors, depuis l'apparente crispation de la mousse à même le roc avec ses licteurs, tout au monde pris dans un embarras inextricable et bouclé là-dessous, s'affole, trépigne, étouffe.

Bien plus, les poils ont poussé ; avec le temps tout s'est encore assombri.

Ô préoccupations à poils de plus en plus longs! Les profonds tapis, en prière lorsqu'on s'assoit dessus, se relèvent aujourd'hui avec des aspirations confuses. Ainsi ont lieu non seulement des étouffements mais des noyades.

Or, scalper tout simplement du vieux roc austère et solide ces terrains de tissu-éponge, ces paillassons humides, à saturation devient possible⁶⁹.

La mousse qui croît sur le rocher connaît les «étouffements» dus aux «poils de plus en plus longs», en même temps qu'elle se noie dans l'eau qu'elle porte elle-même en abondance. Le dernier paragraphe qui évoque la possibilité de dépouiller le «vieux roc austère» des mousses fait allusion à la poétique de Ponge qui propose une nouvelle vision des choses, vision rendue possible par une nouvelle expression détachée du vieux système des clichés et des expressions codifiées : «Or, scalper tout simplement du vieux roc austère et solide ces terrains de tissu-éponge, ces paillassons humides, à saturation devient possible.»

⁶⁹ Francis Ponge, «La Mousse», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, pp. 28-29.

Dans *Méthodes*, œuvre plutôt théorique, Ponge établit une équation entre les mots et les choses : «PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS⁷⁰.» Pour lui, évoquer un objet d'une manière aussi fidèle que possible, c'est déployer le pouvoir des mots : il s'agit, pour ce faire, de s'appuyer sur la réciprocité entre mots et choses, en tenant compte de toutes les significations et caractéristiques des mots combinés dans une association aussi juste que possible. Adeptes d'un cratylisme modernisé, Ponge explore l'adéquation entre l'objet et son nom, l'un justifiant l'autre et inversement. Dans «La Mousse», nombreuses sont les lettres «s» et «l» qui dessinent la surface villeuse de cette plante et le «p» qui évoque ces bulles de gaz qu'est la «mousse» considérée sous un autre angle. Mais au début du dernier paragraphe, le mot «scalper», qui contient ces trois lettres, semble opposer une résistance sourde, contrairement à l'image conventionnelle de la mousse qui, soumise et douce, reste «en prière» malgré l'arrivée inopportune de l'homme qui «s'assoit dessus». Cette image est d'ailleurs confirmée par l'adjectif «mou» inscrit dans son nom. Ces effets sonores et visuels des lettres «p», «s» et «l» apparaissent explicitement quand s'accomplit à la fin du poème la réhabilitation de cet objet qui, opprimé injustement jusque-là, devient un «paillasson», dont l'avènement a été rendu «possible» par le texte même du poème. Ponge cherche à représenter un objet autrement que par la poésie traditionnelle, à le réhabiliter et à estimer ainsi à nouveau le pouvoir du verbe.

«La Cigarette»

Il semble que Ponge emploie des lieux communs mais de façon critique et subversive, dans la mesure où ils font prendre conscience de l'usage du langage par leur présence dans les poèmes. Il convient de nous rappeler qu'il ne distinguait pas nettement pour l'instant, comme Paulhan, les «lieux communs» des «clichés», de «grands mots», des «proverbes» ou des «formules». De ce lexique se déduit l'idée de l'expression plus ou moins figée. Nous pouvons regrouper pour le moment ces termes dans le «commun», dans le sens où Ponge le cite pour dire la propension de tout langage à la consolidation : «Du particulier au commun : / du particulier dans le monde extérieur ; / d'une rhétorique par objet ; / c'est toujours au proverbe que tout langage

⁷⁰ Francis Ponge, «My creative method», *O. C. I.*, p. 522.

tend.⁷¹» Si la rhétorique classique est accusée pour la banalité de ces lieux communs, Ponge met sa «rhétorique par objet» en contrepoint de l'expression figée ou commune. Sans doute est-ce cette idée reçue de banalité concernant la rhétorique qu'il cherche à renverser. Un poème se présente non seulement comme la description de l'objet, mais aussi comme l'objet de texte (objet-texte) qui se compose de notions et d'idées dans «la langue française» et dans «l'esprit français⁷².» En ce sens «La Cigarette» s'avère être un poème typique du dispositif explosif à l'intérieur du langage, comme une «bombe».

Nous abordons la lecture de «La Cigarette» à la lumière de l'analyse détaillée du «Cageot», un autre poème du même recueil, dans laquelle Jean-Claude Mathieu constate que le cageot est un récipient qui est attribué au voyage entre plusieurs dichotomies, entre deux pôles de prononciation, de signification de la langue française ou de connotation dans la société actuelle⁷³. Tout en étant fondé sur une structure solide établie par la composition de l'ancienne rhétorique et par l'intertextualité, le cageot oscille entre une chose singulière réelle et son nom d'ordre générique propre à un article de dictionnaire. Dans l'espace de description qu'est un poème pongien, il se trouve à la fin du poème «dans une pose maladroite», au carrefour, mais à distance, des idées autour du «cageot». Ce terme est d'ailleurs situé, à la première phrase du poème, «à mi-chemin de la cage au cachot» en raison de leur prononciation ainsi que de leur signification. La description de l'objet est bien structurée, mais cela afin qu'il soit mis en position de suspension. De la même façon, la «cigarette» devient vague en se transformant en fumée, et c'est la fumée, indissociable de la cigarette, qui représente par la contiguïté le caractère inédit de cet objet.

LA CIGARETTE

Rendons d'abord l'atmosphère à la fois brumeuse et sèche, échevelée, où la cigarette est toujours posée de travers depuis que continûment elle la crée.

⁷¹ *Ibid.*, p. 534.

⁷² *Ibid.*, p. 531.

⁷³ Jean-Claude Mathieu, «Au carrefour des lieux communs, le cageot», in *Rivista di letteratura moderna e comperate*, n° 58, Pisa, 2005, pp. 59-71.

Puis sa personne : une petite torche beaucoup moins lumineuse que parfumée, d'où se détachent et choient selon un rythme à déterminer un nombre calculable de petites masses de cendres.

Sa passion enfin : ce bouton embrasé, desquamant en pellicules argentées, qu'un manchon immédiat formé des plus récentes entoure⁷⁴.

Dans ce poème, Ponge tente d'évoquer la cigarette à la fois par la surdétermination de l'association des mots et par «la mimo(typo)graphie pongienne, toute de rencontre et toujours, sans scrupules, *ad hoc*⁷⁵», par le biais de caractères phoniques et iconographiques de lettres. On aperçoit tout d'abord l'emploi de deux points, qui divise, aux deuxième et troisième paragraphes, une phrase en deux parties pour représenter une cigarette émettant de la fumée.

Dans le texte, à première vue, on rencontre un équilibre entre les trois paragraphes, chacun possédant une phrase de longueur harmonieuse (le premier et le troisième présentent une taille semblable et le deuxième est légèrement plus long). Précédés d'une locution adverbiale ou d'un adverbe («d'abord», «puis» et «enfin»), les trois paragraphes forment un développement dialectique, ou tout au moins donnent cette impression. Ils ont pour point commun une syntaxe identique, contenant un pronom ou un pronom relatif qui explique ultérieurement leur référent.

Par opposition à la clarté de composition, la lecture du texte n'est pas forcément aussi simple qu'il n'y paraît ; dans la première phrase, le pronom «la» qui se trouve à la fin renvoie à «l'atmosphère» au début de la phrase ; dans la deuxième phrase, le sujet «un nombre calculable de petites masses de cendres» se trouve rejeté à la fin en raison du pronom relatif «d'où». Le verbe terminal du texte «entoure» souligne ce mouvement circulaire rétroactif, comme si le texte symbolisait le mouvement circulaire de la fumée dégagée par la cigarette qui s'élève vers le plafond. À la dernière syllabe «re» du mot «entoure», s'articule la première syllabe «ren» du mot initial «rendons», dont la consonne /r/ implique un mouvement en arrière et la répétition comme un préfixe «re /

⁷⁴ «La Cigarette», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 19.

⁷⁵ Gérard Genette, «Le parti pris des mots», dans *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris : Seuil, coll. «Poétique», 1976, p. 380.

ré». De pareille façon, dans «La Pluie», poème inaugural du *Parti pris des choses*, Ponge met en concordance le premier mot «la pluie» et le dernier «plu».

La boucle circulaire visuelle du texte inspiré par l'élévation de la fumée évoque l'image du mouvement en colimaçon. À celle-ci concourt, dans le premier paragraphe, la fréquence de la lettre «e (é, è)» qui représente en haut de la page une fumée en rouleau vers le haut de plafond⁷⁶. Dans le troisième paragraphe qui contient moins de lettres «e» que le premier, un aspect phonétique de la phrase comble cette lacune par des voyelles nasales qui évoquent par leur son grave les cendres qui tombent en bas⁷⁷.

En ce qui concerne la troisième phrase, on peut comprendre le mot «passion» de deux manières : l'enthousiasme (la chaleur) et les souffrances (la Passion). Comme le cageot n'est utilisé qu'une seule fois («Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois⁷⁸»), la cigarette est destinée à disparaître après son usage, d'autant plus intensément que «sa passion» accélère le développement du feu qui la met en cendres, littéralement et inexorablement. L'homme consomme la cigarette afin de se reposer et de se détendre. Mais une fois allumée, la cigarette s'achemine vers la mort définitive en se dévouant pour le fumeur. Une telle passion aussi forte que le sacrifice, qu'explique le geste d'«embrasser», est transposée en deux mots : l'un, «embrasé», par la symbiose du feu et l'autre, «manchon», par analogie à la position des bras dans le geste d'embrasser. Une chaîne phonique de /ʃ/ est déployée de la sécheresse imperceptible à l'animation chaleureuse : «sèche» → «échevelée» → «torche» → «détache» → «choient» → «manchon».

Le drame de la cigarette se déroule ainsi, à la fois comme la «Passion» dans laquelle elle est allumée et réduite en cendre et comme la passion d'une personne brûlant de sentiments chaleureux. Selon Mathieu, le cageot, également destiné à «son

⁷⁶ Le premier paragraphe et le deuxième ont le même nombre (vingt-six) de lettres «e» sans accent, tandis que le premier contient beaucoup plus de lettres «e» avec accent («é», «è») et de deux «e» plus ou moins successifs : «atmosphère», «brumeuse», «sèche», «échevelée», «cigarette», «posée», «elle» et «créé».

⁷⁷ Les mots qui contiennent des voyelles nasales s'élèvent à onze sur dix-huit : «passion», «enfin», «bouton», «embrasé», «desquamant», «en», «argentées», «qu'un», «manchon», «récentes», «entoure».

⁷⁸ Francis Ponge, «Le Cageot», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 18.

pathétique destin sinon sa Passion», est «encadré entre deux larrons dans la complicité d'une même syllabe initiale», c'est-à-dire qu'«avec l'un il partage son radical, “cage”, avec l'autre son suffixe “-ot”, ce qui le désarticule, rendant comme évidente sa “fabrique”⁷⁹». La cigarette est environnée de dangers de mort par sa propre chaleur, comme la bougie «s'incline sur son assiette et se noie dans son aliment» lors de son extinction⁸⁰. Le sentiment chaleureux concrétisé par le manchon de cendres s'avère ainsi être la «Passion», événement tragique et décisif pour son destin. Conformément à son destin pathétique, le nom de cet objet, divisé en deux, montre son apport aux hommes, à savoir son abnégation totale jusqu'à l'état de «ci-gît» et d'«arrêt» (éternel), au profit d'un «repos» (provisoire) de l'homme. Cela justifie par conséquence le nom de «la cigarette» avec deux «e» qui enroulent le «t» de tabac. Suivant le principe pongien de la réhabilitation des choses anodines, il est possible qu'une chose quotidienne, comme un cageot ou une cigarette, représente un drame poignant. Cela amène à penser son existence comme appréciable, pourtant exclue jusqu'ici de la poésie. Cet éloge paradoxal renouvelle son image sclérosée et conventionnelle⁸¹.

Pourtant, à propos de la composition globale du poème, le texte semble montrer les trois éléments de l'objet, conformément au procédé rhétorique en s'intégrant dans *l'invention*. Le regard de description rapproche de l'objet, à partir de l'atmosphère, puis, en passant par l'apparence, arrive à la personne. Ce développement progressif évoque «la disposition» de la rhétorique : premièrement, «l'exorde» qui précède le propos sur la cigarette par l'atmosphère ; deuxièmement, «la narration» de ce propos moyennant la métaphore («une petite torche») et «la confirmation» par le chiffre évalué du nombre des cendres ; troisièmement, «la péroraison» qui appelle la compassion par le biais de l'épisode pathétique de la «passion». De surcroît, on trouve certaines associations de mots plutôt banales telles que «l'atmosphère brumeuse», «un nombre calculable»,

⁷⁹ Jean-Claude Mathieu, *Op. cit.*, p. 61. «Le Cageot» commence par la phrase suivante : «À mi-chemin de la cage au cachot, la langue française a cageot, [...]», dans *Le Parti pris des choses*, *O. C. I*, p. 18.

⁸⁰ Francis Ponge, «La Bougie», dans *Le Parti pris des choses*, *O. C. I*, p. 19.

⁸¹ On peut trouver, par ailleurs, dans le théâtre, l'éloge paradoxal de la cigarette dans *Don Juan* de Molière qui peut être considéré comme œuvre pseudo-encomiastique.

«desquamant en pellicules», expressions que l'on peut retrouver dans un dictionnaire comme exemples d'emploi.

Il convient de s'arrêter particulièrement sur le mot «torche», car cette métaphore de la cigarette est remarquable en raison du décalage entre le comparant (une torche) et le comparé (une cigarette). Le mot «torche» fait contraster la tranquillité de la cigarette vouée au repos avec l'agressivité de la torche. Ce mot paraît hyperbolique d'autant plus que le mot «cigarette» est un «petit cigare», diminutif de «cigare». Par exemple, Victor Hugo brandit une «torche» quand il exprime la lutte contre la règle des trois unités, suggérant un peu violemment, la destruction de la rhétorique⁸². Ponge, au contraire, enferme l'adversaire dans la fumée à l'instar de la cigarette, sans avoir recours à la flamme. En effet, la coupe verticale de la cigarette et le tournoiement de sa fumée étaient «dessinés» d'une façon «mimologique».

En outre, étymologiquement, le mot «tortiller», d'où provient le mot «torche», donne le substantif «tortillage» qui signifie une «façon tortueuse et embarrassée de s'exprimer⁸³». Le sème de «tortiller» conduit à lire à nouveau le texte de «la cigarette» où sont parsemés des mots équivoques. D'une part, la description de la cigarette se déroule naturellement autour de cet objet. Mais, de l'autre, elle est susceptible d'être lue en tant que texte autoréférentiel comme dans tous les poèmes de Ponge. Regardons le lexique de ce poème : dans le premier paragraphe, les trois adjectifs qualificatifs («brumeuse», «sèche», «échevelée») ont un sens figuré pour dire des points négatifs d'une expression (obscur, dur, désordre) ; dans le deuxième paragraphe, les adjectifs

⁸² Dans un poème de Hugo qui se souvient d'une époque combative sous forme de contre-attaque à la personne opposante à la révolution romantique : «Orateurs, écrivains, / Poètes, nous avons, [...] / Dit à la rhétorique : Allons, filles majeures, / Lève les yeux ! — et j'ai, chantant, luttant, bravant, / Tordu plus d'une grille au parloir du couvent ; / J'ai, torche en main, ouvert les deux battants du drame ; / Pirates, nous avons, [...] / De la triple unité pris l'aride archipel ;» Victor Hugo, «Quelques mots à un autre», in *Les Contemplations*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 528.

⁸³ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, 1873-1874 (abréviation : *Littré*), t. IV. «TORCHE : 1° Étymologiquement, chose roulée, tortillée ; sens inusité, mais qui se retrouve dans tout ce qui est désigné par le mot torche.» (p. 2257) «TORTILLER : 4° Fig. Donner diverses tournures à des paroles, à des pensées.» (p. 2262) «TORTILLAGE : 1° Terme familier. Façon tortueuse et embarrassée de s'exprimer. 2° Échappatoire, détour.» (p. 2262)

dans «beaucoup moins lumineuse que parfumée» impliquent qu'une telle expression manque de clarté (lumière), et l'expression «selon un rythme à déterminer» signale qu'elle n'a pas encore un rythme précis malgré «un nombre calculable» qui est contradictoirement lié à la «masse», sans détail, ensemble perçu comme une globalité.

Dans «La Cigarette», le discours n'est pas forcément logique, alors que son apparence suggère la clarté et l'équilibre. Il semble que Ponge montre l'invalidité de la rhétorique conventionnelle en employant lui-même un procédé rhétorique. Avec un point de vue critique, il décrit la fumée errante et brumeuse sans oublier l'essence de la cigarette, puisque celle-ci est une chose vouée à la détention de l'homme, et non pas à la discipline stricte, et que sa fumée, son caractère le plus représentatif, échappe à la saisie totale, la fumée étant sans contour net ni surface matérielle. Dans la morale pongienne existent certaines choses que l'on ne peut trancher par un outil potentiel et dont on ne peut résoudre facilement la question de l'expression.

La façon dont Ponge évoque l'aspect logique ou rhétorique dans ses poèmes est critique et consciente. Elle dévoile l'insuffisance de la rhétorique à l'intérieur même du poème. Ainsi Ponge s'inscrit en faux contre elle dans un texte autoréférentiel. Il en va de même pour la fumée ; il rappelle un de ses caractères répandus et connus de tout le monde, c'est-à-dire l'obscurité et la brume qu'elle produit matériellement et métaphoriquement. En fait, les expressions contenant le terme «fumée» portent en général sur ces images négatives. Mais c'est par cette image souvent désagréable de la fumée que Ponge cherche à rendre la cigarette plus appréciable. Il s'agit d'une façon d'écrire qui révèle des caractères différentiels de l'objet que l'on ne remarque pas dans la vie quotidienne, et qui met en valeur le mieux possible l'identification de la cigarette.

C'est pourquoi la cigarette est posée «de travers», comme le cageot finit par être «dans une pose maladroite». Selon Mathieu, «“Le Cageot” reverse du côté de l'écriture ce qu'il puise dans la littérature⁸⁴.» Dans ce poème, à la manière de la rhétorique classique, après la définition (le premier paragraphe) et la fonction (le deuxième paragraphe), les relations entre «un objet humanisé et un sujet impersonnel⁸⁵» s'établissent au troisième paragraphe. Par le biais du cadre rhétorique et des images

⁸⁴ Jean-Claude Mathieu, *Op. cit.* p. 69.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

stéréotypées, Ponge fait acte de renommer une chose. Avec sa description «objective», il tente d'équilibrer les caractères singuliers et les lieux communs ainsi que l'épanchement personnel et le raisonnement impersonnel, en leur échappant par l'intermédiaire d'un cadre logique⁸⁶.

La locution adverbiale «de travers» peut être prise au propre et au figuré : «obliquement, dans une direction oblique» et «autrement qu'il ne faudrait, mal, à contre-sens⁸⁷.» Il est certain que la cigarette est posée en général obliquement, appuyée sur un support comme un cendrier. Mais dans cette position habituelle de la cigarette, on peut découvrir un sens. À la réflexion, la fumée de cigarette, qui s'égaré dans un mouvement tourbillonnant et rend l'air opaque, prend un tuyau de «traverse», tuyau entre une cheminée et une autre⁸⁸. Cela amène à penser que «la Cigarette» ne doit pas apparaître comme un chemin majeur, mais comme un chemin de traverse, un détour que l'on emprunte, décalé du chemin majeur.

Quant à la métaphore, qui fait d'ailleurs partie de la rhétorique, Gérard Farasse constate que c'est par le fait de «traverser» les métaphores que Ponge esquivé un état de confusion, mélange indistinct sans repères où il se fourvoie, incapable de trouver des

⁸⁶ Tandis que, dans «La Cigarette», l'obscurité de la fumée se montre en contrepoint de la clarté du discours, dans «Le Cageot», la question d'équilibre est plus visible entre deux mots : «Dans cette physique des mots, Ponge, qui se situe parmi “ceux qui désirent violemment des mœurs d'équilibre”, remet en équilibre, pondérant les forces d'attraction, le cageot, lui donne un nouveau nom propre, c'est-à-dire approprié à l'objet qu'il désigne. Le nom, mais la représentation aussi est déplacée esquivant la mise en scène frontale, le vis-à-vis du sujet et de l'objet ; il est saisi de biais, par un biais qui oblige à déplacer la vision de son nom vers ce qui la borde, à droite et à gauche, la cage et le cachot ; [...]» (*Ibid.*)

⁸⁷ *Littre*, t. IV, p. 2325. La locution «de travers» est étroitement (en tant que son opposé) liée au mot «raisonnement», dont la rhétorique visait la modélisation, comme le montre les exemples cités dans l'article de «TRAVERS» : «On croit la trêve et la guerre quatre fois en un même jour, on ne parle que de politique, et les raisonnements de travers sont inépuisables, *Sév.* 8 févr. 1678. Il [Ch. de Sévigné] se trompe dans tous ses raisonnements, il est tout de travers ; j'ai tâché de le redresser avec des raisons toutes droites et toutes vraies, *id.* 29 mars 1680.»

⁸⁸ *Littre*, t. IV, p. 2326. «TRAVERSE : 2° Route particulière, plus courte que le grand chemin, ou menant à un lieu auquel le grand chemin ne mène pas [...]. 7° Gros tuyau de tôle posé horizontalement et conduisant la fumée d'une cheminée bouchée par le haut dans une autre cheminée.»

différences, et de s'exprimer⁸⁹. On sait bien que Ponge préfère les différences aux analogies, ce que montre la phrase suivante, souvent citée comme une manifestation contre les métaphores : «Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle⁹⁰.» Mais il convient de souligner la locution prépositionnelle «à travers», car «il est impossible de n'y [les analogies] pas passer, de ne pas s'y affronter, s'y risquer⁹¹.» Avec l'esprit de franchir une difficulté et de relever le défi, Ponge reprend une référence reconnue (la rhétorique ou la métaphore) et la traverse avant de la renverser. C'est par le biais des lieux communs et des idées reçues sur une chose qu'il crée un poème de l'objet. En même temps qu'il évoque une sensation familière liée à cet objet, chose ancrée dans la vie quotidienne, il dévoile sa façon d'être particulière, normalement inaperçue mais d'autant plus frappante que l'on y trouve un grand décalage. Comme il a retrouvé la parole dans la description du monde extérieur, monde des choses, plus concret et matériel que le monde intérieur de l'homme, il a recours d'abord aux repères communs et présumés solides : «rhétorique» comme moyen convenu de faire un discours, et «lieu commun» comme idée partagée sur une chose que l'on connaît bien. Puis, Ponge fait traverser son texte par ces repères, qui servent de levier pour mettre en valeur la qualité inédite de la chose en la débarrassant des idées reçues.

Nous pouvons constater ainsi que «La Cigarette» concrétise certainement une «nouvelle rhétorique», le «genre nouveau», qui «procède du double registre du “poème critique” dont il constitue une face, qui décrit les choses aussi bien que les mots⁹²». Ce genre oscille entre la définition des dictionnaires, à valeur métalinguistique, et la description des récits, à valeur référentielle ; cela étant, il relie les deux registres. Dans «La Cigarette», la description de l'objet se trouve être en même temps une critique de l'expression elle-même, particulièrement comme une critique de la rhétorique. Dans ce

⁸⁹ Gérard Farasse, «La métaphore traversée», in *Pièces : analyses et réflexions sur Ponge*, Paris : Ellipses-Marketing, 1988, p.74.

⁹⁰ Francis Ponge, «My creative method», dans *Méthodes, O. C. I*, p. 536.

⁹¹ Gérard Farasse, *Op. cit*, p. 74.

⁹² Dominique Combe, «La “nouvelle rhétorique” de Francis Ponge», in *Mesure*, n° 3, 1990, p. 159.

sens, la «nouvelle rhétorique» de Ponge appartient essentiellement au «discours métarhétorique⁹³». Le procédé de rapprocher la chose de son nom devient lui-même un poème : la démarche déployée est à la fois le but et le moyen. C'est ce que signifie une «rhétorique par objet», à la fois conséquence de l'écriture (un poème pour l'objet s'avérant méthodique) et condition de l'écriture (par l'objet). C'est plutôt le moyen qui compte, si l'on remonte à l'origine de la rhétorique, celle d'Aristote, qui conçoit que «la rhétorique est plutôt un savoir “pratique” ou “exécutif”, c'est-à-dire un *savoir-faire* par opposition au savoir théorétique⁹⁴». C'est la démarche elle-même de remplir la faille entre la chose et son nom, mécanisme des lieux communs, qui constitue et maintient un poème⁹⁵. Dans *Le Parti pris des choses*, cette démarche est invisible comme un mécanisme d'horlogerie à l'intérieur de la bombe, caché mais indispensable

⁹³ Michel Arrivé, «Poétique et rhétorique», in *Les Sciences du langage en France au XX^e siècle*, édité par Bernard Pottier, n° 24, 1992, Société d'études linguistiques et anthropologiques de France, p. 341. En signalant une nouvelle phase de la rhétorique par rapport à tout acte de signification, Arrivé formule trois remarques sur la rhétorique d'aujourd'hui (au moment où il a rédigé cet article, en 1974) : premier temps, il n'existe pas d'ouvrage qui invoque la rhétorique, en raison de sa limitation à l'élocution ; deuxième temps, la plupart des ouvrages contemporains concernant la rhétorique sont des discours métarhétoriques : «*discours sur la rhétorique plutôt que discours de la rhétorique*» (p. 341) ; troisième temps, on voit émerger un élargissement du champ d'attribution du concept de figure dans le domaine du récit et dans la direction du discours inconscient.

⁹⁴ Pierre Chiron, «Introduction», in Aristote, *Rhétorique*, Paris : Flammarion, 2007, p. 7.

⁹⁵ Selon Dominique Combe, le nouveau genre de Ponge recouvre toute l'étape de discours rhétorique : «Paradoxalement, c'est la forme la plus dangereuse du «démon de l'analogie», le «cratylisme» qui postule une homologie entre la chose et son nom, qui fonde le genre nouveau, censé réintégrer la poésie dans le champ de la rhétorique, «rénovée» par la même occasion. Cette contradiction est inévitable, dans la mesure où la rhétorique procède elle-même d'une pensée analogue, au plan des figures de l'*élocutio*, bien évidemment, mais aussi dans toutes ses parties (*invantio* et *dispositio*, en particulier) ou ses genres. Persuader suppose une efficacité du langage sur le monde qui relève, en un sens, d'une forme de cratylisme.» (*Op.cit.*, p. 160).

pour maintenir cet engin en l'état⁹⁶. Quand Ponge entre dans les «palais» de la rhétorique, il prononce son «plan» selon lequel «Masqués nous pénétrerons ensemble dans ces palais, et participerons à la fête qui s'y donne. / Mieux, nous y tiendrons les flambeaux⁹⁷». Tout en portant un masque ancien pour mieux pénétrer à l'intérieur de «la fête qui s'y donne», il tient le flambeau critique contre la rhétorique à sa manière — peu spectaculaire mais efficace⁹⁸.

La fonction métarhétorique joue constamment un rôle prépondérant chez Ponge, dans sa quête de la réconciliation du style personnel de l'écrivain et du langage impersonnel et universel, c'est-à-dire celle de la description et de la définition que le poète nouait à l'avance par un tiret pour expliquer ce nouveau genre («définitions-descriptions⁹⁹»). Il serait possible de dire que la «nouvelle rhétorique¹⁰⁰», dont il prétend à la nécessité, est une tentative de tenir la balance égale entre ces deux genres : la description, qui est fondée sur la vision d'une personne (elle est nécessairement individuelle, même si elle est «objective»), et la définition, qui doit être à la base des connaissances d'une communauté (elle s'incarne dans une forme collective comme dans un dictionnaire)¹⁰¹.

⁹⁶ Par rapport à la rhétorique, Ponge explique qu'«il s'agit à l'intérieur de tout cela d'un mécanisme d'horlogerie (je parlais de bombe) qui, au lieu de faire éclater, maintient, permet à chaque objet de poursuivre en dehors de nous son existence particulière, de résister à l'esprit. Ce mécanisme d'horlogerie c'est la rhétorique de l'objet. La rhétorique, c'est comme cela que je la conçois.» («Tentative orale», dans *Méthodes*, O. C. I., p. 668.)

⁹⁷ Francis Ponge, «Prologue» aux «Questions rhétoriques (1)», in *Cahiers du Sud*, n° 295, 1949, p. 360, reprise dans *Méthodes*, O. C. I., p. 622. Rappelons que Victor Hugo faisait porter au narrateur une torche dans le poème qui attaque la rhétorique (voir la note 82).

⁹⁸ Dans la même logique, Ponge explique l'usage des mots contre les mots usés par ce qu'il appelle jeu d'«abus mutuels» : «Il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin [...]» «Les Écuries d'Augias», in *Proèmes*, O. C. I., p. 192.

⁹⁹ Francis Ponge, «My creative method», O. C. I., p. 522.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 537.

¹⁰¹ Cf. Jean-Michel Adam, «Ponge rhétoriquement», in *Ponge, résolument*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Paris : ENS éditions, 2004, pp. 19-31.

Sans désigner «la rhétorique» aussi clairement que dans *Méthodes*, Ponge continue cependant d'approfondir sa recherche de la «nouvelle rhétorique» notamment à travers l'épisode des «questions rhétoriques» dans les *Cahiers du Sud*¹⁰², dans la mesure où toute sa poésie tient de l'acte de renommer une chose suivant «une rhétorique par objet».

¹⁰² L'intérêt de Ponge pour la rhétorique peut se traduire en partie par ses activités dans *Les Cahiers du Sud*, revue d'avant-garde en terre provençale, auxquels il a confié une dizaine de ses textes parmi les plus importants, et qui lui a donné l'occasion de rencontrer des écrivains et artistes dont Jean Tortel, présentateur du *Préclassicisme français* (Paris : Les Cahiers du Sud, 1952). La collaboration la plus remarquable de Ponge avec *Les Cahiers* est l'épisode des «questions rhétoriques» par rapport auquel les cahiers ont publié sept ensembles de textes, publiés en 1949-1950.

Chapitre II

La circonstance : l'adaptation à la situation

Par contrat avec des organisations soit publiques, soit privées¹⁰³, Ponge accepte des «textes de commande», dans lesquels le poète est astreint à écrire sur un sujet prédéterminé de manière nécessairement favorable. Ces écrits ne tiennent donc pas compte de la spontanéité créatrice. Mais il est possible que les difficultés matérielles l'aient toujours hanté et sans doute poussé à cette activité. Cependant, il semble que Ponge, qui a pour principe la réhabilitation de l'objet, en outre objet modeste, ne cède pas totalement à des conditions éventuellement imposées, mais qu'au contraire il s'y adapte habilement comme si ses «méthodes» ne changeaient en rien, malgré l'intention précise et commerciale exigée par une telle commande. Pour lui, il ne vaut sans doute pas la peine de rappeler le message de Blaise Cendrars qui encourage les poètes à la publicité en disant que «dans l'ensemble de la vie contemporaine, seul le poète d'aujourd'hui a pris conscience de son époque, est la conscience de cette époque. / C'est pourquoi je fais ici appel à tous les poètes : Amis, la publicité est votre domaine. / Elle parle votre langue. / Elle réalise votre poétique¹⁰⁴.»

¹⁰³ Par exemple, *La Seine* pour La Guilde, «Texte sur l'électricité» pour l'A.P.E.L. (société pour le développement de l'électricité), ou «L'Assiette» pour l'orfèvrerie Christofle.

¹⁰⁴ Blaise Cendrars, «Publicité = poésie», dans *Aujourd'hui, Œuvres complètes IV*, Paris : Denoël, 1962, p. 230. Il s'agit d'un texte écrit en 1927, dédié à Cassandre, peintre de publicité, suivi de deux «exemples» de Cendrars, «Texte pour un magasin d'Art décoratif» et «Texte pour un Bijoutier» (p. 231-232).

Quand bien même il conviendrait de distinguer les «textes de commande» des «textes de circonstance» que Ponge attribue «en général [à] des hommages amicaux ou des prolongements de fidélité¹⁰⁵», on peut penser que la seconde catégorie recouvre la première dans le sens de cette écriture où la rencontre avec l'objet n'est pas tout à fait naturelle ou d'ordre aléatoire. Nous tenterons d'esquisser les pratiques de la «poésie de circonstance» de Ponge avant de voir la façon dont il conçoit la «circonstance», notamment dans *Pour un Malherbe* où il marque son estime pour le poète de Cour quant à sa compétence à s'adapter en fonction de chaque particularité.

II-1. La «poésie de circonstance»

En général, les faits auxquels renvoie la «poésie de circonstance» prennent divers caractères allant d'un simple incident à "l'événement historique". Selon Predrag Matvejevitch, on peut distinguer de façon succincte trois catégories de poésie de circonstance, bien que, comme il le signale lui-même, les distinctions stricto sensu soient assez imprécises et que les trois catégories soient perméables l'une à l'autre :

1. la *poésie de circonstance* accompagnant diverses cérémonies (qui sont généralement de caractère collectif, mais parfois aussi privé) ;
2. la *poésie de circonstance* appelée *engagée* (ayant le plus souvent trait aux faits socio-historiques) ;
3. la *poésie de circonstance* chantant les événements de la vie privée ou subjective (dans le sens que Goethe donnait au terme *Gelegenheitsgedicht*)¹⁰⁶.

Cette poésie peut être résumée à son aspect de contemporanéité, «elle chante le plus souvent un "événement" qui s'impose à un moment donné par son actualité». Mais sur l'échelon de cet événement, «la poésie de circonstance cérémonielle ainsi que la poésie

¹⁰⁵ Yves Peyré, «Regard sur Francis Ponge. Entretien avec Bernard Beugnot et Bernard Veck», in *Genesis*, n° 12, 1998, p. 130.

¹⁰⁶ Predrag Matvejevitch, *La Poésie de circonstance : étude des formes de l'engagement poétique*, Paris : A. G. Nizet, 1971, p. 85-86. Souligné par l'auteur.

engagée sont [...] généralement en rapport avec les événements concernant un groupe social ou une collectivité, alors que “l’événement” de la poésie de circonstance au sens goethéen se réfère surtout au monde *particulier* du poète¹⁰⁷.» Pour la première catégorie, on peut relever chez Ponge des textes voués à préfacier des catalogues d’expositions de galeries, devenant postérieurement «textes sur l’art», ou des textes officiels comme *L’Écrit Beaubourg* qui «assigne péremptoirement à l’événement culturel et politique sa place dans l’histoire¹⁰⁸». Dans son analyse qui lie le lyrisme original de Ponge à l’œuvre d’Horace et des autres Latins, Bénédicte Gorrillot montre qu’«il a intégré son art poétique [d’Horace], sa conception étendue du lyrisme, en particulier, sa pratique antique d’une écriture de circonstance¹⁰⁹.» Opposé à la «poésie lyrique» excessivement narcissique produite par les Romantiques, le poète assimile les lyres sur commande, l’antique lyrisme d’apparat.

Pour la deuxième catégorie, sans approfondir ici des aspects politiques de Ponge auxquelles les critiques s’intéressent de plus en plus ces dernières années¹¹⁰, nous voudrions nous contenter de voir comment il acquiert des occasions d’écrire et s’y

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 87. Sur la troisième catégorie, Matvejevitch l’explique en citant Goethe ; tandis que dans le cas de l’événement collectif le poète «saisit une occasion passagère et la traite avec bonheur», dans le cas de l’événement particulier «il sait utiliser favorablement une circonstance [...] qui se présente», p. 88.

¹⁰⁸ Bernard Beugnot, *Francis Ponge. Le palais diaphane*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 59.

¹⁰⁹ Bénédicte Gorrillot, «Lyres antiques de Francis Ponge (Du rafraîchissement lyrique)», in *La Circonstance lyrique*, sous la direction de Claude Millet, Bruxelles : Peter Lang, 2011, p. 160. Selon Gorrillot, «“Lyriques” semblent, à ses yeux [de Ponge], les odes ou les hymnes, mais aussi les élégies, les épigrammes décrivant en ekphrasis des œuvres d’art.» (*Ibid.*, p. 159.)

¹¹⁰ Ian Higgins analyse en 1983 le poème «Le Platane» dans le contexte de la Résistance («Crevette, platane et France. La poésie de Résistance de Ponge.», in *French Studies*, vol. 37, n° 3, juillet 1983, repris dans *Francis Ponge*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, *Cahiers de l’Herne*, n° 51, Paris : L’Herne, 1986, p. 342-357). Par rapport au communisme avec qui Ponge prenait ses distances vers 1947 et autour de son usage du terme «révolutionnaire», voir Frédéric Mandon, *Francis Ponge et Georges Braque : convergences et réciprocité de pratiques*, Sarrebruck (Allemagne) : Éditions universitaires européennes, 2010, pp. 184-208. Le colloque intitulé «Politique de Ponge» a été organisé à l’École normale supérieure de Lyon et à l’Université de Lyon 3 du 15 mars au 16 mars 2012.

adapte dans les années 1940, période difficile pour toute l'activité créative. Entre le 11 février et le 6 mai 1942, Ponge assumait anonymement une chronique dans le *Progrès de Lyon*, intitulée «Billets “hors sac”», qui forme un ensemble de cinquante-trois petits textes. Il y raconte des scènes quotidiennes de la ville de Roanne, située à l'époque de l'Occupation en zone dite «libre», sous le gouvernement de Vichy. Ceci suppose des conditions imposées à la rédaction de ces articles, comme le signale Philippe Moret : «ces petites proses [...] n'en sont pas moins des formes contraintes ou restreintes dans tous les sens de ces deux termes», non seulement «contraintes par leur destination journalistique et la censure qui menace», mais aussi par «un souci de subsistance¹¹¹» dû aux restrictions tant politiques que matérielles de l'époque. Certes, avec ces contraintes, «Les Billets “hors sac”» paraissent un peu éloignés de la poésie proprement pongienne de la description de l'objet, mais ils sont en général fondés sur le mouvement qui est cher à Ponge — mouvement auquel Moret identifie le mouvement de la fable — du particulier au général, du fait divers ou du récit à la conclusion ou à la sentence. Le critique constate certaines particularités de ces textes, par exemple leurs titres, leurs paroles définitivement optimistes (la solidarité avec la communauté roannaise) ou leur dimension performative de l'acte de parole. Toutefois, le poète effectue une «bonne application donc d'un discours littéraire, celui de la fable, à l'“universel reportage” de la prose journalistique¹¹²». En réalité, ces proses journalistiques, à première vue marginales, sont considérées dans leur globalité comme un recueil poétique dont Ponge lui-même reconnaît le statut lors de leur publication dans le numéro des *Cahiers de l'Herne* consacré au poète¹¹³.

La troisième catégorie semble correspondre à l'idée selon laquelle tout poème est un poème de circonstance, dans le sens où un poème commence à partir d'un fait qui s'est produit dans le monde ou dans la vie réelle de l'écrivain. Cette idée peut être particulièrement adaptée aux textes de Ponge dans lesquels il s'agit toujours d'une

¹¹¹ Philippe Moret, «Les Billets “hors sac” de Francis Ponge», in *Études de lettres*, n° 1, 1999, p. 69.

¹¹² *Ibid.* p. 76. Souligné par l'auteur.

¹¹³ «Billets “hors sac”», in *Francis Ponge*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, *Cahiers de l'Herne*, n° 51, Paris : L'Herne, 1986, pp. 214-245.

rencontre réelle avec un objet concret qui déclenche l'écriture. Même dans les poèmes du *Parti pris des choses*, dans lequel se manifeste le regard rigoureusement objectif de Ponge, il est possible de remonter à un événement particulier qui sert de point de départ à un poème. En intitulant son article «Circonstances atténuées», Gérard Farasse reconstitue les circonstances de la naissance de la fille du poète à partir de «La Jeune Mère». Le critique constate que ce poème est fondé sur une célébration des observations anatomiques, sous la règle rhétorique la plus élémentaire, sans exaltation lyrique traditionnelle, par la «parfaite convenance entre le style et son objet¹¹⁴». Autoréflexif, le texte se déroule à partir de l'origine, au double sens de la matrice du texte : l'occasion qui suscite l'écriture et la mère qui accouche. Rappelons que les «équivalences de la forme, du sujet et du sens¹¹⁵» constituent un élément de l'éloge paradoxal. Celui-ci s'impose justement, dans ce texte, par un décalage, par «le désaccord entre l'affect et la représentation, comme si son écriture était gouvernée par une loi qui l'obligeait à se montrer glacial, lorsque le sujet est trop sensible et lui permettait inversement de faire preuve de lyrisme lorsqu'il lui est indifférent : le galet rend éloquent, quand la jeune mère rend muet¹¹⁶». Si Ponge oblitère la circonstance particulière en la généralisant par la description anatomique sans affect, il met ainsi en valeur «une ode d'un genre nouveau qui met en gloire, non son auteur, mais son objet¹¹⁷». Il s'agit d'une démonstration de la prédominance de l'objet, auquel le texte s'adapte absolument. Ce principe d'éloge paradoxal explique et justifie cette façon modérée de célébrer son objet.

Un Malherbe qui sait louer

Le livre *Pour un Malherbe* nous attire d'abord concrètement par sa forme carrée et son épaisseur évoquant une épitaphe en pierre où sont gravées des inscriptions. La prédilection de Ponge pour les pierres gravées, dont les inscriptions sont «les seuls

¹¹⁴ Gérard Farasse, «Circonstances atténuées», in *Lettres de château*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 58.

¹¹⁵ Patrick Dandrey, *Op. cit.*, p.53.

¹¹⁶ Gérard Farasse, *Op. cit.*, p. 57.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

textes valables», est aussi un des motifs de ce livre qui ne cesse de louer François Malherbe, comme si Ponge lui offrait un monument impérissable équivalant au «caractère de l'indestructibilité¹¹⁸» de l'œuvre de Malherbe. Cependant, Ponge considère celui-ci à l'opposé de cette image solide en valeur absolue, comme un poète qui «sa[it] louer¹¹⁹» en estimant sa capacité à s'adapter à des demandes occasionnelles : «Ses pièces ne sont jamais meilleures que lorsque la circonstance l'y oblige. Il est à la hauteur de la circonstance. L'objectif est chaque fois très précis¹²⁰.» Chaque fois précis, même s'il est chaque fois différent. Aux yeux de Ponge, la parole de Malherbe a une efficacité réelle dans notre vie : «Pratique du langage. [...] / Dire signifiant faire. / Et donc signifiant être. / Notre façon d'être est de pratiquer la langue française¹²¹.» C'est la pratique du langage qui fait avancer l'écriture et constitue l'existence dont la façon d'être est étroitement liée à la façon de prendre la parole. Il n'est pas difficile de retrouver ici la visée morale de Ponge sur le salut public par le renouvellement des paroles.

L'acte de louer est moins lié à un pur enthousiasme illusoire sans mesure, qu'à la pratique du langage, avec une conscience aiguë de celui-ci, lorsque cet acte vise un objectif précis. Ponge constate que «ses plus grands éloges, il les donne de sang-froid. Il sait exactement les doser, et ne dire que ce qu'il veut dire» car, «il sait ce qu'il fait. Dire, pour lui, c'est faire¹²².» Deux points intéressants ici peuvent être relevés : premièrement, un aspect moral de l'entreprise pongienne, déclarée depuis *Proêmes*, celui d'«apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique¹²³», l'art de dire ce que l'on veut dire sans être étouffé ou empêché par la parole des autres, par les expressions toutes faites ; deuxièmement, le lien étroit entre dire et faire apparaît plus direct que jamais à travers l'observation de l'activité langagière malherbienne qu'est l'éloge. Comme une basse continue du *Pour un Malherbe*, la question de la louange soutient les

¹¹⁸ Francis Ponge, dans *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 160, 167.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 210.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹²¹ *Ibid.*, p. 63.

¹²² *Ibid.*, p. 46.

¹²³ Francis Ponge, «Rhétorique», dans *Proêmes*, O. C. I, p. 193.

textes eux-mêmes laudatifs de Ponge, et décèle, par leur caractère répétitif et divergent du journal, la relativité de la parole¹²⁴ dont la forme et le pouvoir (allusion faite à la politique) peuvent changer selon les circonstances. Or, les deux points, la morale et la pratique du langage («[il] ne dit que ce qu'il veut dire» et «Dire, pour lui, c'est faire»), sont associés par la petite phrase : «Il sait ce qu'il fait.» Savoir ce que l'on dit n'est pas seulement une chose évidente, mais elle est primordiale quand on fait un éloge. N'est-il pas composé d'énonciations performatives et dominé par l'emploi du verbe «louer»? On exécute l'acte de louer en disant «je loue». En effet, Malherbe n'effectue que «l'exercice d'une certaine littérature. Pouvoir temporel et intemporel. Exactement celui du Verbe¹²⁵.» La relativité de l'institution littéraire et langagière est soulignée par le mot «certaine» qui renforce son caractère non normatif mais pratique, évoqué également par le mot «exercice¹²⁶».

Eu égard à l'identification de Ponge à Malherbe, à la fois pour le motif géographique¹²⁷ et pour la raison théorique de louange, il ne serait pas déraisonnable d'appliquer ses commentaires sur Malherbe à ses propres textes, y compris justement aux textes de *Pour un Malherbe*. Ainsi dans les notes prises le 31 décembre 1954 Ponge commence-t-il par une des actualités littéraires et politiques.

Les Fleury's, 31 décembre 1954.

¹²⁴ La relativité de la parole est évoquée souvent par une remarque sur la personne : «Malherbe donne à chaque instant la preuve du plus haut esprit : celui qui, imbu de sa supériorité, la connaît pourtant comme relative, et comme un échec absolu.» (*Pour un Malherbe, O. C. II, p. 26.*) ; «sa supériorité relative et son échec absolu.» (p. 39, p. 46, p. 78.) Par ailleurs, Lionel Cuillé remarque qu'il y a entre Montaigne et Ponge «le partage d'un relativisme qui n'est pas formulé théoriquement, mais qui s'exerce par et dans l'écriture.» (Lionel Cuillé, «Ponge — en lisant, en écrivant Montaigne», in *Bulletin de la société des amis de Montaigne*, 8^e série, n^o 5-6, 1997, p. 28.)

¹²⁵ Francis Ponge, *Pour un Malherbe, O. C. II.*, p. 78-79. Souligné par l'auteur.

¹²⁶ Rappelons que l'«exercice» concerne la rhétorique, qui intéresse constamment Ponge. Le poète parle d'«exercice littéraire» dans «Pochades en prose» (*Méthodes, O. C. I, p. 552.*)

¹²⁷ À Caen, lieu de son enfance, Ponge voyait quotidiennement la plaque sur une maison disant «ICI NÂQUIT MALHERBE EN 1555». (*Pour un Malherbe, O. C. II, p. 5.*) Il déclare que : «Par nature, j'ai toujours été et je suis toujours chez moi dans Malherbe.» (*Ibid., O. C. II, p. 13.*)

Une petite phrase d'un tract de l'Internationale lettriste m'a définitivement alerté voici quelques jours. Il semble que, pour ces jeunes gens, la Nouvelle Poésie (*sic*), prônée par Aragon et pratiquée depuis quelque temps dans les *Lettres françaises* [...], constitue un événement important. Qu'est-ce que cette «nouvelle poésie»? N'y devrais-je porter plus d'attention?¹²⁸

Une dizaine de paragraphes après, en trouvant une certaine similitude entre ce mouvement actuel, critiqué pour sa possibilité de «conformer les têtes (les esprits) vers un nouveau totalitarisme», et le «Totalitarisme Louis-Quatorzien» dont, à ses yeux, Malherbe est en partie responsable, il conclut qu'«il faut donc que je fasse très attention à mes propres formules, [...] si je ne veux pas, dis-je, pouvoir ensuite être considéré comme responsable d'un dogmatisme, qui triompherait¹²⁹.» Il formule ensuite de diverses manières ses décisions comme des règles en soulignant l'urgence de se manifester :

Il est évident que la conscience de ce rôle [...] doit régler mon comportement oral, moral, social à chaque instant.

Il est évident que dans chacun de mes écrits je dois en tenir compte (et d'abord dans mon *Malherbe*).

Il est évident que la préparation de mon *Recueil* doit être activée et sa forme (et son contenu) infléchie à partir de cette conscience et de ma décision actuelle¹³⁰.

Le même jour, Ponge applique immédiatement les règlements qu'il affirme aux notes qui suivent, et cela en mentionnant d'une part des personnages contemporains (Aragon, Éluard, Guillevic etc.) et, de l'autre, une nouvelle conception de l'homme par l'homme, passant par le rôle historique transcendant de Malherbe. Il affirmait d'ailleurs, cinq jours avant, le 26 décembre 1954, le «lien (*confusion*, au sens noble) du moral, du contingent et de la poésie (de la littérature) dans Malherbe» en précisant que «ses

¹²⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 123, 122, 123.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 124.

besoins les plus contingents, les plus particuliers [...] sont résolus en proverbes des plus nécessaires¹³¹». Effectivement, dans les notes du 31 décembre, l'articulation successive des phrases proclamatrices commençant par «*Oui*» est suivie par des phrases fragmentaires parfois nominatives comme de petits résumés des notes qui précèdent : «Déclenchement du mouvement. / Vibrations (du désir) créant la symétrie (plastique).», «Raison et réson.», ou comme un proverbe : «Faire ce que l'on dit. / Dire ce que l'on fait¹³².» Cette évolution, qui va d'une actualité littéraire et politique sous forme de manifeste à des expressions concises sur son propre sujet, montre que Ponge met en œuvre ce qu'il vient de dire, à l'instar de Malherbe tel qu'il le représente dans le livre qu'il est en train d'écrire. Tout se passe comme si le poète se posait des contraintes liées à une circonstance et faisait une démonstration sur place du fonctionnement de l'objet¹³³ dont il traite, c'est-à-dire Malherbe qui sait louer en maîtrisant les circonstances.

II-2. Des textes sur l'art

La plupart des textes sur l'art sont des «textes de commande» que Ponge accepte par nécessité matérielle ou par amitié avec les artistes, mais des textes toujours sollicités par «*un parti pris réciproque*¹³⁴». Faisant accepter aux artistes sa manière de les traiter,

¹³¹ *Ibid.*, p. 114. Souligné par l'auteur.

¹³² *Ibid.*, p. 127, 126.

¹³³ Le «fonctionnement» est un des thèmes de *Pour un Malherbe* employé notamment dans les termes «le dictionnaire en ordre du fonctionnement» voulant dire «le langage absolu» de Malherbe (*Ibid.*, p.119).

¹³⁴ Francis Ponge, «Au lecteur», dans *A. C., O. C. II*, p. 566. Le corps du texte est en italique.

Ponge situe cette sorte d'écriture dans «[s]on projet d'expression¹³⁵». Certes, Ponge écrit des textes sur l'art, sous forme d'articles de revue, de préfaces à un livre d'art ou au catalogue d'un peintre pour l'exposition dans une galerie — ce qui peut faire penser à l'utilité commerciale de tels textes éventuellement flatteurs. Mais s'il pratique l'éloge, comme nous l'avons vu, en tant que principe poétique, et déjà dans ses textes sur les choses «sans commande», Ponge continue sa façon de traiter un objet dans des textes sur les artistes. Il ne conçoit pas que ses «textes de circonstance» soient moins poétiques ou esthétiques que les autres. Au contraire, il semble profiter de cette situation d'écriture en l'exposant au sein des textes.

Selon Jean-Michel Maulpoix, la poésie moderne voit s'imposer une poésie de circonstance différente de celle des temps anciens, «poésie d'usage qui sert la circonstance, lui obéit, s'y conforme, voire s'y emprisonne, et ainsi se rabaisse au niveau d'un simple ustensile ou moyen d'illustration ou de décoration». Il s'agit d'«une poésie qui se sert de la circonstance pour s'affirmer dans son indépendance» et qui «confère elle-même à de moindres particularités de l'espace et du temps une importance en tous points inattendue¹³⁶.» Celle-ci tient de l'affection ou des sentiments subjectifs du poète causés par une rencontre avec une chose. Chez Ponge, comme le constate Paul J. Smith, des textes sur les choses sont généralement appuyés sur la technique *enargeia* ou *evidentia*, assimilée à l'hypotypose, qui consiste à décrire une chose comme si elle était exposée par l'image sous les yeux. Cette technique permet à Ponge de mettre en

¹³⁵ En 1976, au colloque de Cerisy, il répond à la question sur la commande : «[...] chaque fois qu'on me demande quelque chose, il faut primo que je l'accepte ; qu'une commande ne soit pas ignoble, qu'elle soit en quelque façon un peu, je ne dis pas dans mon programme, mais dans mon projet d'expression. Je n'accepte, bien sûr, que les commandes comme ça... Deuxièmement, que la commande en question soit faite par des gens qui accepteront que je dise ce que j'ai à dire. [...] Et je juge mes textes selon l'attention ou l'argent qu'ils m'auront valu. Je n'en sais rien, j'en pense à la fois le plus grand bien et le plus grand mal, mais s'ils me valent de quoi vivre pendant quelques semaines, quelques mois ou quelques années, alors c'est qu'ils sont bons.» («Questions à Francis Ponge» in *Ponge inventeur et classique. Colloque de Cerisy*, sous la direction de Philippe Bonnefis, Union général d'Éditions, coll. «10/18», 1977, pp. 425-426.)

¹³⁶ Jean-Michel Maulpoix, «Poésie et circonstance», in *La Circonstance*, sous la direction d'A.-Y. Julien et J.-M. Salanskis, Nanterre : Presses Universitaires de Paris X, 2008, p. 60, et pp. 67-68.

scène l'objet dans une circonstance précise et adéquate à celui-ci et de mieux le montrer. Dans les écrits sur l'art, il n'emploie pas tout à fait la même technique, puisque l'objet, cette fois-ci un être humain, est difficile à circonscrire ou à fixer dans une scène. Il ne situe pas l'objet mais il le raconte dans son mouvement, un jour ou un autre, successivement ou par intervalles, avec le jeu temporel, à chaque circonstance. Ponge traite un artiste «à sa manière» et il raconte aussi des histoires personnelles comme la première rencontre avec Pablo Picasso, le rêve où apparaît Olivier Debré ou le travail avec Eugène de Kermadec, en insérant de temps à autre ses réflexions esthétiques et littéraires. Il s'agit d'un mélange de critique d'art relativement objectif et de sentiments personnels. Il semble que sous forme de texte de circonstance, Ponge crée une agglomération de circonstances avec l'artiste qu'il rencontre différemment dans sa pensée, dans ses notes, chaque situation étant particulière. Cette diversité ou incohérence des sujets apparaît notamment quand le texte se compose de plusieurs fragments qui portent chacun la mention du lieu, de la date, et de l'heure de la composition.

Joca seria, mélange de toutes les choses

Au sujet d'Alberto Giacometti, peintre et sculpteur suisse connu en particulier pour ses statues de figures filiformes, Ponge écrit des notes du type du journal poétique, qui composent ensemble un hommage dont le titre est emblématique du point de vue pseudo-encomiastique : «Joca Seria». Ponge choisit ce titre probablement pour sa ressemblance phonétique avec le début du nom du sculpteur. Mais le poète, qui cherche toujours à nouer le plus étroitement possible des rapports entre un objet et son nom, semble donner ce titre à la condition que ce dernier présente les caractères différentiels de l'artiste aussi bien que de son nom. Nous allons essayer de montrer que «Joca Seria» relève du discours de l'éloge paradoxal qui met en œuvre les facteurs de l'éloge paradoxal étudiés précédemment : la disproportion, le pastiche, les pseudo-encomiastiques philosophique et sophistique, la situation circonstancielle.

Dans l'histoire de l'éloge paradoxal, la combinaison «ludicra-seria (le dérisoire / le sérieux)» est une survivance de l'éloge paradoxal qui a connu, au Moyen âge, un

déclin à cause du repli de l'éloquence dans le seul milieu religieux. Mais il a survécu parce qu'il contribuait à des attitudes intellectuelles propres aux clercs, étude, transcription, traduction et glose des textes anciens, allégorisme, christianisation du paradoxe et esprit de parodie¹³⁷. L'éloge paradoxal est indissociable de la transmission des textes anciens : au XVII^e siècle, Caspar Dornau rassemble dans son anthologie intitulée «joca-seria» un grand nombre d'écrits de ce genre, mélange discordant de futilité et de gravité. Ce recueil monumental suit la tradition de ce genre et servira de modèle à bien des anthologies d'écrits pseudo-encomiastiques qui se succéderont au cours de ce même siècle¹³⁸.

Ponge est bien conscient de la tradition de ce procédé qui mélange des choses sérieuses et légères. Une note, mise par le poète lui-même, signale que «*Joca seria*» est une «expression proverbiale que l'on rencontre chez Cicéron : les choses sérieuses et celles qui ne le sont pas, c'est-à-dire toute chose, tout¹³⁹.» Il prévient ainsi le lecteur que le texte peut être discordant, mais cette expression sera suffisamment justifiée pour se trouver à la hauteur du titre, de telle sorte qu'elle présente le mieux possible l'art de Giacometti. En effet, Ponge aborde sans ordre précis des sujets divers, réflexions esthétique, sociale, culturelle et historique, épisodes personnels et descriptions de l'œuvre de Giacometti. Quant à l'intertextualité, Ponge utilise des renvois explicites et implicites, des citations de noms reconnaissables (entre autres Roméo, Hamlet, Seurat) à l'allusion à ce que dit Michel Leiris sur Giacometti avant lui, ou à une parabole évangélique¹⁴⁰. L'emprunt le plus frappant est sans doute la phrase : «Que *Je* soit un autre, voilà l'une des trouvailles récentes de l'homme à propos de lui-même, pour se

¹³⁷ Patrick Dandrey, *Op. cit.*, pp. 36-37.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 62-68.

¹³⁹ Francis Ponge, «Joca seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti» (1951), dans *A. C., O. C. II*, p. 613.

¹⁴⁰ Ponge parle de l'ours (*Ibid.*, p. 626) à l'opposé de Leiris qui dit que «rien de oursin en lui [Giacometti].» Voir la note 24 de «Joca seria» (*O. C. II*, p. 1569). Voir aussi la note 11 (*Idem.*) pour l'allusion à l'Évangile dans les passages «Marchant comme un seul homme. À l'appel des radios, sous la terreur des "partis". Tous comme l'herbe des champs. Tous froment ou ivraie» («Joca seria», *Op. cit.*, p. 620).

rendre la vie difficile, pour s'inquiéter¹⁴¹.» Ponge interprète de façon imprévue la formule très connue de Rimbaud dans le contexte de la question de l'individu astreint à l'involution du soi, dans une société pénétrée d'idéologies comme le marxisme, le freudisme, le bolchevisme ou les religions.

Le texte «Joca seria» est fondé sur la notion de disproportion que Ponge évoque constamment par des approches différentes. C'est ainsi qu'il signale dans l'art de Giacometti une gravité inattendue du sujet par rapport à la taille physique de statuettes, comme s'il essayait de déceler une vérité cachée sous une apparence facétieuse : «Les statuettes et figurines de Giacometti, de proportions très modestes et parfois infimes, qu'en pourrait-on inférer, quant à la civilisation ou l'homme qui les produit?¹⁴²» Il repousse sa comparaison de la statuette avec une chose minime pour souligner «le pathétique de l'exténuation à l'extrême de l'individu réduit à un fil¹⁴³», qui tient de l'association d'idées avec «l'homme seul — réduit à un fil — dans le délabrement — la misère du monde¹⁴⁴» de l'après-guerre où la mémoire de la barbarie nazie reste encore percutante, et aussi persistante. Dans un texte qui résume «Joca seria» en tant qu'hommage à Giacometti, il remarque également la disproportion physique entre l'artiste et sa créature : «Oui, du sculpteur à ses statuettes, le rapport est le même en effet, que d'un cyclope à une nymphe (maigre), de Polyphème à Galatée : désir en surplomb, lorgnette abrupte — colossale différence de proportions¹⁴⁵.»

Puis, l'apparence simple de la statuette, qui est assimilée au début du texte à trois lettres «I (i), J (je), I (un) : un, simple, single, singularité¹⁴⁶», amène à la conclusion que Giacometti est «le poète plastique du pronom personnel, de ce J¹⁴⁷.» Dans ce rapport contradictoire entre le pronom «je» et ce qu'il signifie pour chaque instance, pour chaque locuteur, il y a un effet dû à deux antipodes, produit par le fait que

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 618. Souligné par l'auteur.

¹⁴² *Ibid.*, p. 614.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 615.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 614.

¹⁴⁵ Francis Ponge, «Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti», dans *A. C., O. C. II*, p. 580.

¹⁴⁶ Francis Ponge, «Joca seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti», *O. C. II*, p. 613.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 636.

«le plus particulier rend le plus commun vivant¹⁴⁸.» Au sujet de la manière de créer du sculpteur, Ponge estime qu'«il est extrêmement difficile, méritoire de savoir *réduire*¹⁴⁹», en qualifiant Giacometti de «drôle de maçon, de plâtrier, qui ne construit rien. Qui démolit plutôt¹⁵⁰.» Le mot «brimer», qui ne possède pas normalement un sens positif et qui évoque un geste violent dans le contexte de la cruauté de la guerre, est utilisé pour expliquer le travail paradoxal du sculpteur et le célébrer : «Brimés au maximum, il est vrai, par l'époque. Brimés et magnifiés. Brimés parce que magnifiés. Éliminés, laminés, mais d'autant plus exaltés et "coupants", tous moines de la Sainte Inquisition!¹⁵¹» En s'identifiant à Giacometti, artiste «homologue¹⁵²» du poète dans le domaine du métier d'expression, Ponge apprécie sa manière de célébrer sa statuette par l'amoindrissement de taille, manière qui ressemble, comme concept, à la fausse apparence comique porteuse d'une vérité cachée, propre au pseudo-*encomion* philosophique.

Enfin, en changeant le ton du texte selon les fragments, Ponge emploie des mots plaisants et à première vue inadéquats aux sujets traités¹⁵³. Par leur minceur droite, les statuettes paraissent fonctionnelles, hors de l'esthétique de l'œuvre d'art, pour servir de «chenets, manches d'outils, épées» ou «piquets métalliques ciselés¹⁵⁴.» Ou bien elles sont comparées à des aliments : «Qu'on ne s'y trompe pas : la sculpture de Giacometti ne ressemble qu'à première vue à des rognons en brochette (et cette prose à de la salade

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 625.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 622. Souligné par l'auteur.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 626.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 620.

¹⁵² Francis Ponge, «Au lecteur», dans *A. C., O. C. II*, p. 566. Ce mot est souligné par l'auteur en romains dans le texte en italique.

¹⁵³ Voir Shirley Ann Jordan, *The Art Criticism of Francis Ponge*, Londres : W. S. Maney & Son Ltd, The Modern Humanities Research Association, 1994 p. 101. Jordan qualifie de «mésalliance» ce décalage des tons facétieux et sérieux. En détaillant par paragraphe dans deux textes, «Joca Seria» et «Réflexions», ses analyses montrent comment Ponge organise la structure du texte à l'objectif de l'«adéquation» des gestes de travail de Giacometti, «pour transformer une description en mimétisme [to exchange description for mimetism].» (*Ibid.*, p. 100.)

¹⁵⁴ Francis Ponge, «Joca seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti», *O. C. II*, p. 614.

pour mettre autour). / De la viande en petite brochette. / Quenouilles. / Quenelles. / Spectres tombant en quenouilles¹⁵⁵.»

Assumant non seulement «une fonction ludique [a ludic function]¹⁵⁶», le ton dérisoire, accompagné d'expressions hyperboliques, fait partie de l'éloge paradoxal de l'esthétique de Giacometti observée par Ponge. Les termes «suprême élégance¹⁵⁷» qui apparaissent plusieurs fois, ainsi que d'autres expressions superlatives comme l'adjectif «extrême» et l'adverbe «extrêmement», contribuent à la louange du sculpteur qui «envisage [...] la moindre chose¹⁵⁸» dans l'atelier délabré. Comme dans les poèmes sur les choses, les écrits sur l'art concernent toujours la question de l'expression, qui se pose au sein même du texte. Mais ce qui est important, c'est que l'enjeu passe d'un objet, qui incarne la parole par sa sécrétion (par exemple, la bave de l'escargot), à un artiste qui réfléchit comme un poète sur sa façon de l'exprimer. Dans «Joca seria», il y a ainsi une confusion ou une assimilation entre la manière propre à Ponge de louer un objet et la manière de sculpter de Giacometti, entre celui-ci et ses statuettes. Quand le poète note que : «Tout est réduit au saisissement (unique). Ce qui a produit une impression unique doit être rendu d'un geste unique. / Comme d'une syllabe ou onomatopée¹⁵⁹», ce constat porte sur le geste physique du sculpteur aussi bien que sur sa propre manière d'écrire ; autrement dit, il poursuit son principe de «rhétorique par objet» par l'adaptation totale à l'objet, en l'occurrence à l'artiste.

II-3. La «magnification sans illusion» de textes fragmentaires

Dans «Joca seria», Ponge implique deux sens de cette expression proverbiale. D'une part, il mélange toutes les sortes de sujets, de l'autre il emploie une des techniques pseudo-encomiastiques, celle de parler d'un sujet sérieux sur le ton dérisoire.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 634.

¹⁵⁶ Shirley Ann Jordan, *Op. cit.*, p. 101.

¹⁵⁷ Francis Ponge, «Joca seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti», *O. C. II*, p. 615.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 618.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 627.

Il semble que le facteur qui autorise ces deux attitudes soit la forme du texte qui n'exige pas nécessairement un discours strictement organisé. Le texte se compose de brouillons dont certains forment un autre texte plus organisé qui est publié autrement, intitulé «Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti». Du point de vue général, le contenu du texte «Réflexions» ne se différencie pas beaucoup du «Joca seria» en tant que version la plus condensée des brouillons. Toutefois on observe certains contrastes provenant de la différence de mise en espace entre les deux textes. Par exemple, la comparaison de la statuette de Giacometti avec une brochette de rognons est intégrée à un paragraphe des «Réflexions» tandis que dans «Joca seria» elle se trouve dans un espace aéré, isolée par des blancs, avec les mots «quenouilles» et «quenelles», absents du premier texte. La composition du «Joca seria» est presque contemporaine de celle du *Pour un Malherbe*, livre emblématique du journal poétique et assemblage de textes de conjonctures différentes. Dans ce livre, Ponge accepte le caractère provisoire de la parole : «Côté relatif des succès de paroles, cela s'applique aux occasions de parler, et aux sujets choisis. / Choix du moment et du sujet. / Le quand, le quoi et le comment¹⁶⁰.» Il prolonge ensuite la notion de circonstance jusqu'au moment de la lecture, moment du présent pour chaque lecteur :

Pour peu que notre lecteur, se méfiant des erreurs de l'esprit, n'ait le goût que du concret et du présent, pourquoi ne commencerions-nous pas ce livre par l'examen de sa première proposition, celle dont les mots que voici font partie, et qui se déroule actuellement sous nos yeux.

Il me concèdera, alors, qu'il lit ce livre et, s'il désire y apprendre aussitôt quelque chose, qu'est-ce que cela peut être, sinon qu'il en lit actuellement, ici même, le soixante et unième mot¹⁶¹.

En ce sens, dans les textes du type du «journal poétique», Ponge met l'objet, soit une chose soit un artiste, dans une circonstance particulière à chaque page, à chaque fragment daté. Cette mise en situation précaire de l'objet permet de ne pas fixer une chose dans une définition immuable ou dans une formule définitive. Elle crée pour un

¹⁶⁰ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 47.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 197-198.

certain temps (des heures, jours ou années) une description qui est adéquate temporairement mais susceptible de changer après. Il réalise ainsi son ambition du genre «définitions-descriptions¹⁶²» qui réconcilie la stabilité de la définition pour le collectif, comme une rubrique du dictionnaire, et la particularité de la description pour l'individu. Et surtout dans le cas de Giacometti, son «choix calculé [calculated choice]» du texte ouvert est fait pour mieux rendre le texte adéquat au travail de ce dernier, comme le remarque Shirley Ann Jordan du point de vue moral et ontologique : «The very form of “Joca Seria” shows a lack of nostalgia for absolutes, stressing genesis and life’s thrust towards definition, and by using this most open of textual forms for Giacometti, it would appear that “Joca Seria” rather than “Réflexions” constitutes Ponge’s final answer to the sculptor’s negative universe¹⁶³.»

L'acceptation de la parole de circonstance semble l'amener également à la décision d'exhiber son travail. Alors qu'il prétend changer fréquemment l'objet pour le tenir à distance, à l'époque où il écrit principalement des textes courts, le journal poétique donne l'impression qu'il écrit sur le même objet plus longuement en multipliant les points de vue. Bien qu'en réalité il puisse accorder autant de travail pour les deux espèces de poèmes, le poète choisit de montrer les efforts exigés jusqu'à la dernière étape du texte. Montrer les brouillons, c'est mettre en valeur les efforts consacrés à un objet. Par cet acte «ostentatoire», Ponge emprunte un principe de l'éloge paradoxal, c'est-à-dire «la disproportion d'ordre éthique entre les efforts engagés et la fécondité du propos — tant d'énergie pour “si peu que rien”¹⁶⁴», car il y a une

¹⁶² Francis Ponge, «My creative method», *O. C. I.*, p. 522 : «Genre choisi : définitions-descriptions esthétiquement et rhétoriquement adéquate.»

¹⁶³ Shirley Ann Jordan, *Op. cit.*, p. 107, 109. «La forme même de “Joca seria” montre l'absence de la nostalgie des absolus, en accentuant la genèse du texte et la force vitale de l'homme à travers la définition. Étant donnée cette forme ouverte appropriée à Giacometti, il paraît que “Joca seria”, plus que “Réflexions”, donne la réponse définitive à l'univers négatif du sculpteur.»

¹⁶⁴ Patrick Dandrey, *Op. cit.*, p. 317. Comme l'emploie Dandrey, ces termes sont exprimés par l'abréviation «SPQR» pour une petite chose qui est célébrée d'une façon démesurée, les quatre lettres étant d'ailleurs une parodie de la devise romaine «senatus populusque romanus» (le sénat et le peuple romain).

disproportion entre son effort immense et l'objet envisagé. Ponge consacre «Tout pour un verre d'eau! Ma vie pour un verre d'eau!» Il espère que dans le texte du «Verre d'eau» il y ait «quelque chose qui paraisse sans conséquence, et qui soit sans autre effet (en effet) qu'un bref rafraichissement, divin mais passager» comme un verre d'eau réel ; en révélant que son caractère est de «demander le PLUS pour obtenir le MOINS», Ponge le célèbre : «c'est le remède par excellence... Et c'est la moindre des aumônes¹⁶⁵.» Nous trouverons maintenant dans «Joca seria», «l'opération d'apparence facile parce qu'elle porte très peu de chose, un petit nœud — il ne s'agit en somme que de faire d'un SPECTRE un SCEPTRE — nécessite en réalité un travail mental énorme (et un canif)¹⁶⁶.» Cette phrase reflète de façon métapoétique une poétique pongienne de l'éloge paradoxal : pour faire d'un spectre un sceptre, il n'a qu'à alterner les places du «p» et du «c», mais il dépense son énergie pour de nombreuses notes, prises pendant deux mois au total. Il s'agit d'«une *magnification sans illusion* (sans nous duper nous-mêmes)¹⁶⁷», notion développée de la «littérature sans illusion» que nous avons vue à propos du pouvoir du verbe dans la «rhétorique par objet»¹⁶⁸. Chez Ponge, l'acte de magnifier, de célébrer, s'accompagne nécessairement de l'acte de convaincre. Le déplacement d'une lettre change le sens du mot, d'un instant, mais il faut étudier les mots concernés dans leurs rapports («un travail mental énorme») et expliquer pour convaincre l'auditoire de ce changement à première vue aléatoire ou illusoire. Sans illusion donc mais avec un travail énorme et assidu. On ne peut comprendre le passage du SPECTRE au SCEPTRE qu'en traversant les textes composés de plusieurs éléments associés autour de Giacometti. N'oublions pas, en somme, que Ponge adapte le texte «Joca seria» à la manière de ce sculpteur, qui, selon Georges Limbour, consiste à «rendre le plus de choses avec le moins de matière possible¹⁶⁹.»

¹⁶⁵ Francis Ponge, «Le Verre d'eau», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 595, p. 596, p. 597, p. 606.

¹⁶⁶ Francis Ponge, «Joca seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti», dans *A. C., O. C. II*, p. 638.

¹⁶⁷ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 266.

¹⁶⁸ Voir la troisième section du chapitre I.

¹⁶⁹ Georges Limbour, «Le charnier de plâtre d'Alberto Giacometti», dans *Dans le secret des ateliers*, Paris : L'élocoquent, 1986, p. 40.

Ce qui nous intéresse par rapport à l'histoire de l'éloquence, c'est que le choix de Ponge pour les choses anodines paraît aussi moral que poétique. Dans l'éloge paradoxal, l'orateur loue une chose normalement méprisée afin de montrer, au moyen de sa réhabilitation rendue légitime par la parole, sa capacité d'éloquence. D'ailleurs le mot «épидictique», dont le genre éponyme fait partie des trois genres de la rhétorique ancienne avec les genres politique et judiciaire, signifie à l'origine «ostentatoire», à la fois l'ostentation de l'objet loué et celle de l'orateur¹⁷⁰. Sans conséquence immédiate ni judiciaire ni politique, le plus esthétique et proche de la littérature, ce genre donne à celui qui parle un lieu où il «décri[t] un million d'autres choses possibles et imaginables», et ce «sur tous les tons possibles¹⁷¹». Il s'agit donc de partir d'en bas, parce qu'«une des seules justifications pour la parole prise c'est de *louer!*¹⁷² » :

Mon moyen d'expression c'est le langage, et c'est les mots comme tels avec leur existence et leur histoire ; leur représentation sémantique. Et c'est pour redonner force au langage que je me place en face de quelque chose de neutre qui n'est pas déjà poétique par lui-même, qui n'existe pas tellement en tant que sentiment. Mais j'essaie de faire dans le monde verbal quelque chose qui ait autant d'existence concrète que l'objet dont je parle dans le monde physique¹⁷³.

Certes, dans la rhétorique ancienne, la diversité des choix des sujets n'équilibre pas toujours ses règles assez strictes, qui limitent la liberté de la forme poétique. Mais pour

¹⁷⁰ Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal : de Gorgias à Molière*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 10 : «Sous le feint enjeu de faire adhérer son auditoire à une thèse de toute façon incroyable, il [l'éloge paradoxal] vise en réalité à le convaincre du pouvoir de l'éloquence et du rhéteur éloquent».

¹⁷¹ Francis Ponge, «Page bis, X», dans *Proèmes*, O. C. I, p. 221.

¹⁷² Francis Ponge, «La voix de Francis Ponge», entretien avec Serge Gavronsky, in *Po&sie*, n° 61, p. 8. Ponge affirme également que «Maintenant, à supposer que l'on *perde* cette illusion (ce qui conduit au suicide), il n'y a encore qu'une forme de suicide légitime : c'est le dévouement (joyeux) et l'amour, la prise de parole, la louange. Voilà qui ferme le cercle et reconduit à la parole, à son art : aux lettres.» (*Nioque de l'avant-printemps*, O. C. II, p. 969. Souligné par l'auteur.)

¹⁷³ Francis Ponge, «La voix de Francis Ponge», *Op. cit.*, p. 18.

Ponge, c'est à travers les règles de mesure que l'on peut au mieux montrer son pouvoir de s'en affranchir, plutôt que de s'en priver. Si Ponge se présente comme «humaniste» avec une sincérité grandiose, c'est sans doute une façon rhétorique de dire qu'il est capable de maîtriser même la rhétorique, de telle sorte qu'elle lui serve à réhabiliter le statut de l'objet et à justifier la prise de la parole, comme Malherbe tel qu'il le loue : tout en sachant que «les sciences en général et la poésie en particulier, ne valent *absolument* pas grand-chose», «il [Malherbe] loue les grands, et il s'arrange, ce faisant, pour se louer lui-même et la poésie, pour faire triompher la langue et l'esprit¹⁷⁴.» Ponge réclame «la ridiculisation de l'expression... La poésie, la morale ridiculisées...¹⁷⁵». Toutefois, ou par cela même, il loue les grands ainsi que les petits par l'éloge paradoxal, avec un goût semblable à celui de Malherbe, «goût de tirer le maximum du rien, ou du très-peu de chose, économie des forces¹⁷⁶».

¹⁷⁴ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 45 et p. 47. Souligné par l'auteur.

¹⁷⁵ Francis Ponge, «Page bis, X», dans *Proèmes*, O. C. I, p. 222.

¹⁷⁶ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 67.

Chapitre III

L'éloge paradoxal dans *L'Écrit Beaubourg*

Le mot «movement» paraît symbolique et pertinent, si l'on voulait, ne serait-ce que très succinctement, qualifier l'évolution des formes poétiques de Ponge vers le mouvement, vers la mobilité et la fragmentation, notamment à partir de *La Rage de l'expression* (1952) jusqu'à *La Table* (1999) en passant par *La Fabrique du pré* (1971) et *Comment une figue de parole et pourquoi* (1977). Le poète publie les brouillons d'un poème et montre l'évolution et la transformation du texte en son achèvement, sinon vers un dernier essai finalement laissé inachevé. Il continue toutefois, même après avoir nié une distinction nette entre achèvement et inachèvement, à chercher une formule qui conviendrait à l'objet et à écrire des poèmes «clos», structurés et concentrés, ayant une allure définitive. Et c'est à deux niveaux, à l'échelle d'un texte et à celle de l'ensemble des œuvres du poète, qu'il convient d'attribuer le mot «movement» à une représentation de la double tendance : l'une vers le monument, formule ferme et durable comme une épitaphe, et l'autre vers le mouvement, parole transformable en acte de création. Le «movement» ne signifie pas non seulement la volonté de se libérer de la dureté rigoureuse au profit de la flexibilité, mais aussi, toujours dans les bipolarités pongiennes, celle de privilégier l'intention par rapport à la fermeté, au monument durable. Dans ce chapitre nous tenterons de montrer comment Ponge applique, suivant son principe de l'adéquation, un texte à l'objet de circonstance par le biais du système de l'éloge, de telle façon que le texte justifie à la fois l'objet et le poète, et devienne un monument commémoratif.

C'est dans une plaquette destinée à l'inauguration du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou que Ponge a formulé le mot «moviment» en 1977. La parution relativement tardive de ce terme dans la carrière du poète l'a fait sans doute sous-évaluer tout comme le texte intitulé *L'Écrit Beaubourg*. En effet, certains chercheurs ont signalé l'importance de ce terme mais ne l'ont emprunté la plupart du temps que pour désigner la poétique générale de Ponge — sans forcément tenir compte du contexte original. Si le poète manifeste son principe poétique selon lequel chaque poème constitue une «adéquation» à ce dont il parle, il est nécessaire de restituer ce mot dans le contexte originel, au sein du texte de *L'Écrit Beaubourg*, afin de mieux comprendre ce qu'il signifie. D'autant plus que ce texte prend toute son importance du fait que cette œuvre constitue le lieu exemplaire d'un éloge public¹⁷⁷, dans la mesure où la commande est officielle pour une institution nationale. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles cette œuvre n'a jamais fait l'objet d'une analyse détaillée. On confond souvent un texte commandé avec un «poème de circonstance», poème contraint, parfois flatteur et donc secondaire. Mais justement pour Ponge, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la circonstance n'intervient pas négativement et il n'est pas non plus évident qu'un poème de circonstance vaille moins que le fruit d'une création spontanée. En outre, l'objet de *L'Écrit Beaubourg* possède un caractère ambigu : si Ponge loue un objet tout en créant un décalage dans le ton, que ce soit une chose humble ou une personne célèbre, ici l'objet de l'éloge peut être considéré non seulement comme une chose mais aussi comme une personne : le Centre Pompidou est une «chose» en tant que bâtiment et une «personne» en tant qu'institution. Ce qui nous amène à interroger la façon dont Ponge le traite et le décrit en le situant entre ces deux éléments, humanisé et réifié. Il semble que, sans explications suffisantes de la part de l'auteur, le «moviment» ait sa propre valeur par rapport au sujet du musée et de l'exposition. En fonction des particularités de l'éloge paradoxal pongien, nous tenterons

¹⁷⁷ Bernard Beugnot remarque que «*L'Écrit Beaubourg* refonde les valeurs de la cité, manière d'établir ou de poursuivre le consensus, redécouverte des fonctions originelles du lieu commun rhétorique.» «Francis Ponge anti-lyrique? Chant du monde et jouissance de l'éloge», in *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'Alain Génétiot, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008, p. 433.

d'analyser *L'Écrit Beaubourg* non pas comme un simple texte publicitaire, mais comme un texte respectueusement consacré à un objet.

Nous essayerons d'abord de repérer le statut de ce «texte de circonstance» en tenant compte d'autres textes de commande afin d'interroger la façon dont le poète intègre le sujet de ces écrits dans ses propres méthodes. Nous examinerons ensuite la manière spécifique de *L'Écrit Beaubourg*, qui se trouverait dans la continuité de toute la démarche de poésie pongienne, celle de l'adaptation du texte à l'objet.

III-1. L'inauguration littéraire du Centre Georges-Pompidou

La relativité et la circonstance

Depuis les années 1940, Ponge accepte des textes de commande comme «L'Assiette» (1951), destiné au catalogue de l'exposition de Christofle, «Texte sur l'électricité» (1954) pour la promotion de l'électricité, ou des textes sur l'art comme des préfaces de catalogues. Sollicité par André Du Bouchet et Robert Bordaz, président du Centre Georges-Pompidou à l'époque, Ponge signe en juin 1976 le contrat pour un texte consacré à l'inauguration de cet établissement. Cette plaquette, qui sera intitulée *L'Écrit Beaubourg*, est donc un texte de commande et de circonstance dans le sens où l'écrivain doit se soumettre à des contraintes et des efforts non personnels lors d'une occasion donnée. Mais rappelons que les textes de commande occupent une place prépondérante en qualité et quantité dans les pratiques poétiques de Ponge. Dans *Pour un Malherbe*, un de ses livres méthodologiques où il étudie le poète préclassique et s'y identifie, Ponge fait mention de la nécessité de la circonstance. À ses yeux, Malherbe, connaissant son outil verbal, peut maîtriser la circonstance en sachant toutefois que son succès n'est pas décisif. La «modestie» de celui-ci, louangeur des grands, côtoie son «orgueil» qui tient de «sa dignité» à «ne jamais sacrifier son goût profond¹⁷⁸.» Cette dignité semble s'associer tant à la capacité de s'appliquer à la circonstance qu'à une certaine renonciation (positive) envers la relativité, relativité par rapport aux supérieurs et par rapport à d'autres énoncés.

¹⁷⁸ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 47.

Côté relatif des succès de parole, cela s'applique aux *occasions de parler*, et aux *sujets* choisis.

Choix du moment et du sujet.

Le quand, le quoi et le comment¹⁷⁹.

En telle ou telle occasion, il n'est pas possible d'échapper à la relativité de la parole. Cependant cette malléabilité de la parole tient au choix effectué par l'auteur ; et par cela même l'acceptation de la relativité de parole permet à l'écrivain de choisir «le quand, le quoi et le comment.» En passant de l'image négative de la circonstance, en tant que contrainte, à l'élargissement de la possibilité de prise(s) de parole, Ponge souligne le «goût profond» de Malherbe qui ne cède à rien, malgré la nuance d'une simple préférence que porte le terme «goût». Celui-ci correspond à son propre principe, adaptable mais inaltérable, de la «rhétorique par objet».

L'inauguration du texte

L'Écrit Beaubourg se compose de neuf sections, de longueur inégale, séparées les unes des autres par une vignette, dont la plus brève a un seul paragraphe tandis que la plus substantielle en a vingt. Dans les cinq premières sections, le poète explique les circonstances dans lesquelles il se trouve quand il écrit ce texte et évoque le lecteur à venir qui tournera l'une après l'autre les pages imprimées. La sixième section qui analyse l'effet visuel des pages en vient à poser la question des rapports entre la peinture et la littérature, entre l'image et la parole, avant de passer à la musique traitée dans la septième section. Arrivé à la huitième, très fournie, Ponge situe le rôle du Centre Pompidou dans le cadre d'une réflexion sur les rapports entre la politique et la culture. Après la reprise d'une métaphore qui évoque le Centre, introduite dans la section précédente, *L'Écrit Beaubourg* se termine par une ligne de points de suspension, marquant ainsi sa nature de texte «ouvert». Ce résumé, trop rapide certes pour épuiser toutes les implications du texte, suffit cependant à pointer quelques sujets fondamentaux concernant la culture en général, comme si le Centre était pour Ponge le miroir le plus fidèle des phénomènes culturels de son temps.

¹⁷⁹ *Idem.*

Tout au début, Ponge renseigne lui-même sur son contexte :

MONUMENT *et institution, voici une grande chose utile ; voici une grande idée logée.*

*

Tels ont été les premiers mots venus sur mon écritoire (nous verrons tout à l'heure comment les corriger) lorsque, à la demande du Centre national d'Art et de Culture Georges-Pompidou — et après en avoir visité le chantier — je me fus par contrat engagé à écrire, pour être publié à l'occasion de son inauguration, le texte présentement sous vos yeux¹⁸⁰.

Dans ces phrases, Ponge rejoint Malherbe pour deux aspects de la parole de circonstance. D'une part, il prévient ici que l'incipit est susceptible d'être corrigé, ce qui suggère «le côté relatif» de la parole. De l'autre, c'est le poète qui a décidé de son contrat, et ce après une «rencontre physique avec le chantier Beaubourg¹⁸¹» comme il le précise quelques paragraphes plus bas. En outre, son «intuition» à la rencontre avec le futur objet annonce que le travail se déroulerait «sans aucunement déroger aux principes et aux méthodes de [sa] conduite¹⁸²». En même temps que son acceptation de la commande, Ponge explique ainsi le travail à faire comme si c'était lui qui choisissait le moment de son contrat (le quand), le sujet du texte (le quoi), en déclarant qu'il ne fera pas détailler son intention poétique d'expression (le comment).

Or, est-il réellement possible de considérer le texte sur un établissement public comme poème sur un objet? Si Ponge se livre à la louange de petites choses en leur accordant une importance insoupçonnée comme dans la seconde catégorie définie par Maulpoix, il saisit *a fortiori* l'occasion d'écrire sur des sujets préalablement déterminés qui prouveraient sa compétence oratoire — d'autant plus qu'il intègre l'éloge à sa propre poétique, comme nous l'avons vu. Comme un pré rencontré à Fleury («Le Pré»)

¹⁸⁰ Francis Ponge, *L'Écrit Beaubourg*, O. C. II, p. 895. Tout le texte de *L'Écrit Beaubourg* est imprimé en italique sauf pour un nombre restreint de mots mis en romains. Pour respecter l'effet visuel qui en découle, nous nous référons à l'édition originale pour le texte.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 897.

¹⁸² *Idem.*

ou une figue prise dans un étalage de magasin («La figue (sèche)»), Ponge choisit pour sujet une chose quotidienne et négligée qu'il rencontre et il cherche à la réhabiliter par sa parole laudative, de façon épideictique¹⁸³. Dans ce sens, certes, ses poèmes sur l'objet, chose anodine, relèvent en général de la poésie de circonstance sans importance préexistante. Mais voici ce qui nous amène à prendre la pleine mesure de la perception qu'a Ponge de ce lieu : n'est-il une «personne» que parce qu'il est un objet d'admiration, préalablement distingué?

Dans le cas du Centre Pompidou, objet célébré dans l'actualité du moment, le texte de l'éloge commence, comme pour une personne célèbre bafouée sous la plume de Ponge, par une phrase plutôt neutre et atone sans évoquer aucune spécificité de l'établissement : «MONUMENT *et institution, voici une grande chose utile ; voici une grande idée logée.*» Elle se compose de quatre substantifs génériques, «monument», «institution», «chose» et «idée», les deux derniers étant qualifiés de «grand», adjectif ordinaire plutôt que révélateur¹⁸⁴. Toutefois, bien que l'objet soit traité comme s'il était une «petite chose», il est doté, dès le début, d'un caractère louable, mais exprimé de façon «textuelle» : le Centre d'art et de culture apparaît ici comme un établissement digne de recevoir des majuscules en romains, si visibles dans le corps du texte imprimé en italique, qui de plus sont conformes par leur aspect justement monumental au sens du mot «monument». Cette phrase n'en dit pas assez, à première vue, sur le bâtiment bien particularisé qui fait ici l'objet de l'éloge pongien ; mais la juxtaposition dans une seule et même phrase de deux idées si éloignées l'une de l'autre, une «*chose utile*» et une «*grande idée*», tend à mettre en valeur un contraste, ou un accord, entre le Centre bien réel et le texte qui se produit en face et à partir de ce bâtiment. Ponge précise en effet que «*nous référant sans nul doute au Centre Pompidou, nous n'en constituons pourtant, mots après mots, rien de plus qu'une sorte d'inauguration textuelle, ou disons, plus*

¹⁸³ Voir Paul J. Smith, «Ponge, épideictique et paradoxal», in *Francis Ponge, textes recueillis par Franc Schuerewegen, CRIN (Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et de littérature françaises)*, n° 32, 1996, pp. 35-46.

¹⁸⁴ Ponge n'emploie pas facilement «le mot *grand* qui n'est pas trop courant dans [s]on lexique : il faut qu'il en] donne la raison.» («Braque ou Un méditatif à l'œuvre», dans *A. C., O. C. II*, p. 702.)

*modestement encore : littéraire*¹⁸⁵», avant de redire que : «*je devais donc [...] reconnaître qu'encore ne s'y agit-il, à l'évidence, que de littérature française*¹⁸⁶.» Ponge manifeste ainsi dès la première phrase que son éloge se réalise de telle manière que le texte reflète le bâtiment réel, mais de façon «textuelle», exprimée ici symboliquement par le jeu typographique.

Quand Ponge écrit sur l'art, il prévient également son lecteur en disant que les artistes rencontrés sont «*traités par [lui], [...] [il] ne di[t] pas tout à fait comme des choses, mais à [s]a manière, c'est sûr*¹⁸⁷.» Le poète accepte la commande d'un texte sur un peintre et observe profondément sa personnalité, ses peintures ou ses actes de création, mais sans manquer d'impliquer sa propre méthode. Par exemple, dans un des textes sur l'art, intitulé «Pour l'un des Portraits de famille de Léonor Fini», Bernard Veck décèle, à la lumière du contexte biographique de Ponge, sa «nouvelle position esthétique et éthique», que le texte reflète comme «une manifestation du désir de fonder un *De varietae rerum*, une œuvre, un espace où s'établirait, selon les pulsations d'un rythme, et sans concession à une “ligne” univoque et définitive, le “Paradis des raisons adverses”¹⁸⁸.» En même temps qu'il admire la peintre, il profite de l'occasion de présenter, dans un texte de circonstance, sa nouvelle idée.

Si un texte de commande fait partie de son «projet d'expression», il pourrait y avoir un avantage pour le poète à consacrer un texte à un objet qui n'est pas choisi par lui-même, mais choisi par et pour quelqu'un d'autre. Certes, la limitation de l'objet à décrire dans un cadre comme la nature morte était une stratégie fondamentale contre le vertige d'expression, mais après que Ponge ait décidé depuis *La Rage de l'expression* de montrer les états de documentation et d'exercice, la commande lui sert sans doute de prétexte légitime pour parler plus librement du monde réel en dépassant le discours littéraire vers d'autres genres de discours — qui peuvent apparaître en tant que

¹⁸⁵ *L'Écrit Beaubourg, O. C. II.*, pp. 895-896.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 897.

¹⁸⁷ Francis Ponge, «Au lecteur», dans *A. C., O. C. II*, p. 565.

¹⁸⁸ Bernard Veck, «L'œuvre et la circonstance (sur “Pour l'un des Portraits de famille de Léonor Fini”)», in *Francis Ponge, textes recueillis par Franc Schuerewegen, CRIN (Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et de littérature françaises)*, n° 32, 1996, p. 73.

ressources documentaires. Selon Antonio Rodriguez, «Texte sur l'électricité» est comme «un courant alternatif¹⁸⁹», composé de manière discontinue, qui reflète le caractère différentiel de l'électricité que constitue la théorie des quanta, selon laquelle les échanges d'énergie se font par paquets indivisibles, par quanta, et non pas de façon continue. Sous la forme d'un discours hétérogène ainsi motivé par l'objet, Ponge mélange la publicité, la poésie et la rhétorique, chacune ayant une fonction particulière et une adresse précise. Ce texte fait remonter le lecteur vers d'autres domaines et genres. On peut penser d'ailleurs que l'ouverture du coffre de documentations et, corollairement, la disparité des discours, sont fondées sur l'humanisme pongien de la «morale de l'écriture au présent, engageant la présence de l'esprit» qui incite le lecteur à la «résistance à la passivité¹⁹⁰», à la confrontation avec les difficultés éventuelles.

L'«inauguration littéraire» du Centre Pompidou signifie, au double sens du mot «ouverture», non seulement l'annonce dans un texte des débuts du Centre mais aussi l'ouverture du texte littéraire à d'autres genres de discours. En 1977, à l'apogée de sa carrière poétique, cet événement de l'inauguration donne à Ponge une circonstance pour écrire à sa manière propre et ce faisant, de toujours adapter son texte à l'objet.

III-2. L'«accommodation» du texte

Le monument en échafaudage

Être engagé par contrat n'empêche pas Ponge d'avoir recours à sa méthode dans *L'Écrit Beaubourg*. À la fois orgueilleux et modeste comme Malherbe tel qu'il le présente, Ponge se soumet à la circonstance réelle, mais cet assujettissement est le fait d'un choix déterminé.

*Mais allons plus au fond, toujours selon la même méthode, la nôtre :
d'accommodation résolue aux réalités sensibles du lieu et de l'heure, de prise à*

¹⁸⁹ Antonio Rodriguez, «Francis Ponge et le courant alternatif de la poésie», in *Études de lettres*, n° 1, 1999, p. 42.

¹⁹⁰ Lionel Cuillé, «Ponge — en lisant, en écrivant Montaigne», in *Bulletin de la société des amis de Montaigne*, 8e série, n° 5-6, 1997, p. 21.

*partie du lecteur, de mariage de la critique et de la création, d'attention constante au rétroviseur et au tableau de bord, de convocation enfin, dans la cabine de pilotage, de plusieurs navigateurs, se confondraient-ils en un seul*¹⁹¹.

Significatif est le fait qu'il insiste sur sa méthode dès le commencement du texte. Expliquant clairement sa méthode, il emploie une locution qui lui est familière : «*je joue ici cartes sur table*¹⁹²», montrant ses préparations dans le texte. «*La cabine de pilotage*» indique également la présence du laboratoire, lieu de l'opération en cours.

Le «*mariage de la critique et de la création*», évoque le discours métapoétique de Ponge, sa manière de commenter son propre texte au cœur même de celui-ci, de réfléchir sur sa méthode et de montrer comment il écrit. Dans ce genre de travail, qui reprend des phrases antérieures ou des citations rassemblées et mises de côté, il arrive que des phrases semblables se répètent, ou que le texte montre telles quelles les corrections successives, au lieu de les dépasser dans une version définitive. L'«*attention constante au rétroviseur et au tableau de bord*» évoque bien entendu un acte fondamental dans cette écriture autoréflexive, acte qui consiste à se retourner, à remonter dans le temps. Revenir à une phrase antérieure, c'est revenir au moment où elle a été écrite ; c'est là l'«*accommodation résolue aux réalités sensibles du lieu et de l'heure*». Alors qu'il recourt ailleurs au mot «*adéquation*» pour désigner l'accord du texte avec l'objet, Ponge opte ici pour celui d'«*accommodation*» pour signifier l'aptitude de l'œil à modifier la distance focale. Ce mot souligne ainsi la matérialité des lettres qui composent les pages, avec plusieurs renvois aux yeux comme dans la deuxième phrase du texte citée plus haut : «*le texte présentement sous vos yeux*» ou dans une autre phrase qui apparaît un peu plus loin : «*ce changement d'optique, cette brusque accommodation au plus près*¹⁹³».

En effet, Ponge ne tardera pas à citer également le mot «*adéquation*» :

[...] *ce fut bien, dès lors, du fait de leur lecture [= des premiers mots], que nous nous trouvâmes engrenés [...], qu'immédiatement ne put s'en ensuivre que*

¹⁹¹ *L'Écrit Beaubourg, O. C. II.*, p. 897.

