

Université de Montréal

La subjectivité poétique face à la peinture.
Le cas de *L'Atelier contemporain* de Francis Ponge

Par Pierre-David Gendron-Bouchard

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M. A.
en littératures de langue française

Janvier 2015

©Pierre-David Gendron-Bouchard, 2015

RÉSUMÉ

L'Atelier contemporain recueille la plupart des textes sur l'art de Francis Ponge. Malgré sa réputation de « poète des choses », celui-ci n'y écrit pourtant pas avant tout sur les œuvres finies (les tableaux), mais plutôt sur les artistes mêmes. S'appuyant sur un approfondissement de la conceptualisation de la poétique pongienne comme érotique entre le sujet et l'objet, ce mémoire cherche à découvrir, à travers les questions particulières que la peinture pose à l'écriture de Ponge, les raisons du déplacement du regard de l'écriture de la chose muette à la personne parlante. Il semble que Ponge, face à des œuvres artistiques non verbales, soit à la recherche d'une signification qu'il ne peut trouver, ce qui l'oblige à se tourner vers les *personnes*. Mais ces personnes finissent toujours par céder la première place, dans *L'Atelier contemporain*, au « je » du poète.

Mots-clés : Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*, littérature française du XX^e siècle, subjectivité poétique, rapports entre écriture et peinture, critique d'art, philosophie.

ABSTRACT

Francis Ponge's *L'Atelier contemporain* is a collection of most of his texts on art. In those texts, despite Ponge's reputation of "poet of things", his primary focus is not put on the finished works (the paintings), but rather on the artists themselves. Supported on a deepening of the conception of Ponge's poetic as an erotic relation between the subject and the object, this master's thesis aims at discovering, through the specific questions that painting asks to writing, the reasons of the shifting of the look from the mute things to the talking persons. It seems that Ponge, facing non-verbal artistic works, is seeking a power of significance that he cannot find, which forces him to turn towards the *persons*. However, these persons always yield, in *L'Atelier contemporain*, to the poetic subject.

Keywords : Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*, french literature of the XXth century, poetic subject, relations between writing and painting, art criticism, philosophy.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT.....	v
TABLE DES MATIÈRES.....	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	ix
DÉDICACE.....	xi
REMERCIEMENTS.....	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I - DU DÉSIR POUR L'OBJET À L'ORGUEIL DU SUJET. TRAJECTOIRES POÉTIQUES PONGIENNES.....	15
1. Le modèle sexuel, première manière : le désir passif d'un sujet irréductible.....	17
1.1 Francis Ponge, poète continent ?.....	17
1.2 La possession du sujet par l'objet.....	18
1.3 La présence du sujet : contraintes phénoménologique et grammaticale.....	21
2. Le modèle sexuel, seconde manière : l'érection de la parole et la possession de l'objet.....	25
2.1 De la parole comme moyen d'existence.....	25
2.2 De la poésie comme possession du monde.....	29
2.3 Quel <i>Homme nouveau</i> ?.....	35
CHAPITRE II - ÉCRIRE À PARTIR D'UN LANGAGE INCOMPLET. AMBIVALENCES DE PONGE FACE À LA PEINTURE.....	37
1. Le monde, les artistes et les autres.....	39
1.1 Transitivity et subjectivité.....	39
1.2 Libération philosophique, révolution artistique.....	43
2. La peinture, un objet d'écriture insaisissable ?.....	48
2.1 Comment écrire sur la peinture ?.....	48
2.1.1 <i>Vanité de la parole face à la peinture</i>	48
2.1.2 <i>Généricité des textes de L'Atelier contemporain. Ce qu'ils ne sont pas</i>	50
2.1.3 <i>Généricité des textes de L'Atelier contemporain. Ce qu'ils peuvent être</i>	55
2.2 La peinture, double de l'écriture ?.....	56
2.2.1 <i>Le langage-peinture</i>	56
2.2.2 <i>Une poétique transcendante ?</i>	58
3. Le double rival.....	60
3.1 Violence de la peinture.....	60
3.2 Réplique de l'écriture.....	63
3.3 Rivalité érotique.....	65
4. Les manques de la peinture.....	67
4.1 La non-signifiante.....	67
4.2 Le « je », clé de voûte de la signifiante.....	70
4.3 Pour le dialogue. Faire parler les peintres.....	72

CHAPITRE III - QUI PARLE ? INÉLUCTABILITÉ DE LA SUBJECTIVATION POÉTIQUE.....	77
1. « Pierre Charbonnier ». L’art comme ventriloquie naturelle.....	78
1.1 Peinture et écriture, systèmes étanches ?.....	80
1.2 Individualité du psychique comme rapport artistique au monde.....	84
1.3 L’objet-tableau, motif de l’éthique ; le sujet-peintre, motif de la critique.....	91
1.4 Ponge, patron de Charbonnier.....	94
2. Braque. La préséance du goût propre.....	98
2.1 Modalisations de la locution.....	99
2.2 D’une figure, l’autre.....	102
CONCLUSION.....	107
BIBLIOGRAPHIE.....	115

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Afin d'alléger l'appareil infrapaginal, les renvois aux ouvrages suivants, de Ponge, seront faits dans le corps du texte, entre parenthèses.

Les références bibliographiques complètes se trouvent dans la bibliographie.

AC : L'Atelier contemporain

FP : La Fabrique du Pré

M : Méthodes

P : Proèmes

PE : Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel

PM : Pour un Malherbe

PPC : Le Parti pris des choses

RE : La Rage de l'expression

À mes enfants, ces Uniques.

REMERCIEMENTS

Reconnaissants remerciements superlatifs à ma directrice de recherche, Lucie Bourassa. Sa patience devant mes atermoiements, sa sollicitude et son accueil dans des moments pour elle douloureux, son ouverture, sa minutie, son esprit.

Pour le partage de leurs lumières en langues morte ou vivante, à JM et PM.

Pour ses instances, à mon père.

Pour la liberté qu'elle fait vivre, à C.

INTRODUCTION

« Dans l'écoulement incessant du penser, il y a une allée principale et beaucoup de secondaires, de tentatives et commencements de secondaires coupés et rejetés à mesure. »

Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*

Ceci est une exploration, à travers une œuvre un peu arbitrairement choisie, mais aimée depuis, de questions qui taraudent l'auteur. Celles-ci concernent, de façon générale : les façons d'envisager les rapports entre la conscience humaine et le monde ; la nature de la subjectivité, s'il est une telle chose, et son domaine ; les motifs de la création ; la nature et l'extension de la notion d'art ; le pouvoir de l'art et, le cas échéant, les différences ou les similitudes qui existent entre les effets de pratiques artistiques diverses ; l'amitié ; l'orgueil.

L'objectif de départ de ce travail était d'étudier, dans un corpus moins fréquenté et commenté que celui d'autres auteurs modernes ayant écrit sur l'art (Apollinaire, par exemple, ou Breton), mais néanmoins le fruit d'une pratique constante et, donc, d'un questionnement pérenne, les postulats, les propositions ou les concepts décrivant les rapports entre les arts plastiques et la littérature, non pas aux plans historique ou social (par exemple pour une analyse des rôles respectifs des écrivains et des peintres dans tel mouvement d'avant-garde), mais plutôt en considérant ces arts *en soi*, cet *en soi* devant bien sûr être compris comme pluriel, composite, allant des matériaux de l'art concerné à ses possibles effets politico-esthétiques, en passant par les spécificités de sa pratique concrète et les (pré)dispositions éthiques de ses praticiens. Le recueil de textes sur l'art *L'Atelier contemporain*, de Francis Ponge, nous a semblé être le lieu idéal où mener cette recherche. À ce que nous pouvions en savoir, pour avoir lu, de cet auteur, outre *Le Parti pris des choses*, quelques minces extraits de

ses textes dits « ouverts¹ », et, sur lui, deux ou trois témoignages de personnes l'ayant connu, nous aurions là l'expression posée et méthodique, généralement sans esclandre, d'une conscience à la fois curieuse et rétive aux mots d'ordre, autant esthétiques qu'idéologiques. Bref, nous nous faisons de l'œuvre de Ponge, avant de l'avoir réellement fréquentée, et malgré, déjà, quelques préventions contre certains traits qui semblaient relever de la misogynie et du patriotisme, l'idée d'une œuvre à notre goût². Cela allait être le cas.

L'Atelier contemporain, publié en 1977, recueille la plupart des textes de Ponge sur l'art et sur les artistes, dont certains avaient déjà été publiés ailleurs³. Ponge, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, fréquentait assidûment les ateliers de certains peintres et sculpteurs de ses amis⁴. L'un des objectifs principaux de l'ouvrage était donc de donner au lecteur un accès à la création plastique et de lui en montrer les matériaux, les outils et les étapes. Mais, s'autorisant pour ce faire de la réputation des textes ouverts et de déclarations de Ponge, sur lesquelles

¹ Par cette expression : « textes ouverts », appelée à revenir souvent dans les pages qui viennent, nous entendons les textes où Ponge, par différents procédés (retours critiques sur des mots ou des expressions, monstration des repentirs, journal d'écriture, passages autoréflexifs ou théoriques) rend visible, dans le texte, la pratique de son écriture, « donne à lire le texte en chantier » (Jacinthe Martel, « Inventaire et invention dans *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* », dans Jean-Marie Gleize (dir.), *Ponge, résolument*, Lyon, ENS Éditions, 2004, p. 59). Nous emploierons aussi, pour désigner ces textes, les expressions « textes chantiers » et, plus rarement, « textes poétiques-théoriques ».

² « À notre goût » ne veut pas dire « à notre ressemblance ». Là où l'on veut s'améliorer, on ne se compare pas à pire.

³ Pour des informations concernant les contextes d'écriture, les destins éditoriaux et la réception critique des textes qui composent *L'Atelier contemporain*, voir la notice et les notes préparées par Robert Melançon pour les *Œuvres complètes*, vol. II, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1537-1601.

⁴ À ce sujet, voir, notamment, Francis Ponge et Philippe Sollers, « Sixième entretien. La peinture et les lettres. L'opération orale », dans *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, p. 79-93 ; Bernard Vouilloux, *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, 250 p.

nous reviendrons et selon lesquelles la création artistique valable, quelque médium qu'elle adopte, découle des mêmes impulsions et tente de résoudre les mêmes problèmes, plusieurs commentateurs se sont attachés à cerner ce que Ponge, en écrivant sur la peinture et sur les peintres, disait de la poésie et de lui-même. Pour nombre de critiques, la réponse à cette question se situe dans les attitudes existentielles ou dans les croyances philosophiques et esthétiques que ces textes révèlent. Serge Gavronsky s'est ainsi appliqué à lire, dans les textes de *L'Atelier contemporain*, « un certain [auto]portrait de l'auteur [...] : des valeurs, une sensibilité⁵ ». Annette Sampon, quant à elle, a pu dire que

[I]es essais [de Ponge] sur l'art sont des sources essentielles à la compréhension de toute sa position esthétique (et politique). Dans ces essais, il est évident que le discours critique et le discours créatif sont essentiellement les mêmes, et qu'ils sont loin d'être un point de vue désintéressé sur l'art⁶.

Si elles sont certes difficiles à remettre en question, c'est que les conclusions de ce type confinent aux lapalissades. Elles constituent presque une prémisse à la lecture de tout texte d'un écrivain sur l'art, si l'on garde en tête qu'un autoportrait peut aussi être fait en creux, par confrontation avec les traits des autres, et qu'un point de vue ne se comprend pas qu'en recueillant des idées directement explicitées, mais aussi, parfois, en dépliant les conséquences d'affirmations d'apparence anodine. Dans le cas précis de l'exégèse des textes pongiens sur l'art, la recherche de l'expression et de la représentation de soi de l'auteur s'est souvent faite, évidemment, dans une lecture croisée des textes de *L'Atelier contemporain* et d'autres textes

⁵ Serge Gavronsky, « L'œil du regard. Ponge et l'art », *Les Cahiers de l'Herne*, dossier « Francis Ponge », n° 51, 1986, p. 247.

⁶ Annette Sampon, *Francis Ponge. La poétique du figural*, New-York, Peter Lang, 1988, p. 20. Dans son étude, Sampon se lance sur la piste de l'œil dans l'œuvre pongien en général, pour montrer que la perception visuelle traverse celle-ci tout entière, indiquant par là qu'elle traverse aussi la pratique d'écriture, de la perception du monde à la mise en page des textes. Aux fins de cette démonstration, Sampon lit les textes pongiens sur les arts visuels comme le lieu de l'expression d'une « convergence » entre ce type d'art et l'écriture, comme des cautions de sa perspective de lecture plus générale de l'œuvre pongienne.

de Ponge, deux ensembles où les chercheurs trouvaient une réflexion d'ordre esthétique, parfois concernant plus spécifiquement l'écriture ou la peinture, parfois envisageant ces deux expressions artistiques ensemble, que ce soit pour les rapprocher ou les différencier.

Le premier travail important portant spécifiquement sur *L'Atelier contemporain* est celui de Shirley Ann Jordan : *The Art Criticism of Francis Ponge*⁷. L'un des points de départ les plus fertiles de la lecture de Jordan est la constatation du fait que les textes du recueil portent avant tout sur des personnes (dès la quatrième de couverture, elle désigne ces textes par l'expression « essays on contemporary artists »). S'ensuit une interrogation sur l'appartenance générique des textes « critiques » de *L'Atelier contemporain*. L'une des conclusions de Jordan est qu'il y a un lien entre la personne (le peintre ou le sculpteur) en question dans le texte et le type de critique auquel se livre Ponge. Les titres des chapitres de l'ouvrage donnent une bonne idée de cette spécification générique : « Ponge and Fautrier : Criticism as Catharsis » ; « Ponge and Giacometti : Corrective Criticism » ; « Ponge and Braque : Celebratory Criticism ».

Quelques années plus tard, Bernard Vouilloux publie la monographie la plus importante sur les textes de Ponge sur l'art : *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*⁸. Ce livre sans raccourcis prend en quelque sorte prétexte de la lecture de Ponge, ou, plutôt, appui sur elle, pour traiter la question des rapports entre écriture et peinture, tout en révélant une sensibilité très fine aux spécificités de la poétique pongienne. Par une exégèse des textes de *L'Atelier contemporain*, Vouilloux explore des questions plus générales : la phénoménologie du voir ; l'ontologie du goût artistique ; les similitudes ou les différences, d'ordres matériel et sémiotique, entre la peinture et l'écriture ; la place dans l'histoire de l'art – et dans celle de la

⁷ Shirley Ann Jordan, *The Art Criticism of Francis Ponge*, Leeds, Modern Humanities Research Association, coll. « Texts and Dissertations », 36, 1994, 156 p.

⁸ Bernard Vouilloux, *op. cit.*

pensée – des peintres traités par Ponge, etc. Ce que nous retenons surtout de notre lecture de cet ouvrage – et que nous essayons de pratiquer dans les limites du présent mémoire – c’est la largeur de vues et d’esprit de Vouilloux. Ce dernier ne néglige aucune perspective, dût-il, pour les rallier et les relier, parcourir, au risque du vertige, de considérables distances théoriques. Il fait ainsi œuvre philosophique, historique, politique, rhétorique, biographique, sémiotique, thématique, stylistique. Entre autres.

Tous les travaux cités ne manquent pas de noter, à raison, que les textes de *L’Atelier contemporain* ne parlent pas que de l’art, mais aussi, beaucoup, des artistes, à la fois comme catégorie et comme personnes singulières. Si cette considération constitue même, avec Jordan, un pivot pour l’exégèse des textes pongiens sur l’art, les causes de cet état de fait, cependant, ne sont jamais véritablement approfondies. Or, elles nous semblent éminemment intéressantes, dans la mesure où, s’il arrive, dans d’autres textes que ceux de *L’Atelier contemporain*, que Ponge parle de personnes (par exemple d’autres écrivains), celles-ci semblent, la grande majorité du temps, être secondaires ; non seulement c’est en tant qu’expressions métonymiques de leurs esthétiques ou de leurs éthiques que Ponge emploie des noms de personnes, s’il le fait, c’est aussi le plus souvent pour se situer par rapport à eux, ou pour illustrer par un spécimen une idée relative, notamment, à l’histoire littéraire ou à la stylistique⁹.

Bien sûr, le discours sur les personnes des peintres peut avoir les mêmes objectifs, situés seulement à un plan (celui de l’art) plus général que celui de la seule écriture. C’est d’ailleurs ce que montrent maintes études évoquées plus haut. Mais, outre que ne soit pas obvie la façon

⁹ Exemple par excellence de cela : le *Pour un Malherbe*.

dont pourraient être comparées peinture – ou sculpture, ou lithographie – et écriture¹⁰, un fait autorise à considérer *a priori* les personnes comme les objets premiers des textes de *L'Atelier contemporain* : sur les cinquante-deux titres des textes du recueil (si l'on exclut du compte le liminaire « Au lecteur »), quarante-deux contiennent le nom de l'artiste dont il sera question. Ponge, au demeurant, a connu *personnellement* la plupart de ces artistes ; il a pu s'entretenir avec eux. De plus, dans *L'Atelier contemporain*, Ponge s'attache de près à la description des pratiques de ses amis artistes : « [...] plus encore qu'au tableau, l'intérêt de Ponge va au peintre et à la chose peinte en train de se faire : au sujet-peintre en tant qu'il fait quelque chose¹¹. » Ponge l'avait dit lui-même : « [l]e moyen d'expression, la peinture, prend plus d'importance, est beaucoup plus mis en gloire non seulement que l'objet représenté (naturellement), mais encore que l'image elle-même. Il faut que le travail soit sensible et présent : là réside la valeur¹². » Cette prise en compte de la pratique, qui entraîne forcément une prise en compte corrélatrice des agents de cette pratique¹³, mise en parallèle avec les nombreux passages de *L'Atelier contemporain* où Ponge décrit – physiquement, mentalement, moralement, éthiquement – ses amis artistes fait naître, à ce moment de notre réflexion, une question en deux temps, naïve en apparence, mais qui informera en grande partie la suite de notre étude : pourquoi Ponge, qui est passé maître dans l'art de la description des choses muettes, lorsqu'on lui demande des textes sur l'art, préfaces d'expositions ou de catalogues, cartons d'invitation, n'écrit-il pas sur les tableaux, les sculptures, les lithographies ? Pourquoi

¹⁰ Cette question sera traitée en deux temps dans ce mémoire : d'abord, théoriquement, dans le cours du deuxième chapitre, puis, pratiquement, dans le troisième.

¹¹ Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 48.

¹² Francis Ponge et Philippe Sollers, *loc. cit.*, p. 90-91.

¹³ *L'Atelier contemporain* parle aussi beaucoup des motifs de l'art, aux deux sens de raisons et de sujets. Il sera question de cela dans le premier chapitre.

écrit-il plutôt sur les peintres, les sculpteurs, les lithographes ? Un début de réponse à ces questions initiales se trouve peut-être dans un poncif du discours critique sur Ponge.

Il a souvent été noté que, chez Ponge, le poème se résout le plus souvent dans le domaine éthique, cette *résolution* étant inspirée par l'objet que s'était donné le poème, et qui devient un modèle. De plus, pour Ponge, comme pour bien des artistes, éthique et esthétique sont consubstantielles. Lorsqu'on a affaire à un véritable artiste, les « comportements éthiques » et « esthétiques » dont parle la note « Au lecteur » (AC, VII) de *L'Atelier contemporain* peuvent être envisagés sous un rapport d'équivalence. Cette conception de l'éthique s'éloigne agréablement à la fois de la morale métaphysique et du pragmatisme stérilisant des codes de conduite, pour la situer dans l'ordre de la création, dans l'*atelier* envisagé comme « territoire existentiel¹⁴ ». L'œuvre, ici, *c'est* l'homme, pour autant que l'on considère l'œuvre non comme l'état accompli du poème, du tableau ou de l'homme, mais comme l'accomplissement même de cet objet, comme la pratique d'une technique, d'un travail. Aspirant à se *composer*¹⁵,

¹⁴ « Il faut ici entendre “éthique” au sens le plus fort et le plus littéral, c'est-à-dire comme relatif à l'*ethos*, à la manière dont un individu habite et produit un territoire existentiel » (Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, Montréal, Le Quartanier, 2012, p. 66). Dans un autre texte, où il donne, de l'éthique, la même définition, Bordeleau l'appuie sur Deleuze et Guattari : « Comme le soulignent Deleuze et Guattari dans le chapitre de *Mille Plateaux* intitulé “De la ritournelle” où ils discutent de la puissance territorialisante de l'art, “l'*ethos* est aussi bien la Demeure” » (Érik Bordeleau, « Lee Kang-Shen et Tsai Ming-Liang : une relation idiorythmique ? », <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article454> [page consultée le 6 novembre 2014]).

L'allégorie de la littérature que Michel Leiris déploie dans *De la littérature considérée comme une tauromachie* rappelle assez ce désir de confondre la vie de l'œuvre et l'œuvre de la vie : « Un problème le [l'auteur ; Leiris] tourmentait, qui lui donnait mauvaise conscience et l'empêchait d'écrire : ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste “esthétique”, anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent (et ici intervient l'une des images les plus chères à l'auteur) de ce qu'est pour le *torero* la corne acérée du taureau, qui seule – en raison de la menace matérielle qu'elle recèle – confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâce vaines de ballerine ? » (Michel Leiris, dans *L'âge d'homme* précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1939, p. 10) Pour qu'existe la possibilité que l'œuvre ait un effet sur la vie, la solution de Leiris est de mettre la vie dans l'œuvre ; le danger viendra de la façon dont il fera voir, dans la seconde, la première. Tout l'art du *torero*, afin d'éviter la corne, n'est-il pas d'ailleurs dans l'*ethos*, au sens que donne à ce mot la rhétorique classique, dans la *façon de se faire voir* par le taureau ?

¹⁵ L'expression latine *compos mentis*, que l'anglais emploie parfois comme équivalent de notre « sain d'esprit », pourrait trouver dans cette attitude quelque chose à désigner : moins un état de l'esprit que l'un de ses élans, celui

l'artiste travaille en même temps le monde et lui-même : produisant une œuvre selon sa manière, il se *produit* lui-même, dans un processus que Foucault aurait peut-être qualifié d'« éthopoïétique¹⁶ ». Laurent Adert, par exemple, analyse ainsi la leçon que nous donne l'escargot, tel que représenté dans le poème dont il est l'éponyme¹⁷ :

Cette première leçon se rapporte à la *mesure*, terme-clef de l'éthique depuis les Grecs. L'enseignement de l'escargot, effectivement, est que son expression est exactement proportionnelle à son être. C'est une leçon d'héroïsme qu'il nous donne [...], laquelle repose sur le courage d'une expression de soi entièrement assumée [...], si bien que « leur existence même est œuvre d'art ». Éthique de la juste mesure entre la vie et l'expression de la vie, donc¹⁸.

Parallèlement à cette idée, il faut voir, avec Bernard Vouilloux, que

[...] de la description qui, chez Ponge (même dans les textes « clos » du *Parti pris des choses*), est toujours un mouvement, une dynamique, une trajectoire, doit surgir l'explication de l'émotion provoquée par l'objet décrit ; c'est pourquoi le dit doit s'ouvrir au « *quelque chose à dire* », à cette motion ou pulsion d'où l'écriture tire sa nécessité¹⁹.

Ponge lui-même, dans *Pour un Malherbe*, définit l'artiste comme celui dont « les intuitions dominant l'intellect, quelqu'un pour qui tout commence par une sensation, par une émotion » (*PM*, 215). Ainsi, si la description poétique pongienne débouche sur la mise en lumière à la fois d'une éthique particulière et des causes de l'émotion initiatrice de l'écriture, il faut croire que ce qui fait que Ponge écrit sur les artistes plutôt que sur leurs œuvres achevées, c'est que ceux-là, par leur éthique, l'émeuvent plus que celles-ci par la leur. La façon singulière d'être au monde qui émeut le poète, dans *L'Atelier contemporain*, ce n'est pas celle des objets

qui fait que de la composition (agencement, ordonnancement) comme travail (*poïen*) sur soi, on en arrive à un certain contrôle, à une certaine maîtrise de soi-même.

¹⁶ Voir Érik Bordeleau, *Foucault anonyrat*, p. 66-67.

¹⁷ Où ce n'est plus sa maison que l'escargot porte sur son dos, mais son atelier, le lieu de sa création.

¹⁸ Laurent Adert, « La mesure de l'homme (l'éthique du dire selon Francis Ponge) », *Versants, Revue suisse des littératures romanes*, n° 48, 2004, p. 297.

¹⁹ Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 36.

inanimés, la lessiveuse, l'éponge ou le cageot ; ce n'est pas davantage, au premier chef du moins, celles des sculptures ou des tableaux de Giacometti, Fautrier ou Picasso, mais celle de ces personnes mêmes.

Or, des personnes, *ça parle*. Hors de ses textes, dont ils sont les objets²⁰, les amis de Ponge sont des sujets de discours. Cela nous semble avoir une incidence sur le rapport de la subjectivité du poète avec les sujets de ses textes : ce rapport se décline différemment que dans les textes portant sur des objets inanimés. Le liminaire « Au lecteur » nous avertit d'ailleurs de cet écart : « [...] traités par moi, à leur tour, je ne dis pas tout à fait comme des choses, mais enfin à ma manière, c'est sûr » (*AC*, VII). Cet extrait nous paraît livrer une piste de lecture de première importance pour l'abord de *L'Atelier contemporain*. Ce qu'il annonce n'est peut-être pas, comme il pourrait sembler de prime abord, que la nature du travail poétique sur les choses muettes et sur les artistes sera essentiellement la même, et que c'est seulement son intensité qui variera, les artistes devant être *moins* objectivés que les choses muettes. En fait, cet extrait pourrait révéler pour les textes sur les artistes un projet différent de celui des autres textes de Ponge. Alors que les choses doivent accéder par le poète à une parole selon leur propre mesure²¹, les sujets que sont les artistes ne bénéficieront pas de cette immédiateté de leur personnalité, de leur éthique ; la subjectivité du poète (« ma manière ») se posera entre eux et

²⁰ Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur assigne au mot « chose » la signification de « ce dont on parle » (« Première étude. La "personne" et la référence identifiante. Approche sémantique », dans *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990, p. 44-45). À ce titre, les *personnes* des peintres peuvent être considérées comme des choses « d'un type particulier » (*ibid.*, p. 45). Cette conception de la chose s'éloigne significativement de celle que, depuis *Le Parti pris des choses*, on a voulu donner aux choses pongiennes : les objets inanimés et, surtout, muets, donc jamais sujets. Dans ce mémoire, les termes « objet » et « chose », sauf précision, revêtiront le même sens : celui que propose Ricœur – et indifféremment au fait qu'il s'agisse de choses muettes ou de personnes.

²¹ Voir Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses », dans *Situations I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, p. 260.

leur expression verbale²². Pour le dire vite : si les choses muettes doivent être subjectivées par l'écriture, les sujets de discours seront objectivés²³. S'il serait facile d'imaginer que le fameux orgueil pongien – à envisager comme motif littéraire plus que comme trait de personnalité – y fût pour quelque chose²⁴, nous ne pourrions nous en tenir là. Ce sont donc les causes – d'ordre en partie psychologique sans doute, mais aussi, nous le croyons, esthétique – et les effets – essentiellement linguistiques – de ce paradoxe que notre étude, en partie, visera à élucider.

Il nous faudra, pour ce faire, commencer par une récapitulation critique des interprétations dominantes des rapports entre le sujet poétique pongien et les objets de son discours. Ce survol constituera le premier chapitre du travail qui commence et permettra, au premier plan, par l'emprunt et le réinvestissement du modèle sexuel pour illustrer la poétique pongienne, une meilleure compréhension des modalités particulières du contact entre le sujet pongien et ses objets. Mais si ce chapitre ne contenait que cela, il ne serait, hormis quelques corrections de lecture par-ci, par-là, qu'un rappel de ce que d'autres, suffisamment nombreux, ont déjà dit. Or nous prétendons que ce modèle sexuel peut servir de toile de fond à la représentation de la conception pongienne des rapports entre l'écriture et la peinture. Sur la base des effets « proto-politiques » que Ponge assigne à l'art, qui sont un véritable point de fuite de son discours

²² Bien sûr, si nous attribuons au mot « choses » le sens que nous indiquions plus haut : « ce dont on parle » (voir note 20), les « traitements » par Ponge des personnes des peintres et des objets inanimés seraient rigoureusement identiques : il en parle. Mais la différenciation qu'introduit Ponge (« pas tout à fait ») nous commande de comprendre ici la chose comme ce qui n'est pas l'homme, comme ce qui ne parle pas.

²³ Cette phrase semble absurde. N'est-il pas, de toute façon, *impossible* de subjectiver des choses muettes, et *inévitabile* d'objectiver les personnes, du moment qu'on en parle ? Il faut lire ces déclarations d'intention pour ce qu'elles sont : des velléités qui se connaissent comme telles. Que le défi soit perdu ou gagné d'avance, il faut travailler dans son sens.

²⁴ Peut-on imaginer, en effet, que Ponge, si jaloux de son goût, de sa confiance et de sa spécificité, laisse paraître quelque sentiment d'émulation dans des textes sur des personnes, sujets, comme lui, de discours, et, en cela, capables de répliques ?

esthétique et qui nous auront été en partie révélés par nos analyses, nous commencerons aussi à esquisser la figure de ce que serait pour lui un artiste.

C'est le deuxième chapitre qui déploiera ces idées. D'abord, en décortiquant, autant que faire se peut dans l'espace dont nous disposons, le discours pongien sur l'art, « art » étant ici entendu au sens général de disposition éthique. Une partie de la réflexion que Ponge développe sur l'art aboutit en effet à un rassemblement des artistes de différentes pratiques dans une catégorie d'humains qui s'oppose à d'autres (celle des philosophes, telle qu'elle est envisagée chez Nietzsche, nous servira d'ailleurs de groupe-témoin pour isoler les qualités différentielles des artistes). Une fois mis en lumière les points de ressemblance entre les personnes, nous montrerons comment les différences entre les pratiques de ces personnes – en l'occurrence, peintres et poètes – rendent difficile, pour Ponge, l'écriture sur la peinture, les difficultés se faisant tellement voir dans les textes qu'elles en viennent à problématiser leur appartenance générique et à fonder, pour ainsi dire, un nouveau genre : celui des *textes sur l'écriture sur la peinture*. La troisième partie du chapitre montrera que l'attention portée, dans ces textes, aux rapports respectifs au monde des peintres et du poète place celui-ci dans un rapport particulier avec ceux-là : celui de la rivalité érotique. La conceptualisation de ce rapport s'appuie sur le modèle de l'érotique poétique développé dans le premier chapitre. L'ombrage que prend Ponge face à la peinture pouvant manifestement s'expliquer par la croyance du poète en une hiérarchie des arts, le deuxième chapitre se clora sur l'étude de l'expression, par Ponge, de la supériorité de l'écriture sur les arts non verbaux en général, et sur la peinture en particulier. Il apparaîtra que c'est en raison d'un manque intrinsèque de la peinture plutôt que d'un excès par rapport à l'écriture que Ponge n'écrit pas sur les tableaux ;

la signifiante²⁵ faisant défaut à la peinture, l'art verbal ne peut entamer l'art pictural par où « ça compterait ». Ponge trouvant la signifiante dans la parole et plus précisément – nous prétendons le montrer – dans la seule subjectivité, voilà peut-être la raison pour laquelle, dans ses textes sur l'art, il écrit aussi souvent sur les artistes.