¹⁹² *Ibid.*, p. 896.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 895.

l'adéquation quasi mécanique de notre discours au fonctionnement, dès sa mise en marche, du Centre lui-même, comme nous pouvions l'imaginer.

Inutile à ce propos, il me semble, de revenir en come-back sur les pages précédentes, non du tout faites, c'est assez sensible, pour se dresser dans votre mémoire en posture de monument achevé, mais plutôt, et très ostensiblement, pour oser n'oser montrer autre chose que le maintien, au fur et à mesure de son édification, de leur propre échafaudage, dans toute sa complexité [...]»¹⁹⁴.

Le message est on ne peut plus clair : les phrases que l'on vient de lire sont écrites, non à l'imitation du Centre achevé, mais pour l'évoquer dans son «fonctionnement». Le texte devra donc montrer, de son côté, son «propre échafaudage», son mode de production, de telle sorte qu'il corresponde aux étapes successives de la construction du Centre. Quand il s'est entretenu avec André Du Bouchet de la forme que pourrait prendre le texte sur le Centre, Ponge disait : «Finalement, il en est résulté une sorte de projet, selon lequel mon texte serait en quelque façon accompagné de sa “Fabrique”, tout comme le monument lui-même est une sorte d'échafaudage *fixé définitivement comme un échafaudage*, c'est-à-dire montrant comment il a été échafaudé [...]»¹⁹⁵. En introduisant ici la «fabrique», mot qui lui est si cher, Ponge met en garde contre l'opinion commune selon laquelle le Centre serait, avec ses tubulures criardes, ses verrières et ses armatures complètement nues, un monstre architectural qui s'intègre mal dans le tissu urbain. De fait, la presse l'a présenté comme «un bâtiment ultraturbulent, parcouru d'excroissances, de tuyères, de collecteurs, d'escalators en serpentins», ou comme «un vaste chantier de construction, dont on a enlevé les échafaudages, mais [...] “sans que cela se voie”¹⁹⁶». Mis au défi de concilier son esthétique personnelle et les défauts du Centre, Ponge rapproche celui-ci de son texte en s'appuyant justement sur l'idée d'imperfection ou, plus précisément, sur la décision de

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 898. Souligné par l'auteur.

¹⁹⁵ Cité par Bernard Beugnot, «Notice de *L'Écrit Beaubourg*», *O. C. II*, p. 1622. Souligné par Ponge.

¹⁹⁶ Axel Gryspeerdt, «Le Centre et sa caricature : quand le dessin de presse participe de la polémique», in *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, sous la direction de Bernadette Dufrêne, Éditions du Centre Pompidou, 2007, p. 150.

montrer «*ostensiblement*» un état d'inachèvement. S'il souligne, comme nous l'avons vu, le caractère matériel et visuel du texte étalé sur les pages, c'est dans le but de rendre visible le fonctionnement de l'objet et celui du texte.

La fonction du Centre Pompidou

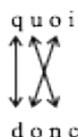
Conformément à la méthode pongienne, *L'Écrit Beaubourg* doit refléter la fonction du Centre, y compris son caractère ostentatoirement imparfait. D'où cette phrase qui a recours au dispositif typographique :

[...] *la fonction attribuée par son instituteur au Centre Pompidou est de capter pour les offrir à la curiosité, à l'étude, à la consultation, voire au self-service ou à la participation active du public en leur occurrence, concurrence, connexité par leur exposition, juxtaposition, opposition, collection et redistribution, quoi donc : les courants de productions ou velléités de productions contemporaines relevant de ces trois ou quatre ordres d'expression artistique : littérature, arts plastiques, création industrielle, musique, spectacle*¹⁹⁷.

Dans cette phrase, comme pour souligner leur fonction grammaticale, Ponge a recours aux caractères romains pour trois prépositions : «pour», «en» et «par». Elles servent à définir de façon énumérative les différents rôles du Centre, tout en facilitant l'intelligence de la longue phrase construite sur la corrélation entre le complément d'objet direct du verbe «capter» («les courants») et sa reprise anaphorique par le pronom qui suit immédiatement la première préposition de la série («pour»). L'«en» et le «par» annoncent l'effet tant phonétique que visuel des noms qui les suivent : la répétition, après «en», de /o/, /c/, /u/, /r/ et /n/ ainsi que, après «par», celle du suffixe de substantivation (-tion) mise en relief par la triple occurrence du segment «position». Les termes «quoi donc», également en romains résument les modes de fonctionnement du Centre introduits par la préposition «par», et parachèvent la longue série assonancée de cinq substantifs qui se terminent tous par la sonorité /ð/ («quoi donc»). On note aussi

¹⁹⁷ *L'Écrit Beaubourg*, O. C. II., pp. 898.

une sorte d'anagramme qui renverse en miroir «quo» pour en faire «don», ce qui n'est pas sans rappeler le jeu typographique de «L'Asparagus»¹⁹⁸ :



La «*juxtaposition*» de ces deux mots «quoi donc», qui témoigne d'une évidente manipulation graphique, résulte de l'«*opposition*» (en miroir) et de la «*redistribution*» (anagrammatique) des lettres qui les composent.

Par le biais de cette évocation typographique, Ponge développe son propos de l'apparence d'échafaudage du Centre adaptée à sa fonction. L'argument sur l'œuvre d'art, en premier lieu sur l'image, qui vient après cette phrase citée, reflète justement ce rôle de saisie des mouvements artistiques. Le poète avoue qu'il s'est étonné «*qu'on ne m'ait pas prié de concevoir ce livre en collaboration avec quelque dessinateur spécialisé, pour qu'il soit finalement publié sous forme d'une suite de "cartoons" ou de "bandes dessinées"*»¹⁹⁹ en montrant ainsi sa sensibilité à l'actualité de la modalité d'image.

Lorsqu'il était attelé à *L'Écrit Beaubourg*, Ponge s'est documenté en consultant divers documents comme le texte de la loi sur la création du Centre, ou la bibliographie de Georges Pompidou sous le nom duquel allait naître la nouvelle institution. Plus significative encore est la trace laissée par sa lecture d'un article de la revue

¹⁹⁸ Dans l'édition originale de *L'Asparagus* (Lausanne : Françoise Mermod, coll. «Aurore», n° 2, 1963), le dispositif typographique provoque des effets visuels comme pour les mots «recto-verso» qui sont imprimés inversés en miroir («L'Asparagus», dans *Nouveau Recueil, O. C. II*, p. 325) :

Ainsi
les branches de l'asparagus
offrent-elles à l'admiration
la plus vaste surface
possible...
Bien plus :
c'est *recto-verso*
recto-verso.

¹⁹⁹ *L'Écrit Beaubourg, O. C. II*, p. 899-900.

Construction, intitulé «Le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou²⁰⁰» et qui rend compte des objectifs du Centre et des techniques architecturales mises en œuvre pour son édification. On relève, entre autres, deux allusions assez transparentes à la préface dont Robert Bordaz, le président dudit Centre, a honoré l'article en question : Ponge interpelle, sans le nommer («*Dites-moi!*»), celui qui dit avoir l'«*intention déclarée de supprimer toute hiérarchie*²⁰¹» parmi les arts plastiques, la musique et l'architecture ; il reprend ensuite, par trois fois, l'incipit de la préface («Au cœur de Paris») en y ajoutant toutefois un «*donc*» de son cru.

Au cœur donc de Paris, et précisément au débouché des principales voies de communication qui allaient mettre en relations ses quartiers, ses faubourgs, ses banlieues, ses gares, ses aéroports et donc où pourrait aisément et pour ainsi dire de minute en minute affluer une foule de gens venus de toutes régions de France et d'ailleurs.

Au cœur donc de Paris — et je compte bien, si le loisir m'en est laissé, accorder mieux, c'est le mot, mon instrument personnel à tout l'orchestre de mes connaissances physiques et culturelles de ce lieu — au cœur donc de Paris, un cœur : un muscle, une pompe aspirante et refoulante, aux battements ininterrompus, animant sans repos, régulièrement, moins régulièrement parfois, aux moments d'émotion ou de fièvre, un corps en forme d'hexagone et, plus lointainement, d'autres corps auxquels, comme on dit, ce corps touche... et, plus lointainement encore, de proche en proche... je n'en finirais plus : voilà ce que devait être, serait, sera, est déjà le bâtiment Beaubourg.

*Moins donc un monument, que, s'il me faut inventer ce mot : un moviment*²⁰².

²⁰⁰ Voir l'article de M.-C. François, qui a paru d'abord dans la revue *Construction* (t. 30, n° 9, 1975, pp. 1-31), et reproduit dans *Le Centre Gorges-Pompidou (1). Public-Info*, Bibliothèque publique d'information Centre Georges-Pompidou, 1987, pp. 41-71.

²⁰¹ *L'Écrit Beaubourg, O. C. II*, p. 904.

²⁰² *Ibid.*, p. 907-908.

Ainsi, Ponge recherche dans les deux premiers paragraphes une expression, une formule ou un simple mot pour dire adéquatement le Centre, et ce à partir d'un lambeau de phrase emprunté à la préface («Au cœur de Paris»). Mais tout en se référant à la même citation, ces deux paragraphes divergent quant à leur contenu, car, tandis que le second aboutit à une métaphore indispensable pour dire le Centre, le premier se contente de reprendre l'éloge des transports en commun qu'on pouvait lire dans le chapitre intitulé «les objectifs» de l'article de *Construction*. Et l'article explique que le Centre est bien desservi grâce à la gare RER et aux stations de métro qui permettent d'emprunter cinq lignes au total. C'est aussi de cet article, probablement, que Ponge a tiré l'idée d'un parallèle entre la commodité d'accès et le fonctionnement du Centre, entre les voies de communication et le dialogue des expressions artistiques et industrielles²⁰³. Le second paragraphe recourt aussi à cette analogie fondée sur l'idée de communication, mais pour l'approfondir et la dynamiser par le biais d'une métaphore organique qui suggère la circulation des visiteurs qui entrent et sortent : le Centre serait à la France ce que le «cœur» est au corps humain. C'est d'ailleurs pourquoi il faut à Ponge un néologisme, «moviment», qui suggérerait un monument en mouvement, et c'est pour cela aussi que le «cœur», indiqué en caractères romains, se détache du «*corps*» du texte imprimé en italique.

L'image du cœur qui bat est également liée aux statuts du Centre selon lesquels «la présentation des œuvres ne saurait prendre l'aspect d'un bilan. Elle doit au contraire témoigner des incertitudes et des contradictions de notre temps et, pour cela, être constamment renouvelée et actualisée²⁰⁴». La mission du Centre est de ne cesser de

²⁰³ «Ce point [l'endroit du Centre], qui est appelé ultérieurement à devenir le principal pivot du système interconnecté métro-chemin de fer, est donc par nature voué à l'échange et à la communication. C'est un carrefour. Telle est exactement la vocation du Centre Culturel Georges-Pompidou qui est destiné à devenir le lieu géométrique de rencontre des différents modes d'expression de notre époque, qu'il s'agisse des livres, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la musique, du cinéma et même de la création industrielle. A l'instar des supermarchés, Beaubourg pourra offrir de la sorte un choix très complet d'activités culturelles comme dans une sorte de libre-service où chacun puise à sa guise.» (M.-C. François, *Op. cit.*, p. 46.)

²⁰⁴ *Idem.*

renouveler la présentation des œuvres : ce genre de métabolisme rappelle l'idée pongienne de l'«inachèvement perpétuel²⁰⁵», selon laquelle le texte, tout en atteignant un niveau qualitatif manifeste, ne jouxte jamais la perfection, toujours susceptible d'être modifié.

Ce sur quoi nous tenons à insister ici, c'est que Ponge, faisant siens les objectifs énumérés dans l'article de *Construction*, assimile son écriture à la façon d'être du Centre. Muni du «*mot, [son] instrument personnel*», il concentre tous ses efforts, toutes ses «*connaissances physiques et culturelles*», tout comme vers le cœur afflue tout le sang du corps. D'ailleurs le recours aux métaphores organiques est une des constantes dans les œuvres de Ponge. De même que dans «Pochades en prose» le paysage algérien est évoqué à travers un lexique corporel, dont le pivot est le mot «gorge» qui articule le corps à la géographie («Gorges de La Chiffa»), de même *L'Écrit Beaubourg* restitue le mot «cœur» dans son sens premier, ce qui tend à faire du Centre, où circulent visiteurs et œuvres, un appareil circulatoire indispensable au maintien de la vie organique. Ajoutons que l'assimilation du bâtiment au cœur comme organe est étayée dans le dernier paragraphe du texte par l'image d'un stimulateur cardiaque : «*une de ces piles électriques que l'on accole au cœur de certaines personnes pour l'aider à fonctionner encore, et, la personne, à vivre*²⁰⁶».

Normalement, quand on dit d'un monument qu'il est «une sorte d'échafaudage fixé définitivement comme un échafaudage», il ne peut s'agir d'un compliment ; mais c'est justement par son inachèvement, par cette sorte d'ouverture propre à capter l'air du temps, ou le frémissement d'une nouvelle sensibilité, que Ponge justifie l'apparence si décriée du Centre, antithèse même du style classique. L'éloge de Beaubourg, appelé par certaines mauvaises langues «Mochebourg²⁰⁷», est rendu possible par un décalage entre son apparence «moche» et son nom qui évoque au contraire un site agréable, puisqu'il s'agit d'un beau bourg! Ce décalage, mis à contribution pour louer le Centre en tant qu'objet non louable, justifie en même temps l'éloge, de par la conformité du

²⁰⁵ Le sous-titre du dernier recueil que Ponge a publié de son vivant : *Pratique d'écriture ou L'inachèvement perpétuel*, Hermann, 1984.

²⁰⁶ *L'Écrit Beaubourg*, O. C. II, p. 910.

²⁰⁷ Axel Gryspeerdt, *Op. cit.*, p. 150.

texte de l'éloge en tant que discours inachevé avec le bâtiment qu'il est censé louer dans son inachèvement même : «*la justification de notre discours et de sa conformité au Centre Pompidou tel qu'il est, tient à la justification de ce centre lui-même par sa conformité aux tendances actuelles de l'histoire et des expressions artistiques*²⁰⁸». L'ensemble des mots empruntés à l'article de presse («Au cœur donc de Paris») introduisait, dans sa deuxième occurrence, une métaphore indispensable pour dire le Centre, mais celle-ci ne peut bien jouer son rôle que si elle est doublée d'une justification du discours dans lequel elle apparaît. C'est dire que l'éloge et l'objet loué ne font qu'un dans leur fonctionnement : plus Ponge appuie les mots pour louer le Centre, plus le texte est justifié tel quel, dans son état d'inachèvement même.

Ponge avait consigné dans une note, avant de s'attaquer à *L'Écrit Beaubourg*, le mot «fabrique», mot-clé du «journal poétique», dans lequel il explicite sa méthode, le processus de production d'un poème en reproduisant en fac-similé tous les brouillons, toutes les variantes et notes dudit poème. Depuis *la Rage de l'expression*²⁰⁹, Ponge a toujours tenté de légitimer les textes inachevés, incomplets mais plus riches qu'une quelconque version définitive en potentialités expressives, tout en continuant à écrire de petits poèmes «clos», formellement parfaits, proches des maximes ou des proverbes. Ces éléments portent pour la plupart les date et lieu de leur rédaction parce qu'ils retracent au jour le jour la genèse d'une œuvre, et rendent quantitativement visible le travail requis pour en arriver à l'état (quasi) définitif du texte. Dans une telle «fabrique», la frontière n'est pas étanche entre la citation et le texte proprement dit : on passe sans transition de l'un à l'autre et inversement. Pour ne prendre qu'un exemple, une rubrique du dictionnaire *Littré* — instrument de travail indispensable pour Ponge — glisse sans s'avouer telle dans la description d'un objet. Il en va de même de *L'Écrit Beaubourg*, qui mêle les notes prises à la lecture d'un livre du sinologue Marcel Granet, les propos transcrits de Georges Braque ou les citations du *Littré*, comme si tous ces documents étaient égaux dès qu'ils sont exposés l'un à côté de l'autre à l'instar des

²⁰⁸ *L'Écrit Beaubourg*, O. C. II, p. 898.

²⁰⁹ Voir *La Rage de l'expression*, Lausanne, Mermod, 1952 ; *Le Savon*, Gallimard, 1967 ; *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971 ; *Comment une figue de parole et pourquoi*, Flammarion, 1977 ; *La Table*, Montréal, Éditions du Silence, 1982.

œuvres d'art conservées au Centre qui récuse toute hiérarchie dans les arts et les disciplines.

Malgré l'apparence de personnalisation du texte de circonstance, Ponge respecte par sa méthode la commande en s'imposant lui-même «l'adéquation» à l'objet. Il étudie les documents concernés avant d'en tirer des mots-clés cités qu'il modifie à sa manière. En prétendant qu'il s'agit d'un bâtiment en état d'échafaudage, il juxtapose et mêle dans le texte l'art, l'histoire, la politique et la poésie. Si est bien constatée l'accommodation du texte au Centre, surtout dans sa fonction de présentation des œuvres artistiques, il convient de s'interroger sur le geste de l'aménagement des morceaux hétérogènes par rapport à celui des peintures et des objets d'art dans le musée et d'aborder le mot «movement», curieusement laissé sans explication suffisante après sa parution.

III-3. Un texte comme une exposition

Tout en restant fixé en état d'échafaudage, le texte de *L'Écrit Beaubourg* ne se compose pas de fragments ou de phrases incomplètes, contrairement à un journal poétique qui, avec les dates et localisations précises, revêt visiblement une apparence plus ou moins discontinue entre un fragment et un autre. Il constitue à première vue un parcours linéaire, dans le sens où l'on est normalement amené à lire cette prose à partir du commencement jusqu'à la fin. Toutefois, à l'intérieur du texte, diverses paroles se mêlent, parfois sans être liées étroitement. Ainsi verrons-nous comment Ponge dispose plusieurs éléments dans un texte, comme le ferait l'exposition (ou le commissaire de l'exposition) qui organise un parcours dans un endroit donné en y réunissant des œuvres d'art anciennes, modernes et contemporaines.

Un parcours déterminé

Le parcours proposé par Ponge dans *L'Écrit Beaubourg* est plus ou moins déterminé dès le début du texte. Afin d'expliquer qu'il s'agit d'une «inauguration littéraire» d'abord perçue en tant que composition de signes sur la page, Ponge souligne la présence imminente des lignes à suivre en utilisant le champ lexical de la vue : «*le*

texte présentement sous vos yeux», «ce changement d'optique, cette brusque accommodation au plus près», «cette piste, cette page même, dont nous continuons, [...] à parcourir présentement les lignes selon lesquelles nous allons, d'un instant à l'autre, être amenés à lire — nous y voici — [...]»²¹⁰.» Dans la quatrième partie, toujours conscient de son discours, il précise que «vient de se former et d'y apparaître [...] la notion de la détermination fatale, depuis son début, de notre démarche et de nos façons jusqu'ici»²¹¹.

Compte tenu du grand étalage des éléments plastiques, commun à l'architecture de Beaubourg et au texte qui lui est consacré, il n'est pas étonnant que Ponge reste très sensible à l'effet visuel des pages imprimées. Aussi ne manque-t-il pas, dans *L'Écrit Beaubourg*, de recourir à sa méthode «de prise à partie du lecteur», d'interpeller le lecteur pour le mettre sur «cette piste, cette page même»²¹² ; il l'invite à avancer : «quittons-les donc, vers celles [= les pages] qui vont suivre» ou à s'arrêter «pour souffler / un peu — sur ce palier-ci —»²¹³. Il y a plus explicite encore : Ponge souligne, en les écrivant en majuscules et en romains, quatre groupes de mots qui fonctionnent comme autant de connecteurs propositionnels : «POUR», «CERTES», «POUR FINIR», «MAIS ENCORE»²¹⁴. Disséminés dans des endroits du texte assez éloignés l'un de l'autre, ces mots, contrairement à leur emploi habituel qui en font les auxiliaires du discours argumentatif dans son déroulement logique, servent ici à donner une «fausse» cohérence à *L'Écrit Beaubourg* dont la composition est loin d'être claire en raison de sa trop grande complexité. Certes, les deux derniers groupes sont relativement proches l'un de l'autre, puisqu'ils apparaissent tous les deux vers la fin du texte. Mais Ponge ne relance, après «MAIS ENCORE» — bien que ce connecteur suggère une reprise partielle de ce qui vient d'être dit —, aucun des arguments présentés dans la section, qui commence par «POUR FINIR». Si bien que ces connecteurs, au lieu de marquer

²¹⁰ *L'Écrit Beaubourg*, O. C. II, p. 895.

²¹¹ *Ibid.*, p. 897.

²¹² *Ibid.*, p. 895.

²¹³ *Ibid.*, p. 898. Remarquons que le segment «un peu — sur ce palier-ci —» est rejeté à la ligne suivante en brisant visuellement la continuité du discours, pour imiter le «palier».

²¹⁴ *Ibid.*, p. 901, 903, 909, 910.

l'articulation logique du discours, fonctionnent plutôt comme des signaux, aussi visibles que des signalisations routières et ferroviaires, pour guider le lecteur dans ce texte-monument qu'est *L'Écrit Beaubourg*.

Le fait que de simples connecteurs jouissent du même traitement typographique que le mot «MONUMENT» n'est pas indifférent : *L'Écrit Beaubourg* ne se déploie-t-il pas comme un musée réel où les visiteurs s'orientent grâce aux flèches qui indiquent l'itinéraire? Dans une analyse sur le changement de ses relations au lecteur après la publication du *Parti pris des choses* (1942), Cécile Hayez montre le double mouvement de la signature, qui permet à Ponge de s'assurer d'être à la fois auteur et autocritique dans *La Rage de l'expression* : «d'une part Ponge s'humilie, s'abaisse, en appelle au vieux procédé de la "captatio benevolentiae", mais d'autre part il adopte un ton paternaliste et s'engage à guider le lecteur pas à pas à travers les aventures du langage et de l'esprit²¹⁵.» Ponge prépare un lieu à traverser et y invite le lecteur en espérant que celui-ci parviendra à faire fonctionner le texte qu'il agence. Or Ponge considère la poésie de Malherbe, par exemple, comme une «poésie à trois dimensions», dans laquelle «les mots sont ajustés, posés les uns à côté ou sur les autres comme dans une construction, un monument romain²¹⁶.» Cette comparaison à un monument est liée à la «résonance dans le vide²¹⁷» qui fait qu'«il [Malherbe] réalise à chaque instant la transmutation de la Raison en Réson²¹⁸», car un son retentit mieux dans «une chambre vide²¹⁹», à laquelle Ponge associe la poésie de Malherbe. Dans *L'Écrit Beaubourg*, il ne manque pas de faire mention du mot «réson» à propos de la musique, quand bien même ces quasi-homonymes pourraient se comprendre dans un autre domaine que dans celui de la poésie. Il est probable que Ponge pense à *Pour un Malherbe* par l'intermédiaire du mot «monument», monument en tant que local où retentissent les paroles, car une partie

²¹⁵ Cécile Hayez, «De l'autoglorification à l'autojustification : Ponge et sa signature», in *Francis Ponge, textes recueillis par Franc Schuerewegen, CRIN*, n° 32, 1996, p. 32.

²¹⁶ *Pour un Malherbe, O. C. II*, p. 11.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 229. Le jeu de mots «réson» qui vient du mot «résonner» est un des principaux thèmes de *Pour un Malherbe* : «Mais cette raison, qu'est-ce, sinon plus exactement la *réson*, le résonnement de la parole tendue, de la lyre tendue à l'extrême.» (*Ibid.*, p. 80.)

²¹⁹ *Ibid.*, p. 39

des manuscrits de *L'Écrit Beaubourg* a pour titre «Grand Hôtel de la rage de l'expression ou des velléités réunies²²⁰» qui rappelle «Grand-Hôtel des Classiques et du Parnasse», expression apparue dans *Pour un Malherbe*. Dans ces extraits, Ponge nomme son texte sur le Centre «ce petit monument textuel²²¹» au lieu de «l'inauguration textuelle.» Il considère son texte comme un monument, à la fois un endroit et une institution qui y loge, d'où l'incipit du texte. Ponge a créé un Beaubourg d'encre et de papier, musée textuel, en reproduisant scrupuleusement la nature de l'objet à louer, et c'est dans cette posture, à première vue si modeste, qu'il justifie sa propre écriture, qui admet et affirme comme adéquat son état d'inachèvement.

Dans *L'Écrit Beaubourg*, en recourant ainsi à un procédé typographique simple mais efficace, Ponge incite le lecteur à s'engager dans un espace textuel exhibant son armature, où s'entrecroisent brouillons, notes et paroles de provenances diverses. «*L'on voit où [il veut] en venir*» : son texte est une réplique langagière du Centre Pompidou dont les «*travaux comportaient en eux-mêmes l'esprit dans lequel devaient être conçues et, dans une certaine mesure, modifiées pour assurer les mêmes fonctions [...] l'institution même et l'édification du local qu'elle aurait à habiter*²²²». Comme le signale la mise en exergue du pronom relatif «où» doté des sens littéral et figuré, le texte sur le Centre constitue un lieu où l'on se déplace et que l'on comprend à travers le rayonnement des paroles.

L'aménagement et l'état ouvert du texte

Ainsi dans *L'Écrit Beaubourg* Ponge guide-t-il le lecteur sur un parcours agencé par lui-même, en même temps qu'il le fait entrer dans un espace vide entouré de paroles. À la lumière de la muséographie, ces deux caractéristiques semblent correspondre à deux sortes d'exposition : premièrement, l'exposition du type «*period*

²²⁰ «Grand Hôtel de la rage de l'expression ou des velléités réunies», dans *Nouveau nouveau recueil III, O. C. II*, pp. 1281-1289. Ce texte a été présenté à l'exposition consacrée à Ponge du 25 février au 4 avril 1977 au Centre Georges-Pompidou (*Francis Ponge. Manuscrits, livres, peintures*, catalogue par François Chapon, Paris : Bibliothèque publique d'information, 1977).

²²¹ *Ibid.*, p. 1281.

²²² *L'Écrit Beaubourg, O. C. II.*, p. 907. Souligné par l'auteur.

rooms» [salles d'époque] qui compose une mise en scène des parcours des visiteurs avec des espaces surchargés de références aux époques représentées, et deuxièmement, l'exposition qualifiée de «*white cube*» [cubes blancs] qui installe des espaces entièrement dépouillés où, à l'inverse du premier modèle, les œuvres sont présentées de manière volontairement «décontextualisée».

Quand Ponge cite ses notes sur la question de l'image et de l'écriture — un fragment de l'ouvrage du sinologue Granet, une copie de D.-H. Kahnweiler et sa conversation avec Braque —, elles paraissent juxtaposées et laissées sans développement ni articulation entre elles. Ce que le poète déduit de ces notes, c'est seulement que tous les arguments ne se réalisent que «*par le moyen d'une succession de mots*²²³» :

Hé bien, oui, je l'avoue sans vergogne, et la doctrine, dites-moi, est-elle donc si nouvelle, de placer le Verbe avant tout?

*N'a-t-il pas été à l'origine de ce Centre même, que nous n'avons, quoi qu'il semble, pas un instant perdu de vue? Oui, certes, depuis son origine jusqu'à sa fin, il en fut, il en est et en restera la condition même*²²⁴.

Ce n'est sans doute pas un hasard si Ponge insère dans l'argument de l'œuvre d'art le thème de la réciprocité des mots et des choses : «*toutes choses [...] étaient autant mots que choses et les mots autant choses que mots [...]*²²⁵.» Ce thème est repris à maintes reprises dans l'œuvre de Ponge avec modification selon le contexte. Tantôt, il apparaît dans le rapprochement des choses de leur nom par son épaisseur et ses différences véritables, au sein du principe pongien : «en somme, les choses sont, déjà, autant mots que choses et, réciproquement, les mots, déjà, sont *autant choses que mots*²²⁶» ; tantôt dans la question de l'écriture et de la peinture : «les mots, d'une part, les formes et les couleurs, de l'autre, ne sont pas seulement des signes, mais aussi des êtres ou des choses» et «ces éléments [les mots, lignes, couleurs, etc.], pour être, eux aussi, des êtres

²²³ *Ibid.*, p. 901.

²²⁴ *Ibid.*, p. 904. Souligné par l'auteur.

²²⁵ *Ibid.*, p. 902.

²²⁶ Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, O. C. II, p. 431. Souligné par l'auteur.

ou des choses, n'en sont pas moins, *aussi*, sont, malgré tout, *aussi* des signes, pour (entre) les hommes, employés par les hommes entre eux²²⁷.» Ponge aménage ses propres morceaux comme un commissaire dispose des peintures anciennes et modernes dans une exposition en fonction de son projet muséologique. Chaque contexte change la signification des paroles, et c'est seulement par le biais de la lecture que l'on comprend et fait une expérience de ces mots agencés dans un espace à traverser, sur la page.

Si la chambre vide comme *white cube* suggère par sa vacuité même le geste de parcourir, le texte sur le Centre Pompidou exige de la part du lecteur de lire et de faire une expérience sur la page composée de signes intellectuels et visuels. Ponge lui demande de réagir devant la sincérité ou l'étalage, manière transparente du musée :

*Or, qui suis-je, ici attablé, écrivant ce que vous lisez? Celui qui a pris le risque et prétend gagner le coup? Ou plutôt celui, seul à ne plus pouvoir agir, dont les cartes, cependant, bonnes ou mauvaises, sont devenues, pour tous, presque à l'excès visibles : vous, lecteurs, en ce cas, vous mettant alors en action? Quelle réponse à cela, sinon muette? A propos d'inauguration, les yeux dans les yeux, regardons-nous donc sans rire, tandis que s'envole l'oiseau!*²²⁸

Cette interrogation place le lecteur au même titre que l'auteur, en miroir, à égale distance du papier de la page, comme l'un et l'autre se regardent à travers le verre du miroir. L'espace de présentation du musée du Centre Pompidou est conçu comme totalement ouvert, car il n'y a que peu de murs, et les vitrages de tous côtés font lien avec l'extérieur du bâtiment. En effet, «l'idée mise en avant était celle d'une circulation ininterrompue entre l'intérieur et l'extérieur du bâtiment», «le but poursuivi était de montrer que le musée était avant tout un lieu ouvert aux expériences et non une clôture destinée à la méditation²²⁹.» Cet appel au lecteur ressemble à celui de «Pochades en prose» qui espère «qu'on entre dans ce que j'écris. Qu'on s'y trouve à l'aise. Qu'on y

²²⁷ Francis Ponge, «Braque, ou Un méditatif à l'œuvre», dans *A. C., O. C. II*, p. 716. Souligné par l'auteur.

²²⁸ *L'Écrit Beaubourg*, *O. C. II*, p. 896-897.

²²⁹ Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'exposition*, Paris : Presses Universitaires de France, 2009, p. 35.

trouve tout simple. Qu'on y circule aisément, comme dans une révélation, soit, mais aussi simple que l'habitude²³⁰.» *L'Écrit Beaubourg* est un texte qui fonctionne comme une exposition de musée, celle du Centre Georges-Pompidou où la frontière entre l'extérieur et l'intérieur disparaît ; l'auteur et le lecteur se trouvant du même côté. Il s'agit d'un musée écrit dont un des dispositifs particuliers est de proposer «celui [le spectacle] de la vie même de ce bâtiment et du déplacement de ses usagers, tour à tour contemplateurs et acteurs, conformément à la philosophie même de cet équipement²³¹.» Ponge propose au lecteur un parcours auquel celui-ci pourra adhérer, dans les lignes successives tracées sur la page. Bien qu'il y ait la possibilité de choisir une autre forme plus libre qu'un poème où se disséminent les mots, le texte de *L'Écrit Beaubourg* est écrit comme un discours continu, censé être lu d'une manière traditionnelle. Mais par cela même, quand le lecteur le suit d'une partie à l'autre selon l'ordre, la continuité du discours ne paraît pas évidente, comme si le parcours disposé par le texte soulignait la discontinuité et la disparité des propos dans un espace de style *white cube*.

Ainsi, à la fois héritier et innovateur de la rhétorique, Ponge exerce-t-il le panégyrique des choses, en les louant sans illusion, avec un esprit pratique maîtrisant les circonstances. En s'appropriant les lieux communs, son principe de la «rhétorique par objet» constitue un genre nouveau entre la définition et la description, entre la collectivité et la voix personnelle. Dans cet éloge paradoxal, le décalage se déploie pour bouleverser des valeurs sclérosées, par le biais du mélange de tout, rendu possible par le caractère fragmentaire des textes. Comme le manifeste *L'Écrit Beaubourg*, le poète pratique à sa manière la «poésie de circonstance», entre la tradition et l'actualité, à la fois activée par le moment présent et destinée à la mémoire éternelle.

²³⁰ Francis Ponge, «Pochades en prose», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 551.

²³¹ M.-C. François, *Op. cit.*, p. 49.

DEUXIÈME PARTIE
LE «MOVIMENT» DANS LES TEXTES SUR L'ART

Fondée sur la coexistence du mouvement et du monument, sur diverses antinomies et plusieurs niveaux textuels, l'écriture du «mouviment» s'incarne de la manière la plus significative dans les textes de circonstance et de l'éloge paradoxal. Autour des choses quotidiennes, communément percevables par tous, elle tient un discours «monumental», au sens de louange commémorative, ne quittant pas pour autant le mouvement flexible qui prend en compte des circonstances de la production d'un texte, revêtant souvent l'apparence d'un journal poétique. Autrement dit, le principe de l'adaptation absolue du texte à l'objet, la «rhétorique par objet», assure la tension et l'ébranlement entre monument et mouvement et justifie, par la reconnaissance pratique de la relativité de la parole, l'incessante poursuite disparate des expressions adéquates à l'objet. Dans cette partie nous aborderons les textes sur l'art, qui peuvent s'appeler en général «textes de circonstance» ou «textes de commande», censés développer un sujet de telle façon que celui-ci soit mis en valeur. Il est important de rappeler que Ponge accepte des commandes non pas comme une activité secondaire ou totalement étrangère à sa création mais comme une activité bien intégrée à sa pratique d'expression. Deux critères assez exigeants en ressortent : il faut qu'une commande «ne soit pas ignoble», et que les gens qui la commandent «accepte[nt] qu'il dise ce qu'il a à dire²³².» De surcroît, Ponge pense qu'il partage les mêmes soucis

²³² Francis Ponge, «Questions à Francis Ponge» in *Ponge inventeur et classique. Colloque de Cerizy*, sous la direction de Philippe Bonnefis, Union général d'Éditions, coll. «10/18», 1977, pp. 425-426. Voir II-2 de la première partie et la note 135.

esthétiques et moraux que les artistes et que les lettres jouent sur la page du livre comme les lignes sur la toile, en obtenant une certaine matérialité qui les rapproche des «choses».

En effet, la question des rapports entre signes et matières picturales est d'autant plus problématique que les peintres commencent à parler eux-mêmes de «langage» ou «signes». Nous tenterons de voir comment Ponge conçoit la matérialité des «choses» par rapport aux arts plastiques, notamment dans ses écrits sur Georges Braque, fondateur du cubisme qu'il ne cesse de vénérer, et sur deux amis peintres matiéristes, Jean Fautrier, protagoniste du mouvement de l'Informel²³³, et Jean Dubuffet, lithographe et peintre des matériaux²³⁴.

²³³ Fautrier (1898-1964) est l'initiateur de ce qui, dans les années de l'immédiat après-guerre, sera qualifié par le critique d'art Michel Tapié d'«art informel», procédé consistant à préférer aux formes définitives des toiles hautes en matière — souvent rehaussées de dessins et rapidement écrites. Cependant, Fautrier ne se reconnaît pas comme peintre «informel», et Ponge signale qu'il n'a pas cédé «aux courants actuels de la mode (informelle ou d'art brut).» («À la gloire de Fautrier», dans *A. C. O. C. II*, p. 644.)

²³⁴ Jean Dubuffet (1901-1985) est un peintre épris de matières, éléments naturels et minéraux.

Chapitre IV

Le matérialisme pongien

Ponge rencontre des artistes, le plus souvent par l'intermédiaire de Jean Paulhan, et visite leurs ateliers, ce qui constitue une des caractéristiques de ses textes sur l'art. Ses textes ne semblent pas relever de l'ekphrasis, technique consistant à décrire des tableaux comme s'ils se présentaient sous nos yeux, mais évoquent plutôt la personnalité de l'artiste, sa conception esthétique et son geste créateur. Tandis que dans les textes de commande qu'il accepte, destinés en général à une préface du catalogue ou à un article de revue, le poète aborde les rapports entre l'artiste et les matériaux qu'il manipule, cherchant par là à appréhender celui-ci dans sa totalité.

Pour Ponge, le domaine de l'art plastique appartient au monde réel, dans le sens où il est question de matière tangible, plutôt qu'une fenêtre représentant le monde réel. Depuis que les arts, notamment la peinture, mais aussi la sculpture, ont été libérés des règles ou des «figures» prédéterminées, les artistes peuvent et doivent chercher leur propre façon de s'exprimer. Tandis que les œuvres ne sont plus considérées comme représentations «réalistes», elles-mêmes deviennent en quelque sorte palpables, pour faire sentir la «réalité» d'une autre manière. Ce que montrent les peintures ou les sculptures, c'est une «chose» matérielle qui concrétise la nécessité ressentie par les auteurs de s'exprimer. Ponge estime ainsi le choix par Braque des choses quotidiennes parce qu'elles sont concrètes et tangibles. Il s'intéresse en même temps aux moyens

d'expression, entre autre à la technique de l'empâtement de Fautrier, qui rend la surface très épaisse et renflée et à l'emploi des matières brutes par Dubuffet.

IV-1. La proximité entre les écrivains et les peintres

La matérialité des «choses» : les lettres et lignes de Braque

Un texte sur Braque intitulé «Braque le Réconciliateur» écrit en 1946 montre qu'une double préférence pour les «choses» constitue le matérialisme pongien : d'une part, une peinture est une «chose» matérielle (la pâte de peinture, le canevas) en tant que sécrétion produite par la nécessité d'expression, de l'autre, la «chose» qu'évoque la toile (le sujet) doit être familière pour nous, dans un sens opposé à l'idéologique et à la métaphysique. En associant ces deux aspects par l'intimité matérielle, Ponge affirme que «la seule raison et justification de l'art [est] une impérieuse nécessité d'expression», et que l'œuvre d'art est faite «non pour troubler, mais pour rassurer²³⁵».

Or il se trouve justement que nous sommes «gorgés d'éléments naturels», d'impressions sensorielles, gorgés dès l'enfance. Il s'agit dès lors simplement de libérer cela. Sans vergogne. Cela n'est déjà pas si facile. Étant donné le plus simple objet, l'on peut tenir que chaque personne possède de lui une idée profonde, à la fois naïve et complexe, simple et nourrie (épaisse, colorée), puérile et pratique ; qui plus est, arbitraire et commune. [...] Voilà ce qu'il s'agit de rendre honnêtement, sans autre scrupule. [...]

D'où vient cette idée, à laquelle ne correspond encore aucun mot, qui se forme *contre* la simplicité abusive du mot qui désigne communément jusqu'alors la chose? Est-elle innée? [...] Ou plutôt, formée par une sédimentation incessante, la somme à ce jour des impressions reçues? [...] Telles sont quelques-unes des questions que pose et que résout le moindre tableau de Braque²³⁶.

²³⁵ Francis Ponge, «Braque le Réconciliateur», dans *Le Peintre à l'étude, O. C. I*, p. 133.

²³⁶ *Ibid.*, p. 131. Souligné par l'auteur.

Ces phrases éclairent certainement la poétique de Ponge : n'est-il pas contemporain de l'analyse sartrienne des poèmes du *Parti pris des choses* à laquelle il n'a pas entièrement consenti²³⁷? La «sédimentation incessante» des impressions données par le plus simple objet que l'on rencontre tous les jours renvoie aux termes pongiens de l'«épaisseur des choses» qui constitue le «compos de qualités²³⁸». Mais ce qui est important, c'est que dans l'acte de création, soit la poésie soit la peinture, il doit y avoir «la saturation, le besoin de rendre, de dégorger, le besoin de se débarrasser de l'idée, de la remplacer par un objet esthétique²³⁹.» Et c'est Braque qui propose à cet effet des solutions, en même temps qu'il pose des questions. Il s'agit de transformer une chose abstraite («une idée profonde à la fois naïve et complexe, simple et nourrie (épaisse, colorée), puérile et pratique ; qui plus est, arbitraire et commune») en une chose concrète matérielle, en «objets les plus communs²⁴⁰» comme vases de fleurs, guitares, violons, brocs et cuvettes, autant d'objets des natures mortes de Braque. Ponge admire ce dernier en ce qu'il peint «à partir du monde, — et donc des objets les plus familiers, dont nous sommes le plus sérieusement imprégnés, — rendus avec l'intensité et la modestie qui leur convient²⁴¹.» Il n'explique pas la composition cubiste des formes géométriques ou le choix des couleurs et tons modérés voués à donner chair aux formes, ni ne fait d'autres commentaires que pourrait suggérer un critique d'art authentique. À moins que le sentiment d'assurance ne provienne de ces couleurs mates, Ponge souligne le choix que fait Braque des objets familiers, car ces deux artistes, le poète et le peintre, ont un objectif commun de rassurer et d'éviter le vertige, «chaos ou remous

²³⁷ Paru en 1946, l'article de Jean-Paul Sartre sur Ponge a rendu célèbre le poète, mais Sartre analysait ses poèmes du point de vue philosophique. Sur la première réception du *Parti pris des choses*, voir Shinji Iida, «Ponge, face à ses critiques contemporains» (Ch. 4) dans *Le Tournant poétique de Francis Ponge*, Fukuoka (Japon) : Presses Universitaire de Kyushyu, 2005.

²³⁸ Francis Ponge, «Ressources naïves», dans *Proèmes*, *O. C. I.*, p. 197. Le «compos» signifie ici un ensemble de qualités. (Voir le note 2 des «Ressources naïves», *O. C. I.*, p. 980.)

²³⁹ Francis Ponge, «Braque le Réconciliateur», *O. C. I.*, p. 131.

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

innommables», en mettant ce désordre dans «des [formes les] plus familières, recoupées à notre mesure²⁴²».

Dans «Braque le Réconciliateur», la question de l'expression est dominante à tel point que Ponge paraît s'identifier à Braque pour mieux démontrer sa poétique. À ses yeux, Braque exerce un art rassurant qui réconcilie l'homme et la société tumultueuse. Ainsi Ponge montre tout d'abord, dans ce texte écrit au début de ses travaux sur l'art, l'affinité entre poètes et artistes qui «*s'effor[cent] tous [...] à donner forme matérielle et durable, et force communicative d'autant, à des soucis ou des élans originellement tout analogues*²⁴³».

Dans un autre texte sur Braque intitulé «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», écrit en 1970 — un quart de siècle après «Braque le Réconciliateur» —, Ponge distingue dans les rapports des écrivains et des peintres leurs manières, leurs moyens d'expression, en recourant au mot «figure», dans les sens littéraire et géométrique.

De la rhétorique ancienne, quelles étaient pourtant les figures, dont on n'osait même plus rappeler les noms? Eh bien, c'étaient, par exemple, l'hyperbole, l'ellipse, la parabole. Or, il se trouve que ces figures portent, comme on dit, les mêmes noms (ou peut-être sont-ce ces noms qui les portent), enfin sont (pratiquement) les mêmes choses que les figures d'une géométrie ; l'eulidienne cela va sans dire. Ces figures sont *aussi* celles de la géométrie eulidienne²⁴⁴.

À ses yeux, «la proximité de situation», «la fraternité» ou «la parenté» entre les écrivains et les peintres se résume dans la formation de «nouvelles Figures, qui nous permettront de nous confier à la Parole pour parcourir l'espace courbe, l'espace non-eulidien²⁴⁵.» Si une des leçons que Ponge tire de Braque est l'identité de l'homme avec son œuvre, le moyen — au double sens de la matière et de la manière, deux éléments

²⁴² *Ibid.*, p. 135, 134.

²⁴³ Francis Ponge, «Au lecteur», dans *A. C., O. C. II*, p. 566. Souligné par l'auteur. Le corps du texte est en italique.

²⁴⁴ Francis Ponge, «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», dans *A. C., O. C. II*, p. 711. Souligné par l'auteur.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 712, 714, 717, 714.

liés par ce mot — attire surtout le poète quand chacun doit trouver ou inventer son propre moyen de s'exprimer²⁴⁶. Il croit en effet qu'«il faut les deux sensibilités pour être un artiste. C'est-à-dire avoir la sensibilité au monde et avoir la sensibilité à son moyen d'expression²⁴⁷.» Ponge rappelle la disparition de la rhétorique ancienne dans l'éducation scolaire déjà pour la génération de son père vers 1870. Et ce changement correspond à la conscience de plus en plus accrue de l'incapacité de la géométrie euclidienne à saisir tous les phénomènes du monde. En retraçant l'histoire de la perspective par rapport à l'évolution sociale et scientifique, surtout la multiplication des points de vue par laquelle procède le cubisme, Frédéric Mandon montre que «la peinture de Braque propose un espace qui traduit une certaine forme d'incommensurabilité dans la mesure où il déborde la notion de lieu et de temporalité et traduit la multiplicité des rapports et des possibles²⁴⁸». C'est encore une fois Braque qui propose une solution valable au temps présent : «une vérité [...] relative» qui est picturale.

Aucune vérité autre que relative, relative au temps, à l'espace, à la condition humaine, à ses (à nos) langages. Oui, finalement, aucune vérité autre que littérale si notre langage est fait de mots faits de lettres, et d'espaces mis entre les mots et les lettres ; autre que picturale, si notre langage est la peinture. C'est en ce sens que Braque a pu dire que «la vérité n'a pas de contraire». Bien sûr, puisqu'elle est, littéralement, ce qui est écrit. En d'autres termes, puisqu'elle siège dans le signifiant²⁴⁹.

²⁴⁶ Il est à noter que Ponge fait prévaloir le moyen contre la fin en disant par exemple que : «La nature n'a point de fins. Elle ne connaît que des moyens. La vie même, la génération, la mort même ne sont aucunement des fins, mais des moyens.» («Braque lithographe», dans *A. C., O. C. II*, p. 672) et, que : «Celle-ci [la langue française] n'est pas seulement pour nous notre instrument naturel de communication ; c'est aussi notre *moyen* de vivre.» (*Pour un Malherbe, O. C. II*, p. 43. Souligné par l'auteur.)

²⁴⁷ Francis Ponge, «La Pratique de la littérature», dans *Méthodes, O. C. I*, p. 675.

²⁴⁸ Frédéric Mandon, *Francis Ponge et Georges Braque : convergences et réciprocity de pratiques*, Sarrebruck (Allemagne) : Éditions universitaires européennes, 2010, p. 295.

²⁴⁹ Francis Ponge, «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», *O. C. II*, p. 701.

Comme les formes et lignes dans la surface de toile, les lettres avec les blancs entre elles, composent formes et lignes sur le papier en assumant non seulement le contenu du message mais aussi et surtout en se faisant concrètement présentes en tant que matériel réel. Le «signifiant» étant l'«*encre fraîche* sur la feuille de *papier-journal* que vous avez entre les mains, sous les yeux, devant les narines²⁵⁰», les lettres imprimées égalent la pâte de peinture avec l'odeur qu'elles émettent. En faisant allusion à la technique de collage de Braque qui emploie des morceaux de journal, Ponge accentue la matérialité des «figures» communes à l'écriture et à la peinture.

Ponge qualifie Braque de «méditatif à l'œuvre», une autre dénomination pour le «réconciliateur» qui, cette fois, associe la méditation à la mise en œuvre, le méditatif au métier ; les antinomies de l'ancienne culture sont rejetées et résolues par la «méditation» de Braque. Dans l'avertissement adressé au lecteur quant à la confusion de ses propres phrases, il cite, comme les morceaux d'un collage, des rubriques du *Littré* («métier», «méditatif», «médiation», «méditer» et «contemplation») pour conclure que «la peinture était pour Braque une méditation, comportant l'exercice à la fois des facultés corporelles et morales²⁵¹.»

Par le biais d'une «vérité» picturale de l'écriture, Ponge trouve ainsi dans la manière de peindre de Braque l'association des idées et des signes, lettres égales aux lignes peintes. Cette appréhension de la proximité entre les écrivains et les peintres l'amène à exercer, comme le dit Bernard Vouilloux, «la double activité de l'écriture comme acte consistant à mettre la langue par écrit selon un code déterminé qui la recentre sur son réel (le style, l'encre, le papier)²⁵².» En mettant la peinture dans le paradigme du signifié et du signifiant, l'enjeu de l'argumentation s'élargit des objets communs à la surface du plan scriptural et pictural.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 713. Souligné par l'auteur.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 719.

²⁵² Bernard Vouilloux, *Un art de la figure : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 67.

La matière du moyen d'expression : la haute pâte de Fautrier

L'importance de la matérialité sur le plan d'expression où «les mots, d'une part, les formes et les couleurs, de l'autre, ne sont pas *seulement* des signes, mais aussi des êtres ou des choses²⁵³» est confirmée chez Ponge dans sa notion de «matière». D'une part, les mots, à première vue sans substance solide, sont considérés comme êtres ou choses, munis d'un corps ou d'une forme avec leur odeur ; de l'autre, les formes et les couleurs, matières picturales, sont considérées comme signes, et en outre comme choses ou êtres. Les formes et les couleurs peuvent signifier en tant que signe, mais existent aussi en tant que chose tangible en trois dimensions dans le monde réel. Pour Ponge, inversement, une «chose» désigne non seulement un sujet représenté ou l'objet de la représentation, mais aussi le moyen d'expression, matière scripturale ou picturale pour produire cet effet, puisque l'expression artistique consiste à ressortir, de l'intérieur vers l'extérieur du corps de l'auteur, les impressions reçues par les choses dans le monde, comme dans le système d'«homéostasie²⁵⁴». En tant que moyen d'expression, les formes et les couleurs assument en elles, dans leur matière, la transmission des «messages» sans qu'il y ait un message au sens d'une idée précise. Dans le monde réel, les matières posées sur une surface ne sont que des choses qui se trouvent telles quelles à moins que les hommes n'essaient de les considérer comme signes et d'y chercher un sens. En attribuant à la méditation de Braque la sagesse «résolument humaine» qui «ne vise que le plaisir, [...] la pure sensation²⁵⁵», le poète considère la «matière à sensations» supérieure à «ce que l'on prétend obtenir [...] en *partant* [...] d'un signifié antérieur : dit supérieur, ou transcendant²⁵⁶.» C'est plutôt les sensations produites par les formes et les couleurs que cette matière à sensation propose de recevoir.

²⁵³ Francis Ponge, «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», *O. C. II*, p. 715. Souligné par l'auteur.

²⁵⁴ Selon Bernard Veck, «tout revient à un problème d'homéostasie, [...] celui que tente de résoudre l'activité artistique en produisant des objets ajoutés au nombre de ceux qui se trouvent déjà réalisés par la Nature, et susceptibles de jouer à leur tour un rôle de “contrepoids”.» («La fleur et le signe. Francis Ponge, matérialiste singulier», in *Matière Matériau, Matérialisme*, textes réunis et présentés par Nathalie Barberger, François Noudelmann, et Henri Scepi, *La Licorne*, n° 53, Poitiers : UFR de Langues et Littératures Poitiers, 2000, p. 148.)

²⁵⁵ Francis Ponge, «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», *O. C. II*, p. 701.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 717. Souligné par l'auteur.

Dans un texte sur Fautrier, intitulé «Note sur “les Otages”. Peintures de Fautrier.», écrit en 1945, Ponge approfondit ses réflexions sur la matérialité de la surface dans la peinture. Intitulant ses œuvres «les Otages», le peintre traite des hommes exécutés par les nazis pendant la seconde guerre mondiale, sans toutefois représenter leurs corps fusillés de manière réaliste. Tandis qu’il rappelle l’évidence que la pâte de peinture elle-même, représentant la chair humaine, ne l’est pas en réalité, Ponge insiste sur l’impact qu’elle cause pour l’œil par sa substance tangible.

Disons-nous à présent que les visages peints par Fautrier sont pathétiques, émouvants, tragiques? Non : ils sont épais, tracés à gros traits, violemment coloriés ; ils sont de la peinture. Voilà ce qu’on peut dire. Puisqu’on ne peut pas dire qu’ils soient de chair. Ils n’imitent pas la chair. La peinture sort du tube, elle s’étale par endroits, ailleurs elle se masse ; le dessin se trace, s’informe ; chacun de son côté, chacun pour sa part.

C’est toute une sorte, une famille de sentiments nouveaux que Fautrier vous propose : qui vont du ravissement d’œil à l’horreur, à l’épouvante de l’œil²⁵⁷.

La technique employée par Fautrier, celle d’utiliser le papier marouflé comme support et de peindre à plat sur une table au moyen de ciment et de poudres de couleur, rend effectivement la surface de la peinture très épaisse et gonflée. La pâte de ciment étant ramassée en crêtes et crevasses, la matière «se masse» comme si elle obtenait son autonomie en formant elle-même le dessin qui «se trace, s’informe».

Si, à propos de Braque, Ponge parle de matière à sensations au niveau du plan bidimensionnel, pour désigner l’harmonie que procure la disposition rythmique des formes et des couleurs demeurant lisses et plates sur la surface, ces éléments picturaux lui apparaissent dans les œuvres de Fautrier sous forme de «choses» en relief, à trois dimensions. Il semble que, devant la masse réellement palpable des matières picturales, Ponge retrouve sous forme plus matérielle l’«état des choses» qu’il mentionnait dans «Braque ou Un médiateur à l’œuvre» :

²⁵⁷ Francis Ponge, «Note sur “Les Otages”. Peintures de Fautrier», dans *Le Peintre à l’étude*, O. C. I, pp. 108-109.

Il nous faut prendre, en effet, les choses comme elle sont. Choisir notre niveau, celui où nous pouvons sentir, voir, peindre ou écrire. Tout comme nous prenons acte que nous parlons (ici) et écrivons en français ; que nous n’y pouvons rien ; que tel est l’état des choses²⁵⁸.

Soit dans l’écriture, soit dans la peinture, sur le support plat où les matières ne servent plus à représenter et imiter une autre chose mais existent «comme elles sont», cet étalement des choses réelles contribue à «pren[dre] acte», «ici». La matérialité des œuvres de Fautrier est tellement visible et solide qu’elle devient «quelque chose comme une assez hautaine *constatation*²⁵⁹.» Ponge reconnaît ainsi dans l’art de Fautrier une manière de faire durer les œuvres d’art, mais il ne s’agit pas tout simplement de l’évidente présence des matières, puisque le sujet de Fautrier, en l’occurrence «les otages», n’épargne personne dans la mémoire de l’humanité.

Il est vrai que Ponge trouve que «Fautrier n’a donc pas craint le sujet» en l’admirant pour sa «rage de l’expression (du tube de couleur)²⁶⁰», sa manière matiériste de peindre. Mais comment se fait-il que le sujet si percutant puisse être ignoré autant par l’artiste que par le spectateur? Aux premières pages de cette «Note sur “Les Otages”», le poète s’interroge longuement : comment un artiste souhaitant créer une belle œuvre aborde un sujet si horrible et atroce («Dans quelle mesure le sujet gêne-t-il l’artiste? [...] Dans quelle mesure l’horreur et la beauté (le charme, la suavité) se gênent-elles?²⁶¹»), avant de défendre l’association apparemment incompatible de l’atrocité du sujet et de la beauté de l’œuvre.

²⁵⁸ Francis Ponge, «Braque ou Un méditatif à l’œuvre», *O. C. II*, p. 700. Il est significatif que cette phrase est précédée par une citation de Lucrèce disant l’importance des sensations pour distinguer le vrai du faux, ce qui nous donne la possibilité d’interpréter «l’état des choses» littéralement.

²⁵⁹ Francis Ponge, «Note sur “Les Otages”. Peintures de Fautrier.», *O. C. I*, p. 104. Souligné par l’auteur.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 96.

Comme les artistes du Moyen Âge adoraient le Christ, la Vierge et les saints, cela ne faisait pas question et c'était leur sujet tout indiqué, leur unique sujet, un sujet qu'ils peignaient avec une ferveur évidente, donnée, allant de soi, sur laquelle il n'y avait pas à revenir ni rien à dire, ce qui leur permettait d'autre part de ne considérer ces sujets que comme prétextes et de se donner tout entiers aux problèmes proprement picturaux, techniques, — ainsi de cette nouvelle unanimité nationale, internationale, humaine et de Fautrier²⁶².

Dans la logique, semblable à celle de la langue, dans laquelle se séparent en théorie le signifiant et le signifié, le plan pictural et le sujet qu'il «représente» peuvent être considérés indépendamment l'un de l'autre, alors que dans la peinture classique, l'image l'emportait sur les matières composantes qui ne valaient rien par elles-mêmes. On peut voir dans les œuvres de Fautrier ce qu'affirme Georges Limbour sur l'évolution de la peinture vers l'abstraction au cours du XX^e siècle : «le signe significatif a fini par conquérir une certaine indépendance à l'égard de la chose qu'il représente et tend à devenir sa propre fin, et donc à perdre son caractère de signe pour devenir une chose en soi²⁶³.» Quand le sujet est évident, soit par le titre, soit par le contexte, il n'est pas nécessaire de représenter à la manière «réaliste» ce que l'on voit. Consistant à perdurer comme une preuve ou une hautaine constatation, la peinture contribue à rappeler l'événement qui est sa cause aussi longtemps que possible dans la mémoire de l'humanité par son intensité due à la «matière à sensations». Ponge justifie ainsi «cette nouvelle unanimité nationale, internationale, humaine et de Fautrier» :

Il a raison, car voilà l'affaire la plus importante du siècle : l'affaire des Otages.

Et deuxièmement il nous montre cela comme il faut : de façon si saisissante (à la longue de plus en plus saisissante), et si irréfutable, si *belle* que cela va demeurer aux siècles.

²⁶² *Ibid.*, pp. 107-108.

²⁶³ Georges Limbour, «La nouvelle école de Paris», in *L'Œil*, n° 34, octobre 1957, p. 60.

(Parce que l'homme ne conserve, même de l'horreur, que les images qui lui plaisent²⁶⁴.)

La délectation de la peinture ne contrarie pas la cruauté du sujet, puisqu'elle est là pour que l'humanité n'oublie pas les œuvres et donc leur sujet d'origine, l'horreur de la guerre. Rappelons que dans l'esthétique pongienne il doit y avoir un cycle allant du monde réel à la création, à travers l'artiste. Son appréciation des œuvres de Fautrier relève d'une part de la logique selon laquelle «à l'idée intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humains défigurés par le fait de l'homme même, il fallait opposer quelque chose» ; et de l'autre, elle tient de la manière pour «en constatant l'horreur, la stigmatiser, l'éterniser», c'est-à-dire, «la transformer en beauté²⁶⁵.» Bien que Fautrier lui-même déclare dans une lettre à Jean Paulhan qu'il «n'aime décidément pas le sujet en peinture²⁶⁶», Ponge pense que, si l'on reprend l'analogie des rapports entre le signifiant et le signifié, le peintre ne rejette pas le signifié, mais le «cache» avec la masse de ciment, en utilisant «le signe dont il recouvre maniaquement», comme un «fauve félin» recouvre avec de la terre ou de la cendre ses excréments pour «qu'on perde la piste²⁶⁷.» Ce que retient Ponge des œuvres de Fautrier, c'est que la matérialité des matières du moyen d'expression s'incarne dans une réalité aussi concrète que les choses ou êtres, à tel point que lesdites œuvres deviennent comme une constatation des événements ou des mémoires à conserver, et que c'est peut-être un seul signe qui assume ce rôle de conservation. Ponge invente à la fin de la «Note pour "Les Otages"» le sigle composé de l'«o» contenant le «t», qui évoque bien les visages des otages peints par Fautrier, et les deux premières lettres du mot «otage». Dans l'écriture, à son tour, ce sigle isolé résume cette longue note qui forme vingt-quatre pages dans l'édition de la Pléiade, comme s'il conservait en deux lettres combinées, ou

²⁶⁴ Francis Ponge, «Note sur "les Otages". Peintures de Fautrier», *O. C. I.*, p. 108. Souligné par l'auteur.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 104.

²⁶⁶ Jean Fautrier, *Jean Paulhan à travers ses peintres*, catalogue par André Berne Joffroy pour l'exposition du 1^{er} février au 15 avril 1974 au Grand Palais, Paris : Éditions des musées nationaux, 1974, lettre 86.

²⁶⁷ Francis Ponge, «Note sur "Les Otages". Peintures de Fautrier», *O. C. I.*, p. 112.

en trois traits, des contextes historiques à mémoriser. Au sein même de ce texte consacré à Fautrier dont la manière de peindre est liée au signifiant cachant le signifié, Ponge donne corps à un simple sigle qui apparaît justifié par les phrases qui précèdent et justifiant en même temps, littéralement, l'art du peintre : de simples lignes tracées sur la pâte épaisse. Le travail mental de l'écriture et de la lecture s'apparente ici au travail matériel de la peinture.

La matière et la mémoire : la pierre lithographique de Dubuffet

Contemporain de la «Note sur “Les Otages”», «Matière et mémoire», autre texte sur l'art, montre comment Ponge conçoit la matérialité de son moyen d'expression : l'écriture, les lettres et la surface bidimensionnelle du papier. Dans ce texte, au départ une préface à un album de lithographies de Jean Dubuffet, Ponge décrit la pierre lithographique comme une personne qui réagit et négocie avec le peintre. Dans sa thèse de doctorat consacrée à cette collaboration de Ponge et Dubuffet, Séverine Conesa remarque que : «c'est cette autonomisation de l'objet qui intéresse le poète au procédé lithographique, qu'il réhabilite et affirme en tant que forme d'art à part entière et non plus simple procédé de reproduction. Cet attachement à la matière, en particulier minérale, cet “intérêt” pour elle est ce qui rapproche indéniablement le peintre de Francis Ponge²⁶⁸.» Dans la mesure où le nom de l'artiste n'est pas prononcé dans le texte, on pourrait dire que le sujet du texte est, plutôt que l'artiste, la lithographie qu'il utilise. En même temps, dans la logique pongienne de l'adaptation du texte à l'objet, l'absence du nom semble accentuer justement la manière de créer de Dubuffet pour qui «l'œuvre est immanente à sa réalisation, elle s'élabore en fonction des réactions de la matière²⁶⁹.» Cela indique dans tous les cas un regard particulier du poète dirigé vers le moyen d'expression, la technique de la lithographie dont les éléments fondamentaux sont la pierre et le papier.

²⁶⁸ Séverine Conesa, *«Ici en deux»*. *Étude critique et génétique de l'album Matière et mémoire ou les Lithographes à l'école, de Jean Dubuffet et Francis Ponge*, thèse de doctorat de Lettres et Arts, L'Université Lumière Lyon 2, 2011 [Ressource électronique], p. 106. Format pdf. Disponible sur : <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=2237&action=pdf>

²⁶⁹ *Ibid.*, p.163.

La rédaction de la «Note sur “Les Otages”» commence à la fin du mois d’octobre 1944 et se termine le 17 janvier 1945, et celle de «Matière et mémoire» s’effectue en une quinzaine de jours, entre le 18 janvier et le 6 février 1945²⁷⁰. Mais pour «Matière et mémoire», Ponge a commencé à prendre des notes dès la fin du mois de novembre 1944²⁷¹. Il est donc probable que les deux travaux l’aient occupé simultanément. Cette concomitance nous amène à penser à l’usage du mot «visage», commun aux deux textes. Tandis que dans le texte sur Fautrier, le visage apparaît sur la haute pâte de la peinture blanche comme un signe (le «t» dans l’«o»), dans le texte sur Dubuffet, la surface de la pierre lithographique est identifiée au visage. Comparant la pierre à «un bloc-notes impossible à feuilleter²⁷²», Ponge trouve la particularité de cet outil artistique dans la première page très réactive au-dessus d’une masse qui la soutient, comme «l’effet superficiel d’une émotion ou décision profonde²⁷³». Le poète parle de la sensibilité «à fleur de peau» de la pierre lithographique qui est soigneusement poncée, «tellement lisse» : «Si donc l’artiste doit traiter cet instrument comme une page, ce sera comme la première page (ultra-sensible) d’une pierre. Et il peut être bon qu’il ait réfléchi d’abord là-dessus (ou là-dessous)...²⁷⁴»

Citons un paragraphe entier qui semble bien montrer les trois caractéristiques de la pierre lithographique selon l’observation de Ponge :

Quand on inscrit sur la pierre lithographique, c’est comme si l’on inscrivait sur une mémoire. C’est comme si ce que l’on parle en face d’un visage, non seulement s’inscrivait dans la pensée de l’interlocuteur, dans la profondeur de sa tête, mais apparaissait en même temps en propres termes à la surface, sur

²⁷⁰ Robert Melançon, «Notice de “Matière et mémoire”», *O. C. I.*, p. 940.

²⁷¹ Conesa, *Op. cit.*, p. 167.

²⁷² Francis Ponge, «Matière et mémoire», dans *Le Peintre à l’étude*, *O. C. I.*, p. 117. Le texte a été publié chez Fernand Mourlot en 1945 sous le titre *Matière et mémoire* ou *les Lithographies à l’école*, par Francis Ponge et Jean Dubuffet, et repris sous le titre «Matière et mémoire» dans *Le Peintre à l’étude* (Gallimard) en 1948, dans *Tome premier* (Gallimard) en 1965, et dans *L’Atelier contemporain* (Gallimard) en 1977.

²⁷³ Francis Ponge, «Matière et mémoire», *O. C. I.*, p. 121.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 116, 117.

l'épiderme, sur la peau du visage. Voilà donc une page qui vous manifeste immédiatement ce que vous lui confiez, si elle est également capable de le répéter par la suite un grand nombre de fois. Pour prix de ce service, ou en compensation, elle collabore à la facture, à la formulation de l'expression. Elle réagit sur l'expression ; l'expression est modifiée par elle. Et il faut tenir compte de cette réaction. Car ce qu'elle répétera, c'est cette expression modifiée. Mais par bonheur, c'est déjà cette expression modifiée qu'elle vous manifeste dès le premier moment...²⁷⁵

Premièrement, par opposition à l'image conventionnelle de la pierre qui sert à l'expression qualificative «de pierre» pour une personne insensible, impassible ou dure, la pierre lithographique est tellement sensible qu'elle donne des réactions visibles sur l'épiderme du visage. Aux yeux de Ponge, il y a bien «un cœur dans la pierre²⁷⁶». Deuxièmement, elle réagit d'une manière calculatrice par rapport à l'inscription qu'on lui communique. Le mot «facture», qui signifie ici la technique artistique, peut être compris dans un autre sens, comme la note d'une somme à payer quand le texte précise «son caractère avide, intéressé» : «Comme elle vous récompense! Comme elle vous paye — avec intérêts — non de la confiance mais de la défiance (en somme) que vous lui avez témoignée!²⁷⁷» Bien que la dimension amoureuse du procédé entre l'artiste et la pierre soit abondamment évoquée ainsi que celle qui existe entre la pierre et le papier appelée «épousaille²⁷⁸», il s'agit d'une affaire professionnellement sérieuse à tel point

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 117-118. L'édition de la Pléiade met une note à cet emploi du verbe «parler» à la deuxième phrase du paragraphe, qui est rare mais possible — selon *Littré*.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 121. Dans «Introduction au “Galet”», Ponge cite, comme «exemple du peu d'épaisseur des choses dans l'esprit des hommes jusqu'à moi» autour du galet ou de la pierre, «Un cœur de pierre (Diderot)». *Proèmes, O. C. I*, p. 204.

²⁷⁷ Francis Ponge, «Matière et mémoire», *O. C. I*, p. 118, 119.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 121. Conesa remarque que Ponge reprend le mot «épousaille» utilisé par Dubuffet en expliquant le mot “amour” qui appartient au jargon lithographique : «il désigne la condition optimale du dosage du rouleau encreur, mais aussi de la réceptivité de la pierre et du papier à l'encre d'impression.» *Op. cit.*, p. 60. À partir des soins de l'artiste pour la pierre et de l'accolement du papier et de la pierre, Ponge emploie également des mots d'amour : «amoureux», «désir» («Matière et mémoire», *O. C. I*, pp.119-120), «épouser» (p. 121), «amant» (p. 122), «baiser» (pp. 122-123), «séduction» (p. 123).

que les soins techniques de l'artiste s'approchent de la «défiance» envers le matériau. Troisièmement, la pierre lithographique est considérée comme le support d'une expression en mouvement où se produisent des réactions réciproques entre le dessinateur et la pierre. Avec l'association phonétique (/âge/) et «épidermique» pour parler de la relation entre la page et le visage, on ne peut s'empêcher d'interpréter ce paragraphe dans le registre métapoétique ; le dialogue entre le poète et le visage du texte, c'est-à-dire les pages qu'il a écrites précédemment. En tant que lieu d'expression doté de la solidité matérielle et de la sensibilité réactive, «cette pierre, traitée à la fois comme page et comme visage, comme dépositaire et comme interlocuteur²⁷⁹», écoute l'auteur, absorbe ses confessions et conserve le passé de l'écriture.

La pierre lithographique garde la mémoire du passé et en donne l'épaisseur dans la matière, dans «la troisième dimension» :

Il s'agit bien ici d'une profondeur de mémoire, d'une profonde répétition intérieure du thème qui fut inscrit à la surface, et non d'aucune autre profondeur. C'est la mémoire, l'esprit (et la confiance qu'ils impliquent en l'identité personnelle) qui font ici la troisième dimension. Et voici donc une inscription dans le temps aussi bien que dans la matière²⁸⁰.

La pierre incarne à la fois la mémoire collective comparable à un musée, comme l'atelier d'un imprimeur-lithographe ressemble «à une dépendance du British Museum, [...] à un dépôt ou à une bibliothèque²⁸¹», et à la mémoire individuelle, en l'occurrence celle de Dubuffet. Les lithographies qui composent l'album *Matière et mémoire* ou *les Lithographies à l'école*, représentent les scènes de la vie quotidienne à l'époque de la deuxième guerre mondiale où s'impose la restriction matérielle que signalent leurs titres («Nutrition», «Vache», «Mouleuse de café», «Mangeurs d'oiseaux» etc.). En outre, les circonstances historiques imprègnent la composition de l'album, par rapport au choix du

²⁷⁹ Francis Ponge, «Matière et mémoire», *O. C. I.*, p. 121.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 122.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 116.

papier ou au nombre des exemplaires²⁸². En même temps, la pierre garde tous les sentiments et tous les gestes du peintre dans le processus de sa composition, puisque chaque trace sur la pierre est irréversible, impossible à effacer. Le caractère ineffaçable des traces sur la pierre est lié au statut du témoin par rapport à la première image de la pierre : «un bloc-notes impossible à feuilleter. Duquel on ne dispose jamais que de la première feuille. [...] Et toutes les autres feuilles lui sont intimement soudées, adhérentes. Faites pour supporter la première, pour l'assumer, venir à son appui²⁸³.» Comme un document d'appui ou un point d'appui, «la pierre se fait alors le “témoin” de l'artiste, de la genèse de l'œuvre mais aussi de son temps, de son époque : elle incarne un moyen de repère, de référence²⁸⁴.» Le mot «témoin» se trouve d'ailleurs dans la liste de dix mots-clés notés dans une petite feuille à carreau de bloc-notes, manuscrite²⁸⁵. Ainsi, comme l'affirme Conesa, «la pierre lithographique permet de conjuguer les deux notions antithétiques, la matière et la mémoire», et le lien entre ces éléments «s'incarne dans l'image de la matrice» : «la matrice lithographique fait entrer en jeu, au cours du processus créatif, la matière et la mémoire de la pierre qui s'impriment sur le papier, dans l'espace du livre et dans le temps historique²⁸⁶.»

On peut voir que dans «Matière et mémoire» Ponge ne s'attache pas tant à la vraie masse à trois dimensions qu'à la surface bidimensionnelle au-dessus de la profondeur, et donc à la manière de transmettre au matériau plat les émotions

²⁸² «Ces conditions historiques vont déterminer un certain nombre d'orientations matérielles particulières à cette œuvre. Il en est ainsi, par exemple, du papier, un lot retrouvé et sauvé par Fernand Mourlot, juste suffisant pour une soixantaine d'exemplaires. Papier trouvé plutôt que choisi, dont le caractère de rareté va susciter l'émulation, l'amour même du peintre. [...] Tous ces éléments d'ordre matériel, imposés par les restrictions ambiantes, reflètent de façon éclatante les conditions d'émergence de l'album [...].» Conesa, *Op. cit.*, p. 78.

²⁸³ Francis Ponge, «Matière et mémoire», *O. C. I*, p. 117.

²⁸⁴ Conesa, *Op. cit.*, p. 172.

²⁸⁵ Les dix mots-clés se trouvent dans le dossier de notes manuscrites conservé à la Bibliothèque Nationale de France : «Notes, manuscrits, dactylographies et épreuves ayant servi pour...» in *Matière et mémoire* ou *les Lithographes à l'école*. La liste intégrale : «Avidité, Intéresser, Intérêt, Intérêts, Récompense, Dépôt, Témoin, Test, Immédiateté, Baisers», citée par Conesa, *Op. cit.*, p. 167.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 162.

esthétiques et les mouvements créateurs de l'artiste. Il remarque au sujet de l'art de la lithographie que «l'intérêt, le mystère, la gravité viennent justement du fait qu'il n'y a pas gravure, pas de relief²⁸⁷». Finalement, tout en formant l'épaisseur dans la mémoire, l'écriture tient au papier à deux dimensions, ce matériau étant capable de conserver toutes les traces de l'auteur en même temps qu'il réagit constamment au contact de ce dernier.

Il est intéressant de constater qu'à nos yeux, «Matière et mémoire» appartient bien au principe de la «rhétorique par objet» ainsi qu'à l'éloge paradoxal pongien. D'une part, le fait que le peintre Dubuffet, objet à l'origine du texte, se contente d'être évoqué par l'intermédiaire de son moyen d'expression, ce qui correspond justement à son attachement aux matériaux de la lithographie (la pierre et le papier). Si Ponge le nomme par périphrase, enfin, au dernier paragraphe, et cela par deux fois, c'est pour imiter sur le plan textuel la transformation en miroir du dessin original sur le papier imprimé, causée justement par la technique lithographique : «le merveilleux artiste» et «l'artiste merveilleux»²⁸⁸. De l'autre, le contraste entre l'image conventionnelle de la pierre et la sensibilité extrême de sa surface reflète l'essence de la technique lithographique : l'incompatibilité entre l'eau et l'encre grasse. C'est le décalage de nature entre deux liquides qui fait émerger sur le papier la figure dessinée. Le texte réhabilite ainsi les pierres lithographiques, qualifiées au début de «pierres tombales» qui formaient le «cimetière de petits chiens²⁸⁹», comme témoins authentiques mais affectueux. La réhabilitation se réalise par la réconciliation de la matière et de la mémoire et par «le mélange de ce souci scientifique (répertoire d'observations) et d'un sentiment lyrique intense²⁹⁰». Ajouté à cela que des morceaux de pastiche se trouvent ici et là dans le texte : une traduction de l'adage latin «*Festina lente*», que Boileau avait déjà mentionné dans *L'Art poétique*²⁹¹ ; le deuxième membre de l'adage latin «*Verba*

²⁸⁷ Francis Ponge, «Matière et mémoire», *O. C. I*, p. 121.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 123.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 116.

²⁹⁰ Georges Limbour, «Les lithographies», in *XX^e siècle*, XXII^e année n° 14 juin 1960, p. 15.

²⁹¹ «Là plusieurs ouvriers et artistes s'affairent, se hâtent lentement», Francis Ponge, «Matière et mémoire», *O. C. I*, p. 116. Voir la note 4 de «Matière et mémoire», *O. C. I*, p. 941.

volant, scripta manent (Les paroles s’envolent, les écrits restent)²⁹² ; l’allusion à Boileau par la phrase «Ce qui se conçoit bien s’énonce clairement : sans doute...²⁹³» ; l’évocation de l’ancien aphorisme : la nature a horreur du vide (*Natura abhorret a vacuo*)²⁹⁴. Ces références font penser que le texte de Ponge reflète la pierre lithographique qui conserve dans la mémoire les formules et les proverbes anciens²⁹⁵.

Il est difficile de déterminer dans l’ordre chronologique l’évolution de la notion de «choses» par rapport à l’art plastique chez Ponge, car ces textes écrits vers 1945, au début de sa carrière des écrits sur l’art, montrent déjà plusieurs thématiques constantes tout au long de son œuvre²⁹⁶ : la proximité entre la littérature et la peinture, la concrétisation de la rage de l’expression dans l’art plastique et la matérialité des lignes et des formes, comparables aux signes. Mais nous pouvons constater que les rencontres avec les artistes dans leur atelier, arrangées souvent par Jean Paulhan, ont fait découvrir à Ponge un autre support qu’un objet de la vie quotidienne sur laquelle il s’appuie pour équilibrer sa rage de l’expression. De même qu’il trouve son appui dans les choses banales, Ponge «s’approprie la parole d’autrui», ici celle d’un artiste, «pour mieux se dire²⁹⁷». Ces rencontres lui donnent l’occasion de publier ses réflexions sur la

²⁹² «Et cette inscription, c’est d’une autre façon que la façon habituelle qu’elle répond au proverbe : *scripta manent*.» *Ibid*, p. 122.

²⁹³ *Idem*. Voir la note 18 de «Matière et mémoire», *O. C. I*, p. 942.

²⁹⁴ «Peut-être cette délivrance profonde est-elle facilitée par la création d’un vide (celui dont la nature a horreur)», Francis Ponge, «Matière et mémoire», *O. C. I*, p. 122.

²⁹⁵ Le titre évoque nécessairement le livre du même titre d’Henri Bergson, *Matière et mémoire*, publié en 1896.

²⁹⁶ Selon Frédéric Mandon, «c’est après la seconde guerre mondiale, après sa rencontre avec Braque et d’autres peintres, notamment dans “My creative method” et “La Pratique de la littérature”, en 1948, que Ponge conforte avec une certaine clarté et fermeté cette intention particulière consistant à donner de la réalité à l’objet en lui conférant une certaine épaisseur, une certaine dimension, la “troisième” pour reprendre là un terme à Ponge, celui-ci renvoyant par ailleurs au vocabulaire de la peinture comme de la géométrie.» *Francis Ponge et Georges Braque : convergences et réciprocité de pratiques*, Sarrebruck (Allemagne) : Éditions universitaires européennes, 2010, p. 266.

²⁹⁷ Lionel Cuillé, «Ponge : en lisant, en écrivant Montaigne», in *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 8^e série, n° 5-6, 1997, p. 28.

matérialité des mots et d'affirmer, de cette façon, ses principes poétiques. Aussi bien que dans ses textes plutôt théoriques, l'attachement de Ponge à la matérialité du moyen d'expression s'entrevoit notamment dans les écrits sur l'art. Il est possible d'affirmer au moins qu'il considère le support de l'écriture comme son «dépositaire» et «interlocuteur». Chez Ponge, la surface des pages qu'il écrit est à la fois lieu de mémoire et matière de réaction permanente.

Bien que Ponge n'écrive plus sur Dubuffet après «Matière et mémoire», le peintre (et toujours lithographe) introduit dans la surface plane du tableau des matières plus brutes et sauvages que le collage cubiste. Georges Limbour énumère les matériaux employés par Dubuffet dans ses œuvres épaissies et dénivelées, encombrées, à trois dimensions : sur des plaques de staff posées sur le sol, sont étalés le mastic, le plâtre, les siccatifs, les vernis et colles de tout genre, la chaux, le ciment, le sable, le poussier de charbon, des cailloux, des éclats de bouteilles et de miroir, de la ficelle effilochée, de la paille, de l'étain doré, ces matériaux étant tourmentés d'empreintes faites avec des outils divers²⁹⁸. Des brouilles dans leur amitié ont probablement empêché les deux artistes de collaborer ultérieurement, mais ils auraient pu partager l'intérêt pour la matière et pour le dépassement de la limite entre le bidimensionnel et le tridimensionnel. Il est intéressant de signaler également que certains artistes exploitent fructueusement le domaine du collage dans les années 1940 et 1950²⁹⁹, employant non seulement des éléments naturels et bruts comme du sable, des cailloux, du ciment, mais aussi des déchets normalement destinés à être jetés.

Ponge écrit en 1949 sur une de ces artistes du collage, Ida Karskaya, qui compose ses œuvres de tout et «de mille riens : morceau d'écorce, déchirures de papiers ou de tissus, brindilles, feuilles sèches, fibres, ficelles, fils textiles ou de fer, fétus, rognures de toutes sortes, échardes de bois, copeaux métalliques, lavis d'encre de chine,

²⁹⁸ Georges Limbour, «Jean Dubuffet», in *L'Œil*, n° 25, janvier 1957, pp. 38-39.

²⁹⁹ En 1954, futur auteur du *Collage* (New York : Harry N. Abrams, 1968), Herta Wescher publie dans *Art d'aujourd'hui*, trois articles sur le collage: «Premiers collages non-figuratifs», «Collages, rapports des formes et de valeurs», «Collage : surface et plan» (série 5, n° 2-3 mars-avril 1954, pp. 13-16, pp. 25-27, pp. 28-30.)

brouillages de couleurs, traces de colles, taches, éclaboussures³⁰⁰.» C'est «avec presque rien³⁰¹» qu'elle crée des assemblages quasi émouvants dans lesquels le banal est sublimé, ce que Roger van Gindertael appelle «un poème plastique». Le critique d'art trouve dans les œuvres de Karskaya «une disposition exceptionnelle à reconnaître les données plastiques et expressives dans n'importe quels matériaux ou débris de matériaux, fussent-ils les plus abandonnés, et une faculté talentueuse de les sensibiliser, de changer leur mise en rapport d'un sens subjectif³⁰².» Dans le sens où la création artistique rend belles et précieuses des choses sans qualité, on pourrait rapprocher Ponge de cette artiste, car, pour le poète, «à propos de n'importe quoi non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire³⁰³» et il est possible de faire des discours infinis à partir des choses les plus simples. Karskaya déclare pour sa part, rapprochant ses matériaux des mots : «Je voudrais leur [aux saletés] donner un nouveau sens, les animer. / Et ces déchets ne ressemblent-ils pas aux mots quotidiens très usés mais parfois si neufs? / Que désire de plus le peuple? / ou / que faut-il de plus?³⁰⁴» C'est une sorte de «magie» qui transforme des déchets en œuvres d'art. La toile de Karskaya, comparée par Ponge à la «gargote», offre des «petits potages magie» et des «raviers de sorcellerie» dans lesquels il soupçonne la présence du poison : «cette assiette préparée pour vous foudroyer³⁰⁵». Mais «le hasard me l'aura dictée...», le poison est déjà répandu et incontournable : le texte est ponctué du «t», comme si son titre «La Dînette chez

³⁰⁰ Roger van Gindertael, «Collage de Karskaya», in «Chronique du jour», supplément au n° 10 du *XX^e siècle*, XX^e année, mars 1958, p. 81.

³⁰¹ Geneviève Bonnefoi, *Karskaya*, Ginals : Centre d'art contemporain de l'Abbaye de Beaulieu, 1972, p. 9.

³⁰² Roger van Gindertael, *Op. cit.*, p. 81.

³⁰³ Francis Ponge, «Introduction au "Galet"», *O. C. I*, p. 201.

³⁰⁴ Témoignage recueilli par Roger van Gindertael, «Liberté et rigueurs du collage», in *Cimaise*, deuxième série n° 4, mars 1955 p. 12.

³⁰⁵ Francis Ponge, «La Dînette chez Karskaya», dans *A. C., O. C. II*, p. 574.

Karskaya» parsemait les éléments sonore et graphique de la lettre³⁰⁶. Pour que le texte reflète la manière de l'artiste, Ponge, lui aussi, exerce une sorte de magie sur les mots d'un manuscrit, où la «sorcellerie» était cachée dans le «hareng saur céleri³⁰⁷». Ce jeu de mots, bien que modeste comme magie, donnant aux mots de l'alimentation un autre aspect, indique que l'art de Karskaya consiste à rendre de petits riens poétiques embellis et anoblis par leur assemblage, comme un poète donne «un nouveau sens» à des «mots quotidiens très usés» par leur combinaison.

Ponge réfléchit sur la proximité entre la littérature et la peinture à l'observation des ateliers de Braque et de Fautrier : la réconciliation du matériel et du mental, et à la matérialité du moyen d'expression. Sans avoir recours néanmoins à la troisième dimension réelle, le poète continue à créer l'épaisseur des choses avec des mots et leur sens, sur une surface plate mais sensible comme la pierre lithographique de Dubuffet.

IV-2. L'art et les matières naturelles

La pierre et l'eau

Ponge remarque que «nous ne disposons, pour réagir à la Nature, que des armes qu'elle-même nous fournit» puisqu'«il est bien évident que la peinture s'est toujours faite à l'aide des poussières minérales ou des pigments végétaux qui reçoivent ou refusent (renvoient) les ondes lumineuses de la façon même dont les reçoivent ou les

³⁰⁶ Une variante manuscrite en fac-similé, intitulée «La Karskaya», est représentée dans «L'atelier de "L'Atelier contemporain"» (*O. C. II*, p. 747). Le texte se compose de trois strophes en vers libres. Outre qu'il y a l'allitération du son /t/ dans l'ensemble, les mots «suspecte», «côtelettes» et «assiette» se trouvent à la fin des vers comme des rimes dans la deuxième strophe. Dans la dernière phrase, ce dispositif sonore devient plus sensible : «C'est la grâce que je leur souhaite ; / Mais Locuste, soyez experte : / Mithridate est notre cousin.» Pour la version en prose, Ponge insère «la dînette» au titre du texte préoriginal «La Karskaya». Le fait qu'il y a 67 feuillets manuscrits présentant divers essais de mise en vers montre que le poète était très attentif au plan formel du texte.

³⁰⁷ Voir la note 4 de «La Dînette chez Karskaya», *O. C. II*, p. 1549.

refusent les roches (ou végétaux) dont ils sont issus³⁰⁸». Il semble que la matérialité du moyen d'expression s'explique bien physiquement par sa provenance : les matières concrètes dues à la Nature. À cet égard, il est intéressant de nous arrêter brièvement sur la pierre et l'eau, deux éléments très présents chez Ponge, avant d'approfondir son matérialisme dans les textes sur l'art.

Parmi des éléments naturels, relevons la pierre et l'eau dont la rencontre est constante : tantôt elles apparaissent l'une ou l'autre, donnant au titre leurs noms multiformes, comme «Pluie», «De l'eau», *La Seine*, ou «Le Galet», tantôt elles se trouvent réunies comme dans «Végétation», «Bords de mer» ou «Le Pré». Dans *Le Parti pris des choses*, le texte liminaire «Pluie» et le dernier «Le Galet» se font pendant, d'un côté le fluide de l'autre le solide, mais formellement c'est l'inverse, d'un côté un texte compact, de l'autre un long texte relativement dispersé. La clause du premier «il a plu» appelle celle du dernier «il s'empêtra».

Entre les deux textes, «De l'eau» propose une image inattendue de ce liquide ; informe et inconsistante, l'eau change, à la merci de ce qui l'entoure ; toutefois, sa qualité ne consiste que dans cette tendance à «renonce[r] à chaque instant à toute forme», à aller «toujours plus bas», et à «s'humilier»³⁰⁹. Son asservissement total amène Ponge à avouer qu'elle «échappe à toute définition», mais, par là même, «elle laisse dans [s]on esprit et sur ce papier des traces, des taches informes³¹⁰.» Certes le poète attribue à l'eau «le contraire d'excelsior», mais il s'agit d'une manière de faire son éloge. En effet, dans son obstination à aller plus bas, elle est digne d'être imprimée en majuscules, comme une inscription romane sur la pierre, en tant que «LIQUIDE³¹¹».

³⁰⁸ Francis Ponge, «Note hâtive à l'éloge d'Ébiche», dans *A. C., O. C. II*, p. 741.

³⁰⁹ Francis Ponge, «De l'eau», dans *Le Parti pris des choses, O. C. I*, p. 31.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

³¹¹ *Ibid.*, p. 31. Dans *La Seine*, également, Ponge réhabilite l'eau en la rapprochant de la chose la plus haute : «c'est donc que le lieu même de l'humiliation et de la bassesse, le lieu de l'écoulement des turpitudes et des hontes est aussi un lieu de miroitement, de pureté et de transparence, et qu'enfin c'est *seulement* en ces lieux, les plus bas, et en ces eaux, résiduelles, oui, là et là seulement que ce qui est au plus haut, qu'enfin les cieus trouvent (ou consentent) à se refléter.» *O. C. I*, pp. 282-283. Souligné par l'auteur.

Chacune dotée, sous la plume élogieuse de Ponge, d'un caractère non conventionnel, l'eau «têtue» pour obéir à la pesanteur et la pierre instable qui «meurt constamment», l'association des deux éléments paraît explicite dans «Le Galet». À partir du galet, le texte éponyme remonte au commencement de la planète ardente et amorphe, et décrit «l'origine du gris chaos de la Terre» refroidissant, car «tous les rocs sont issus par scissiparité d'un même aïeul énorme³¹²». Il retrace la «perpétuelle désagrégation» du globe originel sous toutes les formes de pierres : plaques, bancs rocheux, blocs, rocs, rochers, cailloux, galets, graviers, sable et poussière. Au cours de cette désagrégation continue, par moments, «l'élément liquide [...] active son érosion³¹³», sous forme de mer et de fleuve. Ce qui rapproche particulièrement la pierre de l'eau, c'est le mécanisme associé à la notion temporelle. La pluie tombe «comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation» ; et, «lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête³¹⁴.» Au niveau planétaire, «à propos de la pierre [,] la nature apparaîtra enfin [...] comme une montre dont le principe est fait de roues qui tournent à de très inégales vitesses, quoiqu'elles soient agies par un unique moteur» ; chaque espèce, végétale ou animale, tournent à sa propre vitesse ; la lente désagrégation de la nature vers la mort est dirigée par la «grande roue de la pierre³¹⁵». L'eau et la pierre ont communément un caractère machinal qui paraît à première vue inapproprié comme attribut des éléments naturels, mais l'image concrète de l'horloge nous les rend plus compréhensibles et familiers.

Par ailleurs, dans «Le Pré», l'eau et la pierre encadrent le pré de façon spatiale, tant dans sa largeur que dans sa profondeur. Le pré se trouve «près de la roche et du ru», en même temps que le sol, sur la roche de base, fait surgir les herbes «en appel ou réponse unanime anonyme à la pluie» : celles-ci permettent à l'eau de circuler de la

³¹² Francis Ponge, «Le Galet», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 50.

³¹³ *Ibid*, p. 51.

³¹⁴ Francis Ponge, «Pluie», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 15, 16.

³¹⁵ Francis Ponge, «Le Galet», O. C. I, p. 53.

nappe phréatique au ciel par l'évaporation, et de revenir par la pluie³¹⁶. Ayant recours à des effets visuels sur la page, le texte, par les longues lignes successives, insérées entre deux lignes de points, représente les couches de terre absorbant l'eau, qui sont couvertes ainsi soit de gouttelettes d'eau (la pluie), soit de rosée sur les herbes (l'évaporation). Dans cette parenthèse encadrée, dans la terre, le narrateur «explique» longuement que :

[...] si le pré, dans notre langue, représente une des plus importantes et primordiales notions logiques qui soient, il en est de même sur le plan physique (géophysique), car il s'agit en vérité d'une métamorphose de l'eau, laquelle, au lieu de s'évaporer directement, [...] choisit *ici*, se liant à la terre et en passant par elle, c'est-à-dire par les restes pétris du passé des trois règnes et en particulier par les granulations les plus fines du minéral, [...] de donner renaissance à la vie sous sa forme la plus élémentaire, l'herbe : élémentarité-alimentarité³¹⁷.

L'adverbe «ici» devient emblématique de la phrase, qui explique la circulation de l'eau nourrissant la terre en son intérieur. Chez Ponge, la Nature revêt un aspect machinal et concret sans connotation transcendante mais avec une logique précise. Moteur du continuel cycle matériel de la terre, la Nature est «immanente» du point de vue de la philosophie des atomistes antiques, comme l'affirme Yee Choonwoo : «L'éternel retour de Ponge se présente surtout comme le jeu et comme le cycle de la matière.³¹⁸» Par le biais du jeu de mots et du jeu d'images, les éléments naturels contribuent à rendre des textes matériels et concrets, en associant par leur caractère multiforme une petite chose temporelle à une immémoriale chose colossale, la rosée sur l'herbe à la gigantesque réserve souterraine.

³¹⁶ Francis Ponge, «Le Pré», dans *Nouveau recueil, O. C. II*, p. 341. Dans *La Fabrique du pré*, ensemble des textes préparatifs pour «Le Pré», Ponge mentionne dès le début cette association aux sens vertical et horizontal des prépositions «de» et «à» : «De (depuis) la roche (jusqu') à l'eau» (*O. C. II*, p. 437).

³¹⁷ *Ibid.*, p. 342. Nous soulignons.

³¹⁸ Yee Choonwoo, *La Nature dans l'œuvre de Francis Ponge*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011, p. 128.

La sculpture hydraulique de Kosice

À propos de l'eau, il est indispensable de citer Gyula Kosice, né en 1924, fondateur du mouvement Madi et sculpteur d'origine slovaque naturalisé argentin, qui s'intéresse notamment à l'eau, et à qui Ponge consacre en 1964 un texte intitulé «Pour Kosice». En se penchant sur «le problème de la continuité rythmique de certaines formes transparentes³¹⁹», Kosice choisit notamment comme moyen d'expression l'eau et le plexiglas (verre acrylique), propres à représenter un mouvement par le développement d'une forme. Ces deux matières ont en commun le caractère d'être transparent mais l'une est floue et l'autre solide. Et ce sont justement ces deux choses de nature différente qui l'amènent à «créer une architecture de l'eau» : la «sculpture hydraulique». D'ailleurs il parle de la transposition de la poésie à l'art plastique en prenant conscience de la difficulté d'«une sorte de décalage, de transformation de l'image du plan poétique au plan plastique³²⁰».

Ponge, pour sa part, décrit, dans «Pour Kosice», l'artiste comme «un garçon énergique» qui aide l'eau «à se soulever, à se redresser³²¹». En adéquation du texte, il emploie une disposition particulière pour mettre en valeur «la continuité rythmique» due à la conception du sculpteur sur le plan textuel : alors qu'à première vue il paraît y avoir sept paragraphes, chacun ayant une lettre majuscule en tête, le texte se compose en réalité d'une seule phrase qui continue avec deux points-virgules et trois virgules, hormis le dernier paragraphe qui sert de clause («Voilà ce que nous a apporté Kosice. Oui, déjà, plus que l'espoir de cela³²².»). On peut voir que le texte de Ponge est fidèle à l'art de Kosice qui traite de l'eau comme matière plastique en la laissant pourtant se mouvoir, et qui cherche à transformer littéralement son image poétique en œuvre d'art, transformer une chose invisible en chose tangible, dans des matières transparentes.

Ce qui nous intéresse en outre, du point de vue de l'éloge paradoxal, c'est que Kosice plaide pour des matières normalement sous-estimées : tantôt pour le plexiglas,

³¹⁹ Gyula Kosice, [Entretien avec Guy Habasque], in *L'Œil*, Paris : L'Œil, 1963, sans pagination.

³²⁰ *Idem*.

³²¹ Francis Ponge, «Pour Kosice», dans *A. C., O. C. II*, p. 676.

³²² *Idem*.

qu'il défend en disant que l'«on croit généralement que le plexiglas n'est pas un matériau noble. On dit aussi qu'il conserve mal. C'est faux. On a découvert des procédés qui le rendent inaltérable» ; tantôt pour l'aluminium qui «est à [s]on sens le métal le plus proche de l'eau par sa finesse, sa noblesse et sa légèreté. Il est parfaitement inaltérable et résiste à la corrosion du temps³²³.» Il est à remarquer que le liquide, symbole de l'instabilité et de la fluidité, devient, sous la main de l'artiste, résistant et impérissable. Ponge ne manque pas de mentionner «le plus grand respect» de Kosice pour l'eau. À ses yeux, l'artiste «transform[e] son humilité native en vaillance, jusqu'à prouver sa monumentalité³²⁴.»

Si l'on revient aux termes «se soulever» et «se redresser», Ponge les emploie comme il le fait pour le mot «élever» qui apparaît aux sens figuré et littéral dans les éloges d'une chose ou d'une personne. Pour Gabriel Audisio, ami poète, il écrit un texte intitulé de façon représentative «Petite machine d'assertions pour aider à l'élévation à son rang de notre Gabriel Audisio³²⁵», en faisant de son texte une machine à élever. Probablement avec une certaine affinité pour l'eau, Ponge tient compte dans «Pour Kosice» de ce que l'eau est animée, mise en mouvement et ainsi réhabilitée dans les sculptures hydrauliques, comme si l'eau devenait un monument artistique grâce à l'art de Kosice.

La pierre sédimentaire : «L'Ardoise» d'Ubac

Texte consacré à Raoul Ubac à l'occasion de l'exposition à la Galerie Maeght en novembre 1961³²⁶, «L'Ardoise» représente un cas de l'association de la pierre et de l'eau différent de celui de la pierre lithographique de «Matière et mémoire». Dans les deux textes, à première vue, c'est le matériau qui fait l'objet d'un commentaire plutôt que l'artiste lui-même ; toutefois, il s'agit d'une manière de représenter l'artiste par

³²³ Gyula Kosice, *Op. cit.*

³²⁴ Francis Ponge, «Pour Kosice», *O. C. II*, p. 677.

³²⁵ Francis Ponge, «Petite machine d'assertions pour aider à l'élévation à son rang de notre Gabriel Audisio», dans *Nouveau nouveau recueil III*, *O. C. II*, p. 1277-1279.

³²⁶ Le texte est paru dans la revue de la galerie *Derrière le miroir* sous le titre *Ubac. Ardoises taillées* en 1961 (n° 130, Éditions Maeght), repris dans le *Nouveau recueil* en 1967 (Gallimard, coll. «Blanche») et dans *L'Atelier contemporain* en 1977 (Gallimard).

l'adaptation du texte. Il semble que dans «L'Ardoise», sous l'apparence du poème typiquement pongien sur une chose quotidienne, le poète tienne compte non seulement de ce matériau, mais aussi de l'esthétique d'Ubac et de sa manière, et ce, surtout par rapport à la technique du bas-relief, de l'ardoise taillée que pratique ce dernier.

Ubac et Ponge : affinité esthétique

Né en 1910 à Malmédy, petite ville des Ardennes belges, Raoul Ubac est d'abord photographe, participant pleinement aux activités surréalistes entre 1934 et 1940, qu'il quitte pendant la Deuxième Guerre mondiale. C'est en fréquentant l'atelier de William Hayter³²⁷ qu'il apprend la gravure avant de commencer à graver l'ardoise à partir de 1946. Durant la même période, il rencontre à la galerie Denise René des artistes d'après-guerre, entre autres Jean Bazaine. Dans une note préparatoire, Ponge reprend quelques-uns de ces détails biographiques, qui seront éliminés du texte définitif. Mais il est intéressant de remarquer que le poète connaissait un titre significatif d'Ubac : «Le Parti pris des choses»³²⁸. Sans parler de cette coïncidence, il doit y avoir, entre Ponge et Ubac, certains points communs esthétiques, puisqu'ils ont conçu à eux deux une édition du *Galet* (texte de Ponge illustrée par Ubac), mais le livre n'a point vu le jour³²⁹.

³²⁷ Stanley William Hayter (1901-1988), graveur anglais, a ouvert un atelier à Montparnasse en 1932, nommé «L'Atelier 17», que fréquentaient entre autres Giacometti, Héliou, Picasso, Miró, Ernst, Tanguy, Szènes, Vieira da Silva, Lipchitz, Masson, Chagall, Alechinsky et Vuillamy. Parmi ces artistes, Ponge écrit sur Giacometti, Héliou, Picasso, Miró et Vuillamy. Masson a proposé, sans réaliser, d'illustrer *Le Parti pris des choses*.

³²⁸ «Ubac a commencé par le montage de photos en noir et blanc puis par le dessin (dont l'un, je ne saurais oublier, était intitulé *Le Parti pris des choses*).» Francis Ponge, «Note pour "L'Ardoise"», dans «Dans l'atelier de *L'Atelier contemporain*», *O. C. II*, p. 750. Pour ce titre, Ubac semble être inspiré par Marcel Lecomte, qui reprend le titre du recueil de Ponge. Ce dernier demande à André Frénaud, qui a acquis le dessin, de lui en faire la description. (*André Frénaud, amateur et critique d'art*, édité par Jean-Yves Debreuille et Marianne Froye, Bern : Peter Lang, 2010, p. 17.)

³²⁹ En janvier 1944, les Éditions du Seuil ont refusé ce projet. («Notice de "L'Ardoise"», *O. C. II*, p. 1575.) Ponge en parle à Albert Camus qui lui racontait avoir vu le dessin «Le Parti pris des choses» (les lettres 26 et 31, dans Albert Camus, Francis Ponge, *Correspondance 1941-1957*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Marie Gleize, Paris : Gallimard, 2013).

«Terre à terre — Face à face. Notre corps enfin s'est rejoint au niveau de la pierre³³⁰», dit Ubac, qui a en effet le même regard que Ponge sur les choses, regard attentif et accueillant sur les petites choses banales et sur la matière des choses. Pour reprendre le dessin intitulé «Le Parti pris des choses», on y voit un poisson, un plat, des gobelets, un fer à repasser, des lampes, un marteau, des fruits, une pipe, somme toute des choses de la vie quotidienne, dessinées avec des contours extrêmement précis. Et de ces dessins méticuleux Paul Nougé écrit que «l'on pourrait imaginer que Raoul Ubac tente principalement d'atteindre à je ne sais quel maximum de densité des choses familières³³¹». Mais nous pouvons sans doute mieux découvrir l'affinité qui rapproche l'artiste et le poète dans leur respect pour l'objet et leur attachement à la matière. Dans un entretien, Ubac déclare que :

Ce qui précisément me plaît dans l'ardoise, c'est qu'elle constitue moins une planche qu'un objet. [...] Il est plus passionnant de travailler une forme trouvée, je veux dire un éclat d'ardoise qui affecte une certaine forme, que de travailler cette ardoise en rectangle. En effet, l'éclat d'ardoise possède déjà une forme originale. Il s'agit maintenant d'y inscrire une autre forme correspondante. Le plus souvent, c'est la forme extérieure qui commande la forme intérieure. Il suffit de la révéler pour la rendre visible³³².

³³⁰ Raoul Ubac, «La beauté aveugle», in *III^e convoi*, n° 3, 1946, p. 39.

³³¹ Paul Nougé, «Situation de Raoul Ubac», dans *Histoire de ne pas rire*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1980, p. 150. Il serait intéressant de noter que Ponge rencontre Nougé, «la tête la plus forte [...] du surréalisme en Belgique», à Rouen en mai 1940 («Paul Nougé», dans *Lyres*, O. C. I, p. 472). Se souvenant de cette rencontre, il déclare que Nougé était «l'un des deux ou trois hommes que, sans les connaître qu'à peine, voire sans les avoir jamais vus, je considère comme les plus proches de moi, par la qualité de leur écriture, par leur position en face des problèmes les plus capitaux : celui du langage en particulier» («Souvenirs interrompus», dans *Nouveau nouveau recueil I*, O. C. II, p. 1120). Ponge le mentionne dans les lettres à Jean Paulhan (lettres 238 et 251, dans Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondance I*, annotée par Claire Boaretto, Paris : Gallimard, 1986).

³³² Raoul Ubac, in Georges Charbonnier, «Entretien avec Raoul Ubac», in *Le Monologue du peintre*, Paris : Éditions de la Villette, 2002 [Julliard, 1959, 1960 ; Guy Durier, 1980], p. 241.

Ubac traite l'ardoise comme un objet qui possède une matière et une forme qui lui sont propres et non pas comme un simple matériau tout disposé à la manipulation de l'artiste. Cette idée évoque un propos de Braque rapporté par Ponge dans «Braque-Japon» : «il [Braque] me disait encore, une autre fois : “Il me semble que la toile neuve est comme recouverte d'une poussière blanche. Mon travail alors consiste en quoi? Seulement à enlever cette poussière. À épousseter soigneusement mon tableau. [...]”³³³.» Nous retrouvons ici le respect pour le matériau du moyen d'expression ou l'autonomisation de l'objet que nous avons vue à propos de la pierre lithographique de Dubuffet. Dans un texte intitulé «Mes gravures», Ubac écrit : «En passant de l'un [le dessin du tirage] à l'autre [la planche gravée] une transmutation s'est opérée qui lorsque l'esprit de la matière est respecté fait participer celui-ci à l'esprit de l'œuvre³³⁴.» Sous la plume de Ponge, le regard sensible aux choses muettes d'Ubac et de Dubuffet fait de la pierre, censée rester muette comme une tombe, un objet réactif et parlant. Cette considération de l'objet comme interlocuteur plutôt que serviteur de l'artiste expliquera deux exemples rarissimes de l'emploi de la prosopopée chez Ponge³³⁵.

Dans les écrits pongiens sur l'art, la compréhension de la matière amène des artistes comme Braque, Fautrier ou Dubuffet, chacun à sa manière, à incorporer leurs sentiments dans les œuvres plastiques. C'est sans doute la conscience aiguë du matériau et la confiance en la matérialité du moyen d'expression qui permettent de rendre les émotions reçues du monde extérieur sous une autre forme, de les concrétiser dans le monde, à nouveau, comme Fautrier transforme sa rage de l'expression en tube de couleur et «chacun de ses tableaux s'ajoute à la réalité³³⁶». Ubac ne dit pas autre chose en parlant de sa création qu'il explique en trois stades :

³³³ Francis Ponge, «Braque-Japon», dans *A. C., O. C. II*, p. 597-598.

³³⁴ Raoul Ubac, «Mes gravures», in *XX^e siècle*, n° 10, mars 1958, p. 51.

³³⁵ On reviendra au cas de «L'Ardoise». L'autre exemple dans «Matière et mémoire» : «Pour le reste, semble-t-elle [la pierre] dire, je suis bien trop polie, j'ai été bien trop aplaniée, vous n'aurez de moi que du blanc, rien de mon gré(s), rien de ma nature muette. Il est à venir, celui qui me fera parler.» dans *Le Peintre à l'étude*, *O. C. I*, p. 123.

³³⁶ Francis Ponge, «À la gloire de Fautrier», dans *A. C., O. C. II*, p. 644.

Le premier est celui de la sollicitation externe : en quelque sorte le germe qui se dépose et qui se développe. Ensuite je projette sur la toile ou le papier, toute mon émotion. Arrive alors un troisième stade que je crois très important : c'est celui de l'objectivation. La première projection extrêmement sensible, doit être domestiquée en quelque sorte, et parfois, il me faut la détruire partiellement pour créer des rapports plus justes, une sorte d'équation parfaite³³⁷.

Si le mot «objectivation» évoque une certaine distance et un regard critique que l'artiste garde vis-à-vis de ses propres œuvres, on peut l'associer à la distance prise chez Ponge envers l'objet par les définitions-descriptions appuyées sur les mots — matériaux physiques de l'écriture. Sa «contemplation» de l'objet procède d'une sorte d'objectivation, histoire de parvenir à le «remplacer par une formule logique (verbale) adéquate³³⁸». Il est tentant également de remarquer la similitude entre l'expression «l'équation parfaite» et l'équation pongienne «PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS³³⁹». Chez Ponge, l'équivalent verbal de l'objet obtient, par les sens et les caractères sonore, graphique et sémantique, une matérialité certaine sur la page indéniablement plate du livre. Mais la reconnaissance de la matérialité concerne d'abord la matérialité de l'espace plan. Ubac parle d'«équivalence plastique des choses» justement dans son commentaire sur la «vision plate» :

Cette vision est plate parce que la toile, ou le mur, sur lesquels elle se fixe, est plate. Il faut partir de ces existences premières, de ces exigences plastiques de la toile ou du mur pour arriver à un tableau qui ne soit pas une imitation servile ou un trompe-l'œil. En retrouvant cette composition par plans, ce qui donne une profondeur chromatique, au lieu d'enfoncer la toile, comme le fait la perspective dite italienne, nous avons trouvé le moyen de donner une équivalence plastique des choses³⁴⁰.

³³⁷ Raoul Ubac, in Charles Juliet, *Entretien avec Raoul Ubac*, Paris : L'Échoppe, 1994, p. 26.

³³⁸ Francis Ponge, «My creative method», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 526.

³³⁹ *Ibid.*, p. 522.

³⁴⁰ Raoul Ubac, in Georges Charbonnier, *Op. cit.*, p. 241.

Désabusé et sensible à la matière du tableau, on est incité à voir dans la surface du tableau un plan physique au lieu de l'illusion optique. Nous tenterons maintenant de mettre en lumière comment cette proximité entre Ponge et Uzac contribue à la surdétermination assez complexe du texte «L'Ardoise».

La stratification dans «L'Ardoise»

L'ARDOISE

(1) L'ardoise — à y bien réfléchir c'est-à-dire peu, car elle a une gamme de reflets très réduite et un peu comme l'aile du bouvreuil passant vite, excepté sous l'effet des précipitations critiques, du ciel gris bleuâtre au ciel noir — s'il y a un livre en elle, il n'est que de prose : une pile sèche ; une batterie déchargée ; une pile de quotidiens au cours des siècles, quoique illustrés par endroits des plus anciens fossiles connus, soumis à des pressions monstrueuses et soudés entre eux ; mais enfin le produit d'un métamorphisme incomplet.

(2) Il lui manque d'avoir été touchée à l'épaule par le doigt du feu. Contrairement aux filles de Carrare, elle ne s'enveloppera donc ni ne développera jamais de lumière.

(3) Ces demoiselles sont de la fin du secondaire, tandis qu'elle appartient aux établissements du primaire, notre institutrice de vieille roche, montrant un visage triste, abattu : un teint évoquant moins la nuit que l'ennuyeuse pénombre des temps.

(4) Délitée, puis sciée en quernons, sa tranche atteinte au vif, compacte, mate, n'est que préparée au poli, poncée : jamais rien de plus, rien de moins, si la pluie quelquefois, sur le versant nord, y fait luire comme les bourguignottes d'une compagnie de gardes, immobile.

(5) Pourtant, il y a une idée de crédit dans l'ardoise.

(6) Humble support pour une humble science, elle est moins faite pour ce qui doit demeurer en mémoire que pour des formulations précaires, crayeuses, pour ce qui doit passer d'une mémoire à l'autre, rapidement, à plusieurs reprises, et pouvoir être facilement effacé.

(7) De même, aux offenses du ciel elle s'oppose en formation oblique, une aile refusée.

(8) Quel plaisir d'y passer l'éponge.

(9) Il y a moins de plaisir à écrire sur l'ardoise qu'à tout y effacer d'un seul geste, comme le météore négateur qui s'y appuie à peine et qui la rend au noir.

(10) Mais un nouveau virage s'accomplit vite ; d'humide à humble elle perd ses voyelles, sèche bientôt :

(11) «Laissez-moi sans souci détendre ma glabelle et l'offrir au moindre écolier, qui du moindre chiffon l'essuie.»

(12) L'ardoise n'est enfin qu'une sorte de pierre d'attente, terne et dure.

(13) Songeons-y³⁴¹.

Le texte commence par le nom de l'objet, ce qui signale l'intérêt particulier de Ponge pour ce mot, et son intention de composer une sorte de définition à sa manière, sans effacer les traces de sa consultation du *Littré*, des rubriques «ardoise» et «ardoisé». Le premier paragraphe s'organise autour des images reconnues de l'ardoise, capables d'évoquer cette substance : la pierre mate, la couleur sombre, la résistance contre la pluie, la forme carrée, des usages populaires et des caractères minéralogiques. Ces qualités seront reprises de diverses manières, associées l'une à l'autre, au cours du texte, en composant l'épaisseur sémantique de «l'ardoise» à l'image des strates de la roche sédimentaire à laquelle elle appartient. Comme le remarque Tineke Kingma-Eijgendaal, ce paragraphe reflète également cette pierre feuilletée par «l'anacolithe de couches syntaxiques superposées³⁴²». Le mot «livre», faisant allusion à l'écriture, représente les couches de terre, qu'Ubac compare lui-même à un livre «aux milliers de pages qui s'ouvriraient comme par enchantement par un coup sec donné sur sa tranche³⁴³». Par le biais du double sens du mot «réfléchir», l'expression «à y bien réfléchir, c'est-à-dire

³⁴¹ Francis Ponge, «L'Ardoise», dans *A. C., O. C. II*, p. 656-657.

³⁴² Tineke Kingma-Eijgendaal, «L'“adéquation” iconique de l'œuvre à l'objet : le travail sur “L'Ardoise”», in *Francis Ponge*, textes recueillis par Franc Schuerewegen, *CRIN*, n° 32, 1996, p. 87.

³⁴³ «Une dalle d'ardoise est constituée par l'assemblage, ou mieux, la compression d'un nombre infini de feuille superposées : un livre de pierres aux milliers de pages qui s'ouvriraient comme par enchantement par un coup sec donné sur sa tranche.» Raoul Ubac, «Note sur l'ardoise», texte de 1968 repris in *Raoul Ubac 1910-1985. Sculptures, peintures, dessins, photographies*, catalogue d'exposition au Suermondt-Ludwig-museum Aachen, Grenz-Echo-Verlag Eupen, 1996, p. 50.

peu» renforce l'aspect autoréflexif du texte avec les termes «précipitations critiques», qui renvoient à la fois à la pluie déclenchant le changement important de couleur de la pierre et à la posture de l'auteur examinant son propre texte. Le premier paragraphe propose également des motifs qui s'articulent aux caractères de l'objet : le ciel, la pluie, le toit et l'oiseau. La gamme de couleur de l'ardoise «du ciel gris bleuâtre au ciel noir» correspond à la couleur du ciel au moment de passer à la pluie, et celle du bouvreuil, celui-ci étant convoqué pour représenter la brièveté du temps consacré à la réflexion sur l'ardoise. Malgré la rapidité de réflexion, incarnée par le passage très court de l'oiseau et du texte, la cause et l'effet du changement de la pierre se reflètent, puisque le ciel devenant noir rend l'ardoise noire.

L'ardoise est utilisée dans la vie quotidienne comme ardoise d'écolier, de commerçant, et comme compte de consommations prises à crédit. C'est pourquoi «s'il y a un livre en elle, il n'est que de prose.» Son apparence ressemble à celle de la «pile sèche», ou de la «batterie», mais la batterie est «déchargée». Plutôt que l'idée d'emmagasiner de l'énergie, le mot «pile» véhicule l'idée d'entassement physique, de matières inorganiques, revenant à la structure feuilletée des schistes. L'usage prosaïque de l'ardoise l'amène enfin à s'appeler la «pile de quotidiennes», et son «métamorphisme [est] incomplet», sans qu'elle devienne cristalline. Toutefois, cette pile de quotidiennes, située à la mesure de la géographie, obtient ici l'ampleur inattendue «au cours des siècles», comme un galet est placé subitement dans la terre chaotique avant la lettre dans «Le Galet»³⁴⁴.

Appuyé sur la science géologique, le deuxième paragraphe introduit le marbre de Carrare, blanc et brillant, qui résulte du métamorphisme thermique causé par la chaleur du magma. Le marbre est comparé à des «filles» par rapport à l'ardoise, qui sera comparée de la sorte à une vieille dame dans le troisième paragraphe. À la vieille dame est attachée l'«institutrice», qui, à son tour, lie le classement géologique de l'ère primaire et du secondaire à l'appellation scolaire d'enseignement primaire et secondaire. À l'ère paléozoïque succède l'ère mésozoïque mais les «filles» du

³⁴⁴ Francis Ponge, «Le Galet», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 49-56. Dans «Notes pour un coquillage», Ponge «démontre» également un coquillage en le comparant à «un énorme monument» (*Ibid.*, p. 38).

secondaire doivent être plus âgées que celles du primaire. L'assimilation de l'ardoise à l'institutrice et non pas aux élèves, résout cet anachronisme en accentuant l'immense durée pour la production de la roche sédimentaire, «l'ennuyeuse pénombre des temps». Ni blanche ni noire, sans lumière éclatante, «notre institutrice de vieille roche» est de couleur grise et sombre, au «visage triste».

Tandis que le mot «sciée» reprend l'ambiance «ennuyeuse», le quatrième paragraphe porte sur l'équarrissage de l'ardoise, dont les morceaux se séparent par un coup de pic, en couches, dans le sens de stratification, puis sont découpés «en quernons», en d'autres morceaux d'une grandeur convenable³⁴⁵. Ici apparaît le motif militaire en raison du mot «bourguignotte», casque sans visière du XVI^e siècle, pour évoquer l'unique moment où l'ardoise brille grâce à la pluie. Mais malgré les attaques du pic et de la pluie, représentées par une sorte d'allitération qui imite les bruits (les sons /t/ et /p/), l'ardoise est toujours «immobile». Immobile puisqu'elle est une pierre, donc insensible selon l'image conventionnelle et incontestablement sombre. Il est à remarquer que le «versant nord» équivaut au nom d'Ubac, car, son homonyme l'«ubac» signifie les versants d'une vallée de montagne exposée à une moindre quantité de soleil, c'est-à-dire, au nord dans l'hémisphère nord. L'«ubac» a d'ailleurs pour étymologie *opacus* : obscur, sombre. De la couleur grise de l'ardoise au visage triste de la vieille institutrice en passant par les temps ennuyeux de la roche sédimentaire, les éléments sombres s'accordent avec le fait que le nom d'Ubac est étroitement lié à la matière qu'il

³⁴⁵ Le mot «quernon» signifie dans le langage courant la partie du schiste ardoisier où l'on effectue le découpage. Comme le propose la note 2 de «L'Ardoise» de l'édition Pléiade qui cite le Robert, ce mot provient probablement de l'opération appelée «quernage» qui consiste à débiter le bloc de schiste en «repartons». (*O. C. II*, p. 1575. La note cite «répartons» sans doute mal transcrit.) Nous pensons qu'il y a une autre provenance possible ; *L'Encyclopédie de Diderot et D'Alambert* parle de «renons» pour désigner cette phase de débitage : «Les morceaux qui viennent de cette première division, sont subdivisés à l'aide du *pic moyen* ou du *gros pic*, en d'autres morceaux d'une grosseur à pouvoir être portés par une seule personne : on les appelle *renons*.» «Ardoise», in Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [en ligne], réalisé par ARTFL Project (Université de Chicago) et Institut national de la langue française, consulté le 7 mai 2013. Disponible sur : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.0:2784.encyclopedie0513.7139828>

emploi. C'est sans doute lui seul, «cet homme paisible, étranger à toute forfanterie, au regard limpide, au nom prédestiné», qui puisse affronter les conditions de l'ardoise, du «domaine glacé, désert, rare en oxygène³⁴⁶». Dans cette logique d'équivoque et d'analogie, la personnalité d'Ubac peut être qualifiée également de «sombre» : «Énigmatique Ubac, secret et modeste» avec «la discrétion dont il a entouré son existence, une discrétion presque excessive³⁴⁷». La modestie de l'artiste confirme ainsi l'épithète «humble» qui apparaît dans le texte à trois reprises.

Après la phrase qui rappelle «l'idée de crédit» attenante à l'ardoise en tant que compte de consommations prises à crédit, le sixième paragraphe aborde la question de l'écriture par l'intermédiaire de la «mémoire». «Humble support pour une humble science», pour des chiffres et des mots sans valeur particulière, l'ardoise est faite pour les écrits provisoires, destinés à disparaître les uns après les autres. Par opposition à la pierre lithographique de «Matière et mémoire» qui conserve des mémoires dans la profondeur, la pierre en strates offre le plaisir d'effacer et d'oublier facilement ce qui est écrit, «plaisir d'y passer l'éponge» (le huitième paragraphe). Cependant, elle noue des relations avec la mémoire d'une autre manière : «en formation oblique». Si l'on tient compte de la locution adverbiale «de même» au commencement du septième paragraphe, il est possible d'interpréter la phrase dans le registre métapoétique. L'ardoise se bat contre la pluie par «une aile refusée» composée d'une ligne de soldats (au casque bourguignotte) pliée à l'angle aigu, qui évoque la figure du toit vu d'en face. Le toit couvert d'ardoises rappelle le bouvreuil, à la fois par leur couleur commune et par leur forme ailée.

La «formation oblique» amène par homographie la «formulation oblique», d'autant plus que le mot «formulation» apparaît dans le paragraphe précédent. L'ardoise emploie la tournure indirecte et la pluie s'appelle désormais «offenses du ciel», «météore négateur». Le dixième paragraphe rentre ainsi subrepticement dans l'histoire

³⁴⁶ Robert Rousseau, «Écrit sur la pierre», in *Rétrospective Raoul Ubac*, catalogue d'exposition au Palais des beaux-arts de Bruxelles et au Musée national d'art moderne de Paris en 1968, Charleroi : Cercle royal artistique et littéraire, sans pagination.

³⁴⁷ Gérard-Georges Lemaire, «De quel côté de la réalité?», texte repris in *Raoul Ubac : huiles et ardoises*, Maeght Éditeur, 1990, p. 21.

des mots : «d’humide à humble elle perd ses voyelles, sèche bientôt». C’est le moment où se produit un «virage» ; ce mot signifie le changement de couleur en chimie et le mouvement tournant d’un véhicule, qui évoque ici nécessairement celui d’un oiseau. Et cette transformation «s’accomplit vite», comme le «bouvreuil passant vite». Quand l’ardoise sèche, elle n’est plus brillante et redevient grise mate, sombre et humble, à l’instar d’Ubac discret et modeste. Les deux-points de la fin du dixième paragraphe font s’attendre à une explication sur la perte de «ses voyelles», qui peut inciter le lecteur à s’interroger sur ce pluriel. Pourquoi l’ardoise perd-elle, non pas une voyelle mais plusieurs, alors que de l’«humide» à l’«humble» il n’y a qu’une voyelle («i») qui disparaît? Et l’ardoise de prononcer : «Laissez-moi sans souci détendre ma glabelle et l’offrir au moindre écolier, qui du moindre chiffon l’essuie.» Les deux reprises successives du «moindre» rappellent celles de l’«humble» du sixième paragraphe, ce qui suppose que l’ardoise préconise mieux l’état humble que l’état humide. La région de visage contracté se détend enfin au moment d’être débarrassée par l’essuyage de la pluie, des précipitations critiques et des écrits des formulations crayeuses, trop blanches pour l’ardoise.

Revenons maintenant au paragraphe précédent pour l’expression «qui la rend au noir». La pluie rend la pierre mouillée de couleur noire, et la rend au noir dans le sens figuré de la mélancolie. Mais quand le geste d’essuyer et d’effacer la mémoire, la ramène à son caractère sombre et humble, elle se rétablit sans souci. On pourrait trouver là une morale : l’oubli est bénéfique dans la mesure où il efface des souvenirs tristes. Étant donné que c’est l’existence du liquide qui change tout en elle, il est intéressant de remarquer les mots ajoutés dans un feuillet manuscrit de «L’Ardoise» : «Brillante sous l’averse [,] d’humide elle redevient humble / plus de voyelle, d’i, d’e (accent aigu)³⁴⁸». Cet ajout reste énigmatique, puisque l’«humide» n’a pas d’«é». Mais il éclaircit bien ce mystère quand on se reporte à *La Fabrique du pré*, dans laquelle l’«é» du mot «pré» «a toutes les valeurs [...] des 2 i mais pressées [,] son accent aigu est le plus près possible

³⁴⁸ Le feuillet n° 9, daté du 10 novembre 1961, dans le dossier de «L’Ardoise» conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet. Nous remercions Madame Armande Ponge de son aimable autorisation pour la consultation du dossier.

du point sur l'³⁴⁹», et ce dernier figure de manière «mimologique» la rosée sur l'herbe, l'eau, qui change la couleur et l'humeur de l'ardoise. Il semble que la liquidité de l'«humide» soit tellement importante pour cet objet que l'«i» se multiplie par l'intermédiaire de l'«é». L'emploi du pluriel pour le mot «voyelle» évoque non seulement de nombreuses fréquentations de la pluie et autant d'évaporations, mais aussi la disparition des deux voyelles, l'«i» et l'«é» (deux «i» pressés). Rappelons que l'incipit et la clause du texte forment un couple en raison de la lettre «y» : «L'ardoise — à y bien réfléchir» et «Songeons-y». Il s'agit de penser à l'«i» dans l'«i» grec, puisque l'ardoise dépend de sa présence ou de son absence. Le pronom adverbial représente au début et à la fin l'élément essentiel pour réfléchir sur l'ardoise.

Force est de constater que le mot «humble» joue un rôle important dans «L'Ardoise». D'une part, il représente les caractères de l'objet, son apparence et ses usages généraux, de l'autre, il évoque la personnalité d'Ubac et son esthétique. Les bas-reliefs d'Ubac exécutés sur l'ardoise se caractérisent par des lignes parallèles onduleuses qui ressemblent à des sillons de champs cultivés. Le jeune artiste a parcouru plusieurs forêts européennes avec son sac à dos, ce qui démontre son attachement à la nature, à tel point qu'il compose un texte sur les pierres :

Dolmens — Menhirs.

C'est contre vous finalement que nous butons.

C'est en vous finalement que s'affirme l'accomplissement d'un cycle revenu au point mort.

À présent, livrés au pouvoir discrétionnaire des pierres nous sommes aptes à comprendre nos nudités, à saisir le sens d'une force aveugle qui n'atteste qu'elle-même et qui périodiquement, s'offre à nous comme une dernière ressource.

Terre à terre — Face à face. Notre corps enfin s'est rejoint au niveau de la pierre³⁵⁰.

Inspirées par le champ, le labour, les sillons, ses œuvres consistent dans l'humilité des motifs représentés, à quoi s'ajoute le «caractère volontairement rudimentaire de sa

³⁴⁹ Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, O. C. II, p. 448. Dans la note datée du 16 octobre 1960.

³⁵⁰ Raoul Ubac, «La beauté aveugle», *Op. cit.*, p. 39.

technique» : «la pauvreté de ses outils, réduits à des pointes, des vrilles et des clous de charpentier, répondaient au dénuement de sa symbolique», qui s'approche d'«un recueillement humble et sombre³⁵¹». Ubac considère la pierre et la terre, qui est une forme ancienne de la pierre, comme la «dernière ressource».

Nous ne pouvons nous empêcher de penser à l'incitation de Ponge dans «Introduction au "Galet"» à la revisite du sol avec la «charrue» et la «pelle», à la redécouverte de l'«épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots³⁵²». Pour le poète, «les racines des mots» ne sont pas une simple métaphore de l'étymologie, mais elles soutiennent le substrat des langues par l'histoire des mots, par les couches de sens accumulés tout au long de leurs usages. Il convient de noter que l'étymologie de l'«humble», le latin *humilis*, vient de *humus*, terre³⁵³. C'est justement dans l'«humus» que «se rejoignent les objets du monde et ceux du verbe³⁵⁴», les racines des choses et celles des mots. Le texte «L'Ardoise» noue un réseau de sens comme s'il retraçait la production de la pierre sédimentaire en descendant dans la terre, autour de la racine, à travers le mot «humble».

³⁵¹ Gérard-Georges Lemaire, «La naissance de l'androgyné», texte repris in *Raoul Ubac : huiles et ardoises*, Maeght Éditeur, 1990, p. 28.

³⁵² Francis Ponge, «Introduction au "Galet"», dans *Proèmes, O. C. I*, p. 203. Souligné par l'auteur.

³⁵³ «Humble», in Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, 1873-1874 (abréviation : *Littré*), t. II, p. 2063.

³⁵⁴ Francis Ponge, «Entretien avec Francis Ponge», in *Cahiers critiques de la littérature*, n° 2, décembre 1976, p. 23. Pour Ponge, depuis les racines de l'étymologie, l'histoire des mots forme dans le dictionnaire de façon concrète et physique les couches de terre par les colonnes de lignes : «C'est-à-dire que, me plongeant dans le dictionnaire français, dans le dictionnaire Littré, parce que ce dictionnaire comporte de longs développements sur l'histoire des mots, la sémantique, et, aussi sur l'étymologie, remontant fort souvent même plus haut que le latin, vers les racines védiques [...], que je n'ai jamais cherché qu'à redonner à la langue française cette densité, cette matérialité, cette épaisseur (mystérieuse, bien sûr) qui lui vient de ses origines les plus anciennes. Que j'ai voulu [...] entrer profondément dans ce monde, aussi concret, je le répète, aussi sensible pour moi que pouvaient l'être les paysages, les architectures, les événements, les personnes, les *choses* du monde dit physique.» *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard / Seuil, coll. «Points», 1970, pp. 42-43.

En effet de ce mot dérivent, comme nous l'avons vu, trois caractères majeurs de l'ardoise : la couleur grise et le ton sans éclat, les usages scolaire et commerçant, la modestie de l'artiste et ses matériaux et outils. Pour les motifs qui les associent, nous relevions le ciel, la pluie, le toit et l'oiseau. Ces motifs contribuent à représenter un autre caractère sans doute inattendu, mais fondamental du point de vue de l'écrivain : la mémoire précaire. La rapidité est soulignée à maintes reprises : la courte réflexion sur l'objet, le développement rapide du texte et le passage de l'oiseau dans le premier paragraphe ; la touche de la pluie «qui s'y appuie à peine» et l'essuyage «d'un seul geste» dans le neuvième paragraphe. Entre deux apparitions de l'adverbe «vite» («l'aile du bouvreuil passant vite», «un nouveau virage s'accomplit vite»), le ciel, la pluie et l'oiseau agitent précipitamment le toit d'ardoise. Mais quand ce dernier se fait «une aile refusée» et acquiert le membre symbolique d'oiseau, tous ces éléments s'associent l'un à l'autre autour de l'ardoise. L'oiseau passe dans le ciel qui, noirci, fait tomber la pluie, qui attaque et noircit à son tour le toit formant une aile. Ils sont liés par une chaîne du changement de couleur entre le gris et le noir. L'oiseau, qui ne change pas lui-même de couleur, assume un «virage» du mot «ardoise», étant donné qu'il est l'animal des voyelles, ce que Ponge lui accorde³⁵⁵. Son passage rapide représente le geste d'effacer en un instant les écrits sur l'ardoise. Si l'ardoise est caractérisée par la précarité de la mémoire, cette vitesse s'incarne dans le geste rapide d'effacer, comparable au passage de l'oiseau.

On peut voir que le nom de l'objet «ardoise» est inscrit dans l'«art d'oiseau», en escamotant les deux dernières lettres. Ici s'impose un autre couple de voyelles perdues : l'«a» et l'«u». Cette absence semble supposer une compensation par le nom Ubac, aux sens plastique et littéral, car Ubac et l'ardoise ne font qu'un³⁵⁶, outre que l'«a» et l'«u»

³⁵⁵ «Le mot OISEAU : il contient toutes les voyelles. Très bien, j'approuve.» Francis Ponge, «Notes prises pour un oiseau», dans *La Rage de l'expression, O. C. I*, p. 346. Souligné par l'auteur.

³⁵⁶ Dans une autre version de «Mes gravures», parue chez Maeght (1961/1962), Ubac écrit que : «Si un peintre utilise le papier ou la toile en tant que support facile mais passif, le graveur, lui, fait beaucoup plus corps avec la matière choisie parce que c'est un matériau dur, résistant qu'il travaille.» «Mes gravures», texte repris in *Raoul Ubac 1910-1985. Sculptures, peintures, dessins, photographies, Op. cit.*, p. 51.

sont les deux voyelles présentes dans le nom de l'artiste. En ce sens, il est significatif que Ponge commente son texte dans un manuscrit, en disant qu'il y a «très peu de voyelles dans ce texte sinon beaucoup d'*e muets*³⁵⁷», bien que le nom de l'artiste ne contienne, au contraire, aucun e muet, pas plus que son prénom Raoul³⁵⁸. L'ardoise et Ubac se compensent dans la création artistique et s'équilibrent au niveau des mots. Ponge, qui cherche à rapprocher l'objet de son nom le mieux possible, crée dans ce texte sur l'art la motivation la plus forte entre ces deux objets, dans l'«humus» de l'ardoise.

L'art d'être humble

Ponge rend ainsi au mot «ardoise» son épaisseur par la surdétermination des mots. En même temps qu'il réhabilite l'ardoise qui n'a qu'une mémoire temporaire, il met en valeur la précarité des écrits. Certes le poète a une prédilection pour les écrits inaltérables comme les inscriptions romanes, mais il trouve dans l'ardoise une autre façon de maintenir l'écriture à demeure. Il s'agit de passer vite d'une mémoire à l'autre, sans arrêt. Son usage pour les consommations prises à crédit lui donne à l'ardoise un caractère trivial. Pourtant l'épaisseur du mot rappelle que le «crédit» peut être compris au sens de l'autorité : chaque écrit sur l'ardoise disparaît dans un bref délai, mais on peut le mettre à crédit, et lui donner du crédit³⁵⁹. Derrière le «crédit», il y a nécessairement de la confiance. Curieusement, dans «Matière et mémoire», un autre texte sur la pierre, les relations entre Dubuffet et la pierre lithographique sont racontées avec le vocabulaire financier, tels que «prix», «payer», «facture», et «intérêt», qui suppose des échanges de confiance entre eux. Si le thème de l'argent rend un objet prosaïque, Ponge l'élève à un rang plus digne.

³⁵⁷ Francis Ponge, «Note pour "L'Ardoise"», *O. C. II*, p. 750. Souligné par l'auteur.

³⁵⁸ Son nom originel, Rudolf Ubach, ne contient non plus aucun e muet.

³⁵⁹ «Crédit» : «7° Autorité dont jouit une chose. Mettre une nouvelle, une opinion en crédit, la répandre, lui donner de l'autorité ; lui donner du crédit, la confirmer. 8° Créance, confiance. Je crois sur sa parole et lui dois tout crédit.» (*Littré*, t. I, p. 888.)

Il semble qu'Ubac lui aussi s'exerce à l'éloge paradoxal dans l'art plastique³⁶⁰, «un éloge du gris³⁶¹». Georges Limbour nous rejoint pour le confirmer : «On en [de l'ardoise] fait encore un usage vulgaire. À cette pierre ainsi domestiquée, avilie, Ubac va rendre son caractère originel, naturel, et quasi sacré³⁶².» Il remarque également que l'«humilité de moyens» de l'artiste est adéquate à la matière choisie, l'ardoise, car, «à cette pierre élémentaire ne conviennent cependant que des représentations élémentaires, et qui soient liées à son histoire, à sa nature.³⁶³» Comme dans l'éloge paradoxal pongien, on trouve chez Ubac l'adéquation de son œuvre à l'objet par sa manière de le traiter, dans le choix des outils et des motifs humbles. Ubac grave donc les sillons de la terre sur la pierre sédimentaire qui était aussi, antérieurement, la terre. Celle-ci forme verticalement les couches d'humus dans l'épaisseur de la plaque, tandis que ceux-là constituent les lignes successives horizontales sur la surface de la plaque. D'une manière autoréflexive, et à l'instar de la «force aveugle qui n'atteste qu'elle-même» pour reprendre les mots d'Ubac, les ardoises taillées montrent ainsi en elle son histoire des temps passés et sa nature de la roche stratifiée. Texte de circonstance et presque oublié de la critique, «L'Ardoise» s'avère pourtant emblématique de l'humilité pongienne, de l'adéquation du texte à l'objet.

³⁶⁰ Il est à noter qu'Ubac reconnaît la nécessité de la commande dans le domaine artistique pour mettre en valeur des choses quotidiennes : «Il faudrait réhabiliter la commande. Il faudrait qu'elle redevienne pour l'artiste son véritable moyen d'expression. [...] Il s'agit tout simplement de recréer un verre, une assiette, une fourchette ou un couteau parfaits, car, seul, un artiste possède l'intuition et la sensibilité nécessaire pour redonner aux objets leur force vraie.» Georges Charbonnier, *Op. cit.*, p. 240.

³⁶¹ Paul Nougé, *Op. cit.*, p. 150.

³⁶² Georges Limbour, «Raoul Ubac», in *Œil*, n° 29, mai 1957, p. 48.

³⁶³ *Ibid.*, p. 49 et p. 48.

IV-3. La dialectique de création et la mémoire naturelle

La dialectique de création à la manière du relief

La proximité esthétique de Ponge et d'Ubac porte non seulement sur leur attention particulière aux petites choses, mais aussi sur leur conception d'«équivalence», celle du concret et de l'abstrait ou celle du monde extérieur et du monde intérieur. Leur «éloge paradoxal» consiste à procurer à une chose son équivalent, soit dans le domaine de la littérature, soit dans le domaine de l'art plastique. Il ne s'agit plus de la «représenter», mais de trouver une forme pertinente de balance entre le concret et l'abstrait, entre le matériau et ce que celui-ci montre. Tant que chez Ponge les signes chargés d'idées abstraites obtiennent la matérialité concrète, le concret et l'abstrait ne s'affrontent plus sur la surface du papier ou du support de gravure, ils s'approchent l'un de l'autre sur le même plan. Curieusement, à cette époque dans le milieu artistique d'après-guerre, un débat entre le concret et l'abstrait fait couler beaucoup d'encre³⁶⁴. Les propos d'Ubac sur la différence entre la peinture dite figurative et non-figurative soulignent la coprésence de ces deux mondes, qui se trouvaient en contradiction dans les peintures «représentatives» :

Pendant des siècles l'objet a servi de prétexte à des centaines de peintres et ce n'est probablement pas par hasard. Le monde est simultanément concret et abstrait. Il est à la fois l'un et l'autre. C'est peut-être un malentendu ou un orgueil insensé qui fait aujourd'hui séparer les deux choses. Un point est certain : vouloir opposer de force une autre réalité à la réalité existante est une entreprise qui fera faillite tôt ou tard, car nous ne créons que des équivalences³⁶⁵.

Ce n'est pas par une simple métaphore qu'Ubac compare l'ardoise à un livre et que Ponge évoque cette comparaison dans «L'Ardoise». Le monde abstrait de la langue côtoie le monde concret de la pierre-terre, puisque le dictionnaire est un humus de sens,

³⁶⁴ Pour ne citer qu'un exemple, Roger van Gindertael résume une histoire de la peinture «abstraite» dans son article «De la nature à l'abstraction et de l'abstraction à la réalité», in *XX^e siècle*, n° 4 janvier 1954, pp. 55-60.

³⁶⁵ Raoul Ubac, in Georges Charbonnier, *Op. cit.*, p. 242.

comme la sédimentation des couches de terre. Cette conception matérialiste des mots se retrouve dans le journal poétique de Ponge. En effet celui-ci est construit par l'accumulation de notes prises d'un jour à l'autre — ce qui produit par conséquent une telle masse de papiers.

Par ailleurs, le journal poétique se constitue non seulement dans la logique d'augmentation, mais aussi dans celle de réduction. En considération des indices donnés dans «L'Ardoise», il s'agit plutôt d'une dialectique du «plus et moins», liée à la technique de la gravure qui consiste à creuser la plaque en cernant des figures pour les faire apparaître. Le titre «L'Ardoise» évoque, comme nous l'avons vu, «l'art d'oiseau» partiellement évidé et il souligne l'absence des voyelles «u» et «a», comme si les consonnes «b» et «c» étaient inscrites dans le nom d'Ubac. C'est en supprimant les deux voyelles qu'il révèle les qualités différentielles de cet artiste : la combinaison du «b» et du «c» constitue l'homonyme de «baisser», qui évoque à la fois l'humilité de l'artiste et le geste de creuser la pierre, de baisser partiellement le niveau de la surface.

Il est intéressant de remarquer que la technique du bas-relief apparaît chez Ponge comme un motif représentatif et plastique de son principe d'équivalence entre accumulation et diminution, entre plus et moins. De la même façon, dans un texte intitulé «L'Atelier», Ponge rapproche la verrière de la verrue, deux choses qui ne s'associent pas normalement, par «une dialectique subtile de l'usure et de la réparation» :

Ainsi ne s'agit-il pas, à proprement parler, d'une simple usure, mais la sérosité épanchée entre le derme (à vif) et l'épiderme forme alors ces petites tumeurs, qui peuvent donner à tout un quartier l'aspect bullescent, ou bullulé.

Et voici donc ce qu'on appelle un atelier : sur le corps de bâtiments comme une variété d'ampoule, entre verrière et verrue.

Insistons-y : ce qui préside à leur formation, comme l'activité cellulaire très intense qui se produit régulièrement là-dessous, ne doit pas être mis au compte tout simplement de l'usure, mais plutôt d'une dialectique subtile de l'usure et de la réparation (voire de la fabrication), — très active. [...] Et naturellement, la transparence de la partie usée, ou verrière, est très utile à ce qui se fait là-dessous, à cause des effets thérapeutiques de la lumière.

On voit tout ce qui pourrait être dit là-dessus ; [...] ³⁶⁶

Cette dialectique est fondée sur l'idée de la transparence que partagent les grandes verrières dont sont munis en général les ateliers et les verrues «*vésicatoires*³⁶⁷» qui se produisent souvent par les frottements sur la peau des ouvriers qui y travaillent. Plaçant le lecteur en surplomb de la ville, identifiée au corps humain, le texte insiste dès lors sur le motif de la peau. Comparés à «certains organismes phosphorescents», les ateliers, qui sont des bâtiments «dont l'aspect singulier est d'être [...] translucides», éclairent d'une lumière assez vive la nuit, tandis que le jour, «l'épiderme de la ville» paraît «une pellicule des plus fragiles³⁶⁸». La proximité phonétique entre la verrière et la verrue est renforcée sémantiquement par l'idée de «transparence» qui caractérise justement l'atelier : pour Ponge, il s'agit d'un lieu où l'«on voit tout ce qui pourrait être dit là-dessus», toutes les préparations ainsi que toutes les œuvres. Faisant pendant à la locution adverbiale «là-dessus», énoncée à deux reprises précédemment, le terme «là-dessous» se réfère non seulement à la partie entre le derme et l'épiderme mais aussi au mécanisme du texte, pour souligner la «visibilité» de son intérieur. Effectivement, lors de sa première parution dans le numéro intitulé «L'Atelier. Artistes chez eux vus par Maywald» de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, «L'Atelier» est précédé par les photographies des ateliers et des artistes³⁶⁹.

Au sein de ce texte, comme dans tous les autres textes, Ponge explique lui-même sa méthode qui consiste à montrer comment la chose et le mot se nouent dans leurs motivations. Dans «La Crevette», le poète manifeste tout au début qu'il est moins

³⁶⁶ Francis Ponge, «L'Atelier», dans *A. C., O. C. II*, p. 568. Le texte est également recueilli dans *Le Grand recueil III. Pièces* en 1961 (*O. C. I*, p. 759-762). Il se situe le premier dans *L'Atelier contemporain* après «Au lecteur». Son texte original est paru dans un numéro consacré aux arts-plastiques de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* (le deuxième numéro hors-série, Boulogne : Édition de L'Architecture d'aujourd'hui, 1949, p. 45.)

³⁶⁷ Francis Ponge, «L'Atelier», *O. C. II*, p. 568. Souligné par l'auteur.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 567.

³⁶⁹ Les artistes concernés sont Maurice Utrillo, Georges Braque, Pablo Picasso, Hans Arp, Fernand Léger, Juan Miró, Henri Laurens, Marc Chagall, Le Corbusier, Henri Matisse, Georges Rouault et Auguste Renoir.

important de nommer à la hâte ce «petit animal» que «d’atteindre enfin par la parole au point *dialectique* où le situent sa forme et son milieu, sa condition muette et l’exercice de sa profession juste³⁷⁰.» Sa dialectique a recours à tout ce qui concerne l’objet, entre autres son environnement, sa façon d’être et sa fonction. Au début de «L’Atelier», Ponge prévient que : «c’est au risque de *crever* la notion d’atelier, de la détruire en quelque façon, enfin d’en percer le mystère que nous devons tenter de nous l’approprier aujourd’hui³⁷¹.» La composition de ce texte implique la décomposition de la notion jusqu’ici conservée et secrète. Cette phrase annonce en outre que la réparation et la fabrication d’une chose, c’est-à-dire les fonctions de l’atelier, sont liées à la dégradation d’une autre, d’autant plus que les vésicules sur la peau risquent d’être crevées. La partie qui traite particulièrement de l’atelier des artistes compare ce dernier à «une sorte de cocons» où l’artiste à l’état de nymphe s’enferme avant de passer «tragiquement» à «sa *métamorphose*» : l’artiste est celui qui «*mue* et palpite et s’arrache ses œuvres», «qu’il faut considérer dès lors comme des peaux³⁷²». L’acte de créer s’accompagne paradoxalement de celui de démolir. C’est ce que suppose Ponge dans son texte sur Alberto Giacometti, qui est «un drôle de maçon, de plâtrier, qui ne construit rien. Qui démolit plutôt³⁷³.»

La «mémoire naturelle»

Eu égard à ce paradoxe de la création, il est tentant de noter que dans *Pour un Malherbe*, Ponge rapproche l’effet de l’érosion naturelle de celui de la mémoire humaine, puisque tous deux fonctionnent avec le temps, de telle sorte que l’essentiel se dévoile comme tel : «Les monuments de l’art plastique sont plutôt améliorés par le Temps», «le Temps» signifiant la dégradation naturelle qui se traduit par tous les mouvements naturels, animaux et végétaux («le Soleil et la Pluie, les mouvements de

³⁷⁰ Francis Ponge, «La Crevette», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 47. Nous soulignons.

³⁷¹ Francis Ponge, «L’Atelier», O. C. II, p. 567. Souligné par l’auteur.

³⁷² *Ibid.*, p. 569. Souligné par l’auteur.

³⁷³ Francis Ponge, «Joca Seria», dans *A. C.*, O. C. II, p. 626. Georges Limbour ne dit pas autre chose : «De ce côté, l’atelier d’Alberto Giacometti ressemble plus à un champ de démolition qu’à un chantier de construction.» «Le charnier de plâtre d’Alberto Giacometti», dans *Dans le secret des ateliers*, Op. cit., p. 39.

l'air et de la terre, le feu parfois³⁷⁴)), soit «assauts» soit «abandons» — dont le flux et le reflux des populations humaines. Pour «les monuments de l'ordre de l'esprit», il en va de même, à ceci près qu'il y a des «tentatives de reconstruction» chez les hommes, dont la mémoire exerce le travail d'érosion comme la nature, en même temps que celui d'actualisation et de recherches rétrospectives.

Ponge voit dans l'effet d'érosion la fonction de mettre en relief ce qui est important et ce constat porte nécessairement sur le sujet qu'il est en train de traiter :

Le principal mérite de cette Mémoire, la naturelle, l'authentique, celle qui ne doit qu'au temps et au coup de pouce de quelques génies, c'est qu'elle constitue enfin le plus juste des critères, et que les grandes œuvres, ne demeureraient-elles que par tronçons (une strophe, un fragment de strophe), n'y perdent rien, mais y gagnent au contraire.

Quant à Malherbe, n'en resterait-il qu'un fragment, peu importerait, puisqu'il n'a finalement écrit jamais que toujours la même chose et toujours de la même façon. Quelle chose et de quelle façon? Ce qu'il fallait pour que le moindre fragment ou tronçon de lui nous apparaisse comme le tronc véritable, oui, plus que le socle, le *tronc* de la littérature, voire de la langue et donc de l'esprit français³⁷⁵.

Comme sous l'influence du temps, le travail de Malherbe ne conserve que le «tronçon», cet effet étant comparé par Ponge à celui de l'érosion de la nature. Ce dernier affirme que : «Notre rôle ici, comme nous le concevons, est de procéder à une simplification, et aussi, parce que tel est notre goût, à une magnification de la figure morale de Malherbe», de la même manière que «le Temps [...] [qui] procède à une magnification, et simplification, des œuvres et des figures du passé³⁷⁶.» Le poète note ailleurs cette qualité de Malherbe : «Ses besoins les plus contingents, les plus particuliers [...] sont résolus en proverbes des plus nécessaires³⁷⁷», les éléments subjectifs étant réduits dans

³⁷⁴ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 236.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 236-237. Souligné par l'auteur.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 237.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 114.

des formes objectives et concises. La Nature, Malherbe et le texte sur ce dernier se reflètent ainsi réciproquement et s'accordent avec le travail du Temps, créant et détruisant tout à la fois. Cette manière consiste dans une «simplification» qui implique une «magnification» dans la dialectique de la Mémoire Naturelle. Rappelons que le mot «magnification» réapparaîtra dans l'expression «une magnification sans illusion» désignant tout le travail d'approfondir une «rhétorique par objet», de trouver une équivalence entre la chose et le mot et d'essayer de convaincre le lecteur.

Il est possible de penser que la logique contradictoire de l'accumulation et de la diminution soit associée aux vœux de Ponge d'atteindre les formulations proverbiales à travers de longues recherches incessantes :

D'ailleurs, j'ai toujours balancé entre le désir d'assujettir la parole aux choses (cf. *Berges de la Loire*) et l'envie de leur trouver des équivalents verbaux (?). Jamais pourrai-je sortir de là? Il est bien sûr que mon particulier est là : essayer d'arriver au poème bref (texte bref, *cru* et adéquat) et en même temps faire à ce propos de longues études, des réflexions d'ordre méthodologique, moral, politique, que sais-je! — intéressantes par elles-mêmes³⁷⁸.

Une simplification est à une magnification ce que la mise en relief d'un fragment essentiel est à une pile de notes qui la rend possible, et qui prouve les immenses efforts consacrés à une petite chose, susceptible d'être qualifiée, du point de vue de l'éloge paradoxal, de SPQR (si peu que rien).

Ce que nous pouvons retenir du système de la Mémoire Naturelle dans lequel une création résulte d'une destruction, c'est que Ponge conçoit la notion de création comme un calcul mathématique d'équivalence entre plus et moins. Mais ce dispositif de la mise en valeur par relief se réalise à condition que de ce calcul sortent des formulations non abstraites, qui sont des «*nombres sensibles*», c'est-à-dire les «nombres concrets du Verbe, qui ont rapport aux Choses³⁷⁹.» Cette notion d'érosion naturelle correspond à la dialectique entre l'usure et la fabrication de «l'Atelier», lieu de travail mental et physique. C'est, physiquement, par le recul d'une partie en creux que l'autre

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 56.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 114. Souligné par l'auteur.

émerge en saillie, la relativité fonctionnant au niveau de la surface. Notre analyse de «L'Ardoise» a montré que le matérialisme pongien s'y incarnait autour de la pierre en tant qu'humus de terre à plusieurs couches. Par le biais de la technique de la gravure, le rapprochement de Ponge et d'Ubac permet d'apercevoir à nouveau que pour le poète un texte constitue un lieu intermédiaire entre mot et chose, matière à la fois concrète et abstraite. Il s'agit d'un point d'équivalence entre ce que l'on veut exprimer et la matière dont on dispose. Ubac déclare que «ce qui compte, c'est d'arriver à une équation juste. Si on parvient à cette équation, il y a autant de liberté que d'absence de liberté³⁸⁰.» Il serait intéressant dès lors de relier la notion de Mémoire Naturelle avec l'évolution de la forme des textes vers la fragmentation. Mais nous nous contenterons pour le moment de supposer que la forme du journal poétique, avec des papiers accumulés de jour en jour, assure l'avancement du Temps chargé de l'érosion bénéfique et promeut une formule proverbiale dans des vestiges de textes. Une des leçons que tire Ponge de l'esthétique d'Ubac est sans doute l'idée de ce dernier selon laquelle «la synthèse est faite dans la nature elle-même³⁸¹.» Si la formation graduelle des proverbes tient à la métaphore de la terre et se mesure dans l'ampleur de la Nature, c'est que le poète cherche à trouver une formule digne d'«une espèce de consensus» de l'humanité, «valable pour plusieurs générations³⁸²», et ce toujours en concordance avec Ubac, qui «essaie de le [un tableau]

³⁸⁰ Raoul Ubac, in Charles Juliet, *Op. cit.*, p. 31.

³⁸¹ Francis Ponge, «Note pour "L'Ardoise"», *O. C. II*, p. 750.

³⁸² Francis Ponge, «Florilège d'entretiens», *O. C. II*, p. 1420 : «C'est qu'il y a une espèce de consensus profond, officieux, des hommes. Et non pas seulement à une époque donnée, puisque c'est valable pour plusieurs générations, et souvent pour une très grande quantité de générations, pour les textes anciens ou antiques. Il y a une espèce de consensus au sens par exemple de Jung, qui fait qu'il se trouve que chaque homme, exprimant son plus particulier, ce qu'il peut considérer comme sa différence, comme quelque chose qui est absolument unique, particulier, subjectif, s'il l'exprime à la fois sans vergogne et rigoureusement, il y a à l'intérieur de lecteurs, d'auditeurs, de spectateurs, enfin des autres hommes, et souvent à des siècles de distance, quelque chose qui fait qu'ils s'y reconnaissent. Et que ça devient proverbe, etc. C'est un mystère, mais c'est comme ça, ou c'est pas tellement mystérieux au fond, puisqu'il n'y a d'une part aucun progrès, il n'y a d'autre part aucune différence, aucune supériorité d'une époque sur une autre. Tout cela d'ailleurs est sûrement un lieu commun.»

pousser le plus loin possible vers une sorte de centre imaginaire, un centre mythique où il pourrait rejoindre un monde qui participe à l'inconscient collectif³⁸³.»

Dans ces textes sur l'art, Ponge ne cesse de réfléchir sur les matériaux employés par chaque artiste et sur les rapports entre eux. De surcroît, fidèle à son principe de l'adaptation du texte à l'objet, il les compose en tenant compte de trois relations : la première concernant le poète et le texte ; la seconde l'artiste et son esthétique de création ; et enfin la troisième l'artiste et son adaptation aux matériaux. Ces fils s'entrelacent à plusieurs niveaux comme des racines s'entremêlent dans les diverses profondeurs de la terre, mais justement, comme des racines, ils se soutiennent et appuient fermement le texte qui se déploie, matériellement, sur la page du livre. En ce sens, «L'Ardoise» s'avère emblématique en tant que texte qui relève à la fois du métapoétique, de l'écrit sur l'art et du mimologique. Tout se passe comme si au geste de graver l'ardoise s'assimilait le geste d'exploiter l'humus des mots, pour en élever une partie en abaissant une autre, à l'image d'Ubac avec qui Ponge partage la même humilité. Comme le remarquent avec justesse Michèle Monte et André Bellatorre, «ce regard porté vers le bas, le sans gloire, est aussi ce qui permet au poète de devenir l'ambassadeur légitime du monde muet³⁸⁴.» Afin d'appréhender la matérialité de l'épaisseur des mots, il faut s'abaisser jusqu'à la pierre, plonger dans la terre, et, par rapport aux choses, «la parole doit se faire humble, se mettre à leur disposition, pourrir à leur profondeur³⁸⁵.» C'est dans cette posture que Ponge prend la parole.

³⁸³ Raoul Ubac, in Charles Juliet, *Op. cit.*, p. 27. Les ardoises taillées d'Ubac ont d'autres motifs que les sillons de champs, l'arbre et le torse de l'homme, représentés toujours avec les lignes parallèles et ondulantes. Chez Ubac, la nature et l'homme s'associent dans la terre et dans la pierre de l'ardoise. Il n'est pas déraisonnable de supposer que les sillons de champs peuvent être transposés chez Ponge sur la peau de l'homme ouvrier, surtout celle des mains, sous forme d'empreintes digitales.

³⁸⁴ Michèle Monte et André Bellatorre, *Le Printemps du temps. Poétiques croisées de Francis Ponge et Philippe Jaccottet*, Publications de l'Université de Provence : Aix-en-Provence, coll. «Textuelles», 2008, p. 80.

³⁸⁵ Francis Ponge, *Pour un Malherbe, O. C. II*, p. 58.

Chapitre V

L'«embrouillamini» et les transparences

Dans le matérialisme pongien, l'abstrait et le concret ne s'excluent pas, le mental et le matériel ne se séparent pas non plus. C'est ce décalage produit par deux éléments disparates mis sur le même plan qui crée une tension de ressort, propice à élever un objet de bas en haut, à un rang plus élevé. Suivant la «rhétorique par objet», aussi valable dans les écrits sur l'art, le texte incarne des éléments contradictoires de façon «concrète» (phonétique, visuelle et sémantique), fondé sur ce que l'on pourrait identifier, du point de vue rhétorique, à l'oxymoron. Ce dernier mérite une attention particulière au niveau des «figures»³⁸⁶. Ponge emploie cette technique dans l'ensemble du texte jusqu'au niveau des lettres, comme nous l'avons vu dans l'analyse de «L'Ardoise» par rapport à la «mémoire naturelle»³⁸⁷. Rappelons que cette notion suppose que l'équilibre entre l'accumulation et la diminution fonctionne à la fois dans l'épaisseur et dans la largeur de la terre, c'est-à-dire, à la fois dans le temps et dans l'espace. Il nous paraît intéressant de poursuivre le système paradoxal de Ponge,

³⁸⁶ Michèle Monte et André Bellatorre montrent que l'oxymoron joue un rôle primordial chez Ponge en lui consacrant sur le plan rhétorique un chapitre dans *Le Printemps du temps. Poétiques croisées de Francis Ponge et Philippe Jaccottet*, Publications de l'Université de Provence, coll. «Textuelles», 2008, pp. 145-195.

³⁸⁷ Voir IV-3.

notamment dans ses textes sur la peinture dont un des enjeux porte sur la temporalité dans la surface picturale, fameuse antinomie longuement débattue.

V-1. La temporalité dans la surface picturale

Dans ses textes sur des artistes au travail dans leur atelier, Ponge s'intéresse plus au processus du travail qu'aux œuvres achevées et souligne l'intensité de leurs gestes, comparables à la «démonstration laborieuse et pénible [,] insistance comme de temps battus par les tambours ou les cuivres³⁸⁸.» Avec une telle intensité, chaque geste s'inscrit matériellement dans l'œuvre comme s'il était leur preuve, celle de la création, de l'existence et des moments vécus. Sous la plume de Ponge, comme nous l'avons vu au chapitre IV, la pierre lithographique de Jean Dubuffet garde et efface les traces de pigments comme la mémoire, la haute pâte de Jean Fautrier paraît une hautaine constatation du passé de l'humanité, et l'ardoise de Raoul Ubac rappelle la sédimentation planétaire du temps. Si la «mémoire naturelle» de Ponge, dont les deux facteurs sont la mémoire stricto sensu et l'oubli, s'associe nécessairement à la notion temporelle, il semble que pour le poète un espace contienne une certaine temporalité liée à la conservation des traces de l'activité créatrice.

L'idée de la conservation des actes créatifs peut faire penser à une manière de peindre spontanée et dynamique, entre autres à l'*action painting*. Celle-ci intéresse sans doute Ponge quand ce dernier aborde des peintres de l'abstraction française, comme ceux d'une tendance appelée l'Abstraction lyrique qui s'impose dans le milieu pictural français d'après-guerre. Afin de comprendre la notion spatio-temporelle de la peinture, telle que la conçoit Ponge, nous tenterons, de façon préliminaire, d'examiner un texte sur le peintre classique Jean Siméon Chardin, puis nous nous pencherons sur des textes consacrés au peintre contemporain Eugène de Kermadec.

³⁸⁸ Francis Ponge, «Note sur “Les Otages”. Peintures de Fautrier», dans *Le Peintre à l'étude* (repris dans *A. C.*), *O. C. I.*, p. 113.

Un fragment d'espace à chaque instant : la nature morte et Chardin

Pour Ponge, qui «veu[t] bien que du point de vue de chaque être sa naissance et sa mort soient des événements presque négligeables, du moins dont la considération est pratiquement négligée³⁸⁹», ni la naissance ni la mort ne marquent un moment particulier du cours du temps. Il insère cette pensée dans un texte consacré à un de ses peintres préférés, Chardin (1699-1779), intitulé «De la nature morte et de Chardin»³⁹⁰. Selon Robert Melançon, le texte est achevé dans une version en prose, avant d'être découpé en vers libres, sans autre modification. Par la transformation en vers, «le texte y accuse son caractère monumental, et sa lecture, ralentie, se fait à la fois méditative et plus attentive à l'objet de langage qu'il constitue³⁹¹.» Il est certain que la version en vers libres demande une scansion et un rythme plus lents qu'en prose, ce qui paraît convenir à ce texte d'autant plus que ce dernier commence curieusement par un appel à la musique : «À chaque instant / J'entends / Et, lorsque m'en est donné le loisir, / J'écoute / Le monde comme une symphonie³⁹².» Si ce début peut surprendre un lecteur qui s'attendait à un propos sur la peinture, il le prépare à suivre le texte qui portera sur la temporalité, soigneusement introduite par l'allusion musicale. Ponge fait allusion en outre à la progression du temps avec la bougie qui apparaît peu de lignes après et évoque sa liquéfaction graduelle, de «chaque instant». En même temps que dans la version préoriginale du texte, cet objet renvoie au tableau de Chardin intitulé *Attributs de la musique* (1765)³⁹³ et rappelle son poème éponyme «*La Bougie*» — le mot étant mis en

³⁸⁹ Francis Ponge, «Introduction au “Galet”», dans *Proèmes*, O. C. I, p. 200.

³⁹⁰ À la demande du directeur général du Séminaire des arts, au palais des Beaux-Arts à Bruxelles, Ponge commence à écrire sur Chardin en 1947, et semble l'abandonner sans raisons explicites en dépit de son travail intense. Ce travail a été repris en 1961 à l'occasion de la sollicitation de contribution par une nouvelle revue *Art de France*, qui publiera le texte en 1963. (Robert Melançon, «Note de “De la nature morte et de Chardin”», O. C. II, pp. 1577-1578.)

³⁹¹ Robert Melançon, «Note de “De la nature morte et de Chardin”», O. C. II, p. 1578.

³⁹² Francis Ponge, «De la nature morte et de Chardin», O. C. II, pp. 661.

³⁹³ Francis Ponge, «De la nature morte et de Chardin», in *Art de France*, n° 3, 1963, p. 254. La reproduction du tableau recouvre la page entière, mais ne montre qu'un détail, partie basse de la bougie soutenue par un chandelier. Toutes les reproductions illustrant le texte montrent d'ailleurs les détails des tableaux de Chardin, non pas les «sujets» principaux.

italique et en majuscules comme un titre d'ouvrage — qui concrétise par le matérialisme pongien (phonétique, graphique et sémantique) une qualité propre à la bougie, sa dissolution au fil du temps³⁹⁴. Le texte se développe ainsi vers une réflexion sur le temps à partir du terme «fatal» que propose Chardin :

La mort n'est-elle pas présente dans la pulsation normale du cœur, dans le *tempo* normal de la respiration? — Certes, elle y est présente, mais elle y va sans précipitation.

Entre le paisible et le fatal, Chardin tient un méritoire équilibre.

Le fatal, quant à moi, m'est d'autant plus sensible qu'il va d'un pas égal, sans éclats démonstratifs, va de soi³⁹⁵.

Par l'allusion latente à la «nature non morte», à l'opposé de la «nature morte», Ponge conclut que «la moindre nature morte est paysage métaphysique»³⁹⁶, paysage où habitent «en trop» l'homme, l'animal, ceux qui bougent, au contraire des végétaux immobiles.

Voilà aussi pourquoi la moindre nature morte est un paysage métaphysique.

Peut-être tout vient-il de ce que l'homme, comme tous les individus du règne animal, est en quelque façon *en trop* dans la nature : une sorte de vagabond, qui, le temps de sa vie, cherche le lieu de son repos enfin : de sa mort.

Voilà pourquoi il attache tant d'importance à l'espace, qui est le lieu de son vagabondage, de sa divagation, de son slalom³⁹⁷.

Dans l'entretien avec Loïs Dahlin de 1979 au sujet de la corrélation entre l'espace et le temps, Ponge reprend cette idée en citant justement «De la nature morte et de

³⁹⁴ Francis Ponge, «La Bougie», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 19.

³⁹⁵ Francis Ponge, «De la nature morte et de Chardin», O. C. II, pp. 665-666.

³⁹⁶ Ponge récuse en général la métaphysique : «Nul besoin de Dieu ou du métaphysique. Voici le métalogue : essayez de décrire l'objet le plus simple.» («Première et seconde méditations nocturnes», dans *Nouveau nouveau recueil II*, O. C. II, p. 1180.)

³⁹⁷ Francis Ponge, «De la nature morte et de Chardin», O. C. II, p. 666.

Chardin» : «La place des objets dans l'espace est en quelque façon prophétie de notre destin dans le temps. On a toujours lu dans la tasse de thé ou dans la boule de cristal — tout ça c'est de l'espace. C'est pour ça qu'une nature morte, qui est le placement de certains objets dans l'espace, peut être émouvante comme significative³⁹⁸.»

Ponge parle de «slalom» pour désigner les errances de l'homme qui «passe [son] temps à se déplacer³⁹⁹». À ses yeux, l'espace est un lieu qui garde les traces de ses déplacements, mouvements liés nécessairement à la notion de temps. Ces traces participant de la prophétie, l'espace contient à la fois le passé et le futur et ainsi «tout est là».

Voilà pourquoi le moindre arrangement des choses, dans le moindre fragment d'espace, le [l'homme] fascine :

D'un coup d'œil, il y juge de son slalom, de son destin.

[...]

Et il n'y a pas d'instant fatal, ou plutôt tout instant est fatal.

[...]

Certes le temps s'écoule, mais pourtant jamais rien n'arrive.

Tout est là.

Tout l'avenir, aussi bien, — dans le moindre fragment d'espace.

Tout y est lisible,

Pour qui veut bien, pour qui sait bien l'y voir⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Francis Ponge, «Entretien avec Loïs Dahlin», in *Francis Ponge*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, *Cahiers de l'Herne*, n° 51, Paris : L'Herne, 1986, p. 530.

³⁹⁹ Ponge rappelle le «slalom» également dans l'entretien : «Je parle du slalom ; l'homme est un animal vagabond tandis que tous les végétaux sont immobiles et n'ont pas à chercher leur place. Les animaux, par rapport aux végétaux, n'ont pas de place sur la terre, dans la nature. Ils n'ont pas de place désignée et ils la cherchent, la place où ils mourront. Ils sont de nature vagabonde et ils passent leur temps à se déplacer. Si on veut le prendre sur le plan tragique, ils passent leur temps à aller chercher l'endroit où ils vont enfin avoir leur mort. Alors que les végétaux n'ont pas cette obligation ; c'est une damnation particulière aux animaux d'être en trop dans la nature.» (*Idem.*)

⁴⁰⁰ Francis Ponge, «De la nature morte et de Chardin», *O. C. II*, p. 666.

Comme on le voit, Ponge associe la spécificité de la peinture d'être vue «d'un coup d'œil» à la temporalité par l'intermédiaire des déplacements dans l'espace, rendus visibles par les traces, à l'image du slalom. Si Ponge pense que «l'art et la vie ne font qu'un⁴⁰¹», c'est que l'homme crée, au sein du temps de la vie qui se déroule, un espace qui la reflète et qui devient une œuvre. De surcroît, «ce qui est merveilleux chez Chardin, est que cela est fait sans aucun appel à une mythologie», ou à une «hiératisation», mais «c'est fait par les objets les plus quotidiens⁴⁰²». La moindre petite chose qui occupe la plus infime parcelle d'espace peut avoir la même importance qu'un grand homme présenté dans une peinture historique ou mythologique.

Dans «De la nature morte et de Chardin», Ponge préfère aux choses métaphysiques les choses concrètes qui nous entourent dans la vie quotidienne. On y retrouve son attachement aux «preuves» matérielles à la surface, visibles et lisibles, des activités humaines. Le poète propose deux objections contre les idées conventionnelles en matière picturale : d'une part, Ponge revendique le «gommage de la hiératisation», celui de la hiérarchie académique entre les peintures d'histoire et celles de genre et, en faisant entendre son parti pris des choses⁴⁰³, l'égalité entre les choses inertes peintes dans la nature morte et les choses vivantes y compris l'être humain («l'homme, comme tous les individus du règne animal») ; de l'autre, corollairement, il voit dans la peinture l'écoulement du temps, contrairement à l'idée conventionnelle selon laquelle «la principale damnation de la peinture est, en effet, d'être statique, fixée à jamais, immobile ; de tout dire en termes d'espace et de ne rien exprimer du *temps*, c'est-à-dire de la catégorie majeure, à quoi se rapporte la vie⁴⁰⁴.»

⁴⁰¹ Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», dans *A. C., O. C. II*, p. 646. Ponge cite Braque : «Avec l'âge, l'art et la vie ne font qu'un.» (*Le Jour et la Nuit. Cahiers 1917-1952*, coll. «Blanche», Gallimard, 1952, p. 30.)

⁴⁰² Francis Ponge, «Entretien avec Loïs Dahlin», *Op. cit.*, p. 530.

⁴⁰³ Dans ce texte Ponge ne manque pas d'avancer sa propre méthode poétique : «Entrez de traiter de la façon la plus banale le plus commun des sujets : c'est alors que paraîtra votre génie.» «De la nature morte et de Chardin», *O. C. II*, p. 665.

⁴⁰⁴ Francis Ponge, «Braque lithographe», dans *A. C., O. C. II*, p. 670.

Certes, dans ce texte sur le peintre finalement «classique» au sens où il exécute l'image clairement figurative⁴⁰⁵, Ponge semble se contenter seulement de suggérer son idée sur la temporalité dans la peinture. Mais ce thème s'impose de manière plus significative dans les textes sur Kermadec, qui crée des tableaux peu «figuratifs» donnant l'impression de l'enchevêtrement de cordes sinueuses. Il n'est pas inutile de signaler que le texte sur Chardin a été essentiellement rédigé vers 1947 et que Ponge rencontre Kermadec en 1946, fait qui nous amène à passer du peintre du XVIII^e siècle au peintre du XX^e siècle.

La syntaxe et le signe de Kermadec

Par l'intermédiaire de Michel Leiris, Ponge rencontre Kermadec pour la première fois le 7 mai 1946, lors d'une exposition de celui-ci à la Galerie Louise Leiris⁴⁰⁶. De cette rencontre naît une vive amitié qui se dispense d'une correspondance suivie, tant ils se voyaient et se téléphonaient souvent⁴⁰⁷. Ponge publie deux textes consacrés à Kermadec : «Quelques notes sur Eugène de Kermadec» en 1965 et «E. de Kermadec» en 1973. Le deuxième texte, pour la préface au catalogue de l'exposition Kermadec, repense les thèmes abordés dans le premier, texte d'hommage à Daniel-Henry Kahnweiler, un des grands marchands d'art. Ce dernier estime l'originalité de Kermadec et «le tient pour un des quatre ou cinq grands peintres de la génération née autour de 1900⁴⁰⁸» en lui proposant un contrat d'exclusivité en 1927. Pourtant le peintre

⁴⁰⁵ Bernard Vouilloux remarque que «Ponge et les artistes de *L'Atelier contemporain* sont contemporains par l'atelier», par leurs préoccupations communes, et bien que Chardin soit le seul peintre du passé, «Ponge peut faire de celui-ci son contemporain». (*Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. «Peintures» 1988, p. 133.)

⁴⁰⁶ Madeline Pampel, *Francis Ponge et Eugène de Kermadec : histoire d'un compagnonnage*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. «Objet», 2011, p. 88.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁰⁸ Pierre Assouline, *L'Homme et l'art. D. H. Kahnweiler*. Paris : Balland, 1988, p. 280.

«va payer cher son non-conformisme, le public trouvant son œuvre illisible⁴⁰⁹», ses œuvres ne se vendant ni en France ni en Amérique. Bien que Germain Viatte cite en 1984 Kermadec comme un «novateur» aussi important que Nicolas de Staël ou Serge Poliakoff⁴¹⁰, Pierre Assouline le déplore encore en 1988 : «c'est un mystère que les amateurs ne se rendent pas compte qu'il s'agit d'un grand peintre», et «presque personne [ne] le connaît⁴¹¹».

En ce sens, les plaidoyers de Ponge de 1973 paraissent assez sincères bien qu'ils recèlent son humour habituel teinté d'éloge paradoxal. De manière inimaginable dans la critique d'art authentique, le poète s'adresse directement aux acheteurs, comme s'il voulait impérativement élever Kermadec au rang qui lui est dû : «*Quant à vous, spéculateurs, vous pouvez ici, tranquillement, jouer à sa hausse! Production, d'ailleurs, peu nombreuse ; aucune inflation ; de 10 à 17 huiles sur toile par an*⁴¹².» Mais cette phrase fait fonction d'entrée dans l'histoire de ce «nous», celui de Ponge et Kermadec, qui vient juste après.

Quant à nous (enfin, il faut bien que je vienne), voici plus d'un quart de siècle que nous, vers 1947, alors que nous approchions, les uns et les autres, de notre demi-siècle d'âge (calculez!), nous nous sommes, les Kermadec et nous, rencontrés. Et choisis. Et plus (l'ambiguïté de ce «plus» ici nécessaire, comme aussi ces pluriels, qui ne sont pas, ici, pluriels de majesté). Que nous avons commencé à vivre, c'est-à-dire, étant donné qui nous sommes, à travailler, à la fois séparément et ensemble (cf. Le Verre d'eau, recueil de notes et de

⁴⁰⁹ Madeline Pampel, *Op. cit.*, p. 168. Pampel rapporte le propos de Philippe Dodier, amateur de Kermadec et ami intime de la famille du peintre, qui dit que «personne n'y comprenait rien et ne faisait pas l'effort de la [son œuvre] comprendre, à commencer par les musées d'art moderne et particulièrement Français et Américains.» (*Ibid.* p. 168-169.)

⁴¹⁰ Germain Viatte, «D'un soi-disant Paris perdu», in *Flash Art*, n° 3, 1984, p. 49

⁴¹¹ Pierre Assouline, *Op. cit.* p. 469.

⁴¹² Francis Ponge, «E. de Kermadec», dans *A. C. O. C. II*, p. 723. Le corps du texte est en italique. Les textes de *L'Atelier contemporain* sont «imprimés [...] dans des caractères de même style qu'alors [lors de leur première publication] : italique ou romain, selon ; toute autre interprétation de ces particularités de détail serait vaine.» («Au lecteur», *A. C. O. C. II*, p. 566. Le corps du texte est en italique.)

lithographies, éditions Galerie Leiris, Paris, 1949). Qu'on entende, ici, le pluriel au sens fort, s'agissant de travaux, de desseins, de destins, de personnes — par rapport à d'autres —relativement singuliers. Et ce n'est pas fini (cf. la présente exposition, le présent écrit), ni, j'espère, nos dieux le veuillent, près de finir⁴¹³.

En rappelant leur amitié qui s'est cultivée à travers la vie et le travail depuis une trentaine d'années, Ponge souligne le pluriel du pronom «nous». À la reprise de l'idée d'«à la fois séparément et ensemble», l'adjectif «singulier», antonyme du pluriel, est employé ici au sens du seul individu, soit dans la peinture, soit dans la poésie. Tout en étant compris au sens grammatical, ce mot implique également l'originalité de Kermadec, celle de sa personnalité ainsi que de son œuvre, comme le poète le dit quatre paragraphes après : «*Kermadec singulier et pluriel de sa nature*». Mais le soulignement du pluriel n'est pas un jeu de mot simple et ludique car la combinaison contradictoire «*séparément et ensemble*» paraît résumer non seulement les relations entre deux amis mais aussi reprendre le contraste entre la «transparence» et l'«embrouillamini» suggéré par Ponge dans le texte de 1965.

L'«embrouillamini»

Dans «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», Ponge trouve le peintre «clair, net, séparé, allant» mais dit également qu'«il faut jeter aujourd'hui quelques mots (ou phrases) au sujet de *l'embrouillamini*, si caractéristique des œuvres de Kermadec⁴¹⁴». En effet, comme si le texte reflétait ces caractères, des éléments hétérogènes et contradictoires s'y mélangent, de surcroît l'homme et l'œuvre sont confondus dans les mêmes notes. D'ailleurs comme le titre l'indique, ce texte se compose de notes disparates qui contiennent parfois de brefs fragments comparables aux messages télégraphiques, à travers trois périodes de rédaction plus ou moins distantes : le 19 décembre 1951 ; du 24 avril 1960 au 5 juin 1960 ; du 4 février 1964 au 24 mars 1964.

⁴¹³ *Idem.* Souligné par l'auteur.

⁴¹⁴ Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p. 650, p. 651. Souligné par l'auteur. Ponge met une note au mot «l'embrouillamini» : «Expression fort usitée dans le langage de mes parents.»

Si l'on relève d'abord les mots qui présentent la personne, Kermadec est «un sportif aristocratique», «peintre de luxe, sain, racé» mais pas anachronique, son pavillon sur son voilier serait «encore beaucoup plus frais, énergique, sensible que celui du couturier le plus moderne, du magasin de luxe le plus *up-to-date*» ; il est «un oisif hâlé, bronzé» en même temps qu'«un raffiné énergique⁴¹⁵». Pour ses principes de vie, «la chose la plus importante à dire de Kermadec est l'intransigeance de l'esprit libertaire, égotiste *et* l'élégance de la façon de vivre, de la règle de vie», élégance «avec l'ardeur et l'équilibre d'un moine du plaisir⁴¹⁶». Ponge voit dans Kermadec le mélange d'aspects différents et plutôt contradictoires qu'il souligne par la conjonction «*et*». De manière emblématique, «par *métissage* textuel⁴¹⁷», il est «mâtiné de Breton, de noir et de Caraïbe⁴¹⁸», ce qui appelle «un tour du monde (ethnique)» accentuant l'hybridité à travers plusieurs continents⁴¹⁹. On peut repérer également les mots de Braque : «l'art et la vie ne font qu'un⁴²⁰», avant de trouver une application de cette formule dans cette citation qui intègre les caractères du peintre et ceux de ses œuvres :

Eh bien, pratiquement, positivement, objectivement, historiquement, nous avons été immédiatement séduits, réjouis, acquis, *pris* par la santé, la joie, l'élégance, la rigueur élégante, le côté matinal, moderne, opératif, sans brutalité excessive, avec beaucoup de sensualité, délicatesse, finesse, ce qui n'exclut pas le dynamisme, le côté résolu, salubre, des toiles ou gouaches de Kermadec⁴²¹.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 645.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 647. Souligné par l'auteur.

⁴¹⁷ Bernard Vouilloux, *Op. cit.*, p. 140. Souligné par l'auteur.

⁴¹⁸ Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p. 650.

⁴¹⁹ *Idem.* «Des Celtes, venus d'Asie centrale et établis en Bretagne, sont repartis, après un certain temps, rejoindre aux Antilles des Caraïbes (venus peut-être, eux aussi, d'Asie centrale par le détroit de Behring) déjà mâtinés, d'ailleurs, de noirs fugitifs, venus d'Afrique lors de la traite.» (pp. 650-651.)

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 646.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 648. Souligné par l'auteur.

Le rythme de la phrase ponctué par des assonances et allitérations conduit allègrement la lecture jusqu'à sa fin qui confirme ainsi l'indissolubilité entre l'artiste et ses créations. En outre, l'accumulation des composants donne l'impression que tous sont juxtaposés, sans hiérarchie parmi les adverbes, participes passés, substantifs et adjectifs. Ailleurs, la phrase qui décrit Kermadec, «Nu plusieurs fois par jour», est justifiée par une autre qui évoque ses œuvres et retourne sur sa personnalité : «les nus de Kermadec sont terribles, terriblement révélateurs de son caractère, égoïsme et érotisme particuliers⁴²².» De la même façon, la phrase : «Vaste, ample, libre, aéré, nu», qui cette fois décrit une peinture de paysage, paraît correspondre au comportement du peintre qui s'apprête non seulement à la nudité, mais aussi «s'applique, certes, mais finalement *ne* s'applique *qu'à* se libérer, à se désengager⁴²³.»

Par le moyen des associations d'idée parsemées ici et là, de la nudité au paysage dépouillé, Ponge attribue ainsi une des raisons pour lesquelles les œuvres de Kermadec ont l'aspect d'«embrouillamini» à un caractère de ce dernier : «une certaine outrecuidance de l'auteur, lequel, s'abandonnant librement à son enthousiasme [...] semble ne jamais douter de la justesse de ce qu'il inscrit et considérer le moindre de ses traits comme aussi important que tout autre⁴²⁴.» À ses yeux, Kermadec conserve tous les traits sur un tableau sans différencier les choses dessinées qu'ils circonscrivent ou, selon les niveaux de plan (premier, arrière), qu'ils composent.

Des lignes mélodiques et des signes sur la surface plane

À la suite de sa première analyse de l'«embrouillamini» de Kermadec, Ponge l'explique d'une autre manière, sinon plus sérieuse, du moins plus rattachée au domaine de l'art⁴²⁵. Il s'agit d'une «confusion, dans son esprit, entre les caractéristiques de l'art musical et celles de l'art plastique⁴²⁶.» Si la peinture et la sculpture appartiennent à l'art

⁴²² *Ibid.*, p. 650, 654.

⁴²³ *Ibid.*, p. 649, 646. Souligné par l'auteur.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 651.

⁴²⁵ Il est à remarquer que Ponge juxtapose deux raisons, l'outrecuidance de l'auteur et la confusion de la musique et de l'art plastique, par les adverbes «*primo*» et «*secundo*», de telle sorte qu'elles revêtent les mêmes importances.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 652.

spatial, statique et perçu dans l'instant, l'art musical, comme la littérature, relève de l'art temporel ; il demande un temps suffisant pour percevoir et ne dure, au sens physique, que pendant ce temps. Cette distinction tient de la théorie de Lessing que Ponge mentionne à deux reprises dans le texte⁴²⁷. En reprenant l'idée de Ponge suivant la thèse de Lessing, Bernard Vouilloux explique la confusion des œuvres de Kermadec :

Si l'aspect que présentent au regard les tableaux de Kermadec est embrouillé, c'est parce que la ligne picturale y est traitée comme une ligne mélodique : là où celle-ci, dans son champs propre, qui est celui de la musique, est temporalisée, se construisant processivement par les rétentions et les protentions de la mémoire auditive, se déduisant des liaisons que chaque moment présent (chaque note) entretient avec ce qui a été et avec ce qui va être, la ligne picturale est enregistrée matériellement de manière définitive de telle sorte que si chaque moment de son développement est conservé (*tenu*) à côté des autres, si aucun n'est sacrifié au bénéfice d'un ensemble qui les hiérarchise, le support s'en trouve oblitéré, embrouillé⁴²⁸.

D'une part, la peinture de Kermadec propose une «lecture de signaux dynamiques» qui procure «l'immense joie de la lecture à plat, obliquement, sur le mur», quand on la voit d'un coup d'œil en son ensemble sur sa surface ; de l'autre, «le caractère *mélodique* de sa peinture est évident», en raison d'«un mouvement linéaire en train de se faire (de se produire)⁴²⁹». Selon Ponge, des lignes sinueuses, parfois plus ou moins droites, flottant au travers du tableau de Kermadec, paraissent comme une bande magnétique qui enregistre tous les sons sans interruption. Toute la durée pendant laquelle le pinceau touche au tableau étant inscrite, on peut penser, ne serait-ce que schématiquement, que

⁴²⁷ «À rapprocher de cette critique la thèse célèbre de Lessing, dans son *Laocoon* : les arts plastiques : synthèse ; poétiques : analyse.» ; «Tout se referme, tout se construit dans l'espace du tableau : tout se reconstruit en forme statique. Ainsi tout peut être *lu à la fois*. Cela répond donc aux exigences de l'art plastique (synthèse, selon Lessing).» *Ibid.*, p. 653. Souligné par l'auteur.

⁴²⁸ Bernard Vouilloux, *Op. cit.*, p. 143. Souligné par l'auteur.

⁴²⁹ Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p. 648, 649, 652. Souligné par l'auteur.

la longueur totale des lignes peintes d'un tableau est égale au temps de sa production. En faisant allusion au fait que le peintre est un grand joueur du tennis, Ponge compare ces lignes au mouvement visualisé de la balle : «chaque toile est comme le diagramme d'une partie de tennis, les trajectoires de la balle constituant le dessin : coups droits, revers, *lobes* et *smashes*, volées et demi-volées d'une violence ajustée. Le *court*, en plein soleil, vu du perchoir du juge-arbitre [...]»⁴³⁰.» L'apparition du «diagramme» n'est pas anodine d'autant plus que Kermadec est un homme moderne qui utilise des appareils électriques comme les «appareils ménagers» de la «cuisine moderne» aux «couleurs américaines» ; et le peintre, sous la plume de Ponge, ressemble à ces appareils électroménagers par le mouvement des «moteurs»⁴³¹. La comparaison avec un objet volant réapparaîtra dans «E. de Kermadec» : «*les oiseaux décrivent aussi, pour le communiquer à leurs congénères, le paysage qu'ils survolent ; refont, à de nombreuses reprises, le plan de cette contrée*», et «*elles [ces descriptions obstinées] en [des traces] laissent — et voilà un paysage de Kermadec*»⁴³².»

Ce qui retient notre attention dans les comparaisons avec la balle et l'oiseau, c'est qu'elles sont fondées sur un espace particulier de Kermadec qui crée une certaine profondeur dans laquelle les lignes flottent librement sans la contrainte géométrique euclidienne imposée par la perspective classique du Quattrocento. En effet, alors qu'il souligne l'enchevêtrement de la peinture de Kermadec, Ponge remarque en même temps

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 649.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 646. Dans son livre sur les rapports entre les évolutions de l'art et celles de la société et de la civilisation, Pierre Francastel affirme que «la découverte des objets permet au sujet de prendre conscience, dans toutes les civilisation, de ses possibilités d'action et de compréhension par rapport au monde extérieur, non seulement parce qu'il devient possible de les décrire mais de les situer, de les utiliser comme terme de comparaison avec les autres individus une fois qu'on a réussi, par la parole, le geste ou l'image, à leur faire revêtir une définition toujours nécessairement arbitraire.» (*Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*, Paris : Gallimard, coll. «Idées / Arts», 1965, p. 193.) En ce sens, il est intéressant de remarquer que Ponge met en valeur les appareils électroniques, symboles de la vie moderne d'après-guerre, en les comparant au mouvement régulier et incessant des lignes de Kermadec par un mouvement de moteur, afin de montrer sa nouvelle manière de construire un espace pictural.

⁴³² Francis Ponge, «E. de Kermadec», *O. C. II*, p. 724. Souligné par l'auteur.

une certaine clarté et lisibilité des lignes dessinées : «Il [Kermadec] serait alors comme le maestro d'un orchestre de plusieurs instruments, dont les improvisations mélodiques s'enchevêtreraient sans se confondre, se superposant par endroits, passant l'une sur l'autre, sans se confondre⁴³³.» Il n'y a pas ici de confusion, les lignes se séparant clairement l'une de l'autre même si elles se chevauchent. En faisant allusion toujours à des activités de loisir du peintre, le poète en ajoute une autre au tennis, musicale justement⁴³⁴, et ce pour montrer un aspect solitaire «indépendant» : «Moniteur, juge-arbitre, il [Kermadec] trace, marque les points, les nœuds, décrit, *exactry so* un trompettiste de jazz *in solo* ; fait, comme il dit, une sorte de plan : description et projet, programme qui devient un hissement de pavillon, un pavois ; — objet : fête de l'esprit, clair et libre, fier et propre, lucide et indépendant⁴³⁵.» Loin de toute la confusion, cette «sorte de plan» est élaborée de manière nette et intelligible.

L'incohérence des notes de Ponge reflète d'une certaine manière l'«embrouillamini» des tableaux de Kermadec, mais elle semble également être appuyée sur sa compréhension plus profonde du peintre, au niveau du langage. Comme la série de sons d'un instrument musical qui n'en produit qu'un à la fois, du pinceau sort une corde colorée, comme «*par la régulière progression du trottoir roulant du Temps*⁴³⁶». Ponge propose une autre façon de voir les œuvres de Kermadec : le spectateur ne voit pas d'un coup d'œil les lignes qui s'entremêlent mais c'est un seul ruban déroulé qu'il suit au fil du temps, de la même façon qu'il écoute la musique. Par opposition à la manière picturale consistant à corriger une figure en la recouvrant d'une autre touche de peinture, Kermadec prolonge la ligne déployée sans séparer le pinceau de la toile. Cette façon, qui provient de «son idée de l'art [de Kermadec] : progrès irréversible⁴³⁷»,

⁴³³ Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p. 652.

⁴³⁴ «Il est comparable à un musicien de jazz-band, à un soliste usant d'un instrument qu'il a adapté à son usage personnel.» (*Ibid.*, p. 647.) «Un trombone de jazz, une trompette bouchée et qui vous caresse de blancs teintés et de roses de la manière la plus délicate.» (p. 649.)

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 649. Kermadec «marque les points» en joueur de tennis et en peintre, en peignant «les nœuds» qui lient des lignes par endroits.

⁴³⁶ Francis Ponge, «Texte sur Picasso», dans *A. C. O. C. II*, p. 726. Le corps du texte est en italique.

⁴³⁷ Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p. 648.

évoque la façon de corriger un texte seulement dans sa continuation, sans retourner en arrière, ni supprimer des mots précédents. Tant que la musique et la littérature appartiennent à l'art temporel, la remarque de Ponge paraît pertinente : «Aussi par leur rythme, leur côté musical, j'entends syntaxique, mélodique, harmonique⁴³⁸.» Il s'agit de suivre, dans les lignes sinueuses «mélodiques», le «rythme de l'explication : syntaxe⁴³⁹», linéaire et claire comme une explication par la parole. Selon les points de vue choisis par le spectateur, les œuvres de Kermadec offrent une surface à vue d'oiseau et une ligne suivie vue de près : d'une part l'«embrouillamini» composé de lignes qui ressemblent aux signaux, aperçus d'un coup d'œil ; de l'autre, les contours séparés et clairs qui se déroulent au fil du temps, comme une diffusion de l'explication enregistrée sur bande magnétique. Conscient de la matérialité de la surface picturale, Ponge écrit : «Sur la toile, *et de façon plane*. Donc, purement par des signes. Mais il travaille dans le temps, donc corrige (corrections contrapunctiques), modifie, fait apparaître des transparences⁴⁴⁰.» Les termes «une sorte de plan», cités plus haut, peuvent être compris à la fois au sens du projet de construction et au sens de la surface matérielle de la toile.

Dans «E. de Kermadec», ces deux postures du voir sont expliquées à nouveau, associées à la question linguistique :

Si vous demandiez donc ce que représentent les peintures de Kermadec, eh bien, quel qu'en soit le «thème» ou le prétexte (ou, comme on dit maintenant, le référent) ce n'est rien, obstinément, perpétuellement, que ce problème [...] ce n'est rien jamais que cela : un rien qui n'est pas rien, à vrai dire, mais tout ; tout à la fois : tout et rien. Ce qui est à mon sens, le comble de l'art. «Quelles complications!», allez-vous me dire. Et en effet! Face à ces peintures, il est bien sûr qu'on se trouve aussitôt plongé dans les éternels, les remuants dédales, les émouvants labyrinthes, les remous incessants, les embrouillamini de la métaphysique, mais traités toutefois, mais traités à plaisir en termes de peinture (support, surface, lignes, espaces, couleurs)⁴⁴¹.

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 649.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 647. Souligné par l'auteur.

⁴⁴¹ Francis Ponge, «E. de Kermadec», *O. C. II*, p. 722.

En faisant allusion au système du langage, Ponge montre le caractère équivoque des peintures de Kermadec, comparable à la dualité du signe et du référent. On peut voir une toile en accordant plus d'importance à la matérialité de sa surface qu'à son «référent» ; les matériaux sont évoqués ici comme «*termes de peinture (support, surface, lignes, espaces, couleurs)*» ; puisque des signes, égaux aux choses chez Ponge, sont considérés comme «*tout*», «*rien*» n'existe comme leur référent au-delà de ce signe. En même temps, on est tenté de lire et comprendre une toile sans prêter assez d'attention aux matériaux de la surface ; des choses-signes sont réduites à «*rien*» au profit des sens, du «*tout*», tout le référent. Il est significatif que les mots évoquant les peintures de Kermadec («*les éternels, les remuants dédales, les émouvants labyrinthes, les remous incessants, les embrouillamini de la métaphysique*») soient liés à la confusion matérielle des lignes peintes, ainsi qu'à la confusion mentale qui peut se produire chez le spectateur⁴⁴². En somme s'y trouve «*tout à la fois*», comme le peintre lui-même, «singulier et pluriel», qui «exprime au propre et au figuré⁴⁴³».