Le principe de structuration du dernier chapitre est différent de celui des deux premiers, mais il en découle. Le troisième chapitre sera le lieu pour éprouver des idées et des intuitions élaborées au cours des deux chapitres précédents, ou, plus modestement et justement dit, pour constater la constance de certaines questions dans l'œuvre de Ponge (ou peut-être, ce qui ne serait pas plus mal, la constance de leur surgissement chez nous à notre lecture de Ponge). Les corpus des deux parties de ce chapitre seront, quoi qu'il en soit, relativement circonscrits : dans la première partie, qui porte sur le texte « Pierre Charbonnier », texte d'une densité remarquable, même selon des critères pongiens, nous suivrons Ponge de son interrogation initiale quant à l'existence d'une poétique qui transcenderait les régimes sémiotiques jusqu'à sa revendication totale, pour ne pas dire sa confiscation préventive, par la pratique de la caution, de toute manifestation de subjectivité autre que la sienne, que ce soit celle de Charbonnier ou celle du spectateur ou du lecteur. La seconde partie du chapitre, à travers quelques textes, se concentre autour d'une figure : celle de Georges Braque, un des trois seuls peintres que Ponge, dans *L'Atelier contemporain*, « fait parler » en discours direct. Ce privilège, qui procède sans doute de l'estime que Ponge éprouvait pour Braque, permet de vérifier jusqu'à quel point atteint l'orgueil de Ponge, l'être humain et l'écrivain, face à un autre être humain, créateur également, mais par des moyens différents des siens. Nous montrerons que l'autonomie (le gouvernement par soi-même) de Ponge se veut totale, même

²⁵ Par « signifiante », nous entendons la capacité de produire des significations. Nous y reviendrons.

vis-à-vis d'un être qu'il estime suffisamment pour lui conserver, dans ses textes, l'apparence d'un sujet de discours.

CHAPITRE I

DU DÉSIR POUR L'OBJET À L'ORGUEIL DU SUJET. TRAJECTOIRES POÉTIQUES PONGIENNES

« [L]e désir n'est pas seulement le dévoilement du corps
d'autrui mais la révélation de mon propre corps. »

Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai
d'ontologie phénoménologique*

Les rapports entre les objets et le sujet pongiens ont été étudiés par de nombreux critiques et philosophes²⁶. Pour des raisons parfois temporelles (tous les textes de Ponge n'étant pas publiés), parfois heuristiques ou pratiques (une avenue de lecture étant privilégiée par rapport à d'autres, influençant le choix des citations convoquées), il nous semble pourtant qu'un véritable panorama de cette question reste à faire, qui tiendrait compte de toutes les nuances et contradictions qui s'y font jour. Dans le cadre de ce travail, le temps nous manquerait pour pallier cette carence critique et théorique. Mais puisqu'une partie de notre projet est de voir de quelles spécificités sont porteurs les textes de *L'Atelier contemporain*, au plan des rapports entre la subjectivité poétique et ses objets (qui, lorsqu'il s'agit des personnes des peintres, avant leur prise en charge par le discours pongien, sont aussi des sujets), il nous faudra tenter, pour trouver des comparants, une mise en regard de ces textes et d'autres œuvres de Ponge.

Dans cette première partie de notre étude, nous utiliserons, comme outil de prospection d'un éventuel « art poétique » pongien, un modèle déjà utilisé par quelques auteurs pour décrire les rapports entre les objets et le sujet poétique pongiens : celui de la sexualité. L'acte

²⁶ Voir, notamment, ces lectures canoniques : Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses » ; Jean-Pierre Richard, « Francis Ponge », dans *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 161-181 ; Michel Collot, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1991, 264 p. ; Henri Maldiney, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne, Encre marine, 1993, 200 p.

sexuel, dont l'expérience peut être faite – ou subie – de manières très différentes, permet en effet une métaphorisation complexe des rapports qui s'établissent, tout au long de la création poétique, entre le sujet et les objets. Ce modèle dynamique tend à montrer, croyons-nous, que d'apparentes contradictions, qui seraient visibles, avant tout, dans l'énonciation, par le sujet poétique pongien, de sa façon d'entrer en relation avec le monde, ne sont peut-être, à mieux y penser, que les propositions complémentaires et inséparables d'une dialectique qui, bien qu'ayant connu des moments de quasi-synthèse, ne s'est jamais fixée. N'est-il pas d'ailleurs tout à fait loisible de penser que ce mouvement perpétuel convenait davantage à Ponge – imbu du monde autant que de lui-même – que l'érection d'un système relationnel univoque entre le sujet et l'objet ? Ceci soit donc dit d'emblée : que la distinction entre deux « manières » du désir sur laquelle nous basons notre argumentation ne doit pas faire oublier l'extrême incertitude qui, par-delà certaines déclarations lapidaires, marque l'approche, ou l'amorce, du monde par Ponge.

La prise en compte et le réinvestissement du modèle sexuel de description des rapports entre sujet pongien et objets nous permettra de jeter, dans le cours du deuxième chapitre, où il sera directement question de l'idée que se fait Ponge de la peinture, un regard original sur les positions respectives que celui-ci croit pouvoir assigner, en ce qui concerne leur saisie du monde et leur traitement des objets, à l'écriture et à la peinture.

1. Le modèle sexuel, première manière : le désir passif d'un sujet irréductible

1.1 Francis Ponge, poète continent ?

De façon intéressante, le premier texte critique largement diffusé qui annonce le paradigme sexuel comme outil de compréhension de l'esthétique et de l'*aesthesis*²⁷ pongiennes en exclut presque totalement la sexualité : dès 1944, alors que seulement *Douze petits écrits* et *Le Parti pris des choses* avaient paru sous forme de recueils, Jean-Paul Sartre écrivait : « Son procédé sera l'amour. Cet amour qui ne comporte ni désir, ni ferveur, ni passion, mais qui est approbation totale, total respect, "application extrême... à ne pas gêner l'objet"[...]»²⁸ ». Et plus loin : « l'amour, tel [que Ponge] l'a défini, est lui-même assez platonicien, puisqu'il ne s'accompagne pas de véritable possession²⁹ ». Analysant les poèmes « clos » du *Parti pris des choses*, Sartre en dit que « l'acte affirmatif [...] [y] a surtout pour fonction de mimer le jaillissement catégorique de la chose³⁰ ». Selon cette lecture, le sujet poétique ne joue aucun rôle dans l'avènement à l'existence de l'objet qui « le précède [...] et l'écrase³¹ ». Sartre attribue à la poésie de Ponge « l'affirmation du matérialisme scientifique : qu'il y a prééminence de l'objet sur le sujet. L'être préexiste au connaître [...]»³² ». Selon cette conception, le sujet adopte une attitude de « contemplation active [qui], loin de suspendre tout commerce avec l'objet, [...] suppose au contraire qu'on s'y adapte par une foule d'entreprises qui doivent seulement satisfaire à l'obligation de n'être pas utilitaires³³ ».

²⁷ Ce terme faisant ici référence au mode de connaissance sensible, il participe plutôt du domaine phénoménologique, alors que l'esthétique doit être entendue comme caractère du poétique, du faire.

²⁸ Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses », p. 263.

²⁹ *Ibid.*, p. 266.

³⁰ *Ibid.*, p. 275.

³¹ *Ibid.*, p. 281-282.

³² *Ibid.*, p. 259.

³³ *Ibid.*, p. 267.

Le « commerce » qu'entreprend le sujet avec l'objet est donc tout empreint de respect et du souci de ne pas prostituer l'objet à l'utilitarisme qui régit le plus souvent ces rapports. L'objet conserverait ainsi sa « virginité ». Mais lui-même, reste-t-il hors du sujet ? C'est ce que Sartre ne semble pas chercher à vérifier. Son essai critique prend en quelque sorte le parti de se concentrer sur le moment phénoménologique premier – celui de l'apparition du monde extérieur au sujet, ici beaucoup plus philosophique que poétique – tel qu'il se donne à lire dans les textes du *Parti pris des choses*, comme si ces textes avaient fixé ce moment en vérité, comme si leur écriture ne représentait pas à son tour un moment d'apparition où, de nouveau, l'objet et le sujet entrent en rapport, ou plutôt développent un rapport nouveau. Si cette lecture est faite à la lumière de quelques déclarations théoriques de Ponge qui témoignent en effet d'un « respect » des objets, elle néglige cet autre moment : la création poétique, dont la considération nous semble nécessaire à tout essai de critique littéraire sur l'œuvre pongienne. La conception sartrienne de l'abstinence poétique, si elle peut servir dans quelque mesure à décrire le projet des textes clos du *Parti pris des choses*, qui n'offrent pas encore d'aussi vastes éclaircies autoréflexives et théoriques que les textes ouverts, les textes-chantiers publiés après la Seconde Guerre mondiale, ne saurait continuer d'être appliquée à l'œuvre de Ponge à mesure que sa poétique devient de plus en plus explicitement une érotique. C'est ce que nous verrons plus loin.

1.2 La possession du sujet par l'objet

Même en considérant le moment où elle fut faite, la lecture de Sartre va un peu trop loin lorsqu'elle évacue jusqu'à la notion de désir du « procédé » créatif de Ponge. Lorsque l'on tient compte de ce procédé, il apparaît que même dans *Le Parti pris des choses*, le désir

intervient, au moment de la création, pour faire entrer en contact la réalité humaine essentielle, le langage, avec la réalité des choses. C'est ce que montre Josiane Rieu dans cette analyse d'un extrait de « Faune et flore » :

Prenons l'exemple des végétaux : « La variété infinie des sentiments que fait naître le désir dans l'immobilité a donné lieu à l'infinie diversité de leurs formes » ; le mot « sentiments » introduit une métaphore et transpose l'univers végétal dans l'univers humain, mais du coup, le mot « désir », qui pouvait évoquer seulement la poussée de la sève dans la plante, retrouve ses résonances humaines : il est le point d'achoppement des deux réalités³⁴.

Le désir de rendre adéquatement par le langage la sensation de la chose présuppose un désir d'extrême proximité avec cette chose. Il est significatif que l'une des seules occurrences du mot « désir » dans *Le Parti pris des choses* se trouve dans « Faune et flore » qui, après « Le Galet », est le plus long texte du recueil et celui dont la lecture permet le plus directement une lecture métaphorique : celle de l'extraction d'une morale, ou plutôt d'une éthique de l'objet, bonne à être transposée immédiatement au travail de création poétique. L'objet du poème se dédouble : il est à la fois quelque chose du monde extérieur, le *prétexte*, et la pratique de l'écriture. Ainsi, dans ces quelques phrases de « Faune et flore » :

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 (*PPC*, 45).

La métaphore qui fait du travail d'expression des végétaux l'analogue de celui des écrivains annonce clairement la méthode que développera Ponge dans ses textes publiés ultérieurement,

³⁴ Josiane Rieu, « La subjectivité dans le *Parti pris des choses* », *Les Cahiers de l'Herne*, dossier « Francis Ponge », n° 51, 1986, p. 126.

cet « inachèvement perpétuel » qui se fait visible, qui laisse voir ses traces, par exemple, dans *La Rage de l'expression*³⁵.

Si le sujet poétique se veut sans effet sur l'objet, s'il ne veut pas le « posséder », il n'est pas dit que l'objet doive être sans effet sur le sujet qui écrit sur lui, au contraire. Une mise en contexte des mots de Ponge cités par Sartre³⁶ – tirés de « Conception de l'amour en 1928³⁷ » – permet de découvrir cet aspect des rapports entre sujet et objet :

Je doute que le véritable amour comporte du désir, de la ferveur, de la passion. Je ne doute pas qu'il ne puisse : NAÎTRE que d'une disposition à approuver quoi que ce soit, puis d'un abandon amical au hasard, ou aux usages du monde, pour vous conduire à telles ou telles rencontres ; VIVRE que d'une application extrême dans chacune de ces rencontres à *ne pas gêner* l'objet de vos regards et à le laisser vivre comme s'il ne vous avait jamais rencontré ; SE SATISFAIRE que d'une approbation aussi secrète qu'absolue, d'une adaptation si totale et si détaillée que vos paroles à jamais traitent tout le monde comme le traite cet objet par la place qu'il occupe, ses ressemblances, ses différences, toutes ses qualités ; MOURIR enfin que par l'effet prolongé de cet effacement, de cette disparition complète à ses yeux – et par l'effet aussi de l'abandon confiant au hasard dont je parlais d'abord, qu'il vous conduise à telles ou telles rencontres ou vous en sépare aussi bien (*P*, 172-173).

Si la première phrase de cet extrait semble indiquer que Ponge ne considère pas le désir comme un élément constitutif de l'amour, il faut pourtant voir qu'il y a désir et désir. Le premier, celui dont Ponge doute bien, à l'époque de ce texte, c'est le désir du sujet de posséder l'objet. Ce désir, s'il existe jamais, doit si bien s'effacer que l'objet continuera « à vivre comme s'il ne vous avait jamais rencontré ». Mais les notions d'approbation et surtout

³⁵ Les textes de *La Rage de l'expression* ont été composés entre 1938 et 1944, mais le recueil n'a été publié qu'en 1952. Dès les années 1930 (avant, donc, la publication du *Parti pris des choses*) Ponge avait composé des textes « ouverts », que différentes raisons (le jugement négatif de Jean Paulhan, entre autres) l'avaient empêché de porter à la connaissance publique. Contrairement à ce que tend à faire croire l'ordre de publication des textes, résultat d'innombrables contingences éditoriales et peut-être, aussi, de la réticence de l'auteur à assumer publiquement la paternité de textes « inachevés », par rapport à ceux qui avaient lancé sa carrière, il semble donc que textes clos et textes ouverts aient voisiné sur la table d'écriture de Ponge. Voir Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, « Notice pour *La Rage de l'expression* », dans *Œuvres complètes*, vol. I, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1009-1010 et 1018-1021.

³⁶ Voir *supra*, p. 15, note 28.

³⁷ Sartre a manifestement eu accès à ce texte avant sa publication, en 1948.

d'adaptation dont il est question ensuite pointent vers un autre type de désir, qui fait dire « oui » au poète qui ressent l'amour et approuve les choses du monde. L'approbation est si « absolue », l'« adaptation si totale », qu'elles forcent au mimétisme, que la volonté propre abdique. En ce cas, pour faire contrepoids à l'idée de contemplation active proposée par Sartre, nous dirions qu'il y a, de la part du sujet poétique, désir passif de se laisser prendre par l'objet et de se laisser posséder par lui, dans la mesure où c'est l'objet qui dorénavant agira par le truchement des « paroles » du sujet³⁸.

1.3 La présence du sujet : contraintes phénoménologique et grammaticale

Le « radicalisme » de ce désir, chez Ponge, ne trouve pas, toutefois, d'actualisation poétique : l'objet ne remplace pas, ni linguistiquement, ni poétiquement, le sujet ; il ne devient pas, par exemple par la prosopopée³⁹, le sujet de l'énonciation. S'il y a peut-être, au moment phénoménologique, possession du sujet par l'objet, celle-ci ne devient pas, poétiquement, fusion ou indifférenciation, ce qui équivaldrait à une subjectivation de l'objet. Rien ne se fixe. Pour désigner ce statut intermédiaire que nie la traditionnelle dichotomie entre sujet et objet – dichotomie si tenace qu'aucun mot n'existe, en français du moins, pour désigner ce qui ne serait pas disjoint par elle –, Jacques Derrida utilise, parlant des choses à partir desquelles⁴⁰

³⁸ Michel Collot parle quant à lui de l'« introjection [du monde extérieur par le sujet] » (*op. cit.*, p. 192). Il y aurait alors, jusqu'à un certain point, activité du sujet.

³⁹ « Si l'on ne peut prétendre que l'objet prenne nettement la parole (prosopopée), ce qui ferait d'ailleurs une forme rhétorique trop commode et deviendrait monotone, toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière » (*M*, 533).

⁴⁰ Nous préférons l'expression « écrire à partir de ... » à d'autres (par exemple « écrire sur... ») puisque, à notre sens, elle rend mieux compte de l'expérience de l'écriture poétique qui ne saurait rester, malgré qu'elle puisse en avoir, au niveau des choses, mais se développe toujours dans un espace bardé (et borné) de référents linguistiques et littéraires. L'expression « écrire sur » conviendrait mieux à la visée des discours scientifique ou philosophique, qui prétendent à la transparence de leurs langues, à leur immédiateté, donc, à leur non-discursivité.

écrit Ponge, une composition lexicale : « objets-sujets d'appropriation⁴¹ ». C'est de la notion d'« appel de l'objet⁴² », donc d'un appel muet, que s'autorise cette (ré)unification :

La chose serait donc l'autre, l'autre-chose qui me donne un ordre ou m'adresse une demande impossible, intransigeante, insatiable [...] Sans un mot, sans me parler, elle s'adresse à moi, à moi seul dans mon irremplaçable singularité, dans ma solitude aussi. À la chose je dois un respect absolu que ne médiatise aucune loi générale : la loi de la chose, c'est aussi la singularité et la différence. [...] La chose n'est donc pas un objet, elle ne peut le devenir. Est-ce pour autant un sujet ? Le *tu* dois de la chose n'est pas davantage l'ordre d'un sujet, à moins que ce ne soit d'un sujet impossible, d'abord parce qu'il ne parle pas. Si le *tu* dois était un discours, l'ordre commencerait à se transformer en échange, avec contrat et transaction. La subjectivité de la chose ouvrirait un milieu de réappropriation, un rapport à soi de la chose qui s'entreprendrait avec elle-même. La chose s'échangerait avec elle-même⁴³.

Selon cette perspective, qui conçoit respectivement sujet et objet selon le critère grammatical de la possibilité ou de la non-possibilité d'être énonciateur d'un discours⁴⁴, il est clair que la chose ne saurait devenir à part entière sujet. Si elle le pouvait, elle n'aurait pas besoin, pour s'exprimer, de celui qui dispose effectivement des outils de la subjectivité, c'est-à-dire le sujet humain singulier et parlant ; elle pourrait – plus : elle devrait – assumer un discours réflexif. Mais voilà : les choses ne parlent pas, et c'est leur « damnation », pour utiliser un terme cher à Ponge. Celle du poète est en quelque sorte inverse : la parole dont il dispose l'empêche d'« entrer dans les choses », d'adopter « leur point de vue » :

Il n'y a que l'esprit pour rafraîchir les choses. Notons d'ailleurs que ces raisons sont justes ou valables seulement si l'esprit retourne aux choses d'une manière

⁴¹ Jacques Derrida, *Déplier Ponge. Entretien avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, p. 14.

⁴² Ponge écrit : « Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème... Aucun poème n'étant jamais sans appel *a minima* de la part de l'objet du poème, ni sans plainte en contrefaçon. L'objet est toujours plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits) : il n'a aucun devoir vis-à-vis de moi, c'est moi qui ai tous les devoirs à son égard » (*RE*, 337). Notons que l'idée d'un « devoir conjugal » pourrait aussi trouver place dans l'analyse de type sexuel des rapports sujet/objets.

⁴³ Jacques Derrida, « Signéponge », *Les Cahiers de l'Herne*, dossier « Francis Ponge », n° 51, 1986, p. 443.

⁴⁴ Voir Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 259-260.

acceptable par les choses : quand elles ne sont pas lésées, et pour ainsi dire qu'elles sont décrites de leur propre point de vue. Mais ceci est un terme, ou une perfection impossible. [...] Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme (*P*, 198).

Le discours des hommes, même s'il parle des choses, est condamné à la réflexivité. Celle-ci est une damnation non seulement parce qu'il est impossible de ne pas parler *aussi* de soi et du langage, alors même que nous voulons parler d'*autres choses*, mais également parce qu'elle est un « facteur d'opacité interférant avec la transparence présumée d'un sens qui, sans lui, se laisserait traverser par la visée référentielle⁴⁵ ». Mais cette damnation n'empêche pas de viser le but. C'est, entre autres, en ce sens qu'il est possible de lire ces phrases d'Henri Maldiney : « en [l'objeu] ni la chose à dire, ni la parole pour la dire ne sont objets mais trajets. [...] L'objeu entrelace en chiasme le jeu de l'expérience et le jeu de la parole [...]»⁴⁶.

Pour les fins de cette étude, il importe toujours de faire la différence entre le sujet phénoménologique⁴⁷, lequel est impliqué dans « le jeu de l'expérience », et le sujet poétique qui, avec l'objet et dans la création, joue la parole. Josiane Rieu remarque quant à elle, même dans les textes du *Parti pris des choses*, « le sentiment d'une très forte présence, d'une subjectivité diffuse mais lancinante, entremêlée aux descriptions d'objets⁴⁸ ». Comment en serait-il autrement ? Ponge a beau vouloir « purifier [le monde des objets] des préjugés

⁴⁵ Paul Ricœur, « Deuxième étude. L'énonciation et le sujet parlant. Approche pragmatique », dans *op. cit.*, p. 56. Ricœur paraphrase ici ce qu'il considère comme le point de départ de la présentation de la pragmatique que livre François Récanati dans *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique* (Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1979).

⁴⁶ Henri Maldiney, « L'objeu », dans *op. cit.*, p. 81.

⁴⁷ C'est par commodité que nous employons cette expression : « sujet phénoménologique », qui permet une certaine clarté dans l'opposition que nous lui faisons subir avec la notion de sujet poétique. Elle ne doit pas faire oublier qu'il est hasardeux de parler de sujet, lorsqu'il s'agit du moment de l'expérience. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette idée dans la seconde partie de ce chapitre.

⁴⁸ Josiane Rieu, *loc. cit.*, p. 114.

humains⁴⁹ » et de l'utilitarisme, ce qu'il ne peut pas faire, c'est manquer de prendre acte du fait que ce monde ne peut accéder à la parole que s'il est perçu et dit par lui, à travers lui. Le poète comme sujet écrivant est un terme essentiel à l'expression des objets – et la véritable objectivité, dans la volonté même de dire les objets, est de se reconnaître tel en se laissant voir. La phrase de Sartre selon laquelle Ponge ferait un « effort [...] pour se reposer enfin du devoir douloureux d'être sujet⁵⁰ », outre qu'elle a tout l'air d'une projection dans le domaine pongien de la pensée de Sartre lui-même⁵¹, nous apparaît donc comme une mécompréhension du projet créatif du poète puisque, nous l'avons dit, elle méconnaît précisément le moment créatif.

D'ailleurs, l'assomption de la subjectivité ne représente pas toujours pour Ponge une damnation :

[C]e galet, puisque je le conçois comme objet unique, me fait éprouver un sentiment particulier [...] Il s'agit d'abord de m'en rendre compte. Ici, l'on hausse les épaules et l'on dénie tout intérêt à ces exercices, car, me dit-on, il n'y a rien là de l'homme. Et qu'y aurait-il donc ? Mais c'est de l'homme jusqu'à présent inconnu de l'homme. Une qualité, une série de qualités, un compos de qualités inédit, informulé. Voilà pourquoi c'est du plus haut intérêt. [...] Moi, ça me passionne. Si je m'y passionne, pourquoi ? Parce que je me crois capable de réussir. À quelle condition ? À condition d'être têtue, et de *lui* obéir. De ne pas me contenter de peu (ou de trop). De ne rien dire qui ne convienne qu'à lui seul (*M*, 526).

« Dire » ou « formuler » l'« inédit », l'« informulé », voilà la « réussite », qui n'a lieu que dans le langage. Or le langage est « œuvre d'homme », pour reprendre l'expression de Marc-Aurèle⁵². C'est cette consubstantialité du langage à l'homme qui autorise cette question

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 288-289.

⁵¹ Par exemple : « Ça bavarde dans ma tête, ça n'arrête pas de bavarder, je donnerais n'importe quoi pour pouvoir me taire ! » (Jean-Paul Sartre, *L'âge de raison*, Paris, Gallimard, 1950, p. 182).

⁵² « Au petit jour, lorsqu'il t'en coûte de t'éveiller, aie cette pensée à ta disposition : c'est pour faire œuvre d'homme que je m'éveille. Serai-je donc encore de méchante humeur, si je vais faire ce pour quoi je suis né, et ce en vue de quoi j'ai été mis dans le monde ? » (Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même* suivies du *Manuel d'Épictète*, livre V, § 1, traduction, préface et notes par Mario Meunier, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 71).

dénotant quelque impatience : « Et qu’y aurait-il donc ? » Du moment que le langage est convoqué, l’homme se fait voir. La conscience de l’ubiquité de l’homme dans le langage – ou de la présence du sujet parlant dans la parole –, couplée à la conscience de son « irremplaçable singularité » dont parle Derrida⁵³, est sans doute ce qui entraîne l’assomption – croissante, nous le verrons – par Ponge de sa subjectivité poétique, et l’utilisation qu’il a toujours faite de la première personne grammaticale, singulière ou plurielle.

2. Le modèle sexuel, seconde manière : l’érection de la parole et la possession de l’objet

2.1 De la parole comme moyen d’existence

Ce qui nous a menés de la lecture sartrienne de la poésie de Ponge comme d’un espace – utopique (apoétique) – où le sujet phénoménologique reste tel, sans se poétiser, c’est-à-dire sans passer dans et par le langage, ce qui laisserait toute la place à l’objet, à celle d’une poésie où le sujet, par sa parole, ne peut faire autrement que de s’inscrire, c’est, quelque peu paradoxalement, l’extrême désir du sujet poétique pongien pour l’objet. Ce désir, cependant, se modifie avec le temps : de relativement passif qu’il était dans les premiers textes, il se fait plus actif, plus volontaire – plus « mâle », dirait sans doute Ponge. L’étude de cette activation révèle une nouvelle position éthique du sujet face au monde : celui-là revendique un pouvoir sur celui-ci. Le sujet n’est plus avant tout le médium à travers lequel doit passer le monde pour accéder à l’expression ; il devient médiateur, avec tout ce que ce mot implique d’activité, de négociation, de travail discursif. Si, auparavant, la reconnaissance de la subjectivité – plus phénoménologique que poétique, et thématifiée surtout dans les textes théoriques – était un mal

⁵³ Voir *supra*, p. 22.

nécessaire (ce qui transparaissait dans les textes poétiques par l'effacement, jusqu'à un certain point, de ses signes), les textes poétiques-théoriques d'après-guerre semblent montrer que le passeur a pris conscience de son monopole et qu'il entend bien en tirer quelque profit – et quelque orgueil.

Dans *Francis Ponge. Entre mots et choses*⁵⁴, Michel Collot arpente l'érotique créatrice pongienne en en mesurant les nuances. Il remarque bien, d'abord, la différence entre le moment phénoménologique de « contemplation », où l'état du poète est « la passivité, la réceptivité⁵⁵ », et le moment poétique. Collot, contrairement à Sartre, considère le sujet du moment contemplatif comme passif. S'il peut le faire, c'est qu'il place l'activité du sujet ailleurs : lancée par « l'impulsion⁵⁶ » que lui imprime la contemplation du monde extérieur, la subjectivation se fera dans l'écriture : « Certes, nous le verrons, la subjectivité est omniprésente dans les textes de Ponge. Mais elle ne constitue pas un *a priori* de la connaissance ; elle intervient plutôt *a posteriori*, dans une tentative d'appropriation de la chose par l'expression⁵⁷ ».

En fait, elle ne peut advenir, sous sa forme complète, que par ce moyen qui est sa condition nécessaire, explique Ponge dans « My creative method » :

[L]a variété des choses est en réalité ce qui me construit. Voici ce que je veux dire : leur variété me construit, me permettrait d'exister dans le silence même. Comme le lieu autour duquel elles existent. Mais par rapport à l'une d'elles seulement, eu égard à chacune d'elles en particulier, si je n'en considère qu'une, je disparaîs : elle m'annihile. Et, si elle n'est que mon prétexte, ma raison d'être, s'il

⁵⁴ Michel Collot, *op. cit.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 131. Cette idée d'une expérience où il ne serait pas possible de parler, d'abord, d'un sujet humain, trouve un écho dans la description que fait Jean-Luc Nancy du désir : « Sauf à se demander si ce n'est pas le désir lui-même qui est sujet. De la même manière que c'est le langage qui parle et nous fait parler, c'est le désir qui est le sujet de notre désir » (Adèle Van Reeth et Jean-Luc Nancy, *La jouissance*, Paris, Éditions Plon et France Culture, coll. « Questions de caractère », 2014, p. 31).

faut donc que j'existe, à partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos. Quelle création ? *Le texte* (M, 517).

Dans cet extrait, le verbe « exister » recouvre deux modes d'existence : Francis Ponge, comme élément du monde, comme point de repère spatial placé au milieu des choses nombreuses, peut exister de façon muette, sans parler ; il sera alors une chose parmi d'autres qui ne s'expriment pas, existant sur un mode mineur. Le pronom personnel sujet est absent du passage qui décrit ce mode d'existence, la première personne se décline comme le complément d'objet « me ». La chose unique, par sa puissance d'existence, qui se passe de la parole pour s'affirmer, fait quant à elle non seulement disparaître le sujet (« *je* disparaissais »), mais réduit à néant toute existence de Francis Ponge, ne fût-elle qu'objective (« elle *m'*annihile »). Pour contrer cet effet, pour exister pleinement, la parole est le seul moyen puisque, nous l'avons vu, elle révèle nécessairement le sujet de la perception comme point de vue singulier sur la chose et, corrélativement, fait advenir le sujet comme seule instance capable, par l'expression de la chose, de s'exprimer.

Comme toute son œuvre vise à « naturaliser » la parole, à « recoller » les mots et les choses, il faut bien admettre que pour Ponge, l'expérience du monde et l'expérience de la langue sont distinctes. Si elles ne l'étaient pas, la connaissance serait impossible, tout comme l'écriture. Ainsi, lorsque Maldiney écrit : « Au monde, nous y sommes, nous hommes, originairement, sur le mode du dire⁵⁸ », il nous semble, pour que cette conception puisse être appliquée à Ponge, qu'il faille comprendre le verbe « être » dans son sens le plus plein, le plus humain : celui d'une existence qui, se réfléchissant, ou se sachant par l'intermédiaire des choses, se dit⁵⁹.