Les transparences

Chez Kermadec, comme «il s'agit d'un mouvement linéaire en train de se faire (de se produire)», chaque morceau de la ligne peinte correspond à un espace de temps dans lequel il se produit. Comme dans la nature morte de Chardin, chaque avancement est égal et fatal dans le temps et dans l'espace. Il n'y a «pas d'idée du discontinu, de l'oracle sans rémission : il [le progrès irréversible] est syntaxique, lié, modeste et se donne aussi bien comme un *cas*⁴⁴⁴.» Tout se passe comme si son mouvement régulier et constant ajoutait «un cas» aux cas passés et en faisait tant une largeur qu'une profondeur, au fur et à mesure que des lignes déployées s'enchevêtrent. Après avoir vu le développement plutôt horizontal de la peinture de Kermadec, nous nous tournons

⁴⁴² À propos du mouvement irréversible du travail de Kermadec, Ponge ne manque pas de noter que : «Tout cela remplace sur la toile la perspective et le mouvement physique. C'est ce mouvement *mental* qui crée le rythme.» («Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p.647. Souligné par l'auteur.)

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 647.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 648. Souligné par l'auteur.

maintenant vers son développement vertical de la profondeur, appelée par Ponge «transparences». Plusieurs renvois au pavois hissé sur la voile font penser à une vue dans laquelle on aperçoit des cordes qui flottent en air, ou bien par l'analogie avec le navire, dans l'eau. Dans tous les cas, la couche de surface peinte par le peintre est toujours la dernière dans sa profondeur imaginaire, construite autrement que par la perspective euclidienne. Car, elle s'approfondit avec la touche du pinceau qui produit sans cesse un nouveau morceau spatiotemporel. Entre le monde pictural et le monde réel, son pinceau se meut toujours au présent, sur la surface perpétuellement réactualisée. Cette manière de peindre amène le poète à considérer Kermadec «toujours à la pointe du moderne», «dans son actualité, son extrême modernité⁴⁴⁵.»

Ponge rapporte un propos du peintre qui dit que «chaque couleur, dans ses tableaux, poursuit son *histoire* particulière⁴⁴⁶.» Ce propos rappelle que non seulement les lignes sont indépendantes l'une de l'autre, mais aussi qu'elles assument chacune leur passé et le conservent. C'est justement ce qui différencie la peinture de la musique :

[...] une telle musique, [...] comme toute musique enfin, efface au fur et à mesure le trait, la ligne mélodique qu'elle vient de vous faire entendre, laquelle n'est jamais ou presque jamais (la fugue en canon faisant exception) superposée à la précédente (quand elle l'est, elle est généralement identique) ; enfin, qu'il ne peut s'y produire aucun enchevêtrement, aucun embrouillamini. Tandis que, dans la peinture (et particulièrement celle de K[er]madec), il n'est aucune ligne, voire aucune note, qui ne soit *tenue* et tenue pendant toute la durée du morceau (et même infiniment plus longtemps encore : cela est définitif)⁴⁴⁷.

Comme la pierre lithographique de Dubuffet qui conserve les mémoires en son for intérieur et dont l'unique première page est toujours réactivée, Ponge voit dans les transparences de Kermadec le passé et la durée de la production en associant, cette fois-ci, ses œuvres à la structure syntaxique comparable à la musique. Citons encore une fois la phrase qui résume la singularité du peintre : «il travaille dans le temps, donc corrige

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 646, 647.

⁴⁴⁶ *Ibid.* p. 652. Souligné par l'auteur.

⁴⁴⁷ *Ibid.* p. 652-653. Souligné par l'auteur.

(corrections contrapunctiques), modifie, fait apparaître des transparences⁴⁴⁸.» La confirmation de la différence entre la peinture et la musique n'empêche aucunement Ponge de réaffirmer la confusion des deux arts dans les œuvres de Kermadec : l'adjectif «contrapunctique»⁴⁴⁹ qualifiant le mot «correction» renvoie nécessairement à «la fugue», qui apparaît dans la citation précédente, mise en parenthèses comme exception de l'unicité linéaire de la musique. L'«histoire» de chaque ligne, chargée d'événements du passé et de récits à transmettre, procure à la toile une épaisseur temporelle et raconte sa propre production. En «libér[ant] sur la toile une écriture erratique aux narrations fantasques⁴⁵⁰», Kermadec fait ainsi apparaître des «transparences» à la fois au sens de la profondeur spatiale construite par les lignes superposées et verticalement séparées et, au sens de la clarté de leur histoire, de leur «message», que l'on pourrait appeler la «transparence du signe». C'est pourquoi le mot «transparence» est au pluriel.

La peinture étant limitée au plan bidimensionnel et concret par sa nature matérielle, il semble que Kermadec profite de la spécificité de l'art plastique, de sa manière de transformer une chose abstraite en chose concrète. Il inscrit la linéarité musicale éphémère sur la surface picturale pour concrétiser l'écoulement du temps. Ce n'est pas éterniser une scène d'instant comme la photographie mais montrer le processus, les cheminements vers une forme, un mouvement en quelque sorte. Ce que montrent les tableaux de Kermadec, ce sont ses «longues études vers la clarté, vers le signe», car, pour le peintre, la finition ou «la délectation esthétique, [...] n'est qu'une résultante⁴⁵¹.» Dans «E. de Kermadec», après avoir évoqué sa longue amitié avec le peintre, Ponge se demande quelle est la clé de la nouveauté impérissable de ses peintures.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 647.

⁴⁴⁹ Le «contrepoint» signifie en musique la théorie de l'écriture polyphonique qui définit les principes de superposition des lignes mélodiques.

⁴⁵⁰ Germain Viatte, *Op. cit.* p. 50.

⁴⁵¹ «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p. 646, 648. L'idée du «cheminement» semble intéresser Ponge dans ces notes de 1965, avant d'être mis en lumière dans le texte de 1973 écrit d'ailleurs pour la préface au catalogue d'exposition intitulé «E. de Kermadec. Cheminements. Peintures 1958-1973».

Or, qu'est-ce qu'une nouveauté qui conserve à jamais les caractères de la nouveauté : l'imprévisibilité, la fraîcheur? Qu'est-ce qu'une surprise en laquelle se perpétuent les qualités de la surprise? Qu'est-ce donc, sinon la Vérité elle-même, à l'instant où, sortant du puits, elle apparaît enfin, fraîche de la température des profondeurs. Point d'autre vérité pour notre goût.

Plaisirs pluriels dans la durée : telle est, pourtant, la véritable singularité de Kermadec, celle qui nous rapprocha et fit que nous nous sommes, de la même recherche, ou plutôt des mêmes pratiques, conçus, pour ainsi dire, collaborateurs⁴⁵².

Si l'on comprend «la vérité» à la manière de Braque comme la réalité matérielle de la surface plane de la peinture, elle émerge par le pinceau de Kermadec remontant à travers la profondeur du «puits», toujours «fraîche», actuelle, mais bien inscrite, «perpétu[ée]».

Une autre expression de leur amitié, les «plaisirs pluriels dans la durée», désigne avec juste raison la particularité des œuvres de Kermadec qui résident dans sa matérialisation de l'épaisseur du temps et de celle de l'espace. Il est possible que la manière de Kermadec de «tenir» sur une surface rectangulaire les traces de production porte Ponge à la consolidation de sa tendance vers la «fabrique» du texte. Et Ponge affirme que c'est surtout cette singularité qui rend les deux artistes «collaborateurs»⁴⁵³. En effet, «Quelques notes» traversent environ quinze ans de composition, recourant à divers styles, du style télégraphique au discours explicatif en passant par un style proche de la formule. Considérant l'amitié du peintre et du poète, il semble que leur affinité dans la création soit également visible dans un poème de description qui ne se trouve pas dans les écrits sur l'art et qui s'intitule «Le Lilas».

⁴⁵² Francis Ponge, «E. de Kermadec», *O. C. II*, p. 723. Souligné par l'auteur.

⁴⁵³ Nous tenterons d'analyser *Le Verre d'eau* au chapitre prochain.

V-2. La surface plane et les signes

«Le Lilas» à Kermadec

Francis Ponge dédie le poème intitulé «Le Lilas» à Eugène de Kermadec. Le poème, commencé en 1942, avant la rencontre des deux hommes en 1946, achevé en 1950, est le témoignage non seulement de leur amitié mais aussi d'une affinité certaine entre le poète et le peintre. Révélée non seulement par leur collaboration en 1949 pour le beau livre illustré, *Le Verre d'eau*⁴⁵⁴, mais plus encore par les remarques de Ponge à propos des œuvres de Kermadec : «un équivalent plastique de ses propres textes ouverts⁴⁵⁵», textes composés de variantes, de notes à la façon de brouillons. Il consacrera plus tard deux articles au peintre, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec» (1965) et «E. de Kermadec» (1973), qui prendront place dans *L'Atelier contemporain* en 1977. Or, si ces articles sont des textes de commande, la dédicace, elle, relève de la responsabilité du poète seul. Qu'il dédie au peintre un texte sur un objet typiquement pongien, au titre lui aussi tout à fait caractéristique de l'auteur (un substantif précédé d'un article défini), nous amène à nous interroger sur la singularité du «Lilas».

«Le Lilas», il est vrai, n'est pas le seul texte lié à un artiste de façon indirecte. Dans *L'Atelier contemporain*, par exemple, le poème «L'Ardoise», qui traite des gravures de Raoul Ubac, ne porte pour titre qu'un nom de chose⁴⁵⁶ et ne laisse pas facilement deviner son sujet ; seules les circonstances de son écriture nous le révèlent,

⁴⁵⁴ Francis Ponge et Eugène de Kermadec, *Le Verre d'eau. Recueil de notes et de lithographies*, Galerie Louise-Leiris, 1949, repris dans *Méthodes*, Gallimard, 1961.

⁴⁵⁵ Robert Melançon, «Notes de "E. de Kermadec"», *O. C. II*, p. 1591. L'éditeur cite une phrase de la lettre inédite du 17 mars 1973 adressée à Castor Seibel dans laquelle Ponge déclare qu'«il est certain que chaque toile de Kermadec présente *une superposition de variantes temporaires (momentanées)*».

⁴⁵⁶ Les autres titres (dix titres sans nom propre d'artiste sur cinquante-trois textes du recueil) sont, soit explicatifs dans les fonctionnements : «Au lecteur», «L'Atelier», «Prière d'insérer pour *Le Peintre à l'étude*», soit plus vagues comme sujet : «Matière et mémoire», «Courte méditation réflexe aux fragments de miroir», «Pochade en prose», «L'Objet, c'est la poétique» ou plus particularisés qu'une chose en général : «Scvlptvre», «Inscription en rond sur des assiettes», «Un bronze parle».

puisque ce texte a été écrit à l'occasion d'une exposition Ubac. «Le Lilas» n'est pas non plus le seul texte dédié à un artiste : «Un bronze parle» est dédié à Germaine Richier, sculptrice et à René de Solier, son compagnon. Mais ici c'est directement de cette artiste que traite le texte⁴⁵⁷ et non pas, comme dans notre poème, d'une chose simple, d'un arbuste, apparemment sans rapport avec le peintre.

Compte tenu de la rareté des dédicaces chez Ponge, il n'est pas exagéré d'accorder une importance stratégique au «Lilas» qui, simple poème sur un objet, ne relève pas à première vue du groupe de textes théoriques sur les arts plastiques⁴⁵⁸. Il semble que la dédicace à Kermadec livre une clef pour mieux comprendre le poème lui-même ainsi que cet emploi exceptionnel de la dédicace. Nous tenterons d'examiner les rapports généraux entre Ponge et les arts plastiques, avant d'analyser en détail «Le Lilas» pour mettre en lumière le statut singulier de ce texte dans le cadre de la relation du poète avec Eugène de Kermadec.

L'Abstraction lyrique

Dans les années 1950, la plupart des artistes contemporains qui apparaissent dans les textes de Ponge sur l'art appartiennent à la «Nouvelle école de Paris», «appellation non voulue qui désigne surtout *une époque* pleine de nouveautés, de recherches frénétiques⁴⁵⁹.» Jean Fautrier et Jean Dubuffet, protagonistes de l'art de l'après-guerre et peintres proches de Ponge, sont plutôt considérés comme des cas particuliers («matérialistes») même si l'on peut leur appliquer l'étiquette de «l'art informel», pratique qui donne la primauté à la matière. Si aucune discipline ne prédomine dans cette «école», il est à noter cependant que «l'art informel et

⁴⁵⁷ Le prénom René est glissé dans le texte, qui porte sous le titre «À Germaine, *Pour René*.» : «René de tes soins énergiques, tu ne [le bronze]'as pas regonflé de paroles.» «Un bronze parle», dans *A. C., O. C. II*, p. 601.

⁴⁵⁸ «Le Lilas» est recueilli dans le troisième tome de la trilogie du *Grand recueil, Pièces*, non pas dans le deuxième tome, *Méthodes*, censé rassembler des textes plus théoriques. Avec *Lyres*, les trois tomes sont parus ensemble en 1961.

⁴⁵⁹ Geneviève Bonnefoi, «La Nouvelle école de Paris», dans *La Nouvelle école de Paris 1941-1965*, Ginals : Centre d'Art contemporain de l'Abbaye de Beaulieu, 2002, p. 13. Souligné par l'auteur.

l'abstraction lyrique, ouverts à une certaine fulgurance du geste, à l'imprévisible, portent un coup à "l'œuvre d'art" : l'œuvre devient événement⁴⁶⁰». En effet, quand on souligne le caractère moins spéculatif que pratique (matériel) de l'acte de peindre, il n'y a pas de grandes différences entre «l'abstraction lyrique» et «l'art informel» ; la première appellation due au peintre Georges Mathieu et la dernière au critique d'art Michel Tapié, constituent toutes deux «l'abstraction chaude» opposée à «l'abstraction froide», géométrique et soumise à des règles strictes. En ce sens l'art non-figuratif de la France de l'après-guerre peut se résumer à «une forme ultime d'abstraction dont l'objet aurait été le peintre lui-même⁴⁶¹.» Le tableau constitue un lieu où se déploie et se montre le geste du peintre dont les traces sur la toile sont indéniablement personnelles, et pour ainsi dire, affectives. C'est cette ardeur que Ponge reconnaît dans le courant artistique en France : «plus l'émotion a été forte, plus l'abstraction peut être hardie. / Telles sont, je le crois, nos abstractions à la française [...]»⁴⁶².

Cependant, il faut la «froideur en même temps que l'ardeur qui vient du fond⁴⁶³» pour la réalisation d'une œuvre d'art, suscitée, selon Ponge, par «le besoin de se débarrasser de l'idée, de la remplacer par un objet esthétique⁴⁶⁴». Ce qui compte pour Ponge, c'est la matérialisation de l'émotion par le moyen de l'art qui transforme une chose sans contours précis en chose visible et tangible. Par le biais, par exemple, de la matière picturale chez Fautrier, de l'usage de matériaux sans valeur chez Dubuffet ou de débris chez Karskaya. À ses yeux, le geste de l'artiste qui exprime son intériorité sous une forme matérielle concrète est une étape primordiale, où refroidit l'ardeur intérieure. Si Ponge soutient l'Abstraction lyrique, abstraction chaude, c'est que cette abstraction provient des émotions d'un sujet, produites au contact avec le monde extérieur, et que l'artiste les transforme en matière concrète par un processus de «refroidissement», pour

⁴⁶⁰ Frédérique Villemur, Brigitte Pietrzak, *Paul Facchetti : le studio. Art informel et abstraction lyrique*, Paris : Actes Sud, 2004, p. 13.

⁴⁶¹ Christophe Duvivier, *Horizontales verticales seules, art concret*, Musée de Pontoise, 2006, p. 12.

⁴⁶² Francis Ponge, «À la gloire de Fautrier», dans *A. C., O. C. II*, p. 644. Souligné par l'auteur.

⁴⁶³ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard / Seuil, coll. «Points», 1970, p. 67.

⁴⁶⁴ Francis Ponge, «Braque le Réconciliateur», dans *Le Peintre à l'étude, O. C. I*, p. 131.

que son œuvre «s'ajoute à la réalité⁴⁶⁵» et rentre à nouveau dans le monde extérieur. Certes, les termes «abstraction lyrique» pourraient paraître à première vue diamétralement opposés aux principes poétiques de Ponge dans la mesure où l'on entend par «abstraction» les idées abstraites ou métaphysiques et par «lyrique» l'épanchement sentimental qui caractérise le «lyrisme» romantique qui s'est développé au XIX^e siècle⁴⁶⁶. Toutefois, dans la mesure où elle renvoie à une expression matérialisée en trois dimensions dans le domaine artistique, «l'abstraction lyrique» ne contredit pas les principes du matérialisme pongien.

Qu'est-ce, en effet, que le sublime, qu'est-ce que la sublimation?

Eh bien, il s'agit, selon Littré, d'une opération de la science chimique ou alchimique qui consiste en la volatilisation par l'effet de la chaleur des éléments volatils d'une matière solide et en leur recueillement. En haut du vase ou de la cornue on recueille, solidifiés, les éléments volatils d'une matière solide (grossière, triviale) tels qu'ils ont été métamorphosés par l'effet de la chaleur (autrement dit, ferveur)⁴⁶⁷.

En passant du «sublime» à la «sublimation», plus proche du sens physique, Ponge cite partiellement la définition du *Littré* (la première phrase) sans manquer d'ajouter sa propre interprétation (la deuxième phrase). L'opération par laquelle une matière solide se volatilise par l'effet de la chaleur et se retrouve solidifiée en refroidissant pour s'incorporer au monde extérieur, évoque l'émotion de l'artiste qui se concrétise en œuvre d'art sous une forme matérielle. Et cette opération rappelle également celle accomplie par les textes de Ponge dont la volonté de réhabiliter les choses anodines, «grossières, triviales», peut être qualifiée de «ferveur». Il consacre tous ses efforts à écrire la louange d'un objet commun ordinairement négligé. Si on se souvient qu'en latin le verbe «sublimier» signifie originellement «élever», on peut considérer que la sublimation est une des explications matérielles du dispositif pongien de l'éloge des

⁴⁶⁵ Francis Ponge, «À la gloire de Fautrier», *O. C. II*, p. 644.

⁴⁶⁶ Sur le mot «lyrisme», voir Jean-Michel Maulpoix, «Incertitudes d'un néologisme» dans *Du lyrisme*, Paris : José Corti, 2000, pp. 19-42.

⁴⁶⁷ Francis Ponge, «Braque-Argenteuil», dans *A. C., O. C. II*, p. 1324.

choses. Examinons maintenant ce poème porté par un élan d'enthousiasme qu'est «le Lilas».

Le papier-filtre du lilas

LE LILAS

À Eugène de Kermadec.

- (1) Par les inflorescences que voilà, juge un peu de l'émotion de l'arbuste lors de son ébranchement annuel.
- (2) Il y a chimie du rose au bleu, effervescence et profusion violâtre dans les éprouvettes en papier-filtre du lilas.
- (3) Une goutte de la grappe en fusion parfois se détache, mais quelle fantaisie alors dans sa chute! C'est l'abeille, avec des conséquences brûlantes pour l'expérimentateur.

- (4) J'en demande pardon aux jeunes gens, qui le voient sans doute d'un autre œil : le printemps quant à moi, passé le quarantième, m'apparaît comme un phénomène congestif, d'aspect plutôt répugnant, comme un visage d'apoplectique, par ce côté (au moins) violacé, gémissant, musicien qu'il comporte.
- (5) Les manifestations végétales, florales, et ces trilles du rossignol qui s'y subrogent la nuit : je suis plutôt content d'être moins expansif! Ce déballage de boutons, de varices, d'hémorroïdes me dégoûte un peu.
- (6) Voyons-le à présent au lilas double et triple :
- (7) Par l'opiniâtreté d'une cohésion naturelle aux essaims d'inflorescences que voilà, juge un peu, vois, sens donc et lis là un peu de l'ébranlement, de la riche émotion que ressent et procure non seulement à son bourreau l'arbuste lors de son ébranchement annuel.
- (8) Il y a chimie du rose au bleu, efflorescence et proconfusion violâtre dans les éprouvettes en papier-filtre, les bouquets formés d'une quantité de tendres clous de girofle mauves ou bleus du lilas.
- (9) Filtre, dis-je... Si bien qu'une goutte de la grappe en fusion parfois se détache, comme du point d'exclamation le point : mais quelle fantaisie alors dans sa chute! C'est l'abeille, avec des conséquences brûlantes pour l'expérimentateur.

- (10) Vraiment, peut-on lui souhaiter dès lors autre chose que l'ef-fleurement?
- (11) Après quoi, nous pourrions ne l'employer plus que comme adjectif ; ainsi :
- (12) «Lilas encore aux fleurs succède à profusion le ciel à travers les feuilles de l'arbuste de ce nom.»
- (13) Ce qui peut être la meilleure façon, j'imagine, de passer tout ce qui précède au bleu⁴⁶⁸.

Si l'on garde à l'esprit la volonté de Ponge d'adapter l'esthétique de son texte à l'objet choisi selon sa méthode d'«une rhétorique par objet», on sera sensible dans «Le Lilas» à une certaine exubérance verbale qui n'est pas contradictoire avec l'hostilité pongienne à la verbosité. Car le poète présente comme une des caractéristiques du lilas ce que nous pourrions appeler la disposition centrifuge de ses fleurs. À partir de l'«inflorescence» du lilas composée de grappes qui donne l'impression d'une masse luxuriante, le texte se déroule selon les deux paradigmes de la végétation et de l'émotion à travers la métaphore chimique. Mais l'enthousiasme sera contrôlé et traité par cette opération chimique où le texte lui-même assume le rôle catalyseur du changement de température.

Dans le deuxième paragraphe, les fleurs du lilas sont assimilées à des «éprovettes en papier-filtre», déjà éloignées de l'atmosphère romantique attachée d'ordinaire à cette fleur. Dès que «l'émotion» s'impose, s'introduit immédiatement la combinaison «effervescence et profusion» qui lie analogiquement le mouvement sentimental à la matière bouillonnante et abondante, en raison de la polysémie des termes où s'associent sens propre (chimique) et sens figuré (sentimental). Si l'on prend le mot «émotion» non pas dans le registre végétal (l'agitation des branches) mais dans le registre sentimental, l'abeille peut être une incarnation du trouble, comparable à une «brûl[ure]», pour «l'expérimentateur» censé effectuer objectivement des études scientifiques. L'antinomie entre caractère débordant et tranquille, entre exaltation et sang-froid continue dans le quatrième paragraphe au niveau du lexique musical et médical : «un phénomène congestif», «un visage d'apoplectique», «ce côté (au moins) violacé, gémissant, musicien». Le mot «violacé», qui provient de la couleur «violâtre» du lilas, évoque avec les mots «gémissant» et «musicien» la viole, instrument musical susceptible d'être

⁴⁶⁸ Francis Ponge, «Le Lilas», dans *Pièces, O. C. I*, pp. 767-768.

associé à l'expression des sentiments intimes. Après la mention des «trilles du rossignol», oiseau symbolique des chants, Ponge emploie sciemment et ironiquement un point d'exclamation pour exprimer sa satisfaction d'être devenu moins «expansif!» (cinquième paragraphe) avant d'énumérer une série de malformations. Les «manifestations» trop excessives paraissent ainsi comme des boutons peu présentables, comme un «déballage» émotionnel.

Quand Ponge utilise le verbe «voir» à la première personne du pluriel dans le sixième paragraphe, alors qu'il utilisait «je» dans les deux paragraphes précédents, les phrases déjà employées réapparaissent, comme sous la forme de «lilas double et triple», bien qu'elles soient modifiées dans le détail. Tout se passe comme si, avec ce regard collectif, plus distancié, le texte était examiné et amplifié par un jeu de variantes sur les mots ou les phrases : les «inflorescences que voilà» du début du texte sont reprises et amplifiées par les «essaims d'inflorescences que voilà», l'«ébranchement» par l'«ébranlement» ; le verbe à l'impératif «juge un peu» devient «juge un peu, vois, sens donc et lis là». Ce dernier verbe accompagné de l'adverbe, justement homonyme de «lilas», incite le lecteur à être plus attentif à la transformation du texte, considéré comme un ensemble d'«éprouvettes» en cours d'expérimentation.

Au niveau des phrases, la deuxième description qui commence par «il y a chimie» est plus détaillée que la première et plus consciente de la question verbale. La phrase «une goutte de la grappe» est ainsi séparée de la précédente «il y a chimie», et enrichie par la comparaison de l'abeille qui sort de la fleur «comme du point d'exclamation le point». L'antagonisme entre l'émotion excessive et l'expérimentation scientifique n'est pas reproduite de la même façon que dans le troisième paragraphe : la «fantaisie» de l'insecte est atténuée dans le neuvième paragraphe par le jeu sur la graphie du point d'exclamation, dissocié en deux éléments distincts. Sous la main du poète-chimiste, également, la combinaison «effervescence et profusion» du deuxième paragraphe est reprise sous la forme du couple de néologismes «efflorvescence et proconfusion» dans le huitième paragraphe, où le premier mot acquiert un caractère végétal par l'insertion du segment «flor» et où le deuxième, par l'association de «profusion» et de «confusion», introduit l'idée de désordre mental. Le végétal et l'émotionnel s'échangent ainsi en chiasme en maintenant l'équilibre entre physique et

mental, concret et abstrait. Certes, cette manipulation chimique et langagière n'entraîne pas de complet désenchantement, mais la complication d'ordre autoréflexif volubile se substitue à un simple enthousiasme par le biais du regard critique que l'auteur porte sur ce qu'il vient d'écrire.

Le neuvième paragraphe met l'accent sur le mot «filtre» en transformant la proposition indépendante du paragraphe trois, «une goutte de la grappe en fusion parfois se détache», en une proposition subordonnée introduite par la locution conjonctive «si bien que» ; le texte raffine les «définitions-descriptions» du lilas et il aboutit enfin au mot «filtre», accompagné des points de suspension qui imitent les gouttelettes, celles de l'«essence» du lilas⁴⁶⁹. Le texte du «Lilas» dans lequel sont menées des expérimentations cherchant à dégager la «qualité différentielle» du lilas, s'avère être lui-même une sorte de filtre dans la mesure où est montré le fonctionnement de ce papier expérimental d'où sortent les gouttelettes, en tant qu'extrait de l'objet. Ponge ne rejette pas l'émotion qui suscite la «rage de l'expression» ; au contraire, elle est nécessaire pour la création artistique, toutefois elle doit être apaisée par la «chimie du rose au bleu», passage d'une couleur chaude à une couleur froide. La transformation se produit dans le texte qui devient un «papier-filtre» réactif, qui corrige et modifie ce qui précède, et cela sous les yeux du lecteur.

Le texte transforme le mot «effervescence» en «efflorescence», qui rappelle «efflorescence» ; ce dernier, en chimie, désigne l'altération par la perte d'eau de certains cristaux devenant pulvérulents. Une sorte d'épuration s'est opérée qui ne semble laisser

⁴⁶⁹ Ponge cherche à trouver la nature d'une chose et à en donner une expression proverbiale et cette intention est permanente mais visible en particulier dans le titre d'une série des textes sur les fleurs : «L'Opinion changée quant aux fleurs (Extraits)» (dans *Nouveau nouveau recueil II*, *O. C. II*, pp. 1203-1223). Ces textes ont pour but d'«extraire l'essence du végétal, de nous en proposer un extrait au sens où l'on parle d'extrait de fleurs» («Notes de "L'Opinion changée quant aux fleurs (Extraits)"», dans *O. C. II*, pp. 1697-1698.) L'extrait est à la fleur ce que la perle est à l'huître, la phrase «Une goutte de la grappe en fusion parfois se détache» est comparable à la clause de «L'Huître» : «Parfois très rare une formule perle à leur gosier» (dans *Le Parti pris des choses*, *O. C. I*, p. 21).

subsister que l'adjectif «lilas»⁴⁷⁰ : «Lilas encore aux fleurs succède à profusion le ciel à travers les feuilles de l'arbuste de ce nom.» Sans article, l'adjectif «lilas», s'entend aussi comme verbe à l'impératif avec l'adverbe «lis là», qui renvoie encore une fois au texte lui-même, les «feuilles» du lilas étant aussi celles du texte que Ponge vient d'écrire.

Ponge et Kermadec

Bien qu'il commence à écrire sur le lilas avant de rencontrer Kermadec, Ponge précise que «Le Lilas» s'adresse à «Eugène de Kermadec, parce que c'est [s]on ami et qu'il a] particulièrement pensé à l'une de ses peintures pendant qu'il écrivai[t] ceci⁴⁷¹.» L'œuvre dont il parle n'est pas identifiée, mais sa fréquentation de Kermadec et de ses tableaux nous invite à mieux considérer les liens étroits qui existaient entre les deux amis. S'appuyant sur des témoignages et des documents d'archives, Madeline Pampel retrace dans *Francis Ponge et Eugène de Kermadec*⁴⁷² la vie et l'œuvre de Kermadec ainsi que l'origine de la prédilection de Ponge pour ses peintures et rend compte d'une certaine symbiose entre les créations du poète et celles du peintre en analysant entre autres des textes du *Parti pris des choses*. Selon Pampel, dès les années 1930, sans encore s'être rencontrés, Ponge et Kermadec ont déjà en commun l'objectif esthétique d'offrir au lecteur ou au spectateur une vision autre de l'objet et, pour ce faire, ils «transforme[nt] [...] l'objet ordinaire en objet insolite⁴⁷³». Il s'agit de désorienter le lecteur / spectateur en le mettant dans «l'oubli, l'aveuglement, la confusion⁴⁷⁴» pour que, grâce à cette obscurité matérielle et intellectuelle, il puisse redécouvrir les choses dans la clarté. Pampel résume par le terme

⁴⁷⁰ Il est possible que pour ce poème sur la fleur d'inflorescence, rempli de références à la chimie, Ponge soit inspiré par les titres des tableaux de Kermadec : «Paysage foisonnant», «Palm Beach effervescent» et finalement «Paysage épuré».

⁴⁷¹ La dédicace mise dans un premier état du 20 juin 1958 des feuillets manuscrits ou dactylographiés du «Lilas», citée dans «Notes du "Lilas"», *O. C. I.*, p.1170.

⁴⁷² *Francis Ponge et Eugène de Kermadec, histoire d'un compagnonnage*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. «Objet», 2011.

⁴⁷³ *Ibid.* p. 145.

⁴⁷⁴ *Ibid.* p. 150.

«trouble⁴⁷⁵» (notamment le trouble de l'œil) ce procédé qui consiste en une «superposition de formes et de volumes qui se lisent chronologiquement aussi bien que simultanément⁴⁷⁶» et qui, par cela même, rend confus les textes de Ponge, composés de fragments sans linéarité précise.

Ce qui est intéressant pour nous, c'est que Ponge à la manière de Kermadec cherche à créer dans son œuvre un certain trouble et que ce dernier fait partie de son procédé d'«abstraction» langagière ou picturale. Plus leurs études sur l'objet sont approfondies, plus leurs moyens d'expression deviennent difficiles à comprendre⁴⁷⁷. De surcroît, entre Ponge et Kermadec, la question de la matérialisation par l'art plastique s'oriente vers la question du langage plus naturellement qu'avec d'autres artistes. Tandis que le poète apprécie les peintres qui privilégient la matière comme Fautrier ou Dubuffet, son approche de Kermadec privilégie la problématique des signes sur l'espace plan du tableau. S'il parle de signes dans les deux articles sur le peintre, ce n'est pas parce qu'il traite en poète le domaine pictural, lui imposant une approche proprement poétique, mais c'est que Kermadec lui-même se pose cette question dans ses œuvres⁴⁷⁸. Considérant la représentation imitative de la nature comme une façon de se soustraire au

⁴⁷⁵ *Ibid.* p. 65. «On dirait que le texte de Ponge fonctionne comme un objectif mal réglé, un instrument optique qui, de manière paradoxale, nous brouille la vue pour mieux la corriger.» (*Ibid.* p. 67.) D'où un autre terme attribué par Pampel à ce fonctionnement : «verre correcteur» (voir l'analyse du *Verre d'eau*, *Ibid.*, pp. 201-214).

⁴⁷⁶ *Ibid.* p. 202. La combinaison de la successivité et de la simultanéité constitue la caractéristique de ce que Pampel appelle «post-cubisme» dont Kermadec est successeur.

⁴⁷⁷ Selon Pampel, «il semble que le foisonnement d'informations *dissolve* l'image au lieu de la *créer*. [...] Plus que la peinture figurative, l'écriture véhicule cette recherche *progressive* qui, de manière paradoxale, dépend de la cécité. Pour voir, il faut donc être malvoyant ou aveugle et savoir s'appuyer sur les autres sens.» *Ibid.*, p. 150. Souligné par l'auteur.

⁴⁷⁸ On peut voir dans les titres de ses œuvres cet aspect langagier : par exemple, «Paysage syntaxique», «Signes, signaux signalant un simulacre» (*E. de Kermadec : peintures 1927-1957*, catalogue d'exposition du 29 novembre au 21 décembre 1957, Galerie Louise Leiris), «Signes pour des croisés», «Site par signes accumulés», «Signification du site» (*E. de Kermadec : cheminements, 56 peintures 1958-1973*, catalogue d'exposition du 9 mai au 9 juin 1973, Galerie Louise Leiris). Le deuxième texte sur Kermadec de Ponge («E. de Kermadec»), est à l'origine la préface de ce dernier.

devoir d'inventer un langage pictural, le peintre affirme qu'«il s'agit pour le peintre d'«inscrire» sur la toile (qui est une émanation pratique du mur) sous l'impulsion de l'enthousiasme [...] des signes singuliers et neufs à propos de ses sensations — de faire une espèce de plan⁴⁷⁹.» Dans les œuvres de Kermadec, l'«abstraction» par laquelle nous entendons la matérialisation des sensations rendues visibles par la peinture se passe bien à la fois abstraitement et concrètement, non seulement sur le plan du tableau (canevas, papier) mais aussi dans le domaine de la «signification». Il semble que le «trouble» de Kermadec s'accorde à celui de Ponge dans la mesure où le processus de l'«abstraction» est matérialisé et exposé sur un espace plan («une espèce de plan») qui porte des «signes» à «lire», disposés pour le lecteur / spectateur.

Dans le cas de Ponge, les variantes, les notes ou les brouillons, imprimés sur le même plan que les textes définitifs, montrent le processus de la production du texte. Celui-ci donne l'impression de conserver toutes les traces de l'écriture, tout en suggérant qu'il pourrait être mis à jour, qu'il pourrait toujours être l'objet d'une modification à venir. De façon similaire, les peintures de Kermadec ont comme caractéristique «une mobilité graphique⁴⁸⁰» due aux lignes ondulantes et sinueuses, noires et de couleurs pastel, que configure «l'œil de l'artiste, constamment en mouvement⁴⁸¹». Comme nous l'avons vu précédemment dans «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», texte écrit entre 1951 et 1964, décrivant ses œuvres et sa personnalité, Ponge souligne «son actualité, son extrême modernité⁴⁸²» ; ce caractère

⁴⁷⁹ Eugène de Kermadec, «Signes et rythmes», in *XX^e siècle*, n° 10, mars 1958, p. 61.

⁴⁸⁰ Roger van Gindertael, «Eugène de Kermadec», in «Chronique du jour», Supplément au n° 10 du *XX^e siècle*, 1958, p. 88.

⁴⁸¹ René de Solier, «Préface» d'*E. de Kermadec : peintures 1927-1957*, *Op. cit.*, sans pagination.

⁴⁸² Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p. 647. Ces «notes» elles-mêmes sont composées de textes fragmentaires de «journal poétique», datés comme dans un journal.

d'être toujours à la pointe tient à son style presque non-figuratif⁴⁸³ qui situe le peintre dans le courant artistique contemporain ; Ponge insiste aussi sur les lignes peintes toujours susceptibles d'être modifiées par de nouvelles. Il observe que ces modifications sont un travail inscrit dans le temps, autrement dit que rendre visibles les corrections rend sensible la temporalité du travail. Cependant ces «longues études vers la clarté, vers le signe⁴⁸⁴» ne semblent pas contribuer à la lisibilité immédiate des figures.

Il veut rendre compte, communiquer ; d'autre part, il médite, tente de comprendre, d'apprendre, pour, sur la toile, avec tension extrême, projeter, exprimer au propre et au figuré son individualité, sa singularité, sa nouveauté. Sur la toile, *et de façon plane*. Donc, purement par des signes. Mais il travaille dans le temps, donc corrige (corrections contrapunctiques), modifie, fait apparaître des transparences⁴⁸⁵.

Le travail s'approfondit pour former un signe qui paraîtra clair. Mais si ses traces sont mises en «transparence», il crée, paradoxalement, dans l'espace limité du tableau un «embrouillamini⁴⁸⁶» et cette recherche, devenue longue et compliquée, paraît comme un cheminement, ce que souligne la préposition «vers». Force est de constater que Ponge, sans le signaler, transforme le mot-clé de Kermadec «corrections contra-pointiques» en «corrections contrapunctiques», tous les deux étant adjectifs du mot «contrepoint», terme musical qui désigne la superposition des lignes mélodiques. Tandis que Kermadec fait entendre par le premier le remplacement par la figuration du mouvement mental de la perspective et de l'espace euclidien fondés sur le pointage de l'espace, le deuxième plus proche du latin rappelle à travers l'élément «puncture» l'étymon latin *pungere*, en

⁴⁸³ Quand bien même les peintures de Kermadec ne seraient pas tout à fait figuratives, «l'impulsion de l'enthousiasme» provient du monde extérieur. Elles ne le «représentent» pas comme on le voit, mais leurs titres révèlent que le peintre peint des paysages ou personnages, par exemple, «Deuxième impression d'Alger», «La Baigneuse», «Paysage littoralement jubilant». Voir *E. de Kermadec : peintures 1927-1957, Op. cit.* et *E. de Kermadec : cheminements, 56 peintures 1958-1973, Op. cit.*

⁴⁸⁴ Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p. 646.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 647. Souligné par l'auteur.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 651.

français «poindre» qui peut avoir à son tour le sens de «commencer à apparaître». S'il en est ainsi, la «contrapuncture» semble évoquer une «contre-apparition». S'il s'agissait seulement de signaler la racine au sens de la «piqûre» du «point», il n'aurait pas été nécessaire à Ponge d'aller jusqu'à changer de mot. À ses yeux, l'«*embrouillamini*» ne montre pas la clarté d'un sens ou d'une figure, mais fait apparaître en transparence le processus à travers les lignes visibles et c'est l'importance du processus qui rapproche le poète du peintre.

Nous pouvons maintenant mieux voir ce qui rapproche les deux amis : d'abord, l'objet (sujet du tableau ou du texte) rendu à sa singularité par un langage original (nouveaux signes) ; puis, la conscience aiguë de la matière du support d'expression qu'est l'espace plan ou la page du livre ; enfin, le paradoxe entre la volonté de communiquer et les corrections répétées qu'elle nécessite, qui entraîne la complexité apparente de l'œuvre. Selon Ponge, tout autant que le signe net et explicite, le cheminement vers un signe vaut une œuvre dans laquelle s'actualise «l'expérience de lecture⁴⁸⁷». Tout en franchissant les limites traditionnelles de leur art respectif, la temporalité pour la littérature et la spatialité pour la peinture, cette expérience ne s'accomplit pas sans difficulté de compréhension. D'une part, Kermadec prétend donner à «lire» au moyen de lignes formant des «signes» pourtant entrelacés, de l'autre, Ponge forme par le jeu des variantes une figure concentrique, non linéaire au niveau du contenu. Rappelons que dans «Le Lilas», le lecteur est interpellé par la formule homophone «lis là». Malgré cette incitation à lire, la pénultième phrase du texte («Lilas encore aux fleurs succède à profusion le ciel à travers les feuilles de l'arbuste de ce nom.») ne paraît pas très intelligible : les «fleurs» sont qualifiées un peu de loin par l'adjectif «lilas» et par la locution adverbiale «à profusion». Sans article, le «lilas» devient un signe qui existe, paradoxalement, pour «passer tout ce qui précède au bleu», pour tout apparenter à rien ou oublier⁴⁸⁸. Au sens métaphorique, il semble que la locution «passer au bleu» signifie faire disparaître (les signes précédents) comme

⁴⁸⁷ René de Solier, *Op. cit.*

⁴⁸⁸ «L'absence d'article indique qu'il s'agit d'une abstraction et que le mot y a une valeur métaphorique ou générale.» Pierre Guiraud, *Les Locutions françaises*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1961, p. 43.

blanchir le linge, en même temps que le regard du lecteur est dirigé vers le «ciel», vers le bleu, où l'on «n'y voit que du bleu», c'est-à-dire où l'on ne voit rien. C'est le «papier-filtre», mis au premier plan, qui porte le message «lis là» et accentue la matérialité du texte, comme si le texte était couvert d'une couche de papier-filtre sur laquelle la lecture trébuche ou hésite un moment. Il ne serait pas impossible de conclure que le «lis là» ne soit pas en soi un message à transmettre, mais en tant que tel, comme une incitation à la lecture. À l'instar de l'arbuste qui s'inscrit entre nos yeux et le ciel, le «Lilas», dans la matérialité textuelle, se situe entre notre perception corporelle et un éventuel au-delà.

Grâce à l'intermédiaire du «Lilas», nous sommes maintenant capables de mieux aborder «E. de Kermadec», texte écrit en 1973, qui commence par l'apostrophe suivante :

Lecteur, qui commencez à lire (en quel lieu, en quel temps, dans quelles conditions, quelle humeur? je l'ignore) ces lignes que, moi-même, je ne fais que commencer à tracer (dans un lieu, dans un temps, des conditions toutes différentes) — notre référence commune étant la production de Kermadec [...] — nous voici déjà au cœur du problème représenté, traité, selon les moyens de la peinture, dans chacun des ouvrages de notre artiste.

Oui, si vous vous demandiez, après avoir compulsé les pages illustrées de ce catalogue [...] — et en venant, maintenant, à la lecture de ces lignes, dont vous pouvez attendre, à bon droit, tout autre chose [...] — eh bien, voici. Si vous demandiez donc ce que représentent les peintures de Kermadec, eh bien, quel qu'en soit le «thème» ou le prétexte (ou, comme on dit maintenant, le référent) ce n'est rien, obstinément, perpétuellement, que ce problème — celui que j'évoquais tout à l'heure — ce n'est jamais rien que cela : un rien qui n'est pas rien, à vrai dire, mais tout ; tout à la fois : tout et rien⁴⁸⁹.

Adressées au lecteur, quelles que soient les circonstances dans lesquelles il les lira, «ces lignes» lui font suivre de l'œil l'écriture de Ponge en même temps qu'elles évoquent, par là même, les lignes peintes de Kermadec. En tenant compte qu'«il s'agit

⁴⁸⁹ Francis Ponge, «E. de Kermadec», *O. C. II*, p. 721-722. Le corps du texte est en italique.

d'un problème de langage⁴⁹⁰», le poète affirme que son œuvre ne représente pas un «réfèrent», mais qu'elle constitue un «tout» sous les yeux du spectateur, en tant qu'œuvre d'art constituée de matière tangible. Le texte de Ponge sert de filtre pour extraire ce qui fait la singularité du procédé de Kermadec, sans décrire ses peintures, mais en invitant dans son œuvre le lecteur / spectateur à une expérience de lecture.

«Le Lilas», exceptionnellement précédé d'une dédicace dans *Pièces* (excepté «La Chèvre» pour Odette, femme de Ponge), dédicace de surcroît adressée à un peintre, serait susceptible d'être accueilli dans le cadre des écrits sur l'art ; par sa forme de «poème-filtre», ce poème relève des textes théoriques en tant que laboratoire : le poème comme un espace plan parsemé de signes qui propose l'expérience de l'«embrouillamini». Il est significatif que Ponge choisit Kermadec à l'occasion de l'hommage à Kahnweiler et laisse la dédicace des «Quelques notes» à ce dernier, alors que dans *L'Atelier contemporain* les dédicaces sont aussi rares que dans *Pièces*. Furieux que son ami peintre ne soit pas considéré comme un des artistes que le galeriste a contribué à faire connaître⁴⁹¹, Ponge garde probablement consciemment le nom de ce marchand d'art comme s'il voulait faire reconnaître les liens entre Kermadec et Kahnweiler en jouant entre eux le rôle d'intermédiaire.

V-3. L'ouverture paradoxale de l'espace pictural

C'est en 1963 que Ponge écrit sur Olivier Debré, peintre français, acteur majeur du mouvement de l'Abstraction lyrique. Intitulé «Pour Olivier Debré», ce texte comporte la particularité de raconter un rêve, après des discours d'ordre au moins esthétique, sinon de critique d'art. Texte de circonstance, publié en tant que préface de l'exposition du peintre, il semblerait que ce soit l'insertion du rêve qui l'aurait empêché d'être suffisamment analysé par la critique. On sait bien par ailleurs que le poète ne considère pas le rêve comme source d'inspiration créatrice⁴⁹². Toutefois il est intéressant

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 722.

⁴⁹¹ Francis Ponge, *Treize lettres à Castor Seibel*, Paris : L'Échoppe, p. 22.

⁴⁹² Voir Francis Ponge, «La Mort à vivre», dans *Proèmes, O. C. I*, p. 189-190.

de voir comment Ponge appréhende l'esthétique et la manière de Debré et les met en valeur dans son texte. N'oublions pas que tous ses écrits sur l'art sont nés d'abord «*d'un parti pris réciproque*⁴⁹³» du poète et d'un artiste.

L'«abstraction fervente» d'Olivier Debré

Olivier Debré, né en 1920 à Paris, grandit dans une atmosphère familiale ouverte sur le monde artistique. Il passe avec succès le concours d'entrée à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris dans la section d'architecture. Après la deuxième guerre mondiale, il opte exclusivement pour la peinture qu'il exerçait depuis l'enfance. Auparavant, au cours de l'hiver 1942/1943, il rend plusieurs visites à Pablo Picasso, dont l'influence modifie, de son propre aveu, sa peinture, surtout dans la construction⁴⁹⁴. Ce qu'il retient de l'œuvre de Picasso, c'est «un monde formel différent correspondant à sa sensation» qui suppose la possibilité d'«une adéquation structurale entre la réalité et la perception⁴⁹⁵.» Sa recherche d'un nouvel ordre esthétique, sans avoir recours à la figuration traditionnelle, consiste à évoquer une image, composée de lignes droites et de courbes, qui produirait ce qu'il appelle «signe». Cette appellation suppose la volonté de Debré de communiquer l'émotion ressentie devant la nature par un moyen d'expression non imitatif, en tenant compte de la nécessité d'introduire une étape de transposition qui intervient comme équivalent formel à sa perception première. Selon Lydia Harambourg, c'est «ce principe de va-et-vient entre sensation, intellectualisation et traduction qui, dans une première phase, sous-tend la création chez Olivier Debré⁴⁹⁶.» Ce dernier affirme en effet qu'il «ne pein[t] qu'en retrouvant l'impression ou l'idée, la chose qui [l']a originellement touché.» On peut voir ici un «*des soucis ou des élans originellement tout analogues*⁴⁹⁷» entre Debré et Ponge, ce dernier cherchant, lui aussi, à reconstituer la première émotion reçue de la nature, par le

⁴⁹³ Francis Ponge, «Au lecteur», dans *A. C., O. C. II*, p. 566. Le corps du texte est en italique.

⁴⁹⁴ Lydia Harambourg, «Biographie», in *Olivier Debré*, Neuchâtel : Ides et Calendes, coll. «Polychrome», 1998, p. 101.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹⁶ *Ibid.* p. 14.

⁴⁹⁷ Francis Ponge, «Au lecteur», *O. C. II*, p. 566. Souligné par l'auteur (le corps du texte en italique).

biais d'un relais communicatif, en voulant que «[s]on texte rende compte de la force de cette première émotion, de la puissance et de la nécessité [...]»⁴⁹⁸.» Tout en ayant chacun leur propre moyen d'expression, Ponge et Debré partagent le même souci de communiquer le mieux possible ce que l'on perçoit.

À propos de l'enquête sur le moyen d'expression, il n'est pas inutile de noter que l'intérêt pour les matériaux différents et leur usage chez Debré étaient importants, comparables à ceux de Fautrier et de Dubuffet⁴⁹⁹, notamment dans ses œuvres entre 1945 et 1947. Le peintre utilisait du sable, des cailloux et de l'aluminium sur des papiers ou des toiles de lin⁵⁰⁰. Bien que cette technique matiériste disparaisse bientôt simultanément avec le changement de sujet (des morts de la guerre à la musique et la danse), les peintures de Debré continuent à montrer sa sensibilité extrême pour la matérialité de la surface picturale. On trouve, selon Eric de Chassey, «une caractéristique [...] qui fait du tableau une surface unifiée où des variations, des inflexions, des nœuds, se donnent certes à voir, mais d'une manière qui fait de la vision un substitut du toucher»⁵⁰¹.

Debré cherche à créer un nouveau langage non imitatif, détaché des schémas conventionnels⁵⁰², qui serait «une cristallisation de l'émotion»⁵⁰³ et un «signe condensé» : «Les formes de chaque œuvre sont les signes non-mimétiques d'une réalité

⁴⁹⁸ Francis Ponge, «Entretiens 1979», dans *Florilège d'entretiens, O. C. II*, p. 1430. (Extrait de l'entretien avec Marcel Spada publié dans *Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988.)

⁴⁹⁹ Lydia Harambourg, *Op. cit.*, p. 26. Harambourg signale que Debré ignorait les travaux de ces deux matiéristes à l'époque.

⁵⁰⁰ Eric de Chassey suppose que l'utilisation du sable a été inspirée par la connaissance de l'œuvre de Braque. Debré rencontre ce dernier pour la première fois en 1942. Voir Eric de Chassey, la note 3 d'*Olivier Debré*, Angers : Expressions contemporaines, 2007, p. 14.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁰² Debré se rapproche de Ponge quand il réclame la nécessité d'aller au-delà des figures conventionnelles : «Le peintre qui se dit figuratif fait sa toile à partir d'une image intellectuelle que tout le monde a d'un certain objet. Il part d'un schéma donné, d'un signe immédiatement perceptible par tous. Ceux qu'on appelle abstraits voient la nature de la façon la plus naturelle. Ils ne s'arrêtent pas aux signes, aux schémas.» «Entretien avec Pierre Dumayet», in *Le Nouveau Candide*, n° 98, 14-21 mars 1963, p. 8.

⁵⁰³ Lydia Harambourg, *Op. cit.*, p. 64.

observée et vécue. Ou plutôt, parce que Debré va très tôt prendre en compte la matière (matériau et support) qui leur donne existence, elles en sont un signe condensé (qui contient un ensemble de signes subsidiaires, pas toujours autonomes)⁵⁰⁴.» C'est dans ce sens presque physique, proche du terme «extraire», que Debré emploie le mot «abstraction» en parlant de la couleur : «La figuration est un schéma déjà vu des êtres et des choses qui devient un langage conventionnel. Au contraire, pour extraire — car il s'agit plus d'extraire que d'abstraire — l'idée, la réalité vivante de l'objet, on extrait une couleur propre qui conserve alors tout son pouvoir émotif⁵⁰⁵.» Pour le peintre, la sensation donnée par une couleur concentrant l'émotion jusqu'à son essence est plus «réelle» que celle évoquée par une figure représentative — à tel point qu'il renverse les termes «figuratif» et «abstrait» : «Si l'on veut absolument opposer l'art abstrait au réalisme, j'y consens, mais à une condition : qu'on inverse les termes! Ce sont les “abstraites” qui sont les réalistes et les “figuratives” qui sont abstraites⁵⁰⁶.»

Quand bien même ils ne seraient pas identiques, le signe de l'écriture et le «signe» de la peinture non figurative n'accèdent tous deux finalement pas à la reproduction de la nature elle-même ; Ponge pense que l'œuvre d'art, soit la poésie, soit la peinture, réside dans la conscience de ce décalage, dans sa résolution par une manière particulière à chaque artiste. Il est notable que pour souligner l'importance de la matérialité du moyen d'expression, il cite pour exemple les paroles de deux peintres célèbres :

Il faut être sensible au monde extérieur et aussi aux moyens d'expression, au signifiant ; il faut être sensible aux deux pour faire quelque chose qui vaille. Mais

⁵⁰⁴ Eric de Chasse, *Olivier Debré, Op. cit.*, p. 25.

⁵⁰⁵ Olivier Debré, «Entretien avec Jean Grenier de 1963», cité dans Lydia Harambourg, *Op. cit.*, p. 22. Debré parle également de l'«abstraction du réel» : «[...] le signe que je voulais abstrait dans sa nature, était une analyse de la réalité. J'ai d'ailleurs cherché à établir le lien entre ce signe abstrait et le réel. Dans mes tableaux j'utilise un langage abstrait dans lequel j'aimerais que l'on puisse retrouver le passage avec la réalité. Il s'agit d'une “abstraction du réel”, comme la Peinture l'a toujours été. La peinture consiste à tirer de la réalité une image, correspondant à celle que l'on se fait du réel par le biais de la perception.» Olivier Debré, «Entretien avec Françoise-Claire Prodhon», in *Flash Art*, édition française, n° 9, 1985, p. 41.

⁵⁰⁶ Olivier Debré, «Entretien avec Pierre Dumayet», *Op. cit.*, p. 8

il faut être au moins aussi sensible au mot, aux moyens d'expression, ou à la peinture pour les peintres. Je cite toujours Van Gogh, le peintre flamand. [...] Il ne dit pas : «...il y a un champ de blé». Il dit plutôt : «Il y a un champ de cadmium, de jaune de cadmium». Il emploie le terme de son signifiant, de son moyen d'expression. Il est sensible immédiatement ; c'est du jaune de cadmium : ce n'est pas un champ de blé. Et les deux mondes, dans une certaine mesure, ne peuvent pas se rejoindre. On peut faire dans le monde du langage quelque chose qui soit homologue. Mais on ne franchit pas la chose ; on est ému. On est ému par le jaune de cadmium. On est ému, comme Cézanne, se dressant tout d'un coup dans le fiacre qui l'amenait vers la montagne. «Oh! ce bleu là-bas!» Il ne dit pas : «Oh! le ciel!⁵⁰⁷»

En mentionnant l'impossibilité de joindre le monde réel et un monde artistiquement confectionné, il met en valeur «la vertu» de la peinture qui consiste, non pas à copier fidèlement la nature, mais à condenser des éléments naturels et à les concrétiser dans une toile :

Il est aussi ému parce que la nature provoque des émotions optiques. Parce que les ondes provoquent le bleu dans l'œil humain et dans l'esprit humain. Pourquoi la peinture peut-elle nous émouvoir? Parce que dans un petit espace sont rassemblées, harmonisées et résumées beaucoup de merveilles optiques que nous offre la nature, de façon brute — et dispersée. Cela nous est jeté aux yeux et c'est merveilleux. La vertu est justement de *résumer* un certain nombre d'impressions qui sont dispersées dans la nature. Ce sont des résumés qui sont harmonisés, stylisés de telle façon que cela nous atteint de façon «préhensible», C'est à la fois incompréhensible et préhensible⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Francis Ponge, «Entretien avec Loïs Dahlin», in *Francis Ponge*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, *Cahiers de l'Herne*, n° 51, Paris : L'Herne, 1986, pp. 528-529.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, pp. 529. Nous soulignons.

Ce propos donne l'impression d'être appliqué particulièrement aux tableaux de Debré⁵⁰⁹, surtout à ceux des années 1960 auxquels Ponge pense, semble-t-il, quand il écrit «Pour Olivier Debré» en 1963. Le processus de «résumer» correspond à celui d'«extraire» de Debré. Le mot lacunaire «préhensible» semble souligner la matérialité de la surface picturale, le mot étant inventé par la suppression du segment «com-» dans «compréhensible» au profit du sens plus concret du «prendre», saisir. Comme le dit Dora Vallier, les tableaux de Debré emportent celui qui regarde «comme dans un saisissement», «dans ce périmètre de proximité où “près” et “loin” n'existent plus⁵¹⁰», où il fait une expérience presque physique «dans» les tableaux. À côté du «préhensible», le mot «incompréhensible», à son tour, semble défendre la peinture non figurative, vouée moins à la compréhension qu'à la perception.

Le travail de Debré a pour but, non pas de laisser simplement des traces gestuelles, mais de maintenir la «ferveur», ce qui le différencie des peintres tel que Georges Mathieu, protagoniste de l'Abstraction lyrique et un des premiers peintres français de l'*action painting*⁵¹¹. Il ne s'agit pas de la conséquence du geste spontané dans l'instant, mais ce qui apparaît sur la toile de Debré, c'est une image de l'énergie elle-même, créée après la longue recherche d'un «signe», qui évoquerait chez le

⁵⁰⁹ À propos du pouvoir de la couleur de Debré, Harambourg cite un propos de Matisse qui paraît soutenir l'idée de Ponge et notre suggestion sur Debré : «Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe ; quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire un ciel. Pourquoi ce vert ou ce bleu n'agirait-il pas en nous en dehors de toute association d'idées, directement sur notre sensibilité?» *Op. cit.*, p. 60.

⁵¹⁰ Dora Vallier, «Olivier Debré», dans le catalogue de la galerie Knœdler, 1960, cité in *Olivier Debré*, catalogue d'exposition au Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 1975, sans pagination.

⁵¹¹ C'est Georges Mathieu qui a donné en 1947 le nom d'Abstraction lyrique à un art libéré de toutes contraintes qu'il voulait promouvoir. Ponge mentionne une fois son nom à côté de Hans Hartung, un autre acteur de cette tendance («Quelques notes sur Eugène de Kermadec», dans *A. C., O. C. II*, p. 652). Il rapproche les lignes noires de Kermadec de celles de Mathieu et de Hartung, ce qui paraît logique dans la mesure où une importance est accordée à la figure non imitative, suivant la devise de Mathieu : «un signe précède sa signification» (Georges Mathieu, *La Réponse de l'abstraction lyrique*, Paris : La Table ronde, 1975, p. 9).

spectateur la même sensation reçue la première fois devant la nature⁵¹². En effet, le peintre prend parfois plusieurs années pour achever un tableau, en retournant à maintes reprises au site où il l'a commencé. Chaque tableau est une condensation des «longues études [...] vers le signe⁵¹³», pour reprendre l'expression de Ponge sur Kermadec. Si Debré préfère l'abstraction «fervente» à l'Abstraction «lyrique», c'est qu'avec l'intention précise de «contrôler le signe signifiant⁵¹⁴», il s'applique à maintenir la ferveur par la matière picturale qui se fixe physiquement sur la surface de la toile, toutefois, sous forme de figures fluides. On pourrait mieux dire qu'il croit aux couleurs en tant que matière : «La ferveur retombée dont parle Gide, essence de l'art, rejaillissant dans l'œuvre que nous entraînons dans les traits tracés est bien une image de ces forces inhérentes à la matière même où notre espace se prolonge et se mêle⁵¹⁵.»

Les peintures paradoxales

On assiste à partir du début des années 1960 à une évolution des peintures de Debré. Tandis que celles des années 1950 étaient caractérisées par de solides empâtements juxtaposés travaillés au couteau comme une maçonnerie, dans des couleurs terreuses, le peintre commence à alléger la surface du tableau en lui donnant une transparence avec la quasi-monochromie de couleurs éclatantes comme le jaune, l'orange, le rouge ou le rose. Une couleur s'étend sur le tableau entier en des traits verticalement dilués, accentuée par des molluscums et des incisions d'autres couleurs. Ce changement est décrit par de Chassey : «Il ne s'agit pas seulement de passer d'un

⁵¹² Force est de noter que l'emploi du mot «signe» de Mathieu est différent de celui de Debré. Pour cette différence, Lydia Harambourg oppose justement ce dernier à Mathieu et Hartung (*Regard sur l'abstraction lyrique*, catalogue d'exposition au musée des beaux-arts de Carcassonne, Angers : Expressions contemporaines, 2011, p. 13). Quant à Kermadec, il est possible de penser aux soins de Ponge qui cite les deux noms célèbres, malgré leurs différences en détail d'avec Kermadec, à l'intention de relever la présence de ce dernier au nom de l'abstraction.

⁵¹³ Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p. 646.

⁵¹⁴ Lydia Harambourg, *Olivier Debré, Op. cit.*, p. 40. Souligné par l'auteur. La structuration vigoureuse du plan tout au long de sa carrière provient du «désir de Debré de ne pas céder à l'impulsion au détriment du sens».

⁵¹⁵ Olivier Debré, *L'Espace et le comportement*, Caen : L'Echoppe, 1987, sans pagination.

état globalement solide à un état hétérogène où la liquidité laisse soudain place à des grumeaux épais, d'un état soigneusement composé (postcubiste) à un état plus informe (quoique, en fait, fortement structuré). Il s'agit de passer d'une situation où le tableau est un signe composé de signes à celle où il est autre chose, beaucoup plus difficile à nommer⁵¹⁶.» Il semble y avoir un changement fondamental entre ces deux «situations», au niveau du style formel ainsi qu'au niveau de la conception de la peinture. Le critique identifie l'origine de la nouvelle phase de Debré à une habitude prise dans sa jeunesse, «habitude de travailler sur le motif, ou plutôt à même le motif, immergé dans celui-ci» ; «Il tire finalement au début des années 1960 les conséquences de cette immersion, abandonnant la représentation du visible au profit de l'index du vécu⁵¹⁷.» L'«index» étant compris ici au sens peircien, en tant qu'indice qui n'a aucun élément mimétique par rapport à l'objet. Bien que fondé sur ce dernier, la peinture de Debré est totalement déchargée de la «représentation du visible». Et la condensation du vécu l'emporte sur l'aspect visuel, comme si sa surface entière devenait un signe suscitant l'émotion. Le mot «immersion» paraît pertinent pour expliquer cette évolution vers la peinture, que l'on pourrait qualifier d'«*all over*», ouvert entièrement⁵¹⁸. Le peintre se plonge dans les couleurs, notamment quand il peint par terre ; «il existe une adhésion physique,

⁵¹⁶ Eric de Chasse, *Op. cit.*, p. 27.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 29. Souligné par l'auteur.

⁵¹⁸ Selon Alfred Pacquement, «Debré s'écarte délibérément de l'intimisme qui marquait une certaine peinture abstraite d'après-guerre en Europe et se rapproche beaucoup plus de l'abstraction américaine dont il rejoint l'absence de composition, l'«*all over*» où aucune partie du tableau ne l'emporte visuellement sur une autre.» («Olivier Debré et la ferveur du signe», in *Olivier Debré*, catalogue d'exposition au Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 1975, sans pagination). On pourrait rapprocher la technique de Debré de la tendance américaine *Color Field painting*, à ceci près que la «pure opticalité» de cette dernière ne s'apparente pas au côté panthéiste de notre peintre. Ce dernier commence à peindre des grands tableaux «parce qu'il en a] éprouvé le besoin et peut-être avant que les Américains le fassent», sans connaître le mouvement américain avant son séjour aux États-Unis en 1963 («Entretien avec Olivier Debré», in *Olivier Debré*, catalogue d'exposition au Musée des beaux-arts de Tours, 1980, p. 16).

sensuelle, presque sexuelle», contrairement à «une distanciation entre la toile et l'artiste⁵¹⁹» au chevalet.

Or, l'espace pictural de Debré créé par son immersion exerce l'effet d'immersion également sur le spectateur.

Alors que les tableaux [...] fonctionnaient auparavant sur le modèle albertien de la fenêtre transparente laissant voir une image que le regard déchiffre en y pénétrant, ils sont désormais des fenêtres paradoxales, qui ne proposent pas une percée vers l'extérieur, mais qui, au contraire, font venir l'extérieur, dans sa richesse polysensorielle et largement immatérielle, vers le spectateur (mais [l']immatériel, en peinture, ne peut être transmis que par son contraire, ou par un alliage contradictoire)⁵²⁰.

C'est cette spécificité des «fenêtres paradoxales» qui «font venir l'extérieur» que Ponge démontre dans «Pour Olivier Debré». Ce texte se compose de deux parties, celle des réflexions sur Debré et la peinture en général, et celle du rêve raconté. La première partie montre sa compréhension profonde des œuvres de Debré, qui peuvent appartenir, dans le domaine de la critique d'art, au «paysagisme abstrait» ou «paysagisme non figuratif». Sans employer la terminologie, Ponge remarque avec précision la caractéristique de cette tendance qui s'inspire directement de la nature et privilégie l'expression de l'émotion et la sensation qu'elle donne à un moment donné.

Supposons qu'Olivier Debré soit au fond un paysagiste.

Tout son effort va alors consister (son application et sa réussite) à nous imposer une figuration (comment, s'agissant d'une peinture, pourrait-il en être autrement?), mais une sorte de figuration à l'envers, qui capte et conduise notre regard à nous empêcher de voir précisément quelque chose, de façon seulement à nous permettre de ressentir principalement les douces, les si particulières rafales du lieu et de la saison⁵²¹.

⁵¹⁹ Olivier Debré, in Marie-Claude Volfin, «Olivier Debré, l'espace et son signe», *L'Art vivant*, n° 57, mai 1975, p. 10, cité in Eric de Chassesey, *Op. cit.*, p. 31.

⁵²⁰ Eric de Chassesey, *Op. cit.*, p. 29.

⁵²¹ Francis Ponge, «Pour Olivier Debré», dans *A. C., O. C. II*, p. 660.

Il commence ensuite sans transition logique à raconter son rêve, dans lequel Ponge se promène avec Debré dans le musée du Louvre avant que ce dernier, «jeune paysan tourangeau», se transforme en «moine en prière» :

Mon ami, cependant, marchait un peu en retrait de moi quand, soudain, je sentis comme un air frais envahir la salle, et, par mes poignets et mes chevilles m'enveloppant tout entier, pénétrer enfin mes poumons après avoir dilaté mes narines.

Me retournant alors je vis mon ami, agenouillé près de la porte-fenêtre qu'il venait seulement d'entrouvrir. Il avait changé d'apparence et tenait en main des pinceaux. On eût dit un moine en prière, quelqu'un comme Fra Angelico.

À l'aide de quelques taches de peinture il s'efforçait de caler la fenêtre pour l'empêcher de se fermer.

Une sorte de pureté chlorophyllienne, voilà ce qui en résultait, les pavés du Carrousel nous envoyaient aussi leurs effluves.

Je reconnus Olivier Debré⁵²².

Sans décrire les tableaux de Debré, Ponge met en scène une situation pour évoquer la sensation du «vécu», d'une manière telle que la peinture de Debré la suscite. Les «rafales», présentes dans la partie des réflexions, sont reprises ici sous forme d'«un air frais», élément immatériel et transparent. Mais il n'oublie pas en même temps de souligner la matérialité des couleurs acquises par la surface plane qui est aussi solide qu'une cale, capable d'«empêcher [la fenêtre] de se fermer». Le poète transpose en cette scène la contradiction de la transparence et de la matérialité des couleurs de Debré, contradiction décrite par de Chassey, cité plus haut, comme «sa richesse polysensorielle et largement immatérielle, [...] immatériel [...] transmis [...] par son contraire».

Par ailleurs, l'image du vent en tant qu'élément naturel qui traverse le corps rapproche Ponge qui jouit «de la réalité même des choses [...] comme d'aliments, avec une sensation de véritable indigestion, / Jusqu'à ce qu'enfin dans [s]on corps tout

⁵²² *Ibid.* p. 661.

s'engouffre et s'envole par la tête⁵²³» et Debré qui déclare que : «Mon retour à la nature vient du besoin que je ressens d'avoir une émotion véritable que je veux rendre, puisqu'elle me traverse, sur les toiles que je peins⁵²⁴.» Il n'est pas anodin que de Chassey considère la peinture de Debré comme «le résultat d'une sorte de digestion, dans la peinture et par le peintre, des sensations éprouvées dans le monde quotidien⁵²⁵.» Pour les deux artistes, la nature passe à travers le corps : si elle sort par la «tête» chez Ponge, c'est que l'émotion doit être concrétisée en langue par le biais du travail intellectuel, et ce au profit de l'objet à louer ; il va de même chez Debré pour qui l'important est que «la chose, en quelque sorte, passe à travers moi, et que je la domine intellectuellement, que je guide son développement, mais qu'elle marche seule⁵²⁶.»

Quant à l'expression «une sorte de figuration à l'envers, qui capte et conduise notre regard à nous empêcher de voir précisément quelque chose», elle rappelle l'obscurité des œuvres de Kermadec. Bien que la nature de l'ambiguïté des contours figuratifs soit différente, il est possible de dire au moins que Ponge apprécie à nouveau une forme paradoxale, cette fois-ci celle de la peinture de Debré qui, à l'opposé de la peinture classique, ne donne pas à voir clairement. Comme dans le texte sur Kermadec, peintre d'«embrouillamini», et tout en employant des mots qui ne sont pas nécessairement laudatifs, le poète accueille favorablement «une troupe nouvelle, celle des “abstraites” ingénus⁵²⁷.» Dans les notes manuscrites de «Pour Olivier Debré», le caractère contradictoire de ne pas donner à voir est exprimé d'une façon plus abrupte :

⁵²³ Francis Ponge, «Le Paysage», dans *Pièces*, O. C. I, p. 721.

⁵²⁴ Olivier Debré, «Entretien avec Philippe Piguet», in *Axe sud - art actuel*, n° 7, 1988, p. 38. Il dit également que «la nature passe à travers moi», quand il «devien[t] un élément de la nature, [...] participe à la nature.» «Entretien avec Daniel Abadie», in *Olivier Debré*, catalogue d'exposition au musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 1975, sans pagination.

⁵²⁵ Eric de Chassey, *Op. cit.*, p. 35.

⁵²⁶ Olivier Debré, «Entretien avec Daniel Abadie», *Op. cit.*

⁵²⁷ Francis Ponge, «Pour Olivier Debré», O. C. II, p. 660. Sur cet aspect ingénu, que le texte reprend à la fin par les termes «la pureté chlorophyllienne», Michel Seuphor écrit aussi : «Il y a chez ce peintre [Debré] tous les signes d'une passion honnête, avouable, qui prélude à un mariage légitime avec l'art de peindre. Ses enfants seront robustes et sains.» «Tendance», in *Derrière le miroir*, n° 50, 1952, p. 7.

«La peinture (et l’homme (ou plutôt l’esprit) en général), il semble qu’elle se jette incessamment aux *extrémités* ; ne voit plus rien qu’une chose ; refuse de voir. Se bouche les yeux. Pour “sentir”... Comme un malade ou infirme, ne soit plus capable de tout⁵²⁸.» Le mot «extrémités», souligné par l’auteur lui-même, explique cette posture radicale que proposent les peintures de Debré, à la fois des plus «abstraites» selon le classement conventionnel et des plus «réalistes» au point de vue de la transmission émotive. Rappelons que le peintre intervertit le sens des termes : «ce sont les “abstraites” qui sont les réalistes et les “figuratifs” qui sont abstraits».

Ajoutons à cela que Ponge semble employer le mot «extrémités» pour évoquer les peintures de Debré dans lesquelles «au chromatisme coloré largement dilué sur la surface de la toile s’oppose le relief de traces rejetées aux extrémités⁵²⁹.» En effet, la décentralisation est une des caractéristiques des tableaux des années 1960 dont «la composition naît d’une sorte d’alternance entre la concentration de force en un point et la dilution, le vide», et cette structure due à la «tentative d’équilibre entre des zones concentrées et des plages de silence» «correspond à la manière dont la Nature est constituée, au jeu de construction entre les atomes⁵³⁰.» Nous ne pouvons pas nous empêcher de penser ici à «la pensée pongienne sur les mouvements des choses dus au *clinamen*⁵³¹» selon laquelle les choses de la Nature se forment et se transforment par la déclinaison des atomes (*clinamen*), selon leurs rencontres et leurs décompositions. L’adhésion de Ponge au matérialisme antique, on le sait bien, tient à son dessein,

⁵²⁸ Francis Ponge, «“Pour Olivier Debré”. Notes», dans «L’atelier de *L’Atelier contemporain*», *O. C. II*, p. 752. Souligné par l’auteur.

⁵²⁹ Lydia Harambourg, *Olivier Debré, Op. cit.*, p. 63.

⁵³⁰ Olivier Debré, «Entretien avec Françoise-Claire Prodhon», in *Flash Art*, édition française, n° 9, 1985, p. 41.

⁵³¹ Yee Choonwoo, *La Nature dans l’œuvre de Francis Ponge*, Thèse de doctorat, L’Université Paris 3, 2011, p. 39. Ponge parle du «clinamen» dans «Texte sur l’électricité» (*Lyres, O. C. I*, pp. 497-498) : «Lorsque je regarde, par exemple, un schéma de la course des électrons libres, de leurs imprévisibles zigzags et de leur lent entraînement concomitant dans ce que nous appelons un courant électrique, je ne vois là rien qui ne me rappelle, [...] le fameux *clinamen* de Démocrite et d’Épicure, appliqué aux corpuscules qu’ils avaient fort bien conçus.» Lucrèce rend compte de la théorie épicurienne du *clinamen* sur la naissance de l’univers, au livre II du *De natura rerum* (voir la note 21 du «Texte sur l’électricité», *O. C. I*, p. 1080.).

déclaré déjà en 1933, d'«écrire une sorte de *De natura rerum*⁵³²» à l'instar de Lucrèce. On peut penser que l'expression «pureté chlorophyllienne» de la clause fait allusion à leur prédisposition commune pour les particules, le mot «chlorophylle» étant étymologiquement la combinaison de la couleur (chlore : le vert) et de la feuille, matériau respectif de la peinture et de la littérature.

Dans «Pour Olivier Debré», Ponge ne manque pas de mettre en pratique ses méthodes poétiques en appliquant la «rhétorique par objet» au peintre «abstrait», à première vue loin de sa poétique. Il respecte et montre de diverses manières l'esthétique et la manière du peintre. Cela n'est pas sans fondement, au contraire, car il existe bien une «réciprocité» entre le poète et le peintre, condition indispensable à Ponge pour exécuter un écrit sur l'art.

Le temps dans l'espace de Debré

Après avoir étudié l'affinité entre Ponge et Debré, nous tenterons maintenant de comparer leur notion de l'espace et du temps. Revenons au récit du rêve dont la situation est plus ou moins irréaliste. D'abord, presque aussitôt qu'il s'est endormi, le narrateur se place avec un ami, «dans toutes les salles à la fois du Louvre», où il trouve «non seulement tout ce qui y figure d'habitude, mais tout le Jeu de Paume, tout l'Art moderne et encore toute la peinture antérieure depuis les fameux raisins d'Apelle et jusqu'aux plus récentes négations de Soulages, de Klein ou de l'action-painting⁵³³», en somme tous les styles de tous les temps, des peintures les plus réalistes aux plus abstraites. Ensuite, son ami se transforme en «quelqu'un comme Fra Angelico». La comparaison de Debré à un moine, quoiqu'inattendue, explique sans doute littéralement son «chang[ement] d'apparence», car le peintre porte une salopette de la tête aux pieds quand il peint une toile posée par terre, notamment les grands formats et, à partir de 1965, les commandes monumentales. Appuyé sur cet humour pongien, et dans l'endroit omniprésent du musée, l'apparition anachronique de Fra Angelico évoque la notion de l'espace pictural non conventionnel de Debré :

⁵³² Francis Ponge, «Introduction au "Galet"», dans *Proèmes*, O. C. I, p. 204.

⁵³³ Francis Ponge, «Pour Olivier Debré», O. C. II, p. 661. Souligné par l'auteur.

En fait la peinture n'est que du temps devenu espace. Dans la période classique de l'espace perspectif, le temps était nettement séparé de l'espace. Il était introduit par la représentation de l'événement. Dans la peinture plus abstraite, qu'on appelle «lyrique» et à laquelle j'ai souvent donné le nom de «fervente», le temps se trouve drainé par le geste dans la matière. C'est l'idée d'Einstein de l'espace-temps⁵³⁴.

Selon Debré, l'espace et le temps sont deux coefficients inséparables qui fonctionnent réciproquement, par l'intermédiaire de la matière sur la surface de la toile. Quant à Albert Einstein, Ponge le mentionne parmi les scientifiques qui nous instruisent des connaissances les plus récentes dans «Texte sur l'électricité» où il parle de «la relativité de l'Espace et du Temps⁵³⁵». À ce propos, Frédéric Mandon remarque que dans «Braque ou Un méditatif à l'œuvre» le poète présente un argument «qui n'est pas étranger à la pensée d'Albert Einstein comme à celle d'Henri Poincaré sur la relativité⁵³⁶.» Dans la peinture de Debré, représentée comme un lieu sans chronologie (la salle du musée où se trouvent toutes les peintures à la fois), il n'est pas si bizarre que Fra Angelico apparaisse.

Dans son explication du passage dans les années 1960 du «signe personnage», peinture maçonnée, au «signe paysage», peinture *all over*, Debré souligne encore les relations réciproques entre l'espace, le temps et la sensation :

Je suis revenu à mon tour au «signe-paysage», c'est-à-dire à la sensation de l'espace — une sensation de l'espace plus horizontal, plus étendu. Le signe est lui-même alors devenu le lieu de l'espace-plan [...] qui crée un plan coulant dans la direction des gestes, suivant des accélérations variées entraînant la sensation du

⁵³⁴ Olivier Debré, «Entretien avec Marie-Claude Dane», in *Olivier Debré. Grands formats 1982-1984*, catalogue d'exposition au Pavillon des arts du 14 septembre au 14 octobre 1984, sans pagination.

⁵³⁵ Francis Ponge, «Texte sur l'électricité», dans *Lyres, O. C. I*, p. 497.

⁵³⁶ Frédéric Mandon, *Francis Ponge et Georges Braque : convergences et réciprocity de pratiques*, Sarrebruck (Allemagne) : Éditions universitaires européennes, 2010, p. 290.

temps. Mais il est une autre sensation du temps, c'est celle du moment vécu, de l'heure⁵³⁷.

Contrairement à l'action painting qui réside dans la transmission spontanée des gestes, la «sensation du temps» de Debré s'attache à l'émotion du passé, ce que Ponge appelle «mémoire» dans les notes manuscrites. Dans la note du 17 décembre 1962, au lendemain de la note sur les «extrémités» de Debré citée plus haut, Ponge estime, dans le ton de l'éloge paradoxal, que «de ce que nous voyons le peintre ne retient presque rien, ou rien, et donne à cela (voire à ce rien) une intensité, un élan, une agressivité extrême, — incroyable⁵³⁸» ; et ce que le peintre nous transmet, c'est «sa propre mémoire» qui «se trouve ressembler un peu, en quelque façon, à quelque chose que nous aurions pu voir ou ressentir⁵³⁹.» Cette «mémoire» se traduit par la possibilité suggérée dans les expressions «“Oui, cela peut être”, “cela aurait pu être”, [...] ce que nous pouvons nous dire, devant cela⁵⁴⁰.» La transposition verbale de la cécité des peintures de Debré semble être transposée, à son tour, à l'emploi du rêve dans «Pour Olivier Debré», dans la mesure où ce qui se passe dans un rêve «peut être» ou «aurait pu être», sans être positivement prouvé. En effet, dans la version définitive du texte, l'allusion virulente à l'infirmité est largement atténuée comme nous l'avons vu.

Il est significatif qu'aucun des tableaux de tous les temps n'attire leur attention, ce qui veut dire que les peintures de Debré s'en distinguent. Mais qu'est-ce qui le différencie des autres? C'est l'«expérience du vécu» que proposent ses peintures *all over*, ouvertes entièrement. À la fin du texte, Ponge «reconn[âit] Olivier Debré», en tant que peintre, qui n'était considéré jusque là que comme «ami : un jeune paysan tourangeau» au début du rêve. C'est après avoir vécu l'expérience de la peinture de Debré, avec lui, «à l'intérieur» de sa peinture, qu'il le reconnaît. Ponge, un des spectateurs, se trouve dans le même espace que le peintre et sent le même courant d'air. Quand l'ouverture de la fenêtre de la salle fait entrer l'extérieur et provoque une

⁵³⁷ Olivier Debré, «Entretien avec Marie-Claude Dane», *Op. cit.*

⁵³⁸ Francis Ponge, «“Pour Olivier Debré”. Notes», *O. C. II*, p. 752.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 753.

⁵⁴⁰ *Idem.*

expérience sensorielle, il s'agit d'un espace où se trouvent ensemble l'artiste et le spectateur. Il n'est pas déraisonnable de voir ici une conception équivalente de la «prise à partie du lecteur⁵⁴¹» de Ponge, méthode illustrée dans le monde réel par le Centre Georges-Pompidou dont le bâtiment vitré intègre le visiteur pour qu'il devienne un composant du Centre, vu lui-même de l'extérieur⁵⁴². Pour cette scène de l'espace tridimensionnel, le poète s'est sans doute inspiré du fait que Debré soit architecte de formation⁵⁴³, d'autant plus que Ponge pense que «l'art suprême c'est l'architecture⁵⁴⁴.» Son propos sur l'architecture est effectivement lié à deux façons de la concevoir : «Enfin, il y a deux façons de voir, ou de sentir, ou d'être saisi par une architecture, c'est en la regardant de l'extérieur, comme quelque chose qui est placé à un certain endroit de la nature ou de la ville ou du paysage [...]. Et d'autre part l'impression qui est reçue quand on entre à l'intérieur⁵⁴⁵.»

Les peintures de Debré sont paradoxales : elles font venir l'extérieur plutôt qu'elles ne le montrent, elles stimulent moins la vision que la sensation et ce par la couleur qui produit la transparence. Force est de constater que Ponge trouve chez Debré une façon d'introduire la temporalité dans la peinture : un geste délibéré d'ouvrir un espace par le biais de la matière, matière qui retient la sensation du temps sur la surface plane. L'affinité entre les deux artistes est telle que Ponge offre au peintre le manuscrit de «Pour Olivier Debré», en ajoutant une lettre-dédicace à la page de titre, datée du 28 décembre 1969, dans laquelle il écrit : «Mon goût pour vos propres travaux était assez

⁵⁴¹ Francis Ponge, *L'Écrit Beaubourg*, O. C. II, p. 897.

⁵⁴² Il serait intéressant de noter que dans le domaine de l'art plastique, l'idée de «faire entrer» le spectateur dans l'œuvre se développe notamment à partir des années 1960 et se traduit par la volonté des artistes de «formuler aussi explicitement que possible les modalités souhaitées de traitement de leurs œuvres lors de leurs expositions.» (Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : Presses Universitaires de France, 2009, p. 118.)

⁵⁴³ Debré continue à s'intéresser à l'architecture, non seulement dans le cadre des commandes de peintures murales de bâtiments, mais aussi dans l'architecture elle-même. Il a participé au concours pour le projet de construction du Centre Georges-Pompidou.

⁵⁴⁴ Francis Ponge, «Entretien avec Francis Ponge», in *Cahiers critique de la littérature*, n° 2, décembre 1976, p. 32.

⁵⁴⁵ *Idem*.

fort pour me rendre ce travail nécessaire⁵⁴⁶.» Ainsi ancré dans l'écriture de Ponge, ce texte de circonstance révèle sa compréhension de l'«abstraction» par la matérialisation spatiale de l'émotion et du temps.

⁵⁴⁶ La dédicace citée dans la notice de «“Pour Olivier Debré”. Notes», *O. C. II*, p. 1600. La notice signale que «Ponge accordait manifestement la plus grande importance à ce manuscrit.»

Chapitre VI

L'abstraction dans *Le Verre d'eau*

Après avoir vu l'affinité de Ponge avec les artistes et sa conception originale de l'«abstraction», nous allons maintenant examiner un texte particulièrement intéressant et significatif qui, accompagné d'images d'Eugène de Kermadec, cherche à composer l'«abstraction» d'un objet anodin. Le poète et le peintre collaborent à un livre intitulé *Le Verre d'eau. Recueil de notes et de lithographies*, publié chez Galerie Louise Leiris en 1949. Comme son sous-titre l'indique, il se compose de quarante et une lithographies de Kermadec et de notes de Ponge, datées et séparées dans le texte en deux parties : I (du 9 mars au 15 mai 1948) et II (du 28 août au 4 septembre 1948). Au-delà de cette composition imitative de l'objet «divisé en deux» — le contenant et le contenu —, le texte imprimé comporte «sa part d'artifice ou de mise en scène⁵⁴⁷». Tantôt plusieurs feuillets en sont éliminés, tantôt plusieurs passages ne trouvent pas leur équivalent manuscrit. Alors que «la publication du *Verre d'eau*, sous forme de “journal poétique”, c'est-à-dire selon un ordre rigoureusement chronologique, ne doit pas abuser sur la qualité “brute” du document et de sa genèse⁵⁴⁸», ce texte subit «tout un jeu de manipulations et de déplacements qui, pour n'être pas toujours massif, n'en révèle pas

⁵⁴⁷ Bernard Beugnot, «Notice du *Verre d'eau*», *O. C. II*, p. 1099. Le manuscrit est constitué de 78 feuillets, mais il semble manquer encore des traces manuscrites qui seraient dispersées.

⁵⁴⁸ Philippe Met, «Les censures du *Verre d'eau*», in *Genesis*, n° 12, Paris : Jean-Michel Place, 1998, p. 50.

moins un important travail de reconstruction et de réorientation du projet⁵⁴⁹». *Le Verre d'eau* attire notre attention justement par cet aspect intentionnel de Ponge, d'autant plus qu'il l'intégrera en 1961 dans *Méthodes*, un des trois tomes composant *Le Grand recueil*⁵⁵⁰, tome II qui rassemble des textes plus théoriques que les autres qui relèvent du lyrique (tome I : *Lyres*) ou du descriptif (tome III : *Pièces*). Il semble que la collaboration avec le peintre procure une particularité à ce texte métapoétique, dans le sens où Ponge y démontre ses «méthodes» autrement que dans d'autres textes de cette nature tel que «My creative method», tout conscient du futur accompagnement des images, et en l'occurrence, celles de la peinture peu figurative.

Par ailleurs le travail avec un peintre semble donner de ce texte l'impression d'être plus ou moins circonstanciel, vu que ce sont «le peintre Kermadec et moi [Ponge]» qui ont décidé d'avoir «pour sujet ou pour thème le Verre d'Eau⁵⁵¹». Certes, Ponge avait commencé antérieurement à prendre des notes sur le verre d'eau, mais l'origine du livre illustré⁵⁵² tient de leur amitié. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'esthétique et la manière d'art de Kermadec s'apparentent à celles de Ponge. Cela nous amène à penser que, sans être une préface au catalogue d'exposition, *Le Verre d'eau* est une sorte de texte de circonstance qui se situe et fonctionne selon les éléments extérieurs réels et actuels. C'est pourquoi nous tenterons de l'étudier ici, dans le cadre de cette partie consacrée aux écrits sur l'art, afin de mettre en lumière à nouveau le matérialisme pongien par rapport à l'art plastique en retraçant le mécanisme de l'éloge paradoxal. Quand bien même l'objet du texte serait une chose quotidienne, et non pas

⁵⁴⁹ *Idem.*

⁵⁵⁰ *Le Grand recueil*, Paris : Gallimard, 1961. Le sous-titre est éliminé dans *Méthodes*.

⁵⁵¹ Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, dans *Méthodes*, O. C. I, p. 589.

⁵⁵² En retraçant l'histoire du livre illustré, François Chapon considère *Le Verre d'eau* comme achèvement de l'œuvre d'éditeur de Daniel-Henry Kahnweiler : «Lorsqu'en 1949, la chaîne [de la galerie] se reforme avec le concours de Ponge et de Kermadec, la notion du livre illustré telle qu'avait contribué à l'imposer Kahnweiler, est devenue, en quelque sorte, classique.» *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Paris : Flammarion, 1987, p. 122. Les éditions de Kahnweiler suggèrent que «l'illustration désormais affranchie de toute servitude descriptive, réalité autonome qui n'a de valeur qu'en prenant forme hors de toute sujétion, ne peut être qu'un rythme plastique accordé à celui qui naît de la lecture.» *Ibid.*, p. 106.

une personne, cet éloge concerne particulièrement le visuel et l'art des contours picturaux.

VI-1. L'éloge et la circonstance du verre d'eau

Une «insipidité merveilleuse»

Le verre d'eau apparaît comme une chose banale sans qualité remarquable : «D'une eau puisée non loin, cueillie tout près d'ici, c'est la quantité juste qu'on absorbe volontiers en une ou deux fois. / ... Du liquide le plus répandu dans la nature, le plus commun ; inodore, incolore et sans saveur.» ; «Un verre d'eau, c'est la moindre des choses.» ; «Voilà un sujet dont il est par définition difficile de dire grand-chose. Il interrompt plutôt le discours», puisqu'il est impossible de boire de l'eau sans arrêter le discours ; «C'est qu'elle n'ajoute, — du moins en a-t-on le sentiment, — point de matière⁵⁵³.» Ponge montre combien cet objet est une petite chose puisqu'il n'a rien de particulier ni de remarquable, mais, c'est sa transparence, liée d'abord au manque de qualité, qui se transforme ensuite en clé de ses valeurs : «Transparence (ou translucidité) douée de toutes les qualités négatives (incolore, inodore et sans saveur) mais douée de certaines qualités positives (de fraîcheur, d'agilité)⁵⁵⁴». Bien ancré dans l'esprit de l'éloge paradoxal, le poète déclare que :

Le verre d'eau avait dès l'abord quelque chose pour me séduire : c'est le symbole du rien, ou du moins, du peu de chose. Un verre d'eau, c'est moins que le minimum vital, c'est la moindre des aumônes, la moindre des choses que l'on puisse offrir.

[...]

Mais voilà qu'en même temps ce peut être, en certaines circonstances, la chose la plus précieuse. C'est le remède par excellence, et parfois la dernière chose qui puisse sauver⁵⁵⁵.

⁵⁵³ Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, O. C. I, p. 578, 581, 582, 582-583.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 588-589.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 592.

Si le décalage constitue une caractéristique de l'éloge paradoxal, l'éloge du verre d'eau réside d'abord dans le décalage de ses apports, variables selon les circonstances. À partir du fait que l'eau se diffuse largement à un prix peu onéreux et est d'un accès facile par tous les robinets, Ponge parle de sa générosité, pour ensuite déplacer la qualification «merveilleuse» qui lui est attribuée au début : «Avec une générosité merveilleuse, / Une fraîcheur, limpidité, agilité, avidité (ô jet réglable) merveilleuses, / Une générosité d'une insipidité merveilleuse...⁵⁵⁶» D'où se produit ce décalage qui associe à la vertu noble l'«insipidité», appelée de surcroît «merveilleuse».

La fadeur de l'eau n'est pas sans rapport avec son caractère physique :

Aisément cueillies, sans dépense aucune,
Pureté, Limpidité, Fraîcheur, Lasciveté réunies,
Elles voulaient en riant
S'humilier ensemble au ruisseau,⁵⁵⁷

Rythmé par l'allitération du /r/ à la fin des trois derniers vers, due au mot «verre» et au roulement liquide, ce passage — sous forme de vers libres — incarne la citation de Ponge du *Littre* : «L'allégorie (ici) habite un palais diaphane⁵⁵⁸» : l'eau qui s'incline toujours vers le bas représente un geste d'humilité. Comme les personnages allégoriques, les adjectifs, employés auparavant et rendus ici substantifs et abstraits, prennent une majuscule à l'initiale et se personnifient dans les apparences et le comportement de l'eau. L'allégorie fonctionnant, l'ambiguïté de la transparence entre ses qualités positives et négatives joint non seulement l'abstrait et le concret, mais aussi l'orgueil et l'humilité, allusion faite aux caractères du «rhéteur» pseudo-encomiastique. Car c'est le poète qui rend l'insipidité merveilleuse : «Toi qui t'humilies et t'abîmes sans cesse, je puis t'élever à ma guise à hauteur de mes yeux⁵⁵⁹.» Mais si Ponge

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 590.

⁵⁵⁷ *Idem.*

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 579. Dans l'édition originale, tous les mots sont imprimés en majuscules.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 589.

s'humilie lui aussi en avouant se trouver «toujours aussi gamin, aussi nul⁵⁶⁰», c'est qu'il cherche, à l'instar du verre d'eau, à adapter son texte à cet objet, en quête de sa «rhétorique par objet».

Comme l'éloge paradoxal démontre un effort immense pour louer une chose infime «SPQR (si peu que rien)», la recherche de la quintessence du verre d'eau finit par produire un dossier préparatoire volumineux, résultat du dévouement qui fait déclarer au poète : «Tout pour un verre d'eau! Ma vie pour un verre d'eau!⁵⁶¹» En pratiquant un tel exercice rhétorique, Ponge «prétend» atteindre «Quelque Chose» :

Je ne dis pas que nous allons y parvenir, que nous pouvons y parvenir. Mais nous allons y prétendre. Nous pouvons y prétendre. Il s'agit d'un changement de perspective, ou de méthode. Cela peut suffire pour qu'à l'intérieur de notre nature, de notre monde, certaines choses soient éclairées qui ne l'avaient pas encore été.

C'est ainsi demander le PLUS pour obtenir le MOINS (le moins mais Quelque Chose)⁵⁶².

L'abstraction du verre d'eau

Il est à remarquer que dans ce texte lié à une collaboration avec Kermadec, peintre non figuratif, apparaît l'expression «Ô verre d'abstractions pures!⁵⁶³» Sans article, le verre d'eau revêt certes ici un caractère abstrait, mais Ponge considère l'abstraction comme un processus de cristallisation et de concrétisation pour trouver

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 588. Dans la note du 27-28 mars, à son anniversaire, Ponge déploie pleinement sa «fausse modestie» : «Avec en plus quelques-unes des turpitudes, quelques-uns des ridicules de la vieillesse ; un certain sentiment de déchéance. / Une volubilité de mauvais aloi, beaucoup de complaisance à moi-même, de pusillanimité esthétique, d'acceptation (honteuse) d'un respect qui ne m'est nullement dû. / Pas l'impression du tout d'avoir progressé. / Ma situation s'est améliorée, peut-être, mais moi j'ai accompli des actes honteux, je veux dire que j'ai publié des choses faibles et prétentieuses, je me suis ridiculisé à mes propres yeux. J'ai perdu plusieurs parties.» *Idem.*

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 595.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 597.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 589, 590, 592, 593

l'essence de l'objet. Il s'agit de «qualifier la pure perfection⁵⁶⁴», et cette «perfection» introduit l'association de la chose la plus molle et de la chose la plus dure : «Si les diamants sont dits d'une belle eau / De quelle eau donc dire l'eau de mon verre?⁵⁶⁵» Comme le remarque Bernard Beugnot commentant cette analogie entre l'eau et le diamant, bien que celle-là ne produise pas en réalité celui-ci, «par le cristal, le diamant qui est comme l'essence et la perfection de la pierre, découvre sa parenté avec l'eau. La croyance populaire voulait en effet que le cristal de roche fût de l'eau congelée : “on entend par eau la transparence du diamant” (*Dictionnaire des arts et métiers*, 1767)⁵⁶⁶.»

Comme nous l'avons vu, dans le matérialisme de Ponge, notamment dans ses réflexions sur l'art plastique, le mot «abstraction» peut signifier une «sublimation» concrète au moyen d'un processus d'extraction, processus consistant à déceler la qualité différentielle de l'objet. Il s'agit de «la volatilisation par l'effet de la chaleur des éléments volatils d'une matière solide» et «leur recueillement»⁵⁶⁷, par la ferveur et le refroidissement. Ponge cueille le verre d'eau pour le «contempler de tous côtés et par en dessous» et ainsi le sublimer, puisque «la contemplation équivaut à la cuisson⁵⁶⁸.» Il est à noter que l'expression «abstractions pures» est précédée de l'interjection «Ô» et suivie d'un point d'exclamation. Accompagnée de ces indices, elle suggère, primo, un côté lyrique de la phrase d'où émanent la chaleur et la ferveur, liées, dans le contexte artistique du XX^e siècle, à l'abstraction chaude, au contraire de l'abstraction froide, calculée et géométrique ; secundo, elle évoque de manière visuelle la gouttelette de l'extrait de fleurs, comme dans «Le Lilas» où «une goutte de la grappe en fusion parfois se détache, comme du point d'exclamation le point⁵⁶⁹». Cette image visuelle et concrète explique la mise au pluriel de l'«abstraction». Renforcée par le mot «pur»,

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 585.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 584. Cette phrase est reprise également p. 585, 589, 591.

⁵⁶⁶ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 71.

⁵⁶⁷ Francis Ponge, «Braque-Argenteuil», dans *A. C., O. C. II*, p. 1324. Voir V-2.

⁵⁶⁸ Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, *Op. cit.*, p. 589, 599.

⁵⁶⁹ Francis Ponge, «Le Lilas», dans *Pièces, O. C. I*, p. 768.

l'«abstraction», qui signifie contradictoirement la concrétisation intense de l'objet, résume ainsi l'acte de la sublimation du verre d'eau.