⁵⁸ Henri Maldiney, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁹ Giorgio Agamben désigne l'homme occidental par l'expression « *homo sapiens loquendi* » (*Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002, p. 14). Il nous semble

Ce dire n'est plus le moment dont nous parlions, où l'homme, muet, existe pourtant, et que tente de formuler Sartre : « [les choses] dont il parle sont élues ; elles ont habité en lui de longues années, elles le peuplent, elles tapissent le fond de sa mémoire, elles étaient présentes en lui bien avant qu'il n'eût ses ennuis avec la parole⁶⁰ » ; ou Collot : « [p]as de texte sans prétexte. Le *Pré*, au nom emblématique, illustre cette précession de l'expérience sur l'écriture⁶¹ ». Les objets pénètrent le poète, ils se trouvent en lui avant qu'il ne s'essaie à les dire, à les expliquer, à en faire des choses. Mais cette explication, lorsqu'elle advient, ne saurait jamais faire bon marché de la subjectivité qu'elle construit : « Je crois qu'on peut être explicatif, à condition que ce ne soit que *m'* explicatif ou *s'* explicatif, ou plutôt *self* explicatif, enfin qu'il ne s'agisse que de s'expliquer authentiquement les choses à soi-même (*PE*, 1018) ». Collot dit de cet extrait que « [l]e néologisme pongien remet en cause la distinction traditionnelle du sujet et de l'objet⁶² ». En effet, l'invention de Ponge, qui emmêle la transitivité et la réflexivité du verbe « expliquer » dans l'adjectif dérivé, emmêle au même temps subjectivité et objectivité.

Il faut encore une fois noter ici que, malgré la réputation de « poète des choses » de Ponge – réputation qui a constitué l'une des inerties critiques les plus tenaces à son propos, et désolante, lorsque la formule supposait l'effacement total de la subjectivité pour l'expression des objets –, le sujet poétique pongien, s'il se fait parfois très discret, ne disparaît jamais tout à fait. Une telle disparition relèverait d'une hypocrisie qui se méconnaît, d'un ridicule : « [d]'autres [poètes et écrivains] moins ridicules ont prétendu seulement bien dire quoi que ce soit mais enfin ils étaient encore déterminés d'abord par ce “quoi que ce soit” qu'il s'agissait

que, quant à Ponge, il faudrait faire intervenir dans cette formule la réflexivité (qui s'appuie toujours sur la transitivité) : « *homo sapiens de se ipso loquendi* ».

⁶⁰ Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses », p. 246.

⁶¹ Michel Collot, *op. cit.*, p. 122.

⁶² *Ibid.*, p. 192.

d'exprimer, de bien dire. C'était le "sujet" » (PE, 1003). Prétendre que l'objet (le « quoi que ce soit ») puisse avoir sur le sujet le pouvoir absolu d'un déterminisme revient à faire de cet objet le sujet du dire, ce qui est absurde. D'ailleurs, le sujet pongien ne laisserait pas ainsi sa place : « ce sujet n'est pas seulement un "regard" ; il inscrit dans la description une instance d'énonciation, de modalisation, d'évaluation, par le biais de nombreux adverbes et adjectifs, qui comportent un jugement d'ordre qualitatif, voire affectif [...]»⁶³ ». Cette présence du sujet pongien qui, dans les premiers textes, semble s'adresser à nous à partir des encoignures du texte, cependant, évolue, s'affirme dans les textes d'après-guerre, modifiant considérablement l'érotique créatrice pongienne et ses implications pour le rapport entre sujet et objet.

2.2 De la poésie comme possession du monde

Pour Collot, qui considère cette modification selon la perspective psychanalytique, elle procède avant tout de l'identification du poète avec de nouvelles figures :

Le début des années cinquante marquent [*sic*] pour Ponge le Midi d'une vie, son apogée d'homme et d'écrivain : c'est pourquoi il prend soin de dater *le soleil lu à la radio* du « XXII juin de (s)a cinquante et unième année, jour du *solstice* de juin ». Cette verticalité solaire arrache Ponge à l'attraction qu'exerçait sur lui l'image horizontale de l'Aïeul couché sur son lit de mort. En s'identifiant au Soleil et à d'autres figures héroïques et glorieuses, Ponge relève le Père mort et s'attribue son pouvoir phallique [...]»⁶⁴.

⁶³ *Ibid.*, p. 190. Voir aussi Josiane Rieu, *loc cit.*, p. 115-116.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 214.

Nous nous permettons de faire remarquer que ce mouvement de « redressement » avait commencé au moins dix ans auparavant : déjà, en 1940, dans *Le Carnet du Bois de pins*, les notions de verticalité (troncs d'arbres débarrassés de la plupart de leurs branches) et d'extrémité vivante (explicitement : cime des arbres et tête pensante ; implicitement : gland au bout de la verge turgescence) suscitaient, chez le poète, une grande attention. Environnement phallique « bien fait pour la promenade sérieuse et la méditation » (RE, 381), le bois de pins arrache à Ponge cette injonction : « Surgissez, bois de pins, surgissez dans la parole. L'on ne vous connaît pas. – Donnez votre formule. – Ce n'est pas pour rien que vous avez été remarqués par F. Ponge... » (RE, 385). Masculinité attirée vers l'azur, travail intellectuel et prise de parole ; cette triade patriarcale vient se résoudre dans le patronyme.

Toujours pour Collot, ce redressement libère Ponge de certaines censures textuelles et sexuelles. On a déjà marqué la détermination sexuée du modèle pongien d'après-guerre qualifiant le rapport entre le monde (féminin) et la parole poétique (masculine)⁶⁵. Sans nous attarder ici sur la misogynie que bien des formulations de cette métaphore révèlent⁶⁶, il nous faut remarquer les statuts respectifs inégaux qu'elles accordent aux deux protagonistes du coït poétique, qui sont engagés dans un rapport de force qui nous en apprend beaucoup sur la conception pongienne de l'écriture et, à terme, sur les différences entre écrire à partir des objets et écrire à partir des personnes.

La pénétration du monde par la parole s'énonce par exemple dans ces phrases de *Pour un Malherbe*, texte emblématique du « phallogallogocentrisme du *oui*⁶⁷ » de Ponge : « [s]omme toute, il faut désirer, aimer, bander et jouir (tout cela aussi ardemment et rigoureusement que possible) » (*PM*, 149), ou : « [c]'est l'afflux de spermatozoïdes dans la fente féminine ouverte et accueillante, en état de rut, en état de vide (celui dont la Nature a horreur et où tout se précipite, pour le combler) » (*PM*, 213). Or le monde, féminin, est muet, jusqu'à ce que le poète vienne à sa rencontre : « Nous donnons la parole à la *féminité* du monde. Nous délivrons les choses. [...] Nous les invitons, par notre seule présence, les provoquons, les incitons à se connaître, à se révéler, à s'exprimer. [...] Nous les engrossons alors » (*PM*, 58-59). Remarquons bien : le poète ne parle pas à *la place* des choses, il les incite, les stimule à le faire. Pour autant, c'est lui qui dispose de la parole fécondatrice, c'est lui qui s'approche, qui délivre (qui libère de la mutité, mais aussi qui remet, qui livre les choses, par le langage, au

⁶⁵ Voir, par exemple, Bernard Vouilloux, « Ontogenèse du goût », dans *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 31-36.

⁶⁶ Voir Yvette Bozon-Scalzitti, « Francis Ponge. Parti pris des choses ou misogynie ? », *The French Review*, vol. 67, n° 2, décembre 1993, p. 230-242.

⁶⁷ Jacques Derrida, *Déplier Ponge*, p. 53.

monde humain) ; en cela, il est « mâle⁶⁸ ». Il faut insister sur l'attribution au poète de l'initiative de l'acte d'amour avec le monde, une initiative qui se résout, en cas de réussite, dans l'orgasme, dont il est le seul responsable :

Un cimetière de jeunes filles, avec des Épitaphes telles qu'elles seraient aussi diverses qu'un jardin de fleurs, voilà en un sens le projet existentiel de mon œuvre. Il s'agit évidemment des jeunes filles les plus ardentes et les plus chastes, les plus pures, mais en train de jouir. Des jeunes femmes les plus honnêtes, mais en train de jouir grâce à moi (*PM*, 161).

La figure de la jeune femme chaste et pure révèle certes le poète comme libérateur : il libère les choses d'une éthique de la mutité. Mais libérateur, il ne l'est que comme tout suborneur, qui se soumet en le libérant d'une servitude plus ancienne l'objet de son désir.

Si l'on se place du point de vue du « projet existentiel » de l'œuvre pongienne, l'objet dont nous parlons ici, passé entre les mains du poète et du langage, n'est plus l'être-en-soi d'une certaine philosophie, qui n'a pas conscience de son existence et qui ne peut donc assumer aucune réflexivité ; la *connaissance* qu'en fait, qu'en prend le poète, vise à faire s'exprimer la chose par l'orgasme qui lui révèle sa voix. L'objet, par contre, est déjà à la fois ce qui se présente à la pensée – et, dans le même temps, au langage – et ce qui, grammaticalement, est le non-sujet, ce qui ne peut dire « je ». Il est aussi, selon le sens de l'expression « complément d'objet », ce qui subit l'action. En ce sens, il rejoint la passivité dont parle Sartre, qui est le caractère de ce qui, sans être d'emblée destiné à une fin, sert d'instrument à l'activité humaine pour l'atteinte d'une fin⁶⁹. Dans la dernière citation, la locution prépositive « grâce à moi »,

⁶⁸ Cette attribution de la qualité mâle au poète véritable traverse tout le *Malherbe*. N'en voici que trois exemples : « C'est de cette façon que nous admirons, que nous aimons dans Malherbe sa haute tension, son côté mâle » (*PM*, 58) ; « C'est un esprit viril, résolu et sans illusions » (*PM*, 144) ; « Nous avons *tout* à dire : telle est notre personnalité. Tel est le propre de toute créature du genre masculin » (*PM*, 63).

⁶⁹ Jean-Paul Sartre, « Introduction. À la recherche de l'être », dans *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2007 [1943], p. 31. Cette assimilation de l'objectité et de la passivité se trouve aussi chez Lacan qui, dans *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, fait de la

qui est, syntaxiquement parlant, un complément circonstanciel de cause, nous indique en même temps par là que le poète est l'agent de l'action factitive implicite « faire jouir ». Les « jeunes femmes en train de jouir » – notons au passage le caractère duratif, indiqué par la locution prépositive « en train de », du jouir, qui présente à l'esprit un orgasme prolongé, moment par excellence de la perte de connaissance de soi – sont donc entièrement redevables de leur orgasme au poète ; dans l'acte sexuel, elles sont passives, comme on a déjà cru pouvoir dire de deux partenaires que celui ou celle qui pénètre est actif, alors que celui ou celle qui est pénétré est passif. Le décor de la scène, un « cimetière de jeunes filles », laisse aussi perplexe, pour dire le moins. Faut-il comprendre que puisque les jeunes filles figurent ici les choses, il convient de les désigner comme mortes, le non-vivant constituant le domaine par excellence de la mutité ? Ou plutôt que le « projet existentiel » de l'œuvre de Ponge est de faire mourir de jouissance ses objets ? Ce qui précède l'extrait cité laisse entendre que les jeunes filles sont déjà mortes et qu'il s'agit de leur composer des épitaphes qui exprimeraient la qualité différentielle de chacune d'entre elle (*PM*, 161). Pour cela, il faut les *connaître*. Mais quelle que signification que nous attribuons à cette nécrophilie⁷⁰, dans les citations du *Malherbe* données plus haut, la passivité de l'objet servant la fin de l'homme est aussi attachée aux choses. Par exemple dans l'extrait « [n]ous les invitons, par notre seule présence, les

constitution du sujet en objet par le miroir un processus « passivant » (Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 126-127). Dans « Courte méditation réflexe aux fragments de miroir », une préface composée en 1946 pour une exposition de Pierre Charbonnier, Ponge écrit, à propos de phrases déjà écrites par lui, et dont son ami peintre avait d'abord pensé faire la préface en question : « Ces sortes de déclarations, à les relire, en *vérités*, comme dans un miroir, m'agacent » (*AC*, 55). Les « *vérités* », ici, doivent être comprises dans leur sens tout langagier – mais en est-il un autre ? – de propositions adéquates à leurs objets, donc d'objets elles-mêmes, détachées du sujet qui les a énoncées et qui, ne pouvant plus retrouver le moment de cette énonciation, est contraint de les regarder au miroir et de ne s'y voir soi-même que comme un objet. Ces mots de *Pour un Malherbe*, publié quelques années plus tard, semblent indiquer que la disparition de la subjectivité n'est plus agaçante, mais « naturelle », nécessaire à l'écriture : « Mais aussi, je conçois tout naturellement et dès l'abord (dès que je les entreprends) mes écrits comme détachés de moi, vraiment comme des objets. J'ai l'impression qu'il s'agit de fragments de la littérature française vue objectivement ou historiquement » (*PM*, 179).

⁷⁰ Voir Yvette Bozon-Scalzitti, *loc. cit.*, p. 233.

provoquons, les incitons à se connaître, à se révéler, à s'exprimer. [...] Nous les engrossons alors », les seuls verbes conjugués se rapportent au poète. La construction infinitive des verbes réflexifs se rapportant aux choses ne permet pas de savoir si celles-ci répondent effectivement à l'invite du poète, si elles « se connaissent », « se révèlent », « s'expriment » avant que le poète ne « les engrosse ». Le modèle sexuel prend ici la forme plus précise de la possession sans ménagement d'un objet féminin par un sujet masculin⁷¹.

L'un des buts déclarés de cette possession : l'orgasme des choses – autrement dit : leur subjectivation⁷² –, tout virtuel, est somme toute assimilable à la « perfection impossible » énoncée dans « Raisons de vivre heureux »⁷³. Et son impossibilité est la même que celle dont parle Derrida⁷⁴. Le projet existentiel de l'œuvre de Ponge ne saurait, en aucun cas, parvenir à cette fin de donner la parole aux choses, de les subjectiver. S'il semble les faire effectivement parler, l'illusion ne fonctionne que par le génie de la ventriloquie. Mais il est une autre fin à la possession des choses par le langage, par laquelle la déclaration d'intention pongienne de ne jamais prostituer les choses à l'utilitarisme anthropomorphique reçoit un démenti. Cette fin,

⁷¹ Michel Collot, sur l'exemple de *La parole étouffée sous les roses*, relève que « le désir suscité par les objets féminins n'est pas dénué d'agressivité » (*op. cit.*, p. 218). Dans cette phrase, il néglige le fait que les objets masculins peuvent aussi susciter ce désir agressif, moyennant un « changement de sexe » par rapport à la convention linguistique. Cet extrait est tiré du *Soleil placé en abîme* : « O soleil, monstrueuse amie, putain rousse ! Tenant ta tête horripilante dans mon bras gauche, c'est allongé contre toi, tout au long de la longue cuisse de cet après-midi, que dans les convulsions du crépuscule, parmi les draps sens dessus dessous de la réciprocité trouvant enfin dès longtemps ouvertes les portes humides de ton centre, j'y enfonce mon porte-plume et t'inonderai de mon encre opaline par le côté droit. » Collot écrit, pour introduire cet extrait : « brusquement féminisé, le maître des cieus devient un objet de jouissance à la disposition de l'écrivain » (*ibid.*, p. 214). Ce ne sont donc pas que les objets féminins qui provoquent un désir agressif. Cependant, si un objet masculin devient objet de désir, Ponge préfère faire un écart par rapport à la langue. La libération sexuelle et textuelle dont parle Collot serait-elle incomplète, dans la mesure où les images d'unions homosexuelles sont évitées ? Voir aussi Yvette Bozon-Scalzitti, *loc. cit.*, p. 235-237.

⁷² Il est intéressant que la métaphore employée par Ponge pour désigner la subjectivation des choses soit celle de l'orgasme. Ce dernier est plus souvent qu'autrement conçu comme moment de perte du sujet, ou d'indifférenciation entre le sujet et l'objet (lui aussi sujet). On pourra objecter qu'une formule comme « je jouis » réaffirme la subjectivité. Mais alors, dans l'union entre le poète et les choses, qui dit « je », les choses, le poète, le désir ? Voir Adèle Van Reeth et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, notamment les pages 25-27.

⁷³ Voir *supra*, p. 23.

⁷⁴ Voir *supra*, p. 22.

c'est la grosseur des choses fécondées par le langage du poète (« Nous les engrossons alors » [PM, 59]). Rappelons-nous : le monde, avant la pénétration par la parole, est « en état de rut, en état de vide » (PM, 213). La métaphore pour désigner le moment d'impulsion poétique n'est plus ici celle de l'appel, même muet, qui permettait à Derrida de ne pas considérer les objets pongiens tout à fait comme des objets. Cette métaphore a fait place au vide, « dont la nature a horreur » (PM, 213). Pour que le monde fructifie, il faut y mettre, par le langage, de l'homme. Si Michel Collot voulait définir généralement l'érotique pongienne comme une introjection des objets par le sujet plutôt que comme une projection de celui-ci dans ceux-là, il nous faudrait maintenant reconnaître qu'une telle définition ne peut référer qu'aux textes de la période d'avant-guerre, à la première manière de Ponge. Dès lors que le poète met, par ses textes, de l'humain dans le monde, c'est, *de nouveau*, de l'humain, de l'humain tel qu'il sera après la fécondation poétique pongienne, que le monde est gros⁷⁵.

⁷⁵ À l'inverse de ce que veut nous enseigner une certaine philosophie systémique, le tout, ici, n'est pas « plus que la somme de ses parties ». En effet, du point de vue de la poétique pongienne, le monde extérieur, pour être la somme des objets offerts à la contemplation, puis à la pratique poétique du sujet, n'en développe pas pour autant un statut différent, par rapport au poète, de celui de ses parties (microcosmiques). Lui-même un objet, il est au service de la fin véritablement essentielle du sujet parlant : le monde dont « je » parle, ou que « je » dis.

2.3 Quel *Homme nouveau* ?

Dans un des entretiens qu'il a eus avec Philippe Sollers, précisément celui qui porte sur les rapports que l'écrivain entretient avec les peintres, et l'écriture, avec la peinture, Ponge explicite ce qui représente, pour lui, les motifs et le but de l'art, et, partant, le rôle des artistes⁷⁶. Articulant une partie de son discours autour de la notion de révolution, il tente d'illustrer sous quels aspects le monde, selon lui, doit changer.

Ces aspects, où la fécondation artistique peut espérer voir ses effets, ce sont les « formes de pensée⁷⁷ », les « figures⁷⁸ ». Ponge ne prononce pas le mot « idées » : il semble que le niveau d'action de l'art soit pour lui en-deçà du niveau des idées, et, peut-être précisément en raison de cette « profondeur », plus efficace, plus prégnant. Pour faire voir leur « utilité » révolutionnaire, il compare d'ailleurs les peintres à d'autres types d'humains :

J'ai souvent dit qu'un peintre pouvait être actuellement plus utile, si vous voulez, plus efficace dans l'ordre de la révolution (de la révolution culturelle, si vous voulez, c'est un mot encore plus récent) ou dans l'ordre de l'offensive intellectuelle comme je disais, que n'importe quel philosophe ou n'importe quel religieux ou n'importe quel maître, ce qu'on appelle maître à penser ou maître de vie, comme disent les gens de l'Extrême-Orient⁷⁹.

Ce qu'ont en commun philosophes, religieux ou maîtres à penser, c'est bien un usage idéologique du langage. S'ils font certes usage de formes de pensées ou de figures, bref, d'une rhétorique, c'est pour la subordonner aux idées qu'ils prétendent défendre et répandre. Le plan de lutte où Ponge préfère positionner les artistes tels que ses amis peintres et lui est « pré-idéologique », c'est la rhétorique pour elle-même, en tant que *topographie* du territoire de la pensée.

⁷⁶ Francis Ponge et Philippe Sollers, *loc. cit.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 87.

Ce que nous pouvons dorénavant désigner comme l'avant-gardisme de Ponge s'exprime aussi dans cet exemple parmi d'autres, où il dit directement ce qu'il pense des idées : « [...] les idées ne sont pas mon fort. J'ai toujours été déçu par elles. Les opinions les mieux fondées, les systèmes philosophiques les plus harmonieux (les mieux constituées) m'ont toujours paru absolument fragiles [...] » (*M*, 515). La solidité serait donc à assurer en amont des idées, dans les façons qu'on a de penser. Pour cela, les artistes, en ce qu'il peuvent induire du changement dans les conduites affectives et mentales⁸⁰, sont pour Ponge les meilleurs ouvriers.

Il est révélateur que l'exploration des régimes de subjectivité chez Ponge nous ait conduits, sur la piste des effets de l'investissement subjectif du monde, jusqu'aux artistes picturaux avec lesquels Ponge rangeait les écrivains « dans la même situation vis-à-vis du monde extérieur et du monde social⁸¹ ».

La question de la subjectivité artistique, que nous avons jusqu'ici tenté d'appréhender essentiellement chez l'écrivain-Ponge, doit donc maintenant s'élargir à un autre art, à d'autres artistes, ceux sur lesquels Ponge a écrit. Existe-t-il, en peinture, des moyens de présentification ou d'absentification de la subjectivité, comparables à ceux que Ponge conceptualise dans le domaine scriptural ? Est-il seulement possible de parler d'une subjectivité en peinture ? Au-delà de la « situation » commune des peintres et des écrivains, comment les réponses à ces questions éclairent-elles les solidarités, les rivalités entre ces deux « corps de métiers » ?

⁸⁰ Henri Michaux, incidemment un contemporain de Ponge (ils sont nés tous deux en 1899 et sont morts à quatre ans de distance : Michaux en 1984, Ponge en 1988), a quant à lui, avant de tenter de changer ces conduites, tenté de les comprendre en les ébranlant, en prenant, par rapport aux formes de pensée habituelles, un recul parfois violent. Ses textes sur l'expérience des drogues sont autant d'explorations inestimables des ressorts de la pensée (« Penser, quelle beauté !/Pensées, partage des eaux/Admirable ! » ; Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 96). Voir aussi, entre autres, *Misérable miracle. La mescaline*, Paris, Gallimard, 1972, [Éditions du Rocher, 1956], 195 p. ; *L'infini turbulent*, Paris, Gallimard [Mercure de France], 1964. Michaux – incidemment ? – a aussi fait œuvre de peintre, de dessinateur et de calligraphe.

⁸¹ Francis Ponge et Philippe Sollers, *loc. cit.*, p. 84.

CHAPITRE II

ÉCRIRE À PARTIR D'UN LANGAGE INCOMPLET. AMBIVALENCES DE PONGE FACE À LA PEINTURE

« Toute ta sérénité, tout ton altruisme, toute
ta vertu et tout ton sacrifice s'écroulent en
présence de deux êtres – homme et femme –
dont tu sais qu'ils ont baisé ou qu'ils baiseront.
Ce mystère impudent qui est le leur est intolérable.
Et si l'un des deux est tout ce que tu rêves ?
Que deviens-tu alors ? »

Cesare Pavese, *Le métier de vivre*

Comme le fait remarquer Jean-Luc Nancy, les scrupules qu'a le langage à parler de l'art sont lisibles au moins depuis le romantisme⁸². Ces doutes – ou cette pudeur ? – ne traversent peut-être formellement, explicitement, les textes sur l'art que depuis environ deux siècles, il est tout de même des exemples plus anciens de cette hésitation qui se résout parfois radicalement en renoncement, en recul⁸³. Ne peut-on par exemple comprendre de la célèbre définition de la peinture comme *poésie muette* que Plutarque attribue à Simonide⁸⁴, que la peinture excède la poésie, étant plus économe de moyens ? Ne peut-on lire aussi que la peinture rend la poésie muette, en ce sens que la poésie ne peut exprimer la peinture ?

⁸² Jean-Luc Nancy, « Autrement dire », *Po&sie*, n° 89, 1999, p. 114.

⁸³ Pausanias, géographe et voyageur du II^e siècle, dans sa description des peintures réalisées par Polygnote dans la Lesché de Delphes, évite la description d'une *Méduse* : « Quant à ce qui concerne Méduse je ne désire pas m'y étendre [...] » (Adolphe Reinach, *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, réédition dirigée par Agnès Rouveret, Paris, Macula, 1985 [1921], § 121, p. 147). A-t-il craint les pouvoirs de la créature, transposés peut-être dans l'image ? Ou peut-être, moins superstitieusement, a-t-il jugé ses mots inaptes à rendre compte de la peinture ? Georges Didi-Huberman montre comment Tertullien (v. 155 – v. 225), le premier théologien occidental, qui maniait pourtant un latin délié et personnel, a vu sa pensée et sa langue dépassées par l'image qu'elles se donnaient comme objet (Georges Didi-Huberman, « La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertullien », dans *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », p. 119-120).

⁸⁴ Plutarque, « La gloire des Athéniens », dans *Œuvres morales. Tome 5, 1^{ère} partie* (traités 20-22), texte établi et traduit par Françoise Frazier et Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 189.

« Exprimer la peinture » – ou, peut-être plus souvent : « ne pouvoir exprimer la peinture » – voilà une formulation souvent utilisée, mais bien polysémique quant à l'expérience qu'elle recouvre, puisque selon l'entente qu'on en fait, elle peut désigner de nombreux projets – ou échecs – sensiblement différents. Or ce flou, plus théorique qu'artistique, ne saurait constituer l'un des points de départ de cette étude, si nous espérons comprendre ce que la pratique de l'écrit sur l'art pose à Ponge de problèmes spécifiques. Il nous faut donc déplier les significations possibles d'une telle formulation, pour voir, dans chaque cas, quelle réponse y tente Ponge et quels effets textuels thématiques et formels ces tentatives produisent. Pour un poète aussi occupé de théorie littéraire, linguistique ou sémiotique que l'était Ponge, les spécificités de ces tentatives sont appelées par des conceptions relativement précises des possibilités et des limites non seulement de son langage, verbal, mais aussi du « langage », ou du moyen d'expression dont il fait son objet : la peinture.

Nous verrons à ce sujet que la réflexion pongienne sur les rapports entre ceux-ci s'inscrit selon au moins deux perspectives dans le droit fil de la pensée des rapports entre objet et sujet. D'abord, la peinture « choisissant » aussi ses objets, le poète doit tenter de voir selon quelles modalités elle le fait et quels rapports elle entretient avec eux. Le modèle sexuel dont nous avons fait usage dans le premier chapitre nous sera de nouveau utile dans l'analyse de cette recherche pongienne : il nous permettra à terme la mise en lumière d'un autre modèle relationnel, celui de la rivalité érotique, qui illustre quant à lui les rapports entre l'écriture et la peinture. Ensuite, nous verrons comment l'absence de subjectivité picturale représente pour Ponge un déficit de la peinture par rapport à l'écriture sur le plan de la signifiante et comment nous pouvons considérer que c'est la relève de ce déficit qui amène Ponge à n'écrire pas que sur la peinture, mais aussi sur les peintres, en tant qu'ils sont des sujets de parole. Cette mise

en valeur de la subjectivité des peintres semble, ultimement, devoir servir de repoussoir pour faire valoir celle du poète.

Mais avant cela, pour rendre justice à la conception pongienne de l'art, entendu au sens large, comme disposition d'esprit commune à des personnes dont les pratiques *concrètes* peuvent différer, et mieux cerner ensuite comment, et où, dans la « taxinomie » pongienne des figures humaines, les classes « peintres » et « écrivains » se distinguent, il nous faut aussi montrer leur lieu d'indistinction : la catégorie des « artistes », où leurs déterminations communes les font apparaître, vis-à-vis d'autres « espèces d'hommes » (*AC*, VII), notamment celle des philosophes, comme des proches parents et des alliés.

1. Le monde, les artistes et les autres

1.1 Transitivity et subjectivité

Nous avons commencé plus haut de montrer la nécessité, chez Ponge, de l'objet pour la connaissance de soi du sujet (elle s'exprimait par exemple, on s'en rappellera, dans la formule « *selfsplicatif*⁸⁵ »). Il est temps d'y insister davantage, à travers l'analyse d'un extrait d'un texte de *L'Atelier contemporain*, « L'objet, c'est la poétique⁸⁶ » :

Le rapport de l'homme à l'objet n'est du tout seulement de possession ou d'usage. Non, ce serait trop simple. C'est bien pire. Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr ; pourtant, ils sont aussi notre plomb dans la tête. Il s'agit d'un rapport à l'accusatif.

⁸⁵ Voir *supra*, p. 28.

⁸⁶ Robert Melançon fait remarquer, au sujet de ce texte, qui est la préface au catalogue de l'exposition *L'Objet* (Musée des arts décoratifs, mars 1962), qu'« il condense des réflexions éparses dans les écrits sur l'art, qui concernent aussi bien l'œuvre de Ponge que celles des artistes dont il traite » (Robert Melançon, « Notice pour "L'objet, c'est la poétique" », dans *loc. cit.*, p. 1575-1576).

Ponge note, à la première page du texte, que « l'expression [l'objet, c'est la poétique] est de Braque » (*AC*, 221).

L'homme est un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même. Notre âme est transitive. Il lui faut un objet qui l'affecte, comme son complément direct, aussitôt. Il s'agit du problème le plus grave (non du tout de *l'avoir*, mais de *l'être*).

L'artiste, plus que tout autre homme, en reçoit la charge, accuse le coup (*AC*, 221).

Notons d'abord que voilà une argumentation étrange, agrammaticale ; le verbe *être*, auquel est associé par son dérivé substantif le problème de la transitivité de l'âme, n'est pas transitif : dans son emploi absolu, qui exprime le fait d'avoir une réalité, c'est un verbe intransitif (je suis, *sum*). Autrement, c'est un verbe attributif (copule). Le « problème de l'être » réside sans doute en grande partie dans cette inadéquation grammaticale que Ponge tente de surmonter : nous n'existons pas de manière absolue, nous ne *sommes* pas sans les choses, sans la transitivité qu'elles nous offrent. Et si nous pouvons essayer – par la poésie, par exemple – de faire des choses nos attributs, elles ne le seront jamais qu'indirectement, c'est-à-dire de façon non substantive.

Si, au plan de la nature des mots, les propositions construites autour d'un verbe attributif peuvent présenter la même forme séquentielle que celles construites autour d'un verbe transitif (*nom ou pronom – verbe – nom ; Je est un autre ; Ponge aime les choses*), les fonctions du dernier nom de la séquence diffèrent : après un verbe attributif, il est attribut ; après un verbe transitif, il est complément d'objet. Dans le titre « L'objet, c'est la poétique », cependant, le caractère attributif du verbe *être* est actif : puisque l'attribut est un nom, et non un adjectif, le verbe « être » pose une équivalence totale entre l'objet et la poétique, donc entre l'objet et une pratique artistique visant à exprimer, minimalement, l'objet ou les émotions que fait naître sa rencontre. Nous retrouvons bien là le souci pongien d'aligner sur les propriétés de son objet le mode de fonctionnement du poème, mais nous ne sommes pas plus éclairés quant à la signification du « rapport à l'accusatif ».

La dernière phrase de l'extrait cité est : « L'artiste, plus que tout autre homme, en reçoit la charge, *accuse* le coup ». Comme la paronomase dénote souvent, chez Ponge, une proximité au plan des significations, le rapprochement entre « accusatif » et « accuse » devrait nous faire fouiller de ce côté. La locution « accuser le coup » veut dire « montrer que l'on est affecté ». La signification du verbe « accuser » est plutôt ici celle d'« accentuer ». Elle pointe, en tous cas, vers la notion de monstration. Pointe également vers cette notion le verbe « affecter » (« Il lui faut un objet qui l'*affecte* [...] »). « Affecter quelque chose (des sentiments) » ou « affecter d'être quelqu'un ou quelque chose », c'est « feindre ». L'objet peut-il, dans ce sens, affecter d'être l'âme ? Selon la lecture classique de la poétique pongienne, ce serait plutôt l'âme qui affecterait d'être l'objet (relation attributive)⁸⁷. Mais « affecter », c'est aussi « destiner une chose à un usage ». Nous nous rapprochons ici, nous semble-t-il, d'une vision pongienne de l'éthique-esthétique : l'objet désigne à la double instance créatrice et morale (l'« âme » ?) son devoir poétique et éthique (« poétique⁸⁸ »). Cette lecture du verbe « affecter », qui convoque l'idée d'une pratique entendue comme une suite d'actions spécifiquement organisée pour l'atteinte d'un but, renverse cependant le sens de la transitivité, faisant de l'objet l'agent d'une action sur cette autre entité qu'est l'âme : c'est l'objet qui affecte l'âme. Mais comme il l'affecte à un usage, ou à un projet, il la met à son tour en action.

Cette idée d'activation de l'âme par l'objet se retrouve aussi, d'ailleurs, dans la dernière acception possible du verbe « affecter », qui est à peu près synonyme d'« émouvoir ». Peut-être aurions-nous dû faire de cette acception la pierre d'assise de notre analyse, puisqu'elle est la plus courante, la plus usitée, aussi, dans l'exégèse pongienne, mais précisément pour cette

⁸⁷ La notion d'« introjection » présentée par Michel Collot est, à notre sens, un exemple de cette lecture. Voir *supra*, note 38.

⁸⁸ Voir Steven Winspur, « La Poétique de Ponge », *The French Review*, vol. 67, n°2, décembre 1993, p. 243-253.

raison, qu'elle a été bien taillée par d'autres avant nous, nous avons préféré la réserver comme clé de voûte. Ce que mettent en lumière cette acception et la notion d'affect qu'elle convoque, c'est l'aspect violemment dynamisant du rapport des objets à l'âme. Cette violence est présente, explicitement, dans une formule comme « accuse le coup », de façon sous-jacente dans l'expression « plomb dans la tête ». Si le plomb agit le plus souvent comme un lest, donc comme un facteur de ralentissement, ou de maintien au sol, il n'est pas dit qu'il doive immobiliser, mais simplement permettre un meilleur contrôle, une meilleure possession de ses moyens, bref, une connaissance pratique de soi-même. Pour Ponge, la rencontre de l'objet est donc à la fois ce qui *meut* le sujet et ce qui l'oblige à la retenue.

Nous avons déjà évoqué dans l'introduction de ce travail cette réflexion, tirée de *Pour un Malherbe*, selon laquelle, pour les artistes, « les intuitions dominent l'intellect, [...] tout commence par une sensation, par une émotion » (PM, 215). Par une affection, donc⁸⁹. Dans la note « Au lecteur » qui inaugure *L'Atelier contemporain*, paru une douzaine d'années plus tard, il revient sur cette émotion, initiatrice, cette fois, de l'écriture :

Aussi bien, les chocs émotifs ressentis au contact de cette espèce d'hommes, observés « à l'œuvre » et dans leurs comportements quotidiens, tant éthiques qu'esthétiques, m'obligeaient-ils, de toute nécessité et d'urgence, à en obtenir, si je puis ainsi dire, raison⁹⁰ (AC, VII-VIII).

⁸⁹ Dans les *Fragments posthumes*, Friedrich Nietzsche présente l'acte de penser comme une illusion qui s'appuie sur une autre illusion, celle d'un « substrat de sujet » (cité dans Paul Ricœur, « Préface. La question de l'ipséité », dans *op. cit.*, p. 26). Il affirme plutôt que le mouvement de ce que nous appelons *pensée* est traversé de part en part, précisément, par les *affects*, que nous « méconnaissions » au profit de la croyance en une continuité *logique* : « Entre deux pensées tous les affects possibles mènent encore leur jeu : mais leurs mouvements sont trop rapides pour ne pas les méconnaître, c'est pourquoi nous les nions... » (Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes. Automne 1887-Mars 1888*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, tome XIII, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1976, p. 248). Cette critique du « mythe moderne du sujet » est reprise, de nos jours, dans les textes, collectifs ou non, publiés sous le nom de plume Tiquun. C'est la notion de *clinamen*, empruntée à la physique épicurienne, qui y correspond aux affects nietzschéens. Chez Tiquun, ce sont les clinamens, les déviations qui surviennent *dans les corps*, qui engendreraient la diversité des *formes-de-vie*. Voir Tiquun, « Introduction à la guerre civile », dans *Contributions à la guerre en cours*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 9-107.

⁹⁰ Nous reviendrons, dans le chapitre suivant, à la polysémie ici portée par l'expression « obtenir raison ».

Croyons-en donc le poète : sa poésie et les pratiques spécifiques de ses amis artistes s'appliquent à expliquer l'émotion ; elle sont des effets à la recherche de leurs causes⁹¹. Cette similitude dans les démarches respectives de chacun – dussent-elles produire des résultats différant non seulement dans leur forme, mais aussi dans leur portée – place écrivains et poètes dans une position commune vis-à-vis d'une autre tentative de saisie du monde : la philosophie.

1.2 Libération philosophique, révolution artistique

L'analyse de l'extrait de « L'objet, c'est la poétique » ne nous a permis de fixer aucune signification, ni celle de la notion de transitivité de l'âme, ni celle des verbes « accuser » ou « affecter ». (Et ce n'est pas le moindre génie de Ponge que de savoir travailler à revers du discours ordinaire, et conserver à ses mots leur polysémie, malgré tous les dangers de fixation sémantique que représentent le contexte, la syntaxe, l'agencement, en un mot : l'usage.) Notre lecture nous a pourtant mis sur la piste de ce qu'est, pour Ponge, la « vie d'artiste », indifféremment celle d'un peintre ou d'un poète. Lorsqu'il écrit que « [l']artiste, plus que tout autre homme [...] accuse le coup [de l'objet] », il fait valoir la sensibilité extrême de cette espèce d'hommes aux objets du monde extérieur. Cette sensibilité ne constitue pourtant le critère par excellence de la cooptation au sein de l'assemblée des artistes que si elle est portée du plan phénoménologique au plan poétique (du faire). En effet, il est sans doute bien des personnes qui sentent plus « intensément » ou « mieux » que les autres, mais dont le silence ne

⁹¹ Selon Michel Collot, les pratiques artistiques sont d'abord des moyens pour le sujet de s'assimiler l'objet dont la rencontre a fait surgir l'émotion, mais elles mettent aussi au monde, en ce qu'elles accouchent d'un nouvel objet : « [L]émotion n'est pas un phénomène purement subjectif. Elle est la réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur, qu'il peut tenter d'intérioriser en créant un autre objet, source d'émotion analogue mais nouvelle : le poème ou l'œuvre d'art » (Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 2).

permet pas d'en juger ; il faut un témoignage de cette capacité, ou de cet état : le tableau, le poème, mais aussi la pratique de la peinture ou de l'écriture.

Pour bien faire voir comment cette pratique et son résultat, l'œuvre, singularisent leurs agents, les artistes, par rapport à d'autres personnes « sensibles », et mêmes « productrices », et cela, même hors du système de Ponge, il sera bon de trouver ailleurs que dans les textes de celui-ci un exemple de figure à leur opposer. Bien sûr, la mise en valeur de la sensibilité (qui est avant tout une relation, une façon de sentir ce qui se passe – ou ce qui passe – entre le monde et nous) est un topos immémorial du discours sur l'art⁹². Il est cependant un auteur spécifique dont la pensée nous a semblé se prêter particulièrement à un rapprochement avec celle de Ponge : Friedrich Nietzsche. Ce choix tient, bien sûr, aux caractéristiques énonciatives respectives des œuvres des deux auteurs, qui ont fait dire, quant à Nietzsche, parfois pour le dépriser, qu'il est l'un des plus littéraires, ou « artistes », des philosophes, quant à Ponge, que son œuvre, malgré qu'il ait pu en avoir, se prête *a priori* à une lecture très philosophique. Il tient aussi au parallèle que nous avons cru pouvoir établir entre Ponge et Nietzsche par l'importance qu'ils accordent à l'affectivité, qui contribue, autant chez l'un que chez l'autre, à problématiser la notion de sujet⁹³. Nous nous trouverions donc, entre les deux, sur la ligne de partage des eaux entre l'art et la philosophie, point de vue vertigineux, mais dont nous n'espérons tirer, très humblement, que quelques repères qui pourront nous aider à reconnaître ensuite les domaines que Ponge évoque dans *L'Atelier contemporain*.

La figure de l'artiste que Ponge définit minimalement par sa sensibilité supérieure rappelle celle de l'« homme intuitif » nietzschéen. Les comparer pour en montrer les différences nous

⁹² L'une des formules critiques les plus conventionnelles : « son écriture témoigne d'une grande sensibilité » et tous ses dérivés...

⁹³ Voir *supra*, note 89.

permettra de comprendre, fût-ce bien métaphoriquement, jusqu'à quel niveau de classification de ce que nous avons appelé la taxinomie pongienne des figures, écrivains et peintres participent de la même catégorie, se distinguant ensemble d'une autre figure pourtant elle-aussi sensible et créatrice : celle du philosophe⁹⁴.

Nietzsche écrit, dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral* :

Cette charpente et ce plancher gigantesque des concepts, auxquels l'homme nécessaire se cramponne durant sa vie et ainsi se sauve, n'est plus pour l'intellect libéré qu'un échafaudage et qu'un jouet pour ses œuvres d'art les plus audacieuses ; et lorsqu'il le casse, le met en pièces et le reconstruit en assemblant ironiquement les pièces les plus disparates et en séparant les pièces qui s'imbriquent le mieux, il révèle [...] qu'il n'est plus désormais guidé par des concepts, mais par des intuitions⁹⁵.

La métaphore nietzschéenne, par son versant artisanal, ressemble à celle-ci, que Ponge développe dans « Braque-Dessins », à propos de Braque, l'artiste par excellence selon lui :

[J]amais le monde dans l'esprit de l'homme n'a si peu, si mal *fonctionné*. Il ne fonctionne plus que pour quelques artistes. S'il fonctionne encore, ce n'est que par eux. Voilà donc ce que certains hommes seuls sentent, et dès lors leur vie est tracée. Ils n'ont plus qu'une chose à faire, plus qu'une fonction à remplir. Ils doivent ouvrir un atelier ; et y prendre en réparation le monde, le monde par fragments, comme il leur vient. Tout autre dessein désormais s'efface : pas plus que d'expliquer le monde, il ne s'agit de le transformer ; mais plutôt de le remettre en route, par fragments, dans leur atelier. [...] Lorsqu'on entre dans l'atelier de Braque, vraiment c'est un peu, qu'on m'en croie, comme chez un de ces mécaniciens de village [...] C'est alors qu'un esprit inventif se montre [...] (AC, 106).

« Bricoleurs » tous les deux, l'homme intuitif de Nietzsche et l'artiste de Ponge ne peuvent pas, pour autant, être assimilés. Si ce que nous pourrions appeler l'atelier de l'esprit est le lieu commun de leurs activités respectives, alors que pour Nietzsche, c'est l'homme intuitif qui

⁹⁴ Pour une distinction, à l'intérieur du corpus pongien, de ces deux figures, voir *infra*, note 97.

⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, tome I, partie 2, *Écrits posthumes, 1870-1873*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 1975, p. 289.

détruit les représentations conceptuelles avant d'en remonter de nouvelles, l'artiste de Ponge reçoit les fragments phénoménaux du monde, déjà disjoints (par l'usure ? le mésusage ? les accidents ?). Il est à noter que pour les artistes, le monde fonctionne encore (toujours dans l'esprit ; ailleurs que là, de toute façon, la question, littéralement, ne se pose pas). S'il ont à le réparer, c'est donc pour d'autres qu'eux-mêmes : leurs contemporains. En effet, alors que Nietzsche n'ancre pas temporellement l'homme intuitif, l'artiste dont Ponge parle ici (Braque) partage son époque (les adverbes « jamais », « plus » et « encore » marquent cette communauté de situation) et est témoin des mêmes ratés que lui.

En outre, l'objet de la destruction nietzschéenne est statique (il s'agit d'un édifice) et rien ne dit que ce que l'homme intuitif reconstruit ne l'est pas, sauf à être détruit à son tour. L'artiste pongien, lui, est un facteur de dynamisme qui doit « remettre le monde en route ».

Mais la différence cardinale entre les deux figures procède des qualificatifs « intuitif » et « inventif ». Qu'est-ce que l'intuition, sinon une façon de connaissance ? Pour se passer de raisonnements, l'intuition n'en a pas moins un objet, sur lequel elle est censée prendre prise. L'« intellect libéré » de l'homme intuitif ne l'est donc que des « charpentes » de concepts existant avant lui, mais nullement de la conceptualisation elle-même, domaine dans lequel son travail, toujours, a lieu. La notion d'intellect, spécialisation de l'esprit, indique déjà assez que l'homme intuitif travaille avec les idées. Même si Nietzsche évoque ses « œuvres d'art », sous la figure de l'homme intuitif, en définitive, se cache le philosophe, qui reçoit le monde et le réfléchit. L'artiste de Ponge n'est pas intuitif, il est « inventif ». Comme un mécanicien de village qui doit improviser lorsqu'il n'a pas la pièce idoine pour la réparation, il prend les « moyens du bord » et réussit pourtant à relancer le moteur. Par quelque aléa, le monde, dans l'esprit des hommes, a perdu une pièce, et ce, irrémédiablement ; pour quelque raison,

éloignement ou rupture de stock, le système habituel de distribution n'est d'aucun secours pour le véhicule en panne ; par un tour de son invention, l'artiste y suppléera. Ne s'agit-il pas, ici encore, de « mettre de l'homme dans le monde » et de préparer la « révolution culturelle »⁹⁶ ? Il semble, en somme, que l'homme intuitif nietzschéen travaille à sa propre libération, alors que l'artiste pongien œuvre pour ses semblables.

Dans un autre texte sur Braque, « Braque ou l'art moderne », Ponge écrit : « Et plus d'échafaudage, si prestigieux soit-il. Plus d'idées. L'idée, dit Braque, est le *ber* du tableau. C'est-à-dire l'échafaudage d'où le bateau se libère, pour glisser à la mer » (AC, 74). Cet extrait illustre en quelque sorte la relation de dépassement qu'entretient, selon Ponge, l'art vis-à-vis de la philosophie : celle-ci soutient celui-là, l'entoure, jusqu'à ce qu'il soit prêt à partir. L'artiste doit penser *avant* de créer. Les œuvres d'art doivent vivre de leur propre vie, pour reprendre en l'occurrence une formule appliquée à bien d'autres cas : les œuvres de Braque et de Ponge, qui se sont appuyées, en cours d'élaboration, à la charpente conceptuelle et platonique, s'en détachent pour remplir leur rôle d'ensemencement humain du monde. Car, comme l'écrit Ponge en manière de critique dans un texte sur Jean Hélion : « Les concepts ne se fécondent pas » (AC, 91).

Une fois posée les spécificités des artistes (catégorie comprenant aussi bien les peintres que les écrivains), concernant autant leurs visées, que leurs comportements ou leurs buts, il nous faut maintenant constater que cette catégorie, lorsque l'on tient compte des pratiques diverses qui s'y déploient, n'est pas exempte, à son tour, de différences, de différends et de défis. C'est à ceux-ci que Ponge, dans *L'Atelier contemporain*, s'est attaqué. Non sans difficultés.

⁹⁶ Voir *supra*, p. 34-36.

2. La peinture, un objet d'écriture insaisissable ?

2.1 Comment écrire sur la peinture ?

2.1.1 Vanité de la parole face à la peinture

Chez Ponge, un extrait de quelques lignes suffit souvent, si l'on veut bien reconnaître sa densité sémantique, à répondre à de nombreuses questions – ou à constater qu'elles resteront indéfiniment ouvertes. À cet effet, nous nous servirons ici d'un passage de « Notes sur les Otages, peintures de Fautrier » :

Nous l'avons dit : il serait vain de tenter d'exprimer par le langage, par les adjectifs, ce que Fautrier a exprimé par sa peinture. – Les adjectifs, les mots ne conviennent pas à Fautrier. – Ce que Fautrier a exprimé par sa peinture ne peut être exprimé autrement (*AC*, 32).

Nous pouvons d'abord lire que le poète se retrouve ici en face de la peinture comme le personnage de Socrate se retrouve en face de la poésie dans « My creative method ». À cette différence que celui-là n'a pas la prétention de celui-ci ; il ne prétend pas que puisse s'expliquer ce qui ne se connaît pas « en propres termes⁹⁷ » (*M*, 529). Il est vain de tenter

⁹⁷ Ponge commente là un extrait de *L'Apologie de Socrate* (qu'il tire de la traduction d'André Bastien, Paris, Classiques Garnier, 1928, § 22d et suiv., p. 16-17), dans lequel Socrate reproche aux poètes de ne pouvoir « rendre compte » de ce qu'ils écrivent, donc de n'y rien comprendre. De plus, il double ce reproche de celui de suffisance : les poètes, écrivant de belles choses, se croient plus sages que les autres hommes dans les autres domaines également. Il est à noter que le premier de ces reproches n'est pas fait aux artistes plastiques, du moins dans l'extrait de *L'Apologie* que Ponge reproduit dans « My creative method » ; les artistes, pour Socrate, sont suffisants, mais rien ne dit qu'ils sont incapables de rendre compte de leurs œuvres. Cette inégalité, dans leurs travers, entre poètes et artistes semble être avant tout une affaire de langage : qui se sert du langage verbal pour expliquer une œuvre plastique rend, pour Socrate, cette œuvre plus intelligible qu'elle ne l'était en soi, alors qu'elle n'était que belle ; la poésie est en quelque sorte une aberration du langage verbal, une superfluité, puisque la philosophie existe, qui se sert du même langage, et qui prétend expliquer véritablement les choses. Bref, pour Socrate, les poètes devraient se faire philosophes, ou se taire. Ponge oppose à cette vision l'idée que si les poètes ne peuvent expliquer leurs œuvres, c'est parce qu'ils disent ce qu'ils savent « en propres termes » et que, s'ils

d'expliquer le sens de la peinture, ce qu'a voulu dire un peintre, à plus forte raison si on le tente en se servant des outils d'un autre mode d'expression artistique, en l'occurrence la poésie. L'hypothèse de l'existence d'une signification indépendante du moyen d'expression est ici disqualifiée, et par la même occasion, la possibilité pour la poésie de donner accès aux mêmes réalités pré-expressives que celles sur lesquelles aurait pu ouvrir la peinture. La disqualification, on le voit bien, est en fait réciproque : ni la poésie, ni la peinture n'étant « transparentes », elles ne sauraient se saisir du même objet.

Cependant, selon cette lecture, il est tout de même un postulat qui n'est pas remis en question : c'est celui de l'existence d'une signification de la peinture. Or, comme nous le verrons dans la quatrième partie de ce chapitre, ce postulat est loin d'être admis par Ponge.

Remarquons pour l'instant que dans l'extrait analysé, où l'on pourrait d'abord voir trois formulations de la même idée, les tirets nous intiment de lire la phrase qu'ils encadrent avec une attention particulière. Outre qu'elle laisse entendre, selon l'un des sens du verbe « convenir », que le langage, les mots, les adjectifs ne sauraient être les outils du peintre Fautrier, un autre sens de « convenir », qui est à peu près synonyme de « seoir », indique l'impossibilité de signifier le peintre, et par antonomase sa peinture, par le langage. Force est de constater que pour Ponge, du moins lorsqu'il s'intéresse à Fautrier et à sa peinture, toutes les questions incluses dans la question générale de savoir si la poésie peut « exprimer la peinture » sont vite résolues par la négative. Ponge anticipe d'ailleurs cet échec plus tôt dans

l'avaient dit autrement, cela n'aurait pas été la même chose. Cette position ressemble assez à celle que semble occuper Breton dans sa réplique connue à Remy de Gourmont, qui avait commis quelques tentatives d'« explication » des images de Saint-Pol-Roux : « Non, monsieur, ne veut pas dire. [...] Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit » (André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Point du jour*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 277).

« Notes sur les Otages » : « De toute façon, la bonne peinture sera celle dont, essayant toujours de parler, on ne pourra jamais rien dire de satisfaisant » (AC, 16).

2.1.2 *Généricité des textes de L'Atelier contemporain. Ce qu'ils ne sont pas*

Bien que nous ne souhaitions pas ici mener une étude à proprement parler générique des textes de *L'Atelier contemporain*, il peut être utile à notre propos de tenter de voir les liens entre les particularités thématiques et formelles de ces textes et le type de subjectivité qui s'y révèle. Il nous apparaît évident que certains des traits structurels de ces textes répondent, pour une part, à la préoccupation, pour le poète, d'engager sa subjectivité – et de ne l'engager que – dans la mesure où il croit cet engagement nécessaire à la mise en lumière des questions spécifiques que soulèvent les rapports de l'écriture et de la peinture, pour une autre part, au souci d'« offrir » à ses amis peintres, sujets de discours, un traitement différent de celui que reçoivent les autres objets d'écriture, ces objets inanimés qui, jamais, en aucun cas, n'ont été, ne sont, ou ne seront des sujets.

Malgré les apories énoncées dans le texte sur Fautrier, Ponge écrit sur la peinture, il « essaie d'en parler ». Mais à quoi bon, puisque rien de « satisfaisant » ne pourra en être dit ? Il serait facile ici d'invoquer l'argent rapporté par les textes sur la peinture, ou le goût du jeu, puisque ces raisons sont proposées par l'auteur lui-même (AC, 17 et 19). Mais considérer exclusivement le gain pécuniaire serait faire trop peu de cas de cet avertissement lancé dans le liminaire « Au lecteur » :

Car je n'ai souscrit jamais, qu'on m'en croie, à aucune sollicitation qui ne fût née d'abord d'un parti pris réciproque et si les textes qui suivent m'ont tous été effectivement commandés, ils le furent toujours, on l'aura bien compris, de part et d'autre (AC, VIII).

La seconde raison est davantage porteuse de réponses, mais seulement si nous entendons le mot « jeu » non dans son sens d'activité gratuite, ludique, mais dans celui de l'activité où l'on peut perdre ou gagner notre mise (« mettre en jeu », « être en jeu »)⁹⁸. Le jeu procède ici du défi⁹⁹. Et à en croire Ponge, qui cite, dans un texte préface à une exposition de Pierre Charbonnier, un extrait de l'«Introduction au “Galet” », le défi que lui lance l'art est démesuré pour lui qui

ne conçois[t] pas encore la possibilité de rendre compte d'aucune autre chose que des plus simples : une pierre, une herbe [...] Dès lors, comment pourrai[t-il] décrire une scène, faire la critique d'un spectacle ou d'une œuvre d'art ? [Il] n'[a] là-dessus aucune opinion, n'en pouvant même conquérir la moindre opinion un peu juste, ou complète (AC, 54 et 56)¹⁰⁰.

Ponge ne renonce pas ici à tout discours sur l'art, mais seulement à la critique d'une œuvre d'art. Dans sa notice à l'édition de *L'Atelier contemporain* dans la Bibliothèque de la Pléiade, Robert Melançon fait cette remarque :

Ponge ne pratique pas la critique d'art au sens habituel de l'expression. Plutôt que de décrire et de commenter des tableaux en procédant à leur herméneutique et à leur classement, il observe une espèce d'hommes, à l'œuvre et dans leurs comportements quotidiens, tant éthiques qu'esthétiques¹⁰¹.

Les opérations canoniquement dévolues au genre de la critique¹⁰² d'art sont la description, le jugement et la séparation des œuvres d'art, toutes ces opérations supposant une différenciation des objets particuliers de chaque critique. Pourtant, le lecteur de telles critiques publiées dans les journaux quotidiens constate aisément que le mouvement qui préside à la plupart de ces textes est plutôt inverse, du moins dans un premier temps : ce sont les « cela

⁹⁸ Nous verrons dans la prochaine partie de ce chapitre ce que pourrait être l'objet de la mise.

⁹⁹ « Eh bien ! prenons-le comme un défi » (AC, 19).

¹⁰⁰ Voir aussi « Introduction au “Galet” », *Proèmes*, textes présentés, établis et annotés par Michel Collot, dans *Œuvres complètes*, vol. I, p. 202-203.

¹⁰¹ Robert Melançon, « Notice pour *L'Atelier contemporain* », dans *loc. cit.*, p. 1541.

¹⁰² Du grec *krinein*, « séparer », « juger », « choisir ».

rappelle Untel, mais en plus (ou moins)... » ou les « nous avons l'impression d'assister à la résurgence de tel mouvement », qui montrent, qu'en art, la génération spontanée n'existe pas, du moins du point de vue de la réception critique. Ce sont, plus généralement, toutes les appellations en « néo- », désignations éminemment anachroniques, qui font en sorte que même les spécificités temporelles et contextuelles sont niées. *L'Atelier contemporain*, le plus souvent, s'éloigne de ce mouvement de regroupement. Certes, il est des exemples qui montrent que Ponge opère la catégorisation de certains peintres, par école, par mouvement ou par mouvance, mais ce ne sont jamais ceux dont ses textes parlent directement. Ainsi, l'extrait qui suit débute avec le nom largement usité d'une mouvance artistique, mais ce n'est que pour placer Hérold, le peintre dont il est au premier chef question, en contraste avec les peintres, anonymes, indifférenciées, et sarcastiquement traités, qui formeraient ce groupe :

Bien que les réalistes (gardant ce nom par antiphrase) prétendent encore [voir les choses] ainsi, non, le monde n'est pas ce chien qu'on aurait envoyé coucher et qui aurait obéi. [...] Voici Hérold à son tour dans la cage, dont la plupart préfèrent sortir (ils peignent les barreaux, vus de profil). [...] Les solutions de Hérold sont d'ailleurs toutes particulières, ou plutôt les sels (résiduels) qu'il obtient (*AC*, 116-117).

Hérold, contrairement à « la plupart » (la plus grande partie, le commun), reste dans la cage. Cette différence de point de vue rappelle la singularité du sujet dont parlait Derrida¹⁰³. Dans la mesure où elle est peut-être ce qui assure l'originalité des « solutions » du peintre, il est permis de se demander si la subjectivité, en peinture, suit la même trajectoire qu'en écriture : de « sujet » phénoménologique à sujet pictural (ou poétique, au sens large), l'originalité et l'acuité de la perception (la sensibilité) du premier garantissant la qualité et l'originalité

¹⁰³ Voir *supra*, p. 22.

(l'adéquation à l'objet) du second et de la production dans laquelle il s'inscrit¹⁰⁴. Nous reviendrons sur cette question plus loin dans le cours de ce chapitre. Pour l'instant, donnons un autre exemple du mouvement de différenciation que fait subir Ponge aux peintres dont il parle :

En face de cela que font *les artistes* ? La plupart font des grimaces. De ravissement ou d'horreur, au choix. Certains vont même jusqu'aux yeux blancs de l'épilepsie (plus ou moins simulée). D'autres remplacent le monde par des compositions de leur cru (qu'ils disent) : c'est à bon compte. D'autres simplifient (drôle d'idée), abstractent, abstrahissent : c'est qu'ils n'ont encore *rien* vu. Certains tentent des gestes d'exorcisme... Charbonnier *reproduit simplement* la question. Dont l'agencement le passionne, l'intrigue, le stimule (AC, 83).

Ici, non seulement Charbonnier est différencié des autres artistes rangés sous le railleur italique « *les artistes* », mais le ton du paragraphe entier laisse clairement entendre la valence, positive pour Charbonnier, négative pour « *les artistes* », de cette différenciation. Il serait aussi facile de soutenir que les partis pris, ou plutôt, ici, les « contre-partis pris » esthétiques qui sont énoncés sont avant tout ceux de Ponge (auxquels correspondent, peut-être, ceux de Charbonnier, mais qu'en savons-nous vraiment, directement ?), mais l'espace nous manque pour nous attarder à cette démonstration, que d'autres avant nous ont menée¹⁰⁵. Ce qui nous importe avant tout, c'est de reconnaître que le souci pongien de mettre en lumière les qualités différentielles des objets de ses textes se fait ici au risque de l'indifférenciation des autres objets de nature similaire. Ainsi, si nous y regardons de près, il semble que Ponge, qui prétendait n'être pas en mesure de faire une critique d'art, soit, par comparaison avec les

¹⁰⁴ La première partie de ce chapitre nous a montré que pour ce qui est de *sentir*, artistes et écrivains sont dans la même situation : ils sont *affectés* par l'objet, ce que Ponge exprime aussi, par exemple, en parlant « des soucis ou des élans originellement tout analogues » (AC, VIII) des peintres et des écrivains. Mais de l'affect, ou de l'émotion, à la subjectivité, il y a une marge, dont Ponge, nous le verrons, doute qu'elle puisse être franchie en se servant d'autre chose que du langage verbal.

¹⁰⁵ Voir Serge Gavronsky, « Art Criticism as Autoportraiture », *L'Esprit Créateur*, vol. XXII, n° 4, hiver 1982, p. 67-73.

critiques journalistiques, le plus véritablement critique, en ce qu'il singularise son objet plutôt que de le faire envisager par des ressemblances avec d'autres.

Il est par ailleurs, pour confronter le langage à l'art, bien d'autres façons que la critique. Il y a d'abord, généralement, la tentative d'exprimer (écrire) ce que le peintre exprime (peint), en s'autorisant de l'analogie souvent posée entre les deux expressions artistiques, mais cette tentative, on l'a vu, est disqualifiée par la *propr(i)eté* des termes de chacun des modes d'expression. S'offrirait alors le manifeste, qui défend et promeut un mouvement ou une école artistique, mais outre – ou en raison de – son caractère forcément généralisateur, qui ne saurait convenir à Ponge, ce type de discours se « coule si aisément dans le moule idéologico-esthétique des mots d'ordre¹⁰⁶ » qu'il ne peut que révolter le poète, qui prend toujours garde de « se laisser glisser [...] vers quelque idéologie, c'est-à-dire à l'emploi abusif d'une des faces de ces Janus que sont les mots (idées), au détriment de leur autre face (choses) » (AC, 311). Il resterait bien la classique *ekphrasis* ou description de tableaux, mais se serait « rejouer [...] la comédie bourgeoise de “un mot pour un autre”, [ne pas] prendre garde à l'ambiguïté du “pour”, aux effets d'expropriation et d'impropriété inhérents à ces mots¹⁰⁷ ».

¹⁰⁶ Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁷ Eliane Formentelli, « Ponge-Peinture », dans Philippe Bonnefis et Pierre Reboul (dir.), *Des mots et des couleurs. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (19^{ème} et 20^{ème} siècles)*, vol. I, Lille, Presses universitaires de Lille, 1979, p. 183.