Cueillir une occasion

Une des particularités du verre d'eau réside dans la facilité de sa cueillaison. Il est ramassé sans difficulté non seulement pour être bu mais aussi vu en état statique. Rendre l'eau stable au moyen du récipient associe étroitement l'acte de tenir à celui de voir, à tel point que «l'optique y prend la consistance de l'haptique⁵⁷⁰», ce qu'évoque l'expression «je te tiens» à maintes reprises⁵⁷¹. Il n'est pas anodin que Ponge répète ce geste puisqu'il se déroule comme si cueillir un verre d'eau correspondait à une occasion de parler, de lui porter un toast, donc d'élever l'objet en en faisant l'éloge : «Mais cueillies à présent dans mon verre, / Je les [Fraîcheur et Limpidité] y tiens, / Les élève à la hauteur de mes yeux / Pour les contempler de tous côtés et par en dessous⁵⁷².» À chaque note, à chaque moment, le poète prend dans sa main son objet, sous ses yeux ou à hauteur de ses yeux. En guise de texte de circonstance, il saisit ainsi une occasion d'en parler, et en même temps il le situe dans une circonstance.

Cette posture se trouvera plus explicite dans *Pour un Malherbe*, livre consacré d'ailleurs au poète de Cour, spécialiste de la poésie de circonstance ; Ponge affirme que : «Proposer Malherbe au milieu de nous, en ce siècle, m'a dès longtemps paru devoir être un jour, pour moi, une satisfaction du premier ordre, une des premières, le moment venu, que je dusse m'offrir⁵⁷³.» Étant donné que ce livre se compose de notes préparatoires, en forme de «journal poétique», le membre de la phrase «proposer Malherbe au milieu de nous» réapparaît désormais d'une manière fréquente et avec des

⁵⁷⁰ Michel Collot, «“Le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle”», in *Europe*, n° 755, 1992, p. 42.

⁵⁷¹ Notamment dans cette phrase : «Fraîcheur, je te tiens. Liquidité, je te tiens. Limpidité, je te tiens.» Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, O. C. I, p. 588.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 589.

⁵⁷³ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 270. La même phrase se trouve deux fois à la page 272.

variations⁵⁷⁴. Des mots déictiques, comme «le moment venu» (puisqu'il se dit au sein du livre réalisé) ou «aujourd'hui» («Proposer Malherbe au milieu de ce siècle, comme nous le faisons aujourd'hui⁵⁷⁵») servent de rappel pour le lecteur. Quand Ponge change de verbe à la tête de la phrase, son intention de placer l'objet dans l'imminence est on ne peut plus claire :

Prendre Malherbe dans mes bras, avec toute la tendresse, la vénération finale, mais aussi toute la résolution dont je suis capable, puis le porter à travers une foule indifférente ou hostile [...] jusqu'au milieu de ce monde, au milieu de ce siècle, c'est-à-dire jusqu'à toi, mon lecteur...

D'urgence.

Hic et nunc.

Porter Malherbe ici, maintenant⁵⁷⁶.

Chaque variante de «Proposer Malherbe» constitue un lieu de parole toujours actuel. Dans *Le Verre d'eau*, l'expression «cueillies à présent dans mon verre» et ses variations sont parsemées ici et là, le verbe «cueillir» compris au propre et au figuré, pour un verre d'eau et pour un moment propice.

Il s'agit, pour le lecteur également, de choisir un moment opportun pour aborder le verre d'eau et donc le texte sur cet objet. En souhaitant que son texte offre au lecteur un rafraîchissement comme un verre d'eau, Ponge propose que : «Pour vous, qui que vous soyez, dans quelque état que vous vous trouviez, un verre d'eau. Ce livre soit un verre d'eau⁵⁷⁷» Si la visibilité de l'objet est totale, «de tous côtés et par en dessous», sa disponibilité l'est également, à tous les robinets sans dépense. Pourtant, le texte du verre d'eau ne se recommande pas forcément à tous, à tout moment, de la même façon que cet

⁵⁷⁴ À la page 273, par exemple, «Proposer Malherbe au milieu de notre siècle n'est point si aventureux qu'à première vue il peut sembler.» et «Proposer Malherbe au milieu de ce siècle, fort jeune, nous en avons fait le pari.» Les termes «Proposer Malherbe» se répètent dix-sept fois dans la seule note du 22 juillet 1957.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 274.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁷⁷ Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, O. C. I, p. 596.

objet ne possède pas tout le temps une grande valeur, bien qu'il puisse «être, *en certaines circonstances*, la chose la plus précieuse⁵⁷⁸.» Le poète avertit le lecteur de son livre. En effet il le «déconseille à une catégorie de lecteurs», mais en même temps il leur conseille «d'attendre d'être en d'autres dispositions», et comme «ce n'est qu'une question d'heures ou de minutes», de «patiente[r] ce petit temps-là» : «Vous vous réhydraterez un peu plus tard. Vous pourrez revenir dans un moment⁵⁷⁹.» De façon spéculaire, à la fin du texte, le poète attend, depuis neuf heures trente, qu'il soit dix heures pour arrêter son travail, en décrivant son état présent, à attendre dans son fauteuil, même si «tout cela n'a aucun rapport avec [s]on sujet⁵⁸⁰». La sensibilité à la circonstance fait partie de l'adaptation du texte à l'objet, car la qualité de l'eau change avec le temps, soit elle s'améliore, soit elle s'altère selon les durées, entre sauvage et domestique ou entre oxygénée et microbienne, selon les cas. Il est donc nécessaire d'examiner la «disposition» de celui qui boit et lit «le verre d'eau». Par la mimologie, de surcroît, comme toute la matière du verre, le texte sur le verre d'eau reflète partiellement le monde autour de lui, les éléments réels et actuels :

POUR LA FORME DU VERRE, IL EST NÉCESSAIRE [...] QUE LE MONDE (OBJETS SOMBRES, PLUS OU MOINS SOMBRES, COLORÉS) SOIT ALENTOUR, QUE LE VERRE REFLÈTE UNE PARTIE DU MONDE, EN MÊME TEMPS QU'IL CONTIENT L'EAU. QU'IL FASSE NON TOUT À FAIT MIROIR MAIS QU'IL Y AIT REFLET DU MONDE ALENTOUR [...] ⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 592. Nous soulignons.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 600, p. 601.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 609. «Il est 9h 30 et je travaille à cette allure depuis une demi-heure environ. [...] Maintenant je suis prêt de m'arrêter.» (p. 607.) «AH! VOILÀ LES 10 HEURES MAINTENANT QUI SONNENT. / JE M'ARRÊTE.» (p. 609.)

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 608.

VI-2. La matérialité du *Verre d'eau*

Le texte et l'image

Tout en étant travaillés séparément au moment de la composition⁵⁸², les lithographies de Kermadec paraissent totalement s'harmoniser avec le texte de Ponge⁵⁸³. En effet la métaphore «l'œil du verre d'eau» par exemple, qui apparaît dans la note du 18 mars, est à première vue énigmatique mais accompagnée d'images capables d'être identifiées à l'expression (la huitième et la vingt-troisième lithographie dans l'édition originale), elle devient compréhensible. Si nous gardons à l'esprit que le texte sera accompagné d'images, la partialité de la réflexion du monde extérieur par le verre d'eau fait penser aux peintures de Kermadec dont les lignes flottantes et chevauchées ne représentent pas nettement le sujet mais l'évoquent avec des contours souvent non fermés. Il est possible de trouver ici une convergence esthétique entre le texte de Ponge et les lithographies de Kermadec, au sens où les deux amis préfèrent communément, à la clarté évidente, l'«obscurité» qui désoriente le lecteur / spectateur. En commentant la phrase citée plus haut (en lettres majuscules) et insistant sur les mots «OBJETS SOMBRES, PLUS OU MOINS SOMBRES, COLORÉS» mis en parenthèses après «LE MONDE», Madeline Pampel affirme que l'obscurité de Ponge contribue à faire voir les choses d'une manière autre qu'à l'ordinaire :

Que le verre mette l'ombre au jour. Voilà le verre correcteur par excellence! Celui qui corrige dans le bon sens, le sens mallarméen : c'est-à-dire celui de l'obscurité. Celui qui nous perd, qui nous fait errer dans le dossier sans repères, de page en page, du texte à l'image et vice versa. Sollicitant le regard pour l'annuler par la suite, le double geste rhétorique de Francis Ponge nous dérouté puisque nous ne nous attendons tout de même pas à un texte obscur sur le verre, image même de la

⁵⁸² Ponge précise dans «Note première» qu'ils ont «décidé de travailler sans correspondre». *Ibid.*, p. 578. Quant aux rapports entre le texte et l'image chez Ponge, Adrien Gür analyse *La Seine*, texte accompagné des photographies de Maurice Blanc. («Ponge sur les berges de la Seine», in *Études des lettres*, n° 1, 1999, pp. 79-93.)

⁵⁸³ Selon François Chapon, «*Le Verre d'eau* est une réussite où se nouent indissociablement l'inspiration de Ponge et celle de Kermadec.» *Op. cit.*, p. 122.

clarté, modèle de la transparence! Recherche d'une nouvelle optique, le texte de Ponge fonctionne comme une porte d'accès aux autres sens⁵⁸⁴.

Dans «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», Ponge prouve sa compréhension de la peinture de Kermadec dans laquelle se forme, par l'entrelacement des lignes qualifié d'«embrouillamini⁵⁸⁵», la perspective non euclidienne d'un nouveau regard sur le monde.

Il est intéressant de remarquer que dans le texte sur le verre d'eau, Ponge spéculé sur une tension entre la forme et l'informe de cet objet qui semble s'apparenter à celle aperçue dans la représentation de Kermadec. Ce dernier dessine différents verres d'eau, mais en général il emploie des lignes imprécises dont certaines montrent une figure identifiable à un gobelet, et d'autres, plus floues, se superposent, débordant plus ou moins ce récipient. Ponge, quant à lui, se montre attentif aux «contours» de l'objet : «Ce qui peut être difficile, ce à quoi pourtant nous devons tendre, c'est à rester dans les limites du verre d'eau [...]»⁵⁸⁶.» Comme il s'agit du verre d'eau, l'opposition entre la forme et l'informe s'applique à celle présente entre le verre et l'eau, le contenant et le contenu. Le poète pense que l'eau est séparée physiquement du monde alentour par le verre, mais du point de vue optique, en raison de son reflet du monde, elle y est associée. Cette façon d'être du verre d'eau paraît ambiguë, l'eau étant à la fois isolée du monde et pénétrée par lui ; mais le poète l'approuve, car «c'est encore là, dans le verre, que l'eau reste le mieux elle-même. Elle n'y est pas séparée du monde, pourtant elle en est séparée, mais d'une certaine façon, celle qui lui convient le mieux.» En ce sens, les

⁵⁸⁴ Madeline Pampel, *Francis Ponge et Eugène de Kermadec : histoire d'un compagnonnage*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. «Objet», 2011, p. 206.

⁵⁸⁵ Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», dans *A. C., O. C. II*, p. 651. Ce mot est également repris dans «E. de Kermadec» (1973) où, par ailleurs, Ponge parle de «la température des profondeurs» pour qualifier la nouveauté perpétuelle de la peinture de Kermadec (*O. C. II*, p. 723) qui remonte comme idée au *Verre d'eau* : «Savez-vous ce que c'est que d'être frais?» (*Le Verre d'eau*, *O. C. I*, p. 604) ; «sa température des profondeurs, sa température d'avant l'être, avant la vue et la considération, sa température de puits (la Vérité avant qu'elle sorte du puits), sa température de source.» (*Ibid.*, p. 606.)

⁵⁸⁶ Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, *O. C. I*, p. 602.

dessins de Kermadec s'accordent avec le texte de Ponge, d'autant plus que leurs figures sont bien inspirées de la réalité mais aussi détachées de l'imitation réaliste.

«Plus et moins»

De manière méta-poétique, la réflexion sur la façon d'être ou la forme de l'objet s'associe souvent à celle sur la forme du texte chez Ponge. Dans le cas du verre d'eau, l'adéquation du texte à l'objet est fondée, de manière doublement symbolique, sur la transparence de l'objet et sur la clarté de l'allégorie, comme l'indique la citation du *Littre* «L'allégorie (ici) habite un palais diaphane», qui reste présente d'ailleurs jusqu'à la dernière note. Dès le début, le verre d'eau est lié au mot «CAPABLE : qui peut contenir en soi, au propre et au figuré⁵⁸⁷». Le texte poursuit de fait le jeu du double sens, «au propre et au figuré», qui concerne tantôt le verre d'eau réel et celui personnifié, allégorique, tantôt ces deux derniers et celui autoréférentiel, (se) référant au texte lui-même.

Ce qui est important, c'est que le verre d'eau soit «une» chose qui ne se divise pas, ne serait-ce que pour des raisons pratiques, pour voir et pour boire : «La meilleure façon de présenter l'eau est de la montrer dans un verre. On l'y voit toutes ses faces [...]. [...] On peut l'élever à hauteur des yeux, puis [...] la boire à petites ou grandes gorgées⁵⁸⁸.» Sans cloison étanche entre deux éléments, la dichotomie du verre et de l'eau est déclinée sur différents registres : entre contenant et contenu, entre solide et

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 579. Les citations du *Littre*, y compris des modifications et insertions par Ponge, sont imprimées en caractères plus petits que le corps du texte.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 583.

liquide⁵⁸⁹, entre signifiant et signifié⁵⁹⁰, entre concret et abstrait⁵⁹¹, entre féminin et masculin⁵⁹², entre orgueil et humilité⁵⁹³, entre intégration et composantes⁵⁹⁴, entre forme fixe et forme variable, entre inscription sur l'épithaphe et brouillons⁵⁹⁵. À propos de cette dernière dichotomie, le texte atteint la clause bien composée en forme de gobelet par une sorte de calligramme. Mais elle est tellement dépouillée, comme un proverbe ou une maxime, qu'elle n'est compréhensible qu'après avoir lu les notes qui la précèdent. Le texte «définitif» n'est point séparable des «brouillons». Et voici la clause qui «intègre» en unité, sous la forme du récipient, les caractéristiques du verre d'eau :

(Le Verre d'Eau)

⁵⁸⁹ «Je n'ai pas choisi un objet solide, mais solide pourtant en quelque façon (ou mesure) : par son contenant, par ce qui lui donne (et me force à lui donner) sa forme, et sa masse. Liquide (par ailleurs) par son contenu, mais limpide et plat en sa liquidité ; brillant cependant, étincelant même et permettant un ravissement d'ordre précieux.» *Ibid.*, p. 602-603.

⁵⁹⁰ «Le mot VERRE D'EAU serait en quelque façon adéquat à l'objet qu'il désigne...» Ponge déploie longuement l'explication mimologique du mot, du point de vue visuel et phonétique, depuis la forme du vase du «V» et «U» jusqu'à la combinaison du son léger (verre) et du son lourd (eau), en passant par la réflexion en miroir des «ER» / «RE». *Ibid.*, p. 586-587.

⁵⁹¹ Pour ne pas tomber sur des pensées abstraites, le discours est rappelé au retour dans le contenant : «Tout cela va bien, car cela reste dans le concret, et dans le concret du verre d'eau, c'est-à-dire la simplicité, la platitude.» *Ibid.*, p. 603.

⁵⁹² En disant que «le verre d'eau n'est ni masculin, ni féminin [...] il n'est pas neutre non plus», le poète propose «un quatrième genre». *Ibid.*, p. 604.

⁵⁹³ Tandis que l'eau seule s'humilie, le verre d'eau peut évoquer une attitude d'orgueil, dont le mot «rengorgé» double l'image par le geste de le boire : «Les abstractions rengorgées dans mon verre.» ; «Rengorgement d'abstractions.» *Ibid.*, p. 605, 606. «Il s'affirme comme tel, sans plus. Sans complaisance d'ailleurs, ce qui ne veut pas dire sans orgueil. Mais sans vanité certainement. Vanité est trop proche de vacuité. Or un verre d'eau, par définition, n'est pas vide, ni le moins du monde proche du vide.» *Ibid.*, p. 597.

⁵⁹⁴ La note du 4 septembre (1948) comporte «PLAN DU VERRE D'EAU» et «INTÉGRATION DES NOTES ANTÉRIEURES DANS LE PLAN CI-DESSUS» qui amènent le texte à sa fin. *Ibid.*, p. 605, 606.

⁵⁹⁵ Ajouté à la différence du texte définitif et du préparatif, *Le Verre d'eau* met en avant la différence des caractères majuscules et minuscules, au moyen du dispositif typographique largement déployé notamment vers la fin du texte.

IL ME SEMBLE QUE C'EST CLAIR, TRANSPARENT, LIMPIDE?
 CONTENANT COMME CONTENU?
 ALLÉGORIE ICI HABITE UN PALAIS DIAPHANE!
 ÇA VA, VI, VA, VU?
 C'EST LU? LI, LA, LU?
 C'EST BI?
 C'EST BA?
 C'EST BU?
 (FIN)⁵⁹⁶

Par la mise en majuscules, la lettre «B» représente deux gobelets qui se reflètent et le participe passé «BU» résume ainsi le reflet du verre d'eau, son aspect d'être contenant (U) et l'acte de boire accompli. Mais malgré l'apparence imposante, proche de l'épithète, le début «IL ME SEMBLE» atténue la fermeté de la conclusion, avec les points d'interrogation successifs, qui ne se trouvent pas dans la variante d'une note antérieure, de forme affirmative⁵⁹⁷. Il est possible de penser que le poète évite une formule parfaite et la coagulation du texte, en même temps qu'il reprend indirectement «l'œil du verre d'eau», éclat mouvant de l'eau, en transposant le tremblement de l'eau en indétermination de la conclusion. Comme dans l'allégorie, «CONTENANT COMME CONTENU», les mots et les choses s'approchent ici le mieux possible, bien qu'ils soient deux choses inéluctablement différentes.

Plutôt que la division, c'est l'équilibre ou le vacillement entre deux éléments contradictoires, entre «PLUS ET MOINS», qui s'impose comme rhétorique du verre d'eau :

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 611.

⁵⁹⁷ Dans son analyse génétique du *Verre d'eau*, Philippe Met remarque «une manière de postscriptum ou de codicille, d'appendice ultime proclamant dans le même temps la conclusion et l'inachèvement du processus textuel» en montrant que le poète «a bien apposé sa signature (encadrée à la manière d'un sceau) au bas de la page précédente du cahier [manuscrit] (numérotée 31), en revanche le mot "fin" n'y figure pas, contrairement à la page correspondante de la version publiée (p. 173) [*O. C. I*, p. 611]». Philippe Met, *Op. cit.*, p. 58.

LES QUALITÉS COORDONNÉES DU LIQUIDE ET DU SOLIDE, VOILÀ LE CRISTAL, MAIS LE VERRE D'EAU, C'EST PLUS ET MOINS : ON PERÇOIT SÉPARÉMENT QUOIQUE SIMULTANÉMENT LES DEUX ORDRES DE QUALITÉS, PAR LES DENTS COMME PAR LES YEUX [...]. ICI, J'ATTEINS À SA QUALITÉ PARTICULIÈRE : JE SUIS AU CŒUR DU SUJET (CŒUR LIQUIDE)⁵⁹⁸.

Quand il explique l'adéquation du mot «verre d'eau» à l'objet qu'il désigne, Ponge affirme que la lettre «A» dans l'EAU représente l'œil (vu de profil, dirigé vers le bas pour voir l'eau⁵⁹⁹) sans manquer d'ajouter que : «le A [...] rend compte de l'œil que la présence de l'eau donne au verre qu'elle emplit (œil, ici, au sens de lustre mouvant, de poli mouvant)⁶⁰⁰.» Ce qui permet au verre d'eau de briller et d'obtenir l'«œil», c'est la coordination du liquide et du solide (l'eau contenue dans un verre), celle des sensations buccales et visuelles («PAR LES DENTS COMME PAR LES YEUX»), coordination exprimée au sens propre et au figuré («CŒUR DU SUJET (CŒUR LIQUIDE)»). *Le Verre d'eau* s'avère ainsi emblématique du principe de «mouvement», coexistence du monument et du mouvement, qui ne vise pas seulement à la stabilité mais aussi à l'oscillation, le principe étant comparable à la vibration énergétique des atomes, aussi libre que retenue. En effet, Ponge attribue à cette vibration «une sorte de neutre actif», nouveau genre proposé pour le verre d'eau : «une sorte de neutre actif [...] doué d'une sorte de vie», «une sorte de vie (qui ne serait pas très différente de ce que l'on commence à nous raconter communément de la désintégration atomique, ou alors qui consisterait en la force de retenue-atomique qui précède la désintégration)⁶⁰¹.» Cette idée de la désintégration et de la retenue atomique réapparaît dans *Pour un Malherbe*, au sujet de la forme : «Ce qu'on nous a appris de la désintégration atomique doit nous aider à nous former une idée suffisante de la formidable force de *retenue* atomique que

⁵⁹⁸ Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, O. C. I, p. 607.

⁵⁹⁹ «C'est toujours les yeux baissés que je la [l'eau] regarde.» Francis Ponge, «De l'eau», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 31.

⁶⁰⁰ Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, O. C. I, p. 586.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 604, 605.

constituent (ou signifient) les formes, les moindres contours⁶⁰².» De même que dans la peinture de Kermadec les lignes dessinées tiennent lieu de confins mobiles entre la représentation du sujet et la réalité matérielle sur la surface picturale, de même le texte de Ponge amène les variations en maintenant la tension de forces, produites par «les moindres contours», entre la mobilité textuelle due au statut du journal et la recherche de la formulation monumentale comme une épitaphe. Et le poète se demande : «comprend-on comme cela définit bien en quelque façon le sens de mon œuvre? Qui est d'ôter à la matière son caractère inerte⁶⁰³».

L'expérience vécue

Le système de l'allégorie transparente synchronise l'acte de boire et celui de lire un verre d'eau. Le vœu de Ponge, que son poème soit rafraîchissant comme un verre d'eau, est doublé de la raison sanitaire pour laquelle ce dernier doit être consommé rapidement, avant que le contenu ne s'altère : «Cette affirmation (comme son désir) est légitime : un verre d'eau doit être bu. Et il doit l'être dans un délai assez court.» ; «Ou alors jeté, lorsqu'il a tant soit peu vieilli⁶⁰⁴.» Toutefois, le verre d'eau ainsi bu doit laisser quelques traces dans l'esprit du lecteur. Dans le balancement du «mouviment», *Le Verre d'eau* ne laisse pas non plus le lecteur réceptif : «C'est à partir d'ici, si vous avez bien lu (et appris par cœur) ce qui précède, que vous commencerez, cher lecteur, à savoir boire et goûter un verre d'eau. Vous ne l'oublierez plus, j'espère. Telle était ma seule ambition...⁶⁰⁵» D'une part, le verre d'eau «passe d'un trait», comme «quelque chose qui paraisse sans conséquence, et qui soit sans autre effet (en effet) qu'un bref rafraîchissement, divin mais passager»⁶⁰⁶ ; de l'autre, certains passages, répétés à maintes reprises dans les notes, prennent une valeur proverbiale, compte tenu des variations des notes en fonction de l'avancement du journal poétique ; tel ce passage qui

⁶⁰² Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 61. Souligné par l'auteur. Voir également «Entretien avec Breton et Reverdy», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 689.

⁶⁰³ Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, O. C. I, p. 605.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 599.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 588.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 591, 596.

évoque, justement, à la fois le changement régulier du contenu à l'intérieur du contenant et son renouvellement : «Un verre d'eau donc doit être bu, ou alors jeté et remplacé par un autre, plus pur, plus jeune⁶⁰⁷.» Dans la note du 15 mai se déploie de manière éclatante cette logique de l'«insipidité merveilleuse», vouée à l'éloge paradoxal et basée sur l'évolution graduelle :

Bien sûr le verre est un objet de ravissement, une chose des plus précieuses, dont on peut à loisir, quoique ce soit sans fin, décompter et louer les beautés. [...] Mais le plus difficile reste à faire, car maintenant [...], il faut donner idée de sa particularité véritable, qui est à peu près la suivante : à savoir que la plus grande simplicité, unicité, égalité, platitude même, une invraisemblable nullité, non-valeur, un caractère rustique, fruste, sans goût, insipide (insipide et sans goût peuvent être maintenant dits l'un à la suite de l'autre sans pléonasme : ce n'est plus tout à fait la même chose), inodore, incolore, bon marché... TRAVERSE à chaque instant ses charmes, ses préciosités, ses beautés, les annule, aplatit, dissout, nivelle, cache, décolore, gomme, efface, digère, rend potables, stérilise, assainit, escamote (comme au bonneteau), rembourse...⁶⁰⁸

Le commentaire entre parenthèses, «insipide et sans goût peuvent être maintenant dits l'un à la suite de l'autre sans pléonasme : ce n'est plus tout à fait la même chose», peut

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 603. «Cette affirmation (comme son désir) est légitime : un verre d'eau doit être bu. Et il doit l'être dans un délai assez court.» (p. 599) ; «Un verre d'eau doit être bu.» (p. 599) ; «[II] Montre le regret de ne pas avoir été bu. Moralité : Il doit être bu (le précédent doit être jeté).» (p. 605).

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 595. Cette idée de la modification incessante se retrouve dans la volonté d'éviter l'enkystement de l'écriture et de la pensée : «Nous ferons certes l'effort vers le symbole clair, la doctrine établie, le classicisme — car c'est le processus humain normal — mais nous abolirons aussitôt ensuite ces valeurs (dans le moment même où nous les aurons établies).» (note du 3 janvier 1952) *Pratiques d'écriture ou L'inachèvement perpétuel*, O. C. II, p. 1009 ; l'agitation des particules est également évoquée pour cet effet : «Franchir la dogmatisation. Boucler les significations (révéler, élaborer, raffiner, abolir). Fonctionner. Entrer au paradis des raisons adverses, où, d'une monade à l'autre, varier sans fin. N'être, en somme, pas tellement qu'êtres (à l'infinifatif pluriel).» (note du 30 juin 1957) *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 265.

s'appliquer aux termes énumérés dans la phrase : d'une part, «la plus grande simplicité», de l'autre, après «TRAVERSE à chaque instant», le verbe «annuler».

Le verre d'eau est doublement associé à l'idée de la modification, de manière à la fois réceptive et active. Tandis que le contenu du verre subit le remplacement du contenu dans un bref délai, dans le cas où il est bien bu, c'est lui qui «change tout à la pièce», «modifie tout». Et c'est un tel effet que Ponge espère par son livre apporter au lecteur, «comme on pose un verre d'eau sur la table, et toute l'atmosphère des relations est changée. Là ici, sans façon, tout de go⁶⁰⁹.» En faisant la liste des actes quotidiens, il confirme à nouveau son «désir de vous désaltérer», de «vous offrir une des réjouissances les plus simples, comparables seulement à ces autres : ouvrir la fenêtre, passer une chemise propre, se laver les mains, allumer un feu, allumer une lampe [...] ⁶¹⁰». Sur le premier exemple relevé, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser à l'ouverture de la fenêtre d'une salle du musée, racontée dans «Pour Olivier Debré», fenêtre par où rentre «un air frais⁶¹¹» qui pénètre à l'intérieur du corps de Ponge. Rappelons que ce dernier considère la peinture de Debré comme un lieu sensoriel de «l'expérience du vécu» qui évoque la première émotion reçue par une chose dans la nature. De la même façon que l'ouverture de la fenêtre provoque une fraîcheur comparable à l'expérience de l'art plastique, l'acte de boire un verre d'eau permet au poète de «fai[re] profiter de [l]a fraîcheur l'intérieur de [s]on corps⁶¹².»

Il en va de même pour le texte sur le verre d'eau qui possède cette particularité de «faire en sorte que la lecture d'un texte [...] tienne lieu de l'expérience de l'objet nommé⁶¹³.» En même temps que le travail de Ponge, en quête de l'essence de l'objet, lui «DONNE LA RHÉTORIQUE DE [S]ON TEXTE⁶¹⁴», à l'approche de l'intégration finale, celui-ci procure au lecteur, par les notes parfois répétitives qui précèdent

⁶⁰⁹ Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, O. C. I, p. 596.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 595, 595-596.

⁶¹¹ Francis Ponge, «Pour Olivier Debré», dans *A. C.*, O. C. II, p. 661.

⁶¹² Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, O. C. I, p. 589. «Je les élève à hauteur de mes yeux, les contemple de tous côtés et par en dessous, et vais en faire profiter ma gorge et l'intérieur de mon corps.» (p. 592.)

⁶¹³ Sydney Lévy, «Ponge à la lettre», in *Action Poétique*, n° 153-154, 1998/1999, p. 89.

⁶¹⁴ Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, O. C. I, p. 607.

l'expérience du verre d'eau, celle de décrypter la clause lapidaire et laconique en soi. À mesure que le poète exploite la «capacité» du verre d'eau en tant que mot et chose, le lecteur est de plus en plus capable de bénéficier de cet objet, «à la fois la chose complexe et le langage⁶¹⁵». Si le texte met en œuvre le rafraîchissement passager, aussi court que la dernière phrase à l'instar du verre d'eau, c'est que sa compréhension devient plus facile et rapide au fur et à mesure de la lecture, à la condition que le lecteur «a[it] bien lu (et appris par cœur) ce qui précède». En ce sens, l'abstraction pongienne promeut, tout au long de son dossier du *Verre d'eau*, la «proverbialisation⁶¹⁶» de certaines phrases, sans qu'elle fige totalement le mouvement du texte. En effet, la phrase «Si les diamants sont dits d'une belle eau, de quelle eau donc dire l'eau de mon verre?», est dotée d'une forme «proverboïde⁶¹⁷», bien que le mode interrogatif lui-même l'empêche de devenir un vrai proverbe, qui devrait être proposition affirmative ou impérative. Si la proverbialisation exige la notoriété des membres d'une communauté, le lecteur, incité à mémoriser ce qu'il a lu, peut s'accorder avec la «vérité» de l'objet proposée par Ponge, ne serait-ce que comme vérité provisoire, valable au moins à l'intérieur du texte. Ayant recours à une stratégie qui implique fermement le lecteur, *Le Verre d'eau* propose ainsi le rafraîchissement à la fois intellectuel et corporel pareil à la stimulation provoquée mentalement et physiquement par une œuvre d'art.

⁶¹⁵ Sydney Lévy, *Francis Ponge. De la connaissance en poésie*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 97. Souligné par l'auteur.

⁶¹⁶ Voir Charlotte Schapira, «Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation», in *Langages*, 34^e année, n° 139, 2000, pp. 81-97. Selon Schapira, «le parcours de la proverbialisation comporte deux étapes : une première où la formule s'impose comme proverbe et une deuxième où elle se maintient en tant que tel dans l'usage.» *Ibid.* p. 84. Avec la brièveté qui caractérise les proverbes, elle relève comme processus de proverbialisation, le figement formel, la notoriété, la perte de la référence et la métaphoricité.

⁶¹⁷ Schapira distingue les formes «proverbiales», qui sont déjà des expressions figées et attestées dans le dictionnaire, des formes «proverboïdes», qui sont des énoncés dont tout le lecteur reconnaît intuitivement la ressemblance à des proverbes, tout en étant des créations individuelles. (*Ibid.*, p. 83.)

Louanges et textes circonstanciels, les écrits sur l'art de Ponge confirment son matérialisme, à travers l'épaisseur des mots et la profondeur des sens, au sein même de son écriture d'expérimentation. Celle-ci s'organise autour de la sublimation concrète de l'objet, dirigée par la recherche acharnée et méticuleuse d'une formule appropriée. Bien que rapprochée du «non-figuratif» par ce travail de complexification, de «troubles», l'«abstraction» de Ponge consiste à concrétiser par les matériaux tangibles — signes verbaux et picturaux — l'émotion ressentie dans le monde réel. En effet, le poète voit dans la peinture abstraite de son contemporain l'harmonie du temps et de l'espace susceptible de représenter le mouvement mental. C'est lorsque sa surface composée de lettres joue avec cette ambiguïté entre l'abstrait et le concret qu'elle s'apparente alors à la surface de l'art plastique, colorée, tracée ou mise en relief.

TROISIÈME PARTIE
LA MISE EN ŒUVRE DU «MOVIMENT»

Chapitre VII

L'Objet spatial

Le principe du «moviment» de Ponge réside dans l'éloge paradoxal, fondé sur l'esprit pratique au profit de la prise de parole, pratique et rhétorique certes, en l'honneur du verbe, mais sans manquer toutefois à la morale, celle de ne pas céder aux paroles toutes faites ou au silence morbide. Il tient du choix pratique également au sens matériel, puisqu'il permet au poète démuné de survivre à une période difficile en écrivant des textes de circonstance. Mais c'est cette production pratique de l'écriture donnant le jour aux écrits sur l'art, qui révèle le mieux le matérialisme pongien — fondement de l'adaptation du texte à l'objet. Dans ses écrits sur l'art, tout autant poétiques et autoréflexifs que les autres, Ponge développe ses arguments sur la peinture, la sculpture et l'architecture, à savoir ce qui concerne l'espace, et ce par rapport à son moyen d'expression : l'écriture, indissociable de l'espace de la page. Il s'agit d'un lieu où se mélangent et s'associent, en équilibre, les éléments contradictoires du mouvement et du monument et où se crée ainsi l'épaisseur des mots dont les composants sont le sens même, rendus concrets, voire presque tangibles. Ils montrent donc l'importance donnée à l'expérience réelle et à l'émotion première reçue du monde extérieur. Or, ce qui intéresse particulièrement Ponge dans l'atelier des artistes, c'est leur façon de s'exprimer ainsi par le biais de matières concrètes. Certes il s'agit de surfaces planes, mais celles-ci n'en prennent pas moins physiquement une certaine place et une certaine épaisseur. Il semble que Ponge considère cet espace à la fois comme lieu d'une abstraction due au travail du langage et comme une matière concrète à arranger, à

modifier ou à modeler de la main. Ses pratiques poétiques font penser à ce que Paul Nougé appelle une «poésie de l'expérience», l'«expérience» portant «une signification abstraite très précise⁶¹⁸» comme pour les savants. Ainsi peut-on formuler cette hypothèse : la «poésie de mouvement» telle que Ponge la conçoit ne pourrait-elle dès lors se percevoir dans ce rapprochement entre écriture et peinture, le poète réalisant un tableau à la fois concret et «abstrait» au sens pongien du terme, dans le mouvement vers la formule monumentale?

Cette hypothèse nous amène à aborder, dans la troisième partie de notre travail, les textes qui relèvent de l'espace : «Pochades en prose» pour le paysage, *La Fabrique du pré* et *La Table*. Bien que tous ces textes appartiennent au journal poétique, chacun possède sa particularité formelle : un carnet de voyage riche d'évocations picturales, un livre confectionné avec la reproduction des manuscrits et un dossier laissé inachevé et publié en tant que tel. Une telle variété de formes montre déjà la souplesse de la création poétique de Ponge à qui on doit le mot «mouvement».

VII-1. Les pochades de paysage

La Mounine

Quant à l'emploi de termes chromatiques, on peut tout d'abord citer parmi les textes picturaux *La Mounine* ou *Note après coup sur un ciel de Provence*⁶¹⁹, écrit six

⁶¹⁸ Paul Nougé, «Notes sur la poésie», in *Histoire de ne pas rire*, Lausanne : L'Âge d'homme, coll. «CISTRE», 1980, pp. 161-165.

⁶¹⁹ Avant d'affirmer qu'il «s'apparente à une synesthésie baudelairienne et à un buisson intertextuel», Bernard Beugnot décrit l'aspect pictural de ce texte, ne serait-ce que temporaire : «L'écrivain [Ponge] dispose à l'orée du texte, comme le peintre ses couleurs avant d'attaquer l'œuvre, de courtes phrases nominales qui prennent figure de poussées textuelles correspondant à l'effervescente résurgence du passé. [...] Le recours au vocabulaire technique de la peinture («eau de chaux, estompe, miroir noir»), l'ambivalence voulue de certains termes («étude, toile») témoignent sans doute d'une rivalité aussi ancienne que le *Ut pictura poesis* d'Horace, mais sans avoir d'effet descriptif durable, ni de réelle présence visuelle.» *Poétique de Francis Ponge : Le palais diaphane*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 148.

ans avant «Pochades en prose». Le fait que le poète l'écrive avant sa rencontre avec des peintres indique sa propension à la peinture. Il s'agit d'une série d'essais visant à décrire rétrospectivement un ciel de Provence vu un jour printanier, à l'opposé d'un cahier de voyage quasi simultané qui se déroule au fur et à mesure du déplacement, donc du changement successif des paysages. Quand bien même *La Mounine* se concentrait sur la description du ciel, chose vague et peu circonscrite, il est intéressant de noter que Ponge compose dans ce texte un espace stratifié à plusieurs niveaux, comme s'il le peignait sur un canevas en superposant des touches de couleurs.

Son intention de «conserve[r]⁶²⁰» un paysage dans un état concret et matériel est manifeste dès la deuxième note : «Il ne faut pas l'abîmer. Il faut que je le maintienne au jour. Pour que je le maintienne il faut d'abord que je le saisisse, que j'en lie en bouquet pouvant être tenu à la main et emporté avec moi les éléments sains (imputrescibles) et vraiment essentiels — que je le *com-prenne*⁶²¹.» Comme en d'autres cas, la division du mot «comprendre» met l'accent sur le segment «prendre», qui suggère la matérialisation de l'objet. À cet effet, Ponge fait de *La Mounine* un texte stratifié par le biais des jeux de mots, des antinomies, des connotations et des références d'intertextualité et d'autotextualité. Dans son analyse du texte, André Bellatorre montre que «le ciel de Provence et le texte de Ponge sont “en couches”. Ils sont à la fois les lieux d'une proche naissance (celle de la vérité, ou du texte à venir) mais aussi d'une stratification, d'une surimpression⁶²².» Identifié à «La Mounine», qui signifie l'organe génital féminin dans le langage populaire marseillais, le ciel apparaît comme «la matrice elle-même⁶²³». Il en va de même pour le texte qui le décrit et dont chaque tentative de description peut contribuer à engendrer une tentative suivante. La note datée du 11 au 12 mai (1941), par exemple, reprend et varie la remarque de la note précédente du 10 au 11 mai sur «le ciel

⁶²⁰ Francis Ponge, *La Mounine* ou *Note après coup sur un ciel de Provence*, dans *La Rage de l'expression*, O. C. I, p. 413. «Décidément, la chose la plus importante dans ce voyage fut la vision fugitive de la campagne de Provence au lieu dit “Les Trois Pigeons” ou “La Mounine” pendant la montée en autocar de Marseille à Aix, entre huit heures trente et neuf heures du matin (sept heures trente à huit heures au soleil).» *Idem*.

⁶²¹ *Idem*. Souligné par l'auteur.

⁶²² André Bellatorre, «Rhétorique de *La Mounine*», in *Europe*, n° 755, mars 1992, pp. 96-97.

⁶²³ *Ibid.*, p. 98.

[qui] n'est qu'un immense pétale de violette bleue» et d'où émane «ce jour bleu cendres-là⁶²⁴».

Sur la campagne de Provence
règne un pétale de pervenche
Ce jour bleu de cendres vaut nuit
Qui pèse sur la Provence.

Aux environs d'Aix-en-Provence
Pétale de violettes bleues
Pervenche ou mine de crayon
Il y a du rose sous ce bleu
[...]

Pétales de violettes bleues
Un azur à mine de plomb
affleure aux jardins de Provence
Ce jour de cendres-là vaut nuit
[...]

Le jour qui luit sur la Provence
est un azur à mine de plomb
Ce jour bleu de cendres-là vaut nuit
[...]⁶²⁵

Comme un peintre retrace les contours et retouche les couleurs de l'objet, Ponge ressasse la description du ciel en arrangeant des termes chromatiques, en même temps que l'allitération poursuivie du /p/ donne une cohérence à ces variations. De surcroît la présentation en forme de vers libres leur procure une sorte d'ouverture au milieu des paragraphes en prose, étendue cadrée par le blanc de marge sur la page.

Sous forme de journal poétique, le texte tend vers un poème ou une formule, mais finit par être inachevé, malgré la décision initiale de Ponge de conserver le

⁶²⁴ Francis Ponge, «Pochades en prose», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 415, 414.

⁶²⁵ *Ibid.*, pp. 415-416.

paysage. En associant *La Mounine* à «L’Huître» du *Parti pris des choses* dans leur évocation commune du «ciel fermé» (le «firmament» de l’huître), Bellatorre remarque que les deux textes se répondent dans la fermeture initiale et l’ouverture finale de l’objet⁶²⁶. Ce développement paradoxal fait penser à la contradiction pongienne entre la transparence et l’obscurité, à «la coextensivité de l’éclat et du voile⁶²⁷» : plus les touches sont travaillées et compliquées, moins l’image s’éclaire, comme les lignes entrelacées de la peinture de Kermadec. Dans *La Mounine*, l’expression contradictoire, «ce jour vaut la nuit», s’explique par la particularité du ciel de Provence qui fait dire au poète : «Ce qui est curieux, c’est que la chose éclatante en question soit voilée par l’excès même de son éclat⁶²⁸.» Une des expressions répétées qui composent finalement la dernière variation dans l’évolution du texte vers le poème, «Le ciel pourtant limpide au travers des feuillages / M’apparut tout mélangé d’ombre⁶²⁹», signale de manière méta-poétique que des feuilles noircies et accumulées, vouées à «éclaircir» le ciel, ne le rendent toutefois pas totalement dégagé. Cet objet — et objectif : l’expression définitive — reste encore en partie sombre et obscur, conformément à la rhétorique de l’objet, à la qualité de ce ciel décelée par Ponge dans le cours du texte : une surface «comme la braise cendreuse». En soulignant le mot «surtout» par l’opération séparative («*surtout*»), le poète rend compte qu’«il ne faut à ces choses du paysage donner trop d’éclat» et, au contraire, il faut «sur tout cela⁶³⁰», après toutes les tentatives de l’éclaircissement, couvrir la surface de ce tableau d’écriture par «des épaisseurs de voiles⁶³¹». Le ressassement du texte par des touches et retouches forme par lui-même l’épaisseur d’ombre mais c’est cette épaisseur, nourrie de recherches étymologique, sémiotique,

⁶²⁶ André Bellatorre, *Op. cit.*, p. 101.

⁶²⁷ Henri Scepi, «L’éclat, le voile : Ponge et la part d’ombre», in *Ponge, résolument*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Lyon : ENS éditions, 2004, p. 96.

⁶²⁸ Francis Ponge, «Pochades en prose», *O. C. I.*, p. 414.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 427, 429, 431. Une phrase semblable apparaissait p. 423 : «le ciel quoique limpide au-dessus des jardins m’apparut tout mélangé d’ombre.»

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 415.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 414.

philosophique, musicale et picturale⁶³², qui procure au texte l'épaisseur «matérielle» des choses.

«Pochades en prose»

Dans *Méthodes*, livre publié en 1961, Ponge recueille en une série trois textes étroitement liés par leur chronologie et leur genèse : «My creative method», «Porte-plume d'Alger» et «Pochades en prose». Ces trois textes, présentant à la fois des diversités et des similitudes, ont tous comme origine son séjour algérien de 1947-48. Le but de ce voyage était de rencontrer des étudiants et des professeurs du centre culturel installé à Sidi-Madani, village situé à douze kilomètres de Blida et à soixante d'Alger, sur la route qui va de la capitale à Médéa, vers le sud. Dans la lettre d'invitation aux écrivains français, on proposait «un lieu de retraite favorable à leur travail et à leur pensée⁶³³», avec comme seule contribution une communication du dimanche. Ponge a profité de ce séjour pour visiter les sites naturels remarquables du pays. Ce qui est intéressant pour nous, c'est que dans le cadre de l'explication théorique de sa poésie, Ponge utilise les paysages réels qu'il voit au cours du voyage. Texte moins théorique qu'appliqué dans la trilogie algérienne, «Pochades en prose» est un assemblage de notes sur divers sujets tels que des réflexions sur son écriture poétique, des impressions venues du paysage ou des rapports sur les mœurs algériennes. À première vue ces notes sont écrites sur place, tantôt dans la chambre de l'hôtel, tantôt au-dehors, à bord d'une voiture ou devant un paysage grandiose. Mais ce texte ne relève pas du journal de voyage au sens strict du terme puisqu'on y rencontre des notes choisies, montées, accompagnées parfois d'un travail de réécriture. Il semble que Ponge n'ait pas choisi au hasard la «pochade», forme d'un dessin rapide. Le titre du recueil ne suggère-t-il pas l'intention de montrer ses «méthodes» et leur mise en pratique?

⁶³² Voir l'analyse détaillée d'André Bellatorre, *Op. cit.* Selon Lionel Verdier, *La Mounine* suggère également le «renouvellement du discours encomiastique et des formes du lyrisme». («Ce jour bleu cendres-là : souffrance du sujet lyrique dans *La Mounine* de Francis Ponge», in Guy Lavorel (et al.), *Francis Ponge : Preuves et épreuves*, Paris : C.E.D.I.C, 2002 p. 14.)

⁶³³ Jean Dejeux, «Les rencontres de Sidi Madani (Algérie)», in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 1975, vol. 20, p. 173.

Compte tenu de l'importance des paysages dans son parcours algérien, nous tenterons d'abord d'analyser le texte sous son aspect topologique précis et visuel, exercice menant à la création poétique par l'introduction de métaphores géographiques et corporelles, ceci afin de mieux appréhender l'usage du mot «pochade».

Des paysages descriptifs

Le titre «Pochades en prose» évoque naturellement le domaine de la peinture, comme «ébauche» ou «esquisse», termes déjà employés comme titres chez Ponge⁶³⁴. Selon le *Littré*, le mot «pochade» signifie «une esquisse rapide et négligée où la brusquerie de la main a jeté ça et là les couleurs ou les traits⁶³⁵». L'immédiateté et l'emploi des couleurs, deux éléments de la définition du mot, peuvent être justifiés dans ce texte, d'un côté par la référence au peintre Fromentin, de l'autre par la forme fragmentaire. Cette dernière n'est d'ailleurs pas nouvelle chez Ponge qui publie, depuis *La Rage de l'expression*, des œuvres composées de textes fragmentaires non accomplis, accompagnés de précisions sur la date et sur le lieu où il écrit. Cette localisation, une des caractéristiques du journal de voyage, donne l'impression que les notes se produisent spontanément et qu'il écrit au fil de la plume.

Dans «Le Porte-plume d'Alger», il affirme que voyager tient de l'action de voir :

Qu'en tout cas, s'adonner au voyage, c'est à une certaine façon de voir. Et que si voyage en effet n'est pas voyance, qui est vision dans le présent de l'avenir, pourtant il n'en est pas loin : car c'est vision d'un présent fugace, d'un avenir qui cesse de l'être, d'un passé en passe de le devenir⁶³⁶.

⁶³⁴ «Ébauche d'un poisson», dans *Pièces*, O. C. I, p. 754-757 ; «Esquisse d'une parabole», dans *Nouveau recueil I*, O. C. II, p. 303-305.

⁶³⁵ *Littré*, t. 3. p. 1179.

⁶³⁶ Francis Ponge, «Le Porte-plume d'Alger», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 570.

La vision de voyage «s'impose de façon continue et imprévue», tandis que le monde extérieur se déroule «de manière automatique⁶³⁷». Juste avant cette expression adverbiale, le poète cite «l'écriture automatique⁶³⁸», allusion faite au surréalisme, les termes étant entendus ici autrement, dans le sens où capter ce qui se passe fugitivement est non seulement un travail intellectuel mais aussi un ouvrage manuel et corporel. Car pour Ponge, transmettre par des textes ce qu'il voit, c'est résider dans l'action physique, laquelle s'éprouve par «l'exercice» de l'écriture, auquel le voyage invite : «Ainsi, le voyage, qui tient un peu de l'une et de l'autre, me paraît-il bien propre à reposer de l'action et de la contemplation», et il est considéré à «la façon d'un massage, et sans doute est-il bon de s'y livrer quelquefois pour se désintoxiquer l'esprit et le corps⁶³⁹.»

Face au paysage, Ponge ressent la nécessité de l'exercice. Le lendemain de la note dans laquelle il réfléchit à la simplification déjà tentée de la description des paysages, en regrettant que «beaucoup de paroles simples n'ont pas été dites encore», il se résout à commencer de «patients exercices» :

Il faut parler, il faut tenir la plume ...

Il faut fixer la plume au bout des doigts, et que tout ce qu'on éprouve parvienne à elle et qu'elle le formule... Voilà bien l'exercice littéraire par excellence. Toujours la plume au bout des doigts et que chaque «pensée», que chaque mouvement de l'arrière-gorge, du cervelet (?) se voit transcrit par les mots convenables sur le papier au moyen de la plume.

Formulation au fur et à mesure.

⁶³⁷ *Idem*. Citation intégrale : «Cette vision, qui ne se commande guère mais s'impose de façon continue et imprévue, parfois monotone, n'est-elle pas un peu comparable à la fuite des idées, comme il est arrivé qu'on la note selon l'écriture automatique? Oui, à cette différence essentielle pourtant que ce qui se déroule alors, de manière automatique, ce n'est plus la pensée, mais le monde.»

⁶³⁸ *Idem*. Voir la note précédente.

⁶³⁹ *Idem*. Dans la lettre-dédicace pour Olivier Debré, inscrite sur le manuscrit de «Pour Olivier Debré» qui lui est offert par Ponge, ce dernier déclare que «ma "pensée" n'est jamais toute faite, c'est qu'il faut que mon écriture me la fasse, c'est que je l'attends de mon travail scriptural.» «Notes de "l'atelier de *L'Atelier contemporain*"», *O. C. II*, p. 1600.

Tant que je n'aurai pas le parfait usage de ce moyen, de cet instrument, tant que je n'aurai pas acquis le maniement automatique de cet instrument, je ne pourrai me prétendre écrivain.

Oh, ce n'est pas sans de patients exercices que cela peut s'obtenir (si cela se peut)!⁶⁴⁰

Le mot «automatique» souligne ici, à l'opposé de «l'écriture automatique», l'exigence de la maîtrise du moyen d'expression, celle de la plume par les doigts.

À cet égard, il est à noter qu'au début des «Pochades en prose», Ponge s'intéresse à l'actualité de l'expression picturale non figurative. Sans doute a-t-il des réticences vis-à-vis de ces peintures dont les touches ne paraissent pas très maîtrisées par l'auteur. Les notes successives du 13 décembre et du 14 décembre 1947 témoignent d'une réflexion sur la création artistique, par la contemplation du faux marbre de la salle de bain. À partir des «hasards et [d]es surprises des formes, des matières» comme des taches et des éclaboussures, le poète établit un schème en s'interrogeant sur la portée de l'art : «Dans quelle mesure ici y a-t-il *art*? Dans 1° *le choix* du mur, de la page, du fond à décorer ; 2° *le choix* de la matière à projeter ; 3° la préparation du fond et de la matière de façon que l'adhérence soit bonne, les chances de bonheur d'expression nombreuses...⁶⁴¹» D'origine triviale (en lien avec la salle de bain), cette réflexion sur la peinture non figurative, un peu décalée dans les propos de voyage, donne toutefois un indice pour comprendre les notes qui suivent. Sans entrer directement en matière, Ponge anticipe en filigrane sa posture d'écriture en voyage : quand on voyage, surtout pendant le déplacement en voiture ou en train, c'est le monde qui se déroule et l'on est obligé, d'une certaine façon, d'être passif face aux choses surgissant de façon aléatoire. L'«art» ne se manifestera qu'à travers «*le choix*» opéré face aux paysages. Sorte de plaidoyer pour des formes non cernées, sans figures précises, ces premières notes servent de préambule aux «pochades» du voyage en Algérie dont les paysages fugitifs font l'objet de la création scripturale.

Ponge dès lors présente les paysages algériens devenus «tableaux» comme des espaces perçus de façon souvent lointaine et réduits à deux dimensions. Il les évoque

⁶⁴⁰ Francis Ponge, «Pochades en prose», *O. C. I*, p. 552.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 539, 541. Souligné par l'auteur.

par des termes spatiaux tels que la «vue grandiose», «l'étendue de tout cela», «d'immenses étendues»⁶⁴², en même temps qu'il les compare à un «pavage» ou une «tapisserie» en y ajoutant des références à plusieurs peintres⁶⁴³.

Le paysage ici semble de ruines buissonneuses, et par terre, dans le lit des oueds, de fragments de mosaïque, comme un pavage fêlé.

J'en ai assez, parfois, de cette tapisserie de laine vert foncé et ocre, brodée de boqueteaux, de cette ruine de falaises et de terrains ocre (d'ocres rouges), entre Hubert Robert et Derain, sous la soie des cieux.

C'est du crayolor (certaines couleurs sont à la Camoin, Picart Le Doux, mauvais Renoir, mauvais Bonnard) ...⁶⁴⁴

Tantôt il encadre un site pittoresque dans «une carte postale (non datée)⁶⁴⁵», tantôt il embrasse du regard l'ensemble d'une scène, la terre et le ciel : «Scène à la sortie du village. — Le football. Scène dans le cimetière arabe. Les jeunes eucalyptus, le ciel au-dessus. La dune, avec personnages se découpant sur le ciel⁶⁴⁶.» Selon Michel Corajou, «le paysage est le lieu du relationnel où toutes les localités ne sont compréhensibles que

⁶⁴² *Ibid.*, p. 556, 557, 557.

⁶⁴³ Paysagiste de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Hubert Robert représente des ruines réelles et imaginaires ; Charles Camoin fréquentait les fauves dont André Derain et Pierre Bonard ; Jean Picart Le Doux est peintre cartonnier de tapisserie. Dans «Pochades en prose», Ponge cite également Braque, peintre cubiste qu'il vénère, à propos de la forme de l'Afrique : «Cela me rappelle un certain tableau de Braque, qui appartient à Zervos (Plante verte dans un intérieur ; avec des beiges et des gris sableux. Un peu dans ces mêmes formes).» (p. 545.) Selon Bernard Vouilloux, «réelle ou fictive, la référence nominale opère toujours selon un schéma identique, celui d'une donation inaugurale du nom, puis du legs qu'en organise la communication sociale.» (*La Peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris : CNRS, 1994, p. 25.) Ici, la référence aux peintres amène le lecteur à imaginer un paysage comme tableau en même temps qu'elle atténue, par sa réalité, l'emploi humoristique sinon péjoratif du mot «crayolor», qui évoque la couleur crue des crayons pour les enfants («Crayola»).

⁶⁴⁴ Francis Ponge, «Pochades en prose», *O. C. I.*, p. 555-556.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 562.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 557.

par référence à un ensemble plus vaste⁶⁴⁷». Le regard de Ponge est semblable en cela à celui du paysagiste qui dispose les détails sur le fond de la toile.

Dans le but de créer une «pochade» de paysage, Ponge s'attèle à la recherche des couleurs aptes à la représentation du paysage algérien. Dans la note du 16 décembre 1947, il énumère les endroits vus ou visités (l'adresse d'un restaurant, les noms de rues, des magasins, etc.) avant de finir par la phrase nominale : «Lecture de Fromentin.» Ce dernier a écrit deux ouvrages sur l'Algérie⁶⁴⁸, provenant de ses trois voyages. Bernard Beugnot relève que Ponge et Fromentin ont en commun un «souci de la notation au jour le jour», «l'inquiétude de l'expression juste pour apprivoiser l'inconnu» et «une fréquente communauté de touches»⁶⁴⁹. En effet, l'application aux couleurs, la sensibilité à leur dégradé et à leur métamorphose sont remarquables dans le texte de Ponge.

Après les journées passées à Alger, c'est aux Gorges de la Chiffa qu'il avance dans son travail sur les couleurs, probablement favorisé par leur aspect aplati : «les formes [...] plates, comme de raquettes, de pochoirs».

Gorges de la Chiffa, vendredi 19 décembre 1947.

L'ocre brillant, ça c'est nouveau. Une sorte de mordoré, sur un lit bleu ardoise, ou argent-gris (mêlé d'ocre), ou argent-vert.

Il y a dans cet ocre comme un peu de blanc de céruse.

Le tout dans un écrin de velours roux et vert (surtout vert foncé).

Une rivière d'or très pâle.

Le ciel est une grosse perle de nacre, plutôt foncée (gris-bleu de l'intérieur des moules), du bleu au gris foncé-bleu, du beige clair au bleu-gris foncé.

Oui, l'intérieur d'une moule (non d'une huître).

Il y a là de l'orangé, et du vert d'algue neuve.

⁶⁴⁷ Michel Corajou, «Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent», in *La théorie du paysage en France*, édité par Alain Roger, Seyssel : Champ Vallon, 1995, p. 144.

⁶⁴⁸ *Un été dans le Sahara* de 1859 et *Une année dans le Sahel* de 1857.

⁶⁴⁹ Bernard Beugnot, «Les textes d'Algérie», in «Note de *Méthodes*», *O. C. I*, p. 1088.

Les plages, d'un gris un peu d'asphalte.

Entre l'or très pâle, le mordoré, le mastic, le blanc de céruse... Un peu rose⁶⁵⁰.

Sans préciser le sujet, Ponge commence par mentionner la couleur («l'ocre brillant»), comme si celle-ci était prédominante. En associant couleurs et minéraux, il cherche à trouver les mots qui s'appliquent aux couleurs intermédiaires du paysage. Celui-ci lui offre un lieu d'«exercice» littéraire où sont posées des touches de couleurs, la page devenant toile. Dans «un écrin» bidimensionnel, Ponge met non seulement la perle et l'or mais aussi des matières plus brutes que les pierres précieuses. Il s'agit de «polir» encore les matières d'expression. C'est ce qu'il disait dans sa réflexion sur les peintures modernes, développée dans les premières notes : «Comment cela a-t-il été produit? — Tout se passe comme si, après avoir choisi un fond comme cible et un matériau comme projectile, l'«artiste» se comportait comme suit : il projette ; il examine les résultats ; il les exploite, corrige, modifie... (ou non)⁶⁵¹.» Il y a donc «les plages» entre deux couleurs ainsi qu'entre la matière première et le produit perfectionné, plages du choix de couleurs et de mots («du bleu au gris foncé-bleu, du beige clair au bleu-gris foncé»). Par la matérialité des mots, en outre, ces redites contribuent à produire des allitérations avec les /l/, /b/, /p/, /v/ et /r/ (bleu, blanc, perle, pâle, moule, plage, velours, vert, rivière, argent, ardoise, or), créant une épaisseur phonique.

Dans les pochades de Ponge, les choses, surtout les matières premières destinées à rappeler leur couleur, ne sont pas totalement réduites aux mots abstraits de chromogènes. Elles paraissent au contraire concrétisées sous forme de touches, de pâtes de couleurs. Même quand il porte un regard plus ou moins fantastique pour parler des formes des figures dans le paysage, elles conservent leur matérialité.

⁶⁵⁰ Francis Ponge, «Pochades en prose», *O. C. I.*, p. 545, 544-545.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 540.

Des paysages en matières tangibles

La sensibilité aux couleurs n'empêche pas le poète de rechercher des mots qui conviennent aux formes du paysage. Afin de représenter le toucher du ciel, Ponge se permet d'inventer sans scrupule des verbes pronominaux qui évoquent la matérialité des choses :

Sidi-Madani, jeudi 25 décembre 1947.

Dès le matin,

le ciel se dalle, se marquette, se pave, se banquise, se glaçonne, se marbre, se cotonne, se coussine, se cimente, se géographise, se cartographise...

(La forme pronominale convient bien ici, car ces formes se créent, en vérité : de l'intérieur.)

[...]

Voici, sur le tard du jour, que le ciel se duvette, se plumotte, s'édredonne ; il se pompadourise, se douillette, se matelasse, se capitonne de soie grise, gris-rose bleu pervenche très pâle ; le voici qui se dos-de-fauteuille...

(Et là-bas que se passe-t-il? C'est un dais, un lambris...)

Puis, vers l'Occident, il se chamoise, se gant-de-suédisse, beurre-fraîchit... plus tard enfin se peluredoignonne.

Bien! Passons à un autre exercice...⁶⁵²

Comme il le dit à la fin de cette note, Ponge pratique ici un exercice en expliquant lui-même le choix de la forme pronominale. Le ciel du matin et celui du soir se ressemblent, au sens où tous deux se forment de manière autonome, «de l'intérieur», comme la nature crée la géographie («se géographise, se cartographise»). Les substantifs convoqués, dont la verbalisation rythme les phrases, évoquent la matérialité des choses familières, notamment celles de la literie en raison de leur aspect cotonneux. Les formes du ciel sont vagues en apparence mais rendues sensibles par l'intermédiaire des choses que l'on touche quotidiennement.

⁶⁵² *Ibid.*, pp. 555-556.

Dans une autre note datée du 25 décembre 1947, le poète attribue à un paysage lointain trois substantifs : «Safran, moutarde, ou peau-de-lion. Quelque chose dans l'air rougit, ou carmino-groseille les lointains⁶⁵³.» Les trois matières différentes, de poudre, de pâte et de poil, se combinent dans l'isotopie de couleur apportée par la phrase suivante (le rouge entre carmin et groseille). Pourtant, quand il reprend les mêmes termes quelques phrases après, il les développe par le biais du vocabulaire du corps humain.

Safran, moutarde ou peau-de-lion. Quelque chose dans l'air rougit, ou plutôt carmine-groseille les lointains. Un rose extraordinairement sensible, à vrai dire assez sacripant. Serait-ce seulement un rose qui a du bleu dans le sang, ou du bleu sur les bords? Oui, il y a bien quelque chose du feu dans cela, du feu artificiel aux joues. Les Arabes ont ce même rose aux pieds, autour des chevilles et à la base du mollet et sur le cou-de-pied. Parchemin rosâtre. Parchemin mais vivant. Bleu comme les noyés, dit-on. On pourrait dire ici : rose, rougeâtre comme les flambés. Rose assez flambant. Un violâtre, un violacé qui n'évoque pas le froid, mais la chaleur du feu, le reflet des flammes sur la chair. Certains pétales. Certains ongles. Bon dieu! je n'y arriverai donc pas! Il faudrait maintenant que j'enlève de l'épaisseur de pâte, que j'atteigne d'un seul coup, d'une seule touche du pinceau à ce rose (mince comme un pétale)⁶⁵⁴.

Cette fois-ci, pour Ponge, «un rose extraordinaire sensible» fait penser aux couleurs que portent les habitants du pays. Entre le rose et le bleu se dégage «la chaleur du feu», expression relevant à la fois du registre de la sensation thermique et celui de la couleur, qui justifie la phrase «parchemin mais vivant», accompagnée des membres du corps tels que «pieds», «chevilles», «mollet», «coup-de-pied» et «ongles». Il est mécontent de ne pas parvenir à représenter le rose «d'un seul coup», mais l'évocation du corps humain permet de mieux comprendre les «pochades» pongiennes, dans lesquelles la forme et la couleur sont inséparables.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 558.

⁶⁵⁴ *Idem.*

Au commencement de la description du paysage algérien, le poète choisit comme objet le marabout de Sidi-Madani. À la différence de la description du ciel où se juxtaposent juste des noms de choses comme des touches de couleurs sans contours précis, il s'intéresse ici à la forme très simple de ce monument.

Sidi-Madani, même jour [14 décembre 1947].

DU MARABOUT DE SIDI-MADANI. — Sur le flanc de la montagne, il se présente comme un bouton blanc, bouton de guêtre, bouton de fleur d'oranger, bouton de commutateur. Certainement les gens d'ici le considèrent comme un bouton de commutateur, permettant d'éclairer toute la coupole du ciel au-dessus.

Parce qu'un saint homme s'est retiré, a fait retraite ici, voici donc l'objet et voici le pouvoir qui en résulte : un pouvoir de commutateur.

Il ressemble aussi au pépin de citron ou d'orange. Oui, à un pépin de fruit, à un grain donc (un grain de riz, un petit haricot blanc). Aussi, à un caillou du Petit Poucet.

[...]

Et il me donne à imaginer une étude ou poème basé sur les rapports de la perle avec la graine, de ce qui est bouton de fleur (d'oranger) avec ce qui est bouton de commutateur (aspérité accrocheuse au doigt et dont l'action sera décisive, illuminera ou plongera dans l'obscurité un immense espace, ciel et monde alentour), avec ce qui est grain, pépin de fruit, avec ce qui est perle, ornement de plastron...

Selon ma méthode, je n'en dirai pas beaucoup plus long aujourd'hui.

Pourtant, ceci encore : comme je m'aperçois qu'il y a autour de ce bouton une petite zone de verdure plus sombre, cela m'amène à le considérer comme un clitoris. Une petite verrue. Une petite induration de chair nacrée, émouvante... Autre sorte de commutateur, bien entendu... ou de bouton de fleur d'oranger⁶⁵⁵.

En disant «certainement», Ponge affirme que le marabout sert de «bouton de commutateur», non seulement en raison de son apparence, mais aussi en raison de sa prépondérance sur cet endroit. Après avoir insisté sur l'importance du monument, ce

⁶⁵⁵ *Ibid.*, pp. 541-542.

n'est pas par hasard que Ponge déroge à «sa méthode» pour ajouter à la liste des choses qui évoquent le bouton, une autre, le petit organe féminin. Celui-ci est également «commutateur», aussi «décisif» et fondamental que ce monument religieux à la faveur duquel le monde est éclairé ou assombri. Comme un bouton déclenche le courant électrique, le site du marabout fait éprouver des sentiments vivifiants. En admiration et avec un esprit facétieux, Ponge voit dans ce site monumental quelque chose qui, d'un seul coup de bouton, stimule et impressionne de manière éclatante celui qui le regarde. À tel point qu'il représente ce bouton lui-même comme le membre corporel de celui qui le regarde, membre symbolique de la sensation et de la sensibilité, dans la logique réciproque entre la chose regardée et l'homme qui la regarde. Rappelons que le paysage de *La Mounine* lui-même devient cet organe féminin en tant que matrice du texte qui est en train de se faire, comme un moteur capital de la production poétique.

Mais rien n'égale en beauté les couleurs du Sahel, et celles de la mer. Il y a là comme une émotion, une carnation, une rougeur très touchante et cet étonnant gonflement des yeux de la mer. Comment exprimer cela. La rougeur du Sahel n'est du tout agressive, mais elle est très soutenue, sensible au plus haut point, comme celle d'un bout de sein, d'une lèvre mordue dans un mouvement de passion [...] ⁶⁵⁶.

Le paysage est considéré comme l'organe qui reçoit des signaux et des stimulations du monde extérieur. Tout en érotisant le paysage, Ponge parle des membres corporels de manière limpide et explicative, plutôt qu'il ne se livre à la description du paysage intérieur, s'éloignant de tout lyrisme romantique. Ainsi sous sa plume, l'Afrique devient un corps qu'il dissèque avec une précision anatomiste :

L'Afrique est ronde comme un viscère : cœur, rein ou foie. Fort irriguée. D'un tissu assez homogène. Sans articulation, comme sans squelette.

Chaude et essentielle. Fort pigmentée. Compacte et tant soit peu élastique. Un muscle, plus qu'un muscle : le foie ou le cœur de l'organisme ⁶⁵⁷.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 554.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 552.

On est tenté d'établir un parallèle avec son écriture poétique, appuyée sur ses notes fragmentaires dans lesquelles s'associent et fonctionnent de manière «tant soit peu élastique» divers éléments parfois contradictoires. Mais ce qui est intéressant pour nous, c'est que Ponge compare l'Afrique à un «viscère». Cette comparaison n'explique pas forcément la forme «ronde» du pays. Tout en indiquant des organes plus précis, Ponge évoque plutôt sa forme *informe* «sans articulation» ni «squelette». L'accent est mis moins sur leur forme que sur leur fonction, c'est-à-dire la digestion. Car, selon sa vision, la terre de l'Afrique est riche d'aliments et incite à s'y nourrir.

Dans la note datée du 19 décembre, qui commence par «TERRE D'AFRIQUE», Ponge observe que les montagnes de la Chiffa s'effondreront prochainement, tant elles lui paraissent fragiles et faibles. Et il compare la roche à «une sorte de gâteau fait de feuillettes d'ardoises ou de roches tendres entre lesquels, comme une farce est à peine tassée une terre molle, argileuse, sans compacité⁶⁵⁸.» Dans une autre note du même jour, il compare également la terre de la Chiffa à «du sable liquide», «une forme souple couchée à plat», avant de dire qu'elle est «une sorte de lait, de café au lait» et «plutôt le thé au lait (avec beaucoup de lait et peu de thé très fort)», «dans une tasse (une sous-tasse) d'assez rugueuse terre grise⁶⁵⁹». La métaphore filée des friandises continue : «la montagne est comme d'un pudding (ou cake, plutôt cake) assez friable» dont la «pâte» est «assez levée, assez grasse, entre bien cuite et pas très bien cuite» et «sèche, comme sablée⁶⁶⁰.» La comparaison avec les gâteaux apparaît, de surcroît, lors de la tentative de «reproduire sur le papier le motif décoratif du petit bureau où [il] travaille» : «cela rappelle aussi la forme et la décoration de certains biscuits, nommés petits-beurre...⁶⁶¹» Si le bureau est un lieu symbolique du travail d'écriture, le poète trouve cette table algérienne nutritive et productive. Force est de constater que ces descriptions gourmandes ne défigurent pas les sensations visuelle et tactile, ni celles de couleur et de matière, évoquées par la terre de l'Afrique. Par l'intermédiaire des aliments, cette terre

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 547.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 546.

⁶⁶⁰ *Idem.*

⁶⁶¹ *Ibid.* p. 549.

relie deux aspects peu conciliables : celui du paysage lointain, presque informe et celui de l'objet familier, perceptible et consommable. Mais la vision paysagiste ne contredit pas chez Ponge les choses proches et matérielles. Au contraire, la surface plane du paysage (et de la page) est «nourrie» par celles-ci, dotée d'une épaisseur «tangibile». L'identification du paysage au corps humain indique l'importance d'un espace susceptible d'offrir au poète celui de l'assimilation entre deux choses différentes : réel et irréel, matériel et immatériel, lointain et proche, l'homme et son environnement.

Il avoue ouvertement qu'il a mis beaucoup de temps pour parvenir à une phrase qui conviendrait suffisamment au paysage : «LA CHIFFA. — Un lait d'argile, une tisane de sable. / (je l'ai cherchée longtemps, cette Chiffa. Il me semble que je la tiens à peu près, maintenant.)⁶⁶²» Ces associations du liquide et du minéral, à première vue insolites, se déduisent d'un long travail de réécriture, exercice assidu, sur la couleur et la matière.

VII-2. Le paysage comme lieu de production

Ponge s'adonne à «l'exercice de l'écriture» en décrivant les paysages algériens comme le ferait un peintre du XX^e siècle avec des taches de couleur. La forme de la pochade lui permet d'intégrer dans un seul espace (celui de la page) ses deux visions ; la vision lointaine du paysagiste côtoie celle du peintre qui la transmet sur la toile en faisant valoir la matière des couleurs, pour les rendre sensibles et presque tangibles. Une telle position nous amène à nous interroger sur la conception pongienne du paysage, cela d'autant plus que la description d'un élément paysager semble peu compatible avec l'«objet» tel que le décrit le poète du *Parti pris des choses* : celui-ci choisit pour son objet une chose proche et solide, puisqu'elle peut être décrite par ses contours précis, ce qui le sauve du «vertige» de l'expression qu'il éprouve devant des choses très floues. S'il atteint une formule satisfaisante, ne serait-ce que temporairement, c'est quand le paysage apparaît comme un lieu particulier qui, tout en étant perdu dans un lointain indéfiniment prolongé, peut aussi être un objet concret, à notre portée, capable de

⁶⁶² *Ibid.*, p. 546.

provoquer d'intenses sensations perceptives. Une référence à un texte antérieur, «L'Huître», où s'articulent ce petit animal et l'étendue du paysage, semble nous renseigner sur cet effet à première vue paradoxal.

Gorge géographique et gorge corporelle

Dans une note datée du 19 décembre 1947, Ponge compare le ciel de «la Chiffa au sortir de ses gorges» à «une grosse perle de nacre» sans oublier de préciser entre parenthèses la provenance de cette perle : «gris-bleu de l'intérieur des moules⁶⁶³». Et il répète à la ligne suivante de façon plus explicite qu'il s'agit bien de la moule et non de l'huître. Car, comme chacun le sait, la perle se trouve d'ordinaire dans l'huître, alors que c'est plutôt une perle dans la moule que Ponge veut évoquer. En outre, il est nécessaire de prévenir la confusion des deux bivalves, parce que l'association qui réunit en une seule image le ciel, la perle et l'huître peut faire penser à un poème du *Parti pris des choses*, justement intitulé «L'Huître», et que Ponge semble vouloir éviter une répétition pure et simple de la même thématique.

De la même façon, «L'Huître» compare l'intérieur de ce bivalve à un «firmament» pour sa couleur de nacre. Un bivalve possédant deux coquilles, a deux cieux, un ciel d'en haut et un ciel d'en bas, «les cieux d'en dessus s'affaiss[ant] sur les cieux d'en dessous». Entre ces cieux s'étend «une mare» à laquelle est assimilée la chair de l'huître. Ponge voit dans ce paysage évoqué par l'huître «tout un monde» qu'il envisage sous un double aspect, poétique et alimentaire : d'une part, une vaste étendue créant une perspective poétique et surnaturelle soulignée par l'emploi de mots majestueux comme «firmament» et «cieux» ; de l'autre, de façon plus matérielle, il y a «à boire et à manger» au sens littéral. Utilisée d'abord pour dire la couleur ambiguë de l'envers de la coquille, cette expression («il y a à boire et à manger»), qui insiste sur un mélange du liquide et du solide, rappelle qu'effectivement on ne peut pas trancher la question de la sensation buccale, puisque l'on peut manger une huître avec son jus, presque en l'avalant. C'est pourquoi le «gosier» apparaît dans la dernière phrase : «Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à

⁶⁶³ Francis Ponge, «Pochades en prose», *O. C. I*, pp. 544-545.

s'orner⁶⁶⁴.» Représentative du mélange et teintée de connotation négative, la locution «il y a à boire et à manger» n'empêche pas le texte de produire une perle, brillante concrétion verbale. Comme il l'explique dans l'entretien avec Philippe Sollers, cette clausule évoque le moment de phonation : «Inscrivant le mot "gosier", j'insiste sur le fait que cette formule est aussi une formule de parole⁶⁶⁵.» Eu égard à «l'autotextualité» de Ponge⁶⁶⁶, l'huître rappelle la double sensation éprouvée par la gorge, quand elle émet la voix et quand elle avale des aliments.

Le changement de perspective, qui abandonne la chose proche et tangible pour se consacrer à la description d'une étendue, n'empêche pas Ponge de reprendre les relations allusives entre le coquillage et le paysage dans «Pochades en prose».

Vous savez, ces coquillages bivalves quand on les ouvre (je pense surtout aux moules, ou aux coques) à l'intérieur on trouve comme une bourse, une glande, un ganglion de couleur sableuse, ocre pâle allant parfois jusqu'à l'orangé, dans un fond, sous un ciel allant de la nacre à l'ardoise (ou à l'argent niellé).

Eh bien! c'est un peu comme cela que nous est apparue la Chiffa au sortir de ses gorges.

Naturellement plutôt moins boursouflée, plus allongée et plutôt comme un boyau, un chapelet ganglionnaire, que comme un seul ganglion arrondi, une seule glande.

Mais de cette couleur, et un peu de cette matière : un peu charnue et assez sableuse, roulant sur l'ardoise, la pierre très mince et fort lisse, d'un bleu-gris foncé.

Voici donc ce panorama d'Afrique comme une moule entrouverte...⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ Francis Ponge, «L'Huître», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 21.

⁶⁶⁵ Francis Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard / Seuil, 1970, coll. «Points», p. 109.

⁶⁶⁶ Jean-Marie Gleize, Bernard Veck, *Francis Ponge : actes ou textes*, Lille : Presses universitaires de Lille, pp. 111-116.

⁶⁶⁷ Francis Ponge, «Pochades en prose», O. C. I, p. 545.

Après avoir comparé le ciel de la Chiffa à l'intérieur d'une moule, il analyse celui-ci en accumulant des métaphores concernant la coquille («une bourse, une glande, un ganglion») plutôt que celles explicitement liées au paysage lui-même. Et il revient encore une fois à la comparaison initiale en associant la coquille au ciel («sous un ciel allant de la nacre à l'ardoise»). Mais à la différence de «L'Huître», cette fois-ci le champ lexical est construit sur une série de mots évoquant des organes : «une bourse, une glande, un ganglion», «un boyau, un chapelet ganglionnaire», à tel point que même la pierre est qualifiée de «charnue». La vue de la Chiffa «au sortir de ses gorges» ne se contente pas des métaphores colorées et se compose de ces images moins pittoresques que grotesques.

À la lumière de la comparaison autour du thème de la coquille, il s'avère que la forme de la description évolue entre «L'Huître», texte exemplaire du poème «clos» du *Parti pris des choses*, et «Pochades en prose» qui relève de la trilogie des textes algériens censés montrer les «méthodes» de Ponge. On trouve un autre motif commun entre les deux textes : «gorge», qui justifie, par son double sens, l'association de l'image géographique et de l'image corporelle, association appuyée d'ailleurs sur la ressemblance des deux images quant à la couleur et à la matière. Tandis que dans «L'Huître» le «gosier» est convoqué pour un passage de la «formule [qui] perle», la gorge des «Pochades» est montrée de façon plus brute et démonstrative que le texte antérieur, comme un corps éventré à la dissection. Cette exposition de l'organe semble correspondre à la façon dont Ponge montre le panorama d'Afrique «comme une moule entrouverte», alors que l'huître est fermée de façon si hermétique («opiniâtement») que l'on risque de se casser les ongles pour l'ouvrir. Dans les pochades algériennes, sous la forme éponyme plus floue, sans règle stricte mais aussi plus libre, l'objet est déjà entrouvert, prêt à s'ouvrir, comme si la forme du texte réfléchissait l'étendue d'un paysage de gorges. Ouvert à la vue, le paysage algérien pousse le poète à s'adonner à «l'exercice de l'écriture», car cette vue lui donne, par sa forme moins close que le texte de l'huître, le désir de parler, «la rage de l'expression», qui se traduit par la stimulation à la gorge. Comme le montre l'analyse de Jean-Marie Gleize, «L'Huître» propose la notion d'ouverture qui modalise l'attachement à la formule en mettant l'accent sur

«l'opération d'ouverture⁶⁶⁸» qui est un travail «à la fois méthodique et violent», proche de l'infraction. Dans «Pochades en prose», au contraire, la moule est déjà entrouverte et Ponge n'attend pas une expression comparable à la formule, en publiant des textes, à leur origine, à l'état de brouillons. Étendue sur la terre, esquissée plusieurs fois par des métaphores corporelles, la gorge ne guette pas non plus le seul moment du passage de la formule brillante. Comme le montre le titre, «Pochades en prose», le poète semble choisir une forme picturale propice à la description du paysage afin de faire valoir la vue sur une étendue composée de plusieurs notes du livre, où l'on trouve des phrases hétérogènes et rallongées, et non pas la seule formule qui clôt un poème long d'une page comme «L'Huître».

La question du sens de la vue apparaît primordiale dans un cycle de perception, d'expression de l'auteur et de réception du lecteur. Pour Ponge, la communication du «sens» du discours est inséparable de la perception physique d'un objet familier, et, de même, il est tout à fait conscient de l'aspect visuel que son texte pourrait apporter au lecteur. Si «le poète [...] et son lecteur [...] sont mis, par l'huître, dans la même posture» d'«ouvrir le texte⁶⁶⁹», les pochades paysagères ne sont pas moins prêtes à s'ouvrir par l'écriture et par la lecture. Dans «My creative method», Ponge explique qu'il est content quand il découvre «une représentation hardie neuve et juste» qui peut «donner à jouir à l'esprit humain». Il affirme que l'aspect physique qui contribue au plaisir de l'esprit fait partie, par l'intermédiaire du sens de la vue, du processus de la communication verbale.

Sidi-Madani, dimanche, 4 janvier 1948 (1).

... Donner à jouir à l'esprit humain.

Non pas seulement donné à voir, donné à jouir au sens de la vue (de la vue de l'esprit), non! donné à jouir à ce sens qui se place dans l'arrière-gorge : à égale

⁶⁶⁸ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris : Seuil, 1983, p. 183.

⁶⁶⁹ *Idem*. «Lecture, écriture sont les deux faces d'un même geste : le lecteur opérateur est appelé à ouvrir le texte comme aussi bien l'écrivain «franchit» les mots, ouvre les portes, fait jouer sur eux-mêmes de multiples gonds ; réels ou langagiers, sensibles en tous les cas (dans les deux cas) par où s'assure provisoirement son identité, son existence, en constante relation «polémique» (ou amoureuse) avec le monde. »

distance de la bouche (de la langue) et des oreilles. Et qui est le sens de la formulation, du Verbe⁶⁷⁰.

Comme on le voit, l'intention poétique de Ponge réside avant tout dans la vision : «donner à voir». Puis, l'absorption de ce qui est vu se fait à travers la gorge, et plus encore à travers l'arrière-gorge qui est un organe sensible, responsable de l'expression, situé au milieu des deux organes perceptifs. Rappelons que Ponge parle de «ce sens» présenté par les termes «chaque mouvement de l'arrière-gorge», quand il s'impose au début du texte, «l'exercice littéraire» qui lui permettrait de transcrire par les mots ce mouvement sensoriel causé par un paysage.

Le paysage, pour le poète, devient une invitation à la description. Il demande sa lecture⁶⁷¹, ce qui fait que l'écrivain le lit d'abord dans son immédiateté spatio-temporelle, avant de trouver une expression verbale qui donne à voir pleinement. Comme le remarque Gérard Farasse, «le texte s'essaye par saccades à plusieurs métaphores surtout du registre de la gastronomie, comme s'il fallait que Ponge transforme ce paysage en aliments pour le posséder, le digérer, le faire sien, le tenir en mains⁶⁷².» Tenant compte de surcroît du lecteur, Ponge reproduit dans «Pochades en prose» ce passage de la perception à l'expression par l'image d'un organe qui fonctionne communément au moment de parler et d'avalier. La succession des images de l'aliment et de l'intestin donne l'impression que le paysage stimule d'une autre façon qu'une représentation picturale, d'une façon moins directe que l'art visuel, mais plus stimulante pour la gorge, dans le sens où c'est un paysage qui peut évoquer en même temps deux actes laryngiens : à la fois celui de sentir un paysage qui est impressionnant à tel point qu'il est comparé à un aliment appétissant (le «mouvement de l'arrière-gorge») et celui d'exprimer son «goût» au moyen des mots en le digérant via l'intestin.

⁶⁷⁰ Francis Ponge, «My creative method», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 523.

⁶⁷¹ Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris : Textuel, 2001, p. 11 : «Le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions.»

⁶⁷² Gérard Farasse, «La métaphore traversée», in *Pièces : analyses et réflexions sur Ponge*, Paris : Ellipses-Marketing, 1988, p. 75.

Les deux registres de la gastronomie et de l'anatomie composent ce paysage dans lequel se superposent la gorge corporelle et la gorge géographique. Par cette double image, en rendant un paysage séduisant, Ponge cherche à amener le lecteur à parler. Il s'agit non seulement de «tenir en mains» un paysage, mais aussi le lecteur, en lui donnant l'envie de parler. Les organes évoqués dans les pochades sont également les siens. Fondée sur l'expérience perceptive de la gorge et sur l'expérience fondamentale de la digestion, communes à toute l'humanité, la prépondérance des métaphores alimentaires dans «Pochades en prose» peut être expliquée par cette intention d'inviter le lecteur à la parole, de «donner à jouir» au «sens de la formulation».

Ponge considère le visible comme consommable. Et l'homme dans le paysage peut absorber les choses qui l'entourent. Si le paysage décrit s'assimile au corps du spectateur lui-même, la frontière nette entre celui qui voit et ce qui est vu disparaît⁶⁷³. Dans «Pochades en prose», le paysage apparaît comme un objet à digérer et à faire passer dans le corps, objet qui demande une attitude à la fois active et passive comme l'ingestion et l'évacuation de la nourriture. De surcroît, il devient lui-même un organe qui réagit et fonctionne selon des éléments du monde extérieur. Par le biais de ce lieu intermédiaire qu'est un paysage de ravins (et la gorge, origine de la parole), le corps peut contenir un monde comme une coquille. Dans un texte intitulé «Le Paysage», ce qui est vu semble stimuler de l'intérieur le corps de celui qui voit :

LE PAYSAGE

L'horizon, surligné d'accents vaporeux, semble écrit en petits caractères, d'une encre plus ou moins pâle selon les jeux de lumière.

De ce qui est plus proche je ne jouis plus que comme d'un tableau,

De ce qui est encore plus proche que comme de sculptures, ou architectures,

⁶⁷³ En parlant de cette indiscernabilité, Maurice Merleau-Ponty donne dans *L'Œil et l'Esprit* une analyse de la peinture qui n'est pas sans rappeler la problématique pongienne du paysage : «Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre : il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans l'Être, action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit est qui est vu, qui peint et qui est peint.» Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, pp. 31-32.

Puis de la réalité même des choses jusqu'à mes genoux, comme d'aliments, avec une sensation de véritable indigestion,

Jusqu'à ce qu'enfin, dans mon corps tout s'engouffre et s'envole par la tête, comme par une cheminée qui débouche en plein ciel⁶⁷⁴.

Si l'on veut atteindre «la réalité même des choses», il faut accepter de se laisser traverser par elles en éprouvant comme une sensation viscérale et presque matérielle — «avec une sensation de véritable indigestion». C'est cette sensation qui permet de s'exprimer par la parole, plutôt que par un tableau, une sculpture ou une création architecturale. Ouvert au monde, le corps attend ce qui peut y être ingéré, consommé comme des aliments. C'est la posture de Ponge depuis *Le Parti pris des choses* : «Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités⁶⁷⁵.» Il encourage le lecteur à se laisser envahir par les choses extérieures pour créer une représentation neuve et inouïe, à l'instar de celle créée par les peintures d'Olivier Debré qui envahit le corps du spectateur sous forme de rafale.

Le paysage algérien incite Ponge à faire un exercice littéraire, qui par ses descriptions suggère à son tour au lecteur la stimulation de l'arrière-gorge, c'est-à-dire la prise de paroles. Il y a un cycle de production par l'intermédiaire du paysage où émerge la vigueur de l'expression. Dans une note qui commente la terre d'Algérie, cette dernière paraît ainsi immensément féconde :

Cette terre paraît d'ailleurs très fertile, comme si la substance de la montagne entière dans toute son épaisseur était faite de terre végétale. Il y pousse une herbe extraordinairement verte, d'un vert d'émail, un peu jaune, de nombreux buissons, des pins, des chênes-lièges, des lauriers-roses, des figuiers de Barbarie, des agaves. Il y pourrait pousser sans doute bien autre chose, à peu près tout (je crois) ce que l'on s'aviserait d'y semer ou planter.

⁶⁷⁴ Francis Ponge, «Le Paysage», dans *Pièces, O. C. I*, p. 721.

⁶⁷⁵ Francis Ponge, «Introduction au "Galet"», dans *Proèmes, O. C. I*, p. 203.

Terre extraordinairement fertile. Continent arrondi, jeune, encore tout plein, tout *capable* d'événements géologiques assez théâtraux⁶⁷⁶.

La terre pouvant engendrer «à peu près tout [...] ce qu'on s'aviserait d'y semer ou planter», Ponge voit dans cette fertilité végétale la possibilité de grands changements de la terre. La mise en italique du mot «*capable*» est significative comme celle du mot «*produire*» dans un passage : «Aussi un peu comme lorsqu'on ouvre un haricot beurre (mûr), la façon dont la cosse enserre chaque graine (pour la *produire*)⁶⁷⁷.» Cette comparaison — qui se veut une représentation des Gorges de la Chiffa — peut être interprétée dans un autre sens que les montagnes qui ensèrent les Gorges : le paysage de Gorges donne la sensation d'être enserré au cou qui demande à être libéré par la parole⁶⁷⁸. Évoquant la vivacité végétale, la terre fertile cache sous sa verdure la possibilité de réactions physiques. Elle ne représente pas un sol statique et inerte mais peut provoquer des mouvements de la terre ainsi que des mouvements dans le corps de celui qui la voit.

Le «monumental et presque informe»

Ponge précise que «C'est de plain-pied que je voudrais qu'on entre dans ce que j'écris. Qu'on s'y trouve à l'aise. Qu'on y trouve tout simple. Qu'on y circule aisément, comme dans une révélation, soit, mais aussi simple que l'habitude⁶⁷⁹.» Le choix de la forme de la pochade permet effectivement de lire les notes composées sur des sujets divers comme on marche sur un sol dénivelé, émaillé de reliefs et de creux. Tel un tableau, cet encadrement minimum donne une cohérence aux notes disparates et fragmentaires. Le chemin et le regard du poète peuvent être retracés par le lecteur, comme si l'intérieur du corps au moment de la digestion était exposé au spectateur.

⁶⁷⁶ Francis Ponge, «Pochades en prose», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 547. Souligné par l'auteur.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 545.

⁶⁷⁸ Dans l'analyse de «La Jeune Parque» de Paul Valéry, Michel Collot trouve dans le double sens du mot «gorge» comme «l'indistinction entre le moi et le monde, entre le corps et l'esprit» qui traduit que «le monde se fait chair et le corps devient paysage». (*La Matière-émotion*, *Op.cit.*, p. 12.)

⁶⁷⁹ Francis Ponge, «Pochades en prose», O. C. I, p. 551.

C'est ce que Jean-Marie Gleize appelle «la mise à nu des obstacles que rencontre l'expression dans sa rage à se frayer un chemin», «d'où le recours pongien au journal de l'écriture, la production de brouillons, des ébauches, des carnets, des notes, la transformation du monument (poème, tendant à l'absolu de la formule) en document (état relatif, [...] la lutte de résistance contre le langage) et tout ceci sous les yeux du lecteur⁶⁸⁰.»

Quand bien même «la moule», comparée à la forme de l'Afrique, évoquerait par homophonie «le moule», forme solide et immuable, ce coquillage bivalve est entrouvert, prêt à être ouvert par le lecteur. En ce sens, il est significatif que Ponge admire le tombeau du roi carthaginois Juba II parce qu'il est «monumental et presque informe» :

[...] qu'il doive persister ainsi de longues années encore, comme une verrue sur l'une des phalanges du Sahel, je le trouve fort bien. Et c'est ainsi que je l'aime. Monumental et presque informe. D'une forme du moins parmi les plus simples qui se puissent imaginer, plus simple que les pyramides ou les alignements de Carnac. D'une forme arrondie, sans autre prétention que de s'élever durablement un peu au-dessus du sol, et non pas en pointe ou comme une flèche, ni même comme une tour. Mais simplement comme un gros tas ou un petit monticule sur le sommet d'une montagne. Quelque chose d'insolite mais de peu prétentieux, attirant l'attention mais d'une façon assez modeste et très vague. Un tas, mais un tas durable, qui ne renie pas son origine et ne vise à rien autre qu'à changer un peu une ligne d'horizon. Voilà qui est certes grand-chose. Et je ne sais si Juba n'a pas eu la bonne part. Car enfin le tour est joué. Il était fort simple. Mais le voilà réussi⁶⁸¹.

Avec la (fausse) modestie, fidèle aux choses simples et sobres, Ponge manifeste son ambition poétique par le biais de cette louange : «un tas» de mots peut changer une ligne d'horizon. Autrement dit, quand il se trouve sur la ligne d'horizon, il lie le ciel à la terre, ce petit morceau étant situé entre les deux. Dans le paysage algérien, «l'épaisseur

⁶⁸⁰ Jean-Marie Gleize, *Op. cit.*, p. 25.

⁶⁸¹ Francis Ponge, «Pochades en prose», *O. C. I*, pp. 563-564.

sémantique des mots⁶⁸²» de la «gorge» associe un lieu géographique à une partie du corps humain. De cette contiguïté sortent les paroles du contemplateur qui prêtent corps au monde extérieur, en un seul lieu, surface plane du paysage et de la page, où peuvent se mêler la terre et le ciel, deux étendues si proches à la vue du lointain mais injoignables en réalité. C'est pourquoi il arrive que l'on ne voie pas de ligne d'horizon nette : «Plus loin que le Sahel c'était la mer, d'un bleu très doux, bombée, rejoignant le ciel sans ligne d'horizon marquée, d'une façon un peu globuleuse, très touchante⁶⁸³.» Étant donné qu'il s'agit de pochades, les notes prises en Algérie constituent un ensemble de fragments sans articulation solide, comme une peinture abstraite laisse les couleurs non cernées. Mais c'est justement sur la terre de l'Afrique, terre fertile, que Ponge ressent le besoin d'écrire et de réécrire ces fragments sans bords précis, ouverts cependant à la possibilité de la production littéraire, à l'instar de l'homme qui a défriché le terrain :

Et il faut pour être honnête, pour rendre (hommage) à l'homme (de) ce qui est de l'homme, noter — car cela a grande — plus grande spatialement — importance : sa façon de peler le paysage, de défricher, d'enlever des carrés de mousse, mais cela rentre vite dans l'ordre : cela verdit d'abord de façon très vive, puis les tons se dégradent, les bords s'estompent et bientôt tout est fondu, mêlé : il n'y a plus qu'à recommencer (si l'on y tient)⁶⁸⁴.

Il considère ainsi l'Afrique comme «béquille⁶⁸⁵», puisqu'elle le soutient par sa forme de continent, physiquement liée à la terre, en même temps qu'elle lui inspire la «forme» d'écriture et lui sert d'appui mental pour l'exercice littéraire.

Le texte sur le paysage est donc bien représentatif du matérialisme pongien, d'autant plus que ce qui est vu n'est pas en principe substantiel. Ponge rend ce qu'il perçoit sensoriel et perceptible par l'épaisseur des mots. Ils sont dotés pour lui de la

⁶⁸² Francis Ponge, «Introduction au "Galet"», dans *Proèmes*, O. C. I, p. 203.

⁶⁸³ Francis Ponge, «Pochades en prose», O. C. I, p. 553.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 565.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 547, 566.

matérialité des choses. L'aliment permet de lier le corps et le paysage, l'intérieur et l'extérieur de l'homme dans le monde. Cet espace ainsi suscite chez Ponge une forme d'expression, et inversement celui-ci donne une matérialité perceptible aux mots étalés sur les pages du cahier. Son attention prêtée à l'aspect «monumental et presque informe» du tombeau du roi Juba II évoque de façon emblématique l'écriture du «mouviment» entre monument et mouvement.

Chapitre VIII

Les mouvements vers le monument

Selon le matérialisme pongien, une page décrivant un paysage constitue cette surface plane, où les lettres déposées ressemblent aux touches de peinture en acquérant de la matérialité en largeur et en profondeur, au fur et à mesure que le texte rend à l'objet son épaisseur par les mots. En ce sens *La Fabrique du pré* paraît emblématique, même parmi les journaux poétiques, en raison de son «assemblage de mots et de lettres⁶⁸⁶» sur la page du livre, dans laquelle compte «le moindre arrangement des choses, dans le moindre fragment d'espace⁶⁸⁷».

Paru en 1971 chez Skira dans la collection «Les Sentiers de la création», ce livre a la particularité de se composer de trois parties : l'avant-propos éponyme de Ponge («Les Sentiers de la création») ; les fac-similés des manuscrits pour «Le Pré» ; ce dernier, texte «définitif» paru antérieurement dans *Nouveau recueil* (1967), imprimé sur les pages brunes ; la transcription des manuscrits imprimée sur les pages vertes. La deuxième partie contient vingt-trois illustrations picturales, photographiques, et aussi

⁶⁸⁶ Francis Ponge, «Grand hôtel de *la Rage de l'expression* et des velléités réunies», dans *Nouveau recueil III, O. C. II*, p. 1281. Dans «Baudelaire (leçon des variantes)», écrit en 1923, Ponge affirme déjà les rapports indissociables entre les mots, leurs sens et leurs placements, en disant que «le sens c'est le mot, le mot à sa place, la place, et l'arrangement des places.» *Pratiques d'écriture ou L'inachèvement perpétuel, O. C. II*, p. 1043.

⁶⁸⁷ Francis Ponge, «De la nature morte et de Chardin», dans *A. C., O. C. II*, p. 666.

cartographique pour l'une d'elles, mais leur choix n'est pas dû en totalité à l'auteur. L'association des deux couleurs correspond à l'intention du poète déclarée dans le livre de faire naître le pré vert (poème «Le Pré») sur la terre (page) brune⁶⁸⁸. En forme proche du carré plutôt que de la forme rectangulaire habituelle, cet ouvrage illustré oriente le lecteur et l'amène à apercevoir l'aspect matériel du livre, ce dont l'auteur l'avertit d'emblée : «nous ne sommes pas loin [...] de l'idée de la maxime, ou de l'oracle, ou du proverbe, ou de la loi», et il faut «en venir maintenant à ce que le travail d'écriture apporte de plus (et quasi *spatialement*) à la formulation⁶⁸⁹». Plus que vers un «poème», il s'agit de montrer un développement vers une formulation, et ce, non plus au moyen de l'oral, mais par le biais de l'écrit.