Voir aussi Bernard Vouilloux, *op. cit.* : « Ce qui semble visé et refusé, c'est la connexion automatique entre les éléments iconiques représentés et le discours dénominateur-descriptif qu'ils appellent. Ce dispositif est naturalisateur, en ce sens que la langue “naturelle” au moyen de laquelle nous désignons les référents, êtres, choses et entités abstraites qui constituent notre univers est purement et simplement appliquée à l'univers référentiel du tableau (le même mot désigne la pomme du pommier et la pomme de Cézanne), au gré d'un tour de passe-passe homonymique qui, présupposant l'existence d'un univers référentiel pictural, tend invariablement à effacer, à occulter, à nier, voire à dénier, les matériaux et les techniques, les moyens et les instruments, bref tout le *travail* qui en aura installé le leurre, s'il est vrai qu'un tel univers pictural n'existe que par la comparaison que nous en faisons avec l'univers réel. C'est que, simultanément, ce dispositif efface, occulter, nie, dénie les matériaux et les techniques, les moyens et les instruments du langage verbal : en son expression canonique, la description du tableau, inféodée qu'elle est à la visée d'une illusion de réalité, d'une transparence de la représentation, ne tient jamais assez compte des mots parce qu'elle forclôt l'opacité de la présentation [...] » (p. 45).

2.1.3 Généricité des textes de *L'Atelier contemporain*. *Ce qu'ils peuvent être*

À côté de la spécificité des textes pongiens sur l'art que ces refus, en partie, conditionnent, et qui serait, comme le dit Robert Melançon, l'attention accordée aux personnes des peintres et à leurs pratiques¹⁰⁸, il faut voir quel respect de la chose-peinture ils montrent. Il faut tenir compte de la circonspection avec laquelle Ponge et son écriture s'approchent de cet objet si particulier, pour ne pas le trahir, ou en médire¹⁰⁹, et, peut-être aussi, parce qu'il s'en méfie. Cette hésitation du poète, parfois tâtonnant et montrant son tâtonnement, pointe vers la notion d'essai, au sens de tentative. Et peut-être *L'Atelier contemporain* ne peut-il précisément être lu que comme cela : un essai, un essai sur l'art, aux divers sens que l'expression convoque, par l'appellation d'essai, comme travail du texte, mais aussi, par l'extension variable qu'il est possible de donner à la notion d'art, comme conception de celui-ci. En effet, malgré les ancrages référentiels bien définis que se donnent les textes de *L'Atelier contemporain* : les noms propres des peintres, les techniques qu'ils utilisent ou développent, les lieux de leurs pratiques, etc., ces textes composent, une fois mis les uns à côté des autres, une œuvre élaborée sur une trentaine d'années, mais traversée pourtant par au moins une motivation stable : confronter (voilà l'essai) le langage verbal et la peinture (voilà les arts), et voir les résultats de cette confrontation.

Aussi bien, le genre critique, dont Ponge se dit pourtant incapable, nous semble pouvoir désigner, selon une certaine entente, les textes de *L'Atelier contemporain*. Si, dans

¹⁰⁸ Voir *supra*, p. 51.

Ponge avoue même avoir envie de s'en tenir aux matériaux de la peinture : « Peut-être pourrait-on tenter un éloge du blanc de zinc sortant du tube ? Un éloge du pastel écrasé dans l'enduit, un éloge de l'huile colorée ? » (*AC*, 32-33) Ce serait, pour lui, rester en terrain connu.

¹⁰⁹ Voir, notamment, « Notes sur les Otages, peintures de Fautrier » (*AC*, 8-42).

l'expression de Ponge de son incapacité à « faire la critique d'une œuvre d'art », nous déplaçons notre attention de « la critique » au complément du nom « d'une œuvre d'art », nous voyons que c'est peut-être moins la critique que l'œuvre d'art qui inhibe l'écriture. Ce déplacement ne fera que suggérer – mais d'un point de départ différent – ce que de nombreux commentateurs ont montré, c'est-à-dire l'originalité des textes pongiens qui partent de l'art : le souci porté aux peintres et à leurs pratiques, plutôt qu'aux œuvres faites. Ponge ferait donc, plutôt que de la critique d'art, de la « critique d'hommes »... Ces hommes, en effet, il les sépare, les juge, les classe. Ce choix de l'« objet direct » de ses textes nous semble n'être pas sans rapport avec la conception qu'il se fait de sa subjectivité comme ultime organisatrice du monde poétique. En effet, s'attarder aux artistes plutôt qu'à leurs œuvres ne permettrait-il pas à Ponge de faire intervenir davantage sa subjectivité dans le processus d'écriture, dans la mesure où il doit, de façon critique, la confronter à d'autres ?

2.2 La peinture, double de l'écriture ?

2.2.1 *Le langage-peinture*

Nous avons écrit quelques lignes plus haut que la peinture constituait pour Ponge un objet « particulier ». Or il semble que ce soit précisément en raison d'une certaine ressemblance entre l'écriture et la peinture que Ponge se fait si prudent dans son approche de celle-ci avec celle-là. C'est l'aspect langagier de la peinture qui l'amène à se méfier de son propre langage. Cette assimilation de la peinture à un langage trouve plusieurs occurrences dans *L'Atelier contemporain* : « Pratiquement, il s'agit d'un problème de langage, seul problème qui compte,

en vérité » (AC, 319), ou celles-ci, autrement problématiques, puisqu'elles présentent la peinture non seulement comme un langage, mais comme un langage capable de mots :

Pour la suite de notre article les mots les plus simples suffiront, sauf encore à choisir parmi eux, puisqu'il s'agit d'accompagner l'œuvre d'un peintre, ceux seulement que les peintures ne disent pas. [...] Ce que vous attendez de moi aujourd'hui, c'est, je m'en assure, ce que peintures ni photographies ne sauraient dire (AC, 120 et 123).

L'apparente contradiction entre cette déclaration et la conscience pongienne des différences entre les arts pourrait nous causer un sérieux problème, si l'utilisation du terme « mots » ou du verbe « dire », en relation avec la peinture, ne nous semblait essentiellement métaphorique. Malgré tout, cette métaphore recèle, à un autre niveau, un effet métonymique puissant, en ce qu'elle rapproche, jusqu'à la contiguïté la plus étroite, écriture (ou parole) et peinture. Ponge n'oublie pas cependant, nous le disions, que si la peinture est un langage, elle n'en est pas moins, par rapport à l'écriture, autre. Il marque d'ailleurs, dans « Au lecteur », « la spécificité du langage [de ses amis peintres] » (AC, VIII). C'est précisément cette altérité dans ce qui paraît semblable qui trouble le langage au contact de l'art. Jean-Luc Nancy exprime cette idée dans les lignes suivantes : « La difficulté est de parler de ce qui, sans parler, semble pourtant manier un *analogon* de langue ou bien encore une forme ou façon de dire qui ne serait pas une autre langue, mais bien plutôt l'*autre* de toute langue¹¹⁰ ». Il nous faudra tenter de voir comment, chez Ponge, s'énonce le malaise d'écrire à partir de la peinture, ce dernier mot devant ici s'entendre autant comme la surface peinte que comme l'action de peindre et, même, comme telle action impensable sans ses agents¹¹¹, les peintres.

¹¹⁰ Jean-Luc Nancy, « Autrement dire », p. 114.

¹¹¹ Le mot « agents » semble ici particulièrement indiqué, pour deux raisons connexes : d'abord, nous le verrons, les textes de Ponge remettent en question l'idée d'un sujet peintre qui déciderait de prendre la plume et, surtout, d'une subjectivité visible dans le tableau. L'autre raison est la prédominance, dans le discours ordinaire sur les

2.2.2 Une poétique transcendante ?

Chez Ponge, ce malaise procède du désir d'être fidèle à l'art, si par « fidélité » nous entendons le souci de faire de l'écriture ce qu'il conviendrait d'appeler un pastiche de la peinture. Il semble en effet que Ponge désire, aussi bien lorsqu'il écrit à partir de l'art, des artistes ou des œuvres artistiques que lorsqu'il écrit, par exemple, à partir de l'escargot ou du savon, transposer dans l'ordre poétique quelque chose de la manière d'exister de son objet. Or cette manière d'exister, dans le cas de la peinture, est aussi une pratique d'ordre poétique, ce dernier mot pris au sens large du faire. Le souci pongien que nous évoquions pose donc la question de l'existence d'une poétique commune aux deux expressions artistiques que sont l'écriture et la peinture, poétique que nous pourrions, si tant est qu'elle existe, qualifier de transcendante. S'agissant de la pensée pongienne des rapports entre les arts, une telle poétique doit être rangée, nous l'avons vu, dans l'ordre de l'utopie¹¹², Ponge étant trop sensible aux « spécificités » des différentes expressions artistiques, et d'abord de leurs matériaux et outils respectifs, pour croire que le mode sous lequel les rapports entre les poétiques de ces expressions artistiques peuvent être envisagés serait l'identité. Pour autant, cela ne l'empêche pas de tenter poétiquement la motivation de cette idée, comme il tente aussi de motiver la relation du langage aux choses malgré son scepticisme envers une telle motivation naturelle¹¹³. Comme exemples de cette tentative, jamais plus qu'asymptotique, ce début de phrase : « Pour

œuvres, de la forme passive pour parler de la peinture et de celui ou celle qui l'a faite. N'entendons-nous pas, ne lisons-nous pas beaucoup plus souvent « *Guernica* a été peinte par Picasso » que « Picasso a peint *Guernica* » ? La position première que cette tournure syntaxique donne à la peinture n'est peut-être pas sans analogue dans la phénoménologie du peindre ou du créer...

¹¹² Voir *supra*, p. 48-49, et 54.

¹¹³ Sur cette tentative de motivation, surtout graphique chez Ponge, voir Gérard Genette, « Le parti pris des mots », dans *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, p. 431-436 et Roger Little, « Francis Ponge et la nostalgie cratylienne », *Europe*, n° 755, mars 1992, p. 32-38.

qu'à son tour l'œuvre d'Hélion se trouve ici peinte selon sa propre manière [...] » (AC, 88), ou cet extrait du texte « Pierre Charbonnier » :

Comment cette petite pièce de prose doit-elle être, pour rendre tant soit peu compte de la peinture de Charbonnier ? D'abord, il ne faut pas que j'y sois trop présent. Charbonnier ne désire pas trop se mettre dans ce qu'il fait, tâche plutôt de s'en ôter [...] (AC, 80)¹¹⁴.

Si, plus haut, pour désigner ce que Ponge voudrait que soient ses textes sur la peinture par rapport à leurs objets, nous avons écrit « pastiche », c'est parce que le pastiche peut participer, dans l'ordre général de l'imitation, aussi bien de l'émulation que de la parodie. En effet, Ponge ne considère pas toujours comme des modèles les peintres sur lesquels il écrit – il n'y a guère que Braque, le « maître de vie » (AC, 122¹¹⁵), qui soit élevé à ce rang hyperbolique, et encore, nous verrons que ce n'est pas clair – ; il a parfois quelques reproches à faire à leurs tentatives, à leurs « manières », surtout lorsqu'elles lui semblent stériles. La suite du texte sur Hélion, déjà citée plus haut, donne une idée de ce type de critique : « Pourtant, le plus récent souci d'Hélion paraît être de nacrer, d'enrober de salive ou de sperme ses emblèmes graphiques, dans l'espoir de les rendre vivants. Autant jouir sur des statues. [...] Les concepts ne se fécondent pas » (AC, 91). Les concepts ne relèveraient donc pas que du langage verbal... Nous n'avons pas ici l'occasion de définir et de distinguer ce que seraient des « concepts picturaux ». Mais, si nous acceptons la prémisse pongienne de leur existence et que nous la mettons en regard de ce que nous avons dit plus tôt de la nécessité, pour Ponge et Braque, de séparer l'œuvre de l'idée, et de la méfiance que Ponge nourrit pour les idées, il faut voir que ce

¹¹⁴ Ce texte fera l'objet d'une analyse beaucoup plus détaillée dans le troisième chapitre de ce travail.

¹¹⁵ « Maintenant, il est, certes, une infinité de façons, et en tout cas plusieurs façons d'aborder Braque et son œuvre, pour démontrer ce que nous venons d'avancer, à savoir qu'il est non seulement un grand peintre, mais un maître de vie, de beaucoup plus efficace qu'aucun penseur, poète ou philosophe, qu'aucun homme d'état, savant ou religieux de ce temps » (AC, 122-123).

que Ponge adresse ici à Hélios et à sa peinture, c'est un reproche de « philosophisme », ou d'onanisme artistique. Le fait de ne pas travailler avec des mots ne mettrait donc pas à l'abri du piège des idées, qui détourne du niveau véritablement porteur de changement : celui des formes de pensée, des figures. Ainsi, peintres et écrivains, en plus de leur « situation », partageraient le danger de certains écueils qui risquent de rendre vain leur travail. Pour autant, cela n'empêche pas l'écrivain de jeter un regard ambivalent sur ses *camarades*.

3. Le double rival

3.1 Violence de la peinture

Dans le trouble des textes de *L'Atelier contemporain*, la velléité d'imitation d'une poétique transcendante n'est pas seule en cause, ni la tension qui pourrait en découler. L'état dans lequel son « sujet » jette Ponge est aussi à prendre en compte. Le liminaire qui précède « Notes sur les Otages, peintures de Fautrier » est à cet égard exemplaire. Il est utile de le reproduire ici intégralement :

Ce serait trop peu dire que je ne suis pas sûr des pages qui suivent : voici de drôles de textes, violents, maladroits. Il ne s'agit pas de paroles sûres.

Il est un moment de la création où l'on se sent comme bousculé par la grêle de coups que vous assène votre sujet. L'on peut réagir alors par une grêle de coups désordonnés (beaucoup portant à faux ou dans le vide). À peu près comme un arbre réagit au vent. Est-ce que les feuillages enregistrent les coups de vent ou y répondent ? Qu'on en décide (si l'on veut).

Ceci, qui peut être vrai s'agissant d'un sujet quelconque, l'est *a fortiori* s'agissant de ceux qui, par nature, affectent si violemment la sensibilité que dès le premier round ils la mettent groggy : pour les sujets trop ravissants ou trop atroces.

Mais supposez que *l'atrocité même* soit le sujet...

Alors, il s'agit seulement de tenir debout, de finir à tout prix le combat et de ne s'écrouler qu'*ensuite*, après le coup de gong (AC, 8).

Pour les fins de l'analyse, nous diviserons ici en deux sous-ensembles le champ sémantique de la violence. Chacun de ces sous-ensembles correspond à une forme ou extension particulière de la violence : sous-ensemble 1 : « bousculé », « grêle de coups », « assène », « enregistrent », « violemment » ; sous-ensemble 2 : « [textes] violents », « réagir », « répondent », « round », « groggy », « tenir debout », « combat », « coup de gong ». Le premier sous-ensemble réunit des mots qui, selon le contexte de leurs apparitions, dénotent une violence « unilatérale » qui ne trouve pas de réponse ou de riposte. Dans un texte sur *Les Otages*, l'usage de tels mots trouve une justification d'abord dans l'ordre rhétorique : pour convaincre le lecteur de l'horreur de la torture infligée à des innocents, l'auteur utilise d'entrée de jeu des mots frappants. S'il est possible de voir s'esquisser, dans ces lignes, la construction d'un *ethos* de victime, la comparaison avec les otages réels ne peut aller plus loin, sauf à considérer que ces sont les paroles et non l'auteur qui sont, comme les corps, « défigur[e]s, tronqué[e]s, abimé[e]s » (AC, 24). Mais contrairement aux otages, les paroles ne sont pas passives ; dès la première phrase de la citation, les textes de « Notes sur les Otages » sont eux-mêmes présentés comme « violents ». Comme l'illustre le sous-ensemble 2, qui commence réellement à s'articuler dans l'indécision, potentiellement éternelle, sur la passivité ou la réactivité de l'arbre face au vent, un combat est amorcé, mais les belligérants ne sont pas clairement identifiés. Tout est question de choix : du choix de la lecture que nous décidons de faire. Prenons les dernières phrases du texte : « Mais supposez que *l'atrocité même* soit le sujet... Alors, il s'agit seulement de tenir debout, de finir à tout prix le combat et de ne s'écrouler qu'*ensuite*, après le coup de gong ». Ici, la question se pose, du fait de la construction impersonnelle de la phrase, de savoir qui, ou quoi, doit tenir, face à l'atrocité. Le dernier nom impliqué directement dans le champ sémantique de la violence et du combat est la

« sensibilité ». L'absence de complément du nom et de déterminant possessif ne nous permet pas de savoir de qui ou de quoi relève cette sensibilité. De plus, le « je » n'est utilisé que dans la toute première ligne du texte. Le seul autre pronom personnel qui pourrait référer à un énonciateur est le « on ». Mais ce que Dominique Maingueneau désigne comme la « plasticité sémantique du *on*¹¹⁶ » rend hasardeuse l'attribution du discours à un énonciateur bien délimité. La sensibilité pourrait donc aussi bien être celle de Francis Ponge que de Jean Fautrier, aussi bien celle de l'auteur que du peintre, celle des créateurs que du genre humain. Toutes ces alternatives, prises ensemble ou chacune de leur côté, ouvrent des horizons de significations divers et d'extensions variables : stylistiques, psychologiques, phénoménologiques, sociologiques, voire anthropologiques, mais nous devons ici nous attarder à l'une d'entre elles. Si la première personne n'est utilisée que dans la première ligne du texte, et une seule fois, cette unique apparition suffit pourtant à poser le « je » de l'énonciation. Comme cette énonciation porte d'abord sur les « pages qui suivent », les « textes », les « paroles » et que le début du second paragraphe pose le combat dans le processus créatif (« un moment de la création¹¹⁷ »), nous choisirons de caractériser le « je » énonciateur par l'épithète « créateur écrivain ». Un tel « je », s'il partage avec le peintre la pratique de la création, ne peut être compris hors de la prise en compte de la spécificité de cette pratique : il a les mots, le langage verbal comme matériau.

Quant à l'antagoniste de ce « je-créateur-écrivain », son sujet, celui qui lui « assène une grêle de coups », l'avant-dernière phrase laisse entendre que c'est « l'atrocité même ». Or, les

¹¹⁶ Dominique Maingueneau, « *On* », dans *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, troisième édition revue et augmentée, Paris, Dunod, 1993, p. 9.

¹¹⁷ Il est à noter que rien n'indique que le combat, pas plus que le processus créatif, *débute* avec les coups que porte le sujet. Le « moment de la création où l'on se sent comme bousculé » n'est pas situé par rapport à d'autres moments de la création. Cette observation nous sera utile plus loin.

textes de Ponge sont bien réunis sous le titre de « Note sur les Otages, peintures de Fautrier ». Il faut en comprendre que c'est l'atrocité telle qu'elle apparaît dans les peintures de Fautrier, l'atrocité en peinture, inséparable des modalités d'expression propres à la peinture, qui frappe si fort¹¹⁸.

3.2 Réplique de l'écriture

Il n'est pas étonnant de trouver, dans l'avis « Au lecteur », placé en tête de *L'Atelier contemporain*, la phrase suivante :

Aussi bien, les *chocs* émotifs ressentis au contact de cette espèce d'hommes, observés "à l'œuvre" et dans leurs comportements quotidiens, tant éthiques qu'esthétiques, m'obligeaient-ils, de toute nécessité et d'urgence, à en obtenir, si je puis ainsi dire, *raison* (*AC*, VII-VIII, nous soulignons).

Entendons bien sûr, dans le mot « raison », la cause des chocs émotifs, ce qui leur a permis d'arriver, de porter, mais aussi, malgré la modalisation « si je puis ainsi dire », ou plutôt à cause de celle-ci, qui attire l'attention sur la polysémie du mot qui la suit, la vengeance d'honneur de l'écrivain qui demande raison, selon les règles du duel, à l'émotion qui, en offensant la raison, précisément la raison du langage, le *logos*, l'a offensé lui-aussi, comme le soufflet infligé à Don Diègue offense aussi Rodrigue. Eliane Formentelli, à ce sujet, relève une phrase de « Notes prises pour un oiseau » – un texte écrit pour le peintre Ébiche, qui pourtant n'est pas reproduit dans *L'Atelier contemporain* – qui pourrait aussi bien servir à décrire la première réaction de l'homme d'honneur qui vient de recevoir un soufflet : « D'où un aveu

¹¹⁸ Bien sûr, nous ne prétendons pas ici minimiser le sentiment d'horreur ressenti par Ponge l'homme, sujet historique, face au sujet des peintures de Fautrier : la torture d'innocents par les nazis ; le combat à finir est aussi, dans un autre ordre, celui des « âmes bien nées » contre l'horreur (voir *AC*, 22-30).

rancuneux : «Je guette là stupide et tassé comme un grief¹¹⁹». Ponge, revenant à lui, devra prendre les armes de l'écriture et tenter, comme Rodrigue, un « coup d'essai », un coup d'*essai sur l'art*.

Ce recours, de la part de l'écrivain, à une certaine violence dans son contact avec la peinture est en quelque sorte conditionné par les outils qui sont les siens et qui, par leur nature, peuvent facilement devenir des armes :

[...] connaissant d'ailleurs nos outils : le bec acéré de la plume et cette acide liqueur d'encre, [...] 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'hui. Mais tentons-le, puisque tel est le devoir (*AC*, 1)¹²⁰.

La destruction de la « notion d'atelier », en relation métonymique avec la peinture telle que nous l'avons définie comme surface et pratique présupposant ses agents, n'est donc pas la fin, mais un « risque » de la joute qui s'amorce; il vaudrait sans doute mieux prendre, s'« approprier » intact le butin de l'adversaire, mais qui sait à quelles extrémités ou à quelle maladresse on sera mené dans le feu de l'action ? Et qu'est-ce donc, qui oblige l'écrivain à se lancer dans la bataille – ou plutôt dans la mêlée, puisque, comme nous le verrons, la peinture et l'écriture ne sont pas seules à se débattre, le monde se trouvant entre elles ? C'est l'honneur, toujours, qui crée le « devoir ». Eliane Formentelli illustre ainsi les causes du « tremblement d'incertitude » de l'écriture pongienne mise face à la peinture : « La position différentielle est double. Elle inscrit à la fois l'arbitraire du symbolique – langage contre langage – et la

¹¹⁹ Eliane Formentelli, *loc. cit.*, p. 184. Voir aussi Francis Ponge, « Notes prises pour un oiseau » (*RE*, 352). Dans son article déjà cité (« Autrement dire »), Jean-Luc Nancy avance que tout texte sur l'art porte les traces de son contact avec l'art. Faudra-t-il comprendre que dans le cas des textes pongiens, ces traces sont des ecchymoses ?

¹²⁰ À qui voudrait tenter une analyse thématique des textes de *L'Atelier contemporain*, nous suggérerions de prendre en compte ce thème de l'aigu, de l'acide, lié à l'écriture, ainsi que celui du « bullescent », du « vésiculaire », qui nous semble être indexé à l'art plastique. Voir « L'Atelier » (*AC*, 1-4).

singularité de l'autre posture, de l'autre maniement du monde¹²¹ ». La métaphore agonistique dont Ponge fait usage dans le texte liminaire aux « Notes sur les Otages » trouve un écho dans cette formulation par Formentelli du mode de contact de l'écriture et de la peinture : la position que l'écriture doit adopter face à la peinture est informée non seulement par les spécificités de celles-ci, mais aussi par la position de celle-ci face au monde. (Il en va autrement lorsqu'il s'agit d'écrire à partir du monde, des objets : le rapport, dans ce cas, est direct, simple, un : le sujet prend le monde comme il veut).

3.3 Rivalité érotique

Si nous admettons qu'il y a position et position, l'une pour le combat, l'autre pour la sexualité, nous pourrions coupler au modèle du combat d'honneur que nous esquissons depuis quelques pages pour rendre compte des rapports entre écriture et peinture, le modèle que nous avons développé au cours du premier chapitre pour définir le mode de contact entre l'écriture poétique et le monde : l'acte sexuel. Or il se trouve que ce modèle est aussi opérant lorsqu'il est appliqué aux rapports entre les expressions artistiques plastiques et le monde.

À moins de s'enfermer dans le solipsisme, l'artiste dont nous avons esquissé la figure au premier chapitre de ce mémoire ne peut manquer de prendre acte que d'autres créent aussi à partir du monde, et pas toujours avec le même langage que lui. C'est ce qui semble arriver à Ponge lorsqu'il commence à fréquenter les ateliers d'artistes, qui sont autant d'alcôves. C'est en nous appuyant sur des extraits de *L'Atelier contemporain* que nous nous permettons la translation du modèle sexuel du domaine scriptural au domaine plastique. Dans « Au lecteur », Ponge écrit que

¹²¹ Eliane Formentelli, *loc. cit.*, p. 183.

[ses amis] donne[nt] forme matérielle et durable, et forme communicative d'autant, à des soucis ou des élans originellement tout analogues et, dans les meilleurs cas, finalement à des orgasmes rigoureusement homologues aux [s]iens, malgré la spécificité de leur langage (*AC*, VIII).

Dans « Hélios », que « [l]es concepts ne se fécondent pas. Pour appeler le sperme, faire jaillir les sources, il faut qu'au moins une chose, différente de nous, jouisse. Il faut le monde extérieur » (*AC*, 91). Dans « Matière et mémoire », que

[c]e qui importe, c'est le bonheur d'expression, et l'on ne peut trouver le bonheur tout seul, où votre instrument (votre épouse) ne le trouve pas. Du moins n'y a-t-il guère d'enfant probable sans cette condition. Il aura fallu lui permettre d'étaler jusqu'au bout – chaque trace, chaque tache – jusqu'à la fin de son désir, jusqu'à la fin du mouvement qu'il provoque, jusqu'à l'immobilité (*AC*, 48).

Nous retrouvons dans ces extraits l'« élan » vers le monde, la jouissance de celui-ci, sa grossesse. Si le modèle sexuel peut être appliqué aussi bien à la création plastique qu'à l'écriture, cela place le poète dans un rapport relativement précis avec les peintres et les sculpteurs : celui d'amant de la même femme, puisque le monde est féminin, puisque l'« instrument » est une « épouse ». Selon une perspective morale conservatrice et misogyne, comme l'était celle de Ponge, il n'y a, de ce statut à celui de rival, qu'un pas, que l'orgueil fait franchir. Proposons cette hypothèse : lorsque Ponge s'offusque des manières de la peinture et qu'il lui demande raison, c'est à titre d'amant cocufié, qui ne saura plus si les enfants à naître de sa maîtresse sont de lui ou d'un autre, c'est comme un sultan dépité de l'intrusion dans son harem de choses d'un subalterne pour lequel il nourrit des sentiments ambivalents.

4. Les manques de la peinture

4.1 La non-signifiante

Ponge, en effet, respecte les arts plastiques et la musique, mais il n'en professe pas moins la supériorité de la poésie dans la hiérarchie des arts. On ne se surprendra pas que l'une des formulations les plus achevées et les plus lapidaires de cette croyance en la primauté des mots sur les images et les sons non phonématiques se trouve dans *L'Atelier contemporain*, le champ clos que Ponge a choisi pour se faire justice :

J'aurais, pourtant, voulu dire enfin pourquoi les véritables « sommets » sont là, parce que le *Verbe* y est, ce que jamais musique-seulement-instrumentale ni peinture ne pourront atteindre. Parce que les mots n'y sont pas, elles auront beau faire, leurs écritures ne signifieront jamais rien... (AC, 323)

Les mots, scriptibles, ont de la peinture les aspects graphique et iconique, sur lesquels Ponge a tant joué ; prononçables, ils ont de la musique le son et le rythme ; saisissables, mais surtout presque infiniment « retournables » par l'esprit, voilà par quoi ils excèdent les notes et les images ; ils *signifient*¹²² (bien que les mots signifient toujours *quelque chose*, il faut ici, pour bien comprendre leur capacité particulière, donner au verbe « signifier » un emploi intransitif, semblable, dans ses effets, à celui que Barthes donne à « écrire » dans « Écrivains et écrivains¹²³ »). Par « signification », nous entendons ceci, dont il faut surtout retenir l'aspect « variable », dynamique :

[ce qui] désigne la relation sémantique par laquelle un terme est associé à une entité. [Le concept de signification] porte sur les façons variables dont le signifié

¹²² Voir aussi « La pratique de la littérature » : « [La signification] est une chose très importante, c'est ce qui fait la supériorité (que tous les artistes des autres techniques m'excusent), [...] de la parole et de la poésie [...]. La musique, c'est très bien, c'est très important [...]. Il s'agit là de sons, mais ce ne sont pas des sons significatifs. Les musiciens me diront : "Pardon, ils sont significatifs." Mais je m'excuse. Le moyen de communication naturel de l'homme, malgré tout ce sont plutôt les mots » (M, 676-677).

¹²³ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 147-154.

est défini et compris ; il diffère donc de celui de sens, qui désigne une relation stable entre un signifié et un signifiant¹²⁴.

La signifiante, quant à elle, est la potentialité d'un moyen d'expression de produire des significations. Ponge ne refuse pas à la peinture le sens, si celui-ci est stable, et ses textes prouvent assez qu'il reconnaît à ce mode d'expression la capacité de renvoyer à un « contenu ». Mais ce renvoi, chaque fois unique, est statique. Nous verrons bientôt la raison de ce statisme, mais disons dès à présent que la peinture semble ne pouvoir faire l'objet, pour Ponge, d'une sémiologie entendue comme étude des processus (dynamiques) de signification¹²⁵. Le caractère statique du sens de la peinture, étrangement, semble venir d'un mouvement circulaire d'engendrement réciproque entre la petitesse du nombre de ses « usagers » et la faible propension de ses signes à « se transformer en idées ». Voilà du moins les raisons que donne Ponge à son affirmation selon laquelle les conséquences de l'utilisation de la peinture sont de moindre importance que celles que peut entraîner l'utilisation du langage verbal, tout en montrant ce que cette minorisation a d'avantageux pour les artistes, moins susceptibles de verser dans l'idéologie :

Cette idée, que l'incidence humaine de la manipulation des signes verbaux est plus grave que celle de tous autres signes, sans doute les peintres la contesteraient-elle [...] et il m'est arrivé d'en discuter avec Braque, dont il est aisé pourtant de remarquer, et il me l'a concédé, qu'il a senti le besoin de noter *par écrit* ses

¹²⁴ Georges-Elia Sarfati, « Signification », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 2006, p. 572.

¹²⁵ Dans le chapitre intitulé « Sémiologie de la langue » du second volume des *Principes de linguistique générale* (Paris, Gallimard, 1974), Émile Benveniste énonce la raison pour laquelle, selon lui, les « arts dits plastiques » ne peuvent être considérés comme un « système sémiotique » : « Tout système sémiotique reposant sur des signes doit nécessairement comporter (1) un répertoire fini de SIGNES, (2) des règles d'arrangement qui en gouvernent les FIGURES (3) indépendamment de la nature et du nombre des DISCOURS que le système permet de produire. Aucun des arts plastiques considérés dans leur ensemble ne paraît reproduire un tel modèle. Tout au plus pourrait-on en trouver quelque approximation dans l'œuvre de tel artiste ; il ne s'agirait plus alors de conditions générales et constantes, mais d'une caractéristique individuelle, et cela encore nous éloignerait de la langue » (p. 56-57). Dès avant cette démonstration, l'impossibilité de cerner « une entité formelle que l'on puisse dénommer UNITÉ du système considéré » lui faisait pressentir ce résultat (p. 56).

“pensées”, d’éprouver les difficultés particulières à ce métier-là [...]; d’en éprouver, en quelque sorte, l’infortune, la relative infortune. Car les *dicts* (dicta), qui sont ce que nous avons à faire, ont à la fois l’infortune et le mérite d’être faits des signes mêmes qui sont, à chaque instant, dans la bouche des hommes, employés à toute occasion, et sous la plume de (les dieux savent) quels “auteurs”. Beaucoup plus employés, on me le concédera, que les lignes et les couleurs, et cela pour la raison même qu’ils se transforment beaucoup plus rapidement en idées et servent, de ce fait, à *toutes besognes*. [...] Quelles sont les tentations dont les écrivains, plus que les peintres, ont à se défendre ? [P]armi les plus dangereuses de ces tentations est celle de se laisser glisser, comme une voiture sur le verglas, vers quelque idéologie [...] (AC, 310-311).

L’ « infortune des *dicts* » est donc proche parente de la damnation du poète, qui est, comme nous l’indiquions plus tôt, le fait qu’il ne puisse « entrer dans les choses ». En effet, « ne pouvoir sortir de mots », cette formule qui prend valeur, chez Ponge, de définition ontologique de l’être humain, entraîne deux conséquences corrélatives : que l’on ne peut entrer ailleurs (dans les choses), mais aussi que l’on a toujours besoin des mots pour signifier le réel. Or ces mots sont ceux de tout le monde¹²⁶, c’est précisément ce qui fait d’eux des véhicules de signification et de communication, mais aussi bien, des véhicules qui n’atteignent pas toujours la destination visée par l’émetteur, déroutés qu’ils peuvent être par la variété d’acceptions qui

¹²⁶ Dans « La Pratique de la littérature », où il tente d’expliquer ce qui fait le propre de son art, souvent en comparant celui-ci à d’autres langages artistiques, Ponge développe cette idée que le matériau de l’écrivain est employé, souillé, même, par tout le monde, contrairement aux matériaux de la musique ou de la peinture : « [...] Mais je veux qu’on comprenne pourquoi, quand on a l’esprit un peu exigeant ou seulement positif, quand on aime la difficulté, on choisit plutôt la parole comme moyen d’expression. Quelle est la conséquence de cette signification ? C’est terrible ! C’est avec les mots que tout le monde emploie chaque jour, pour dire “Ne poussez pas” (dans le métro) ou pour dire “Passez-moi du sel” ou pour dire... C’est avec ces mots qu’il faut que nous travaillions, pas seulement ces mots, mais ceux aussi bien pour dire “j’ai peur”, pour dire “vous voulez ?”, pour dire des choses aussi... ou peut-être... beaucoup plus importantes, que peuvent penser les autres animaux. Mais nous devons, pour exprimer notre sensibilité au monde extérieur, employer ces expressions qui sont souillées par un usage immémorial, souillées et épaissies et rendues plus lourdes, plus graves, plus difficiles à manier.

Supposez que chaque peintre, le plus délicat, Matisse par exemple... pour faire ses tableaux, n’ait eu qu’un grand pot de rouge, un grand pot de jaune, un grand pot de, etc., ce même pot où tous les peintres depuis l’Antiquité (français mettons, si vous voulez) et non seulement tous les peintres, mais tous les concierges, tous les employés de chantiers, tous les paysans ont trempé leur pinceau et puis ont peint avec cela. Ils ont remué le pinceau, et voilà Matisse qui vient et prend ce bleu, prend ce rouge, salis depuis, mettons sept siècles, pour le français. Il lui faut donner l’impression de couleurs pures. Ce serait tout de même une chose assez difficile ! » (M, 677)

Le dialogisme en peinture serait-il donc impensable ? Si tel était le cas, ce serait un autre coup dur pour la prétention à la subjectivité picturale, dans la mesure où le sujet se construit par l’usage de mots déjà employés.

leur sont accolées. Les idées, dont Ponge se méfie, seraient davantage le fait du lectorat que de l'écrivain. Ponge accepte comme un défi et comme le mérite spécifique de l'écriture, en tant qu'expression artistique, cette imprévisibilité relative de la trajectoire de la signification. Ce qu'il peut faire de mieux pour imprimer à celle-ci une certaine direction, mais aussi, paradoxalement, nous le verrons, pour ouvrir son discours à l'autre, c'est de dire « je ».

4.2 Le « je », clé de voûte de la signifiante

Il faut prendre garde, en effet, de ne pas rendre impossible l'intersubjectivité. Ponge le rappelle dans la suite immédiate du dernier extrait cité, qui fait de l'écrivain une figure oscillant constamment entre la Charybde idéologique et la Scylla de l'autosatisfaction :

Mais la tentation contraire, fort dangereuse elle aussi, est de prendre incontinent le remonte-pente ou l'ascenseur de la tour d'ivoire et de nous enfermer dans notre cabinet ou notre laboratoire, ou notre ermitage, et de refuser systématiquement les informations de la vie courante (AC, 311).

Cette seconde mise en garde concerne en fait deux dangers indissociables : le formalisme (élaboré en « laboratoire ») et le solipsisme (cultivé dans l'« ermitage »). Bien qu'elle soit ici adressée à l'écrivain, qu'elle concerne aussi, elle vise les peintres (est-il meilleure façon, pour attirer l'attention d'un ami sur l'un de ses travers, que de s'en accuser soi-même ?). Ne pourrait-on dire, en effet, que si l'idéologie est le péril premier pour l'écrivain (Ponge lui-même ne tombe-t-il pas fréquemment dans les pièges patriotique et sexiste ?), le risque cardinal, le piège presque inévitable pour le peintre serait la non-signification¹²⁷ ?

¹²⁷ En peinture, l'imprudence à l'approche de ces dangers mènerait concrètement, entre autres, à l'abstraction irréfléchie. Ponge, semble-t-il, préfère l'art figuratif : « D'autres [artistes] simplifient (drôle d'idée), abstractent, abstrahissent » (AC, 83). Quant à la menace de faire une peinture idéologique, Ponge, sauf erreur, n'en parle pas. C'est faire bon marché de la propagande iconographique, à laquelle il avait pourtant dû être exposé durant la guerre. Il nous semble que les images n'ont pas toujours besoin de légendes verbales, autres que celles que le

Si certains ont cru pouvoir dire, pour paraphraser Wittgenstein, que « la signification, c'est l'usage », il faut ajouter que l'usage linguistique n'existe pas sans sujet parlant et, partant, que la signification est toujours imputable à une subjectivité¹²⁸. Or, est-il un « je » en peinture ? Quel élément pictural saurait prétendre à l'équivalent des fonctions linguistiques que remplissent les pronoms de la première personne, à commencer par l'« [appropriation] de la langue entière¹²⁹ » dont parle Benveniste ? Cette prise en charge de la langue, cependant, n'est pas une clôture. Bien au contraire : c'est par l'inscription du « je » que le locuteur singulier montre à ses pairs qu'il leur offre sa parole, assumant par là tous les risques inhérents à cette offrande : détournement, malentendus, « récupération », censure, etc. Les signes linguistiques que se donne la subjectivité – aussi forte et volontaire fût-elle dans le processus de son engendrement au contact du monde – ne lui servent pas à s'ériger comme monolithe inviolable, mais au contraire à se mettre en danger, à s'exposer, à montrer ses malfaçons.

Inversement, en raison de l'absence, dans la peinture, de « je », la subjectivité du peintre, toute puissante, parce que seule, lors du processus créatif, ne peut s'inscrire parmi la communauté discursive des humains qui tous, *avant* que de peindre, parlent, qui tous, pour débattre, ont besoin de l'espace dynamique de la signification. Lorsque Jean-Luc Nancy écrit que la peinture qui, pour être « “hors-discours” [...] se propose aussi, ou se laisse percevoir, comme un autre langage¹³⁰ », on peut lire – en se basant sur la distinction largement répandue entre le discours, assumé par un sujet d'énonciation, et le récit, exempt des traces d'une telle

spectateur se compose à lui-même (mais toujours, il est vrai, avec des mots partagés, socialisés), pour agir sur les idées. Ou peut-être n'est-ce pas sur les idées que la peinture reçue sans commentaire agit, mais sur les *figures* ?

¹²⁸ Il nous faut ici préciser que l'idée maîtresse du paragraphe en cours : l'inscription de la subjectivité comme condition nécessaire de la signification, bien qu'elle soit surgie lors de notre lecture de Ponge, n'en découle pas analytiquement ; il s'agit plutôt d'une réflexion personnelle, en quelque sorte essayistique, que nous nous permettons ici. Voilà pourquoi ce paragraphe ne comporte pas de renvois au corpus pongien.

¹²⁹ Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », p. 262.

¹³⁰ Jean-Luc Nancy, « Autrement dire », p. 114.

instance, comme de tout déictique – que c’est précisément l’absence de « je » qui fait pour lui de la peinture un langage « hors-discours ». Nous ajouterions : un langage inentamable, en ce sens qu’il n’offre aucune prise à la critique (*krinein*). Voilà sans doute l’une des raisons qui font dire à Ponge que, de la peinture, « on ne pourra jamais rien dire de satisfaisant » (AC, 16). Voilà peut-être aussi pourquoi il s’y attaque si pugnacement avec « le bec acéré de la plume et [l’]acide liqueur d’encre » (AC, 1).

4.3 Pour le dialogue. Faire parler les peintres

La consubstantialité de l’être humain, fût-il peintre, et du langage verbal, Ponge la fait indirectement remarquer dans cette phrase : « [...] il m’est arrivé d’en discuter avec Braque, dont il est aisé pourtant de remarquer, et il me l’a concédé, qu’il a senti le besoin de noter *par écrit* ses “pensées” [...] » (AC, 310). Braque n’est pas le seul, des peintres dont parle Ponge, à avoir écrit, à avoir « senti le besoin » d’user de cette manière du verbe (dont ils usaient par ailleurs tous, oralement). Même en ne mentionnant que ceux dont les écrits ont connu la publication et une certaine diffusion, nous arrivons à un nombre important : Héliou, Fini, Picasso, Braque, Fautrier, Bona Tibertelli de Pisis, Debré, et peut-être en oublions-nous. Sauf erreur, Ponge n’a pas peint... Les phrases suivantes laissent penser que c’est parce qu’il avait « mieux à faire » : « Mais voilà aussi pourquoi musique ou peinture me plaisent si fort ! Parce qu’elles me reposent, si j’ose dire, de ma damnation et de mon mérite, qui est de vouloir, à tous risques, affronter directement les significations » (AC, 323).

Nous venons de proposer l’idée que s’il n’y a que le langage verbal qui affronte directement les significations, c’est peut-être, en plus de son recours aux mots de tout le monde, parce qu’il est le seul langage au sein duquel se formule un « je » qui puisse entrer en

contact avec d'autres sujets. Selon cette conception, le mouvement infini de la signification ne peut être mis en marche qu'au lieu de la rencontre, du contact entre deux subjectivités. Ce postulat jette un jour différent sur la notion de « niveau des racines », dont Ponge dit qu'il est celui « où se confondent les choses et les formulations » (*FP*, 482). La commutation possible, à un tel niveau, du plan du contenu et du plan de l'expression, fixe la signification, l'éteint, en quelque sorte. La signification avec laquelle le poète se débat vient surtout, nous l'avons vu, de la multitude de sens que mettent dans la langue tous ses usagers. La purification de la langue poétique, qui ferait des mots des teintes, au sens originel du terme : forme pure d'une couleur – et pour reprendre la métaphore des pots de peinture communs aux locuteurs d'une langue¹³¹ – est donc avant tout une entreprise solitaire. Le seul agent possible de cette opération est la subjectivité parlante, dont le sujet poétique est le parangon, et qui est créée au moment même où elle parle du monde, comme des racines dont la tige qui leur est reliée pousserait au même rythme mais, pour ainsi dire, dans une autre direction, chaque partie s'accroissant de l'accroissement de l'autre. La subjectivité serait à ce titre un véritable subjectile (du latin *subjicere*, « placer dessous »), qui n'accède à l'existence que par les signes qu'elle soutient et qui deviennent sa profération. Pour Ponge, puisque les significations sont médiates par rapport à elle – l'intermédiaire étant le langage verbal –, la peinture ne permet pas cette profération :

Que veulent les peintres qui vous demandent d'écrire sur leur peinture ? [...] Qu'il y ait une sorte d'imposition à la pensée par des mots à propos de leur peinture. [...] Ils veulent aussi que l'amateur se dise : "En effet, il y a ceci ou cela dans la peinture d'un tel", ou bien "Non, il n'y a pas ceci, il n'y a pas cela – mais plutôt ceci ou cela" (*AC*, 15-16).

¹³¹ Voir *supra*, note 126.

Puisque le sujet qui l'a peint s'immure dans la tour d'ivoire de son expression toujours personnelle¹³², le tableau, pour signifier, doit d'abord passer par le stade phénoménologique de sa perception par un sujet qui tentera ensuite d'en dire quelque chose dont il ne saura s'abstraire¹³³. Tout texte sur un tableau est donc une herméneutique de ce tableau, si nous entendons l'herméneutique comme une trajectoire partant de l'analyse d'une production intellectuelle pour se diriger vers la rencontre de la subjectivité de l'herméneute avec celle, non de l'auteur ou du producteur, mais de la production même¹³⁴. En cela, les textes de Ponge sur les tableaux diffèrent des textes sur les *autres* objets – lessiveuse, escargot, pré, etc. – où, malgré sa déclaration d'intention de faire parler l'objet, seule la subjectivité poétique est en cause dans la production du sens. Mais aussi bien, les tableaux sont pour Ponge un objet d'écriture comme un autre, par lequel il doit d'abord se laisser affecter pour affirmer sa subjectivité. Malgré cette double perspective, nous le voyons bien : nulle part, dans un texte portant uniquement sur un tableau, il n'est question de la subjectivité du peintre. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Ponge écrit si peu de textes sur les productions artistiques. En effet, si l'un des buts de l'écriture pongienne est de faire valoir le sujet poétique, la meilleure façon

¹³² L'apparent radicalisme de l'idée de la non-signifiante de la peinture est tributaire ici de Ponge, qui n'admet pas de demi-teintes à ce sujet. Pour les fins de ce travail, nous avons voulu adopter ce radicalisme comme hypothèse heuristique. Malheureusement, nous n'aurons pas tellement l'espace pour le mitiger de nos réflexions ailleurs qu'ici, en bas de page, mais il nous semble que certaines objections se feraient jour, si l'on voulait bien étudier de plus près la pratique « historicisée » de la peinture. Par exemple : que « veulent dire » les fréquentes « répliques » de tableaux célèbres (le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet réinvesti par Monet, Picasso, Jacquet et bien d'autres ; le *Portrait d'Innocent X* de Vélasquez que Bacon réétudie ; le *Bœuf écorché* de Rembrandt que Soutine réécorte, etc.) ? ; quelles pourraient être les implications, aujourd'hui, de l'utilisation d'une couleur aussi investie de « personnalité » (pour ne pas dire de « subjectivité ») que le *International Klein Blue* ? ; plus généralement, quels sont les effets sémantiques de l'interpicturalité ? ; ce dernier concept est-il seulement comparable à l'intertextualité ? ; etc., etc.

¹³³ Voir Georges Didi-Huberman, « L'image critique », dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 125-152.

¹³⁴ Voir Paul Ricœur, « Qu'est-ce qu'un texte ? », dans *Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 137-159.

d'y arriver n'est-elle pas de se servir, comme de repoussoirs¹³⁵, des subjectivités des peintres que l'on observe ? Cela aurait au moins l'avantage de prendre ceux-ci et leurs marchands à leur propre jeu, de renverser leur piège à l'avantage de l'écriture et du sujet poétique :

Que je le dise à présent : c'est répondre à une tentation assez grossière, tendue par malice et pour se faire valoir par les peintres et leurs marchands, c'est se jeter tête baissée dans le panneau qu'ils vous tendent pour vous faire servir de repoussoir à l'œuvre peinte elle-même, que d'accepter de parler ou d'écrire à propos de la peinture (*AC*, 15).

La croyance en la possibilité fondamentale de ce renversement serait basée, toutefois, sur la croyance en la possibilité linguistique de livrer sans distorsions le discours d'un tiers, qui serait le reflet de sa subjectivité, et qui permettrait au sujet poétique de se faire valoir. Or cette possibilité – c'est, entre autres, ce que nous voulons démontrer dans le prochain chapitre – est loin d'être chose entendue. Il est donc temps de mener des analyses plus fouillées de certains textes de *L'Atelier contemporain* qui semblent être les terrains privilégiés d'un jeu avec les marques lexicales, grammaticales et typographiques de la subjectivité des première et troisième personnes.

¹³⁵ La notion de repoussoir, qui opère aussi dans la citation suivante de Ponge, est ici directement liée au lexique qui emploie le mot littéralement : celui de la peinture. Un repoussoir est un élément pictural qui en met un autre en valeur.

Chapitre III

QUI PARLE ?

INÉLUCTABILITÉ DE LA SUBJECTIVATION POÉTIQUE

« À peine pouvait-on appeler cela de l'espoir,
plutôt de l'espoir d'espoir [...]. »

Hermann Broch, *La mort de Virgile*

Il est temps, après le développement de toutes ces considérations sur les rapports entre objet et sujet poétique pongiens, sur les rapports entre les artistes et le monde, sur les rapports entre écriture et peinture, sur les rapports entre Ponge et ses amis, de faire rapport. Dans ce dernier chapitre, nous voulons montrer, à partir d'extraits plus profus de textes de *L'Atelier contemporain*, comment Ponge, ne se dédisant pas, s'attaque sans relâche aux mêmes problèmes, se *colletaille* aux mêmes résistances, les sût-il invincibles, aimant peut-être mieux la chasse que la prise, mais ne se défaussant pas. Il s'agira aussi, peu ou prou, de mettre à l'épreuve, par l'analyse plus serrée de textes de *L'Atelier contemporain*, la lecture théorique et philosophique que nous avons dépliée à partir de réflexions de Ponge glanées çà et là, sinon dans l'ensemble de son œuvre, du moins sans discrimination de nature éditoriale.

Ce dernier chapitre sera divisé en deux parties. La première s'attardera à un texte : « Pierre Charbonnier », qui, par sa densité thématique et son relief énonciatif, représente un espace particulièrement propice à la découverte et à l'étude des questions qui, chez Ponge, surgissent au contact des peintres et de la peinture comme pratique. Nous mettrons l'accent, évidemment, sur la façon dont s'articulent dans ce texte les questions qui nous ont occupé dans les pages précédentes de notre travail : recherche, réelle ou alléguée, d'une forme d'écriture qui « imiterait » celle de la peinture ; investigation des modalités d'inscription ou de retrait de la

subjectivité artistique ; tentative de compréhension du lien entre l'œuvre et la personne de l'artiste, et de celui entre l'écrivain et son œuvre et ces deux objets ; positionnement de l'écrivain par rapport au peintre, en ce qui concerne leur rapport premier au monde, mais aussi le potentiel rénovateur de leurs œuvres ; motifs de l'art.

La seconde partie du chapitre, plutôt que d'un texte spécifique traitant différentes questions relatives à l'art, s'occupera d'une personne – ou d'une figure, c'est à voir –, celle de Braque, telle qu'elle apparaît dans quelques textes. Puisque l'un des objectifs de ce mémoire était de tenter de comprendre ce que l'écriture à partir de sujets de discours posait à Ponge de problèmes particuliers, nous avons voulu examiner la façon dont il faisait parler celui de ses amis peintres qu'il considérait comme un mentor, non seulement dans le domaine artistique, mais aussi dans le domaine éthique¹³⁶. L'orgueil – et il est possible de prendre ce mot autant en bonne qu'en mauvaise part – de Ponge, qui jugeait essentiel de « d'abord se décider en faveur de son propre goût » (*P*, 167), pouvait-il vraiment s'accommoder d'une déférence aussi grande envers un autre ? Si oui, comment ? Dans les textes, s'entend.

1. « Pierre Charbonnier ». L'art comme ventriloquie naturelle

L'extrait reproduit ci-après est tiré du texte « Pierre Charbonnier » (*AC*, 80-84)¹³⁷. Pour faciliter la recherche, par le lecteur, des phrases analysées, nous les avons numérotées de 1 à

¹³⁶ Il faudrait dire, plus justement, que c'est précisément en raison de l'identité, chez Braque, de la poétique et de l'éthique, que Ponge le considère comme un modèle.

¹³⁷ Ce texte consiste en la réunion d'une version préoriginale, « Peintures récentes de Pierre Charbonnier », parue dans les *Cahiers d'Art* en 1949, et de la « Phrase pour Charbonnier », qui figurait au catalogue *Exposition Pierre Charbonnier* (du 11 au 31 octobre 1952) de la Galerie Folklore, de Lyon, et dans celui de la Galerie Katia Granoff, à Paris, qui présenta des œuvres de Charbonnier du 5 au 20 décembre 1952. La version originale de

23. Dans l'analyse qui suit, les renvois à des passages précis du texte seront indiqués par ces numéros.

Pierre Charbonnier

¹Comment cette petite pièce de prose doit-elle être, pour rendre tant soit peu compte de la peinture de Charbonnier ?

²D'abord, il ne faut pas que j'y sois trop présent. ³Charbonnier ne désire pas trop se mettre dans ce qu'il fait, tâche plutôt de s'en ôter ; d'en ôter aussi bien tout ce qui s'y trouve de trop. ⁴Car bien sûr que d'abord il y est, et qu'il s'y trouve aussi quantité de choses en trop... ⁵Nous reviendrons sur ce point, mais Charbonnier, notons-le, procède ainsi très souvent. [...]

⁶Pourquoi ne désire-t-il pas être présent ? ⁷Pour plusieurs raisons sans doute. ⁸Peut-être d'abord pour avoir fait la remarque que *nous ne sommes pas* dans ce que nous regardons. ⁹Attendez un peu. ¹⁰Comme je viens de dire cela ne paraît pas très juste... ¹¹Voyons : un motif nous intéresse. ¹²Or nous n'y sommes pas. ¹³Peut-être nous intéresse-t-il justement parce que nous n'y sommes pas*. ¹⁴Nous commençons à travailler. ¹⁵Et voici que dans ce que nous faisons, nous sommes. ¹⁶Il faut tâcher de nous enlever. ¹⁷D'enlever aussi bien tout ce qui s'y trouve de trop.

¹⁸Peut-être est-ce, aussi, qu'il faut faire sa place au lecteur, au spectateur. ¹⁹Il ne faut pas qu'un tableau soit trop plein. ²⁰Il faut qu'on puisse y prendre place ; en quelque façon, qu'il vous *comporte*.

²¹Et sans doute ne faut-il pas qu'il vous comporte *plus* que ce que nous regardons ne nous comporte, mais autant. ²²Car c'est ici qu'il faut en convenir : lorsqu'un motif nous intéresse, c'est qu'il nous comporte. ²³Oui, dans une certaine mesure, bien que nous n'y soyons pas, nous y sommes : il nous comporte, comme spectateur.

Voilà, certainement, où les choses se compliquent... Et justement : comment cela se passe-t-il pour moi avec un tableau ? Eh bien, voici un tableau à mon mur. Il faut que j'aie l'impression qu'il m'embarque. Non, je ne veux pas dire qu'il m'emmène, mais seulement qu'il m'embarque : qu'il ne s'éparpille ni ne s'effondre, ne chavire ni ne sombre quand j'y mets le pied.

Remarquez que je suis assez lourd. Lourd d'un tas de choses. Lourd de beaucoup de musées, d'expositions. Lourd d'un tas d'impressions, de sentiments, d'idées, d'enthousiasmes, de désillusions ; de tout ce que j'ai désiré, aimé, détesté, appris, oublié ; enfin, de tout ce que j'ai vécu.

Eh bien, peut-être est-ce le moment de le dire, si lourd que je sois, il se trouve que les tableaux de Charbonnier me supportent, se maintiennent à flot quand j'y descends. Ils bougent d'abord assez fort quand j'y mets le pied. Certes. J'aime cela.

« Pierre Charbonnier » a paru dans *Lyres*, le premier volume du *Grand Recueil* (Paris, Gallimard, 1961, p. 58-63) (voir Robert Melançon, « Notice pour "Pierre Charbonnier" », dans *loc. cit.*, p. 1547).

J'aime sentir le risque – sentir que je ne suis plus sur la terre ferme, sur le sol de tous les jours, mais sur je ne sais quel drôle d'élément, mouvant, profond : Bon Dieu ! je ne vais pourtant pas dire la « Vie éternelle » ? Le « Temps » ?... [...]

*Notez que de ce point de vue tout motif, ou à peu près, nous intéresse. Nous n'avons pas tellement à choisir. Nous n'allons pas choisir le désert par principe, ni les villes désertes (Chirico), ni les plages (Dali). Non. N'importe quel objet ou motif. Parce que tout s'agence *sans nous* dans la nature. Et tout donc et n'importe quoi nous intéresse, de ce point de vue. Nous choisirons même plutôt ce dont le caractère désert, étranger, n'est pas particulièrement reconnu d'habitude. Tout ce que l'on a sordidement d'habitude le sentiment d'avoir annexé, conquis, domestiqué, surpris : les choses les plus « communes », les paysages les plus « simples » (AC, 80-82).

1.1 Peinture et écriture, systèmes étanches ?

Nous avons déjà cité, au chapitre précédent¹³⁸, la première phrase (1) du texte « Pierre Charbonnier », pour suggérer qu'elle présuppose l'existence d'une poétique commune à la peinture et à l'écriture, qui rendrait possible l'imitation – nous disions « pastiche » – d'un genre par l'autre. Soulignons maintenant explicitement les éléments de cet incipit dans lesquels réside ce présupposé ; nous pourrons ensuite vérifier si se réalise ce qui semble être aussi une déclaration d'intentions quant au projet du texte qui s'ouvre.

Admettons-le d'abord : la volonté de « rendre compte » de quelque chose n'implique pas d'emblée l'imitation de cette chose. L'expression « rendre compte » et son dérivé substantif « compte rendu » ne désignent pas d'ordinaire un projet d'écriture, ni un type de discours, dont l'imitation serait le mode discursif spécifique ou exclusif. Plus : un compte rendu qui ne serait qu'imitation (admettons cette impossibilité) aurait plutôt toutes les chances d'être disqualifié comme compte rendu. L'explication et la description synthétisante sont des types de discours bien davantage reconnus comme générateurs de comptes rendus. L'incompatibilité entre l'imitation et l'acte de rendre compte n'est pourtant qu'apparente, et cette apparence

¹³⁸ Voir *supra*, p. 59.

vient d'un arrêt dans le développement logique de la fonction du compte rendu : dans le discours commun, on rend compte lorsqu'on parle d'un texte, d'un spectacle, d'un événement de la vie quotidienne dont on a été, d'une façon ou d'une autre, témoin, ce que n'ont pas été ceux auxquels on adresse notre compte rendu. Mais notre discours ne peut contenir le – ou tenir compte du – monde entier qui nous entourait lors de la réception par nous de l'objet de notre compte rendu. On résume donc, on tente d'isoler les éléments qui *comptent* de la chose dont on parle, on fait le *compte* de cette chose en omettant forcément certains de ses éléments, que nous appelons, pour les déprécier, les détails. Selon cette acception du syntagme, le compte rendu, malgré son manque, prend la place de la chose, c'est-à-dire la première place ; mais puisque les détails lui manquent, la chose lui manque aussi, qui n'est faite que de ces détails¹³⁹.

Un compte rendu véritable, c'est-à-dire qui prendrait toute la chose en compte, ne pourrait donc être qu'une imitation parfaite de la chose, qui ne serait pas une chose nouvelle, mais une répétition de la chose, la chose même se reproduisant. Bien sûr, une telle reproduction est chimérique et Ponge nous en prévient par l'insertion, entre les deux termes de l'expression « rendre compte », de la locution adverbiale « tant soit peu » qui indique que ne sauraient être imités que certains éléments de la poétique picturale de Charbonnier. Mais encore : ces éléments n'appartenant pas au même mode d'expression artistique, leur imitation ne peut être que partielle, dans la mesure où ce ne sera pas leur nature qui sera imitée, mais leur fonction, selon un rapport que nous nous permettrons de désigner par l'expression « homologie structurelle », en ce sens qu'il est possible d'imaginer que des éléments picturaux et verbaux, bien que différant par leurs natures, peuvent jouer *tant soit peu* le même rôle dans le régime

¹³⁹ Nous ne parlerons même pas des distorsions de toutes sortes, qui surviennent dès lors que nous parlons de quelque chose.

sémiotique, d'extension variable, dont ils participent respectivement. Les mots « pièce de prose », qui surviennent vite dans la première phrase du texte, comme un avertissement, concentrent la logique de ce rapport : par le vocable « pièce » sont communément désignées toutes sortes de productions intellectuelles, particulièrement artistiques¹⁴⁰, souvent plastiques. L'utilisation de ce mot pour désigner un écrit range celui-ci dans une catégorie des productions intellectuelles où il voisine avec la musique, la peinture et la sculpture ; et l'existence d'une telle catégorie mentale fait concevoir au lecteur des ressemblances entre ces formes d'art. Mais la spécification contenue dans le complément du nom « de prose » vient aussitôt stopper ce mouvement de rapprochement et isoler non seulement l'écriture de la peinture, mais encore la prose de la poésie.