Compte tenu de l'intérêt de Ponge pour la spatialité des œuvres d'art, nous nous pencherons à nouveau sur la logique matérialiste pongienne, sur la forme du «journal poétique» par rapport à l'expression figée, afin d'examiner les pratiques du «mouviment».

VIII-1. L'accumulation et le fragment : le journal poétique

La Rage de l'expression

Dans «Berges de la Loire», texte liminaire de *La Rage de l'expression* (1952), Ponge exprime précisément sa décision de «ne jamais m'arrêter à la forme *poétique*⁶⁹⁰». Mais la phrase se poursuit avec un tiret d'hésitation ou d'accentuation : «— celle-ci *devant* pourtant être utilisée à un moment de mon étude parce qu'elle dispose un jeu de miroirs qui peut faire apparaître certains aspects demeurés obscurs de l'objet⁶⁹¹». Il

⁶⁸⁸ «Et encore faut-il que ce soit page brune.» Francis Ponge, «Les Sentiers de la création», dans *La Fabrique du pré*, (Abréviation : *F. P.*), *O. C. II*, p. 497. En tenant compte de l'importance du dispositif matériel du livre, nous nous référons éventuellement à l'édition Skira (Genève, 1971. Abréviation : *F. P. Skira*).

⁶⁸⁹ *F. P.*, *O. C. II*, p. 436. Souligné par l'auteur.

⁶⁹⁰ Francis Ponge, «Berges de la Loire», dans *La Rage de l'expression*, *O. C. I*, p. 337. Souligné par l'auteur.

⁶⁹¹ *Idem*. Souligné par l'auteur.

admet «la forme poétique» comme étape nécessaire à traverser, afin de dévoiler l'objet sous toutes ses facettes. Le principe de la priorité de l'objet reste en vigueur, mais, du point de vue de la «forme», *La Rage de l'expression* marque un changement par rapport aux recueils précédents. Ponge manifeste à nouveau son principe d'«en revenir toujours à l'objet lui-même», en renvoyant justement l'objet, en l'occurrence la Loire, au texte.

Que mon travail soit celui d'une rectification continuelle de mon expression (sans souci *a priori* de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut.

Ainsi, écrivant *sur* la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura *séché* sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve⁶⁹².

Faisant allusion à l'écoulement ininterrompu de l'eau, Ponge appelle son travail «une rectification continuelle» de son expression. Effectivement, le recueil se compose de plusieurs versions de textes consacrés au même objet, qui montrent les étapes de la composition d'un poème, comme ceux de «L'Œillet» et de *La Mounine*. Les tâtonnements du *Carnet du bois de pins*, entre autres, sont remarquables dans le sens où la datation précise évoque un moment précis de la production du poème. Il s'agit de «faire tourner», «sans sacrifier, sans dissimuler rien de mon travail, de mes notes, données sans vergogne et quasi sans corrections les unes après les autres»⁶⁹³.

Cette nouvelle orientation ne paraît pas tenir compte de la forme («sans souci *a priori* de la forme de cette expression»), du moins en tant que préoccupation première. Pourtant le poète se situe, comme il le souligne, «*sur*» le fleuve. Il arrive que son expression languisse (sèche) et qu'advienne la nécessité de revenir à l'objet, tandis qu'il regarde la Loire «d'un endroit des berges», tout en gardant une distance appropriée et raisonnable pour la contempler. C'est ce que suggère le titre «Berges de la Loire» qui suppose un recul par rapport au fleuve. On retrouve ce mouvement d'entrer-sortir dans la dernière phrase du texte : «Quant à moi, le moindre soupçon de ronron poétique m'avertit seulement que je rentre dans le manège, et provoque mon coup de reins pour

⁶⁹² *Idem*. Souligné par l'auteur.

⁶⁹³ Francis Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard, Seuil, coll. «Points», 1970, p. 141.

en sortir⁶⁹⁴.» Encore faut-il accepter de s'y soumettre une fois, une façon pour Ponge de s'opposer à la poétique ancienne pour s'en mieux détacher.

Revenons ici au principe de la «rhétorique par objet». S'il y a «certains artifices de l'ordre typographique» ou «prosodique», «tout cela doit rester caché», ce secret, une fois décelé, peut être cherché, du moins considéré comme le «squelette» présent dans un poème⁶⁹⁵. Appelée «mécanisme d'horlogerie», cette structure intérieure explique ce principe :

Alors il s'agit à l'intérieur de tout cela d'un mécanisme d'horlogerie (je parlais de bombe) qui, au lieu de faire éclater, maintient, permet à chaque objet de poursuivre en dehors de nous son existence particulière, de résister à l'esprit. Ce mécanisme d'horlogerie c'est la rhétorique de l'objet. [...] Il faut que ce mécanisme d'horlogerie (qui maintient l'objet) nous donne l'art poétique qui sera bon pour cet objet⁶⁹⁶.

Comme nous l'avons vu, dans les réflexions de Ponge sur la forme, la désagrégation atomique ne signifie que la retenue atomique⁶⁹⁷. Les textes «ouverts» peuvent être ainsi considérés comme une «bombe» paradoxale, qui maintient la force expansive de l'objet-texte. L'amplification du texte implique une certaine liberté d'expansion, mais elle permet au texte de conserver une tension : ce «mécanisme d'horlogerie» introduit des variations, lesquels présentent une force centrifuge, en même temps qu'elles s'organisent en vue d'une recherche intensive autour d'un même objet.

À la recherche d'une forme nouvelle, Ponge commence à publier, non sans hésitation, des dossiers préparatoires que l'on pourrait considérer comme des «brouillons». Dans cette quête, le mécanisme de la bombe n'est pas caché mais exposé

⁶⁹⁴ Francis Ponge, «Berges de la Loire», *O. C. I.*, p. 338.

⁶⁹⁵ Francis Ponge, «My creative method», dans *Méthodes*, *O. C. I.*, p. 533.

⁶⁹⁶ Francis Ponge, «Tentative orale», dans *Méthodes*, *O. C. I.*, p. 668.

⁶⁹⁷ Voir la section «Plus et moins» (VI-2). «Tout de même, ce qu'on vient de nous apprendre (à satiété) concernant la désagrégation atomique doit nous donner idée de la force fantastique de «retenue-atomique», *contenue* dans la moindre forme.» Francis Ponge, «Entretien avec Breton et Reverdy», dans *Méthodes*, *O. C. I.*, p. 689. Souligné par l'auteur.

de l'intérieur même du «poème», cet ensemble de notes consacrées à un objet. Chaque élément de son mécanisme se présente à la fois en un état tendant vers un texte «définitif» et en un état déjà «décisif», dans la mesure où il est consacré comme la conséquence de chaque tâtonnement. Pour Ponge, même s'il se sert de cahiers de brouillon pour préparer l'expression la plus adéquate à l'objet, il n'y a pas d'échec proprement dit. Mais, au contraire, toutes les notes se soumettent à une pression d'autant plus forte qu'elles sont démontrées, suspendues à mi-chemin et mises en valeur en tant que telles.

Dans «L'Œillet» par exemple, ensemble de «notes» composé d'une introduction et de quinze fragments, le dernier texte est intitulé «Rhétorique résolue de l'œillet». Tout en étant numéroté à la suite des quatorze notes précédentes, ce texte paraît assumer une place de clause du fait de son apparence et de sa composition bien construite par rapport aux autres. Pourtant, sans manquer d'humour et avec méfiance à l'égard de la rhétorique comme système rigoureusement établi, Ponge reste fidèle tout au long du texte à la racine de l'œillet sans développer amplement l'argumentation⁶⁹⁸. Tout au début, il a l'intention de «commencer par» les jouissances les moins «éclatantes», les moins manifestes de l'œillet, c'est-à-dire ses racines, choses «les plus près du sol et les plus solides peut-être»⁶⁹⁹.

Si l'on cherche à extraire la petite touffe l'on n'y parvient pas sans difficulté, car l'on s'aperçoit qu'il y avait là-dessous une sorte de longue racine soulignant horizontalement la surface du sol, une longue volonté de résistance très tenace, relativement très considérable. Il s'agit d'une espèce de corde fort résistante et qui dérouté l'extracteur, le force à changer la direction de son effort⁷⁰⁰.

La rhétorique «résolue» de cette fleur provient de sa racine qui est tellement ferme que celui qui veut l'enlever est obligé de «changer la direction de son effort». Il serait bon

⁶⁹⁸ Alors que les notes précédentes sont consacrées à la fleur de l'œillet, seule la note de «Rhétorique résolue de l'œillet» traite du sujet de la racine, comme si Ponge soustrayait l'objet à l'encadrement de la rhétorique ou des idées reçues qui n'ont pas traité la racine.

⁶⁹⁹ Francis Ponge, «L'Œillet», dans *La Rage de l'expression, O. C. I*, p. 364.

⁷⁰⁰ *Idem*.

d'adapter le texte, en suivant la direction de la racine, aux caractères de l'objet, mais Ponge, consciemment, ne lui cède pas, dans «[s]on effort» persévérant :

C'est quelque chose qui ressemble fort à la phrase par laquelle j'essaie «actuellement» de l'exprimer, quelque chose qui se déroule moins qu'elle ne s'arrache, qui tient au sol par mille racines adventives — et dont il est probable qu'elle cassera net (sous mon effort) avant que j'aie pu en extraire le principe. Connaissant ce danger je le risque vicieusement, sans vergogne, à différentes reprises⁷⁰¹.

Conscient du risque de briser la racine par l'emploi d'une force inappropriée, le poète cherche plutôt à lui adapter son texte. Il retourne en effet avec insistance au sujet de la racine, aux «raisons de cette forme qu'elle a prise», et finit par ne pas arriver à «extraire le principe» en s'arrêtant un peu brutalement en raison de «la mesure atteinte». Il est certain que le texte imite la forme de la racine de l'œillet, qui peut rompre sous une force verticale. Ponge précise que le «choix de ce style» horizontal de la racine est dû à la nécessité de «conduire à travers une vaste étendue de terrain la quête des rares principes convenables à la nourriture de l'exigence particulière qui aboutit à sa fleur». Il en va de même pour son propre texte, en quête des qualités différentielles de l'objet sur la «vaste étendue» des pages blanches : «l'ampleur même de ces paragraphes consacrés à la seule racine de notre sujet répond à un souci analogue»⁷⁰².

Pour atteindre l'essence de l'objet, Ponge a recours tantôt aux citations du dictionnaire *Littré* (la note 1 de «L'Œillet»), tantôt à des passages courts (de la note 2 à la 7) ou à des groupes de mots semblables aux vers libres (de la note 8 à la 14). «Rhétorique de l'œillet» explique le développement horizontal tracé sur les pages de «brouillon», l'élargissement de textes qui sont encore en chantier, bien que déjà appréciables en tant qu'œuvres. Et Ponge ajoute à la fin de «L'Œillet» une brève conclusion mise en italique :

Ainsi, voici le ton trouvé, où l'indifférence est atteinte.

⁷⁰¹ *Idem.*

⁷⁰² *Ibid.* p. 365.

*C'était bien l'important. Tout à partir de là coulera de source... une autre fois.
Et je puis aussi bien me taire*⁷⁰³.

Après «la mesure atteinte», «l'indifférence est atteinte». Avec la racine, «le ton» est équilibré entre la fleur abondamment racontée jusqu'à la note 14, et ce qui la soutient dans la terre. La rhétorique de l'œillet s'est bien réalisée. Après que la racine a été scrutée, «*Tout à partir de là coulera de source...*». Autrement dit, depuis que l'on connaît la «source» de l'objet, tout vient naturellement, si l'on comprend cette phrase littéralement. Il est logique de finir par le sujet de la racine qui est non seulement la pointe de la croissance de la plante, mais aussi l'origine de son développement en tant que «source». C'est au moment de trouver l'ouverture dans le mouvement circulaire (pour «*une autre fois*») que la rhétorique est paradoxalement et provisoirement achevée dans une forme aussi libre qu'un journal.

Le décalage temporel entre les quatorze notes (en 1941) et la «Rhétorique résolue de l'œillet» (1944) s'explique sans doute par les scrupules ressentis par Ponge pendant la longue attente de la publication de ce recueil, le temps où mûrit la réflexion sur la nouvelle forme poétique.

L'expression du végétal

Cette «rhétorique par objet» contient un mécanisme d'horlogerie qui maintient une sorte de tension. Un équilibre entre la chose réelle et son nom, entre description et définition. Et c'est bien pour conserver un regard critique que Ponge ne reste pas dans l'immersion complète (par exemple, dans la Loire). Au dehors (sur les berges), il sèche sciemment sur une expression, ce qui signifie un nouveau départ, un essai prolongé et une autre version que ce qui est écrit précédemment. La forme fragmentaire lui permet donc de montrer diverses variantes dans «une œuvre».

Montrer la démarche d'écriture est une des caractéristiques les plus remarquables du journal poétique : *Le Carnet du bois de pins* dans *La Rage de l'expression* en est un exemple. Donnant une impression d'imperfection, ce carnet

⁷⁰³ *Idem.* Ponge souligne particulièrement cette mise en italique (la note 16 de «Rhétorique résolue de l'œillet», *O. C. I.*, p. 1033).

contient non seulement des textes fragmentaires composés d'un ou plusieurs paragraphes, mais aussi des indications claires de «Variantes» et d'«Autres» avec des essais dans la disposition de phrases plus ou moins construites comme des vers. Or, l'appellation «journal», due à la précision des dates et des lieux, suggère que l'auteur écrit des fragments, laissant des phrases sans lien logique entre elles, sans conclusion pour chaque groupe de phrases, même si celles-ci s'orientent vers une forme de plus en plus harmonisée⁷⁰⁴. Compte tenu de son écriture fragmentaire, il est possible de rapprocher le journal poétique du journal intime, catégorie assez reconnue dans la publication littéraire, en nous référant aux traits particuliers de celui-ci⁷⁰⁵.

(1) La régularité

Dans un manuscrit de «Sur l'inspiration», Ponge voit dans le travail habituel un élément indispensable à la création :

Si l'on entend par inspiration le désir de s'exprimer, il existe à chaque instant, et si l'on entend par inspiration les moments où l'expression est facile, accompagnée de plaisir par sa facilité même, je dis que {c'est une affaire | cela est affaire} de préparation, de travail, d'habitude. «L'inspiration c'est de travailler tous les jours» a dit un écrivain {Flaubert? | Baudelaire?}⁷⁰⁶.

⁷⁰⁴ Dans le domaine de la recherche génétique, les «brouillons» se dirigent vers «le texte» : «Il s'agit de montrer dans quelle mesure le poème s'écrit malgré, voire contre celui qui croit administrer tous ses gestes d'écrivain ; chercher quelles forces immaîtrisées, immaîtrisables peut-être, se sont mobilisées à son insu pour faire aboutir une structuration ; reconstituer les opérations grâce auxquelles quelque chose s'est transformé pour former et tout en formant ce foyer de transformations de sens qu'on appelle un texte.» (Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris : Larousse, 1992, p. 12.) Tout en nous gardant de suivre les «brouillons» selon un fils téléologique vers la partie terminale, nous regarderons tout l'ensemble de textes comme une œuvre.

⁷⁰⁵ Sur les traits du journal intime, voir Beatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris : Presses Universitaires de France, 1976.

⁷⁰⁶ Francis Ponge, «Transcription d'un manuscrit», *O. C. II*, p.1054. Présumé écrit en 1924, ce manuscrit de «Sur l'inspiration» aurait été le texte définitif des deux versions («Sur l'inspiration» et «SUR L'INSPIRATION», *O. C. II*, pp. 1019-1020) qui sont recueillies dans *Pratiques d'écriture ou L'inachèvement perpétuel* (Hermann,1984).

En citant deux écrivains célèbres, il met en valeur un travail quotidien qui permet «la matérialisation de l'inspiration après une longue période où l'écrivain cherche avec nous, et dit *tout*, et nous rend lisible tout l'effort de sa recherche» ; «nous fait participer à sa pensée et nous ressentons avec lui [,] et d'autant plus vivement le moment, l'expression heureuse⁷⁰⁷.» Ponge est très conscient d'une part des relations entre l'écrivain et sa recherche constante et de l'autre des relations entre cet acte préliminaire et le lecteur. Cela nous amène à prendre en considération la valeur du journal poétique, qui s'accompagne de l'indication précise des moments d'écriture.

(2) Le «je» dans le temps du journal

Le journal intime se caractérise par la sincérité de l'histoire racontée, ce que montrent le «je» de l'auteur et le texte en tant que témoin. En règle générale, il n'a pas de structure particulière, puisqu'il n'a pas non plus de buts précis à atteindre. Mais le «je» est nécessairement celui de l'auteur, même si c'est un «je» fictif⁷⁰⁸. Il est probable que la véracité du «je» de l'auteur dans le journal intime relève de celle de l'œuvre d'art plastique dans laquelle l'artiste et son mode d'expression, soit la peinture, soit la sculpture, s'associent et s'identifient naturellement. Tel serait le cas de Ponge. D'ailleurs, en nouant des rapports avec des artistes par l'intermédiaire de Paulhan, surtout après la parution du *Parti pris des choses*, Ponge est intensément attiré par leur personnalité, leur vie et leur création. Dans un texte où il rend hommage à Georges Braque, il affirme que «la vie et l'art ne font qu'un», reprenant l'expression du peintre⁷⁰⁹. En outre, il ajoute que «la moindre déclaration» de Braque, «le moindre

⁷⁰⁷ *Idem*. Souligné par l'auteur.

⁷⁰⁸ En affirmant la posture de «l'ironiste» chez Ponge, Aziz Jendari remarque «l'idée de dissimulation de l'ironiste, de “mise en scène de sa parole” qui lui permet de créer un écart, une non-coïncidence par rapport à lui-même et (donc) à ses paroles.» (*Ironie et poésie. Théorie et pratique de l'écriture oblique dans l'œuvre de Francis Ponge*, thèse de doctorat, Université de Lyon, École normale supérieure, 2011 [Ressource électronique], p. 20. Format pdf. Disponible sur : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/70/11/71/PDF/JENDARI_Aziz_2011_These.pdf)

⁷⁰⁹ «Avec l'âge, l'art et la vie ne font qu'un.» Georges Braque, *Le jour et la nuit : cahiers 1917-1952*, Paris : Gallimard, 1952, p. 30.

détail de son comportement» sont «notés par un porte-plume imbu, si je puis dire (et toutes choses égales d'ailleurs) de la même encre» et ces écrits peuvent «être aussi significatifs en définitive que la plus imposante exégèse⁷¹⁰.» L'encre associe la vie à l'art, la peinture à l'écriture, les notes prises à la personne et à son art.

Les dates plus ou moins précises (avec la mention du lieu, de l'heure, etc.) forment l'arrière-plan du journal. Ponge précise qu'il met la date en tête des feuillets parce qu'il «les considère tous, d'abord, sans exception, comme des *documents*⁷¹¹». Le poète voit dans les manuscrits les traces de son activité, des dossiers témoignant de la vie réelle. Un feuillet est rempli par l'auteur à telle ou telle date, dans tel ou tel endroit. Quelque soit le moment la rédaction se fait au présent («j'écris aujourd'hui cette chose qui s'est produite au passé»).

Le journal intime tente de livrer simultanément la vie et la fabrication de l'écriture. Cela procure aux textes une épaisseur, celle de la personne et de son temps. Écrire jour après jour, c'est «transformer ce temps de sa vie qui s'écoule en une certaine matière, le papier, en un certain espace, celui de ces feuilles qui s'ajoutent aux feuilles⁷¹².» L'acte de dater devient rituel et les feuilles datées et entassées graduellement rendent à un temps vécu sa matérialité, spatialisent le temps de l'écriture.

(3) Les textes fragmentaires

La sincérité du «je» et le temps matérialisé se complètent dans l'aspect fragmentaire de la forme. Cette forme, qui n'est d'ailleurs pas un genre littéraire, déjoue l'esprit de système. Le fragment ne rejette pas la contradiction ; au contraire, en effritant le tout, il s'ouvre à la pluralité, à la diversité. Tout en divisant le texte selon un rythme régulier, le fragment implique la continuité et ce rythme légitime inversement les textes fragmentaires : «Dans le journal, à la discontinuité du fragment s'allie, paradoxalement,

⁷¹⁰ Francis Ponge, «Braque-Japon», dans *L'Atelier contemporain*, O. C. II, p. 596. Se référant à la clause du «Pré» sous forme d'épithaphe qui porte le nom de Ponge, Serge Gavronsky remarque également la «signature» pour point commun entre le peintre et le poète. (*Culture Écriture*, Rome : Bulzoni Editore, 1983, p. 141.)

⁷¹¹ Francis Ponge, «Explication à qui m'importe», dans *Nioque de l'avant-printemps*, O. C. II, p. 984. Souligné par l'auteur.

⁷¹² Beatrice Didier, *Op. cit.*, p. 185.

la continuité, la progression des jours⁷¹³.» Un jour du journal est toujours partiel, étant situé entre le jour précédent et le suivant, mais le fait qu'il y ait un avant et un après permet de ne pas clore ce jour⁷¹⁴. Les phrases nominales, les réserves, les répétitions, sont nombreuses, le journal n'étant pas, par principe, destiné à être publié ni soumis à une structure réfléchie. Il s'agit d'une phrase au présent, sans contextes antérieurs ni structures à venir.

Le journal contient des passages qui ont tantôt la vitesse et la capacité motrice d'un télégramme, tantôt la lenteur d'un style évoquant l'image d'un mouvement circulaire et ininterrompu ou d'un recommencement incessant. Les répétitions, qui apparaissent fréquemment, proviennent d'une certaine ressemblance entre un jour et un autre (dans la vie quotidienne, en général) laquelle fait mûrir lentement le journal. Cela peut apporter de la stagnation et de la monotonie. Si un carnet de manuscrits datés est comparable à un journal, dans tous les cas ce phénomène d'inertie peut survenir. Bien qu'ils se dirigent vers un éventuel texte «définitif», les manuscrits ne peuvent rester inchangés du fait des répétitions ; celles-ci s'accompagnent du passage d'un certain temps depuis le jour précédent, et de tentatives de changement entre une version des manuscrits et une autre⁷¹⁵.

De plus, dans le journal, l'énumération et l'insertion de citations forment une logique interne et organique où tout se passe sans plans préalables⁷¹⁶. Chez Ponge, les références aux dictionnaires de Littré et de Larousse et les citations de textes d'écrivains sont un appel au lecteur et rendent les textes ouverts. Ponge reconnaît que ses citations

⁷¹³ *Ibid.*, p. 32.

⁷¹⁴ Avec la date, le blanc entre le texte d'un jour et celui du suivant interrompt visuellement l'écoulement du temps dans l'espace du journal. Quand le texte d'un jour se poursuit sur plusieurs pages, Ponge note la même date sur chaque feuille. Il y a un effet poétique selon un critère matériel qui suppose qu'en général la longueur d'un poème en prose dépasse à peine une page : «Ils [un certain nombre de textes à partir de 1830] ont pour caractéristiques formelles d'avoir une dimension le plus souvent inférieure à la page ou à peine supérieure [...]» (Michel Jarrety, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001, p. 612.)

⁷¹⁵ Selon Bellemin-Noël, dans les manuscrits, «venant après, en double [...], la répétition ajoute de la signification à ce que signifiait l'occurrence antérieure». (*Op. cit.*, p. 108.)

⁷¹⁶ Beatrice Didier, *Op. cit.* pp. 166-167.

ne sont pas toujours correctes ni complètes et cette manière paraît «par certains scandaleuse» parce qu’il ne le fait «qu’à [s]a façon, [...] c’est-à-dire en recopiant, à [s]a façon, le Littré, laissant au lecteur la tâche de distinguer, s’il le juge nécessaire, ce qui est du Littré ou de [lui]⁷¹⁷.»

Le journal, qui constitue «un organisme vivant en voie de métamorphose», autorise ainsi les phrases fragmentaires et discontinues. L’entassement graduel de parties brutes devient un lieu de ressources en réserve ou «en conserve», préparées pour des productions éventuelles, lieu où la confusion et l’ambivalence ne sont pas à éviter ou à interdire. Son rythme se dégage non pas de la continuité des phrases, mais de leur monotonie et de leur répétition. Quand on trouve un rythme régulier produit par la répétition des fragments, celui-ci fait sentir la temporalité des jours entassés, normalement presque semblables et continus. Le journal intime et l’ensemble des textes datés ont en commun cette sorte de mouvement de mûrissement. Il semble qu’en introduisant un organisme ouvert dans les manuscrits, Ponge développe sa propre manière poétique : montrer la quotidienneté et la sincérité, atténuer l’impression d’un acte intempestif par la publication des «brouillons» et adoucir le caractère téléologique des manuscrits vers le texte définitif.

Le choix d’un fleuve comme premier objet de *La Rage de l’expression* est significatif car ce recueil se montre comme «journal poétique» en même temps qu’il pose la question de la temporalité liée à la datation. Il s’agit du temps de la préparation et de celui de l’inscription immédiate des paroles suscitées par les sentiments dans la rencontre de l’objet, même si le poète essaie de les rattraper ultérieurement, comme dans *La Mounine* sous-titrée *Note après coup sur un ciel de Provence*.

Ponge lui-même affirme que, dans *Le Parti pris des choses* déjà, l’idée de la «rectification continue» est entrevue : «Même *Le Parti pris des choses*, qui semble un livre homogène, comporte des textes qui pourraient être considérés comme faisant partie d’un journal poétique (par exemple, “Faune et flore”), à côté d’autres tout à fait clos et qui ressemblent à des bibelots, à des objets poétiques⁷¹⁸.» Le poème cité, «Faune et flore», représente justement les rapports entre le temps, l’espace et l’expression, car

⁷¹⁷ Francis Ponge, «Écrits récents», dans *Nouveau nouveau recueil III, O. C. II*, p. 1265.

⁷¹⁸ Francis Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, Op. cit.*, pp. 98-99.

une «feuille» constitue une parole, à la fois celle de l'objet, de l'arbre et celle du poète. L'expression du végétal réside dans son extension par les «poses» de sa feuille, dans un accroissement irréversible puisqu'il est matériel : «le temps des végétaux se résout à leur espace, à l'espace qu'ils occupent peu à peu, remplissant un canevas sans doute à jamais déterminé⁷¹⁹.» L'avancement du temps se concrétise dans le prolongement des membres du corps. Dans cette extension comparable aux écrits de l'homme, s'impose toutefois une limite :

Le végétal est une analyse en acte, une dialectique originale dans l'espace. Progression par division de l'acte précédent. L'expression des animaux est orale, ou mimée par gestes qui s'effacent les uns les autres. L'expression des végétaux est écrite, une fois pour toutes. Pas moyen d'y revenir, repentirs impossibles : pour se corriger, il faut ajouter. Corriger un texte écrit, et *paru*, par des appendices, et ainsi de suite. Mais, il faut ajouter qu'ils ne se divisent pas à l'infini. Il existe à chacun une borne.

Chacun de leurs gestes laisse non pas seulement une trace comme il en est de l'homme et de ses écrits, il laisse une présence, une naissance irrémédiable, *et non détachée d'eux*⁷²⁰.

De surcroît, au moment du renouvellement des saisons, «un ensemble de lois compliquées à l'extrême, c'est-à-dire le plus parfait hasard, préside à la naissance, et au placement des végétaux sur la surface du globe. / La loi des *indéterminés déterminants*⁷²¹.» Malgré l'aspect décisif de la disposition spatiale, la diffusion des graines dépend du hasard naturel. On peut dire inversement que pour Ponge, le déplacement des graines et leur installation sont indéniablement décisifs pour un endroit. L'inscription dans un espace d'une trace, donc d'une présence, assure ainsi l'extension de l'espèce causée par des événements accidentels. Le caractère le plus notable de l'arbre, «l'immobilité», apparaît solennellement à la fin du poème sous la forme d'un bloc de mots, mis en italique comme une épitaphe. C'est grâce à

⁷¹⁹ Francis Ponge, «Faune et flore», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 44.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 45. Souligné par l'auteur.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 46. Souligné par l'auteur.

l'immobilité dans un espace et à la solidité de son inscription que le végétal développe la diversité et la belle décoration de ses feuilles, de telle sorte qu'il se nourrit de façon presque autonome parmi les autres arbres. Quand bien même il ne préciserait pas de date ou de lieu, le texte «Faune et flore» signale déjà dans *Le Parti pris des choses* que la conception du journal poétique, sous sa forme de petits fragments, témoigne elle-même de la valeur de cette façon d'écrire qui s'adapte à l'objet et qui le fait «parler».

Ce qui est intéressant pour nous, c'est que les végétaux ont une grande diversité alors qu'ils n'ont qu'une seule manière de s'exprimer. Certes, «ils ne parviennent jamais qu'à répéter un million de fois la même expression, la même feuille⁷²²», mais leur déploiement progresse avec le temps, notamment du point de vue de la forme :

Le temps des végétaux : ils semblent toujours figés, immobiles. On tourne le dos pendant quelques jours, une semaine, leur pose s'est encore précisée, leurs membres multipliés. Leur identité ne fait pas de doute, mais leur forme s'est de mieux en mieux réalisée⁷²³.

L'évolution temporelle se matérialise dans le développement spatial. Il s'agit d'une composition multiple par unités régulières car les feuilles créent d'instant en instant une forme qui change et se développe donc constamment.

Interrogeons-nous maintenant sur ce qui constitue le journal poétique dans le sens où ce style impose certains contours qui non seulement limitent l'épanchement trop libre des sentiments mais aussi permettent aux textes de se répandre en long et en large. Cela se passe comme pour les berges d'un fleuve qui n'entourent pas totalement l'eau ni ne l'empêchent de couler. Renforcées éventuellement contre la nature, les berges forment des frontières, instruments de tension, entre le terrain stable, gage de sa sécurité, et l'écoulement du liquide, menaçant, mais habituellement maîtrisé et guidé, si ces berges sont bien construites et adaptées à ce terrain. Même si le poète déplore «de grandes difficultés⁷²⁴» et ce «qui obstrue [...] [son] chemin⁷²⁵», ces plaintes elles-mêmes

⁷²² *Ibid*, p. 43.

⁷²³ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁷²⁴ Francis Ponge, *La Mounine*, dans *La Rage de l'expression*, O. C. I. p. 430.

⁷²⁵ *F. P.*, O. C. II, p. 513.

deviennent, une fois inscrites sur une page du journal, matrices des paroles de demain. Comme le remarque Henri Scepi, dans le «journal prospectif» de Ponge même l'absence de l'écriture est justifiée, tant que «l'écriture au jour le jour intègre et valorise [...] le manque, le vide, le défaut de toute parole», car il s'agit d'«un moment d'attente, un temps comme suspendu à son propre futur»⁷²⁶.

La disponibilité de l'espace dont profite le journal poétique tient de la reconnaissance de la matérialité de l'écriture, celle des pages, des mots et de leur sens. L'inscription des lettres sur un papier est à chaque instant définitive et donc irréversible, comme sur la pierre, sur une certaine largeur d'espace. En cela même Ponge peut confier à l'espace l'enregistrement de ses paroles et cette matérialité fait office de conducteur de l'expression sur une page qui a sa limite physique, spatiale. Telle est la leçon des arbres : «La variété infinie des sentiments que fait naître le désir dans l'immobilité a donné lieu à l'infinie diversité de leurs formes⁷²⁷.» Une note de *La Fabrique du pré*, intitulée «Le pré (fragment)», montre justement le pré comme un fragment d'espace «survolé de droite à gauche par un très-bref aérolithe», par «cette égratignure d'un instant»⁷²⁸ d'une façon toute matérielle et momentanée.

VIII-2 Les lieux communs du pré

Comme son titre indique, *La Fabrique du pré*, texte définitivement métapoétique⁷²⁹, montre comment se produit le texte «Le pré» sous la forme concrète des pages, en même temps que la description de cet objet le justifie sans cesse. L'objet «pré» révèle mieux que d'autres la question du «lieu», au sens métapoétique et au sens littéral : d'une part, au sens des «lieux communs», il oriente le texte à se gorger de

⁷²⁶ Henri Scepi, «Un journal prospectif : le cas de Francis Ponge», in *Le journal aux frontières de l'art*, édité par Véronique Campan, Catherine Ranneaux, *La Licorne*, n° 72, 2005, p. 34, 35.

⁷²⁷ Francis Ponge, «Faune et flore», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 45.

⁷²⁸ *F. P.*, O. C. II, p. 461.

⁷²⁹ Voir Robert W. Greene, «Francis Ponge, métapoète», in *Francis Ponge*, s.l.d. Jean-Marie Gleize, *Cahiers de l'Herne*, n° 51, Paris : L'Herne, 1986, pp. 452-467 (le texte est publié en 1970 et traduit de l'américain par Mireille Guillet).

clichés et d'images conventionnelles autour du «pré» ; de l'autre, au sens de l'espace naturel, il s'agit d'un paysage destiné à être associé à la peinture.

La «merveilleuse platitude»

Ponge voit dans le pré «quelque chose de menu, mince, de *moins*» et «quelque chose de l'amenuisement»⁷³⁰. Mais le 23 février 1963 son éloge en vient à une expression typiquement pseudo-encomiastique. Cet objet «à *plat*» est doté «d'une merveilleuse lenteur, douceur, et d'une merveilleuse simultanité»⁷³¹.

Oh mais soudain du vert la merveilleuse simplicité me ressuscite

Oh! alors, la merveilleuse simplicité des prés vienne [*sic*] à mon secours!

*

Oui, La merveilleuse simplicité du pré viendra à mon secours.

*

La merveilleuse platitude et simple perfection du pré viendra à mon secours.

*

La merveilleuse platitude du pré ainsi viendra à mon secours.

*

Ça y est : elle est dite (voilà, ça y est, la voici dite.)

*

{Puis | et dès lors}, La résurrection du vert me ressuscite

*

La platitude, — *puis*, la résurrection des aiguilles du vert.

*

Ah! que la merveilleuse platitude du pré vienne à mon secours à moi étendu*,
puis que la résurrection des aiguilles du vert me ressuscite!

* (et dès lors que la résurrection des aiguilles du vert me ressuscite / et dès lors qu'avec la résurrection des aiguilles du vert, je ressuscite!)⁷³²

⁷³⁰ *F. P., O. C. II*, p. 453. Souligné par l'auteur.

⁷³¹ *Ibid.*, pp. 458-459. Souligné par l'auteur.

⁷³² *Ibid.*, p. 472. Souligné par l'auteur.

Cette série de variantes représente un décalage qui se déploie dans le pré «uni mais millier», sous l'apparence d'un tapis mince composé en réalité de milliers d'herbes. En effet, elle montre clairement «l'ambiguïté humoristique du discours pongien, portant à la fois sur l'objet de louange et sur la pratique de l'éloge⁷³³.» Les variations de «la merveilleuse simplicité», puis de «la merveilleuse platitude» correspondent à un pré tel que le décrit Ponge, ainsi qu'à sa façon de le dire par les phrases simples, courtes et péremptoires, comme une herbe : «le végétal réduit à sa plus simple expression⁷³⁴». L'emploi du ton exclamatif conforte avec l'effet d'accumulation, cette «rhétorique par objet», «maxime à plat⁷³⁵». Ponge présente le pré non seulement comme une surface plate, un mouchoir ou un tapis mince, mais aussi comme une «surface amène, fragment limité d'espace, figure⁷³⁶», encadrée par des buissons et un ruisseau : l'image conventionnelle du «locus amœnus». Comme le remarque Philippe Met, comparable à «un lieu commun, un morceau : rapport fractionné à une globalité communautaire et spatiale», «le pré pongien se caractérise également — de manière récurrente et polysémique (espace / topique) — par sa *brièveté* et sa *platitude*⁷³⁷.»

Il est possible ici d'appliquer aux expressions «la merveilleuse simplicité du pré» et «la merveilleuse platitude», les caractéristiques de «proverbialisation⁷³⁸» — la brièveté, le figement formel, la notoriété, la perte de la référence et la métaphoricité — dans la mesure où les notes précédentes justifient la platitude et la simplicité du pré. Il n'est pas inutile de signaler que le journal constitue un «espace de prédilection pour la forme brève», car, «quand le journal devient le ramasse-miettes du temps, son écriture au jour le jour se fait aphoristique et fragmentaire⁷³⁹.» La métaphoricité s'impose donc par les deux substantifs abstraits («simplicité» et «platitude») normalement éloignés de

⁷³³ Paul J. Smith, «Ponge épictique et paradoxale», in *CRIN*, n° 32, 1966, p. 40.

⁷³⁴ *F. P., O. C. II*, p. 452.

⁷³⁵ *F. P., O. C. II*, p. 489.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 467, et pour les termes «surface amène», p. 464, 466, 468.

⁷³⁷ Philippe Met, «Francis Ponge, ou la fabrique du (lieu) commun», in *Poétique*, n°103, 1995, p. 307. Souligné par l'auteur.

⁷³⁸ Voir Charlotte Schapira, «Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation», in *Langages*, 34^e année, n° 139, 2000, pp. 81-97. Nous l'avons également mentionnée au chapitre VI.

⁷³⁹ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris : Hachette, 1992, p. 8.

l'adjectif laudatif («merveilleux») et elle fait de ces louanges, à première vue contradictoires et incompréhensibles, des sortes de «proverbes». Et ce à condition qu'ils obtiennent la notoriété «locale» dans *La Fabrique du pré* : au moins dans sa lecture, on assiste ainsi à une «proverbialisation» à court terme. Or, si le topos du pré demande les phrases simples et brèves propres au pré, celles-ci impliquent en même temps le lieu commun au sens plus littéral du terme, au sens du lieu de la condensation des sens et des pratiques de la langue. Déjà considéré spatialement comme «morceau», le pré s'épaissit également dans la temporalité.

Répétée à maintes reprises, l'expression «pré, surface amène, moraine des forêts» constitue également une simple phrase brève dotée de la métaphoricité, notamment en raison du dernier substantif⁷⁴⁰. Ponge ajoute au mot «moraine» une note : «À {tous les | plusieurs} sens de ce mot son issue (l'une des issues du règne végétal) sa réduction (à longueur de temps), allongée (horizontalement) dans l'espace, son issue à ses pieds⁷⁴¹.» L'érosion des forêts prépare le sol du pré par l'effet réducteur, écrasant et mélangeant, comparable au travail naturel qui produit une moraine : «Une métamorphose de l'eau jointe à la terre, c'est-à-dire la roche et mille débris des autres règnes (animal, végétal), le tout réduit en grains infimes, — et *alités*. Ils se dressent en tiges, florissent⁷⁴².» Par rapport au plateau de terre, le pré se situe à l'extrémité dans la verticalité, au-dessus des débris des «trois règnes» venus d'un temps immémorial. Dans l'édition Skira, accompagné de la légende «Comme la moraine des forêts», le tableau de Dubuffet représente justement la tranche verticale du sol en conglomérats de divers éléments minéraux et végétaux accumulés avec le temps⁷⁴³. Le poète lui-même explique la temporalité de son travail par cette phrase : «“Le pré, surface amène,

⁷⁴⁰ *F. P., O. C. II*, p. 470, 496, 508, 509, 513, 525. «Son origine. *Comme la moraine des forêts*. Il y a quelque chose de la moraine dans le pré.» (p. 452.)

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 452. Selon le dictionnaire *Littre*, la «moraine» signifie «amas de pierres que les glaciers déposent ou ont déposé anciennement sur leurs bords et à leur extrémité inférieurs, et qui provient de la descente de la masse glacée rejetant à droite et à gauche terre, rocher et bois.» *Littre*, t. 3, p. 623.

⁷⁴² *F. P., O. C. II*, pp. 440. Souligné par l'auteur.

⁷⁴³ *F. P. Skira*, p. 65. Jean Dubuffet, «J'habite un riant pays» - toile (assemblage) - mai 1956, collection particulière.

moraine des forêts” ; voilà tout ce qui me revient spontanément, de mon long travail de tant de jours depuis des années (trois et demie)⁷⁴⁴.» Le pré se trouve sur le double axe temporel et spatial : entre la surface et la profondeur, entre le moment présent et tout son passé. La moraine est à la forêt ce que l’expression «le pré, surface amène, moraine des forêts» est à l’ensemble des notes autour du «pré».

Incarnant l’«accumulation des jours passés et [le] principe du jour d’aujourd’hui», le journal poétique montre une forme particulièrement propice à cet objet dont la qualité d’être plate suppose «le passé, [...] ce sur quoi nous marchons», «le sol sous nos pieds⁷⁴⁵.» Ce sol comporte à la fois le temps personnel du poète au travail, le temps collectif et culturel et le temps planétaire, géographique. En tant qu’«assiette de culture⁷⁴⁶», le «pré» se produit sur «le champ de notre repos, préparé, participe passé auquel {sont entrés en participation | ont participé} tous les éléments [,] toutes les actions passées, la mémoire ensemble, le souvenir de la totalité des actions passées⁷⁴⁷.» Dans l’édition originale, les reproductions du tableau «Le Printemps» de Sandro Botticelli évoquent le matérialisme pongien qui interprète littéralement «le sol sous nos pieds»⁷⁴⁸. Quant à la matérialisation du temps dans l’espace, il est intéressant également de remarquer que l’on y trouve la reproduction partielle d’une partition de Jean-Sébastien Bach, comme si des notes imprimées horizontalement sur le premier rang des lignes continuaient verticalement sur les rangs suivants en s’élargissant en couches⁷⁴⁹.

⁷⁴⁴ *F. P., O. C. II*, p. 470.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 501.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 440.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 500.

⁷⁴⁸ Deux détails en couleur du «Printemps» (vers 1478, Florence, Musée des Offices) de Sandro Botticelli (1445-1510) (*F. P. Skira*, pp. 95-97). Accompagnée de la légende «Une respiration (chlorophyllienne)», une de ces illustrations montre des fleurs qui poussent sur les herbes au-dessous des pieds, puisque l’«on le [le pré] peut fouler.» (*Idem.*) Ce tableau symbolique de la Renaissance évoque le thème constant de la «résurrection» du pré. Ponge lui-même cite le nom de Botticelli à propos de la renaissance : «Le (côté) (caractère) naissant — ou renaissant — du pré (comme la parole en l’état poétique). Renaissant, renaissance : perpétuation. Renaissant, renaissance : le printemps de Botticelli [...]» (*F. P., O. C. II*, p. 454.).

⁷⁴⁹ *F. P. Skira*, p. 45. Jean-Sébastien Bach - Partition manuscrite du clavecin solo, 5^e Concerto brandebourgeois - 24 mars 1721 - fragment, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek.

En effet, Ponge compare la coulée de l'eau à «la fastidieuse mais la mécanique et mécanisante séquence de clavecin solo dans le n°[5] [du] concerto brandebourgeois» de Bach⁷⁵⁰. Comme le texte fraie et joue le passage musical, chaque note noire apparaît comme un signe sur la page, à l'image d'une herbe qui pousse sur le pré. De la même manière que le végétal se développe en prenant du terrain dans «l'espace qu'[il occupe] peu à peu, remplissant un canevas⁷⁵¹», l'évolution du texte s'accompagne de l'élargissement de l'espace. L'idée du «passage de l'eau» explique le cycle de l'eau entre le ciel et la terre, entre la pluie et l'évaporation, en passant par la nappe phréatique du pré, ce que résume entre autre la note intitulée «Histoire de la matière organique⁷⁵²». Par le biais de la musique et de la peinture, le pré comme lieu de passage de l'eau s'associe étroitement à la spatialité, de manière «transversale» et «longitudinale»⁷⁵³.

L'«incarnation verte»

Par sa largeur et son épaisseur inscrite sur les pages, *La Fabrique du pré* met en œuvre la concrétisation des idées autour du pré de telle façon que le texte s'adapte à une de ses caractéristiques, la spatialité. Pour ce faire, Ponge a recours à la peinture en soulignant non seulement la planéité mais aussi les couleurs. Certes, il se méfie de l'efficacité de la peinture en disant que «prendre un tube de vert, l'étaler sur la page, ce n'est pas faire un pré⁷⁵⁴». Néanmoins, le poète convoque les couleurs pour la matérialisation du «pré» en les confortant par l'épaisseur des mots.

Sur le chemin vers la matérialisation, le pré passe symboliquement du liquide au solide par le biais de la «verte incarnation de la pluie. / Une intense émulation extrêmement lente multipliée (en étendue et lenteur) par la retenue obligatoire de l'élan⁷⁵⁵.» La transformation de l'eau en herbe accentue la matérialité du texte «pré» par

⁷⁵⁰ *F. P., O. C. II*, p. 500. Voir également p. 505, 510, 515.

⁷⁵¹ Francis Ponge, «Faune et flore», dans *Le Parti pris des choses*, *O. C. I*, p. 44.

⁷⁵² *F. P., O. C. II*, p. 476.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 438.

⁷⁵⁴ *Ibid.* p. 492, 497, 498.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 460, 463 («Verte Incarnation de la pluie.»), 464 («Verte et paisible réincarnation de la pluie»), 468 («Verte incarnation présente des pluies»).

l'évocation de la couleur. Dans *La Fabrique du pré*, la couleur verte assume la qualité de «vérité verte⁷⁵⁶». Rappelons que Ponge considère la «vérité» dégagée par les peintures de Braque comme la matérialité des œuvres picturales⁷⁵⁷. C'est pourquoi «tout y est condensé» dans la page où le texte est en train de se faire.

Notre nature parfois (par endroits) nous a préparé un pré
Tout y est — et tout y est alors comme ici dans cette {phrase | page} — est à juste titre redoublé, multiplié : (additionné plutôt) (pléonasmatique).
Tout y paraît uni, simple, égal, continu, reposant
Tout y est condensé («notre nature»)⁷⁵⁸

En ce sens, l'expression «le pré vert sous un ciel bleu⁷⁵⁹» peut être l'association de mots la plus condensée possible, comme une formule déduite de la longue préparation que fut le texte sur le pré. Ce dernier constitue la première couche de la terre, humus de tous les composants naturels et humus de culture, voire un «bouillon de culture⁷⁶⁰». Si Ponge voit dans les colonnes d'un dictionnaire l'épaisseur historique de la langue, il lui est naturel de choisir les mots «vert» et «bleu», puisque dans leur rubrique du *Littré*, ils ont respectivement, comme exemples attachés à leur premier sens, le «pré» et le «ciel», comme si ces derniers émergeaient sur la surface des colonnes du dictionnaire composée de couches de sens.

BLEU, BLEUE adj. 1. Qui est de la couleur du ciel sans nuage.

⁷⁵⁶ La «vérité verte» tient de diverses formes fréquentes : «Que sa vérité soit verte» (p. 486) ; «que la vérité aujourd'hui soit verte» (p. 486, 487, 488, 489) ; «une vérité qui soit verte» (p. 490, 491, 492, 495, 496, 497, 498, 503, 508, 511, 513, 516).

⁷⁵⁷ «Oui, finalement, aucune vérité autre que littérale si notre langage est fait de mots faits de lettres, et d'espaces mis entre les mots et les lettres ; autre que picturale, si notre langage est la peinture.» Francis Ponge, «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», *O. C. II.*, p. 701. Voir IV-1.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 478. Phrase sans point.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 461.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 440. «Bouillon de culture (saine)? Non : assiette de culture.» Les termes «bouillon de culture» apparaissent également dans «Braque-dessins», *A. C., O. C. II.*, p. 586.

VERT, VERTE adj. 1. Qui est de la couleur de l'herbe et des feuilles des arbres.
[...] Vert comme un pré, très vert⁷⁶¹.

L'expression «le pré vert sous un ciel bleu» n'est qu'une «surface» appuyée sur l'histoire du pré. Elle suggère en dessous, sous le premier sens, d'autres sens, des locutions et l'étymologie. Comme à l'accoutumée, Ponge puise dans le *Littré* pour rendre au mot «pré» son épaisseur en déployant l'historique tout au long des notes consacrées à cet objet. Chaque usage du mot représente une occurrence dans l'histoire de la langue depuis son apparition jusqu'à *La Fabrique du pré* — lorsque ses occurrences contribuent à la confirmation et à l'évolution de ce mot dans le dictionnaire. Comme un minuscule condensé de l'étymologie, le mot «pré» se trouve dans le «présent» («Il est aussi présent dans présent») et sur la page présente, non seulement de manière orthographique mais aussi matérielle, sur le papier au dessus des précédents («Il y faut l'espace de l'écriture (de l'inscription)»⁷⁶². En effet l'édition originale reproduit la rubrique du «pré» en notant le mot «PRÉ» sur la première ligne, tout en haut de la page⁷⁶³. De surcroît dans cette illustration se trouve également la locution «vert comme un pré», faisant pendant à la rubrique «vert».

À la logique de matérialisation s'ajoute celle de l'éloge paradoxal, ce que montre manifestement la phrase : «une évaporation concrète (solide) [,] le liquide entraînant le solide vers le haut (de bas en haut)⁷⁶⁴.» Il convient ici de revenir à la «sublimation» de l'éloge pongien, opération comparable à la volatilisation d'une matière solide sous l'effet de la chaleur et à son refroidissement quand elle redevient matière solide⁷⁶⁵. Il s'agit de transformer une chose banale en temple admirable par la louange fervente, à la manière du texte *Comment une figue de paroles et pourquoi* où les louanges, composant un dossier volumineux, font d'une figue sèche un autel

⁷⁶¹ *Littré*, t. 1, p. 359 et t. 4, p. 2465. «Vert comme un pré» se trouve dans les locutions.

⁷⁶² *F. P., O. C. II*, p. 499, 497.

⁷⁶³ *F. P. Skira*, p. 115

⁷⁶⁴ *F. P., O. C. II*, p. 459. Souligné par l'auteur. «Une évaporation incarnée» (p. 495).

⁷⁶⁵ Francis Ponge, «Braque-Argenteuil», dans *A. C., O. C. II*, p. 1324. Voir V-2.

scintillant⁷⁶⁶. Si Ponge parlait de la sublimation à propos de l'art plastique pour expliquer l'émotion de l'artiste qui se concrétise en œuvre d'art sous une forme matérielle, il en va de même pour sa propre création qui est exposée, concrétisée sous forme de pré dans *La Fabrique du pré*.

L'«*évaporation concrète*» du pré fait justement penser à la ferveur de la «sublimation». On peut résumer la «métamorphose de l'eau⁷⁶⁷» comme ceci : tombée du ciel au sol sous forme de gouttelettes de pluie, l'eau pénètre la nappe phréatique ; le pré l'absorbe avant de la transporter aux couches filtrantes ; le liquide, abondamment nourri du mélange des règnes végétal et animal, sort à la surface sous forme d'herbes ; le végétal rend l'eau au ciel par le biais de la photosynthèse et de l'évaporation. Ce système naturel peut être interprété comme une allégorie de l'écriture qui raconte la naissance des herbes et celle des lettres. Une herbe sous la rosée représente la lettre «i» et le pré «le mot bref, singulier, à l'accent aigu⁷⁶⁸». Par cette mention autoréflexive le pré est non seulement l'objet de la définition-description mais aussi le moyen d'expression à cet effet, tout en étant, également, le résultat de la création en cours. Le poète écrit à propos d'un pré réel, par le biais des prés-mots, en même temps que ces écrits forment eux-mêmes le texte «Pré». Puisqu'il continue à écrire à nouveau sur le pré, en reprenant ce qu'il a écrit précédemment, le pré constitue un lieu de «renaissance⁷⁶⁹», chaque lettre-herbe étant «végétal élémentaire à l'état naissant⁷⁷⁰».

Dans cette parabole de l'écriture⁷⁷¹, le pré, composé d'«un milliard de petites pompes (aspirantes)⁷⁷²», appelle et reçoit la rage de l'expression, représentée par son quasi-homophone l'«orage», en faisant office de terre matrice de la production poétique : «en appel ou réponse à la pluie», le pré est un «lieu des sources [...], comme

⁷⁶⁶ *O. C. II*, pp. 761-891 [Paris : Flammarion, 1977].

⁷⁶⁷ *F. P., O. C. II*, p. 438.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 438. Ajouts marginaux B et C.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 458.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 459.

⁷⁷¹ Ponge invente le verbe «paraboler», qui doit tenir de la «parabole», «allégorie qui renferme quelque vérité importante» (*Littré*, t. 3, p. 934) : «Encore faut-il les prononcer, — Parler. Et peut-être parabolier. Toutes, les dire» (*F. P., O. C. II*, p. 483, 486.)

⁷⁷² *Ibid.*, p. 440.

il est aussi de {l'orage initial | de l'orage originel} suite douce, persistance et persévérance en douceur. / Verte incarnation présente des pluies⁷⁷³». S'il est trop simple d'associer la fonction respirante du pré à l'aspiration poétique — qui déplairait d'ailleurs à Ponge —, on peut voir ici une concrétisation de la ferveur dans le passage de l'eau à l'herbe sur le pré, passage de la rage de l'expression aux mots sur le papier. Comme le paysage d'Afrique des «Pochades en pose» en tant que terre fructueuse pour la «production» de l'agriculture et de l'écriture, le paysage du pré, appuyé sur les notes déjà écrites, engendre à son tour une nouvelle note. Celui-ci devient comme une source de création, ou de façon plus terre à terre, «provision de vert», «provende»⁷⁷⁴. À la fois objet du texte et moyen de le dire, le «pré» se développe en se nourrissant et se déploie sous la forme du journal.

Ce qui nous intéresse encore dans l'«incarnation verte», c'est que par rapport à la couleur, cette sublimation matérialiste s'accompagne d'une autre «sublimation», par l'usage de la «proverbialisation» dans le texte. Rappelons que le poème «Le Lilas» propose une formule qui renvoie au ciel, à la couleur bleue : «Après quoi, nous pourrions ne l'employer [«lilas»] plus que comme adjectif ; ainsi : / “Lilas encore aux fleurs succède à profusion le ciel à travers les feuilles de l'arbuste de ce nom.” / Ce qui peut être la meilleure façon, j'imagine, de passer tout ce qui précède au bleu⁷⁷⁵.» Après l'opération d'extraire la qualité différentielle de l'objet, le mot «lilas» devient adjectif pour entrer dans la formule, qui le dispose à côté du bleu, comme sur un canevas, en tant que matière picturale. Du point de vue formel également, on peut dire que la phrase est bien fixée et concrétisée, étant mise entre guillemets. Suivant la locution «passer au bleu», la couleur bleue réfère à l'oubli ou au rien, en même temps que le regard du lecteur est dirigé vers le «ciel» où l'on «n'y voit que du bleu», c'est-à-dire où l'on ne voit rien. Si la fleur et le ciel deviennent ainsi abstraits de couleur lilas et bleue, n'oublions pas que chez Ponge l'état «abstrait» signifie une forme concrète de l'essence, extraite par les expérimentations du texte. En ce sens les mots devenant

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 468.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 478.

⁷⁷⁵ Francis Ponge, «Le Lilas», dans *Pièces, O. C. I*, p. 768. Voir V-2.

couleurs se matérialisent dans la formule, comme s'ils étaient des choses en soi à l'état d'insignifiant⁷⁷⁶.

De la même manière, dans *La Fabrique du pré*, le regard est dirigé vers le ciel avec la phrase : «Nous nous trouvions enfin, {saisis d' | transportés par} une sorte d'enthousiasme paisible, {parvenus | déposés} à ce pré, dès longtemps préparé pour nous par la nature, où {n'avoir plus égard qu'au ciel bleu | nous nous alitions afin de n'avoir plus égard qu'au ciel bleu}⁷⁷⁷.» Quand on entre dans le pré et qu'on s'y allonge, seul le ciel nous apparaît, ce qui peut être considéré comme l'annonce de l'achèvement après un long travail. Bien que le texte définitif ne porte plus le verbe «parvenir», le «ciel bleu» suggère la destination à atteindre par l'image à la fois abstraite de la couleur et concrète de la matière. La mise en majuscules de la phrase, «{OÙ | nous nous alitions pour} N'AVOIR PLUS QU'AU CIEL BLEU⁷⁷⁸», signale l'intention de créer une formule, telle une épitaphe gravée. On ne s'étonnera pas alors de lire que le «lyrisme» de Ponge fait l'éloge d'un «cendrier» en le soulevant vers le haut par le biais des «pipes⁷⁷⁹», des tuyaux d'un orgue.

L'eau qui, s'évaporant, entraîne avec elle vers le ciel (excelsior), les transmutant, les ressuscitant les restes organiques et les débris minéraux étroitement mêlés qui constituent la terre végétale (improprement dite végétale), cette sorte de cendrier universel.

⁷⁷⁶ On peut trouver une trace du ciel bleu dans «L'insignifiant», publié en 1925 : «Qu'y a-t-il de plus engageant que l'azur si ce n'est un nuage, à la clarté docile? / Voilà pourquoi j'aime mieux que le silence une théorie quelconque, et plus qu'une page blanche un écrit quand il passe pour insignifiant. / C'est tout mon exercice, et mon soupir hygiénique.» (dans *Pièces*, O. C. I, p. 695.)

⁷⁷⁷ *F. P., O. C. II*, p. 491. Nous soulignons. Pour la partie «où n'avoir plus égard qu'au ciel bleu» : p. 490, 492, 503, 511, 516. Un manuscrit exclu de la publication porte le verbe «voir» à la place de l'«avoir égard» : «{Pour qu' | Aussitôt,} une sorte d'enthousiasme paisible nous {transporte | saisisse | saisit}, nous transporte puis nous allonge sur l'herbe d'où nous ne {voyons | verrons} plus que le {ciel | ciel bleu}.» («L'Atelier de *La Fabrique du pré*», O. C. II, p. 525.)

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 529.

⁷⁷⁹ *F. P., O. C. II*, p. 495.

*

Tel est le *lyrisme* des prés.

l'organisme des prés

(au sens où *l'organisme* est le même que les *orgues*)⁷⁸⁰

Ponge compose le livre comme si chaque page était un papier à dessiner, avec en général des phrases écrites d'abord au centre, avec une graphie presque rectangulaire, puis souvent entourées de bulles d'ajouts en marge des quatre côtés, avec des lignes indiquant déplacements et insertions⁷⁸¹. Ces «dessins» présentent, effectivement, les vues d'un pré tel qu'il est décrit, pré «tiré à quatre rochers ou à quatre haies d'aubépines⁷⁸²». Même si les manuscrits de Ponge ne sont pas toujours faciles à déchiffrer pour le lecteur, celui-ci doit percevoir l'«arrangement» des mots à l'image de l'objet en question. Selon Virginie Harvey,

L'idée d'exposition, de dévoilement (des notes, des brouillons) qu'implique l'usage du verbe «étaler» rencontre de même l'idée d'une disposition, d'un déploiement qui se fait sur une grande étendue. «Étaler [s]es notes sur le pré», c'est ainsi pour Ponge, de manière concrète, disposer ses notes sur une surface, celle d'un pré, et disposer du lieu pour faire montre d'une fabrique, en transformant le lieu-surface *en fabrique*⁷⁸³.

Chaque page étant «l'étal du pré⁷⁸⁴», *La Fabrique du pré* incarne, par l'épaisseur matérielle du livre, l'histoire géographique de la terre, masse des éléments et des aliments passés, et l'histoire de la composition d'un poème, à la fois accumulation des prés-objet et celle de plusieurs variantes du «Pré».

⁷⁸⁰ *Ibid*, p. 474. Souligné par l'auteur.

⁷⁸¹ *F. P. Skira*, p. 69 (reproduction *F. P., O. C. II*, p. 455), 142, 143. On peut voir aussi des prés «carrés» *F. P. Skira*, p. 46, 118 (*F. P., O. C. II*, p. 444, 484).

⁷⁸² *F. P., O. C. II*, p. 458.

⁷⁸³ Virginie Harvey, «L'étal du pré : états d'une géographie pongienne», in *Études françaises*, vol. 46, n° 3, 2010, p. 162. Souligné par l'auteur.

⁷⁸⁴ *Idem*.

VIII-3. Les contresens du pré

L'horizontal et le vertical : l'«égratignure» dans le «ciel bleu»

L'intention d'atteindre la formule à travers le texte paraît s'accroître au fur et à mesure par la disposition spatiale. Pourtant la forme des textes fragmentaires, qui permet de montrer ce processus engagé vers la monumentalité, ne cesse d'évoquer la mobilité et la variabilité du texte étant donné que «leurs variations suffisent à prouver la complexité et la variété de la vie et du monde⁷⁸⁵.» L'éloge paradoxal mobilise les décalages autour du pré qui servent de ressort pour la sublimation concrète de cet objet, «touchant pour le cœur, intéressant pour l'intellect, parce que c'est le lieu du monde où le tissu végétal est le plus uni (quoique le plus divisé), le plus *couvrant* (quoique le plus mince), le plus simple (quoique le plus varié), le plus modeste, le plus fin⁷⁸⁶.» C'est le mélange des éléments contradictoires qui réalise «la transmutation à chaque instant en une nouvelle matière (la matière végétale, forme élémentaire de vie) de deux principes inertes : l'eau et le minéral, divisés et mêlés (mixés) à l'extrême⁷⁸⁷.» Telle l'opposition entre l'eau et le minéral, des notions disparates dynamisent la planéité et la platitude du pré : l'espace carré limité et le fragment, la vue macroscopique (le pré comme un mouchoir) et la vue microscopique (le pré comme un fil), une apparence unie et plate et pourtant munie de mille aiguilles, le lieu de repos et le lieu du duel, le lieu de pacage et le lieu de débat (le pré aux clercs), l'art temporel (la musique de Bach à la «monotonie variée») et l'art spatial («un seul à-plat de couleur verte»)⁷⁸⁸, la mort et la renaissance. D'ailleurs, contrairement aux expressions figées, les «lieux communs» du pré sont renversés par son état changeant, ce que montrent les variantes, et par sa vivacité capable de ressusciter la vie, de reconforter le poète «découragé» dans son travail⁷⁸⁹.

⁷⁸⁵ *F. P., O. C. II*, p. 486.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 457. Souligné par l'auteur.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 459.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 498, Ajout C et p. 458.

⁷⁸⁹ Deux notes datées du 23 février 1963. *Ibid.*, pp. 470-472.

À titre d'exemple, la phrase «Chaque herbe, aiguille et fil à la fois. / d'une matière (et d'une forme) fil et aiguille à la fois⁷⁹⁰» met en œuvre clairement le caractère oxymorique et dynamique du pré. Cette herbe est à la fois une surface d'aiguilles très stimulante et une surface amène comme «le plus souple tapis mince⁷⁹¹» tissé de fils fins. L'association de l'aiguille et du fil, à première vue contradictoire par leur différence de rigidité, concoure toutefois à la continuation du travail créatif, à la résurrection du poète par la stimulation, et après un moment de repos. Cette combinaison rappelle en effet la locution «de fil en aiguille», liée au mouvement subtil et graduel du «petit à petit», changement minime de l'un à l'autre. Par rapport au journal poétique, on peut penser également aux «aiguilles» d'une montre, symbole du temps. Associé au tissage, le mot fil-aiguille encourage la production textuelle et donc l'élargissement spatial sur le papier, en même temps qu'il évoque le temps vécu rythmé par les mots tissés. Par des répétitions faites de tâtonnements, Ponge multiplie les pages tout en changeant délicatement les mots. Dans «Tiré à quatre épingles, à quatre épines, à quatre aubépines, à quatre buissons, à quatre haies d'aubépines, à quatre touffes ou buissons d'aubépingles⁷⁹²», il développe en rythme la variation de la locution «tiré à quatre épingles» en inventant le dernier mot. Le poète réactive l'expression toute faite, «soigneusement habillée», en essayant de rendre l'expression plus proche de la réalité, de la «désaffubler⁷⁹³», par le moyen d'une association phonétique et analogique⁷⁹⁴.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 460.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 469.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 468.

⁷⁹³ Francis Ponge, «Entretien avec Breton et Reverdy», in *Méthodes*, O. C. I, p. 689.

⁷⁹⁴ La répétition partielle consiste à motiver de mieux en mieux le signe entre le mot et la chose. Voir Marie-Laure Bardèche, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Lausanne : Delachaux et Niestlé, coll. «Sciences des discours», 1999, p. 57 : «Dans l'œuvre de Ponge, la répétition est étroitement liée aux difficultés de la représentation. Tenter de motiver le signe, c'est vouloir introduire entre le mot et la chose une relation mimétique en dehors de laquelle la chose ne peut être, semble-t-il, saisie. Cet idéal spéculaire fait du langage un jeu d'échos, de reflets, de similitudes, d'analogies, où la répétition prend une place importante. La motivation du signe repose en effet partiellement sur la répétition de celui-ci, qu'il soit soumis à la décomposition systématique de ses éléments (comme le «verre d'eau») ou repris tel quel.»

Ce qui fait particulièrement sortir le pré de sa platitude, c'est l'opposition entre l'horizontalité et la verticalité. Puisque «De (depuis) la roche (jusqu') à l'eau, [se trouve] le pré», le passage de l'eau suppose au pré deux repères, l'axe horizontal sur la terre et l'axe vertical de profil par rapport à la terre⁷⁹⁵. Ce double axe s'accompagne du changement de perspective qui fait chanceler le lecteur quand il lit «vu d'en haut (vue aérienne, ou vu du bois qui le surplombe)» puis «vu d'en bas : une plage, une plateforme où l'on peut [...] se hisser puis s'étendre⁷⁹⁶». La dualité entre un pré lointain, «à-plat monochrome⁷⁹⁷», et un pré proche comme mille aiguilles implique ce virage à 90 degrés⁷⁹⁸. Avec le mouvement du regard en largeur et en profondeur, l'horizontal et le vertical, qui «peuvent être considérés comme complémentaires⁷⁹⁹», contribuent à créer un espace à trois dimensions dans la surface bidimensionnelle.

Sur le plan de l'écriture, c'est l'accent aigu dans le mot «pré» qui multiple les dimensions. Il marque par son «égratignure» l'enjeu poétique de l'écriture de Ponge, placé entre la chose concrète et le mot, sa réduction abstraite.

Le pré (fragment)

Survolé de droite à gauche par un très-bref aérolithe, en sens inverse de l'écriture par l'instantanéité d'un contresens.

⁷⁹⁵ «Seul lieu de passage (transversal, parfois, mais surtout longitudinal, latéral)». *F. P., O. C. II*, p. 438. Au-dessus de la terre également, le vertical côtoie l'horizontal, ainsi que le marin et le terrestre : «Lieu de passage transversal parfois (mais souvent) longitudinal (ou latéral) (entre les roches abruptes (falaise verticales) et le lit horizontalité profonde) de noyade, de perdition.» *Ibid.*, p. 440.

⁷⁹⁶ *Idem.*

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 451.

⁷⁹⁸ Pour cet effet, dans l'édition Skira, six manuscrits fac-similés sont tournés à 90° vers la gauche (*F. P. Skira*, p. 73, 108, 112, 113, 118, 144). On retrouve la rotation à 90° dans «Pochades en prose» où, à propos du relief du continent africain, celui-ci est «posée face au ciel comme elle est posée face aux océans» (*O. C. I*, p. 552), et dans *La Table*, où l'objet apparaît verticale comme un mur.

⁷⁹⁹ *F. P., O. C. II*, p. 452, Ajout A.

Le pré, sous cet éclairage, cette considération d'un instant.*

Le pré mérite, sous cet éclairage, la considération d'un instant.

L'instant qui suffit pour prononcer son nom.

Cette égratignure d'un instant**, comme le pincement de la corde par l'ongle ou le..., qui fait jaillir la note (phonème monosyllabique)

Cette égratignure du ciel bleu

Le pré vert sous un ciel bleu égratigné, éclairé un instant par le plus bref des aérolithes qui l'éclaire un instant, de droite à gauche, d'une fulguration nocturne en plein jour.***

*Ajout A : par le pincement oblique de la corde

** Ajout B : L'accent aigu du pré

***Ajouts CD : Ô Réveil, ce contresens instantané, imposé à l'écriture • en contre sens instantané en sens inverse de l'écriture⁸⁰⁰

Dans la représentation bidimensionnelle, «le pré vert sous un ciel bleu» donne un paysage composé de deux couleurs étalées côte à côte, dont le mot «égratignure» souligne en même temps la matérialité picturale avec une réelle épaisseur sur le canevas. Mais l'accent aigu du pré dépasse en outre le plan bidimensionnel au profit de l'espace tridimensionnel évoquant la hauteur dans l'air. En effet, ce petit trait sans volume se concrétise en un animal volant, cher à Ponge⁸⁰¹.

Un oiseau y égratigne le ciel d'un accent aigu donc en sens inverse de l'écriture

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 461. Souligné par l'auteur.

⁸⁰¹ Cf. Guy Lavoirel, «“Comment un oiseau de paroles et pourquoi” : des *Notes prises pour un oiseau* aux “randons” des *Hirondelles* de Francis Ponge», in *Les Oiseaux : de la réalité à l'imaginaire*, textes rassemblés par Claude Lachet et Guy Lavoirel, *C. E. D. I. C.*, vol. n° 26, Université Jean-Moulin-Lyon 3, 2005. On peut penser au passage du bouvreuil apparu dans «L'Ardoise» (*A. C.*, *O. C. II*, p. 656), et à l'oiseau qui s'envole dans *L'Écrit Beaubourg* (*O. C. II*, p. 897). Dans *Nioque de l'avant-printemps*, Ponge écrit que des idées «sont comme de rapides oiseaux de passage dont [il] regrette de ne pas avoir pu saisir entièrement la forme, ou comme des éclairs de la foudre, car leur vertu singulière est surtout, [lui] semble-t-il, d'illuminer la conscience.» (*O. C. II*, p. 969.) Cette association de l'oiseau et de la «fulguration» est reprise par l'accent aigu du pré.

L'oiseau de son accent aigu y égratigne le ciel en sens inverse de l'écriture (et donc de la signification) rappelant le concret, réveille la mémoire, déchire la signification ;⁸⁰²

Il s'agit d'une fente (ou d'une connexion) entre la surface plane et l'espace à trois dimensions, sans doute comparable à l'entaille («tagli») dans le canevas monochrome de Lucio Fontana, qui ouvre «la forme plastique dans une relation continue avec l'espace environnant⁸⁰³», avec la réalité tridimensionnelle⁸⁰⁴.

Il est significatif que la note citée plus haut à propos de l'«égratignure» soit intitulée «Le pré (fragment)», car le terme «fragment» «transforme l'extrait en le sortant de son contexte, en énoncé autosuffisant ayant forme d'aphorisme ou de parole

⁸⁰² *F. P. O. C. II*, p. 497. Phrase sans point. Également p. 452 : «Préparé, espéré, survolé à contresens comme par l'instantané d'un oiseau rapide volant bas *en sens inverse de l'écriture* (tel est l'accent aigu)». Souligné par l'auteur.

⁸⁰³ Enrico Crispolti, «Un grand retour», in *Lucio Fontana*, catalogue d'exposition du 1er octobre au 30 novembre 2009 à Tornabuoni Art [Paris], p. 18. Lucio Fontana (1899-1968), peintre et sculpteur italien d'origine argentine, crée en 1947 le mouvement Spatialisme qui revendique un art nouveau organisé autour des concepts unificateurs d'espace et de temps. Dans le «Manifesto blanco» (1946), il avance «le moment de la synthèse» après plusieurs millénaires d'évolution artistique analytique : «Nous concevons la synthèse comme une somme d'éléments physiques. Couleur, son, mouvement, temps, espace, composant une unité physico-psychique.» («Manifesto blanco», traduit par Dominique Liquois, in *Écrits de Lucio Fontana : Manifestes, textes, entretiens, traduction, présentation et essai introductif* par Valérie Da Costa, Dijon : Les Presses du réel, 2013, p. 143.)

⁸⁰⁴ Ponge semble connaître le travail de Fontana qui participe en 1960 à l'exposition «Le Relief» à la galerie XX^e siècle avec Jean Dubuffet, Raoul Ubac, Ida Karskaya et Gyula Kosice, à qui le poète consacre des textes. Fontana est influencé par Kosice quant à l'emploi de la lumière. Il est possible de suggérer une autre rencontre : le texte de Ponge intitulé «L'Objet, c'est la poésie» paraît dans le catalogue d'exposition «L'Objet : Antagonismes 2» au Musée des Arts Décoratifs de Paris en 1962, dont Fontana est participant. Ce dernier exécute la série des peintures entaillées dans les années 1950.

oraculaire⁸⁰⁵.» En même temps que le texte s'achemine vers une phrase réduite, abstraite et autonome, vers la référence à l'oiseau dans le «ciel bleu» — d'autant plus concret de ce fait comme surface matérielle, — il permet de produire des mouvements tridimensionnels.

C'est justement «la qualité différentielle du pré (accent aigu)⁸⁰⁶» qui maintient en tension (pour que la corde soit tendue et pincée par l'ongle) cet espace d'écriture dans lequel coexistent les contresens, éléments hétérogènes d'idées inverses. Dans un feuillet manuscrit exclu de la publication, l'oiseau assume plus directement que dans le texte publié le caractère métapoétique du pré, «pré» situé entre l'abstrait et le concret.

Au paradis du verbe
réveille ces abstractions*

L'oiseau sous ce nuage sombre qui le survole en sens inverse de l'écriture
et réveille en la contredisant au concret des significations. Elle pince sa
corde et redéclenche et remet en branle la mécanique du clavecin des prés

L'eau le réimbibant et montant dans ses tiges**,
se réinsuffle dans
la vie

son abstraction, et va faire tourner le moulin à prières

Au pré de l'abandon la verticalité de l'herbe nous ressuscite

*Ajout A : Renvoie à la substance

**Ajout B : à l'appel du soleil le principe liquide recrute le régiment de ses
enfants de troupe et le forme en carré⁸⁰⁷

⁸⁰⁵ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris : Hachette, 1992, p. 79. Quoique irréalisable, l'entreprise de Ponge de rapprocher le mot de la chose vise en principe à «réduire» toutes les idées autour de l'objet dans son nom : «Il s'agit ici plus que de nomination de louange, mais de louange réduite à la nomination [...] Toutes les harmoniques du mot doivent être lâchées (comme un lâcher de pigeons) et réduites.» (*F. P., O. C. II*, p. 493, Ajout B.) Encore que le pré ait un statut particulier en tant que «fragment de la création», voire «fragment de la nature des choses» (*Idem.*).

⁸⁰⁶ *F. P., O. C. II*, p. 448.

⁸⁰⁷ «L'Atelier de *La Fabrique du pré*», *O. C. II*, p. 558.

Le pré fait passer l'eau du concret à l'abstrait et inversement, comme un «moulin à prières», appareil renfermant des bandes de papier recouvertes de formules sacrées et que l'on fait tourner pour acquérir les indulgences dues à la répétition de cette formule. Un simple geste physique, tel une touche ou une égratignure, déclenche et maintient le mécanisme des paroles.

Étant donné la préférence de l'«embrouillamini» et la quête des formules oraculaires chez Ponge⁸⁰⁸, le mot «contresens» peut être compris également comme mauvaise interprétation. Il n'est pas déraisonnable ici de convoquer avec Frédéric Mandon l'oiseau de Georges Braque qui apparaît dans un tableau intitulé «L'Atelier X» : «Rapprochement déplacé ou coïncidence singulière, l'oiseau de Braque survole dans le même sens que l'oiseau de Ponge le ciel sombre, en camaïeu gris, du tableau marqué par quelques éclats de lumière et il perturbe d'une certaine façon aussi la signification du tableau quand il en déstabilise la "lecture"⁸⁰⁹». Rappelons que les troubles du sens chez Ponge, comme les troubles de l'œil chez Kermadec, contribuent à éclairer les choses plus clairement que lorsqu'on s'en prive. Les «contresens» du pré renversent ainsi ses lieux communs, en les «remet[tant] en branle». L'«égratignure d'un instant» stimule le lecteur à chaque page où le pré se situe sur les couches du passé, en état de renouvellement c'est-à-dire toujours au présent, à la surface extrême de la terre stratifiée.

⁸⁰⁸ Voir notre analyse autour de l'«embrouillamini» par rapport au peintre Eugène de Kermadec (Ch. V). Quant à la formule oraculaire, Ponge déclare que : «Quelques esprits absolus le pensent, qui tendent aux proverbes, c'est-a-dire à des formules si frappantes (autoritaires) et évidentes, qu'elles puissent se passer d'être signées. Un poète de cette espèce ne donne la parole à rien du monde muet qu'aussitôt (non pas aussi-tôt! à grand-peine, et à force!) il ne produise œuvre-objet qui y rentre, je veux dire dans le monde muet ; qui, objectivement, s'y re-insère. Voilà qui justifie l'indifférence de l'ambiguïté et de l'évidence dans les textes poétiques, leur caractère oraculaire, disons.» (*Pour un Malherbe, O. C. II*, p. 33)

⁸⁰⁹ Frédéric Mandon, *Francis Ponge et Georges Braque : convergences et réciprocity de pratiques*, Sarrebruck (Allemagne) : Éditions universitaires européennes, 2010. p. 450.

Les pratiques du pré

Par sa matérialité dans la spatialité et l'épaisseur sémantique, *La Fabrique du pré* propose au lecteur un lieu «pratique» de lecture. De manière emblématique, la reproduction d'une partie de la carte topographique insérée dans l'édition Skira participe à la «configuration "pratique"», en montrant «un itinéraire géographique» marqué par ce texte⁸¹⁰. Sur la carte se trouve, dans la commune de Chambon-sur-Lignon, le lieu de la rencontre avec le pré (Chantegrenouille) et les lieux inspireurs du *Carnet du bois de pins* (La Suchère) et du «Galet» (La Fayolle du Lac)⁸¹¹. Selon Virginie Harvey, «l'inscription du parcours spatial de Ponge et la pratique auto-textuelle référant aux points d'ancrage de ce parcours [,] participent là toutes deux de conceptions opposables, mais non antithétiques, du déplacement (physique *et* écrit), du «mouviment» (mouvement *et* document)⁸¹².» Assumant le rôle d'«outil pratique⁸¹³», la carte permet au lecteur de relier les lieux de création. De la même manière, Ponge semble faire revêtir au texte le caractère du navigateur.

Le poète ne cesse de souligner le présent et l'instantanéité du «pré». Le mouvement de l'inscription d'un trait, incarné par le passage de l'oiseau, fait allusion à la fois au geste de l'écriture et à celui de la lecture. Surface amène, le pré incite le lecteur à entrer dans le pré, et déjà, «quand on le regarde, il semble qu'on s'y allonge⁸¹⁴», n'ayant égard qu'au ciel bleu. Mais il faut encore le dire, tout en se situant à l'intérieur du pré :

⁸¹⁰ Virginie Harvey, *Op. cit.*, p. 175.

⁸¹¹ *F. P. Skira*, p. 125. Ponge précise le parcours en voiture dans la commune : «Nous avons fait des raids de reconnaissance. Le bois où j'avais conçu le Galet (à La Fayolle du Lac), bois splendide, que j'ai décrit dans le *Galet* a disparu. Mais le bois du *Carnet du Bois de Pins* est intact. / C'est encore au Chambon que j'ai conçu ce *Pré*. J'y avais conçu entre autres Le *Carnet du Bois de Pins* et plus de 10 ans auparavant le *Galet* [titres non soulignés].» *F. P., O. C. II*, p. 488.

⁸¹² Virginie Harvey, *Op. cit.*, pp. 173-174. Souligné par l'auteur.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 172.

⁸¹⁴ *F. P., O. C. II*, p. 451.

Il y a un pré. Mais il reste trop à distance. Comment l'avoir sans y être. Comment en somme l'avoir sans l'être. Et comment l'être sans le dire, sans le sortir de nous-même de notre bouche. Comment l'être sans le refaire en paroles. ; Comment le posséderions-nous s'il ne sortait pas de notre bouche. La parole dès lors s'enfle dans notre bouche (dans notre gorge) Nous n'avons d'autre raison d'être que de le dire⁸¹⁵.

Ce que voit le poète traverse son corps, son système digestif, c'est-à-dire la mise en parole de l'émotion reçue par cet objet rencontré⁸¹⁶. Ponge nomme cette sensation «sanglot esthétique», «une sorte de spasme entre le pharynx et l'œsophage⁸¹⁷.» Dans *La Mounine*, il s'efforce de l'éclaircir, «de dégager les raisons (de [s]on émotion) et la loi (de ce paysage), de faire servir ce paysage à quelque chose d'autre qu'au sanglot esthétique, de le faire devenir un outil moral, logique, de faire, à son propos, faire un pas à l'esprit⁸¹⁸.» Si le «sanglot esthétique» reste subjectif dans un corps individuel, Ponge cherche à en faire quelque chose destiné à l'usage des autres, usage collectif et utile⁸¹⁹. Rappelons que dès le début de sa carrière poétique, il se doit d'apprendre au lecteur à résister aux expressions toutes faites et à parler à sa manière⁸²⁰. Dans *La Fabrique du pré*, le poète montre justement la transformation de la dilatation

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 493, Ajouts C.

⁸¹⁶ Voir Francis Ponge, «Le Paysage», *O. C. I*, p. 721 : «dans mon corps tout s'engouffre et s'envole par la tête, comme par une cheminée qui débouche en plein ciel» ; «Pour Olivier Debré», *O. C. II*, p. 661 : «je sentis comme un air frais envahir la salle et, par mes poignets et mes chevilles m'enveloppant tout entier, pénétrer enfin mes poumons après avoir dilaté mes narines.»

⁸¹⁷ Francis Ponge, «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», dans *A. C.*, *O. C. II*, p. 709.

⁸¹⁸ *La Mounine*, dans *La Rage de l'expression*, *O. C. I*, p. 424. Souligné par l'auteur.

⁸¹⁹ En ce sens, Ponge ne choisit pas par hasard l'éloge pour principe poétique, dans le sens où l'éloge appartient au «lyrisme» (*F. P.*, *O. C. II*, p. 474), car, «le poète lyrique a à choisir où la circonstance du poème se situera dans ce va-et-vient», «va-et-vient du circonstanciel et de l'universel, du particulier et du général, de l'exceptionnel et du banal, du personnel et du commun.» (Claude Millet, «Avant-propos. Circonstance : l'entre-deux lyrique», in *La Circonstance lyrique*, sous la direction de Claude Millet, Bruxelles : Peter Lang, 2011, p. 23.)

⁸²⁰ Francis Ponge, «Rhétorique», dans *Proèmes*, *O. C. I*, p. 193 : il s'agit d'«apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique».

émotionnelle en paroles sur l'étal des pratiques en cours, pour mieux éperonner le lecteur par les aiguilles du pré.

Il semble que Ponge invite le lecteur à la pratique des paroles à travers la sienne, de telle sorte que celui-ci s'y assimile facilement. On peut relever de manière succincte trois caractéristiques inhérentes au journal poétique : la brièveté, la répétition et l'instantanéité.

L'aspect phonétique du pré, par exemple, rassemble ces trois quasi-homophones «Pré, paré, Prêt, Près⁸²¹». Et Ponge explique leur emploi en disant que le pré est «Près (proche) à la fois de la roche et du {ru | ruisseau} / Des bois et de la rivière, / Prêt à paître ou à faucher, prêt aussi à vous servir de lieu de repos ou de promenade aisée, / Prêt de la Nature à l'homme et aux bêtes (prêt fait volontiers par la nature), prestation» et donc «lieu tout préparé», «Paré de mille fleurs»⁸²². Les quatre mots et l'autre qui en résulte («préparé») s'associent dans la logique pongienne et il serait difficile de deviner leurs relations cachées. Mais dans la lecture des notes répétitives et en sachant ce qui a motivé le choix des mots, le lecteur peut reconnaître la phrase onomatopéique à leurs occurrences suivantes et profiter de sa simplicité, grâce à la condensation des sens et leur adaptation à la forme du pré.

Étant donné que «les prés [font] partie de la nature sur notre planète», et que le mot «nature» signifie étymologiquement «l'engendrante, la force qui engendre»⁸²³, Ponge loue la Nature au même titre que le pré. On trouve ainsi une forme brève et concise de la louange, «Louons-la!», qui apparaît à maintes reprises sans précision pour le pronom «la» attribué à la Nature. Procédant de la «réduction nécessaire» qui permet la «comestib[ilité]» des mots⁸²⁴, l'expression minimale favorise le lecteur dans sa tâche pour la retenir, conformément à la volonté de Ponge : «Qu'est-ce qu'un pré? Je vais

⁸²¹ *F. P., O. C. II*, p. 464.

⁸²² *Ibid.*, p. 448.

⁸²³ «L'Atelier de *La Fabrique du pré*», *O. C. II*, p. 540 et *F. P., O. C. II*, p. 480.

⁸²⁴ Francis Ponge, «Germaine Richier», *A. C., O. C. II*, p. 604. Les statues de Richier, comparées aux viandes par Ponge, ne sont «servies jamais que rendues parfaitement comestibles. Elles ont subi la mortification, la condimentation convenables. On a enlevé poils et plumes, et tous coussins de graisse superflue. On n'a gardé que l'essentiel, chair et squelette ; [...]» *Idem*.

vous le faire *voir*, sentir. De façon que vous ne l'oubliez plus⁸²⁵.» Ce qui est important, c'est de reconnaître l'objet par la parole, de telle sorte que «la parole aussitôt dans notre bouche se rassemble [,] se masse, se dispose en masse», avec des sensations concrètes à la gorge, «telle est notre façon d'être et de louer»⁸²⁶.

Inspiré par le radical de la «nature», d'où dérivent également «naître» et «naissance» (le sanscrit *jan*, qui a donné *na*), Ponge note : «je pourrais donc titrer mon texte : “*De la gnature des prés*”⁸²⁷». Il convoque le lecteur au présent, à l'«ici maintenant» de la production du texte, comme si le lecteur assistait sur chaque page à la naissance du texte, la rhétorique de l'objet justifiant d'ailleurs les mots à l'état naissant, à l'image des herbes du pré. Comme «Louons-la!» toujours au présent, le vœu «que la vérité aujourd'hui soit verte⁸²⁸» rappelle sans cesse par «aujourd'hui» la correspondance du jour où écrit le poète et de celui où lit le lecteur.

En corrélation avec ces caractéristiques, le texte de Ponge met en œuvre une sorte d'assimilation du lecteur à l'auteur par le biais de l'instantanéité de la compréhension, à laquelle fait allusion le thème de «la naissance du pré sur la page». L'appel au présent concourt à ce que Vincent Kauffman appelle la «co-réalisation» qui réside dans la complicité de l'auteur et du lecteur.

Ce qui pose en particulier le problème de l'organisation temporelle du sens : Ponge mise, me semble-t-il, sur une stratégie du présent, qui est la seule à permettre une relation de co-réalisation au lecteur, la seule aussi qui corresponde à l'idée d'un pur fonctionnement. Pour que la poétique existe, il faut qu'auteur et lecteur soient comme présents l'un à l'autre⁸²⁹.

⁸²⁵ «L'Atelier de *La Fabrique du pré*», *O. C. II*, p. 519. Souligné par l'auteur.

⁸²⁶ *F. P.*, *O. C. II*, p. 494, Ajouts A et B.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 480. Ajout B.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 503. Voir la note 756.

⁸²⁹ Vincent Kauffman, *Le Livre et ses adresses : Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*, Paris : Méridiens-Klincksiek, 1986, p. 143.

La relation de «co-réalisation» se produit dans un discours «strictement autoréférentiel⁸³⁰», qui permettrait au lecteur de comprendre ce qu'il lit et ce qui est en train de s'écrire sous ses yeux. Dans «Les Sentiers de la création», préambule de *La Fabrique du pré*, Ponge prévient clairement que «les sentiers de la création, eh bien, ce sont évidemment les lignes de l'écriture⁸³¹.» Le caractère allégorique et métapoétique du texte déclenche une série de mots placés comme des portes automatiques qui «s'aident eux-mêmes à s'ouvrir», puisque «ces mots, leur tracé, sont aussi votre façon de passer, de cheminer⁸³²». Curieusement Ponge se voit lecteur de ses propres mots («non plus [...] écrits par moi — mais *lus* par moi⁸³³»), à l'inverse de l'identification du cheminement du lecteur à celui de l'auteur. Il pense finalement que «le texte naît aussi bien au moment de sa lecture qu'à celui de son écriture. Le lecteur se subroge à l'auteur⁸³⁴.» En somme, «c'est de plain-pied qu'[il] voudrai[t] qu'on entre dans ce qu'[il] écri[t]⁸³⁵.»

La métamorphose de l'eau, par exemple, renvoie à la fois au fonctionnement du texte et à celui du pré. Deux apparitions du mot «passage» au début et à la fin délimitent ce long déroulement de l'eau et de la parole, en même temps que le dispositif typographique imite par une ligne de points le pré «couvr[ant] superficiellement⁸³⁶» et

⁸³⁰ *Idem.*

⁸³¹ «Les Sentiers de la création», dans *F. P., O. C. II*, p. 427.

⁸³² *Ibid.*, p. 430. Souligné par l'auteur.

⁸³³ *Idem.* Souligné par l'auteur.

⁸³⁴ Francis Ponge, «Du tour oral», dans *Pages d'atelier*, Paris : Gallimard, coll. «Les Cahiers de la NRF», 2005, p. 328. Il s'agit d'«un des procédés (peut-être le procédé le plus typique) de la maïeutique» : «Je m'adresse au lecteur, je le compromets directement, pour l'emmener avec moi (comme si je le prenais par le bras), comme pour lui faire épeler (c'est sa voix même qui doit sonner) ce que je veux lui / me faire entendre.» *Ibid.*, p. 327. Souligné par l'auteur.

⁸³⁵ Francis Ponge, «Pochades en prose», dans *Méthodes*, *O. C. I*, p. 551.

⁸³⁶ *F. P., O. C. II*, p. 458.

de profil la terre stratifiée⁸³⁷. Ici le passage autoréférentiel contribue à la compréhension du lecteur. En effet, le poète «explique» clairement la transmutation de l'eau, sur le plan physique et métapoétique, qui passe par «les restes pétris du passé» pour «donner renaissance à la vie», par les notes accumulées dans le journal dont les mots, relus et repris, forment un texte. La combinaison de deux néologismes, «élémentarité-alimentarité», résume dans les fragments l'aspect fructueux du pré (pour le pacage et pour la création poétique). Malgré sa longueur, ou grâce à elle, visuellement, le «passage» est compris dans son double sens par le lecteur, sans difficulté. Si le passage paraît «fastidieux», cette monotonie fait bien partie du «procédé» de Ponge :

Il faut que je prenne le lecteur par la main, que je sollicite de sa part une assez longue complaisance, le suppliant de se laisser conduire au risque de s'ennuyer par mes longs détours, en lui affirmant qu'il goûtera sa récompense lorsqu'il se

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 515. De manière explicitement autoréflexive, ce passage est suivi par «L'orage originel a longuement parlé» entouré de deux lignes de points au-dessus et au-dessous. Citation intégrale :

.....

(Ici doit intervenir un long passage où, dans la manière un peu de l'interminable séquence de clavecin solo du Nième concerto brandebourgeois, c'est-à-dire de façon fastidieuse et mécanique mais mécanisante à la fois, non tellement de la musique que de la logique, raisonneuse, du bout des lèvres, non de la poitrine ou du cœur, je tâcherai d'expliquer, je dis bien expliquer, deux ou trois choses, et d'abord que si le pré, dans notre langue, représente une des plus importantes et primordiales notions logiques qui soient, il en est de même sur le plan physique (géophysique), car il s'agit en vérité d'une métamorphose de l'eau, laquelle, au lieu de s'évaporer directement, à l'appel du feu, en nuages, choisit ici, se liant à la terre et en passant par elle, c'est-à-dire par les restes pétris du passé des trois règnes et en particulier par les granulations les plus fines du minéral, réimprégnant en somme le cendrier universel, de donner renaissance à la vie sous sa forme la plus élémentaire, l'herbe : élémentarité-alimentarité. Ce chapitre, qui sera aussi celui de la musique des prés, sonnera de façon grêle et minutieuse, avec une quantité d'appoggiatures, pour s'achever (s'il s'achève) en *accelerando* et *rinforzando* à la fois, jusqu'à une sorte de roulement de tonnerre où nous nous réfugierons dans les bois. Mais la perfection de ce passage pourrait me demander quelques années encore. Quoi qu'il en soit ...)

trouvera enfin amené par mes soins au cœur du bosquet de mimosas, entre deux infinis d'azur⁸³⁸.

L'instantanéité partagée entre l'auteur et le lecteur surgit au bout de longs détours dans la traversée des fragments et des variantes, éventuellement ennuyeux.

Dans *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Ponge remplace les termes «meilleurs textes» par les «proverbes» : «Posé en maugréant sur le bord de l'assiette, ou mâchonné sans fin comme on fait des proverbes : absolument compris, c'est égal⁸³⁹.» Un texte est lu et relu, comme s'il était mâchonné dans la bouche. Ce qui reste après la rumination devient comme un «rudiment» à partir duquel on peut deviner son organe originel. Ponge espère que son texte sera perçu comme une formule, «claire et impersonnelle»⁸⁴⁰, et immédiatement comprise. «Tel soit ce poème», dit-il, vers la fin des notes. Ponge considère un poème comme bouton de sevrage, un point de séparation. Quand il quitte le texte et que celui-ci sert de bouton de sevrage qui en sépare l'auteur, ce texte obtient une forme «irréductible» à l'esprit, forme matérielle et tangible comme une tige de figue. Mais le bouton de séparation est aussi le bouton de communication car le lecteur rencontre l'auteur par le biais du poème.

L'éloge paradoxal du pré suggère enfin un grand décalage entre la simplicité de l'objet et la richesse de sa réserve d'association d'idées, entre les trois lettres du mot et le dossier immense qui lui est consacré, d'autant plus que la spatialisation du temps accentue le dispositif visuel. Toujours conformément à la rhétorique de l'objet bref et plat, *La Fabrique du pré* montre la production des «prés» en tant que «lieux communs» ne serait-ce qu'à l'intérieur du livre. Ils subissent la «proverbialisation» détenant une «vérité» sous leur apparence. Mais dans le journal poétique, la quête du texte décisif montre sans cesse son instabilité. Le principe du «mouviment» est pleinement mis en œuvre dans les «contresens». D'une part l'accumulation des notes renforce la matérialité du livre, de l'autre ces notes justifient la diversité et la pluralité.

⁸³⁸ Francis Ponge, «Le Mimosa», dans *La Rage de l'expression*, O. C. I, p. 372.

⁸³⁹ Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, O. C. II, p. 891.

⁸⁴⁰ Ponge déclare qu'«il s'agit pour [lui] d'aboutir à des formules *claires, et impersonnelles*». «My creative method», dans *Méthodes*, O. C. I, p. 536. Souligné par l'auteur.

Parallèlement, le texte prépare des expressions proverbiales, tandis que la première page se renouvelle sans cesse, s'appuyant sur les notes précédentes, comme la surface du pré est fondée sur la terre, terre appelée ailleurs «mémoire naturelle». Entre le monument et le mouvement, le pré n'est qu'une «façon d'être⁸⁴¹» entre la Nature qui nous entoure et notre nature humaine. De la sorte le pré recouvre plusieurs niveaux de l'usage de la langue, faisant allusion aux incarnations diverses du pré, du brin d'herbe à la Nature : lettre, mot, phrase, langue, façon de parler, voire façon de vivre et de mourir. Cette stratification fait partie de l'épaisseur du texte qui constitue une terre fertile et vivifiante pour l'auteur comme pour le lecteur⁸⁴².

Force est de constater que l'exhibition du processus de la «proverbialisation» ne donne pas moins de stimulations et de réanimations à l'esprit en laissant le lecteur assister à la naissance des paroles. Il est probable que Ponge retient une phrase de Jean Paulhan : «Pour banal que soit un lieu commun, il peut toujours avoir été inventé par qui le prononce : il s'accompagne même, en ce cas, d'un vif sentiment de nouveauté⁸⁴³.» D'une certaine manière, le travail subjectif de l'auteur, celui de restituer l'émotion première reçue à la rencontre avec l'objet, revient, en passant par l'étape de la formule impersonnelle, à un autre travail, celui de situer sa parole dans le contexte

⁸⁴¹ F. P., *O. C. II*, p, 449. Souligné par l'auteur.

⁸⁴² Pour l'incitation du texte à la prise de paroles, Marie-Laure Bardèche remarque du point de vue rhétorique que : «Les [formules idéales comme des proverbes et lieux communs] considérant comme une sorte d'arsenal d'arguments, où chacun pourra puiser, Ponge leur fait ainsi jouer un rôle analogue à celui des *topoi* dans la rhétorique classique : elles seront utilisées pour leur efficacité argumentative, leur capacité à renforcer l'adhésion de l'auditoire.» (*Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Lausanne : Delachaux et Nieslé, 1999, p. 71.)

⁸⁴³ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* ou *La Terreur dans les lettres*, édition augmentée, établie et présentée par Jean-Claude Zylberstein, Paris : Gallimard, coll. «Folio essais», 1990, p. 95. De surcroît, les lieux communs ne sont pas, en réalité, des expressions «figées», invariables ou immortelles. Le lieu commun est un «processus redoutable dans sa simplicité ordinaire, qui va consister sans cesse à établir des frontières entre mondes, domaines, situations ou êtres, et qui impose la nécessité permanente d'argumenter ces rangements internes d'êtres ou d'objets au nom de "lieux communs" et sous forme, tantôt de propriétés qui leur seraient communes tantôt de situations et processus qui les conjoindraient.» (Georges Vignaux, «Lieux communs, exemples et petites fables», in *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, édité par Christian Plantin, Paris : Kimé, 1993, p. 447.)

actuel du lecteur. Ce mouvement contradictoire s'associe au rapprochement du poème et du proverbe chez Ponge⁸⁴⁴. Selon Henri Meschonnic, «alors qu'un poème transforme l'énonciation en ré-énonciation, figure de la transsubjectivité, un proverbe, métaphore ou non, est la ré-énonciation du référentiel, le référentiel passant au statut de je-ici-maintenant⁸⁴⁵», car «le proverbe [...] est un acte de discours dont le référent est l'énonciateur *et* le ré-énonciateur dans leur rapport à une situation⁸⁴⁶.» En ce sens, le pré de Ponge, qui se présente chaque jour comme un espace où nous sommes invités, reflète une situation d'«ici, maintenant» de l'auteur et de chaque lecteur. Le mot surgit à nouveau sur le pré comme l'herbe à tel endroit, et s'il paraît le même à un autre moment, il ne l'est plus, puisque sa situation change constamment⁸⁴⁷. Entre l'humus épais et la surface du pré, entre la stabilité et la mobilité des mots, *La Fabrique du pré* s'avère ainsi un livre du «mouviment».

On peut tirer de l'objet une leçon : pour la Nature et pour «notre nature», le mouvement est possible dans un corps bien établi et inversement c'est le mouvement qui renforce le corps. Un fait banal, presque lieu commun, mais qui n'est pas forcément facile à «voir, sentir» concrètement dans une œuvre littéraire.

⁸⁴⁴ Dans son ouvrage consacré à «l'esthétique du ressassement» de Ponge, Mohamed El Habib Mellakh affirme que : «La répétition joue le rôle du proverbe. Tout comme ce dernier, la phrase répétée peut être employée dans des contextes différents qui lui assurent chaque fois une signification particulière. À l'instar du refrain (dans un poème ou dans un chant) qui change aussi de signification en changeant de contexte, la répétition isole la phrase qui tire alors son sens de la situation.» (*La Pratique poétique pongienne*, Publications de la Faculté des Lettres de Manouba, Université de Tunis 1, 1989, p. 184.)

⁸⁴⁵ Henri Meschonnic, «Les proverbes, actes de discours», in *Revue des sciences humaines*, n° 163, 1976, p. 427.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 426. Souligné par l'auteur.

⁸⁴⁷ Michel Collot, «Du sens de l'espace à l'espace du sens», in *Espace et poésie*, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1987, p. 106 : «La signification d'un lexème dépend donc de son contexte, comme la chose ne prend sens qu'à s'inscrire dans un horizon [syntagmatique et extralinguistique] ; et, de même que celle-ci, tout en restant la même, se présente à chaque fois sous un aspect différent, le mot, sans renoncer à son identité, à son noyau sémique, est susceptible de se modifier selon une infinité de variantes contextuelles.»

Chapitre IX

Le monument dans les mouvements de la prise de parole

Faisant pendant à *La Fabrique du pré*, *La Table* développe l'ambiguïté entre l'objet contemplé et l'espace où l'on se trouve, ambiguïté propre aux pratiques du «movement». Composés de feuillets disparates, les deux textes s'orientent parallèlement vers une formule monumentale, dans le mouvement propre au journal, qui reçoit son ampleur matérielle du rythme de la vie. Certes, *La Table* «n'a jamais abouti à un état ultime⁸⁴⁸», au contraire du «Pré», mais on trouve dans «L'envoi à Henri Maldiney d'un extrait de mon travail sur "La Table"» une «*organisation* lisible, sensible, que ménage l'arrangement en unité textuelle des fragments assemblés⁸⁴⁹». Dans tous les cas, la pose «finale» annonce le recommencement de l'écriture : tandis que la clause de *La*

⁸⁴⁸ Bernard Beugnot, «Notice de *La Table*», *O. C. II*, p. 1625. Le dossier de *La Table* est publié en 1982 chez Les Éditions du Silence à Montréal, présenté par Bernard Beugnot (texte paru précédemment dans la revue *Études françaises*, vol. 17, 1-2, avril 1981). La nouvelle présentation éditée par Jean Thibaudeau est publiée chez Gallimard en 1991 et en 2002, rééditée et augmentée. En considération de l'importance accordée par Ponge à la typographie, nous nous référons à l'édition originale de 1982, dans le cas où l'on trouverait des différences notables.

⁸⁴⁹ Thomas Aron, «La réécriture faite texte. Un mouvement de Francis Ponge : *La Table*», in *Semen* [en ligne], n° 3, 1987 [réf. du 12 décembre 2007], p. 4. Disponible sur : <http://semen.revues.org/5573/> Souligné par l'auteur. Aron remarque «l'effet de clôture obtenu par la reprise du *vocatif*» et «les récurrences lexicales et / ou sémantiques extraordinairement nombreuses qui en cimentent toute l'étendue. Elles assurent fortement, d'abord, les jointures, la connexion entre fragments.» *Idem*.

Fabrique du pré évoque clairement le tombeau de Francis Ponge, sur lequel «croîtront⁸⁵⁰» des herbes-mots, *La Table* rappelle tout au long du texte, à maintes reprises, la position préférée de l'auteur, qui gît parallèlement à la table, le corps allongé et les «pieds par-dessus, [s]on écritoire sur les genoux⁸⁵¹» comme un mort, mais au travail. L'aspect contradictoire de «mouviment» s'impose dans *La Table*, d'autant plus que le poète considère la lettre «T» à la fois comme la «lettre la plus importante» qui «figure [...] “pictographiquement”» ce meuble «immobile»⁸⁵² et comme «la poussée du tronc vers le haut, vers l'avenir⁸⁵³». Il semble que dans ce dernier texte «poétique» de sa carrière, Ponge s'interroge avec plus d'acuité que jamais sur les rapports entre le mot, la chose et l'homme qui les emploie. Nous essayerons de mettre en lumière les pratiques du «mouviment» à travers deux éléments concernant cette réflexion sur la parole : la base de la communication (la langue) et son actualisation.

IX-1. La fixité et la possibilité

Une exposition rétrospective et prospective de *La Table*

La table, que ce soit son ancienne table ou celle liée à son père, rappelle à Ponge des souvenirs⁸⁵⁴, ce qui l'amène à se demander : «La mémoire pourrait-elle donc être

⁸⁵⁰ Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, O. C. II, p. 517.

⁸⁵¹ Francis Ponge, *La Table*, O. C. II, p. 914 (Abréviation : T).

⁸⁵² T, O. C. II, p. 926, 945.

⁸⁵³ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 170. «Voici aussi pourquoi nous préférons [...] croître à croire: à cause de cette lettre de plus, le T, qui exprime la poussée de la cime, la poussée du tronc vers le haut, vers l'avenir. Nous n'aimons croire que dans la mesure où cela nous aide à croître ; nous détesterions croire dans la mesure où ce ne serait plus que croître amputé de son T, et dès lors tonsuré, ou châtré, ou reclus dans l'inaction physique, dans l'euphorie trompeuse de la satisfaction et du repos.»

⁸⁵⁴ «Cette merveilleuse grosse table de bois blanc, rue Chanoines, où j'écrivais». T. O. C. II, p. 933 ; «Aussi, de la table [...] où je me suis plusieurs nuits (de mai 1940) allongé tout habillé pour dormir, au château de Montmorency [...]» *Ibid.*, p. 936. ; «J'aimais (tant) voir mon père se laver les mains.» *Ibid.*, p. 927.

définie : le lieu des souvenirs (plutôt que leur ensemble)? Ressemblance et différence de la mémoire et d'un musée (ou d'une bibliothèque)⁸⁵⁵.» Pour le poète, les souvenirs peuvent former un lieu, à la fois lieu mental et lieu concret, tant dans la mesure où ils incitent à l'écriture et à sa matérialisation sur les feuilles noircies. Quand il cite l'expression «faire table rase», le rejet des idées précédemment admises, cette référence suppose paradoxalement la nécessité de conserver le trésor de la langue, en même temps qu'elle offre au poète facétieux un fond de parodie, incitant à la prolifération des mots : «Table rase ayant été faite (dite), qu'en reste-t-il / Eh bien, [...] il ne reste ni Je ni pense ni je ni suis, ni je pense ni donc ni je suis, il ne reste mais il reste (encore) incontestablement la table⁸⁵⁶.» Par l'intermédiaire de l'épaisseur du mot et des souvenirs sensoriels, la table apparaît comme un appui à la fois pour la réserve mentale et pour le corps physique, comme un «tréteau» que l'on peut «piétine[r]»⁸⁵⁷.

Dans son analyse du manuscrit de *La Table*, Thomas Aron remarque deux phénomènes principaux : premièrement, «le texte est donné à lire, donné à voir, comme acte (d'écriture), cet acte — le manuscrit qui le photographie — devenant texte, quittant, pour ainsi dire, les coulisses où se préparait le spectacle pour devenir le spectacle même» ; deuxièmement, l'écriture se déploie sur une surface, imposant «une lecture *qui ne relève plus de la linéarité du discours*», mais qui demande le «traitement “pictural” de la surface textuelle, non seulement —insistons-y— parce que celle-ci s'offre (à la vue) comme objet (de jouissance) esthétique, mais parce qu'elle présente, en tant que texte, à la *lecture*, une pluralité de parcours possibles entre lesquels elle n'impose pas de choisir⁸⁵⁸.» Si la transcription du manuscrit diminue l'effet «pictural» du manuscrit à chaque feuillet, elle n'empêche pas de voir cette «pluralité de parcours possibles» dans l'ensemble du texte composé des fragments. Par ailleurs, à propos de «Bref condensé de notre dette à jamais et re-co-naissance à Braque particulièrement en cet été 80⁸⁵⁹», son huitième texte, consacré à Braque et à une exposition rétrospective de

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 927. La note de l'auteur mise au mot «mémoire».

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 926.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 937.

⁸⁵⁸ Thomas Aron, *Op. cit.*, pp. 8-9. Souligné par l'auteur.

⁸⁵⁹ Dans *Nouveau nouveau recueil III, O. C. II*, pp. 1308-1312.

son œuvre, Frédéric Mandon remarque que Ponge puise dans les sept textes précédents consacrés à Braque, comme s'il aménageait une exposition rétrospective textuelle⁸⁶⁰. Dans le journal poétique qui se déploie de manière spatiale par des fragments souvent répétitifs, on assiste à cette opération de recombinaison sous forme de condensé, au sein d'un texte⁸⁶¹.

Si les constats d'Aron s'appliquent en règle générale à tous les manuscrits du journal poétique, *La Table* a la particularité d'être le dernier dossier «poétique» de Ponge. Ce qui nous fait penser que, par rapport aux textes antérieurs, *La Table* constitue une sorte de salle d'exposition rétrospective où l'on peut se promener et voir ici et là les éléments de la poétique pongienne : l'éloge paradoxal sous forme de texte de circonstance, moyennant l'épaisseur des mots, l'abstraction concrète, la dialectique du «plus et moins», le support de la production créative, la notion d'ouverture et la convocation du lecteur. Nous allons parcourir de manière succincte des fragments représentatifs des «méthodes» de Ponge.

Dans le registre de l'éloge, le poète se décide à «reste[r] sobre et modeste et simple et fruste et en quelque façon prolétaire» pour amener son texte à la «magnification de ce mot, de cette notion», à la «noble et *simple* grandeur. La plus brève, la plus sobre possible⁸⁶².» Cette grandeur sobre tient au principe de la «rhétorique par objet», pour la table dont «le son mat du bois [qui] rend un son impératif, bref *mais mat*⁸⁶³.» Elle correspond également au souhait du poète d'inscrire l'objet dans la

⁸⁶⁰ Frédéric Mandon, *Op. cit.*, p. 458. «La répétition pratiquée comme une variation n'est pas pour Braque comme pour Ponge une simple redondance, mais un principe créateur, un élément constitutif de leur méthode, qui leur permet de se renouveler et de faire progresser à la fois un texte ou un tableau particulier mais aussi leur œuvre tout entier.»

⁸⁶¹ Jean-Marie Gleize et Bernard Veck ne disent pas autre chose sur ce déploiement homologique de l'écriture à deux niveaux : «le même geste d'écriture commande le procès de "formation" du texte et le procès de constitution, d'agencement, de l'œuvre. C'est à tous les niveaux que Ponge nous invite à assister à l'événement d'une structure en formation, mouvement, gestation.» *Francis Ponge. Actes ou textes*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires de Lille, 1984. p. 71.

⁸⁶² *T. O. C. II*, p. 927, 936. Souligné par l'auteur.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 937. Souligné par l'auteur.

mémoire du lecteur : «[grandeur] la plus inoubliable aussi si le lecteur en {est | fut} digne, je veux, je peux le croire. / Allons! Redites Table ainsi — et ne l’oubliez plus⁸⁶⁴.»

Le matérialisme pongien rappelle que «ce n’est pas sur une métaphysique que nous appuierons notre morale / mais sur une physique, seulement» et qu’il s’agit en outre de «la physique atomique : celle des signes, des signes espacés (discontinus), celles des Lettres⁸⁶⁵». En effet, «la table» est examinée attentivement, visuellement, pour chacun de ses composants.

Linéaire horizontalement le *la* puis cela se {forme | construit} dans l’espace et le temps, cela se quadrature par le *Ta*

— T— *la T le*
 a
 *b*⁸⁶⁶

Ponge explique, plus clairement que des textes antérieurs, son principe fondamental qu’est l’épaisseur des mots. Ce texte-ci ne fait que poser «les cartes sur la table», clarifier ses stratégies.

Par considération aussi, par aveu, que ce qui vient naturellement, à mon corps, de la table, c’est *aussi* le *mot* (ancien), mais comme matérialité (sémantique), comme objet du monde verbal, hors sa signification abstraite, courante.

Ce qui m’en vient donc naturellement (authentiquement), c’est à la fois l’objet (le référent) hors le mot et le mot, hors sa signification courante, et ce que j’ai à faire est de les rajointer. Un objet plus épais, plus actuel aussi, *et* un mot plus épais (que sa valeur actuelle de signe)⁸⁶⁷

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 936. On voit «Inoubliable» (i en majuscule) dans l’édition du Silence (le feuillet n° 40) et dans le manuscrit fac-similé dans le même livre.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 931. La note de l’auteur mise au mot «physique».

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 927. «De la table “T” est la forme, *able* la matière (le bois) [...]» *Ibid.*, p. 917. Dans l’édition du Silence, on voit : «__T__ la Tale» (le feuillet n° 21).

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 920. Souligné par l’auteur. La phrase sans point. Le mot «rajointer» est l’invention de Ponge.

L'intention de Ponge, «rajouter» l'objet et son nom, s'associe étroitement à celle de trouver la convergence de l'abstrait et du concret par le biais de la langue. Quand il veut que «[s]on texte sur la table soit une loi morale, prenne cette valeur», cela implique que «seule une formule *verbale*, c'est-à-dire *abstraite au maximum*, mais *concrète à la fois*, parce qu'utilisant l'alphabet et la syntaxe, le monde d'écriture et la langue *communs à notre espèce et à notre époque* [,] les révolutionne»⁸⁶⁸. Rappelons que le poète cherche à «extraire» au maximum de l'objet sa «qualité différentielle», exprimée par une formule, dotée de l'épaisseur matérielle et sémantique des mots. C'est ce procédé de l'«abstraction concrète» qui met en œuvre «un langage capable d'*effets* pratiques», à la manière des proverbes qui peuvent être appliqués à n'importe quel contexte⁸⁶⁹. La phrase «Elle [la table] est *élémentaire* voilà tout⁸⁷⁰» paraît étonnamment pertinente par sa manière de résumer l'objet à l'essentiel. En effet, étant non plus un concept mais un «*conceptacle*⁸⁷¹», «la table» incarne le point d'équilibre entre une chose concrète et un mot comme conception abstraite : «Ainsi pourrait-on dire que Table n'est que la substantification [*sic*] d'un suffixe qualificatif, indiquant seulement la possibilité pure⁸⁷².»

Par sa propriété de désigner la «possibilité pure», la table assume deux appels, à l'auteur et au lecteur : d'une part, «elle invite [...] à suivre, à pratiquer son parcours, elle incite à tracer, jusqu'à son bout, des lignes, elle invite à l'écriture⁸⁷³» ; de l'autre, le suffixe «-able», «presque exclusivement de sens passif permet de connoter une action virtuelle du lecteur», comme «remarquable : qui peut être remarqué : que le lecteur peut et doit remarquer» et «ressuscitable : qui peut être ressuscité : que le lecteur ressuscite

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 924. Souligné par l'auteur.

⁸⁶⁹ Francis Ponge, «Examen des "Fables logiques"», dans *Pratiques d'écriture ou L'inachèvement perpétuel*, O. C. II, p. 1029. Souligné par l'auteur. Dans ce texte écrit en 1925/1926, Ponge explique l'efficacité des proverbes, quoiqu'il leur soit reproché d'être soit «obscur», soit «banals», en citant le «*Beau langage*» analysé par Jean Paulhan par rapport aux Malgaches.

⁸⁷⁰ *T. O. C. II*, p. 927. Souligné par l'auteur.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 919. Souligné par l'auteur.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 935.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 937.

donc par une “lecture-écriture” du texte». ⁸⁷⁴ Dans *La Fabrique du pré*, Ponge espère que le lecteur entre dans le «pré» et le foule à ses côtés. De même, *La Table* invite le lecteur à la fabrique d’un texte, à ceci près que cette fois-ci c’est plutôt le poète qui se présente aussi comme un lecteur de ses textes : «Lecteur je t’invite à lire l’écriture de la lecture de ce que j’écris⁸⁷⁵». Cette phrase signale d’ailleurs l’aspect rétroactif du texte, qu’illustre le sous-titre «une table comme référent, chaque soir, continuée et corrigée chaque matin suivant⁸⁷⁶».

Parmi les méthodes «exposées», on peut relever également la dialectique du «plus et moins» ou celle des contradictions dans ces phrases : «c’est en creusant le mot (ancien) en essayant de le justifier par rapport à son référent que je vais, probablement, travailler. Voilà qui est paradoxal (paradoxal? ou absurde? [])» ; «Je n’ai plus qu’à {écrire sur toi (en finir) | te dévisager toi-même («la face maternelle») | qu’à t’écrire} toi-même sans doute pour l’effacer⁸⁷⁷. Dans un feuillet intitulé «LE MUR, LA TABLE», Ponge explique cet acte paradoxal de création en comparant la page au mur :

Le bizarre est que la page {s’étage | se bâtit} de haut en bas, au contraire du mur. Le scripteur travaille, opère au sens contraire du maçon. Peut-être (mais cela je dois le dire, me semble à priori mince, maigre, mièvre) pourrait-on en inférer que le mur, c’est la page nue, blanche et que l’écrit est fait pour nier, annuler (de haut en bas), rayer, détruire le mur, transformer le mur en ouverture (en porte ouverte)⁸⁷⁸.

Ce passage métapoétique explique et exécute lui-même la fonction contradictoire assumée par ces lignes mêmes, qui apparaissent pour la création de *La Table* mais détruisent en même temps cet objet en tant que mur, et ce, sous les yeux du lecteur. L’acte d’écrire, semblable à celui de frayer le chemin, relève de la notion d’ouverture

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 938. Ponge signale que ces phrases sont citées du «mémoire de G. Dufour», qui n’est pourtant pas identifié (la note 44 de *La Table*, *O. C. II*, p. 1629).

⁸⁷⁵ *T. O. C. II*, p. 919.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 923.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 920, 917.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 933.

qui ne manque pas d'évoquer la stratégie du présent et, corollairement, la «co-réalisation» par l'auteur et par le lecteur⁸⁷⁹. Un feuillet dont le titre est éloquemment autoréflexif, «D'UN TRAVAIL SUR LA TABLE DE TRAVAIL», souligne leur complicité avec le mot déictique «aujourd'hui» : «Qu'ainsi les matières présentées méthodologiquement et en raccourci puissent / {être vues | pour être lues} d'un seul coup d'œil / et qu'ainsi devenue table d'harmonie elle vibre aujourd'hui à l'unisson des cordes⁸⁸⁰.» L'auteur et le lecteur se rapprochent par l'intermédiaire d'une formule concise, dont la dialectique de contradictions s'accorde à la confirmation de la formule, voire de la prise de paroles. Il s'agit de «taille[r] dans (pratique des amputations sur) le langage (une phrase)» à la manière des poiriers, pour que «certains de ces mots qui restent, prennent ce caractère (des troncs ou branches de poiriers) : il semble alors que la plume soit repassée sur eux, se les soit confirmés [*sic*].»

En tout cas, le regard du lecteur doit, lui, à son tour, de toute nécessité, repasser souvent sur ces mots, à cause du côté abscons du texte : trop concis, aheurté [*sic*]. Ces mots, ces parties de texte, gonflent intérieurement, reprennent force mais paraissent nouveaux, chantournés. Ils se confirment. Ils sont confirmés.

Ils en deviennent plus épais, nouveaux, chargés d'ailleurs de sens (et de possibilité de fleurs et fruits). Ils semblent bois mort, et pourtant, au contraire, c'est d'eux que naissent, c'est eux qui directement assument les bouquets de fleurettes, puis de fruits⁸⁸¹.

Dans le même texte, écrit vingt ans avant *La Table*, on retrouve une paraphrase pour les mots déjà cités plus haut («une formule *verbale*, c'est-à-dire *abstraite au maximum*, mais *concrète à la fois*»), accompagnée ici de l'indice d'anticipation : «Il faudrait rassembler tout cela, et le dire en moins de mots. / De façon plus concisément concrète, ainsi presque abstraite (pour l'avenir)⁸⁸².» À deux niveaux, celui d'un texte particulier et celui de l'œuvre entière, Ponge procède à cette «pratique des amputations», acte

⁸⁷⁹ Voir le chapitre VIII.

⁸⁸⁰ *T. O. C. II.*, p. 943.

⁸⁸¹ Francis Ponge, «Nioque de l'avant-printemps» [Gallimard, 1983], *O. C. II*, p. 979.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 962.

rétrospectif et prospectif, dans le texte d'«exposition» qui est à la fois le lieu d'un «fatras⁸⁸³» et d'une organisation⁸⁸⁴.

Une table de jonction : «Ô lyrique» comme nœud du monument et du mouvement

Équipement quotidien pour l'écriture, la table est pour Ponge la condition indispensable à la création. Les nombreuses mentions du poète appuyé sur sa table rendent *La Table* emblématique de ce que Jean-Marie Gleize et Bernard Veck appellent la «démarche d'un "réalisme intégral"» : «*La formulation sera donc un événement relatif à tous ces événements, pris dans et emporté par, le flot des événements qui le déterminent*⁸⁸⁵.» Ce qui se révèle particulièrement dans ce texte, c'est que l'objet implique non seulement la spatialité due à sa forme rectangulaire, mais aussi une certaine étendue autour de lui. Face à l'objet, à la fois une chose concrète et une surface environnante, Ponge semble approfondir ses réflexions sur les rapports entre l'homme, le monde et la langue.

Le poète déclare que «la façon dont [il s]'y *appuie* est significative⁸⁸⁶.» Comme il s'allonge parallèlement à la table, les pieds au-dessus, celle-ci paraît une surface où il se place plutôt qu'un meuble dont on se sert, comme le pré de *La Fabrique du pré* où l'on marche ou où l'on se couche. Mais, tandis que le texte du pré change de perspective pour évoquer un espace tridimensionnel en montrant la terre «vue d'en haut» et «vue d'en bas», horizontale (la surface) et verticale (le profil), dans *La Table*, l'objet lui-même effectue une rotation à 90 degrés, du vertical à l'horizontal, en

⁸⁸³ «C'est seulement de tout ce fatras que doit [,] que peut se dégager la Table.» *T. O. C. II*, p. 926.

⁸⁸⁴ Philippe Hamon montre l'ambiguïté de l'exposition comme phénomène architectural collectif et comme texte singulier : «elle est à la fois le lieu (architectural *et* rhétorique) d'une rationalité, mais aussi d'un éclectisme, à la fois d'un bric-à-brac et d'une organisation ; elle est à la fois utilitaire et pittoresque ; lieu d'un divertissement, elle est aussi celui de l'exposition d'un savoir ; exemplaire et "universel", elle est aussi provisoire, démontable et transitoire.» *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris : José Corti, 1989, p. 15. Souligné par l'auteur.

⁸⁸⁵ Jean-Marie Gleize, Bernard Veck, *Op. cit.*, p. 56-57. Souligné par les auteurs.

⁸⁸⁶ *T. O. C. II*, p. 932. Souligné par l'auteur.

produisant de la sorte un volume autour de lui. Si l'objet n'est plus un paysage à décrire, c'est qu'il fait bien partie de ce qui environne l'homme, qu'il est l'un des éléments déterminants de sa «démarche d'un "réalisme intégral"». En ce sens, il est intéressant de remarquer une notion de symbiose chez Ponge. Par rapport au monde extérieur, à la nature, à des «êtres d'autres espèces», «la vie — cela est sensible (aux êtres [hommes] sensibles) en chaque lieu à chaque instant — est diffuse autour de lui [l'homme]⁸⁸⁷.» Mais, considérant la parenté entre Ponge et les artistes, nous pouvons rappeler notamment son adhésion à la surface picturale d'Olivier Debré. Le poète apprécie les tableaux de ce dernier en ce qu'ils appellent de l'extérieur un «air frais» qui traverse le corps du spectateur⁸⁸⁸. À la manière de Debré, Ponge cherche à exprimer les émotions premières reçues de la nature en les transformant concrètement en surface «plane». On pourrait croire que ce passage est une version de son texte sur Debré :

D'Ouest viennent par rafales les gros soucis, les rembrunissements bleuâtres (changeant (occupant) d'un décor mouvementé) tout le haut (les deux tiers supérieurs) de la page, et parfois la trempant tout entière, mouillant, aspergeant parfois jusqu'au lecteur (dans le cadre de sa fenêtre).

Tout l'espace entre le lecteur et la page traversé d'ailleurs par le vent (plein flux) de plein fouet)

(Plénitude de tout cela : aussi plein que mon propre corps.)⁸⁸⁹

L'identification de la page à la matérialité de la surface picturale n'est pas absente de *La Table*. Les termes de couleurs, disposées spatialement, abondent dans le premier feuillet :

Les couleurs apparaissent à peu près dans le même temps
(d'abord les rouges
puis les ors, les jaunes

⁸⁸⁷ Francis Ponge, «Préface à un Bestiaire», dans *Nouveau nouveau recueil II, O. C. II*, p. 1240.

⁸⁸⁸ Francis Ponge, «Pour Olivier Debré», dans *A. C., O. C. II*, p. 661. Voir le chapitre V.

⁸⁸⁹ Francis Ponge, *Nioque de l'avant-printemps, O. C. II*, pp. 984-985. Le manuscrit ajoute dans un encadré : «la nature source de sentiments inouïs» (la note 2 de *Nioque de l'avant-printemps, O. C. II*, p. 1639).

puis les verts enfin les bleus
(8 à 10 minutes
plus tard) Vénus brille encore
Grand jour à 7 h 15⁸⁹⁰.

Il est possible de citer également Pierre Tal-Coat, avec qui Ponge a une affinité certaine⁸⁹¹. En considérant sa peinture comme «tentative d'ouverture», Tal-Coat partage avec le poète la sensibilité au monde qui environne l'homme et à son état de changement perpétuel : «La vision que l'on peut avoir du monde est singularisée par le temps et le lieu qu'on occupe. [...] En réalité, de ce lieu singulier que j'occupe, il m'était toujours plus urgent de regarder, de m'apercevoir que chaque instant est nouveau, que chaque chose n'est jamais ce qu'elle fut⁸⁹².»

Or, Ponge considère la table comme la surface sur laquelle l'homme inscrit son «mouvement *mental* qui crée le rythme⁸⁹³» : «La Table depuis la nuit des temps attendait l'homme, verticale d'abord [,] puis il la rabattit devant lui en oblique ou horizontale», et «dès l'instant qu'il s'arma d'une pointe [...] il s'aperçut du pouvoir qu'il avait de lui imprimer {son | quelque} *rythme* et d'ainsi défier l'oubli, défier le temps⁸⁹⁴». La table identifiée au mur évoque la surface matérielle de la page, semblable à celle de la peinture, et se révèle apte à conserver des inscriptions circonstanciées. Il

⁸⁹⁰ *T, O. C. II*, p. 913.

⁸⁹¹ «Tal-Coat à propos duquel il [Ponge] me dit avec grande tristesse qu'on ne leur avait jamais demandé de collaborer à quelque chose qui eût incarné leur entente». Yves Peyré, «Regard vers Francis Ponge. Entretien avec Bernard Beugnot et Bernard Veck», in *Genesis*, n°12, 1998, p. 133. Le poète et le peintre apparaissent conjointement dans un numéro de la revue *L'Éphémère* (n° 5, printemps 1968) : Francis Ponge, «L'opinion changée quant aux fleurs I - IX», pp. 3-29 ; Pierre Tal-Coat, «Traverse d'un plateau» (poème) et «Pages de carnets» (dessins), pp. 30-47.

⁸⁹² *L'Immobilité battante, Entretiens de Jean-Pascal Léger avec Pierre Tal-Coat*, Paris : édition Clivages, 2007, p. 89, 90.

⁸⁹³ Francis Ponge, «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», *O. C. II*, p.647. Souligné par l'auteur.

⁸⁹⁴ *T, O. C. II*, p. 945. Nous soulignons.

en va de même justement pour le texte de *La Table* qui se fait au «rythme de la vie⁸⁹⁵», sous forme de journal. En inscrivant lui aussi ses mots, Ponge emploie le mot «dévisager» dans le même sens que «déchirer» («je ne puis que te *dévisager* (déchirer ta surface) de mon stylet⁸⁹⁶»). Cette précision du sens évoque «l'égratignure» de l'oiseau de *La Fabrique du pré*, qui vole dans le ciel à la fois concret (une surface plane peinte en bleue) et abstrait (une formule proverbiale «oraculaire»). Autrement dit, le passage de l'oiseau symbolise «de façon plus concisément concrète, ainsi presque abstraite», la surface pongienne contradictoire où se rejoignent le ciel pictural matériel et le ciel conceptuel d'un espace extraterrestre. Ainsi, la surface plane à «dévisager» (regarder) a-t-elle besoin d'être «dévisagée» (déchirée), comme si la table était à ce point assimilable à la page qu'il fallait la déchirer pour qu'elle reprenne sa propre matérialité comme chose en soi. Le geste d'ouvrir une fente révèle le décalage entre l'abstrait et le concret. Mais, par cela même, l'acte de «dévisager» la table, d'accentuer la matérialité de sa surface, constitue une tentative de rejoindre, «rajouter», les mots inscrits en tant que conception et en tant que matière substantielle.

En ce sens, l'ambiance «lyrique» de *La Table* ne paraît pas anodine. Outre qu'une sorte de soumission à l'objet s'apparente à la constante des méthodes pongiennes, la «rhétorique par objet», sa passion se manifeste particulièrement auprès de la table. En même temps qu'il souligne la matérialité de la table, Ponge exprime son «amour» de manière émotionnelle, en se rendant à la table «un peu comme un vaincu à son vainqueur» disant : «je m'y rends, me mets à la sienne [disposition], je me livre à

⁸⁹⁵ Francis Ponge, «De l'expression artistique», dans *Pages d'atelier*, Paris : Gallimard, coll. «Les Cahiers de la NRF», 2005 p. 47. Pour Ponge le rythme fonctionne non seulement dans l'écriture mais aussi dans la lecture sur le plan physique. Dans ce texte écrit en 1923, il affirme que «l'idée *vaut* le rythme» et que ce sont là «choses inséparables», car «chaque mot est nécessaire pour l'artiste par la suite et le rythme des autres [l'auditeur ou le lecteur]», ceux-ci étant amenés à des «états physiques» comme des «sentiments accompagnés de plaisir ou de peine.» *Idem*. Souligné par l'auteur.

⁸⁹⁶ *T, O. C. II*, p. 943. Souligné par l'auteur.

elle, je m'y soumetts⁸⁹⁷». En effet, il intitule un feuillet «De l'amour de l'homme-scripteur pour sa table⁸⁹⁸». Force est de noter que le poète met en exergue «l'homme-scripteur», homme qui s'exprime à l'écrit, à la table. Destinée à recevoir des inscriptions, cette surface intermédiaire entre l'abstrait et le concret devient une sorte de table de jonction, propre à transformer concrètement une émotion en expression verbale. Ponge considère l'homme comme sujet qui essaie d'associer le mot et la chose, en employant la langue :

[...] nous avons à nous épanouir, développer, à engendrer le monde qui nous environne — ; plongés donc, baignés dans le monde muet, — qui est notre milieu naturel, notre seule, notre véritable patrie ; qui nous environne, nous traverse, nous alimente ; dont nous faisons partie ; dont nous ne sommes qu'un *nœud*, qu'un des *nœuds* ; [...] ; dont nous avons besoin comme il a besoin de nous ; où nous respirons comme il respire par nous ; [...] ⁸⁹⁹

L'homme est un point de connexion des rapports réciproques de l'horlogerie naturelle, dans laquelle il se trouve un rouage parmi d'autres, parmi d'autres êtres, végétaux, animaux et minéraux.

Ainsi, dans «Nioque de l'avant-printemps», veut-il remplacer par le signe du «nœud» le «sanglot esthétique» produit par «un paysage [qui] [l]e cravate», en exprimant cette contraction émotionnelle par l'esquisse des branches d'arbres entrelacées :

Le Paysage ∞* grands nœuds bistres, gourds et paralytiques (infirmes) sous les rembrunissements bleuâtres, les volumineux soucis venant d'Ouest.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, pp. 945-946. Ajout B. À propos de Malherbe, Ponge signale comme «*point très important*» le fait que «Malherbe préconise l'excès, la démesure dans une passion, dans une seule passion : l'amour. / Cela est au plus haut point significatif et important étant donné que toute son œuvre est une poésie de louange et de parti pris. Donc, ce qu'il dit là est valable pour toute son œuvre, donc pour toute poésie lyrique.» *Pour un Malherbe, O. C. II*, p. 226. Souligné par l'auteur.

⁸⁹⁸ *T, O. C. II*, p. 944.

⁸⁹⁹ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, pp. 56-57. Nous soulignons.

*Remplacer le ô lyrique par le signe arithmétique de l'infini ∞ (le 8 couché)⁹⁰⁰.

On peut voir dans le signe « ∞ » une autre forme de l'équation «PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS». Cette fois-ci, Ponge souligne explicitement l'existence de l'homme en tant qu'usager de la langue et porte-parole des choses muettes, qui fait égaler les deux termes de l'équation, en transformant une émotion, produite par une circonstance, en expression communicative et concrète⁹⁰¹.

Ce qu'il y a de grandeur dans la plus petite chose, n'oublions jamais. Il faut qu'un grand mouvement nous emporte pour distendre, épuiser les richesses de chacune de ces soi-disant — non pas soi-disant : les hommes disant [...] petites choses. Ce mouvement, c'est l'enthousiasme⁹⁰².

Le poète est bien conscient que les «nominations disent nos rapports aux choses et non les choses “en elles-mêmes”⁹⁰³» et que la pratique des paroles, notamment lorsqu'elle est laudative, peut contribuer à changer notre point de vue à leur égard. Selon Claude Millet, «le lyrisme réalise un transfert», comme dans la métaphore :

La circonstance lyrique est ainsi toujours comprise dans un entre-deux, toujours à mi-chemin du circonstanciel et de l'autre du circonstanciel, quel que soit le nom donné à cet autre. Le lyrisme est une performance, parce que situant son monde

⁹⁰⁰ Francis Ponge, *Nioque de l'avant-printemps*, O. C. II, p. 968.

⁹⁰¹ Il est significatif que dans un feuillet manuscrit de *La Seine*, intitulé «La Source» (au verso du feuillet daté 15-III-48), deux lignes forment chacune un tourbillon comme un calligramme, composant la forme du 8. Cette image est reproduite dans le catalogue d'exposition «Francis Ponge. Dons d'Armande Ponge, septembre 2007-décembre 2009», Chancellerie des Universités de Paris / Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 2010, p. 21. On peut voir un autre calligramme écrit de la même manière dans «L'atelier de *La Seine*», O. C. I, p. 302.

⁹⁰² Francis Ponge, «Chose à dire à Limbour», dans *Pages d'atelier*, Paris : Gallimard, coll. «Les Cahiers de la NRF», 2005, p. 251.

⁹⁰³ Paul Siblot, «Nomination et point de vue : la composante déictique des catégorisations lexicales», in Georgeta Cislaru (et al.), *L'acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p.38.

dans un entre-deux, un mi-chemin, il définit le poème comme une voie et une voix de passage, dont le Je est moins le centre que le *medium* ou le milieu⁹⁰⁴.

Le signe de l'infini figure symboliquement celui de l'équation qui caractérise le matérialisme paradoxal de Ponge : «concret concis = abstrait⁹⁰⁵».

L'interjection «Ô» apparaît significativement dans la clause de *La Table* : «Ô Table, ma console et ma consolatrice, table qui me console, où je me consolide⁹⁰⁶». À la fonction physique de la table en tant que «support», le poète associe les deux fonctions mentales de «consoler» et de «consolider». L'enthousiasme est accentué par le mot «table» dont la seconde syllabe, muette est «dirigée vers l'infini»⁹⁰⁷, vers le transcendant. Mais Ponge reste «terre à terre» et refroidit sa passion. Il n'est pas déraisonnable de penser que les deux mots, «consoler» et «consolider», font allusion au «lieu commun» par la combinaison du préfixe «con-» et «sol». Car, en consultant le dictionnaire *Littré*, il note bien l'étymologie de «consolider» : *cum* (avec) et *solidus* (solide), lié au «sol»⁹⁰⁸. La table, «c'est un sol pour la plume⁹⁰⁹.» La position de Ponge «les pieds sur la table» ne manque sans doute pas d'évoquer la locution «les pieds sur terre», qui correspond à sa façon matérialiste de dire l'objet. Le vocatif «Ô Table» incarne la possibilité d'«ôter» («ôtable»), souhaitée par le poète qui écrit sur la table pour «l'effacer, du même coup effacer tout ce qu' [il a] écrit *sur* elle, l'effaçant enfin aussi du même coup, elle-même pour absolument en finir⁹¹⁰.» C'est par la passion du poète (le «ô») que la table lui ouvre la possibilité de finir, bien que le texte ne soit pas

⁹⁰⁴ Claude Millet, «Avant-propos. Circonstance : l'entre-deux lyrique», in *La Circonstance lyrique*, sous la direction de Claude Millet, Bruxelles : Peter Lang, 2011, pp. 27-28.

⁹⁰⁵ Cette équation se trouve dans le manuscrit du feuillet daté du 6 avril 1950 de *Nioque de l'avant-printemps* (la note 1 de la section «III» de *Nioque de l'avant-printemps*, *O. C. II*, p. 1636).

⁹⁰⁶ *T, O. C. II*, p. 946. La phrase sans point.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 937.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 940-941.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 928.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 916. Souligné par l'auteur. «*Effacer* : proprement, ôter la face.» *Ibid.*, p. 942, Ajout A.

achevé, même la clause n'ayant pas de point final. C'est également le lyrisme concret pongien qui réunit l'auteur et le lecteur dans l'interjection «Ô» : «Auditeur Ô dicteur / moitié d'Ô accolée à l'autre moitié : mon oreille⁹¹¹». Jean-Michel Maulpoix cite des poètes voyageurs, adeptes de l'éloge du XX^e siècle, comme représentants d'«un temps de redynamisation de la parole poétique, aussi bien que de remise en mouvement du sujet lyrique [...] qui s'échappe au loin⁹¹²». Bien qu'il ne voyage pas loin, on peut ranger Ponge parmi eux, en ce sens qu'il cherche à renouveler la parole poétique à sa manière, en invitant le lecteur au «voyage dans l'épaisseur des choses⁹¹³».

IX-2. La parole entre monument et mouvement

Le «moviment» des parallélépipèdes

Créant des expressions proverbiales et montrant ce processus, les textes de Ponge se déroulent dans le «moviment», dans l'oscillation entre le monument en mouvement et le mouvement vers un monument. À la fois entière et fragment intégré à un autre entier, chaque parole apparaît comme une pièce de brique, autonome et mobile, mais capable de devenir la composante d'un bâtiment. Il semble que la forme élémentaire de la table symbolise, quoique banalement, ce monument textuel pongien qui ne cesse d'être modifié.

Dans son étude sur l'usage des proverbes chez Ponge, Ian Higgins éclaire l'écriture «movimentale» qui dépasse la frontière théorique de la langue et la parole : contrairement à la définition linguistique selon laquelle le proverbe appartient non à la parole mais à la langue, «pour le lecteur de Ponge, c'est une déformation de l'expérience du langage que d'opposer langue et parole⁹¹⁴». Ses proverbes «manifestent

⁹¹¹ *T, O. C. II*, p. 918.

⁹¹² Jean-Michel Maulpoix, «L'impossible éloge?», in *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'Alain Génétiot, Nancy : Presse Universitaires de Nancy, coll. «CEMLA», 2008, p. 476.

⁹¹³ Francis Ponge, «Introduction au "Galet"», in *Le Parti pris des choses, O. C. I*, p. 203.

⁹¹⁴ Ian Higgins, «Ponge des proverbes», traduit de l'anglais par Gérard Farasse, in *Revue des sciences humaines*, n° 228, octobre-décembre 1992, p. 102. L'article a paru sous le titre «Proverbial Ponge», in *The Modern Language Review*, vol. 74, n° 2, avril 1979.

par excellence la relation dialectique entre la langue et la parole», qui «s'impliquent l'une l'autre et sont réalisées simultanément par le locuteur et l'allocutaire, chaque fois qu'il y a acte de parole⁹¹⁵.» Parler, c'est réaliser la situation dans laquelle on se trouve ; quand le locuteur invoque un proverbe comme la sagesse des nations, il le met en œuvre «ici, maintenant», face à l'interlocuteur ; ayant recours à la complicité de celui-ci, il fait fonctionner la connaissance commune, en même temps que l'acte de parole le fait exister en tant que celui qui le réalise⁹¹⁶. La coexistence de la langue et de la parole semble représentée emblématiquement dans *La Fabrique du pré*. Chaque feuillet sur le pré y apparaît comme le plan le plus superficiel qui se produit sur la terre stratifiée par les débris des trois règnes. Par le biais de la circulation de l'eau, chaque «pré» assume un rôle, celui de conserver et de renouveler la «mémoire naturelle», à la manière de l'acte de parole qui se fonde sur une langue stable et qui, en même temps, l'actualise. Comme le remarque Piero Bigongiari, «le mouvement de Ponge, le *perpetuum mobile* de Ponge, réside justement dans ce fait qu'il est, au sein du langage, langage institutionnellement sans fin, dans une phase de perpétuelle expérimentation⁹¹⁷.»

Par ailleurs, ce qui crée un espace tridimensionnel dans *La Table*, c'est non seulement la surface plane de l'objet, mais aussi l'assemblage de la planéité matérielle et la verticalité du pouvoir verbal. L'intérêt particulier du poète pour la surface plane se manifeste par l'invention du mot «*planitude*», mot-valise de l'«*attitude plane*»⁹¹⁸. Et il se demande : «Dirai-je donc, plutôt, qu'il s'agit d'un mouvement, d'une tendance, à quitter la verticalité pour l'horizontalité? / D'un mouvement de bascule (d'avant en arrière) du *mur* (symbole du «vertical-comme-barrière», «comme-limite») *vers* l'horizontalité? / Cela commencerait ainsi, peut-être, à devenir plus juste, plus

⁹¹⁵ *Idem*. Souligné par l'auteur.

⁹¹⁶ Quant à la distinction entre la langue et le langage, Ponge déclare qu'il emploie «l'un ou l'autre indifféremment». «Entretien avec Francis Ponge», in *Cahiers critiques de la littérature*, n° 2, décembre 1976, p. 6.

⁹¹⁷ Piero Bigongiari, «Enfin Ponge vint, ou la "textualité" de l'"Acte"», *Francis Ponge*, s.l.d. Jean-Marie Gleize, *Cahiers de l'Herne*, n° 51, Paris : L'Herne, 1986, p. 481.

⁹¹⁸ *T, O. C. II*, p. 939. Souligné par l'auteur.

adéquat...⁹¹⁹» Par ailleurs, la «planitude» de la table d'écriture est compensée par le mouvement vertical de la parole lyrique comme nous venons de voir.

Dans *Pour un Malherbe*, Ponge explique la verticalité de la parole par l'image du feu, d'une chose instable et floue, mais dirigée vers le haut.

En quoi cette image n'est pas tellement inadéquate (celle de la tour de feu) : la parole en un sens s'élève comme la fumée, mais elle n'est touchante, impressionnante, que dans la mesure où des flammes sont sensibles en son centre. La parole douée de force ascensionnelle, ardente, fouguese, et qui monte tout droit malgré le mouvement baroque, hélicoïdal des flammes, et qui donne l'impression d'une haute tour, qui nous porte irrésistiblement, d'un seul coup, dès les premiers mots, à un niveau supérieur⁹²⁰.

En comparant les strophes des poèmes à «des tronçons de tuyaux ou de tours ou de cheminées», il continue :

L'esprit y circule, évolue un peu à la façon des flammes, s'élevant en spirales à l'intérieur. (Ne pas insister, c'est presque un lieu commun.) (Ce qui n'est pas du lieu commun, c'est de donner de l'importance à la colonne de *fumées*) (c'est aussi de conserver son importance au fait qui me saisit si fort à Rouen, à savoir que ces colonnes bien que parfaitement verticales, se rejoignaient au zénith)⁹²¹.

À partir de l'idée presque banale de l'esprit ascendant dans les poèmes, le poète se présente comme original, en ce qu'il porte une attention particulière à la fumée, chose ordinairement négligeable. De surcroît, il rappelle que ces réflexions proviennent de l'accident réel qu'il a vu, l'incendie des pétroles de Rouen en 1940. L'argument parvient enfin à une conclusion étonnante mais conforme à son éloge paradoxal matérialiste : «Les paroles, ce sont évidemment la fumée, résidu du corps-du-désir qui a brûlé⁹²².» Faisant allusion au proverbe «il n'y a pas de fumée sans feu», Ponge subvertit l'image

⁹¹⁹ *Idem.*

⁹²⁰ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 153.

⁹²¹ *Idem.* Souligné par l'auteur.

⁹²² *Ibid.*, p. 156.

conventionnelle de la fumée pour la valoriser : «Mais il faut qu'il y ait du résidu corporel et c'est la fumée qui le signifie, qui signifie qu'il y avait du corps, que la flamme a brûlé *quelque chose*, qu'une assomption (ou consommation) s'est produite. Et une métamorphose⁹²³.» Appelé par le mouvement ascensionnel, le mot religieux «assomption» peut être compris au sens physique, en raison de l'ajout de l'autre mot «consommation», susceptible de porter un sens religieux et un sens physique. Plutôt qu'au sens religieux (consommation des espèces sacramentelles dans l'Eucharistie), ce mot, au sens chimique (décomposition par le feu), accentue ici la valeur substantielle de la fumée, qui prouve par ses particules résiduelles un changement physique du corps. À l'opposé du sens du «rien» dans l'expression «s'en aller en fumée», la fumée est considérée comme trace matérielle. Dans *Le Parti pris des choses*, déjà, la fumée est associée à la parole dans la description de la cigarette consommée dont le résidu en cendres représente la «passion» ardente⁹²⁴. On ne s'étonne donc pas de voir la bougie émettre des «fumées originales» pour «encourage[r] le lecteur⁹²⁵», en dépit de l'image conventionnelle de «ce qui n'a, comme la fumée, ni consistance ni valeur⁹²⁶.» Chose éphémère et sobre mais substantielle, la fumée demeure indissociable de la création verbale de Ponge, le tabac comptant ainsi dans l'«attirail⁹²⁷» d'écriture étalé sur la table dans le texte éponyme.

Dès lors, il semble que l'association de la parole et de la fumée prenne corps dans *Ici haut*, recueil de petites phrases humoristiques, imprimé sur un papier plié et mis dans une boîte d'allumettes (le dernier pli collé au fond de la boîte). Par analogie avec la fumée, les bâchettes inflammables justifient le titre qui évoque la «rigueur et force ascensionnelle» du «Verbe», par laquelle «tout est dirigé (droites et courbes, flèches et volutes), très énergiquement et très constamment vers le haut⁹²⁸.» Sous la plume ludique de Ponge, l'acte «déliuristique» s'approche de l'acte d'écriture : «je suis pour la mise au

⁹²³ *Ibid.*, p. 155. Souligné par l'auteur.

⁹²⁴ Francis Ponge, «La Cigarette», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 19.

⁹²⁵ Francis Ponge, «La Bougie», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 19.

⁹²⁶ *Littré*, t. 2, p. 1798.

⁹²⁷ *T. O. C. II*, p. 921.

⁹²⁸ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 154.

monde du feu / pour la mise à feu du monde / et pour la mise à mots du feu⁹²⁹». Le phénomène poétique tel qu'il se conçoit à travers l'image du feu s'incarne dans ce récipient parallélépipédique qui contient bien des jeux de mots, comme des «amulettes⁹³⁰», à la place des allumettes. En guise de mise à feu, Ponge exerce ainsi un des pouvoirs les plus toniques de la parole, celui de faire rire, comme dans ce jeu de mots : «Pourquoi l'homme est-il né? / POURRIRE [*sic*]⁹³¹».

Bien qu'une chose insignifiante telle que la fumée ne puisse être comparée qu'à une velléité eu égard à son caractère éphémère, l'ensemble des tentatives hésitantes forme un monument comme le signale le titre du dossier consacré au centre d'art et de culture Georges-Pompidou : «Grand hôtel de la rage de l'expression et des velléités réunies», «Grand hôtel» faisant référence justement à Malherbe, «monument» littéraire. C'est dans le texte consacré à ce poète de Cour que Ponge compare les paroles à des pièces adaptables : «Il faudrait de ces grandes pierres de taille (pierre de Caen), longues comme des adverbes en *ment*. De la pierre taillée en cubes ou parallélépipèdes, pour leur ajustement sobre et pratique⁹³².» Le soulignage des adverbes en «ment» s'apparente en filigrane avec l'usage privilégié des mots en question : monument et mouvement. Ces deux mots-clés contiennent, de surcroît, à leurs extrémités, les segments du mot «moment» qui désigne chaque fragment écrit, et qui peut porter les adjectifs «critique» aussi bien que «lyrique».

Ainsi, nos «Moments Critiques», ou «Proêmes», nous ne les concevons que comme ressortissant à la fois à l'une et l'autre de ces disciplines, et ce sont aussi nos «Moments Lyriques». C'est ainsi que nous comprenons fort bien, à

⁹²⁹ Francis Ponge, *Ici haut*, Aubière : Christian Moncelet, 1971, sans pagination (consulté à la Bibliothèque Nationale de France : RESERVE 16-Z-14861). Dans une autre page, l'auteur se présente comme poète : «éclaté en mille regards, / moi je, poète, revendique / l'abus de tout voir».

⁹³⁰ Dans l'indication de l'éditeur sur la surface du fond de la boîte, on peut lire : «JE SOUSSAIGNE [*sic*] Christian MONCELET VOUS VENDS POUR 3F. CETTE BOITE d'AMULETTES». *Idem*.

⁹³¹ *Idem*.

⁹³² Francis Ponge, *Pour un Malherbe, O. C. II*, p. 9. Souligné par l'auteur.

partir de là, que Lautréamont ait pu intituler *Poésies* ses réflexions ou maximes morales ou méthodologiques. Voilà encore pourquoi, notre œuvre entière, nous pourrions (nous avons sérieusement songé à) l'intituler : *Pratiques*⁹³³.

Rappelons que l'élément temporel n'est jamais exclu des textes de Ponge, pour qui même l'art spatial peut être musical, comme le montrent ses textes sur l'art, notamment ceux consacrés à Eugène de Kermadec. Dans la «démarche du "réel intégral"», tous les écrits sont circonstanciels, situés dans un temps actuel, mais ils prouvent les pratiques de parole, devenant soit proverbiales soit théoriques. Les louanges inscrites sur la surface plane forment un espace tridimensionnel, «la poésie à trois dimensions» dans laquelle s'opère «la confusion de la raison et de la *réson*⁹³⁴». Si le poète emprunte la forme du cube pour donner une image de sa poésie, c'est que ce qu'il apprécie le plus est l'architecture, comme espace susceptible de procurer une double expérience : le voir de l'extérieur, comme composant d'un ensemble plus vaste, et entrer dans son intérieur⁹³⁵.

«Le Beurre»

On trouve un autre objet quasi parallélépipédique, aussi prosaïque qu'une boîte d'allumettes : le beurre, qui pourtant, représente manifestement les principes poétiques du «mouviment».

LE BEURRE

Du beurre, dont je suis tout prêt à dire qu'il ne s'agit là de rien d'important, qu'il s'agit d'une contingence «sub specie aeternitatis» négligeable, eh bien,

⁹³³ *Ibid.*, p. 170. Souligné par l'auteur.

⁹³⁴ Francis Ponge, *Pour un Malherbe, O. C. II*, p. 154. Souligné par l'auteur.

⁹³⁵ «Enfin, il y a deux façons de voir, ou de sentir, ou d'être saisi par une architecture, c'est en la regardant de l'extérieur, comme quelque chose qui est placé à un certain endroit de la nature ou de la ville ou du paysage [...]. Et d'autre part l'impression qui est reçue quand on entre à l'intérieur.» Francis Ponge, «Entretien avec Francis Ponge», in *Cahiers critique de la littérature*, n° 2, décembre 1976, p. 32.

pourtant, il faut ce qu'il faut : il faut bien, il faut que j'en fasse, que j'en fasse bien une tartine.

Voit-on comment, depuis tout à l'heure, je le tartine? Comment se fait une tartine de quelque chose de peu important?

Il s'agit d'un solide peu consistant et cependant assez consistant ; comme, aussi, d'assez bonne saveur. Attention! Il faut donc que le présent texte s'en tienne à une logique et à une saveur du même ordre... Mais voilà qui se fait, sans doute, avant même que ça se remarque.

Le beurre change profondément de consistance et, plus largement encore, d'expression, d'expression de sa consistance, selon que la température se modifie ; fondant ou durcissant pour un degré à peine et tachant dès lors le papier d'une plus ou moins large tache de lumière : oui, nous ne nous targuons pas de transparence, mais plutôt, ici, de translucidité,

Tout aussi naturellement, va-t-il fondre bientôt dans la bouche. Il y fond de plus belle, à vrai dire, ayant été, d'ailleurs, fait pour ça ; imprégnant dès lors notre pain, imprégnant tout autre aliment de son mariage avec la salive ; imprégnant du même coup nos paroles, car c'est alors, que, le goût et l'odeur spécifiques du laitage se répandant dans l'arrière-bouche vont jusqu'à gagner, non loin du cervelet, dans l'arrière-gorge, le siège secret des formulations⁹³⁶.

L'éloge paradoxal de «quelque chose de peu important» commence par «en faire une tartine», un long développement rempli de lieux communs, d'un geste imitant, par les répétitions, le «mouvement de va-et-vient du couteau⁹³⁷». Par l'analogie entre l'objet et le texte, le beurre change d'expression selon la température, et celle-ci, au sens figuré, changeant la tournure du discours. Cet objet laisse des taches ineffaçables comme des paroles inscrites sur une pierre, au sein du texte «translucide» comme une exposition, montrant de façon métopoétique le processus de fabrication. C'est enfin «dans l'arrière-gorge, le siège secret des formulations», que le sanglot esthétique se transforme en paroles. À l'image de la pâte à modeler, le beurre constitue une matière plastique qui

⁹³⁶ Francis Ponge, «Le Beurre», dans *Nouveau nouveau recueil II, O. C. II*, pp. 1198-1199.

⁹³⁷ Bernard Beugnot, la note 1 du «Beurre», *O. C. II*, p. 1696. La note cite *Littré* pour l'expression «en faire une tartine» qui désigne dans les argots journalistiques : un «long article considéré surtout comme farci de lieux communs, et n'apprennent rien au lecteur.»

s'associe au «Goût plastique chez les Normands⁹³⁸», à l'exemple de Malherbe lui-même. Il s'agit là d'un goût propre à réaliser «une recette pratique. Une recette de vertu artistique⁹³⁹.» Déjà en 1941, Ponge pense confectionner une sorte de maison des gâteaux pour accueillir le lecteur :

Je veux laisser des œuvres solides et durables, qu'elles demeurent aux générations, chacune y trouvant quelque aliment nouveau, celui qui lui convient et qui l'exalte...

Il me faut donc faire une sorte de gâteau, de pain d'épices... où entrent en composition *aussi* les constantes du goût... ou bien un petit temple très résistant aux intempéries et où l'on aime à venir se recueillir (se cueillir, se humer)... ou bien (si l'on préfère) disposer une sorte de bar automatique, où l'on n'ait qu'à ouvrir n'importe quelle page et faire les frais d'un peu d'attention pour trouver sa nourriture...

... Images basses et seulement grossières, comme vous accourrez facilement sous ma plume! Quel butor, quel brutal suis-je donc? Quel sauvage, quel grossier personnage, quel odieux marlou! Quel artiste⁹⁴⁰.

Déguisant de fausse modestie sa dignité d'être «artiste», Ponge termine le texte intitulé «L'Œuf» par cette constatation autoréférentielle : «j'ai produit l'œuf. / Pas loin du zéro⁹⁴¹», pas loin non plus de l'interjection «Ô», semblable à l'orange qui «oblige le larynx à s'ouvrir largement pour la prononciation du mot⁹⁴²». Ouverte sur la possibilité d'écriture et ouvrant la bouche du lecteur, la table de Ponge rend l'acte de parole nutritif et délectable.

Mis en valeur dans la matérialisation temporelle et spatiale du journal poétique, l'objet spatial apparaît comme un espace privilégié de la production poétique. Dans

⁹³⁸ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 80.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁴⁰ Francis Ponge, «Première et seconde méditations nocturnes», dans *Nouveau nouveau recueil II*, O. C. II, p. 1186. Souligné par l'auteur.

⁹⁴¹ Francis Ponge, «L'Œuf», dans *Nouveau nouveau recueil II*, O. C. II, p. 1201.

⁹⁴² Francis Ponge, «L'Orange», dans *Le Parti pris des choses*, O. C. I, p. 20.

«Pochades en prose», le paysage dépeint représente symboliquement la sensibilité du spectateur qui y pénètre, évoquant par les images liées à l'assimilation des aliments la traversée des choses extérieures dans le corps — ce que Ponge recommande au lecteur depuis *Le Parti pris des choses*. Ses pratiques poétiques émergent de manière «visible», c'est-à-dire «exposées» sur la surface du texte. Accompagnée de feuillets manuscrits, *La Fabrique du pré* propose au lecteur d'entrer dans le pré, d'assister à la composition du poème «Pré», et ainsi de faire l'expérience du processus de l'écriture. Métaphoriquement et littéralement, le texte sur le pré devient un lieu «commun» entre le poète et le lecteur, lieu ouvert et partagé par le biais de l'épaisseur des mots, sorte de fond culturel. Dans la logique de (dis)proportion et de condensation, le pré est à la Nature ce que le lieu commun est à la langue. Comme l'humus participant dans son dynamisme à la fois au microcosme et au macrocosme, le pré pongien, de la taille d'un mouchoir, représente l'écriture de «mouviment» qui cherche à atteindre une formule monumentale entre l'accumulation constante et le renouvellement perpétuel des mots. Dans *La Table*, objet étroitement lié à l'écriture, le poète met en valeur plus nettement que jamais la pratique verbale, orale et scripturale. Ponge considère l'homme non seulement comme locuteur mais aussi comme scripteur, qui «rend» (à la Nature) ce qu'il reçoit de son environnement, en créant un texte en tant qu'objet d'art plastique. Textuelle et matérielle, cette surface plane rappelle au lecteur le pouvoir de la parole, en l'invitant à l'expérience d'un espace susceptible de réunir le monde verbal abstrait et le monde réel concret.

CONCLUSION

Dans le mécanisme de l'éloge paradoxal, Ponge met en œuvre son parti pris des choses en mobilisant des décalages de toutes sortes, autour de l'écart fondamental entre une simple chose et le nom qui lui est attribué, afin de montrer par là-même l'écart entre l'image conventionnelle de l'objet et sa qualité inédite. C'est également par la louange qu'il essaie de réhabiliter l'objet dans sa matérialité verbale. Afin de rapprocher le mieux possible le mot de la chose, le poète cherche à reconstituer l'épaisseur sémantique en tant que commun diviseur des deux sujets, tout en prenant conscience de leur différence insurmontable. Cette tentative infinie d'une synthèse textuelle de l'abstrait et du concret s'associe, par la notion de diversité et celle de relativité, au principe de la «rhétorique par objet». Pour adapter le texte à l'objet, les définitions-descriptions s'expriment sous plusieurs facettes, car une des choses les plus simples ne peut être réduite à une image établie d'un seul point de vue. Ayant recours à la métaphore multiple, en chaîne et en profusion, Ponge n'est pas éloigné du poète baroque décrit par Jean Rousset :

[...] l'artiste obtient une structure ouverte, en voie de croissance sous les yeux du lecteur ; c'est du moins l'impression qu'il doit éprouver ; le poème semble se faire ; il se développe comme un ensemble animé d'un mouvement de propagation ; les images s'engendrent en chaîne, se substituent les unes aux autres, de façon à donner au poème l'aspect d'une métamorphose continue,

émanant d'une imagination incapable d'épuiser d'un seul regard un objet toujours fuyant⁹⁴³.

Par exemple, «L'Huître» de Rémy Belleau et le poème éponyme de Ponge se ressemblent par la description des couleurs variées et notamment par la mise en relation d'une petite coquille avec le cosmos, comme dans la poésie de la Nature. Le texte sur le pré, écrit longtemps après, n'y déroge pas — en associant la surface verte et limitée du pré à la métamorphose planétaire de l'eau, voire à la Nature, en soulignant sa circulation infinie. Mais ce qui différencie le texte de Ponge de la poésie des choses à la Renaissance, c'est d'abord sa posture «terre à terre», littérale et matérialiste, consistant à prendre les mots au pied de la lettre, comme le montre l'emploi de la locution «il y a à boire et à manger» pour décrire l'huître. Ensuite, c'est l'importance prêtée à la première rencontre avec une chose réelle, qui déclenche la création poétique tentant de transformer l'émotion reçue de la chose en matière communicative et concrète.

C'est comme artiste que Ponge cherche à s'exprimer. Le mélange des choses hétérogènes s'accomplit dans un matérialisme étroitement lié à son intérêt particulier pour le moyen d'expression. Dans un texte intitulé «Déclaration, condition et destin de l'artiste», écrit en 1950, Ponge considère l'artiste comme un «chercheur» de l'esthétique du tâtonnement : «Homme de laboratoire : laboratoire de l'expression. À partir 1° de la matière brute, des émotions qu'elle donne, du désir qu'elle inspire [,] 2° de son moyen d'expression⁹⁴⁴.» Et c'est la forme du journal poétique, clairement annoncée par *La Rage de l'expression* parue en 1952, qui recouvre — mieux que le texte «clos» de l'époque du *Parti pris des choses* — les enjeux ici revendiqués. La même déclaration

⁹⁴³ Jean Rousset, «Introduction», in *Anthologie de la poésie baroque française I*, textes choisis par Jean Rousset, Paris : Armand Colin, 1968, p. 23. Pour montrer «l'effet recherché de mouvement et d'expansion, d'action toujours recommençante et toujours inachevée, de perpétuelle mutation au sein de l'œuvre» dans les poèmes baroques, Rousset relève divers moyens stylistiques : «formes complexes et ouvertes, effacement des articulations, construction sur plusieurs plans, équilibres instables dus à la multiplicité des perspectives, des centres organisateurs, des registres de pensée et d'image.» *Ibid.*, p. 22.

⁹⁴⁴ Francis Ponge, «Déclaration, condition et destin de l'artiste», in *Nioque de l'avant-printemps*, O. C. II, p. 981.

affirme que l'artiste «exprime *face au monde* (à propos des émotions qu'il en reçoit) *son plus particulier*», en «respect[ant] son impression première : ce qu'il reçoit des objets du monde», «pour exprimer la nature muette (le mystère, le secret, à l'égal du savant)⁹⁴⁵.» À cet objectif de partir du plus subjectif pour atteindre le plus universel et le plus scientifique, correspond le choix du journal poétique qui montre l'évolution du texte, en enregistrant chaque moment de recherche et de rencontre avec l'objet. Soit des sentiments circonstanciels, soit des réflexions ou exercices poétiques, les notes «d'aujourd'hui» sont inscrites dans le carnet journalier en tant que document.

Par l'accumulation de feuillets remplis, le journal poétique matérialise le temps et l'espace consacrés à l'objet, à la production de son texte. Pour Ponge, les signes et les blancs sur le papier, et le papier lui-même, portent la même valeur substantielle que les choses réelles. Dans ses textes sur l'art qui prouvent la proximité entre la littérature et l'art plastique, il souligne la matérialité des lignes dessinées et des couleurs peintes auxquelles s'apparentent les signes, en même temps qu'il apprécie l'acte de créer une œuvre d'art en tant que sublimation concrète. Même si les tableaux ne représentent pas de figures précises, leurs matières picturales déposées sur la surface plane assument la transformation esthétique, nouvelle entrée dans le monde réel de l'émotion, celle-ci étant produite par le monde extérieur. Or, une série de notes, qui placent sur un pied d'égalité l'épaisseur des mots et celle des choses, forme simultanément l'épaisseur spatiotemporelle et culturelle, puisque le processus de production d'un texte montre, à la mesure de l'avancement du journal, toutes les recherches sur l'objet : physiologique, sémantique, étymologique, analogique, et pragmatique. Cette stratification du texte s'organise manifestement dans *La Fabrique du pré*, qui n'atteste que de la formation des couches de sens, comparable à l'accumulation naturelle des couches de terre — composées de débris de tous les êtres, végétaux, minéraux et animaux. La plus «superficielle» aux sens physique et chronologique, chaque note émerge au-dessus des écrits qui la précèdent, appuyée sur l'épaisseur historique et culturelle. En considération de «l'incorporation-monstration des circonstances⁹⁴⁶», le journal poétique implique ce

⁹⁴⁵ *Idem.* Souligné par l'auteur.

⁹⁴⁶ Jean-Marie Gleize, «En lieu obscène», in *La Circonstance lyrique*, sous la direction de Claude Millet, Bruxelles : Peter Lang, 2011, p. 353.

qu'Alain Trouvé appelle «l'arrière-texte» : «L'espace littéraire est lui-même dédoublé sur différents plans : espace de la page où se côtoient et interfèrent les signes linguistiques et iconographiques, espace sonore de la phrase entendue et mémorisée dans lequel les mots s'associent par leur sonorité, espace du vécu qui orchestre la mise en coïncidence des expériences⁹⁴⁷.» Dans *La Table*, on voit bien les rapports entre l'objet et l'auteur dans leur position symbolique : supportant le corps de ce dernier, la table est toujours disposée à une nouvelle inscription de la «trace d'un corps lui-même confronté à l'expérience des lieux, des êtres et des langages⁹⁴⁸.»

De surcroît, dans l'avancement graduel du texte, se développe la fabrique d'une formule comme proverbe. Le déroulement temporel et l'expansion spatiale contribuent à rendre proverbiale une expression répétée avec des variations, surtout quand cette expression est laudative et hyperbolique. L'emploi du terme «merveilleux», par exemple, quoique banal en tant que louange, donne l'impression que celle-ci acquiert un caractère abstrait et «oraculaire» par sa forme concise mais condensée, justifiée auparavant par d'autres notes. Ici s'accomplit l'équation «concret concis = abstrait», dans la mesure où le mot «abstraction» consiste chez Ponge à extraire l'essentiel de l'objet par un procédé verbal concret. Sur la surface plane de la page, le poète joue de la dualité des signes évoquée notamment dans ses écrits sur l'art, dualité à la fois référentielle et matérielle, image représentative et matière picturale dans la peinture. Cette dualité peut se rapprocher des natures mortes de Giorgio Morandi, qui représentent des choses prosaïques, bouteilles ou vases, mais dont les aplats aux couleurs mates confèrent à leur surface une matérialité intense, celle de l'abstraction. Un commentaire de Philippe Jaccottet sur ce peintre pourrait éclaircir l'«abstraction» de Ponge lorsqu'il aborde la dimension temporelle : «Plus l'art de Morandi progresse en dépouillement, en concentration, plus les objets de ses natures mortes prennent, sur fond de poussière, de cendre ou de sable, l'aspect et la dignité de monuments⁹⁴⁹». Sous forme

⁹⁴⁷ Alain Trouvé, «L'Arrière-texte : de l'auteur au lecteur», in *Poétique*, n° 164, 2010, p. 505.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 507. Il s'agit de la quatrième dimension de l'arrière-texte relevée par Trouvé. Les trois autres sont, l'intertextualité cachée ou inaccessible à la lecture courante, le creuset culturel et linguistique, le contexte historique et circonstanciel.

⁹⁴⁹ Philippe Jaccottet, *Le bol du pèlerin*, Genève : La Dogana, 2001, p. 63.

d'un ardent éloge, il pratique la «poésie aplatie⁹⁵⁰» dans la «merveilleuse platitude», position poétique comprise littéralement. En profitant de l'apparence banale d'une expression proche du lieu commun, Ponge évoque l'inscription de l'essence de l'objet, rendue concrète par les mots imprimés, comparable à une épitaphe.

Cependant, cette écriture dans laquelle «n'importe quel hasard [est] élevé au caractère de la fixité⁹⁵¹» ne risque pas de se scléroser, tant qu'elle reste disposée à toutes les circonstances, comme la table qui attend à tout moment une nouvelle inscription, comme une «pierre d'attente», à laquelle d'ailleurs l'ardoise est comparée. Le texte de Ponge est toujours ouvert dans le temps et dans l'espace par la circonstance, et ouvert sur le monde réel par l'expérience textuelle de la «planéité». Force est de constater que l'ardoise, la table et le pré, objets «plats», se trouvent réunis non seulement autour de la surface plane propre à l'écriture, mais aussi autour de la terre qui est «la matière par excellence⁹⁵²». À la fois chose spatiale et matière tangible, la terre assume ce rôle d'être médium de la «mémoire naturelle», en subissant la formation ou l'érosion, dans sa profondeur comme dans sa largeur. Considérée comme «notre aliment⁹⁵³», elle semble incarner l'expérience d'une œuvre d'art telle que le poète l'a observée dans les peintures de Debré qui évoquent de vives sensations corporelles. Pour Ponge, la poésie ne relève «pas tant d'une connaissance que d'une assimilation⁹⁵⁴.» Dans le processus de la création artistique, le sanglot esthétique traverse le corps pour aboutir à une matérialisation artistique, et cette dernière, devenue œuvre d'art, communique la même impression au lecteur / spectateur. Dans «Pochades en prose», cahier d'exercices littéraires, Ponge identifie le corps qui regarde le paysage à la terre qui l'entoure, ce paysage même, comme si le monde extérieur l'envahissait en l'incitant à écrire ; et les «pochades» ainsi écrites donnent à «voir» au lecteur. Comme «*Le pré qui m'a ému* ou *Le pré, où je l'ai conçu*⁹⁵⁵», l'objet-texte spatial constitue un lieu à l'intérieur duquel on

⁹⁵⁰ Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, O. C. II, p. 811.

⁹⁵¹ Francis Ponge, «Notes d'un poème (sur Mallarmé)», in *Proèmes*, O. C. I, p. 182.

⁹⁵² Francis Ponge, «La Terre», in *Pièces*, O. C. I, p. 750.

⁹⁵³ *Idem*.

⁹⁵⁴ Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, O. C. II, p. 820.

⁹⁵⁵ *F. P.*, O. C. II, p. 477. Souligné par l'auteur.

ressent la nécessité de s'exprimer, lieu riche d'éléments culturels et intertextuels, symbolisé par «le couloir amène, avenant [,] l'avenue souvent encore très humide, imbibée [,] saturée, mais où le solide l'emporte sur le liquide de façon qu'on y puisse (poser) appuyer le pied⁹⁵⁶». Il convient de remarquer que les textes sur la table et l'ardoise, servant aussi de tablette, évoquent l'acte de graver des paroles, de même que le texte sur le pré porte une égratignure à la frontière du concret et de l'abstrait : l'inscription atteste du moment où l'épaisseur des choses et celle des mots, en tant que condensation matérielle (couches de terre) et conceptuelle (épaisseur sémantique), se rejoignent dans le matérialisme pongien où «chaque désir d'expression [est] poussé à maximité⁹⁵⁷», au point de cristallisation.

Le journal poétique permet finalement au lecteur qui suit le développement du texte d'entrer «de plain-pied» avec l'auteur au double sens du terme : le lecteur peut comprendre sans difficulté ce que signifie une expression proverbiale, qui serait obscure sans les notes qui la précèdent ; il peut également s'identifier à l'auteur, se trouvant au même niveau que celui-ci dans la «co-réalisation», compréhension immédiate du texte allégorique et autoréférentiel. Ainsi Ponge place-t-il le lecteur dans un espace encadré mais le laisse libre d'y circuler, comme pour une visite de musée. Sur le chantier de la création, le lecteur se trouve au présent de la parole «à l'état naissant⁹⁵⁸», sur la surface plane de la page où chaque arrangement de mots est décisif. Dans un texte sur l'art consacré au peintre Pierre Charbonnier, en relevant pour mot-clé «agencement», il déclare que : «Peut-être est-ce, aussi, qu'il faut faire sa place au lecteur, au spectateur. Il ne faut pas qu'un tableau soit trop plein. Il faut qu'on puisse y prendre place ; en quelque façon, qu'il vous *comporte*⁹⁵⁹.» Il s'agit d'assembler les paroles de manière à ce que le lecteur entre dans le texte pour en faire l'expérience, qu'il fasse partie du fonctionnement de cet espace qui, sinon, serait un monument plutôt vide. Dans cet

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 456.

⁹⁵⁷ Francis Ponge, «Notes d'un poème (sur Mallarmé)», *O. C. I*, p. 182. Le mot «maximité» est une invention de Ponge.

⁹⁵⁸ Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, *O. C. II*, p. 459. L'expression se retrouve également dans *La Table* : «Je pris mon propre parti : celui de la parole naissante (à l'état naissant)». *O. C. II*, p. 934.

⁹⁵⁹ Francis Ponge, «Pierre Charbonnier», in *A. C.*, *O. C. II*, p. 572, 571. Souligné par l'auteur.

objectif, le poème le plus approprié est «celui d'éloge ou de parti pris, d'ailleurs le plus structuré, le plus dégagé, le plus transposé, le plus "froid" possible⁹⁶⁰.» Le poète affirme dans *Pour Un Malherbe* que : «Mais bien sûr! Qu'est-ce qui résonne mieux que ce qui est creux? Les tuyaux d'orgue aussi sont creux. Il faut bien qu'ils le soient pour qu'ils résonnent. / Ainsi de la Parole de louange (ou de parti pris), qui résonne *aussi bien* à sa propre gloire, c'est fatal⁹⁶¹.» Paradoxalement, mais conformément à la ferveur matérialiste pongienne, les «paroles creuses», susceptibles de lui être reprochées du point de vue du sens commun, ne contrarient pas la composition d'un monument textuel. Comme un sculpteur ou un maçon, Ponge crée les creux nécessaires au retentissement harmonique des paroles, sans oublier une certaine ardeur, «aspiration» poétique et physique.

Ainsi faut-il [...] ressasser incessamment la forme vide de son rythme initial, sa couleur, dans une certaine mesure sa forme (plastique) et ressasser tout cela avec une telle aspiration, une telle force d'appel que dans cette exigence vide, dans cette forme, on appelle incessamment la matière verbale, exactement comme on amorce une pompe⁹⁶².

Dans l'atelier textuel et «plastique» des mots, Ponge artisan façonne de la terre pour en faire un texte, en «condens[ant] les métaphores (les comparaisons, les images) / par l'utilisation (à la même fin) du contenu imagé (concret) des mots (les plus abstraits soient-ils) / [...] Au rapprochement des racines / au lieu antérieur où les choses et les mots se confondent⁹⁶³.» On retrouve une paraphrase dans un texte sur le peintre Jean Hélion : «Mais il faut pour cela qu'à chaque métaphore s'ajoute ce je-ne-sais-quoi de concret-contradictoire qui la transperce, comme chaque cadavre les vers, gainés

⁹⁶⁰ Francis Ponge, «Appendice V», in *Le Savon*, O. C. II, p. 414.

⁹⁶¹ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, O. C. II, p. 189. Souligné par l'auteur.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 162.

⁹⁶³ Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, O. C. II, p. 820.

d'énergie⁹⁶⁴.» C'est «ce je-ne-sais-quoi de concret-contradictoire» qui sert de moteur à la poétique du «moviment», dans laquelle l'assemblage des pierres pour l'édification d'un monument s'accompagne de l'agissement énergétique souterrain. Ce n'est sans doute pas un hasard si un poème de jeunesse, intitulé «Le Monument», évoque un grouillement de vers décomposant le corps enterré sous le tombeau, pour se nourrir et nourrir la terre : «Autour du monument, pierres placées pour l'ombre, / L'air circule, très pur quoique très habité. / Dans cette ombre le corps enfin se dénouant / A convoqué les vers pour son arrangement⁹⁶⁵.» En parlant, en utilisant le langage, l'homme fait partie de la Nature, dans la mesure où il essaie de croiser la racine des choses et celle des mots, et aussi du fait qu'il est lui-même promis à la décomposition. Si le langage n'échappe pas à l'étape de l'abstraction pour être communicatif, l'abstraction de Ponge reste concrète et dynamique dans l'arrangement tangible des mots, comparable à la transformation circulaire des atomes. On aurait pu dès lors emprunter à Alain Bosquet, dans son texte consacré à Albert Bitran, les termes d'«abstraction organique» :

Il résulte de cette accumulation spirituelle et physique une étrange et belle certitude ; l'abstraction refuse la mise en forme de tel ou tel phénomène reconnaissable, alors qu'un itinéraire est suggéré vers une éclosion très nette. L'abstrait n'est ni géométrique ni informel : il est grave et tendu, sans savoir se définir ; de lui irradie comme une perpétuelle possibilité toujours refermée sur elle-même⁹⁶⁶.

Resitué dans le contexte original de *L'Écrit Beaubourg*, le mot «moviment» s'avère emblématique des pratiques poétiques de Ponge. Il incarne en un seul mot deux éléments fondamentaux : le jeu de décalage et de rapprochement entre des choses

⁹⁶⁴ «Héliion», in *A. C., O. C. II*, p. 577. Ponge écrit quatre textes sur Héliion, dont les peintures ont «un caractère à la fois monumental et trivial» (*Ibid.*, p. 576), caractère représentatif de l'éloge paradoxal. Il rapporte également qu'«il prétend [...] aimer ce qui nous paraît [...] le plus désespérément trivial», et qu'il lui «conf[ère] une bizarre grandeur» («Héliion - Dessins», in *A. C., O. C. II*, p. 686. Souligné par l'auteur.)

⁹⁶⁵ Francis Ponge, «Le Monument», in *Lyres, O. C. I*, p. 453.

⁹⁶⁶ Alain Bosquet, *Albert Bitran, Dessins 1955-1975*, Paris : Éditions SMI, p. 71, 72.

différentes, et la matérialité du moyen d'expression. Avec le principe de l'éloge paradoxal, ces caractéristiques permettent la synthèse textuelle des éléments contradictoires, notamment le temps et l'espace, l'abstrait et le concret. Les textes se meuvent comme un corps organique, en tant que composants fragmentaires de l'œuvre du poète. Suggérant la forme musicale par le «moment» et la forme spatiale parallélépipédique par le segment «ment», le «mouviment» concrétise la poésie à trois dimensions, qui, à l'instar du Centre Pompidou, conserve la mémoire collective langagière en la renouvelant sans cesse par le biais de l'incitation à la mise en pratique de la parole. Même si «ce n'est que parodie⁹⁶⁷», le texte de Ponge amène le lecteur à entrer dans le «paradis des Raisons adverses⁹⁶⁸». Il peut se refermer pour que les «résons» retentissent et se rouvrir à nouveau pour une autre disposition.

⁹⁶⁷ Francis Ponge, «Dans l'atelier de *La Fabrique du pré*», *O. C. II*, p. 559.

⁹⁶⁸ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, *O. C. II*, p. 80.

Bibliographie

Sans prétendre à l'exhaustivité de la présente bibliographie, nous nous référons à la liste des publications de Francis Ponge, établie par Jean-Marie Gleize («Bibliographie des œuvres de Francis Ponge», in *Cahiers de l'Herne*, n° 51, Paris : L'Herne, 1986, pp. 596-615), ainsi qu'à la bibliographie des recherches sur Ponge établie par Bernard Beugnot, Jacinthe Martel et Bernard Veck (*Bibliographie des écrivains français : Francis Ponge*, Paris, Rome : Memini, 1999).

I. Œuvres de Francis Ponge

I-1. Éditions originales

Sont indiquées ici les éditions originales des œuvres parues en volume individuel, y compris les premières publications des recueils, même lorsqu'ils ne comportent pas de texte inédit.

Douze petits écrits, Paris : Nouvelle Revue Française, coll. «Une œuvre, un portrait», 1926. Avec un portrait en lithographie par Mania Mavro.

Le Parti pris des choses, Paris : Gallimard, coll. «Métamorphoses», 1942.

Matière et mémoire ou les lithographes à l'école, Paris : Fernand Mourlot, 1945. Texte accompagné de trente-quatre lithographies de Jean Dubuffet.

La Guêpe. Irruption et divagations, Paris : Seghers, coll. «Les 150», 1945.

Braque le Réconciliateur, Genève : Skira, coll. «Les Trésors de la peinture française», 1946.

L'Œillet. La Guêpe. Le Mimosa, Lausanne : Mermod, coll. «Le bouquet», 1946.

Courte méditation réflexe aux fragments de miroir, s.l.n.d. (Lyon, 1946), imprimerie Audin.

Note sur «Les Otages». Peintures de Fautrier, Paris : Seghers, 1946. Texte suivi de vingt planches de Fautrier en noir et blanc.

Dix Courts sur la méthode, Paris : Seghers, 1946.

Le Carnet du bois de pins, Lausanne : Mermod, 1947.

La Crevette dans tous ses états, Paris : Vville, 1948. Texte accompagné de neuf burins de Gérard Vulliamy.

Liasse, Lyon : Les Écrivains réunis, 1948.

Proèmes, Paris : Gallimard, 1948.

Le Peintre à l'étude, Paris : Nouvelle Revue Française, 1948. Couverture illustrée par Georges Braque.

My creative method, Zurich : Atlantis-Verlag, H. C., 1949.

- Le Verre d'eau. Recueil de notes et de lithographies* (Francis Ponge et Eugène de Kermadec), Paris : Galerie Louise Leiris, 1949.
- Des cristaux naturels*, s.l.n.d. (Saint-Maurice-d'Ételan, 1949), Pierre Bettencourt, coll. «L'air du temps».
- Tentative orale*, s.l.n.d. (Paris, 1949), tirage à part des *Cahiers de la Pléiade*.
- Braque. Dessins*, Paris : Braun et Cie (Mulhouse-Dornach), coll. «Plastique», n° 9, 1950.
- La Seine*, Lausanne : La Guilde du Livre, 1950. Texte accompagné de cent onze photographies de Maurice Blanc.
- Cinq sapates*, Paris, Imprimerie A. Tournon, 1950. Texte accompagné de cinq gravures eaux-fortes originales de Georges Braque.
- Note hâtive à la gloire de Græthuysen*, Lyon : Les Écrivains réunis, coll. «Disparates», 1951.
- L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique*, Paris : Jean Aubier, 1952. Texte accompagné de trois eaux-fortes d'André Beaudin, des fac-similés du manuscrit et d'une étude de Georges Garampon.
- La Rage de l'expression*, Lausanne : Mermod, coll. «La Grenade», 1952.
- Ode inachevée à la boue*, Bruxelles : La Sirène, coll. «Point de mire», n° 1, 1953.
- Le Lézard*, Paris : Jeanne Bucher, 1953. Texte accompagné de sept eaux-fortes de Jean Signovert.
- Le Soleil placé en abîme*, s.l. Bourg-la-Reine, Dominique Viglino, coll. «Drosera», n° 3, 1954. Texte accompagné de sept eaux-fortes originales de Jacques Hérold.
- La Fenêtre*, Paris : John Devoluy, 1955. Texte accompagné de deux gravures à la pointe sèche de Pierre Charbonnier.
- Paroles à propos des nus de Fautrier*, Paris : Galerie Rive droite, 1956. Textes accompagné d'une lithographie de Fautrier.
- Le Murmure, condition et destin de l'artiste*, Lyon : Les Écrivains réunis, coll. «Disparate», 1956.
- Le Grand Recueil ; I. Lyres ; II. Méthodes ; III. Pièces*, Gallimard, coll. «Branche», 1961.
- L'Asparagus*, Lausanne : Françoise Mermod, coll. «L'Aurore», n° 2, 1963. Texte accompagné de huit lithographies de Jean Fautrier.
- Tome premier*, Paris : Gallimard, coll. «Blanche», 1965.
- Pour un Malherbe*, Paris : Gallimard, 1965.
- Le Savon*, Paris : Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1967.
- Nouveau recueil*, Paris : Gallimard, 1967.
- La Fabrique du pré*, Genève : Skira, coll. «Les Sentiers de la création», 1971.
- Ici haut*, Aubière : Christian Moncelet, 1971.

- Abrégé de l'aventure organique suivi du développement d'un détail de celle-ci*, Paris, Imprimerie Féquet et Baudier, 1976. Texte accompagné de six lithographies de Roger Derieux.
- L'Écrit Beaubourg*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1977.
- L'Atelier contemporain*, Paris : Gallimard, 1977.
- Comment une figure de paroles et pourquoi*, Paris : Flammarion, coll. «Digraphe», 1977.
- La Table*, édition établie par Bernard Beugnot, Montréal : Éditions du Silence, 1982.
- Nioque de l'avant-printemps*, Paris : Gallimard, 1983.
- Petite suite vivaraise*, Montpellier : Fata Morgana, 1983.
- À la rêveuse matière*, Lausanne : Éditions du Verseau, 1983.
- Des étrangetés naturelles*, Marseille : Éditions Ryôan-ji, 1983.
- Pratiques d'écriture ou L'inachèvement perpétuel*, Paris : Hermann, 1984. Texte accompagné de seize dessins de François Rouan.
- Première et seconde méditations nocturnes*, s.l. L'Ire des vents, 1987. Texte accompagné d'une aquarelle de Geneviève Asse.
- Nouveau nouveau recueil*, trois volumes, édition établie par Jean Thibaudeau, Paris : Gallimard, 1992.
- Pages d'atelier 1917-1982*, édition établie par Bernard Beugnot, Paris : Gallimard, coll. «Les Cahiers de la NRF», 2005.
- Album amicorum*, textes réunis par Armande Ponge, Paris : Gallimard, coll. «Les Cahiers de la NRF», 2009.

I-2. Édition de référence

- Œuvres complètes*, édition dirigée par Bernard Beugnot, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», deux volumes, t. I, 1999 ; t. II, 2002.

I-3. Textes parus en revue

Les textes sur l'art seront indiqués dans la rubrique suivante.

- «Trois Satires», in *Nouvelle Revue Française*, n° 117, juin 1923 (1. «Monologue de l'Employé» ; 2. «Dimanche ou l'artiste» ; 3. «Un ouvrier»).
- «Deux petits exercices», in *Le Disque Vert*, décembre 1923 (1. «Vif et décidé» ; 2. «Peut-être trop vicieux»).
- «Trois petits écrits», in *Le Disque Vert*, 4^e série, n° 2, mars 1925 (1. «Une Réplique d'Hamlet» ; 2. «L'Insignifiant» ; 3. «Sur un Sujet d'ennui»).
- «A la Gloire d'un ami, Jacques Rivière», in *Nouvelle Revue Française*, n° 132, août 1925.

- «Poèmes», in *Commerce*, n° 5, automne 1925 (1. «Pauvres Pêcheurs» ; 2. «Le Rhum des fougères»)
- «Le Sérieux défait, Charlie Chaplin», in *Le Disque Vert*, n° spécial «Charlot», 2^e année, 3^e série, n° 4-5, 1925.
- «La Famille du Sage», in *Nouvelle Revue Française*, n° 156, septembre 1926.
- «Notes d'un poème, Mallarmé», in *Nouvelle Revue Française*, n° 158, novembre 1926.
- «Plus-que-raisons», in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, automne 1930.
- «Végétation», in *Nouvelle Revue Française*, n° 231, décembre 1932.
- «Témoignage. Le Tronc d'arbre», in *Nouvelle Revue Française*, n° 242, novembre 1933.
- «Le Cageot», in *Mesures*, n° 1, janvier 1935.
- «Sapates», in *Mesures*, n° 2, avril 1936 (1. «Les Mûres» ; 2. «La Bougie» ; 3. «Cinq Septembre» ; 4. «La Fin de l'automne» ; 5. «Soir d'août» ; 6. «Les Arbres se défont»).
- Hors Sac* (53 articles non signés), in *Le Progrès de Lyon*, février-mai 1942.
- «Le Mimosa», in *Fontaine*, n° 21, mai 1942.
- «14 Juillet», «Plages», «La Crevette», in *Messages*, n° 2, juillet 1942.
- «Le Platane» et «Sombre période», in *Poésie 42* («La Permanence et l'opiniâtreté»), n° 5, novembre-décembre 1942.
- «La Pomme de terre», in *Confluences*, n° 18, mars 1943.
- «Notes pour la Guêpe», in *Messages* («Domaine français»), décembre 1943.
- «La Lessiveuse», in *Messages*, n° 1, «Sources de la poésie», janvier 1944.
- «Introduction inédite au galet», in *Poésie 44*, n° 21, novembre-décembre 1944.
- «L'Œillet», in *Lettres*, Genève, n° 3, juin 1945.
- «Notes premières de "L'Homme"», in *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945.
- «Adaptez à vos Bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies», in *Cahiers du sud*, n° 275, 1^{er} trimestre 1946.
- «Ad litem», in *Les Temps modernes*, n° 10, juillet 1946.
- «Lieu de la salicoque», in *L'Arche*, n° 21, novembre 1946.
- «Merveilleux Minéraux», in *L'Album de mode du Figaro*, Noël, 1946.
- «Dix Courts sur la méthode», in *Poésie 46*, octobre 1946 (1. «La Dérive du sage» ; 2. «Pelagos» ; 3. «Fable» ; 4. «La Promenade dans nos serres» ; 5. «L'Antichambre» ; 6. «Le Tronc d'arbre» ; 7. «Flot» ; 8. «Le jeune Arbre» ; 9. «Strophe» ; 10. «L'Avenir des paroles»).
- «Coriolan ou la grosse mouche», in *Médecine de France*, n° 6, mars 1949.
- «Ébauche d'un poisson», in *Les Temps modernes*, n° 43, mai 1949.
- «L'Araignée», in *Botteghe Oscure*, n° 3, mai 1949.
- «Tentative orale», in *Cahiers de la Pléiade*, n° 7, printemps 1949.

«Prologue aux “Questions rhétoriques”», in *Cahiers du sud*, n° 295, 1^{er} semestre 1949.

«La Cruche», in *Empédocle*, n° 3, juin-juillet 1949.

My creative Method, Zurich : Atlantis Verlag, H.C. 1949.

My creative Method, Trivium : Helft 2, 1949.

«La Terre», in *Empédocle*, n° 9, mars-avril 1950.

«Plat de poissons frits», in *Rencontres*, n° 3, mai-juin 1950.

«Les Olives», in *Cahiers du sud*, n° 299, 1^{er} semestre 1950.

«Le Lilas», in *Paragone*, n° 2, 1950.

«Paroles sur le papier», in *Salon de mai, catalogue* (collectif), Paris, 1950.

«L’Anthracite ou le charbon par excellence», in *Botteghe Oscure*, n° 7, avril 1951.

«L’Homme à grands traits», in *Synthèses*, n° 84, septembre 1951.

«Le Monument. La Dernière Simplicité», in *La Table Ronde*, n° 53, mai 1952.

«Le Monde muet est notre seule patrie», in *Arts*, 25 juin 1952.

«Ode inachevée à la boue», «Thème du savon», in *Preuves*, n° 18, août-septembre 1952.

«Quatre Poèmes», in *Poetry* (Chicago), n° 6, vol. 80, septembre 1952 (1. «L’Allumette» ; 2. «L’Appareil de téléphone» ; 3. «La Grenouille» ; 4. «Grand Nu sous bois»).

«Nous avons choisi la misère pour vivre dans la seule société qui nous convienne», P. Reverdy, A. Breton, F. Ponge, in *Arts*, 24, octobre 1952.

«Malherbe d’un seul bloc à peine dégrossi», in *Le Préclassicisme français*, présenté par Jean Tortel, Les Cahiers du sud, 1952.

«Pochades algériennes», in *Terrasses*, n° 1, juin 1953.

«La Société du génie, Rameau», in *Liberté de l’Esprit*, n° 41, juin-juillet 1953.

«Fables logiques», *Le Disque Vert*, nouvelle série, n° 3, juillet-août 1953 (1. «Naissance de Vénus» ; 2. «Souvenir» ; 3. «La Logique dans la vie» ; 4. «L’Enfance de l’art» ; 5. «Architexte» ; 6. «Le Soleil»).

«Le Porte-plume d’Alger», in *Preuves*, n° 30-31, août-septembre 1953.

«Le Soleil placé en abîme», in *Nouvelle Revue Française*, n° 24, décembre 1954.

«Cinq poèmes», in *Preuves*, n° 47, janvier 1955 (1. «La Radio» ; 2. «La Barque» ; 3. «Le Radiateur parabolique» ; 4. «L’Herbe» ; 5. «La Valise»).

«Texte sur l’électricité», in *Nouvelle Revue Française*, n° 31, juillet 1955.

«Prose De Profundis (à la gloire de Claudel)», in *Nouvelle Revue Française*, n° 34, septembre 1955.

«Le Soleil placé en abîme» (fragment central), in *Réalités secrètes*, n° 2, 30 mai 1956.

«Cher Calet», in *Le Figaro littéraire*, 21 juillet 1956.

«Les Hirondelles ou “Dans le style des hirondelles” (Randon)» et «Malherbe d’un seul bloc à peine dégrossi (II)», in *Nouvelle Revue Française*, n° 45, septembre 1956.

«La nouvelle Araignée», in *Nouvelle Revue Française*, n° 55, juillet 1957.