Immédiatement, toutefois, le mouvement de rapprochement reçoit une nouvelle impulsion, imprimée cette fois par le verbe « être ». Ponge ne demande pas ce que son texte doit dire, ou comment il doit le dire, il demande comment il doit *être*. S'il peut demander comment une pièce de prose doit être pour rendre compte d'une peinture, c'est que la force d'imitation de

¹⁴⁰ Nous ne nous attarderons pas sur le sens de ce mot qui désigne une œuvre théâtrale, mais nous tenons à le souligner, ne serait-ce que pour attirer l'attention sur le caractère hautement théâtralisé du texte à l'étude (et, dans une certaine mesure, de la plupart des textes composant *L'Atelier contemporain*). Nous nous posons en passant la question : une théâtralisation – ou une « pragmatisation » ? – de la prose ne serait-elle pas à l'œuvre dans *L'Atelier contemporain*, qui contribuerait, surtout par le jeu de *l'ethos* et du *pathos*, et par la « représentation » des actions des peintres dont il est question, à mettre le lecteur dans des dispositions particulières par rapport à ces artistes et à leurs œuvres, au poète et aux siennes ? Les dernières phrases du liminaire « Au lecteur » seraient annonciatrices de ce procédé : « Mais voici le moment venu pour moi de t'abandonner où je t'ai introduit, cher lecteur. Je m'en vais, non loin d'ici, retrouver d'autres petits travaux qui m'y attendent et dont je te ferai part à l'occasion, si, du moins... Mais j'entends que tu viens de refermer derrière moi cette porte : voilà qui est bien » (AC, IX). Si le début de ce texte précise que le lecteur se trouve introduit dans « l'un des ateliers [du poète] » (AC, VII), il est suivi par le texte « L'atelier », une présentation générale et très métaphorique de la « notion d'atelier » d'artiste plastique, et dont il est dit, dans « Au lecteur », qu'il « est aisé de comprendre, vu son titre, pourquoi cette place lui a été attribuée » (AC, VIII). Nous comprenons bien, pour notre part, que le lecteur qui ne prend garde et ne se souvient pas du lieu précis où le poète veut l'introduire : *son* atelier, que ce lecteur croira être effectivement entré dans les ateliers des peintres, alors que le poète aura beau jeu de se défendre d'avoir prétendu une telle chose... Ce jeu nous semble participer de la logique velléitaire de la poésie pongienne : le poète n'est pas dupe, il sait que l'écriture n'atteindra jamais à son objet ; pourtant, il parsème çà et là de « faux indices » qui laissent croire (qui ?) à une telle possibilité. En fait, la poésie pongienne est peut-être moins velléitaire que manipulatrice, ou « belle parleur » ?

l'écriture réside dans son *essence*, et non dans ses fonctions, ou dans le traitement qu'elle fait de son objet. Or l'essence ne souffre pas la division, elle ne peut être partiellement identique à une autre ; elle est cette essence ou elle ne l'est pas. D'ailleurs, alors que le premier mot de la deuxième phrase du texte est « d'abord », qui laisse entendre qu'outre la question de la présence du poète ou du peintre dans l'œuvre – sur laquelle nous reviendrons –, d'autres traits de la peinture de Charbonnier seront imités par la prose de Ponge, il n'y a pas d'« ensuite » : la question de la présence est en fait la seule qui est traitée par le texte. La division annoncée n'est pas effectuée, comme si le seul trait constitutif de l'essence de la création artistique (et, donc, pouvant rendre identiques écriture et peinture) était la place prise ou non, dans l'œuvre, par le poète, le peintre, le lecteur ou le spectateur.

Mais, nous rappelant le tout premier mot du texte : « comment », nous devons mitiger l'analyse que nous venons de faire du sens du verbe « être ». La question « comment être ? » n'engage pas les mêmes prémisses, quant aux caractéristiques ontologiques d'une forme d'art, que la question « qu'être ? ». En fait, elle n'en implique aucune, puisque l'adverbe « comment », en ouvrant la question de la manière, ou des modalités de l'être, refuse toute fixation de celui-ci...

Ce « comment » sera le dernier pivot sur lequel nous girouetterons quant à savoir si, pour Ponge, peinture et écriture peuvent se ranger dans une même catégorie, disons celle de l'art en général, et si elles peuvent prétendre s'imiter mutuellement ; sauf erreur, cette dialectique (ou cette rhétorique ?) de la similitude et de la distinction entre les formes d'art, fil rouge de *L'Atelier contemporain* dans lequel nous avons à tout moment l'impression de nous prendre les pieds, reste sans synthèse explicite. Suivons plutôt Ponge dans son pari à la Pascal.

1.2 Individualité du psychique comme rapport artistique au monde

Voyons maintenant quel fait de structure de la peinture de Charbonnier Ponge décide, malgré tout, de s'essayer à reproduire dans sa petite pièce de prose. Le texte dit : « D'abord, il ne faut pas que j'y sois trop présent. Charbonnier ne désire pas trop se mettre dans ce qu'il fait, tâche plutôt de s'en ôter [...] » (2-3). Ce que Ponge tentera d'imiter, c'est donc moins le résultat, une absence, ou une présence minorée, que le processus (« tâche ») : la minoration, l'« absentification », ou la « manière de s'enlever ». Nous reviendrons sur les caractéristiques de cette manière et sur la mesure de son succès. Mais pour pouvoir ce faire, il nous faut d'abord tenter de voir ce que concerne ici le vœu d'absentification. La question est la suivante : quelle entité Charbonnier désire-t-il ôter de sa peinture, et Ponge, à sa suite, de sa poésie ? Cette question entraîne celle-ci : les conditions d'existence et de disparition de cette entité sont-elles suffisamment similaires, en peinture et en poésie, pour qu'il soit possible de les reproduire en passant d'un mode d'expression artistique à l'autre ?

Pour cerner la nature de l'entité à absentifier, nous nous attarderons aux natures et fonctions grammaticales des mots qui la désignent. Cela nous semble en effet être le seul point de départ possible pour ne pas verser dans une extrapolation philosophique induite. Dans la phrase concernant la pièce de prose, donc le domaine pongien : « D'abord, il ne faut pas que j'y sois trop présent » (2), c'est le pronom personnel « je », dans sa forme élidée – il convient de le noter –, qui désigne ce qui ne doit pas être trop présent. Ce pronom personnel est la marque grammaticale de la subjectivité linguistique. Dans le cadre de cette seule phrase et de l'emploi de sa marque avec la valeur attributive du verbe « être » (« sois »), cette subjectivité n'est désignée comme l'agent d'aucune action réelle, mais plutôt comme la porteuse d'un état, si nous pouvons ainsi dire, de présence « pas trop grande », et ce, malgré ce que nous avons dit

de l'importance plus grande du processus d'absentification que du résultat de ce processus. Mais l'un des postulats à la base de notre analyse est que Ponge tente d'imiter la manière de Charbonnier. Or, la phrase suivante (3), par l'usage des formes réfléchies des verbes « mettre » et « ôter », montre Charbonnier à la fois comme le sujet et l'objet de ces actions. Il faut donc croire que Ponge tâchera, dans la suite de son texte (dans « ce qu'il fait »), de « ne pas trop se mettre » et de « s'en ôter ». Mais comment la subjectivité peut-elle agir sur elle-même, sur une version objectivée d'elle-même ? Ne faut-il pas, pour que cela soit possible, que « je » soit, à la fois, « je » et un autre ? Quelques-unes des analyses menées lors des chapitres précédents nous ont permis de voir que chez Ponge, la subjectivité est une instance au moins double : elle se compose, alternativement, du sujet phénoménologique et du sujet poétique¹⁴¹. Est-ce que le « j' » désigne ici l'amalgame de ces deux sujets, ou seulement l'un deux – et, le cas échéant, lequel ?

Les phrases 11 à 16 de l'extrait, qui sont en quelque sorte la narration de la prise de conscience par la subjectivité de sa trop grande présence, nous renseignent à ce sujet : « Voyons : un motif nous intéresse. Or nous n'y sommes pas. Peut-être nous intéresse-t-il justement parce que nous n'y sommes pas. Nous commençons à travailler. Et voici que dans ce que nous faisons, nous sommes. Il faut tâcher de nous enlever. » Les syntagmes « nous commençons » et « et voici » agissent dans ces phrases comme des bornes temporelles, qui marquent le passage d'un état du sujet à un autre : du « désir passif » dont nous parlions au premier chapitre (c'est le motif qui intéresse le « nous », non le « nous » qui s'intéresse au motif), au travail créatif. Il faut aussi noter que la forme plurielle du pronom de la première personne semble ici avoir sa valeur véritablement plurielle : celle qui désigne plusieurs

¹⁴¹ Voir le Chapitre I de ce mémoire.

personnes, au nombre desquelles se trouve l'énonciateur ; le « nous », ici, paraît désigner au moins Francis Ponge et Pierre Charbonnier, peut-être tous les artistes. En plus d'être le moyen de collectiviser la description d'une expérience artistique, il serait une façon de donner directement la parole à une personne jusque-là rangée sous le signe du nom propre « Charbonnier » ou de la non-personne « il ». La prose de Ponge, de ce fait, semble attribuer un discours subjectif à ce qui n'était jusque-là qu'objet de récit. Mais voici : l'écriture de Ponge se trouve ici, traitant d'un être humain créateur, dans le même cul-de-sac que lorsqu'elle prend pour objet les choses inanimées et muettes : elle ne peut lui « donner la parole », elle peut, au plus, le faire parler, à la manière d'un ventriloque. L'illusion (que le lecteur croie lire la pensée immédiate de Charbonnier, comme les enfants croient que c'est le pantin qui parle) repose sur la croyance en ce que Ricœur appelle « le psychique » :

Non seulement les phénomènes psychiques, que les classiques appelaient des affections et des actions, sont attribuables à quiconque, à chacun, mais leur sens peut être compris hors de toute attribution explicite. [...] On peut même dire que cette aptitude des prédicats psychiques à être compris en eux-mêmes, dans le suspens de toute attribution explicite, constitue ce que l'on peut appeler « le psychique ». [...] Cette possibilité de dénommer des phénomènes psychiques et d'en comprendre le sens, abstraction faite de leur attribution, définit très exactement leur statut de prédicat : « le psychique », c'est le répertoire des prédicats psychiques disponibles pour une culture donnée¹⁴².

La séquence narrative que Ponge élabore (« un motif nous intéresse » [11] ; « nous commençons à travailler » [14]) représente les deux modes d'expérience des « phénomènes psychiques » que conçoit Ricœur : les affections (que nous avons rangées, plus tôt, du côté de la transitivité et de la phénoménologie) et les actions (s'agissant d'actions artistiques : la subjectivité se construisant par la pratique poétique).

¹⁴² Paul Ricœur, « Quatrième étude. De l'action à l'agent », dans *Soi-même comme un autre*, p. 119-120.

Toutefois, nous tenons pour une illusion la proposition qui veut que ces phénomènes soient compréhensibles hors de leur attribution à « quelqu'un », patient ou agent. Dans le texte de Ponge, l'utilisation du « nous » tendrait à faire croire à une telle reproductibilité, mais cette utilisation n'est pas continue. Dans un commentaire d'ordre métalinguistique qui remet en question la formulation de la « remarque » qu'il prête, hypothétiquement, à Charbonnier, Ponge insère la première personne du singulier : « Attendez un peu. Comme je viens de dire cela ne paraît pas très juste... » (9-10). Celui qui dit, en fait, c'est le « je » de l'énonciation. Le ventriloque se fait voir. Ce qui est ici mis en lumière, c'est aussi le nécessaire passage du psychique par le dire – qui, s'il a quelque prétention à la fidélité, ne peut être réellement assumé que par un locuteur singulier¹⁴³ –, l'abrègement du dire en *compte rendu*, souvent « pas très juste ». Cette nécessaire verbalisation est de plus soumise à la même contrainte que tout acte de communication : le caractère double (production/réception) de sa lecture, qui entraîne une double distorsion entre ce qu'il y aurait à dire et ce qui est dit.

La prise de conscience, par Ponge, de l'inefficacité des mots pour transmettre la pensée précise de Charbonnier (« cela ne paraît pas très juste ») constitue une charnière du texte, dans la mesure où elle commande un examen plus approfondi, sous la forme d'une récapitulation, ou d'une « visualisation » (« voyons ») du phénomène à dire. Cette visualisation, qui participe en même temps de la convocation, par la pensée imaginante, d'un état du sujet¹⁴⁴, et de

¹⁴³ Nous retrouvons là la question de l'idéologie, dans laquelle il est si facile de verser lorsqu'on utilise les mots (voir le Chapitre II, spécialement les pages 54 et 68-70). Lorsque Bernard Vouilloux voit la raison du refus de Ponge d'écrire des manifestes artistiques dans sa crainte de l'idéologie (Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 40), il aurait pu, semble-t-il, trouver un argument supplémentaire dans l'analyse des pronoms utilisés dans *L'Atelier contemporain*. À vue de nez, lorsqu'il s'agit de représenter « du psychique », le « je » y domine largement le « nous ». Or, ce dernier pronom est caractéristique des textes manifestaires, d'abord parce qu'il permet de faire croire au partage, par plusieurs personnes, d'un psychique affectif unique (l'idéologie), et ensuite parce qu'il agit comme facteur d'agrégation à ce psychique.

¹⁴⁴ Comme le sportif se « visualise » gagnant.

l'action de rendre visible (ici par l'écriture) un phénomène qui ne l'est pas¹⁴⁵, ne peut être que personnelle, du fait du caractère toujours singulier du point de vue. Elle attribue aussi au « détenteur » de ce point de vue les deux types de phénomènes psychiques évoqués par Ricœur : l'affection et l'action. En effet, la question suivante est difficile à trancher : le verbe « voir » désigne-t-il un phénomène qui affecte le sujet phénoménologique comme patient, ou désigne-t-il plutôt une action dont le sujet serait l'agent ? Même dans l'ordre grammatical, si nous admettons comme possible l'ellipse du pronom, la réponse n'est pas offerte : la désinence verbale, identique, pour la première personne du pluriel, au présent de l'indicatif ou au présent de l'impératif, ne permet pas de faire la part des choses entre une perception « involontaire » du monde et la décision de « mettre en marche » cette perception. Quoiqu'il en soit, le choix de singulariser le point de vue aboutit à l'affirmation d'un postulat (« lorsqu'un motif nous intéresse, c'est qu'il nous comporte. Oui, dans une certaine mesure, bien que nous n'y soyons pas, nous y sommes » [22-23]) mitigé par rapport à celui qui était attribué à Charbonnier (« *nous ne sommes pas* dans ce que nous regardons » [8]). Alors que le texte « Pierre Charbonnier » s'ouvre sur la déclaration de l'intention d'imiter, en prose, un trait de la manière picturale de Charbonnier, la vérité de la prémisse qui se trouve à la base de ce trait est très vite remise en cause.

Mais il faut se demander si, de toute façon, Charbonnier et Ponge peuvent voir la vérité au même endroit. Ce n'est rien de le dire, mais l'un est peintre et l'autre, poète ; la différence de leurs moyens d'expression ne suffirait-elle pas à leur faire concevoir des « vérités » différentes, qu'ils *remontent* par leurs expressions à ces vérités ou qu'ils les créent grâce à elles ? Sans tenter une réponse « générale » à cette question, notons que celle-ci se complique d'un degré

¹⁴⁵ Comme le scientifique « visualise » (pour quelqu'un d'autre) des données sous forme de graphique.

dans le cas d'un texte qui parle de peinture selon la perspective de la vision : qui regarde ce « motif » dont parle le texte et dans lequel, sans être, nous sommes ? Le peintre, l'écrivain, le spectateur, le lecteur, tous à la fois ? L'analyse des pronoms représente encore une fois l'une des meilleures façons de fouiller le passage du texte qui s'attarde à ce rapport au motif du sujet voyant. Après le commentaire métalinguistique fait à la première personne du singulier (10), le « nous » revient (11), et avec lui l'indistinction poétique entre écrivain et peintre¹⁴⁶. Le paragraphe suivant (18—20) introduit les figures du lecteur et du spectateur, que leur simple juxtaposition par une virgule permet d'amalgamer en une seule figure, celle du récepteur d'art, quel que soit l'art reçu. Ainsi, si les expériences du peintre et de l'écrivain sont présentées, s'agissant d'un aspect au moins de leur travail, comme identiques, les expériences du lecteur et du spectateur le sont aussi : ces derniers ne pourront « prendre place » dans le tableau que dans la mesure où le peintre leur aura laissé de la place. Notons qu'il n'est question ici (19) que d'un tableau, non d'un texte. Pourtant, la phrase précédente (18) évoque autant le lecteur que le spectateur. Le mot « tableau » – comme le mot « pièce » plus tôt – serait-il utilisé ici comme une métonymie de toute œuvre, de tout résultat d'un processus de création artistique ? Admettons cette hypothèse, l'amalgame, ou la fusion, pourrait s'inscrire dans la logique (non sans faille, faut-il le rappeler) d'indifférenciation qui semble traverser le texte. Une autre hypothèse serait que, dans la phrase 18, ce soit l'opération inverse qui agit : une scission, qui divise le récepteur d'art pictural entre une entité lectrice et une entité spectatrice. Quels seraient les rôles attribués, dans la réception de l'œuvre d'art, à chacune de ces entités ? Le texte ne permet pas de les déterminer, ni de lever le suspens dialectique

¹⁴⁶ Si nous limitons la communauté comprise par le « nous » à ces deux figures de créateurs, plutôt que de l'élargir à l'humanité voyante, c'est en nous basant sur cette phrase : « Nous commençons à travailler » [14], qui énonce, comme critère d'appartenance au « nous », le fait de travailler « à partir » de ce que nous voyons.

(identité/différenciation) qui préside, dans *L'Atelier contemporain*, aux rapports entre peinture et écriture. Quoi qu'il en soit, la figure du lecteur/spectateur est désignée, dans la proposition qui suit, par les pronoms « on » et « vous ». Si le « on » pourrait avoir ici la valeur d'un « nous » plus inclusif que celui qui désigne les seuls artistes (on = chacun : les artistes *et* les lecteurs/spectateurs), le « vous », au contraire, semble introduire une distinction entre le « nous » des artistes qui « font » et le « vous » des lecteurs/spectateurs (que sont aussi les artistes, avant qu'ils commencent à faire).

Cette lecture de l'opposition des pronoms permet de comprendre la phrase 21 dans un sens particulier : le tableau ne doit pas comporter le lecteur/spectateur (« vous ») dans une plus grande mesure que le motif référentiel que regardent peintres et écrivains (« nous ») ne les comporte. Ce qui serait professé ici, c'est la volonté des artistes de reproduire pour les récepteurs de leurs œuvres (ou de leurs « motifs ») les mêmes conditions de perception de celles-ci que celles qui déterminent la perception, par les artistes, des motifs du monde réel. L'art pourrait donc prétendre, sinon imiter, à proprement parler, la nature, du moins recréer, dans un rapport d'homologie structurelle¹⁴⁷ avec celle-ci, un aspect de la phénoménologie du monde réel¹⁴⁸. Selon Ponge, l'art de Charbonnier parvient bien à ce résultat qui, rappelons-le, n'est que de rencontre (celle de l'homme et du monde). C'est ce dont témoigne la « Phrase

¹⁴⁷ Rappelons que nous avons déjà employé cette expression pour désigner le rapport entre des éléments de deux régimes sémiotiques, qui pourraient jouer, dans ces régimes, des rôles semblables par leurs effets.

¹⁴⁸ D'ailleurs, n'estimons-nous pas comme supérieures les œuvres d'art qui provoquent chez nous des émotions (des affections) similaires à celles que nous éprouvons au contact de la nature ? Pour provoquer ces émotions, nous ne leur demandons pas d'être identiques, disons sensoriellement, à la nature, mais de mettre en marche en nous les mêmes rouages que ceux sur lesquels celle-ci exerce son action. La contemplation d'un tableau, même le plus « abstrait », peut avoir sur nous un effet similaire à celui de la contemplation d'un arbre ; la lecture de certaine poésie peut induire des émotions qui se comparent à celles que nous éprouvons en regardant/écoutant jouer ou souffrir un enfant. Si les effets de l'art et de la nature sur le sujet percevant peuvent être si semblables, et si nous admettons que leur perception par nous est leur finalité – qui se résout pour certains, les artistes, dans la création de nouvelles sources d'émotions (voir Michel Collot, *La matière-émotion*) –, ne serait-ce pas une raison suffisante pour cesser de les distinguer (autrement que pour les besoins, artificiels, d'un mémoire de maîtrise) ? À ce compte, l'art serait naturel, et la nature, artistique.

pour Charbonnier », placée à la suite du texte « Pierre Charbonnier », en guise d'épilogue, peut-être, ou de *compte rendu* : « Par la seule vertu de son clair énoncé sur chaque toile ici bien mieux que résolue fonctionne aussitôt à merveille l'absurde et ravissante question posée par le monde extérieur » (AC, 84). L'art de Charbonnier est fidèle au monde en ce qu'il ne prétend pas répondre à la question que pose celui-ci, mais seulement la reproduire, puisque le monde non plus n'offre pas de réponse : « Il s'agit chaque fois (je veux dire chaque objet, chaque motif ou paysage) d'un problème posé en termes si clairs qu'il ne comporte évidemment aucune réponse » (AC, 82).

1.3 L'objet-tableau, motif de l'éthique ; le sujet-peintre, motif de la critique

L'analyse du substantif « motif », mise en relation avec celle du verbe « comporter », semble devoir aboutir à la même conclusion d'un art se laissant percevoir *comme* (c'est-à-dire à la fois selon les mêmes modalités que et aussi en tant que) le monde. En effet, si le tableau peut « comporter » (20-21), c'est qu'il est lui aussi pour quelqu'un un motif. Dès lors, il est permis d'inférer qu'il peut représenter, comme le motif du monde réel qu'il prend pour « sujet », la *raison* d'une action (voilà, à côté de son sens visuel, un autre sens de « motif »), un facteur d'impulsion de la création poétique au sens large (*poïen*). Nous retrouvons là l'idée que c'est au contact de l'objet, dans une relation transitive avec lui, que le processus de construction du sujet est lancé (« Voyons : un motif nous intéresse, Or nous n'y sommes pas. [...] Nous commençons à travailler. Et voici que dans ce que nous faisons nous sommes » [11-15]).

Le verbe « comporter », sur lequel, par l'italique (20), l'attention est attirée, contient aussi cette relation, sous son aspect enchevêtré, entre transitivité et subjectivité. « Comporter », c'est « porter avec soi », « inclure en soi », et à ce titre, ce mot rappelle, dans une version

atténuée, l'érotique créatrice pongienne : le « motif nous comporte » (22) dans ce sens où, par un affect (notre désir de lui), nous sommes projetés en lui. Mais le verbe connaît aussi une construction pronominale réfléchie : « se comporter », c'est-à-dire « se conduire, agir d'une certaine façon ». Si, au prix d'une incorrection syntaxique, nous injectons dans le syntagme « qu'il vous comporte » le sens que revêt « comporter » dans sa construction pronominale, en retranchant l'aspect réfléchi, ne serait-il pas possible de lire que le « motif nous comporte » au sens où c'est lui qui *nous fait nous comporter* de telle ou telle façon ? Par les différentes lectures qu'il est possible d'en faire, objectivité et subjectivité sont donc inextricablement emmêlées dans ce syntagme :

- 1) lecture grammaticale « conventionnelle » : « motif » est le sujet et le pronom « nous » le complément d'objet direct ;
- 2) lecture « référentielle » : « nous » désigne un ou plusieurs sujets « réels », et le motif est un objet du monde que ce(s) sujet(s) regarde(nt) ;
- 3) lecture « hybride », implicitement factitive, basée sur l'une des acceptions de « motif » (raison d'agir) : « nous » *et* le motif sont le sujet du verbe « comporter », dans la mesure où ce n'est que « plein » du motif, « complété » par lui transitivement, que « nous » se comporte. Cette lecture, d'une certaine façon (en désignant le motif perçu comme participant de la subjectivité agissante, poétique), reconduit l'idée pongienne, professée dans des formules telles que « l'objet, c'est la poétique », qui consiste à faire de l'objet le « modèle » du texte à écrire.

Ainsi, malgré le caractère utopique de la communicabilité entre deux sujets – soient-ils tous deux créateurs – des phénomènes psychiques (affections et actions), que nous avons mis en évidence en nous appuyant sur les marques de l'assomption langagière, par le seul sujet

poétique, de son discours, il nous faut constater que Ponge conserve son désir d'imiter la peinture de Charbonnier. En fait – et ceci, semble-t-il, est valable pour tous les textes de Ponge où l'objet influence l'écriture –, l'écrivain n'imité jamais que la perception affective que son sujet phénoménologique singulier a du monde, espérant que le nouveau sujet percevant qu'est le lecteur éprouvera, au contact du texte, des affects « homologues ». Ces affects doivent à leur tour se trouver, chez le lecteur, à la base de la constitution d'une *éthique* qui pourra n'avoir pas le même domaine d'action que celle du poète – pour qui éthique et esthétique sont une seule et même chose –, mais qui n'en teintera pas moins les divers modes ou postures d'inscription du sujet dans le monde (voilà bien par où les textes de Ponge sont des pièces de morale, ou des leçons).

Or nous avons vu qu'un tableau, corollairement à son « impuissance sémantique », ne peut prétendre faire voir une subjectivité et résiste donc à l'abord critique. Cela tient sans doute au fait qu'un tableau est *toujours* « achevé », qu'il ne laisse pas voir les repentirs et les modifications qui ont ponctué sa réalisation. Dans « Pierre Charbonnier », Ponge écrit : « On ne peut guère (en fait de peinture à l'huile) ôter qu'en ajoutant, en couvrant. *Pour s'ôter lui-même, pour ôter l'inutile, l'anecdotique, le voici forcé d'ajouter* » (AC, 83). L'écriture ne connaît pas cette contrainte (que d'aucuns jugeraient une bénédiction) ; elle peut faire voir sa trajectoire, ses retours en arrière, en un mot : sa génétique, puisqu'elle n'a pas à la « couvrir ». Si l'on conviendra aisément que l'écriture pongienne est un exemple de monstration de sa pratique, nous pouvons dire, aussi, que celle-ci permet un accès plus grand, pour le lecteur, aux traces de la subjectivité à l'œuvre, dans la mesure où la pratique révèle l'éthique (le processus de constitution-positionnement d'un sujet). Et, nous rappelant cette phrase de « Au lecteur » : « Aussi bien, les chocs émotifs ressentis au contact de cette espèce d'hommes,

observés “à l’œuvre” et dans leurs comportements quotidiens, tant éthiques qu’esthétiques [...] » (AC, VII), ou cette autre, tirée d’un entretien de Ponge avec Philippe Sollers : « [l]e moyen d’expression, la peinture, prend plus d’importance, est beaucoup plus mis en gloire non seulement que l’objet représenté (naturellement), mais encore que l’image elle-même. Il faut que le travail soit sensible et présent : là réside la valeur¹⁴⁹ », nous pourrions dire que l’une des explications de l’intérêt plus grand de Ponge pour la peinture se faisant que pour la peinture faite est son désir d’entrer en contact – et de faire entrer le lecteur en contact – avec une subjectivité créatrice (une éthique) qui, revenant sur son travail, fait preuve de réflexivité, d’une réflexivité qui, en l’occurrence, est la seule brèche par laquelle puisse entrer la critique.

1.4 Ponge, patron de Charbonnier

Dans le texte « Pierre Charbonnier », la pratique spécifique du peintre – entendue au sens de manière véritablement concrète d’exercer l’activité-peinture, ce qui exclut des phrases subjectives métaphorisant cette pratique et ses résultats (par exemple : « Charbonnier reproduit simplement la question » [AC, 83] ou « Du “dépouillement” à “l’intensité”, voilà toute la dialectique » [AC, 83]) – n’est, effectivement, que peu montrée. Elle l’est d’abord dans les phrases 3 à 5, qui sont ensuite concrètement expliquées dans cet extrait :

Mais (voici un pas en avant) pour ôter comment s’y prend-il ? Eh bien, il *ajoute*. On ne peut guère (en fait de peinture à l’huile) ôter qu’en ajoutant, en couvrant. Pour s’ôter lui-même, pour ôter l’inutile, l’anecdotique, le voici forcé d’ajouter. D’ajouter quoi ? Eh bien, l’essentiel. De le renforcer, de pousser le dessin à sa rigueur et d’abord (c’est un fait) la couleur à son intensité (AC, 83).

¹⁴⁹ Francis Ponge et Philippe Sollers, *loc. cit.*, p. 90-91.

La peinture de Charbonnier est, sauf erreur, toujours « figurative » et à ce titre constituée de motifs reconnaissables et nommables¹⁵⁰. De plus, Ponge laisse assez entendre qu'il a assisté à des séances de pratique de cette peinture ; il a donc pu voir quelles choses, quels types de motifs sont peints d'abord par son ami, pour être couverts ensuite, au profit de l'« essentiel ». Pourtant, dans son texte, s'il laisse entendre que l'essentiel est constitué du dessin et de la couleur (nous sommes en peinture), il ne fournit aucun exemple précis de ce qui constituerait l'inutile, l'anecdotique. Puisque ce sont les matériaux et les gestes de la peinture qui sont présentés comme essentiels – idée-maîtresse, chez Ponge, de la primauté de la technique –, l'anecdotique serait-il *ce qui n'est pas* la peinture ? À ce compte, le choix est vaste...

La critique de l'homme est à l'image de la monstration de la pratique : elliptique (Ponge ne dit-il pas, à la toute fin du texte, que son article sur Charbonnier a été « écrit beaucoup trop vite » [AC, 84] ?). Elle tient toute en cette phrase : « Chaque tableau de Charbonnier (j'avais envie de le dire) est une surface peinte par un homme de haute qualité “morale”, dont je répons » (AC, 83). Le compliment est intense, mais bref. Cela s'explique : ne disant pas explicitement les goûts et dégoûts de Charbonnier, en les rangeant plutôt dans des catégories vagues comme « l'inutile », « l'anecdotique », « l'essentiel », Ponge ne se donne pas de prise pour tirer à la lumière *les* qualités morales de Charbonnier, qui seraient pourtant en quelque sorte ses qualités différentielles ; d'une subjectivité à configuration complexe, son texte fait une humanité unifiée dans la hauteur morale. L'élévation de son ami est mitigée, cependant, de condescendance. Ponge, parlant de Charbonnier, le place sous son *vocabulaire*, aux deux sens (mot et protection) de ce terme. On « répond », en effet, des personnes en qui les autres ont

¹⁵⁰ Du fait de leur rareté, particulièrement de ce côté-ci de l'Atlantique, nous n'avons malheureusement pas pu consulter de catalogues d'expositions consacrés à Pierre Charbonnier. Si nous pouvons avoir quelque (mince) idée de sa production, c'est par la présence sur la Toile de quelques reproductions des siennes. Voir par exemple <http://www.artnet.fr/artist/569864/pierre-charbonnier.html> (page consultée le 7 octobre 2014).

moins confiance qu'en nous, de nos subordonnés, des gens placés sous notre tutelle. La déclaration de Ponge ressemble fort à un patronage, situation où le protecteur, pour vouloir attirer l'attention sur son protégé, n'en tient pas moins le haut du pavé. Hommage paradoxal, se retournant sur lui-même, plaçant le « je » du poète en première place.