- «La Chèvre», in *Nouvelle Revue Française*, n° 60, décembre 1957.
- «L’Abricot», in Entregas de *La Licorne*, n° 9-10, 1957.
- «L’Abricot», in *Les Cahiers du sud*, n° 344, janvier 1957.
- «Cher Hellens», in *Le dernier Disque Vert* (« Hommage à Franz Hellens »), Paris : Albin Michel, 1957.
- «Prose à l’éloge d’Aix», in *L’Arc*, n° 1, janvier 1958.
- «La figue (sèche). Proème.», in *Tel Quel*, n° 1, printemps 1960, Seuil.
- «L’asparagus», in *Tel Quel*, n° 4, hiver 1961, Le Seuil.
- «Ardens Organum» (extrait du *Malherbe*), in *Tel Quel*, n° 13, printemps 1963, Seuil.
- «Le Pré», in *Tel Quel*, n° 18, été 1964.
- «Nioque de l’avant-Printemps», in *L’Éphémère*, n° 2, avril 1967.
- «L’avant-Printemps», in *Tel Quel*, n° 33, printemps 1968.
- «L’opinion changée quant aux fleurs», in *L’Éphémère*, n° 5, printemps 1968.
- «Pour Marcel Spada», préface à Marcel Spada, in *À la fête rouquine*, Christian Bourgois, 1969.
- «Pour Max Bense», in *Muster Möglicher Welten, Eine Anthologie für Max Bense* (collectif), Wiesbaden : Limes Verlag, 1970.
- «Son nom seul aujourd’hui peut sortir de ma gorge», in *Homage to Ungaretti*, tiré à part de la revue *Books Abroad*, vol. 44, n° 4, Oklahoma : Norman, 1970.
- «Écrits récents», dans numéro spécial «Ponge aujourd’hui» de la revue *TXT*, n° 3-4, printemps 1971 (1. «A propos de Ungaretti» ; 2. «A propos de Braque»).
- «With and to Henri Maldiney cheer up!» in *Présent à Henry Maldiney* (collectif), Lausanne : L’Âge d’Homme, 1973.
- «Envoi à Henry Maldiney d’un extrait de mon travail sur la table», in Henry Maldiney, *Le legs des choses dans l’œuvre de Francis Ponge*, Lausanne : L’Âge d’Homme, février 1974.
- «Voici déjà quelques hâtifs croquis pour un “portrait complet” de Denis Roche», in *TXT*, n° 6-7, hiver 1974.
- «Nouvelles Pochades en prose», in *Revue des Belles-Lettres* n° 3-4, 1975
- «... Du Vent !», in *Cahiers du Chemin*, n° 28, 15 octobre 1976.
- «La serviette éponge et autres textes», in *Digraphe*, n° 8, avril 1976 (1. «L’âne» ; 2. «De la pluie» ; 3. «La serviette éponge» ; 4. «Note hâtive à la gloire d’Ebiche» ; 5. «Fautrier, Body and Soul!»).
- «Trois textes», in *Cahiers Critiques de la Littérature*, n° 2, décembre 1976 (1. «Pour étrenner ma droite» ; 2. Page manuscrite de «L’Opinion changée quant aux fleurs», fac-similé ; 3. «Entretiens avec Jean Thibaudeau, Jean-François Chevrier et Frédéric Berthet»).

- «Petite machine d'assertions pour aider à l'élévation à son rang de notre Gabriel Audisio», in *Sud*, n° 20, 1^{er} trimestre 1977.
- «Grand hôtel de *La Rage de l'Expression* et des velléités réunies», pages manuscrites reproduites en fac-similé dans le catalogue de l'exposition *Francis Ponge. Manuscrits, livres, peintures*, du 25 février au 4 avril 1977 au Centre Georges-Pompidou, Paris : Bibliothèque publique d'information, 1977.
- «Nous, mots français», essai de prose civique, in *Nouvelle Revue Française*, n° 302, mars 1978.
- «Souvenirs interrompus», in *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} octobre 1979, n° 321.
- «Souvenirs interrompus», in *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} novembre 1979, n° 322.
- «Souvenirs interrompus», in *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} décembre 1979, n° 323.
- «La Table», in *Études Françaises*, vol. 17, n° 1-2, Les Presses de l'Université de Montréal, avril 1981.
- «Pour André du Bouchet (quelques notes) (Paris, le 15 janvier 1982)», fac-similé du manuscrit, in *Espaces pour André du Bouchet*, L'Ire des Vents, n° 6-8, février 1983.
- «Première et seconde méditations nocturnes», L'Ire des Vents, n° 11-12, 1985.
- «Extrait de *Préface à un bestiaire* (notes éparses et informes)», in Guy Lavorel, *Francis Ponge*, Lyon : La Manufacture, coll. «Qui suis-je?», 1986.

I-4. Textes sur l'art (préoriginaux)

En tenant compte de l'importance de la date de leur première parution, la présente liste comporte dans l'ordre chronologique les textes préoriginaux concernant l'art (textes parus dans une revue, un catalogue, un livret d'exposition, ou publications comme volume), suivi d'autres publications antérieures entre crochets droits. Ces indications montrent un mouvement organique des textes dans l'œuvre de Ponge : sept textes repris dans *Le Peintre à l'étude* seront intégrés sans changement au *Tome premier*, puis à *L'Atelier contemporain* ; dix-huit textes repris dans *Le Grand Recueil I* et quatorze textes repris dans *Nouveau Recueil* seront intégrés également à *L'Atelier contemporain*. Pour les textes recueillis dans ce dernier, Bernard Vouilloux établit une bibliographie commentée («Note bibliographique : la composition de *L'Atelier contemporain*», dans *Un art de la figure : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. «Peintures», 1998, pp. 211-234). Pour mieux restituer le contexte artistique de Ponge, cette liste mentionne également des éditions originales déjà citées, lorsqu'elles sont conçues en relation avec l'art plastique.

⟨Abréviations des recueils⟩

Le Peintre à l'étude (1948) : P. E.

Le Grand Recueil I. Lyres ; II. Méthode ; III. Pièces (1961) : G. R. I ; II ; III.

Nouveau Recueil : N. R. (1967)

L'Atelier contemporain (1977) : A. C.

Nouveau nouveau recueil (1992) : N. N. R. I ; II ; III.

Pages d'atelier 1917-1982 (2005) : P. A.

- «Émile Picq», in *Dessins de Gabriel Meunier et d'Émile Picq* (collectif), Lyon : Galerie Folkore, 1944. [P. E.]
- «Fautrier à la Vallée-aux-Loups», *Le Spectateur des Arts*, n° 1, décembre 1944. [Publication partielle sous le titre «La Bataille contre l'horreur», *Confluences*, n° 5, juin-juillet 1945 ; publication sauf le texte liminaire, *Note sur «Les Otages», peintures de Fautrier, Op. cit.*, 1946 ; P. E.]
- «Matière et mémoire ou les lithographes à l'école», *Fontaine*, n° 43, juin 1945. [*Matière et mémoire ou les lithographes à l'école, Op. cit.* ; P. E.]
- Courte méditation réflexe aux fragments de miroir*, s.l.n.d. (Lyon, 1946), imprimerie Audin. [P. E.]
- «Braque le réconciliateur», *Labyrinthe*, n° 22-23, décembre 1946. [*Braque le Réconciliateur, Op. cit.* ; P. E.]
- «À propos de Braque», *Action*, n° 3, janvier 1947. [«Braque ou L'art moderne comme événement et plaisir», P. E.]
- «Prose sur le nom de Vulliamy», in *Les Peintures récentes de Vulliamy*, Paris : Galerie Jeanne Bucher, 1948. [P. E.]
- «Pierre Charbonnier», *Cahiers d'art*, 1948. [G. R. I]
- «Sculptvre, Germaine Richier», *Derrière le Miroir*, n° 13, 1948. [*Sculptvre*, tirage à part, s.l. (Paris), 1948 ; A. C.]
- [Prière d'insérer] pour *Le Peintre à l'étude, Op. cit.*, 1948. [«Prière d'insérer pour *Le Peintre à l'étude*», N. R.]
- «André Villers, photographie», *Sud*, numéro spécial hors série, 1948. [«Cher André Villers», N. N. R. III]⁹⁶⁹
- «La Karskaya», in *Karskaya, vingt jeux nécessaires, quarante gestes inutiles* (collectif), Paris : Galerie Breteau, 1949. [«La dînette chez Karskaya», A. C.]
- «Première esquisse d'une main», in *À la gloire de la main* (collectif), Paris : aux dépens d'un amateur, Imprimerie Féquet et Baudier, 1949. [«Première ébauche d'une main», G. R. III.]
- Le Verre d'eau. Recueil de notes et de lithographies, Op. cit.* [G. R. II]
- «L'Atelier», in *Artistes chez eux vus par Maywald*, Boulogne (Seine) : L'Architecture d'aujourd'hui, 1949. [G. R. III ; A. C.]

⁹⁶⁹ Ponge a collaboré avec André Villers au livre-objet *Escargots. Dans l'espace de Gilli*, sculpture de Claude Gilli et photographies d'André Villers, s.l. (Nice), [Jacques Matarasso], 1^{er} septembre 1979. Le texte de Ponge est extrait du *Parti pris des choses*. L'ensemble est contenu dans une boîte conçue par Claude Gilli comportant une œuvre originale sur plexiglas «Poésie au ras du sol», différente à chaque exemplaire. Par ailleurs, Ponge consacre un texte à cet artiste en 1981 («Pour Gilli»).

- «Pour Annie Bosma», in Annie Bosma, *Mes amies «les bêtes»*, Mouton et Cie, juin 1949, La Haye. Avec douze dessins de l'auteur. [«Textes hors recueil», *O. C. II*, p. 1381.]
- «Dessins... Dessins de Braque», *Le Figaro littéraire*, 12 août 1950. [*Braque. Dessins, Op. cit. ; G. R. I*]
- «Condition et destin de l'artiste», *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), n° 503, 1950. [*Le Murmure, condition et destin de l'artiste, Op. cit. ; «Le Murmure (condition et destin de l'artiste)», G. R. II.*]
- [Texte], in *Portraits de famille* (collectif), Paris, s.l.d. Henri Parisot. Imprimerie Féquet et Bodier, 1950. Ouvrage accompagné de six gravures en couleurs de Leonor Fini. [«Pour l'un des "Portraits de famille" de Leonor Fini», *G. R. I*]
- [Texte], in *L'Assiette peinte* (collectif), Paris : Galerie de l'Orfèvrerie Christofle, 23 novembre 1951. [«Inscription en rond sur des assiettes», *N. R.*]
- «L'art de Georges Braque», *Mizuë* (Tokyo), n° 566, octobre 1952. [«Braque-Japon», in *Liberté de l'Esprit*, n° 37, janvier 1953 ; *G. R. I.*]
- «Exposition Pierre Charbonnier» («Ici, plutôt que résolu [...]»), Lyon : Galerie Folklore, du 11 au 31 octobre 1952 (carton d'invitation à l'exposition).
- «Exposition Pierre Charbonnier» («Par la seule vertu [...]»), Paris : Galerie Katia Cranoff, du 5 au 20 décembre 1952.
- [Texte], in *Bona, peintures*, Paris : Berggruen et Cie, du 19 mars au 5 avril 1952. [«À Bona Tibertelli de Pisis», *G. R. I*]
- [Texte], in *Sekiguchi présente ses peintures et aquarelles du Japon, Paris et environs, Pyrénées orientales, Hollande, Espagne*, Paris : Galerie Alex Cazelles, du 20 février au 11 mars 1953. [«Exposition Sekiguchi», *G. R. I*]
- «La Gloire de la peinture à l'huile», *Arts*, n° 407, 12 mars 1953. [«Textes hors recueil», *O. C. II*, pp. 1385-1387.]
- «Un bronze parle», *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 18, juin 1954. [*G. R. I*]
- [Texte], in *Stéphane Faniel. Peintures. Dessins*, «Pour la même raison», Paris : Galerie Diderot, du 26 novembre au 11 décembre 1954. [«Exposition Faniel», *G. R. I*]
- Parade pour Jacques Hérold*, Paris : Galerie Furstenberg, du 30 novembre au 14 décembre 1954. [*La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, décembre 1954 ; *Réalités secrètes*, mai 1956 ; *G. R. I*]
- «Hélios», *Cahiers d'art*, 1955. [*G. R. I*]
- La Fenêtre, Op. cit.*
- «Germaine Richier», *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 48, décembre 1956.
- Paroles à propos des nus de Fautrier, Op. cit.* [*G. R. I*]
- Pierre Charbonnier. Exposition*, Paris : Galerie J.-C. de Chaudun, 27 janvier 1958. [«Pour Pierre Charbonnier», *N. R.*]

- «Fautrier d'un seul bloc grossièrement équilibré», *Mercur de France*, n° 1154, octobre 1959. [G. R. I]
- [Texte], in *Springer*, Reims : Galerie André Droulez, 1959. [«Exposition Springer», G. R. I]
- [Lettre (suivie d'une biographie par Jacques Chessex)], in *Dessins de Pablo Picasso, époques bleue et rose*, Lausanne : Mermod pour les textes ; Paris : Galerie Leiris et SPADEM pour les illustrations, coll. «Dessins», octobre 1960. [«Dessins de Pablo Picasso (Époques bleue et rose)», N. R.]
- «Pour Fenosa», préface à *Fenosa. Sculptures*, Paris : Galerie Jacques Dubourg, du 21 avril au 13 mai 1961. [*Tel Quel*, n° 6, été 1961 ; N. R.]
- «L'ardoise», *Derrière le Miroir*, n° 130, 1961. [*L'Ardoise*, tirage à part, Paris : Éditions Maeght, 1961 ; N. R.]
- «L'objet, c'est la poétique», préface à l'exposition *L'Objet. Antagonisme 2*, Paris : Musée des Arts Décoratifs, mars 1962. Catalogue rédigé par François Mathey. Manuscrit de Ponge reproduit en fac-similé. [N. R.]
- «Pour Olivier Debré», préface à l'exposition *O. Debré*, texte en anglais et en français, New York, Londres, Paris : Galerie M. Knoedler, 4 avril 1963. [N. R.]
- «De la nature morte et de Chardin», *Art de France*, 1963. [*De la Nature morte et de Chardin*, tirage à part, Paris : Hermann, 1963. Six reproductions en couleurs ; N. R.]
- [Présentation], in Albert Ayme, *Itinéraire plastique, approche d'un langage spécifique*, Paris : À la Découverte, 1963. [«Albert Ayme», A. C.]
- [Texte], préface à *Braque lithographe*, notices et catalogue établis par Fernand Mourlot, Monte-Carlo : André Sauret, octobre 1963. Cent quarante-six planches en noir et en couleurs de Braque. [«Braque lithographe», *Les Cahiers du Sud*, n° 373-374, 1963 ; N. R.]
- «Nouvelles Notes sur Fautrier crayonnées hâtivement depuis sa mort», préface au VI^e Salon *Grands et jeunes d'aujourd'hui, hommage à Fautrier*, Paris : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, du 5 octobre au 2 novembre 1964. [«Nouvelles notes sur Fautrier crayonnées hâtivement depuis sa mort», N. R.]
- «Préface» à *Hélios, trente ans de dessins*, Paris : Galerie Yvon Lambert, du 4 au 24 décembre 1964. Treize reproductions d'Hélios. [«Hélios-Dessins», N. R.]
- «Feuillet votif», *Derrière le miroir*, n° 144-145-146, «Hommage à Georges Braque», mai 1964. [N. R.]
- «Pour Fenosa» [sans «Notes et variantes»], préface à *Fenosa. Sculptures*, Paris : Galerie Jacques Dubourg, du 12 au 29 mai 1965. [«Ce petit plâtre inachevé à la gloire de Fenosa en avril 1965» avec «Notes et variantes», N. R. ; *Sud*, n° 18, 1976.]
- «Pour Kosice», préface à *Kosice* par Guy Habasque, Paris, coll. «Prisme», 1965. [N. R.]

- «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», in Pour Daniel-Henry Kahnweiler (collectif), Stuttgart : Verlag Gerd Hatje, 16 décembre 1965. [N. R.]
- [Texte], in *Muriel Marquet. Sculptures*, Paris : Galerie 9, 9 rue des Beaux-Arts, Paris, du 3 au 22 février 1967.
- «Pour Roger Dérioux», préface à *Roger Dérioux. Huiles sur papier*, Paris : Galerie Jacob, du 14 novembre au 14 décembre 1967. [*Mantéia*, n° 5, 1968, texte précédé de «Eppur si muove!», sous le surtitre «Deux récents manifestes indirects» ; N. N. R. III]
- «Fanfare pour Jean Hélion», préface à *Hélion. Cent tableaux 1928-1970*, Paris : Centre national d'art contemporain, coll. «Archives de l'Art contemporain», n° 15, 1970. [A. C.]
- «Extrait d'une lettre au peintre Davring (en date du 20 octobre 1970)», in *Davring 1894-1970* (collectif), Château-Musée de Cagnes-sur-Mer, exposition du 17 avril au 23 mai 1971. [«Cher Davring», dans «Textes hors recueil», O. C. II, pp. 1396-1397.]
- «Braque ou la méditation à l'œuvre», in *G. Braque, de Draeger*, [Montrouge] : Draeger, 30 août 1971. Avec textes de Pierre Descargues et André Malraux. [«Braque ou un méditatif à l'œuvre», A. C.]
- [Texte], in *E. de Kermadec. Cheminements. Peintures 1958-1973*, Paris : Galerie Louise Leiris, du 9 mai au 9 juin 1973. [E. de Kermadec», A. C.]
- «Texte sur Picasso», *Nouvelle Revue Française*, n° 259, juillet 1974. [«Avant-propos» à *Picasso, de Draeger*, avec la collaboration d'Edward Quinn, Montrouge : Draeger, 16 septembre 1974, avec un texte de Pierre Descargues ; A. C.]
- «Note hâtive à l'éloge d'Ebiche», *Ébiche*, Paris : Galerie Saint-Honoré, du 21 novembre au 24 décembre 1974. [*Digraphe*, n° 8, «Francis Ponge», avril 1976, sous le surtitre «La serviette éponge et autres textes» ; A. C.]
- «Du Vent!», in *Paroles peintes* (collectif), Paris : Odette Lazar-Vernet, 15 octobre 1975. Texte accompagné d'une planche de Philippe Lapatre. [*Les Cahiers du Chemin*, n° 28, 15 octobre 1976 ; N. N. R. II]
- «Fautrier, Body and Soul», *Digraphe*, n° 8, «Francis Ponge», avril 1976. [A. C.]
- «Pour Joan Miró», *Vogue*, n° 602, décembre 1979 - janvier 1980. Fac-similé du manuscrit, illustré par Joan Miró. [N. N. R. III]
- Hélion, les années 50*, Paris : Galerie Karl Flinker, du 8 mai au 28 juin 1980. [«Jean Hélion», N. N. R. III]
- Fautrier* (collectif), Rome : L'Attico, exposition du 25 octobre au décembre 1980. Avec textes de Giulio Carlo Argan, André Berne-Joffroy, Palma Bucarelli. [«Nouvel hommage d'un frère cadet fas vel nefas survivant à son immortel aîné», N. N. R. III]

«Bref condensé de notre dette à jamais et re-co-naissance à Braque particulièrement en cet été 80», *Georges Braque* (catalogue), Saint-Paul-de-Vence : Fondation Maeght, juillet-octobre 1980. [N. N. R. III]

«Pour Gilli», in *Gilli*, catalogue par Marc Sanchez pour l'exposition du 19 décembre 1981 au 24 janvier 1982, Galerie d'Art contemporain des Musées de Nice, 1981, p. 42.

[Texte], *Georges Braque. Eaux-fortes. Lithographies*, Municipalité d'Argenteuil, Galerie du centre culturel, mai-juin 1982. [«Braque-Argenteuil», N. N. R. III]

Extraits de dossiers parus après les éditions originales

«Notes pour mon Picasso-Draeger», *Digraphe*, n° 39-40, juin 1987. Extraits relatifs à «Texte sur Picasso», datés du 4 mai au 4 juillet 1973. [N. N. R. III]

«Hommage à Chardin» (1941), dans «Textes hors recueil», *O. C. II*, p. 1364. [«Hommage à Chardin», suivi d'autres extraits («Chardin», «De la nature morte et de Chardin»), relatifs au texte publié en 1963, *P. A.*, pp. 232-246.]

«J'ai connu Pablo Picasso» (1945), page arrachée à un cahier, inséré dans le dossier manuscrit de «Texte sur Picasso», *P. A.*, pp. 202-203.

«L'Ardoise», *P. A.* pp. 344-345. Extraits relatifs au texte publié en 1961.

«Pour Olivier Debré», *P. A.* pp. 346-350. Extraits relatifs au texte publié en 1963.

«Picasso» (1973), *P. A.* pp. 365-376. Extraits relatifs à «Texte sur Picasso».

I-5. Correspondances

Paulhan, Jean, Francis Ponge, *Correspondance*, édition établie par Claire Boaretto, deux volumes, I. 1923-1946 ; II. 1946-1968, Paris : Gallimard, 1986.

Ponge, Francis, *Treize lettres à Castor Seibel*, Paris : L'Échoppe, 1995.

Tortel, Jean, Francis Ponge, *Correspondance 1944-1981*, édition établie par Bernard Beugnot et Bernard Veck, Paris : Stock, coll. «Versus», 1998.

Ponge, Francis, *Lettres à Jean Thibaudeau*, Cognac : Le Temps qu'il fait, 1999.

Mermod, Henry-Louis, Francis Ponge, «Correspondance 1945-1961», édition établie par Amaury Nauroy, in *Tra-jectoires*, n° 4, 2008, Mantes-la-Jolie : Association des Conservateurs Littéraires, pp. 149-310.

Pieyre de Mandiargues, André, Francis Ponge, *Lettres familières 1950-1980*, édition établie par Gérard Farasse, La Rochelle : Himeros, 2010.

Camus, Albert, Francis Ponge, *Correspondance 1941-1957*, édition établie par Jean-Marie Gleize, Paris : Gallimard, 2013.

I-6. Entretiens

Pour un répertoire des entretiens accordés par Francis Ponge, voir la «Note bibliographique» rédigée par Bernard Beugnot et Gérard Farasse, in *O. C. II*, pp. 1758-1764.

Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, Gallimard/Seuil, coll. «Points», 1970.

«Entretien avec Francis Ponge», in *Cahiers critiques de la littérature*, n° 2, décembre 1976, pp. 4-32.

Ponge, Francis, «L'Art de la figue», entretien avec Jean Ristat, *Digraphe*, n° 14, avril 1978, repris dans l'édition critique de Comment une figue de paroles et pourquoi, établie par Jean-Marie Gleize, Paris : Garnier/Flammarion, 1977.

«Entretien de Francis Ponge avec Ghislain Sartoris», *Po&sie*, n° 26, 1983, pp. 95-101.

«Entretien avec Loïs Dahlin», in *Francis Ponge*, s.l.d. Jean-Marie Gleize, *Cahiers de l'Herne*, n° 51, Paris : L'Herne, 1986, pp. 521-532.

«Souvenirs impromptus», recueillis par Ghislain Sartoris, *Nouvelle Revue Française*, n° 425, juin 1988, pp. 32-42.

«La voix de Ponge», *Po&sie*, n° 61, 1992, pp. 2-31.

II. Études sur Francis Ponge

II-1. Essais

Abe, Yoshio, *Ponge : hito, go, mono [homme, mot et chose]*, Tokyo : Chikuma Shobo, 1972 (en japonais).

Almaleh, François, *Francis Ponge, la fable spéculaire ou la création littéraire*, Elamecy : Écritextes, 2004.

Aron, Thomas, *L'Objet du texte et le texte-objet : «La Chèvre» de Francis Ponge*, Paris : Les Éditeurs français réunis, 1980.

Beugnot, Bernard, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. «Écrivains», 1990.

Collot, Michel, *Francis Ponge : entre mots et choses*, Seyssel : Champ Vallon, coll. «Champ poétique», 1991.

Bardèche, Marie-Laure, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Lausanne : Delachaux et Niestlé, coll. «Sciences des discours», 1999.

Demoulin, Laurent, *Une rhétorique par objet. Les mimétismes dans l'œuvre de Francis Ponge*, Paris : Hermann, 2011.

Derrida, Jacques, *Déplier Ponge : entretien avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq :

- Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- Derrida, Jacques, *Signéponge*, Paris : Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1988.
- Evrard, Claude, Francis Ponge, Paris : Pierre Belfond, coll. «Les Dossiers Belfond», 1990.
- Farasse, Gérard, *L'Âne musicien. Sur Francis Ponge*, Paris : Gallimard, coll. «NRF essais», 1996.
- Farasse, Gérard et Bernard Veck, *Guide d'un petit voyage dans l'oeuvre de Francis Ponge*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- Farasse, Gérard, *Francis Ponge. Vies Parallèles*, Nîmes : Alcide, 2011.
- Gateau, Jean-Charles, *Francis Ponge : Le Parti pris des choses suivi de Proèmes*, Paris : Gallimard, coll. «Foliothèque», 1997.
- Gavrinsky, Serge, *Francis Ponge à New-York*, La Souterraine : La Main courante, 2001.
- Gleize, Jean-Marie, *Lectures de Pièces de Francis Ponge. Les mots et les choses*, Paris : Belin, 1988.
- Gleize, Jean-Marie et Bernard Veck, *Introduction à Francis Ponge*, Paris : Larousse, coll. «Textes pour aujourd'hui», 1979.
- Gleize, Jean-Marie et Bernard Veck, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Lille : Presses Universitaires de Lille, coll. «Objet», 1984.
- Iida, Shinji, *Le Tournant poétique de Francis Ponge*, Fukuoka : Presses Universitaires du Kyusyu, 2005.
- Jordan, Shirley Ann, *The Art Criticism of Francis Ponge*, Londres : W. S. Maney & Son Ltd., The Modern Humanities Research Association, 1994.
- Kingma-Eijgendaal, Tineke et Paul J. Smith, *Francis Ponge : Lectures et Méthodes*, Amsterdam-New York : Rodopi, coll. «Monographique Rodopi», 2004.
- Koster, Serge, *Francis Ponge*, Paris : Henri Veyrier, 1983.
- Lavorel, Guy, *Francis Ponge*, Lyon : La Manufacture, coll. «Qui suis-je?», 1986.
- Lévy, Sydney, *Francis Ponge. De la connaissance en poésie*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Essais et savoirs», 1999.
- Maldiney, Henri, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1974.
- Maldiney, Henri, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne : Encre Marine, 1993.
- Mandon, Frédéric, *Francis Ponge et Georges Braque : convergences et réciprocity de pratiques*, Sarrebruck (Allemagne) : Éditions universitaires européennes, 2010.
- Mellakh, Mohamed El Habib, *La Pratique poétique pongienne*, Publications de la Faculté des Lettres de Manouba, Université de Tunis 1, 1989.
- Memdough, Sourour Ben Ali, *Francis Ponge, Roger Caillois, Franz Hallens : poésie de la description*, Paris : L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 2007.

- Monte, Michèle et André Bellatorre, *Le printemps du temps. Poétiques croisées de Francis Ponge et Philippe Jaccottet*, Paris : Publications de l'Université de Provence, coll. «Textuelles», 2008.
- Pampel, Madeline, *Francis Ponge et Eugène de Kermadec : histoire d'un compagnonnage*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. «Objet», 2011.
- Pierrot, Jean, *Francis Ponge*, Paris : José Corti, 1993.
- Rodriguez, Antonio, *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge*, Paris : Jean-Michel Place, 2006.
- Sampon, Anette, *Francis Ponge : poétique du figural*, New York : Peter Lang, 1988. (American University Studies, Series II, Romance Languages and Literature, vol. 77.)
- Sollers, Philippe, *Francis Ponge*, Paris : Seghers, coll. «Poète d'aujourd'hui», 1963.
- Spada, Marcel, *Francis Ponge*, Paris : Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1979.
- Thibaudeau, Jean, *Ponge*, Paris : Gallimard, coll. «La Bibliothèque idéal», 1967.
- Tortel, Jean, *Francis Ponge, cinq fois*, Montpellier : Fata Morgana, 1984.
- Veck, Bernard, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Liège : Margada, coll. «Philosophie et langage», 1993.
- Vouilloux, Bernard, *Un art de la figure : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- Winspur, Steven, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, Amsterdam : Rodopi, 2006.

II-2. Collectifs et numéros de revue consacrés à Francis Ponge

- «Hommage à Francis Ponge», *Nouvelle Revue Française*, n° 45, septembre 1956.
- Francis Ponge, une œuvre en cours*, catalogue par François Chapon, Paris : Université de Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 1960. Exposition du 14 au 25 juin 1960. Préface d'Octave Nadal.
- «Ponge aujourd'hui», *TXT*, n° 3-4, printemps 1971.
- Francis Ponge. Manuscrits, livres, peintures*, catalogue par François Chapon, Paris : Bibliothèque publique d'information, 1977. Exposition du 25 février au 4 avril 1977 au Centre Georges Pompidou.
- Bonnefis, Philippe et Pierre Oster (dir.), *Ponge inventeur et classique* [actes du colloque de Cerisy-la-salle en août 1975], Paris : Union générale d'éditions, «10/18», 1977.
- «Francis Ponge», *Etudes françaises*, n° 17, 1-2, avril 1981.
- Gleize, Jean-Marie (dir.) *Francis Ponge, Cahiers de l'Herne*, n° 51, Paris : L'Herne, 1986.

- Lavorel, Guy (et al.), *Pièces. Analyses et réflexions sur Ponge : les mots et les choses*, Paris : Ellipses-Marketing, 1988.
- «Francis Ponge», *Le Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988.
- «L'atelier de Francis Ponge», *L'École des lettres II*, n° 8, Paris : L'École des loisirs, 1988-1989.
- «Francis Ponge (1899-1988)», *Nouvelle Revue Française*, n° 433, février 1989.
- «Francis Ponge», *Europe*, n° 755, mars 1992.
- «Ponge à l'étude», *Revue des sciences humaines*, n° 288, 1992.
- Francis Ponge, textes recueillis par Franc Schuerewegen, *CRIN (Cahiers de Recherche des Instituts Néerlandais de langue et de littérature françaises)*, n° 32, 1996.
- «Francis Ponge», *Genesis : manuscrits, recherche, invention : revue internationale de critique génétique*, n° 12, Paris : Jean-Michel Place, 1998.
- «Ponge, 26 fois», *Action poétique*, n° 153-154, 1999.
- Œuvres et Critiques*, vol. XXIV, 2, Paris : Jean-Michel Place, Tübingen (Allemagne) : Gunter Narr, 1999.
- «Ponge : un centenaire bien agile», *Études de lettres*, n° 1, 1999 [actes d'une journée tenue à Lausanne en décembre 1989], édité par André Wyss, Lausanne : La Faculté des lettres de l'Université de Lausanne.
- Barberger, Nathalie, François Noudelmann, et Henri Scepi (dir.), *Francis Ponge. Matière, matériau, matérialisme, La Licorne*, n° 53, Poitiers : UFR Langue Littérature, 2000.
- Lavorel, Guy (et al.), *Francis Ponge : preuves et épreuves, C.E.D.I.C.*, n° 19, Université Jean-Moulin-Lyon 3, 2002.
- Gleize, Jean-Marie (dir.), *Ponge, résolument*, Lyon : ENS Editions, «Signes», 2004.
- Farasse, Gérard (dir.), *Objet : Ponge, augmenté du Manuscrit de «L'Âne»*, Paris : L'Improviste, «Les Aéronautes de l'esprit», 2004.
- «Francis Ponge. Dons d'Armande Ponge, septembre 2007 - décembre 2009», catalogue d'exposition des manuscrits, Paris : Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 16 février 2010.
- Bonhomme, Béatrice et Odile Gannier (dir.), *Francis Ponge et la robe des choses* [actes des journées consacrés à Francis Ponge à Nice du 9 au 10 décembre 2010], *Thyrse*, n° 2, coll. «CTEL», Université de Nice-Sophia Antipolis, Paris : L'Harmattan, 2012.

II-3. Articles et chapitres d'essai

Les ouvrages collectifs déjà mentionnés à la rubrique précédente (II-2), contenant des articles qui se trouvent ici, ne sont indiqués que par le titre de l'ouvrage et la date.

Adam, Jean-Michel, «Une poétique générative et transformationnelle : “Le Lézard”», in

- Ponge, inventeur et classique*, 1977, pp. 91-114.
- Adam, Jean-Michel, «Un “infini tourbillon du logos”. La rhétorique épideictique de Francis Ponge», in *La Mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme*, s.l.d. Marc Dominicy et Madeleine Frédéric, Lausanne, Paris : Delachaux & Niestlé, 2001, pp. 233-267.
- Adam, Jean-Michel, «Ponge rhétoriquement», in *Ponge, résolument*, 2004, pp. 125-144.
- Alexandre, Didier, «Francis Ponge, “un peu comme un savant à sa recherche particulière”», in *Ponge, résolument*, 2004, pp. 219-232.
- Allen, Suzanne, «“Le mot certes...” écrit Ponge», in *Ponge, inventeur et classique*, 1977, pp. 221-256.
- Anis, Jacques, «Préparatifs d'un texte : *La Fabrique du pré* de Francis Ponge», in *Langage*, n° 69, 17^e année, 1983, pp. 73-83.
- Anis, Jacques, «Le nom éponyme comme matrice textuelle dans le dossier des cinq sapates de Francis Ponge», in *Langages*, n° 147, 2002, pp. 98-112.
- Armel, Alette, «L'écrivain à l'atelier», in *Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988, pp. 43-44.
- Aron, Thomas, «La réécriture faite texte. Un mouvement de Francis Ponge : *La Table*», in *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, n° 347, 1987, pp.179-212.
- Ballestra-Puech, Sylvie, «Entre *De natura rerum* et *De varietate rerum* : Ponge lecteur de Lucrèce», in *Francis Ponge et la robe des choses*, *Thyrse*, n° 2, 2012, pp. 155-171.
- Bartoli-Anglard, Véronique, «Francis Ponge : un itinéraire dans l'histoire des mots», in *L'École des lettres II*, n° 8, 1988-1989, pp. 3-37.
- Bellatorre, André, «Rhétorique de *La Mounine*», in *Europe*, n° 755, mars 1992, pp. 91-105.
- Bellatorre, André, «Le prospectus de Francis Ponge», in *Francis Ponge*, *CRIN*, n° 32, 1996, pp. 115-125.
- Bellatorre, André, «Émergences de l'allégorie dans la littérature contemporaine. Claude Simon, Francis Ponge», in *Allégorie corps et âme. Entre personnification et double sens*, édité par Joëlle Gardes-Tamine, Aix-en-Provence : Université de Provence, 2002, pp. 239-248.
- Bellatorre, André, «*Le Savon* ou “l'exercice” du lecteur», in *Ponge, résolument*, 2004, pp. 67-85.
- Beugnot, Bernard, «Questions rhétoriques : Ponge et *les Cahiers du Sud*», in *Revue des sciences humaines*, n° 228, 1992, pp. 51-69.
- Beugnot, Bernard, «Les amitiés et la littérature : Francis Ponge épistolier», in *The Romanic review*, vol. 85, n° 4, novembre 1994, pp. 615-628.
- Beugnot, Bernard, «Ponge et l'invention des effets de clôture», in *Genèses des fins. De*

- Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, textes réunis par Claude Duchet et Isabelle Tournier, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Manuscrits modernes», 1996, pp. 169-189.
- Beugnot, Bernard, «Bouhours/Ponge : regards croisés sur intertextualité et réécriture», in *Tangence*, n° 74, hiver 2004, pp. 97-108.
- Beugnot, Bernard, «Ponge et ses intercesseurs : culture classique et invention», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 2, 2007, pp. 371-381.
- Beugnot, Bernard, «Francis Ponge anti-lyrique? Chant du monde et jouissance de l'éloge», in *L'Éloge lyrique*, s.l.d. Alain Génétiot, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008, pp. 425-436.
- Bigongiari, Piero, «Enfin Ponge vint, ou la "textualité" de l'"Acte"», in *Francis Ponge, Cahiers de l'Herne*, n° 51, 1986, pp. 474-482.
- Bjørnerud Mo, Gro, «On est parfois baroque malgré soi», in *Représentations et figurations baroques* [actes du colloque international d'Oslo, 13-17 septembre 1995], textes réunis par Karin Gundersen et Solveug Schult Urliksen, Oslo (Norvège) : Université d'Oslo, The Research Council of Norway, 1997, pp.59-68 et pp. 296-297 pour les notes.
- Bonnefis, Philippe, «Comédies de la fin», in *Objet : Ponge, augmenté du manuscrit de "L'Âne"*, 2004, pp. 13-31.
- Bourdil, Pierre-Yves, «Francis Ponge : ce qu'une chose est», in *L'École des lettres II*, n° 8, 1988-1989, pp. 113-131.
- Broséus, Philippe, «Francis Ponge, un poète dans son atelier», in *Visage de la poésie au XX^e siècle*, sous la direction de Marie-Annick Gervais-Zaninger, Nancy : PUN-Éditions Universitaires de Lorraine, 2012, pp. 101-116.
- Chalmin, Ronan, «La palette d'Hippocrate. Impressions chromatiques sur *La Monine* de Francis Ponge», in *Littérature*, n° 168, 2012, pp. 21-30.
- Collot, Michel, «"Le regard-de-telle-sortre-qu'on-le-parle"», in *Europe*, n° 755, 1992, pp. 39-45.
- Collot, Michel, «Un "fatras" inclassable : *Proèmes* de Francis Ponge», in *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, s.l.d. Marc Dambre, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 197-207.
- Collot, Michel, «Le petit poisson et le maître nageur» in *Jean Paulhan et les poètes*, textes réunis par Claude Pierre Pérez, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 2004, pp. 63-78.
- Collot, Michel, «Le préfixe des préfixes», dans *Paysages et poésie du romantisme à nos jours*, Paris : José Corti, 2005, p. 238-255.
- Combe, Dominique, «La "nouvelle rhétorique" de Francis Ponge», in *Mesure*, n° 3, 1990, pp. 147-167.

- Combe, Dominique, «Francis Ponge et “l’invention d’une nouvelle rhétorique”», in *Poésie et rhétorique*, colloque de la Fondation Hugot du collège de France réuni par Yves Bonnefoy, actes rassemblés par Odile Bombarde, Paris : Le Chenal & Ritter, coll. «Pleine Marge», 1997, pp. 225-248.
- Combe, Dominique, «Genèse d’une poétique : *Pour un Malherbe*» in *Genesis*, n° 12, 1998, pp. 119-127.
- Cuillé, Lionel, «Ponge — en lisant, en écrivant Montaigne», in *Bulletin de la société des amis de Montaigne*, 8^e série, n° 5-6, 1997, pp. 9-33.
- Dazzan, Éric, «Le sujet pongien : la chambre vide de Malherbe», in *Francis Ponge et la robe des choses*, *Thyrse*, n° 2, 2012, pp. 53-70.
- Doga, Marie, «Cycle des saisons et cycle d’écriture dans l’œuvre de Francis Ponge», in *L’Automne (Littératures)*, études rassemblées par Alain Montandon, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 435-441.
- Farasse, Gérard, «Héliographe», in *Revue des sciences humaines*, n° 151, 1973, pp. 435-457.
- Farasse, Gérard, «Quelques phrases mises de côté pour Francis Ponge», in *Ponge, inventeur et classique*, 1977, pp. 199-220.
- Farasse, Gérard, «La métaphore traversée», in *Pièces. Analyses et réflexions sur Ponge*, 1988, pp. 66-79.
- Farasse, Gérard, «Des fleurs pour vous», in *Revue des sciences humaines*, n° 228, 1992, pp. 26-44.
- Farasse, Gérard, «Conférence», in *Études de lettres*, n°1, 1999, pp. 95-109.
- Farasse, Gérard, «La peinture prise aux mots», in *Objet : Ponge, augmenté du manuscrit de " L’Âne "*, 2004, pp. 33-58.
- Farasse, Gérard, «Circonstances atténuées», in *Lettres de château*, Villeneuve d’Ascq : Presses universitaire du Septentrion, 2008, pp. 55-67.
- Foley, François, «Une genèse complexe : les appendices du *Savon*», in *Genesis*, n° 12, 1998, pp. 95-105.
- Formentelli, Eliane, «Ponge ou la Pétition-de-principe», in *Revue des sciences humaines*, n° 172, 1978, pp. 69-95.
- Formentelli, Eliane, «Ponge-Peinture», in *Des mots et des couleurs : Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (19^e et 20^e siècle)*, textes réunis par Philippe Bonnefis et Pierre Reboul, Lille : Université de Lille III, 1999, pp. 173-220.
- Fusco-Girard, Giovannella, «La boue et le filet de soie», in *Genesis*, n° 12, 1998, pp. 107-117.
- Gannier, Odile, «Les “perles d’Amphitrite” : de la goutte d’eau aux bords de mer chez Francis Ponge», in *Francis Ponge et la robe des choses*, *Thyrse*, n° 2, 2012, pp.

139-152.

- Garampon, Georges, «Francis Ponge ou la résolution humaine», in Francis Ponge, *L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique*, Paris : Aubier, 1952, pp. 9-19, 41-64, 81-86.
- Gavrinsky, Serge, «La couleur des mots», dans *Culture, Écriture. Essais critiques*, Rome : Bulzoni 1983, pp. 137-147.
- Genette, Gérard, «Le parti pris des mots», dans *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris : Seuil, coll. «Poétique», 1976, pp. 377-381.
- Giordan-Schacher, Claudine, «Signifiante du mètre et du rythme», in *Francis Ponge, Cahiers de l'Herne*, n° 51, 1986, pp. 198-207.
- Gleize, Jean-Marie, «La poésie mise en orbite : Francis Ponge», dans *Poésie et figuration*, Paris : Seuil, 1983, pp. 157-193.
- Gleize, Jean-Marie, «Prenez et mangez (fragment d'un manifeste réaliste)», in *Francis Ponge. Matière, Matériau, Matérialisme, La Licorne*, n° 53, 2000, pp. 53-63.
- Gleize, Jean-Marie, «Écrire contre», in *Ponge, résolument*, 2004, pp. 117-124.
- Gleize, Jean-Marie, «En lieu obscène», in *La Circonstance lyrique*, s.l.d. Claude Millet, Bruxelles : Peter Lang, 2011, pp. 351-356.
- Gorrillot, Bénédicte, «Lyres antiques de Francis Ponge (Du rafraîchissement lyrique)», in *La Circonstance lyrique*, s.l.d. Claude Millet, Bruxelles : Peter Lang, 2011, pp. 157-167.
- Gorrillot, Bénédicte, «Surprise de Ponge : Ovide en plus d'Horace?», in *Francis Ponge et la robe des choses, Thyrses*, n° 2, 2012, pp. 173-188.
- Greene, Robert W., «Francis Ponge, métapoète», in *Francis Ponge, Cahiers de l'Herne*, n° 51, 1986, pp. 452-467.
- Greene, Robert W., «On Ponge and Char Writing About Art», in *Figuring Things : Char, Ponge, and Poetry in the Twentieth Century*, édité by Charles D. Minaen, Kentucky : French Forum Publishers, 1994, pp. 161-173.
- Gros, Léon-Gabriel, «Francis Ponge ou la rhétorique humanisée», in *Cahiers du Sud*, n° 286, 1947, pp. 1015-1019.
- Gür, Adrien, «Ponge sur les berges de la Seine», in *Études des lettres*, n° 1, 1999, pp. 79-93.
- Hanna, Christophe, «Essais formulatoires et tests objectivants», in *Ponge, résolument*, 2004, pp. 247-270.
- Harvey, Virginie, «L'étal du pré : états d'une géographie pongienne», in *Études françaises*, vol. 46, n° 3, 2010, pp. 159-179.
- Hayez, Cécile, «De l'autoglorification à l'autojustification : Ponge et sa signature», *Francis Ponge, CRIN*, n° 32, 1996, pp. 22-34.

- Higgins, Ian, «Crevette, platane et France. La poésie de Résistance de Ponge», in *French Studies*, vol. 37, n° 3, juillet 1983, repris dans *Francis Ponge, Cahiers de l'Herne*, n° 51, 1986, p. 342-357.
- Higgins, Ian, «Ponge des proverbes», traduit de l'anglais par Gérard Farasse, in *Revue des sciences humaines*, n° 228, octobre-décembre 1992, pp. 87-103.
- Hopkins, John, «Un poème de Ponge, à la lumière d'un tableau surréaliste», in *Littérature et représentations artistiques*, textes réunis par Fabrice Parisot, Paris : L'Harmattan, coll. «Narratologie», n° 6, 2005, pp. 303-314.
- Hubert, Julien, «La saison Francis Ponge», in *Magazine littéraire*, n° 124, mai 1977, pp. 54-55.
- Iida, Shinji, «La figure du "lecteur" dans l'œuvre de Francis Ponge», in *Étude de Langue et littérature françaises* (Société japonaise de Langue et Littérature françaises), n° 58, 1991, p. 187-202.
- Iida, Shinji, «Francis Ponge face à l'art contemporain», in *Stella : études de langue et littérature françaises*, Fukuoka : Presses universitaires du Kyusyu, n° 16, 1997, pp. 77-117.
- Iida, Shinji, «L'avènement d'un poète : Francis Ponge en 1942», in *Stella : études de langue et littérature françaises*, n° 17, Fukuoka : Presses universitaires du Kyusyu, 1998, pp. 9-28.
- Iooss, Filomena, «L'équation du silence chez Francis Ponge», in *Francis Ponge et la robe des choses*, *Thyrse*, n° 2, 2012, pp. 87-99.
- Jacquemier, Myriam, «Comment décortiquer "La Crevette" (Pièces)», in *L'École des lettres II*, n° 8, 1988-1989, pp. 63-80.
- Jean, Raymond, «Ponge et le plaisir», in *Ponge, inventeur et classique*, 1977, pp. 180-190.
- Kauffman, Vincent, «Co-réalisations», dans *Le Livre et ses adresses: Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 115-149.
- Kibedi Varga, Aron, «Lire le soleil : un commentaire du "Soleil placé en abîme"», in *Études françaises*, vol. 17, n° 1-2, 1981, pp. 111-120.
- Kingma-Eijgendaal, Tineke, «"L'adéquation" iconique de l'œuvre à l'objet : le travail sur "L'Ardoise"», dans *Francis Ponge, CRIN*, n° 32, 1996, pp. 85-104.
- Krysinski, Wladimir, «Ponge et les idiolectes de la poésie moderne», in *Études françaises*, vol. 17, n° 1-2, 1981, pp. 51-71.
- Lavorel, Guy, «La Fabrique du "Papillon"», in *L'École des lettres II*, n° 8, 1988-1989, pp. 39-46.
- Lavorel, Guy, «Histoire d'un poisson : la critique et la création de Ponge», in *Revue des sciences humaines*, n° 228, 1992, pp. 71-86.
- Lavorel, Guy, «Les notes paradoxales du "Porte-plume d'Alger"», in *Francis Ponge :*

- preuves et épreuves*, C.E.D.I.C., n° 19, 2002, pp. 81-89.
- Lavorel, Guy, «“Comment un oiseau de paroles et pourquoi” : des *Notes prises pour un oiseau* aux “randons” des *Hirondelles* de Francis Ponge», in *Les Oiseaux : de la réalité à l’imaginaire*, textes rassemblés par Claude Lachet et Guy Lavorel, C.E.D.I.C., n° 26, Université Jean-Moulin Lyon 3, 2005, pp. 395-403.
- Leplatre, Olivier, «Pour un Malherbe, livre à venir» in *Francis Ponge : preuves et épreuves*, C.E.D.I.C., n° 19, 2002, pp. 59-72.
- Leuvers, Daniel, «Francis Ponge et l’obsession des dates», in *The Irish Journal of French Studies*, n° 5, 2005, pp. 1-6.
- Lévy, Sydney, «“(Je veux dire à la fois flamme et flèche)” : désordre et singularité chez Francis Ponge», in *Figuring Things : Char, Ponge and Poetry in the Twentieth Century*, edited by Charles D. Minahen, Kentucky : French Forum Publishers, 1994, pp. 217-232.
- Lévy, Sydney, «Ponge à la lettre», in *Action Poétique*, n° 153-154, 1998/1999, pp. 89-92.
- Longre, Jean-Pierre, «À la recherche de l’accord perdu, ou la logique musicale de Francis Ponge», in *Francis Ponge : preuves et épreuves*, C.E.D.I.C., n° 19, 2002, pp. 73-80.
- Mainchain, Guillaume, «Quand il y a matière à écrire...», in *Francis Ponge. Matière, Matériau, Matérialisme, La Licorne*, n° 53, 2000, pp. 169-190.
- Martel, Jacinthe, «Mouvement et leçons de l’invention : “dans le miroir” de l’atelier», in *Inventaire, lecture, invention, Mélanges de critique et d’histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*, réunis et présentés par Jacinthe Martel et Robert Melançon, Montréal : Université de Montréal, 1999, pp. 397-409.
- Martel, Jacinthe, «“Artiste en prose” : le calligramme, catalyseur génétique», in *Genesis*, n° 12, 1998, pp. 67-79.
- Martel, Jacinthe, «Inventaire et invention dans *Pratiques d’écriture ou l’inachèvement perpétuel*», in *Ponge, résolument*, 2004, pp. 53-65.
- Mathieu, Jean-Claude, «Au carrefour des lieux communs, le cageot», in *Rivista di letteratura moderna e comparate*, n° 58, 2005, Pisa, pp. 59-71.
- Maulpoix, Jean-Michel, «Francis Ponge sans illusion?», dans *Le Poésie perplexe*, Paris : José Corti, 2002, pp. 271-286.
- Meitinger, Serge, «Naissance du poème, naissance au poème — *La Fabrique du pré* de Francis Ponge», in *Poétique*, n° 116, 1998, Paris : Seuil, pp. 495-509.
- Met, Philippe, «Les censures du *Verre d’eau*», in *Genesis*, n° 12, 1998, pp. 49-65.
- Met, Philippe, «Francis Ponge, la fabrique du (lieu) commun», in *Poétique*, n° 103, 1995, Paris : Seuil, pp. 301-308.
- Met, Philippe, «La formule de Francis Ponge : du lieu commun au proverbe», dans

- Formules de la poésie : études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999, pp. 11-79.
- Met, Philippe, «Modélisation de la Topique chez Francis Ponge», in *Études françaises*, n° 36-1, 2000, pp. 75-91.
- Met, Philippe, «Entre théâtralité et oralité : Ponge ou la (mise en) scène de l'écriture», in *Ponge, résolument*, 2004, pp. 101-114.
- Moret, Philippe, «Les billets "hors sac" de Francis Ponge», in *Études de lettres*, n° 1, 1999, pp. 67-78.
- Mougin, Pascal, «Francis Ponge : la métaphore malgré tout», in *Études de lettres*, n° 1, 1999, pp. 53-66.
- Mounin, Georges, «Francis Ponge et le langage», dans *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, coll. «Tel» 1992, pp. 75-83.
- Peterson, Michel, «Du fragment à la ruminantion», in *Poétique*, n° 74, avril 1988, Paris : Seuil, p. 159-167.
- Peterson, Michel, «Du *Littre* à Francis Ponge», in *Études françaises*, n° 24-2, 1988, pp. 75-87.
- Peterson, Michel, «L'œuvre insupportable de Francis Ponge», in *Revue de synthèse*, vol. 110, n° 1, 1989, pp. 109-140.
- Peyré, Yves, «Regard sur Francis Ponge. Entretien avec Bernard Beugnot et Bernard Veck», in *Genesis*, n° 12, 1998, pp. 129-137.
- Pierssens, Michel, «Génétique d'une forme brève : "Le dispositif Maldoror-Poésies"», in *Genesis*, n° 12, 1998, pp. 83-96.
- Pîrvu, Maria Christina, «Préparations et réparations poétiques. Dans la matière des mots, avec Francis Ponge» in *Francis Ponge et la robe des choses*, Thyrse, n° 2, 2012, pp. 117-137.
- Pouilloux, Jean-Yves, «Ponge et la peinture : la tâche aveugle», in *Critique*, n° 474, 1986, pp. 1063-1074.
- Richard, Jean-Pierre, «Francis Ponge», dans *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Seuil, 1964, pp. 198-224.
- Richard, Jean-Pierre, «Fabrique de la figue», dans *Pages paysages, Microlectures II*, Paris : Seuil, coll. «Poétique», 1984, pp. 211-232.
- Riffaterre, Michael, «Surdétermination dans le poème en prose (II) : Francis Ponge», dans *La Production de texte*, Paris : Seuil, 1979, pp. 267-285.
- Riffaterre, Michael, «Ponge intertextuel», in *Études françaises*, vol. 17, n° 1-2, avril, 1981, pp. 73-85.
- Riffaterre, Michael, «Lecture intertextuelle du poème», in *Au bonheur des mots : mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1984, pp. 403-417.

- Riffaterre, Michael, «Primacy of Words : Francis Ponge's Reification», in *Figuring Things. Char, Ponge and Poetry in the Twentieth Century*, edited by Charles D. Minahen, Kentucky : French Forum Publishers, 1994, pp. 27-38.
- Rigolot, François, «Poétique de l'huître : Francis Ponge correcteur de Rémy Belleau?» in *Poétique de l'objet : L'objet dans la poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, réunis et présentés par François Rouget, Paris : Honoré Champion, 2001, pp. 231-241.
- Rigolot, François, «Métamorphose de l'escargot : morale de l'expression chez Rémy Belleau et Francis Ponge», in *(Re)inventing the Past : Essays in honour of Ann Moss* edited by Gary Ferguson and Catherine Hampton, coll. «Durham Modern Languages Series», University of Durham, 2003, pp. 195-214.
- Robillard, Monic, «Ponge en la grotte mallarméenne», in *Genesis*, n° 12, 1998, pp. 27-47.
- Rodriguez, Antonio, «Francis Ponge et le courant alternatif de la poésie», in *Études de lettres*, n° 1, 1999, pp. 33-51.
- Russo, Adelaide M., «The *Apparatus criticus* of Art : Francis Ponge's *L'Atelier contemporain*», in *Figuring Things. Char, Ponge, and Poetry in the Twentieth Century*, edited by Charles D. Minaen, Kentucky : French Forum Publishers, 1994, pp. 141-160.
- Sartre, Jean-Paul, «L'homme et les choses», in *Poésie* 44, n° 20, juillet-octobre 1944, pp. 58-71, et n° 21, novembre-décembre 1944, pp. 74-92, repris dans *Situations I*, Paris : Gallimard, 1947, pp. 226-269.
- Scepi, Henri, «La parole "demeurée" (retour sur *La Figue*)», in *Francis Ponge. Matière, Matériau, Matérialisme, La Licorne*, n° 53, 2000, pp. 89-107.
- Scepi, Henri, «L'éclat, le voile : Ponge et la part de l'ombre», in *Ponge, résolument*, 2004, pp. 87-100.
- Scepi, Henri, «Un journal prospectif : le cas de Francis Ponge», in *Le journal aux frontières de l'art*, s.l.d. Véronique Campan et Catherine Rannoux, *La Licorne*, n° 72, 2005, pp. 25-37.
- Smith, Paul J., «Ponge, épictétique et paradoxal», in *Francis Ponge, CRIN*, n° 32, 1996, pp. 35-46.
- Stalloni, Yves, «Peu sage dépeçage : lecture de *Pièces*», in *L'École des lettres II*, n° 8, 1988-1989, pp. 47-61.
- Stamelman, Richard, «The object in poetry and painting : Ponge and Picasso», in *Contemporary literature*, vol. 19, n° 4, 1978, pp. 409-428.
- Tortel, Jean, «Francis Ponge et la morale de l'expression», in *Critique*, n° 181, 1962, pp. 481-494.
- Tortel, Jean, «Ponge, qui n'a de cesse», in *Ponge, inventeur et classique*, 1977, pp.

16-33.

- Trudel, Éric, «Spectre de la peinture. Paulhan (et Ponge) face à Braque et Fautrier», in *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, pp. 61-83.
- Veck, Bernard, «Francis Ponge : une poétique de la genèse : de l'exhibition des brouillons à l'invention d'un genre», in *Genesis*, n° 12, 1998, pp. 11-25.
- Veck, Bernard, «L'œuvre et la circonstance (sur "Pour l'un des portraits de famille de Léonor Fini")», in *Francis Ponge, CRIN*, n° 32, 1996, pp. 63-73.
- Veck, Bernard, «Vaines formes ou rêves. Notes pour un Ponge lecteur (critique) de Mallarmé», in *Inventaire, lecture, invention, Mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*, réunis et présentés par Jacinthe Martel et Robert Melançon, Montréal : Université de Montréal, 1999, pp. 387-395.
- Veck, Bernard, «La fleur et le signe. Francis Ponge, matérialiste singulier», in *Francis Ponge. Matière, Matériau, Matérialisme, La Licorne*, n° 53, 2000, pp. 143-152.
- Veck, Bernard, «Horace : un "socle d'attributs" virtuel ?», in *Ponge, résolument*, 2004, pp. 19-38.
- Verdier, Lionel, «"Ce jour bleu cendres -là" : souffrance du sujet lyrique dans *La Mounine* de Francis Ponge», in *Francis Ponge : preuves et épreuves*, textes, C.E.D.I.C., n° 19, 2002, pp. 9-28.
- Verdier, Philippe, «*L'Atelier contemporain*», in *Études françaises*, vol. 17, n° 1-2 avril, 1981, pp. 121-127.
- Viart, Dominique, «Ponge tel qu'en Malherbe», in *L'École des lettres II*, n° 8, 1988-1989, pp. 87-112.
- Villani, Patrice, «De Rabelais à Ponge : un langage-matière ou la chair des mots», in *Pièces. Analyses et réflexions sur Ponge*, 1988, pp. 119-132.
- Vollaire, Christiane, «La matière des choses», in *Objet : Ponge, augmenté du manuscrit de "L'Âne"*, 2004, pp. 59-88.

II-4. Thèses

- Lévy-Chol, Monique, *Francis Ponge. Une poétique de la métamorphose*, thèse de doctorat, sous la direction de J. L. Houdebine, Université Paris 7, 1988.
- Becchetti-Bizot, Catherine, *La peinture, unité retrouvée de la poésie : Yves Bonnefoy, Francis Ponge*, thèse de doctorat, sous la direction de Anne-Marie Christin, Université de Paris 7, 1991.
- Hemery, Benoît, *La poétique indivise du texte et de l'image : Francis Ponge, René Char, Georges Braque*, thèse de doctorat, sous la direction de Raymond Jean, Université de Aix-en-Provence, 1992.

- Süess Kaushik, Anita, *Une lecture postmoderne de «Ut pietura poesis» : Étude de la relation entre les arts verbaux et picturaux avec une analyse du dialogue interartistique chez Francis Ponge et chez Michel Butor*, thèse de Ph.D., sous la direction de Michèle Viaet, University of Cincinnati, 1994.
- Bellatorre, André, *TEMPLA SERENA. La rhétorique singulière de Francis Ponge*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Université de Provence, 1994.
- Gorrillot, Bénédicte, *Le discours rhétorique de Francis Ponge*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Collot, Université de Paris 3, 2003.
- Conesa, Séverine, *«Ici en deux». Étude critique et génétique de l'album Matière et mémoire ou les Lithographes à l'école, de Jean Dubuffet et Francis Ponge*, thèse de doctorat de Lettres et Arts, sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Université Lumière Lyon 2, 2011.
- Yee, Choonwoo, *La Nature dans l'œuvre de Francis Ponge*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Collot, Université de Paris 3, 2011.
- Jendari, Aziz, *Ironie et poésie. Théorie et pratique de l'écriture oblique dans l'œuvre de Francis Ponge*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Université de Lyon, École normale supérieure, 2011.

III. Livres et articles sur la rhétorique (le lyrisme, l'éloge)

- Actualité de la rhétorique*, actes édités par Laurent Pernot, Paris : Klincksieck, 2002.
- Alexandre, Didier, «Quand y a-t-il ode? Persistance ou épuisement de l'ode au XX^e siècle», in *L'Ode, en cas de toute liberté poétique* [actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse Le Mirail, les 14-15-16 janvier 2004], s.l.d. Didier Alexandre, Bern : Peter Lang, 2007, pp. 307-331.
- Aquien, Michel, *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Paris : Librairie générale française, coll. «La Pochothèque Encyclopédie d'aujourd'hui », 1996.
- Aristote, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy, Paris : Gallimard, 1996.
- Aristote, *Rhétorique*, traduit par Pierre Chiron, Paris : Flammarion, 2007.
- Arrivé, Michel, «Poétique et rhétorique», in *Les Sciences du langage en France au XX^e siècle*, édité par Bernard Pottier, Société d'études linguistiques et anthropologiques de France, n° 24, 1992, pp. 324-347.
- Backès, Jean-Louis, *L'Impasse rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Barthes, Roland, «L'Ancienne rhétorique», in *Communication*, n° 16, pp. 172-223.
- Bouché, Claude, *Lautréamont : du lieu commun à la parodie*, Paris : Larousse, 1974.

- Cassin, Barbara, «Consensus et création des valeurs : qu'est-ce qu'un éloge?», in *Les Grecs, les Romains et nous : l'antiquité est-elle moderne?*, édité par Roger-Paul Droit, Paris : le Monde Édition, 1991, pp. 273-297.
- Cauquelin, Anne, *L'Art du lieu commun : Du bon usage de la doxa*, Paris : Seuil, coll. «La couleur des idées», 1999.
- Cicéron, *L'Orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Paris : Les Belles Lettres, 2002.
- Compagnon, Antoine, «Théorie du lieu commun», in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 49 mai, 1997, pp. 22-37.
- Cornilliat, François, «Or ne mens» : couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les «Grands Rhétoriciens», Paris : Champion, 1994.
- Curtius, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris : Presses Universitaires de France, 1956.
- Dandrey, Patrick, *L'Éloge paradoxal : de Gorgias à Molière*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- Domincy, Marc, «De la pluralité sémantique du langage. Rhétorique et poétique», in *Poétique*, n° 80, 1999, pp. 499-514.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours* [1830], Paris : Flammarion, 1977.
- Génétiot, Alain, «Rhétorique et poésie lyrique», in *XVII^e siècle*, n° 236, 2007, pp. 521-548.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, coll. «Points», 1982.
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris : Seuil, 1982.
- Illouz, Jean Nicolas (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris : Hermann, 2009.
- Kibedi Varga, Aron, «Une rhétorique aléatoire : agir par l'image», in *Figures et conflits rhétoriques*, édité par Michel Meyer et Alain Lempereur, Bruxelles : Université de Bruxelles, 1990, pp. 193-200.
- Kibedi Varga, Aron, *Rhétorique et littérature : Études de structures classiques*, Paris, Klincksieck, 2002.
- Kibedi Varga, Aron, «La rhétorique et les arts», in *Littérature*, n° 149, 2008, pp. 73-82.
- Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris : José Corti, 2000.
- Maulpoix, Jean-Michel, «L'impossible éloge?», in *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'Alain Génétiot, Nancy : Presse Universitaires de Nancy, coll. «CEMLA», 2008, pp. 469-476.
- Maulpoix, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris : José Corti, 2009.
- Meyer, Michel, *La Rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 2004.
- Meschonnic, Henri, «Les proverbes, actes de discours», in *Revue des sciences*

humaines, n° 163, 1976, pp. 419-430.

Millet, Claude, «Avant-propos. Circonstance : l'entre-deux lyrique», in *La Circonstance lyrique*, s.l.d. Claude Millet, Bruxelles : Peter Lang, 2011, pp. 11-28.

Molinié, Georges, «Problématique de la répétition», in *Langue française*, n° 101, 1994, pp. 102-111.

Paulhan, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*, édition augmentée, établie et présentée par Jean-Claude Zylberstein, Paris : Gallimard, coll. «Folio essais», 1990.

Perelman, Chaïm, *Rhétoriques*, Bruxelles : Université de Bruxelles, 1989.

Pernot, Laurent, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris : Institut d'Études Augustiniennes, 1993.

Isabelle Pantin, «Éloge lyrique et "poésie des choses". Notes sur la relation entre célébrer et décrire à la Renaissance», in *L'Éloge lyrique*, s.l.d. Alain Génétiot, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008, pp. 95-106.

Quintilien, *L'Éducation de l'orateur*, Clermont-Ferrand : Paleo, coll. «La bibliothèque de l'antiquité», 2009.

Sabatier, Robert, «De l'épuisement du sujet dans quelques épigrammes de Claudien», in *Nouvelle revue française*, n° 69, septembre 1958, pp. 480-486.

Thionville, Eugène, *De la théorie des lieux communs dans les Topiques d'Aristote et des principales modifications qu'elle a subies jusqu'à nos jours*, Paris : A. Durand, 1855.

Vignaux, Georges, «Lieux communs, exemples et petites fables», in *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, édité par Christian Plantin, Paris : Éditions Kimé, 1993, pp. 442-456.

IV. Livres et articles sur l'art, catalogues d'exposition

L'Abstraction lyrique, catalogue par Michel Faucher pour l'exposition du 5 juillet au 20 septembre 1981 au Centre d'art régional contemporain, Château du Tremblay (Fontenoy).

André Frénaud, amateur et critique d'art, édité par Jean-Yves Debreuille et Marianne Froye, Bern : Peter Lang, 2010.

À proximité des poètes et des peintres, catalogue d'exposition du 20 juin au 28 septembre 1986 au Centre de création contemporaine de Tours, Paris : Galerie Adrien Maeght, 1986.

Assouline, Pierre, *L'Homme et l'art. D. H. Kahnweiler*. Paris : Balland, 1988.

Antliff, Mark et Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, Paris : Thames & Hudson, coll.

- «L'Univers de l'art», 2002.
- Bazaine, Jean, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris : Floury, 1948.
- Bonnefoi, Geneviève, *Karskaya*, Ginals : Centre d'art contemporain de l'Abbaye de Beaulieu, 1972.
- Bonnefoi, Geneviève, «La Nouvelle école de Paris», dans *La Nouvelle école de Paris 1941-1965*, Ginals : Centre d'Art contemporain de l'Abbaye de Beaulieu, 2002, pp. 9-21.
- Bosquet, Alain, *Albert Bitran, Dessins 1955-1975*, Paris : SMI, 1976.
- Braque, Georges, *Le jour et la nuit : cahiers 1917-1952*, Paris : Gallimard, 1952.
- Chapon, François, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Paris : Flammarion, 1982.
- Charbonnier, Georges, «Entretien avec Raoul Ubac», in *Le Monologue du peintre*, Paris : Éditions de la Villette, 2002 [Julliard, 1959, 1960 ; Guy Durier, 1980].
- Chassey, Eric de, *Olivier Debré*, Angers : Expressions contemporaines, 2007.
- Crispolti, Enrico, *Lucio Fontana*, catalogue de l'exposition du 1^{er} octobre au 30 novembre 2009 à Tornabuoni Art [Paris].
- Da Costa, Valérie, «Germaine Richier et la NRF : le regard de l'écrivain sur l'œuvre», in *Peinture et Littérature au XX^e siècle*, s.l.d. Pascal Dethurens, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 95-102.
- Debré, Olivier, «Entretien avec Pierre Dumayet», in *Le Nouveau Candide*, n° 98, 14-21 mars 1963, p. 8.
- Debré, Olivier, «Entretien avec Jean Grenier de 1963», cité dans Lydia Harambourg, *Olivier Debré*, Neuchâtel : Ides et Calendes, coll. «Polychrome», 1998.
- Debré, Olivier, «Entretien avec Daniel Abadie», in *Olivier Debré*, catalogue d'exposition au musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 1975, sans pagination.
- Debré, Olivier, «Entretien avec Olivier Debré», in *Olivier Debré*, catalogue d'exposition du 15 novembre 1980 au 15 janvier 1981 au Musée des Beaux-arts de Tours, 1980.
- Debré, Olivier, «Émotion - peinture», entretien avec Philippe Piguet, in *Acte sud - art actuel*, n° 7, hiver 1983, pp. 38-39.
- Debré, Olivier, «À propos de l'Espace», in *Département Art Valence*, n° 5, 1984, sans pagination.
- Debré, Olivier, «Entretien avec Marie-Claude Dane», in *Olivier Debré. Grands formats 1982-1984*, catalogue d'exposition au Pavillon des arts du 14 septembre au 14 octobre 1984, sans pagination.
- Debré, Olivier, «Entretien avec Françoise-Claire Prodhon», in *Flash Art* (édition française), n° 9, 1985, pp. 40-41.
- Debré, Olivier, *L'Espace et le comportement*, Caen : L'Echoppe, 1987, sans pagination.

- Debré, Olivier, «Entretien avec Philippe Piguet», in *Axe sud - art actuel*, n° 7, 1988, pp. 38-39.
- Décaudin, Michel, «De l'espace figuré à l'espace signifiant», in *Poésure et peinture*, catalogue d'exposition du 12 février au 23 mai 1993, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, Centre de la vieille Charité, pp 68-87.
- Derrière le miroir*, n° 20-21, «L'Art abstrait», 1949 ; n° 161, «Ubac», 1966 ; n° 196, «Ubac», 1972 ; n° 251, 1982.
- Dufrêne, Bernadette, *La Création de Beaubourg*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2000.
- Dufrêne, Bernadette (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris : Édition du Centre Pompidou, 2007.
- Duvivier, Christophe, *Horizontales verticales seules, art concret*, catalogue d'exposition du 28 octobre 2006 au 28 janvier 2007 au Musée de Pontoise, 2006, pp. 7-16.
- «L'Envolée lyrique, 1945-1956», *Connaissances des arts*, hors série, n° 281, numéro consacré à l'exposition au Musée de Luxembourg du 26 avril au 6 août 2006, Paris : SFPA (Société Française de promotion Artistique).
- E. de Kermadec : peintures 1927-1957*, catalogue d'exposition du 29 novembre au 21 décembre 1957, Galerie Louise Leiris.
- E. de Kermadec : cheminements, 56 peintures 1958-1973*, catalogue d'exposition du 9 mai au 9 juin 1973, Galerie Louise Leiris.
- Ferdinand Springer*, catalogue d'exposition du 31 mars au 13 mai 1973 au Musée des Beaux-arts de Caen.
- Fontana, Lucio, *Écrits de Lucio Fontana : manifestes, textes, entretiens*, traduction, présentation et essai introductif par Valérie Da Costa, Dijon : Les Presses du réel, 2013.
- Francastel, Pierre, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*, Paris : Gallimard, coll. «Idées/Arts», 1965.
- François, M.-C., «Le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou», in *Construction* (t. 30, n° 9, 1975, pp. 1-31), reproduit dans *Le Centre Gorges-Pompidou (1). Public-Info*, Bibliothèque publique d'information Centre Georges-Pompidou, 1987, pp. 41-71.
- Gindertaël, Roger van, «De la nature à l'abstraction et de l'abstraction à la réalité», in *XX^e siècle*, n° 4 janvier 1954, pp. 55-60.
- Gindertaël, Roger van, «Liberté et rigueurs du collage», in *Cimaise*, deuxième série, n° 4, mars 1955, p. 12.
- Gindertaël, Roger van, «Eugène de Kermadec», in «Chronique du jour», Supplément au n° 10 du *XX^e siècle*, XX^e année, mars 1958, p. 88.

- Gindertaël, Roger van, «Collage de Karskaya», in «Chronique du jour», supplément au n° 10 du *XX^e siècle*, *XX^e année*, mars 1958, p. 81.
- Gindertaël, Roger van, «Olivier Debré», in *XX^e siècle*, *XXII^e année* n° 14, juin 1960, pp. 29-32.
- Glicenstein, Jérôme, *L'Art : une histoire d'exposition*, Paris : Presses Universitaires de France, 2009.
- Gryspeerdt, Axel, «Le Centre et sa caricature : quand le dessin de presse participe de la polémique», in *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, s.l.d. Bernadette Dufrêne, Éditions du Centre Pompidou, 2007, p. 150.
- Harambourg, Lydia, *Olivier Debré*, Neuchâtel : Ides et Calendes, coll. «Polychrome», 1998.
- Harambourg, Lydia, *Gérard Vulliamy*, Paris : la RMN-Grand Palais, 2011.
- Jean Paulhan à travers ses peintres*, catalogue par André Berne Joffroy pour l'exposition du 1^{er} février au 15 avril 1974 au Grand Palais, Paris : Éditions des musées nationaux, 1974.
- Juliet, Charles, *Entretien avec Raoul Ubac*, Paris : L'Échoppe, 1994.
- Kahnweiler, Daniel-Henry, *Mes galeries et mes peintres*, entretiens avec François Crémieux, Paris : Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1998 [1961, 1982].
- Kermadec, Eugène de, «Signes et rythmes», in *XX^e siècle*, n° 10, mars 1958, p. 61.
- Kosice, Gyula, [Entretien avec Guy Habasque], in *L'Œil*, Paris : L'Œil, 1963, sans pagination.
- Leiris, Michel, «Pierres pour Giacometti», in *brisées*, Paris : Gallimard, coll. «Folio essais», 1992, pp. 165-175.
- Lemaire, Gérard-Georges, «De quel côté de la réalité?», texte repris in *Raoul Ubac : huiles et ardoises*, Maeght Éditeur, 1990, p. 21-23.
- Lemaire, Gérard-Georges, «La naissance de l'androgynisme», texte repris in *Raoul Ubac : huiles et ardoises*, Maeght Éditeur, 1990, p. 27-30.
- Limbour, Georges, «Jean Dubuffet», in *L'Œil*, n° 25, janvier 1957, pp. 36-41 et p. 52.
- Limbour, Georges, «Raoul Ubac», in *Œil*, n° 29, mai 1957, p. 45-51.
- Limbour, Georges, «La nouvelle école de Paris», in *L'Œil*, n° 34, octobre 1957, pp. 58-71.
- Limbour, Georges, «Les lithographies», in *XX^e siècle*, *XXII^e année* n° 14 juin 1960, pp. 13-16.
- Limbour, Georges, *Dans le secret des ateliers*, Paris : L'élocoquant, 1986. [«Le carnaval de Dubuffet», pp. 21-22 ; «L'atelier parisien de Braque», pp. 29-33 ; «Le charnier de plâtre d'Alberto Giacometti», pp. 39-41 ; «Visite à Germaine Richier», pp. 43-45 ; «Ubac sur la butte», pp. 61-64 ; «Jean Dubuffet, lithomane», pp. 73-77.]
- Mathieu, Georges, *La Réponse de l'abstraction lyrique*, Paris : La Table ronde, 1975.

- Nicaise, Christian, *Raoul Ubac*, Rouen : L'Instant perpétuel, 2006.
- Nougé, Paul, «Situation de Raoul Ubac», dans *Histoire de ne pas rire*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1980, pp. 149-150.
- La Nouvelle École de Paris 1941-1965*, catalogue d'exposition du 23 juin au 30 septembre 2002, Ginals : Centre d'art contemporain de l'Abbaye de Beaulieu.
- Olivier Debré. *Formes informelles*, catalogue d'exposition du 15 mai au 4 juillet 2009, Paris : Louis Carré & Cie, 2009.
- Olivier Debré, *signes-paysages / grands formats*, catalogue d'exposition du 6 septembre 2009 au 25 avril 2010, à l'Espace d'art contemporain Fernet-Branca (Alsace).
- Pacquement, Alfred, «Olivier Debré et la ferveur du signe», in *Olivier Debré*, catalogue d'exposition au Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 1975, sans pagination.
- Paulhan, Jean, «Fautrier l'enragé» (1962), dans *Œuvres complètes t. V : Polygraphie II*, Cercle du Livre Précieux, 1970, pp. 189-219.
- Paulhan, Jean, *Braque le Patron*, Paris : Gallimard, 1952 (renouvelé en 1980).
- Pemoud, Emmanuel, *Olivier Debré : les estampes et les livres illustrés 1945-1991*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1993.
- Ragon, Michel et Michel Seuphor, *L'Art abstrait 3 : 1939-1970 en Europe*, Paris : Maeght Éditeur, 1973.
- Regard sur l'abstraction lyrique*, catalogue par Lydia Harambourg pour l'exposition du 17 juin au 18 septembre 2011 au musée des beaux-arts de Carcassonne, Angers : Expressions contemporaines, 2011.
- Le Relief*, catalogue d'exposition du 2 au 31 décembre 1960 à la galerie XX^e siècle, texte de Pierre Volboudt.
- Rousseau, Robert, «Écrit sur la pierre», in *Rétrospective Raoul Ubac*, catalogue d'exposition au Palais des beaux-arts de Bruxelles et au Musée national d'art moderne de Paris en 1968, Charleroi : Cercle royal artistique et littéraire, sans pagination.
- Saule-Sobré Hélène, «Le collage cubiste : espace de jeux, jeu d'espaces, enjeux», in *Montages/Collages*, actes du second colloque du Ci Cada du 5 au 7 décembre 1991, textes réunis par Bertrand Rougé, Pau : Publications de l'Université de Pau, pp. 153-159.
- Seuphor, Michel, [Texte] pour le numéro intitulé «Tendance», in *Derrière le miroir*, n° 50, 1952.
- Solier, René de, «Préface» d'*E. de Kermadec : peintures 1927-1957*, Galerie Louise Leiris, catalogue d'exposition du 29 novembre au 21 décembre 1957, sans pagination.
- Tal-Coat, Pierre, *L'immobilité battante*, entretiens avec Jean-Pascal Léger, Paris : Clivages, 2007.

- Ubac, Raoul, «La beauté aveugle», in *III^e convoi*, n° 3, 1946, p. 39.
- Ubac, Raoul, «Mes gravures», in *XX^e siècle*, n° 10, mars 1958, p. 51-52.
- Ubac, Raoul, «Note sur l'ardoise», texte de 1968 repris in *Raoul Ubac 1910-1985. Sculptures, peintures, dessins, photographies*, catalogue d'exposition au Suermondt-Ludwig-museum Aachen, Grenz-Echo-Verlag Eupen, 1996, p. 50.
- Vallier, Dora, «Olivier Debré», dans le catalogue de la galerie Knœdler, 1960, cité in *Olivier Debré*, catalogue d'exposition au Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 1975, sans pagination.
- Viatte, Germain, «D'un soi-disant Paris perdu», in *Flash Art*, n° 3, 1984, pp. 46-53.
- Villemur, Frédérique et Brigitte Pietrzak, *Paul Facchetti : le studio. Art informel et abstraction lyrique*, Paris : Actes Sud, 2004.
- Volfin, Marie-Claude, Marie-Claude Volfin, «Olivier Debré, l'espace et son signe», *L'Art vivant*, n° 57, mai 1975, p. 10, cité in Eric de Chasse, *Olivier Debré*, Angers : Expressions contemporaines, 2007.
- Volboudt, Pierre, «Jean Dubuffet ou les métamorphoses de l'élémentaire», in *XX^e siècle*, n° 11, Noël 1958, pp. 27-33.
- Vouilloux, Bernard, *La Peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : CNRS, 1994.
- Vouilloux, Bernard, «Les Trois âges de la critique d'art française», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, vol. 111, 2011, pp. 387-403.

V. Livres et articles généraux

V-1. Textes littéraires

- Anthologie de la poésie baroque française*, textes choisis et présentés par Jean Rousset, deux volumes, Paris : Armand Colin, coll. «Bibliothèque de Cluny», 1961.
- Belleau, Rémy, *Œuvres poétiques I*, édité par Guy Demerson, Paris : H. Champion, coll. «Textes de la Renaissance 5», 1996.
- Cendrars, Blaise, «Publicité = poésie» (1927), dans *Aujourd'hui, Œuvres complètes IV*, Paris : Denoël, 1962, p. 227-232.
- Hugo, Victor, «Quelques mots à un autre», in *Les Contemplations*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972.
- Nougé, Paul, «Notes sur la poésie», in *Histoire de ne pas rire*, Lausanne : L'Âge d'homme, coll. «CISTRE», 1980, pp. 161-165.
- Poésie I*, n° 112-114, «les poètes et la publicité», Paris : Le Cherche-midi éditeur, novembre-décembre 1983.
- Le Préclassicisme français*, présenté par Jean Tortel, Paris : Les Cahiers du Sud, 1952.

V-2. Livres et articles critiques

- Bellemin-Noël, Jean, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris : Larousse, 1992.
- Bonnefoy, Yves, *Remarques sur le regard. Picasso, Giacometti, Morandi*, Paris; Calmann-Lévy, 2002.
- Brisset, Laurence, *La NRF de Paulhan*, Paris : Gallimard, 2003.
- Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- Cauquelin, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris : Plon, 1989.
- Corajou, Michel, «Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent», in *La théorie du paysage en France*, s.l.d. Alain Roger, Seyssel : Champ Vallon, 1995, pp. 142-152.
- Corbin, Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris : Textuel, 2001.
- Collot, Michel, «Du sens de l'espace à l'espace du sens», in *Espace et poésie*, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1987, pp. 99-110.
- Collot, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Collot, Michel, *La Matière-émotion*, Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- Combe, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris : José Corti, 1989.
- Dejeux, Jean, «Les rencontres de Sidi Madani (Algérie)», in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 1975, vol. 20, pp. 165-174.
- Didier, Beatrice, *Le Journal intime*, Paris : Presses Universitaires de France, 1976.
- Dupouy, Christine, *La Question du lieu en poésie du surréalisme jusqu'à nos jours*, Amsterdam-New York : Rodopi, coll. «Faux titre», 2006.
- Durozoi, Gérard, *Espace poétique & Langages plastiques*, Paris : Les Presses de la Connaissance, coll. «Les mots et le visible», 1977.
- Genette, Gérard, *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris : Seuil, coll. «Poétique», 1976.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, coll. «Poétique», 1987.
- Granet, Marcel, *La Pensée chinoise*, Paris : Albin Michel, 1968.
- Guiraud, Pierre, *Les locutions françaises*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1961.
- Hamon, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris : José Corti, 1989.
- Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, coll. «Philosophie et langage», Sprimont : Mardaga, 1997.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par

- Claude Maillard, coll. «Bibliothèque des idées», Paris : Gallimard, 1978.
- Jenny, Laurent, «La phrase et l'expérience du temps», in *Poétique*, n° 79, 1989, pp. 277-286.
- Leclercq, Jean-Paul, «De la parole au texte écrit, du tissage au tissu, la spatialisation d'une séquence temporelle, spatialisation comparée de deux séquentialités temporelles technique et esthétique», in *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, textes réunis par Odile Blanc, Lyon : ENS Institut d'histoire du livre, 2008, pp. 53-74.
- Matvejevitch, Predrag, *La Poésie de circonstance. Étude des formes de l'engagement poétique*, Paris : A. G. Nizet, 1971.
- Maulpoix, Jean-Michel, «Poésie et circonstance», in *La Circonstance*, s.l.d. A.-Y. Julien et J.-M. Salanskis, Nanterre : Presses Universitaires de Paris X, 2008, pp. 55-68.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Gallimard, coll. «Folio essais», 1964.
- Montandon, Alain, *Les Formes brèves*, Paris : Hachette, 1992.
- Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 1996.
- Riffaterre, Michael, *La Production de texte*, Paris : Seuil, 1979.
- Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, traduit par Jean-Jacques Thomas, Paris : Seuil, 1983.
- Schapira, Charlotte, «Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation», in *Langages*, 34^e année, n° 139, 2000, pp. 81-97.
- Siblot, Paul, «Nomination et point de vue : la composante déictique des catégorisations lexicales», in Georgeta Cislaru (et al.), *L'acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 25-38.
- Svenbro, Jesper, «Figures textiles de la parole dans l'Antiquité gréco-romaine», in *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, textes réunis par Odile Blanc, Lyon : ENS Institut d'histoire du livre, 2008, pp. 11-27.
- Tortel, Jean, «Quelques constantes du lyrisme préclassique», in *Le Préclassicisme français*, présenté par Jean Tortel, Paris : Les Cahiers du Sud, 1952, pp. 123-161.
- Trouvé, Alain, «L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur», in *Poétique*, n° 164, 2010, pp. 495-509.
- Vouilloux, Bernard, «Pour introduire à une poétique de l'informe», in *Poétique*, n° 98, 1994, pp. 213-33.

V-3. Dictionnaires

- Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [en ligne], réalisé par ARTFL Project (Université de

Chicago) et Institut national de la langue française. Disponible sur : <http://encyclopedie.uchicago.edu/>

Dictionnaire de proverbes et dictons, choisis et présentés par Florence Montreynaud, Agnès Pierron, François Suzzoni, Paris : Le Robert, coll. «Les Usuels», 2006.

Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1995.

Dupriez, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris : 10/18, 1984.

Harambourg, Lydia, *L'École de Paris 1945-1965. Dictionnaire des peintres*, Neuchâtel : Ides & Calendes, 1993.

Jarrety, Michel, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, quatre volumes, Paris : Hachette, 1873-1874.

Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

Seuphor, Michel, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris : Hazan, 1957.

Annexes

Figure 1 : Francis Ponge, Feuillelet manuscrit fac-similé, daté du 11 octobre 1960.

(*La Fabrique du pré*, Genève : Skira, 1971, p. 40.)

[CETTE IMAGE A ETE MASQUEE POUR RAISONS DE DROITS D'AUTEUR]

Figure 2 : Olivier Debré, *Bleu le soir à Royan*, 1965, huile sur toile, 189×194 cm. Musée de Grenoble. (Le tableau mis en gris.)

[CETTE IMAGE A ETE MASQUEE POUR RAISONS DE DROIT D'AUTEUR]

Index des noms de personnes

A

Adam (J.-M.) 23, 40
Alechinsky (P.) 114
Aragon 49
Aristote 18, 39
Aron (Th.) 279, 281, 282
Arp (H.) 131
Arrivé (M.) 39
Assouline, (P.) 143, 144
Audisio (G.) 113

B

Bach (J.-S.) 255, 256, 263
Bardèche (M.-L.) 264, 277
Bazaine (J.) 114
Bellatorre (A.) 136, 137, 210, 212, 213
Belleau (R.) 24, 304
Bellemin-Noël (J.) 244, 247
Beugnot (B.) 44, 63, 71, 187, 192, 209, 218, 279, 300
Bigongiari (P.) 295
Bjørnerud Mo (G.) 24
Boileau (N.) 104, 105
Bonard (P.) 217
Bonnefoi (G.) 107, 157
Bordaz (R.) 64, 74
Bosquet (A.) 310
Botticelli (S.) 255
Braque (G.) 13, 77, 82, 87, 88, 89-93, 94, 95, 108, 116, 131, 142, 146, 155, 172, 217, 245, 257, 269, 282

C

Camoin (Ch.) 217
Camus (A.) 114
Cauquelin (A.) 21
Cendrars (B.) 42
Chagall (M.) 114, 131
Chapon (F.) 81, 188, 196
Chardin (J. S.) 138, 139-143, 152
Charbonnier (G.) 115, 117, 128, 129
Charbonnier (P.) 308
Chassey (E. de) 172, 173, 176, 178, 179, 180
Chiron (P.) 39
Choonwoo (Y.) 111, 181
Cicéron 18, 53
Claudien 23
Collot (M.) 193, 233, 278
Combe (D.) 38, 39
Compagnon (A.) 18
Conesa (S.) 13, 99, 100, 101, 103
Corajou (M.) 217

- Corbin (A.) 230
 Crispolti (E.) 267
 Cuillé (L.) 48, 69, 105
- D**
- Dahlin (L.) 140
 Dandrey (P.) 25, 46, 53, 58, 60
 Debré (O.) 52, 170-185, 215, 230, 288, 307
 Dejeux (J.) 213
 Derain (A.) 217
 Didier (B.) 244, 246, 247
 Dornau (C.) 53
 Du Bouchet (A.) 64, 71
 Dubuffet (J.) 87, 89, 99-108, 116, 127, 138, 153, 157, 158, 165, 172, 254, 267
 Dupriez 28
 Duvivier 158
- E**
- Éluard (P.) 49
 Erasme 23
 Ernst (M.) 114
- F**
- Farasse (G.) 37, 38, 46, 230
 Fautrier (J.) 13, 87, 89, 94-99, 100, 108, 116, 138, 157, 158, 165, 172
 Fontana (L.) 267
 Fra Angelico 182
 François (M.-C.) 74, 75, 84
 Frénaud (A.) 114
 Fromentin 214, 218
- G**
- Gavronsky (S.) 60, 246
 Génétiot (A.) 20
 Genette (G.) 27, 32
 Giacometti (A.) 13, 52-61, 114, 132
 Gindertaël (R.) 107, 129, 166
 Gleize (J.-M.) 6, 227, 228, 234, 282, 287, 305
 Glicenstein (J.) 83, 185
 Goffette (G.) 23
 Gorrillot (B.) 44
 Granet (M.) 77, 82
 Greene, (R. W.) 251
 Gryspeerdt (A.) 71, 76
 Guillevic 49
 Guiraud (P.) 168
- H**
- Hamon (Ph.) 287
 Harambourg (L.) 171, 172, 175, 176, 181
 Hartung (H.) 175, 176
 Harvey (V.) 262, 270
 Hayez (C.) 80
 Hayter (S. W.) 114
 Héliou (J.) 114, 309
 Higgins (I.) 44, 294
 Horace 44
 Hugo (V.) 35
- I**
- Iida (Sh.) 90
- J**
- Jarrety (M.) 247

Jendari (A.) 245
Jordan (S. A.) 13, 55, 56, 58
Juliet (Ch.) 117, 135, 136

K

Kahnweiler (D.-H.) 82, 143, 170, 188
Karskaya (I.) 106-108, 158, 267
Kauffman (V.) 273
Kermadec (E.) 52, 138, 143-170, 176, 180, 187-205, 212, 268, 299
Kingma-Eijgendaal (T.) 119
Kibedi Varga (A.) 18
Kosice (G.) 112-113, 267

L

La Fontaine (J.) 28
Laurens (H.) 131
Lautréamont 21, 23, 27
Lavorel (G.) 266
Lecomte (M.) 114
Le Corbusier 131
Le Doux (J. P.) 217
Léger (F.) 131
Leiris (M.) 53, 143
Lemaire (G.-G.) 122, 125
Lessing (G. E.) 148
Lévy (S.) 204, 205
Limbour, (G.) 59, 97, 104, 106, 128, 132
Lipchitz (J.) 114
Lucien (de Samostate) 23

M

Maldiney (H.) 279
Malherbe (F.) 5, 22, 24, 46-50, 61, 64, 65, 66, 69, 80, 133, 134, 193, 194, 290, 298, 301
Mandon (F.) 13, 44, 92, 105, 183, 269, 282
Marquet (M.) 10
Martel (J.) 6
Masson (A.) 114
Mathieu (G.) 158, 175
Mathieu (J.-C.) 31, 33, 34, 36
Matisse (H.) 131, 175
Matvejevitch (P.) 9, 43, 44
Maulpoix (J.-M.) 51, 66, 159, 294
Melançon (R.) 100, 139
Mellakh (M.) 278
Merleau-Ponty (M.) 231
Meschonnic (H.) 278
Met (Ph.) 187, 200, 253
Millet (C.) 271, 292
Miró (J.) 114, 131
Molière 34
Montandon (A.) 253, 268
Monte (M.) 136, 137
Moret (Ph.) 45

N

Nougé (P.) 115, 128, 209

P

Pacquement (A.) 177
Pampel (M.) 13, 143, 144, 164, 196
Pantin (I.) 16
Paulhan (J.) 12, 18, 30, 88, 98, 105, 115, 245, 277, 284

Pernot (L.) 20
Peyré (Y.) 8, 43, 289
Picasso (P.) 52, 114, 131, 171
Pietrzak (B.) 158
Poliakoff (S.) 144

R

Racine (J.) 28
Renoir (A.) 131
Richier (G.) 157, 272
Robert (H.) 217
Rodriguez (A.) 69
Rouault (G.) 131
Rousseau (R.) 122
Rousset (J.) 303

S

Sabatier (R.) 23
Sampon (A.) 13
Sartre (J.-P.) 90
Scepi (H.) 212, 251
Schapira (Ch.) 205, 253
Seibel (C.) 156
Siblot (P.) 292
Smith (P. J.) 24, 27, 51, 67, 253
Solier (R. de) 157, 166, 168
Sollers (Ph.) 227
Staël (N. de) 144
Szènes (A.) 114

T

Tal-Coat (P.) 289
Tanguy (Y.) 114
Tapié (M.) 87, 158
Thionville (E.) 18
Tortel (J.) 23, 41
Trouvé (A.) 306

U

Ubac (R.) 113-136, 138, 156, 157, 267
Utrillo (M.) 131

V

Vallier (D.) 175
Veck (B.) 6, 68, 94, 227, 282, 287
Viatte (G.) 144, 154,
Vieila da Silva (M.-E.) 113
Vignaux (G.) 277
Villemur (F.) 158
Vouilloux (B.) 9, 11, 13, 93, 143, 146, 148, 217
Vuillamy (G.) 113

W

Wescher (H.) 106

Table des matières

INTRODUCTION	5	
PREMIERE PARTIE : LA PRATIQUE DU «MOVIMENT»		
CHAPITRE PREMIER : L'ÉLOGE : L'ADAPTATION DU TEXTE À L'OBJET		
I-1. La poésie des choses et l'éloge lyrique	16	
I-2. La poésie des choses et la «rhétorique»	17	
I-3. Une littérature sans illusion	21	
I-4. L'éloge paradoxal	23	
La disproportion	25	
Le pastiche	27	
«La Mousse»	29	
«La Cigarette»	30	
CHAPITRE II : LA CIRCONSTANCE : L'ADAPTATION À LA SITUATION		
II-1. La «poésie de circonstance»	43	
Un Malherbe qui sait louer	46	
II-2. Des textes sur l'art	50	
<i>Joca seria</i> , mélange de toutes les choses	52	
II-3. La «magnification sans illusion» de textes fragmentaires	56	
CHAPITRE III : L'ÉLOGE PARADOXAL DANS L'ÉCRIT BEAUBOURG		62
III-1. L'inauguration littéraire du centre Georges-Pompidou		
La relativité et la circonstance	64	
L'inauguration du texte	65	
III-2. L'«accommodation» du texte		
Le monument en échafaudage	69	

La fonction du Centre Pompidou	72
III-3. Un texte comme une exposition	
Un parcours déterminé	78
L'aménagement et l'état ouvert du texte	81
DEUXIÈME PARTIE :	85
LE «MOVIMENT» DANS LES TEXTES SUR L'ART	
CHAPITRE IV : LE MATÉRIALISME PONGIEN	88
IV-1. La proximité entre les écrivains et les peintres	
La matérialité des «choses» : les lettres et lignes de Braque	89
La matière du moyen d'expression : la haute pâte de Fautrier	94
La matière et la mémoire : la pierre lithographique de Dubuffet	99
IV-2. L'art et les matières naturelles	
La pierre et l'eau	108
La sculpture hydraulique de Kosice	112
La pierre sédimentaire : «L'Ardoise» d'Ubac	113
IV-3. La dialectique de création et la mémoire naturelle	
La dialectique de création à la manière du relief	129
La «mémoire naturelle»	132
CHAPITRE V : L'«EMBROUILLAMINI» ET LA TRANSPARENCE	137
V-1. La temporalité dans la surface picturale	
Un fragment d'espace à chaque instant : la nature morte et Chardin	139
La syntaxe et le signe de Kermadec	143
L'«embrouillamini»	145
Des lignes mélodiques et des signes sur la surface plane	147
Les transparences	152
V-2. La surface plane et les signes	
«Le Lilas» à Kermadec	156

L'Abstraction lyrique	157
Le papier-filtre du lilas	160
Ponge et Kermadec	164
V-3. L'ouverture paradoxale de l'espace pictural	170
L'«abstraction fervente» d'Olivier Debré	171
Les peintures paradoxales	177
Le temps dans l'espace de Debré	182
CHAPITRE VI : L'ABSTRACTION DANS LE VERRE D'EAU	187
VI-1. L'éloge et la circonstance du verre d'eau	
Une «insipidité merveilleuse»	189
L'abstraction du verre d'eau	191
Cueillir une occasion	193
VI-2. La matérialité du <i>Verre d'eau</i>	
Le texte et l'image	196
«Plus et moins»	198
L'expérience vécue	202
TROISIÈME PARTIE : LA MISE EN ŒUVRE DU «MOVIMENT»	
CHAPITRE VII : L'OBJET SPATIAL	208
VII-1. Les pochades des paysages	
<i>La Mounine</i>	209
«Pochades en prose»	213
Des paysages descriptifs	214
Des paysages en matières tangibles	220
VII-2. Le paysage comme lieu de production	225
Gorge géographique et gorge corporelle	226
Le «monumental et presque informe»	233

CHAPITRE VIII : LES MOUVEMENTS VERS LE MONUMENT	237
VIII-1. L'accumulation et le fragment : le journal poétique	
<i>La Rage de l'expression</i>	238
L'expression du végétal	243
VIII-2. Les lieux communs du pré : <i>La Fabrique du pré</i>	251
La «merveilleuse platitude»	252
L'«incarnation verte»	256
VIII-3. Les contresens du pré	
L'horizontal et le vertical : l'«égratignure» dans le «ciel bleu»	263
Les pratiques du pré	270
CHAPITRE IX : LES MONUMENTS DANS LES MOUVEMENTS DE LA PRISE DE PAROLE	279
IX-1. La fixité et la possibilité : <i>La Table</i>	
Une exposition rétrospective et prospective de <i>La Table</i>	280
Une table de jonction : «Ô lyrique» comme nœud du monument et du mouvement	287
IX-2. La parole entre monument et mouvement	
Le «moviment» des parallélépipèdes	294
«Le Beurre»	299
CONCLUSION	303
BIBLIOGRAPHIE	312
ANNEXES	348
INDEX DES NOMS DE PERSONNES	350
TABLE DES MATIÈRES	354