Aussi Ponge ne « s'ôte-t-il » pas vraiment du texte qu'il compose sur Charbonnier. Ou plutôt si : il s'en ôte, mais au tout dernier moment. L'avant-dernier paragraphe du texte commence ainsi : « Et je puis bien ici tourner court. Revenons, voulez-vous, à nos barques. Eh bien il nous faut constater objectivement [...] » (AC, 83). Ce « je » est le dernier du texte, où il pullulait par endroits. Le « je » « tourne court », juste après la déclaration sur la hauteur morale de Charbonnier, moment par excellence de prise en charge d'un sujet, minoré, par un autre. Sauf – et encore, c'est indirectement – pour le commentaire dépréciatif sur le texte qui s'achève : « Non, pas très bien. Écrit beaucoup trop vite (et dans un enthousiasme suspect) » (AC, 84), il ne sera plus question de l'un ou l'autre de ces sujets, mais seulement des toiles de Charbonnier, et des succès futurs qu'elles peuvent attendre. Et s'il s'agit ici d'un retour à l'essentiel, tel que Charbonnier le pratique en peinture, après un passage par l'anecdotique (la pratique de Charbonnier ; les considérations générales sur l'art, le monde et la place de l'homme dans ceux-ci ; ce que Ponge ressent au contact des œuvres de son ami, etc.), c'est que l'essentiel, en l'occurrence, n'est ni Charbonnier, ni sa pratique, ni les effets de sa peinture, mais la satisfaction que procure au poète l'idée que l'art de son ami sera bientôt considéré par un plus grand nombre. N'est-ce pas là succomber, certes pour un autre que soi – ce qui protège des accusations de vénalité¹⁵¹ –, à un appât du gain qui, bien que lucidement admis par Ponge

¹⁵¹ Encore que, faisant connaître ses protégés, le patron puisse en espérer quelque notoriété pour lui-même.

comme motif de la création, est prétendument vu par lui comme secondaire, par rapport aux partis pris¹⁵² ?

Malgré le fait, que nous annonçons plus haut, que ce texte aborde les très nombreuses questions qui taraudent sans fin Ponge lorsqu'il réfléchit à l'art pictural, « Pierre Charbonnier » semble donc représenter, en définitive, un contre-exemple de ce qu'il dit vouloir écrire au contact des peintres : la pratique n'y est que peu traitée, ce qui ne permet pas l'appréhension, par le lecteur, de la subjectivité du peintre. Plus : s'agissant des formes d'inscriptions de la subjectivité, le premier plan y est toujours occupé par le sujet poétique, même lorsque celui-ci semble au premier abord coexister dans un rapport d'égalité avec le « sujet-objet du texte ». Ces considérations confirment, en passant par la mise en lumière d'une hiérarchie des sujets qui reconduit, à un autre niveau, le modèle pongien, essentiellement hiérarchique, des rapports entre les arts, nos hypothèses sur l'impossibilité, pour le double sujet pongien, phénoménologique et poétique, de s'effacer au profit de ce qui, pour être de son propre point de vue un sujet, n'en passe pas moins, forcément, dans l'écriture, par l'ablation des attributs de la subjectivité. Si, selon des critères strictement grammaticaux, cette constatation doit être faite pour tous les textes où il est question d'êtres humains, il nous semble que les aspects lexicaux et syntaxiques de « Pierre Charbonnier » participent aussi de cette logique, qui est donc transposée au niveau de la signification.

¹⁵² Voir « Notes sur les Otages, peintures de Fautrier » (*AC*, 8-42, particulièrement les pages 19 et 20) et « Au lecteur » (*AC*, VIII).

2. Braque. La préséance du goût propre

Il est une façon d'écriture qui pourrait sembler plus à même de « faire passer » dans un texte la subjectivité de qui n'est pas son auteur : c'est le recours à la citation, particulièrement sous la forme du discours direct – le discours indirect laissant le champ libre à toutes sortes d'hypothèses quant à la fidélité de la citation par rapport à l'énoncé cité. Ce qui se trouve dans l'interstice créé par les guillemets dans la trame narrative est conventionnellement reconnu comme la reprise absolument fidèle, par le narrateur, d'un énoncé prononcé par une tierce personne. Dominique Maingueneau dit du locuteur qui a recours au discours direct qu'il « constitu[e] [selon le on-dit] une sorte de magnétophone idéal¹⁵³ ». Chacun des deux guillemets serait donc le lieu, ou le moment, d'un effacement et d'une apparition simultanés : le guillemet ouvrant fait passer le narrateur derrière l'objet de son texte ; le guillemet fermant opère la permutation inverse. Entre ces deux signes, l'objet peut, formellement, devenir sujet. Entre les guillemets, « il », dont « je » parlais, dit « je ».

Dans *L'Atelier contemporain*, les peintres parlent peu « directement » et disent encore moins souvent « je ». Les seuls qui le font sont Pablo Picasso (« Dessins de Pablo Picasso », *AC*, 193), Eugène de Kermadec (« Quelques notes sur Eugène de Kermadec », *AC*, 203) et, plus souvent, Georges Braques (« Braque-Japon », *AC*, 124 et 125 ; « Texte sur Picasso », *AC*, 329). Braque, le « maître de vie, de beaucoup plus efficace qu'aucun penseur, poète ou philosophe, qu'aucun homme d'état, savant ou religieux de ce temps » (*AC*, 122-123), qui est « sans rival dans le cœur des poètes » (*AC*, 128), un peintre, aussi, dont Ponge récupère une expression pour intituler l'un de ses textes (« L'objet, c'est la poétique » [*AC*, 221-224]),

¹⁵³ Dominique Maingueneau, « Le discours direct », dans *op. cit.*, p. 95.

semble donc être celui de ses amis peintres devant lequel Ponge accepte le plus volontiers de retirer son « je » poétique. Il y a là, sans doute, quelque lien entre l'admiration¹⁵⁴ et la pratique de la citation, entre le respect de l'homme, issu de l'étude de son comportement, et le fait, pour Ponge, d'accepter de quitter la scène, pour quelques-unes des très rares fois dans son œuvre, de véritablement laisser parler l'objet.

2.1 Modalisations de la locution

L'admiration de Ponge pour Braque s'énonce de façon touchante, « convaincante », et il nous semble, au vu de la parcimonie avec laquelle Ponge fait usage du discours direct, que de placer les mots de son ami entre guillemets ne soit pas la moindre preuve de ce sentiment. D'un point de vue critique, cependant, il nous faut faire preuve de circonspection et rappeler, à l'instar de Dominique Maingueneau, que le discours direct est « une manière de présenter une citation, mais en aucune façon une garantie d'objectivité¹⁵⁵ ». En effet, « le discours rapporté n'a d'existence qu'à travers le discours citant, qui construit comme il l'entend un simulacre de la situation d'énonciation citée¹⁵⁶ ». Nous ajouterons que le discours cité n'a d'existence que *dans* le discours citant, et qu'à ce titre, des associations se tissent entre les deux, qui ne peuvent que modifier le sens du premier par rapport à celui qu'il avait au moment de son énonciation première. L'analyse comparative de ces significations ne saurait nous occuper ici, puisque nous n'avons pas accès aux énonciations originales de Braque. Ce que nous pouvons vérifier, par contre, ce sont les moyens dont se sert Ponge pour donner à son « travail de

¹⁵⁴ Voir Shirley-Ann Jordan, « Chapter Four. Ponge and Braque : Celebratory Criticism », dans *op. cit.*, p. 114-140.

¹⁵⁵ Dominique Maingueneau, *loc. cit.*, p. 95.

¹⁵⁶ *Ibid.*

magnétophone » les apparences de l’objectivité et, concurremment, les traits qui font naître quelques doutes sur celle-ci.

L’attention portée aux verbes de locution employés pour introduire le discours direct nous révèle d’abord que, lors des deux premières occurrences de citations de Braque, dans « Braque-Japon¹⁵⁷ », ce verbe est « dire », le seul verbe de locution considéré par Maingueneau comme « réellement neutre¹⁵⁸ » :

Comme, un jour, je disais à Braque qu’il m’évoquait ainsi quelque marin : « Oui, me dit-il, mais je me sens aussi un peu comme un jardinier. Ces tableaux – et il tendait le bras vers eux – poussent tout seuls. Il suffit que je les surveille et, bien sûr, les aide un peu, par moments, en y allant couper quelque branche, dégager quelque pousse, en les émondant quelque peu. » C’est dans le même esprit qu’il 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. C’est ce que je fais avec ceci (et il me montrait ses pinceaux chargés de couleurs diverses). Le tableau était tout prêt à vivre. Seulement, il ne respirait pas là-dessous. » Braque est-il donc aussi un accoucheur, un chirurgien ? De toute manière un praticien, pas du tout un théoricien (AC, 124-125).

Maingueneau distingue les verbes de locution à « valeur descriptive (*repéter, annoncer...*) » de ceux qui « impliquent un jugement de valeur de l’énonciateur quant au caractère bon/mauvais ou vrai/faux de l’énoncé cité (*reprocher, prétendre...*)¹⁵⁹ ». Même dans la première catégorie, cependant, la plupart des verbes sont susceptibles de véhiculer des informations sur le contexte de l’énonciation, qui sont invérifiables par le lecteur et qui procèdent d’une certaine théâtralisation de la citation. Puisque « dire » seul échappe à cet écueil », Ponge ferait bien, ici, œuvre de fidèle rapporteur.

¹⁵⁷ La version française originale de « Braque-Japon » a été publiée dans *Lyres (Le Grand Recueil*, Paris, Gallimard, 1961, p. 97-108). Le texte avait été publié en japonais dans la revue *Mizue* (Tokyo), n° 566, en 1952. En septembre-octobre 1952, le Musée national, avec la collaboration du journal *Yomiuri*, a tenu à Tokyo une rétrospective, « Œuvres de Georges Braque » (Robert Melançon, « Notice pour “Braque-Japon” », dans *op. cit.*, p. 1560).

¹⁵⁸ Dominique Maingueneau, *loc. cit.*, p. 101.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 100.

Il en va quelque peu différemment lors de la troisième occurrence d'une citation de Braque, dans « Texte sur Picasso » :

[...] ajoutons encore cette déclaration de Braque parlant de son premier papier collé : « Comment me serais-je trompé ? Je ne savais pas ce que je voulais. » Et encore : « J'ai toujours été poussé par quelque chose de plus fort que moi. J'ai pris ce que j'avais sous la main » (AC, 329)¹⁶⁰.

Ici, aucun verbe de locution, mais un substantif : « déclaration », qui tient en quelque sorte lieu d'introduction à la citation, et un participe présent, « parlant », qui a surtout ici une fonction de complément circonstanciel. Le sens de la locution repose bien sur « déclaration » ; il n'est déjà plus aussi neutre que celui que porte « dire » : par la déclaration, ce sont avant tout des sentiments, une volonté, une vérité, qu'on vise à faire connaître. Ce mot prétend donc souvent nous ouvrir un passage vers une certaine intériorité, ce qui n'est pas le cas pour « dire ». Mais, au plan du contenu, les énoncés de Braque introduits par ce dernier verbe présentent le même thème que celui du dernier extrait cité : l'impériosité de la création ; en quelque sorte, la préséance de la vie de l'art sur les gestes de la pratique artistique. Selon cette perspective, qui s'attarde à l'énoncé plutôt qu'à l'énonciation, la façon d'introduire la citation importe, en définitive, assez peu ; Braque a dit à Ponge ce qu'il pensait de son art, la façon dont il concevait l'ordre des raisons de la création.

Mais l'objectivité n'est peut-être pas là où on le croirait. Dans cet extrait : « Comme, un jour, je disais à Braque qu'il m'évoquait ainsi quelque marin : “Oui, me dit-il, mais je me sens aussi un peu comme un jardinier [...]” », en regard du contenu de l'énoncé de Braque, le verbe « dire » n'est peut-être pas le plus à même de refléter, dans le discours citant, la valeur spécifique du discours cité. Celui-ci porte, sinon une objection (« mais ») à l'image que Ponge

¹⁶⁰ Cette citation de Braque est tirée de *Braque le patron*, de Jean Paulhan. Anticipons ici sur les conclusions de notre lecture pour dire que Ponge, lui, n'accepte le patronage de personne.

se fait de Braque, du moins un complément (« aussi ») à celle-ci, ce que n'annonce pas le verbe « dire ». Cette constatation pourrait être mesquine, puisque le lecteur, lisant les paroles de Braque, est à même de remarquer qu'il n'a pas donné son assentiment complet à la proposition de Ponge ; le poète, consciencieusement, a l'honnêteté de reconnaître que le « maître de vie » ne pensait pas exactement la même chose que lui. Dans le reste de « Braque-Japon », cette rectification reste pourtant lettre presque morte. Nous touchons là, croyons-nous, une autre des façons de Ponge pour rendre hommage sans servilité : le glissement des figures.

2.2 D'une figure, l'autre

Dans « Braque-Japon », l'image du peintre-jardinier n'est utilisée, hors des propos de Braque, qu'à deux reprises – et brièvement : « On peut aussi bien songer à un prince [...], un jardinier, un ouvrier, un pêcheur » (AC, 124) et « je l'ai montré dans son atelier, comme dans une serre [...] » (AC, 127)¹⁶¹. Il semble que le scribe Ponge, qui accepte de sacrifier, dans la nomenclature des « professions » désignant le « prince », aux images que celui-ci se fait de lui-même, n'ait pourtant pas voulu développer celles qui n'émanaient pas de sa propre imagination.

Un exemple encore plus prégnant de cette « indépendance » réside dans l'extrait suivant, déjà cité :

C'est dans le même esprit qu'il 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. C'est ce que je fais avec ceci (et il me montrait ses pinceaux chargés de couleurs diverses). Le tableau était tout prêt à vivre.

¹⁶¹ Ponge compare cependant l'attitude de Braque au comportement des « très belles, volumineuses et luxuriantes plantes vertes » qui croissent dans son atelier et il suggère que « l'ambiance [...], en présence [de Braque], semble hautement favorable à la croissance des végétaux... (comme aussi bien des tableaux) » (AC, 126).

Seulement, il ne respirait pas là-dessous. » Braque est-il donc aussi un accoucheur, un chirurgien ? De toute manière un praticien, pas du tout un théoricien (AC, 125).

On notera d'abord que le jugement sur l'« esprit » dans lequel ont été prononcées les paroles de Braque est le fait de Ponge seul. Les images comparées qui constituent la base de ce rapprochement (le jardinier et l'accoucheur) participent de domaines thématiques partageant, à première vue, somme toute peu de traits communs. Bien sûr, une glose personnelle a pu mener le poète à cette catégorisation, mais il ne nous la présente, dans le texte, que bien elliptiquement, et péremptoirement, par sa seule conclusion. D'ailleurs, les mots de Braque (« vivre », « respirer ») sur lesquels Ponge s'appuie pour convoquer les images médicales du chirurgien et de l'accoucheur n'interviennent qu'à la fin de la citation ; il est autant de mots (« poussière », « épousseter »), au début de celle-ci, et que Ponge ne relève pas, qui évoqueraient plutôt le travail de l'archéologue ou du paléontologue – travaillant pour le futur. L'usage des pinces, dont Ponge dit que Braque les lui montrait en parlant, appuierait cette lecture, puisque ces outils sont communs au peintre et aux praticiens de la fouille. Ces derniers, cependant, travaillent sur l'inorganique, ou sur ce qui, autrefois vivant, a cessé de l'être. Peut-être la relève de l'implicite proposition de Braque quant à cette façon de voir son travail a-t-elle parue à Ponge trop susceptible d'oblitérer le caractère foncièrement vivant et actuel de l'art de Braque que le poète s'évertue, dans presque tous ses textes sur son ami, à faire valoir¹⁶² ?

¹⁶² Voir cet extrait de « Braque-Japon » où s'articule une opposition entre Nature (organique) et Culture (humaine) qui est orientée de manière à ce que l'art de Braque soit perçu comme participant du même mouvement qu'une certaine poésie pongienne « objective » qui, se situant hors des idées, voudrait calquer la contexture et les proportions de l'art sur celles des choses : « Et je ne suis pas mécontent de rejoindre ici, après des expressions venant du monde végétal, celles du monde animal. Braque s'arrange toujours pour rentrer dans le manège organique le plus profond. Les secrets, et non les apparences superficielles de la Nature, voilà ses véritables objets. Mais comme ces secrets sont les mêmes sous toutes les latitudes, comme les pierres partout au monde se cassent de la même façon, comme les organismes végétaux ou animaux naissent, croissent, se déplacent,

L'organique, d'ailleurs, revient avec les deux dernières figures de comparaison, l'accoucheur et le chirurgien, qui participent plus précisément du monde médical. Le chirurgien, comme « réparateur », peut être rapproché du mécanicien que Ponge évoque dans « Braque-Dessins »¹⁶³, qui présente aussi Braque comme praticien, caractère, pour Ponge, d'un artiste véritable¹⁶⁴. Mais c'est l'accoucheur qui nous intéressera particulièrement, comme figure profondément ambiguë, et en cela emblématique de l'idée que Ponge se fait de l'artiste peintre. Nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette étude, l'enfantement, encore plus que l'orgasme (qui peut être stérile), est la métaphore pongienne cardinale de la réussite artistique, d'un rapport réussi (fertile) entre l'artiste et le monde. Or, l'accoucheur est certes lié à l'enfantement, mais il ne prend pas part à la conception ; c'est l'amant qui féconde. Aux figures de l'érotique créatrice de Ponge : le monde féminin ; l'artiste amant du monde – et « bon amant » en ce qu'il ne fait pas intervenir l'intellect dans leur rapport ; l'œuvre enfant, se surajoute donc ici celle d'un « sage-homme » qui donne à la lumière ce qui devait être débarrassé de l'inutile (la « poudre », la « poussière », vestiges du monde passé qui a porté l'œuvre ?). Si l'accoucheur, contrairement à d'autres peintres, qui étaient présentés comme d'autres amants du monde, n'entre pas dans un rapport de rivalité avec le poète, peut-il être considéré comme un artiste ? Peut-être comme un artiste supérieur, qui « sentirait » encore mieux le monde que l'artiste amant. Rappelons-nous que dans l'esprit de Braque, le monde

fructifient et se défont partout de la même façon, ainsi rien n'empêche l'art de Braque d'émouvoir universellement. Si l'œuvre de Braque participe intégralement de la nature universelle des choses, c'est encore parce qu'elle ne possède rien, il me semble, qui l'en écarte, qui la soulève, la fasse sortir de la nature, la place dans un monde intellectuel, un monde fragile, accidentel, historique, le monde des satisfactions (et des désespoirs) de l'intellect. Braque fait toujours ce qu'il faut pour *ne pas* rendre son œuvre plus imposante, plus remarquable (par l'esprit) que la réalité vivante elle-même » (AC, 126-127).

¹⁶³ Voir *supra*, p. 45. Dans la comparaison que Ponge y fait entre Braque et un mécanicien de village, si l'organique au sens de vie est absent, le motif de l'automobile, ensemble organisé pour le dynamisme, pointe vers un autre sens du mot « organisme ».

¹⁶⁴ Voir la comparaison que nous avons faite, dans le deuxième chapitre, entre l'artiste pongien et l'homme intuitif de Nietzsche : p. 44-47.

« fonctionne » encore¹⁶⁵. Peut-être n'a-t-il qu'à le sentir, l'écouter, pour savoir que la grossesse est arrivée à terme. Braque, revenu des transports de la jeunesse, et *rassis*, mériterait ainsi l'hyperbolique admiration de son cadet. Cette interprétation s'autoriserait de l'importance accordée par Ponge à la sensibilité aux choses extérieures et à cette idée, que le monde, même sans nous, existe. Braque serait peut-être la preuve, exceptionnelle, qu'il n'est pas besoin d'avoir commerce avec lui pour le dévoiler.

Il se pourrait que, parmi les nombreuses phrases que Ponge a eues sur Braque, se trouve quelque matière à tirer des interprétations qui contrediraient celle que nous venons de développer, mais rappelons que dans cette partie de notre travail, nous avons voulu examiner les suites les plus immédiates, dans les textes de Ponge sur Braque, de la pratique de la citation en discours direct. Il nous semble, finalement, que Ponge, rapportât-il les paroles d'un maître, n'abandonne pas volontiers son propre goût, et fasse passer dans les gloses de ces paroles les expressions qui ont pu lui sembler plus justes que celles de son modèle. Mais aussi que cela, procédant de l'autonomie¹⁶⁶ du sujet, puisse n'en constituer un hommage que plus vigoureux.

¹⁶⁵ Voir *supra*, p. 45.

¹⁶⁶ Il faut entendre ce mot dans son sens fort, humaniste et kantien, de capacité de se doter de ses propres règles, notamment au plan moral.

CONCLUSION

« [J]e creuse de mon mieux les problèmes que pose un tel sujet : ce que c'est que la souveraineté, combien d'espèces il y en a, comment on l'acquiert, comment on la garde, comment on la perd. »

Nicolas Machiavel, *Lettre du 10 décembre 1513 à François Vettori*

Notre travail s'achevant, il nous semble clair à présent que ce que nous y avons fait ressemble à ce que Ponge disait vouloir faire dans *L'Atelier contemporain* : de l'observation. Si Ponge pouvait témoigner des « comportements quotidiens, tant éthiques qu'esthétiques » (*AC*, VII) de ses sujets, puisqu'il les côtoyait en personnes, en paroles, nous n'avions accès, pour notre part, qu'aux textes laissés par le nôtre. Était-ce plus mal ? – Nous n'avons pas eu d'autre choix que de l'envisager esthétiquement.

Le premier chapitre de ce mémoire, appliqué à cerner et à comprendre les traits de l'érotique créatrice pongienne, entendue comme ensemble des modalités de rapport entre le sujet poétique et ses objets, a révélé le caractère évolutif de celle-ci, le terme « évolutif » devant être compris, en raison de l'absence de rupture nette entre une position créatrice et une autre, comme marquant le caractère graduel des transformations. Si le sujet pongien passe d'une relative invisibilité dans les textes dits clos à une présence non seulement plus franche, mais aussi affirmée dans les textes poétiques-théoriques, ce n'est pas, qu'en premier lieu, il ne travaillait pas *avec* l'objet, mais simplement qu'il ne se faisait pas souvent voir, amant discret qui ne revendiquait aucune exclusivité et ne produisait, au sens de faire apparaître, que le fruit de l'union. Les textes « ouverts » ou « chantiers », publiés après la guerre, se subjectivisent et le sujet s'y textualise (il s'inscrit dans le texte), il s'y *poiétise* (il se fait en s'écrivant). Du

travail érotique *sur* les objets, Ponge ne montre plus avant tout le fruit, mais l'étreinte, où il prétend garder le dessus, serait-ce par la contrainte, la violence¹⁶⁷. Cela dit, même si Ponge, dans sa « seconde manière », présente parfois un sujet presque tyrannique, il n'en fait pas, contrairement à un lyrisme inconsidéré, à la fois l'origine et la fin du texte ; il n'oublie jamais que le sujet n'est, ne peut être, que par le rapport transitif avec l'objet, l'*affection* que produit l'objet mettant le sujet en mouvement. Néanmoins, si le but de l'acte poétique est, plus explicitement qu'avant, l'orgasme des choses, et non celui du sujet, celui-ci se présente comme le seul responsable de la réussite ou du ratage. S'il se donne ce rôle, c'est peut-être à la fois manière d'orgueil et de se mettre en danger : l'amant-coq qui pavane s'expose au ridicule s'il ne se montre pas « à la hauteur ». Mais s'il l'est, s'il sait prendre le monde de la bonne manière, alors existe, selon Ponge, une véritable possibilité de renouvellement, celle d'une révolution plus rhétorique qu'idéologique. En effet, Ponge semblait faire une différence entre le potentiel révolutionnaire de l'artiste et celui de ce que nous pourrions désigner comme l'individu social, ou le militant. Le premier agit plus profondément, nous l'avons vu, qu'au niveau des idées : au niveau des figures, des *façons de penser* ; le second, lui, peut tenter de convaincre d'un contenu précis, d'une idée¹⁶⁸. En tout état de cause, selon ce que laissent croire certaines de ses déclarations, Ponge croyait que les peintres pouvaient être, aussi bien que les écrivains, les artisans de la première de ces révolutions.

Cette capacité, il la faisait fonction de la sensibilité spécifiquement artistique. C'est ce que nous avons vu dans le Chapitre II, qui s'ouvrait sur le dépliage de la conception pongienne de

¹⁶⁷ Dans le cours de ce mémoire, qui n'avait pas, du reste, de prétentions à l'axiologie, nous n'avons marqué qu'en passant le caractère dérangeant de certaines images pongiennes illustrant le rapport entre sujet et objet. En fait, ce qui est dérangeant, c'est moins, selon nous, les images en tant que telles que la possibilité de leur expression, l'idée que si elles faisaient partie, pour Ponge, des tropes possibles, c'est qu'elles évoquaient pour lui quelque chose d'admissible, de dicible.

¹⁶⁸ Comme exemple de cela : à côté de son travail d'écrivain, la militance communiste de Ponge.

la figure de l'artiste en tant que sujet émotif plutôt – ou *plus* – qu'intellectuel. Il nous fallait en effet, pour mieux comprendre les questions et les problèmes auxquels les textes de *L'Atelier contemporain* s'attaquent, cerner au plus près le type d'objets-personnes dont Ponge parle dans ce recueil. C'est aussi ce que nous a permis de faire, en guise de double tour de clef, la différenciation de la figure pongienne de l'artiste d'avec celle, *a priori* assez proche, de l'homme intuitif (alias le philosophe) nietzschéen. Mais au sein de la catégorie « artiste », malgré le partage, par les peintres et les écrivains, de leur qualité native, à savoir : la sensibilité, ils se distinguent par leurs pratiques, leurs outils, leurs matériaux et leurs productions. Or, pour Ponge, comme pour nombre d'écrivains depuis l'Antiquité, le contact avec la peinture n'est pas tout simple – ni la façon d'en rendre compte. Se pose d'abord la question à multiples ententes de l'expression de la peinture : 1) La peinture exprime-t-elle quelque chose ? 2) Si oui, les mots peuvent-ils exprimer cette chose ? 3) Est-il possible, par les mots, d'exprimer la peinture *en soi* ? Ponge a répondu à ces questions par la négative, ce qui nous a jetés sur la piste de l'appartenance générique des textes de *L'Atelier contemporain*. Cette recherche, en aboutissant à l'idée que si Ponge y fait bien de la critique, c'est moins de la critique d'art que de la critique d'homme, commandait deux examens corrélatifs. Le premier devait concerner la raison pour laquelle Ponge avait finalement si peu écrit sur la peinture. Il s'est articulé autour de la nature (langagière ou non) de la peinture et de la possibilité d'imaginer une poétique transcendante, en ce sens qu'elle serait opérante dans des régimes sémiotiques distincts, en l'occurrence en régimes pictural et scriptural. En effet, Ponge énonçant son désir que les objets de ses textes, lorsqu'il s'agit de tableaux, informent son écriture, il importait de savoir si une telle chose était possible. Si elle n'empêche pas complètement la tentative, ou tout au moins la déclaration d'intention, la réponse de Ponge,

encore une fois négative, conditionne cependant la relation trouble entre peinture et écriture : celle de doubles rivaux. Cette image agonistique découlait du modèle érotique qui illustre dans notre premier chapitre les rapports entre le sujet pongien et le monde. S'autorisant du lexique de la violence et du combat d'honneur, il nous a permis de voir que l'orgueil du sujet pongien trouvait un de ses foyers d'expression dans la jalousie causée par la relation du monde avec d'autres amants... des amants infirmes, qui plus est. En effet, Ponge ne considère pas toutes les formes d'expression artistique comme égales. Sa hiérarchie des arts, connue, place l'écriture au sommet, du fait de sa signifiante (potentialité de signifier), caractère que ne partagent pas, selon lui, la peinture et la musique, notamment. C'était l'objet de la dernière partie du deuxième chapitre, de voir ce qui manquait à la peinture pour pouvoir prétendre signifier quelque chose. Il nous a semblé qu'il fallait là encore convoquer, comme élément d'explication, la subjectivité : c'est en raison de l'absence de possibilité, en peinture, de montrer une subjectivité à l'œuvre¹⁶⁹, que Ponge la place dans un rapport d'infériorité avec l'écriture qui, elle, a le double mérite de créer des significations en devant tenir compte de toutes celles qui les ont précédées (les mots étant les outils de communication de tout un chacun, écrivain ou non), prise en compte qui se situe, forcément, sur le terrain de l'intersubjectivité. Ce serait donc pour continuer de créer des significations tout en construisant son *je* que Ponge choisit, dans ce qui se présente comme des textes sur l'art, de parler plutôt des artistes que des œuvres de ceux-ci.

Du début du premier chapitre à la fin du deuxième, ce que nous aurons mis en lumière, en passant par des interrogations sur les ressemblances, les analogies, les différences et les spécificités qui constituent les rapports entre écriture et peinture, c'est, finalement,

¹⁶⁹ Ce que peut faire la poésie, par les explications, les repentirs, les gloses, bref, par tout ce que font les textes ouverts de Ponge.

l'opiniâtreté dont le sujet fait preuve, chez Ponge, pour trouver la façon de se constituer dans l'œuvre, par elle, comme si le but étant d'avance déterminé, et toujours le même, le défi de l'écriture consistait à trouver, pour chaque terrain sur lequel l'orgueil et le goût du jeu engageaient à se lancer, la façon spécifique de le traverser, de le pratiquer, non seulement pour ne pas se perdre, mais encore, pour se *gagner*¹⁷⁰. Les analyses de textes du troisième chapitre ne montrent pas autre chose. Simplement, elles le montrent *in situ*, plutôt que par collection, comparaison et confrontation, par composition, en somme, de citations. Dans le texte « Pierre Charbonnier », alors que la déclaration d'intention initiale semble pointer vers un effacement progressif du sujet poétique, absentification qui serait analogue à celle que Charbonnier opère en peinture, la formule « je réponds [de Charbonnier] », vers la fin du texte, renverse radicalement ce projet. Dans cette expression, le postulat n'indique pas seulement une position de supériorité du sujet sur le complément indirect : il porte le sujet à son paroxysme, abolissant les possibilités, pour l'objet-personne, de parler pour lui-même. C'est même le lecteur-spectateur-interlocuteur éventuel de Charbonnier qui voit son potentiel subjectif confisqué par cette formule, puisque celui ou celle auprès de qui l'on répond de quelqu'un est censé accepter la garantie qu'on lui donne, soumettre son jugement à celui d'un autre¹⁷¹. Comme la citation en discours direct constitue le moyen le plus propre à faire passer dans le discours la subjectivité d'une personne qui resterait autrement toujours un objet, nous avons alors voulu voir comment, dans un texte où le peintre parle entre guillemets (ce qui n'était pas le cas de Charbonnier), le sujet poétique dialogue avec celui-ci. Pour que cet examen atteigne une « valeur limite », nous avons choisi celui que, des trois peintres qui disent « je » dans

¹⁷⁰ « Gagne le *je* avec tous tes appétits ! », ferions-nous dire à un Ponge que nous devrions condenser.

¹⁷¹ Mais après tout, c'est à Ponge, n'est-ce pas, qu'un texte a été demandé, et c'est nous qui avons choisi de le lire. N'avons-nous pas alors, de toute façon, abdiqué notre souveraineté sur ce terrain ?

L'Atelier contemporain, Ponge présente comme le plus admirable : Braque. Il nous semblait logique de penser que devant un « maître de vie », le sujet pongien accepterait peut-être de se fendre de quelque preuve de révérence, sans trouver à redire. Or, par l'emploi de verbes de locution à valeurs ambiguës, eu égard au sens des citations qu'ils introduisent, et par le glissement que les gloses sur les citations font subir aux figures évoquées par Braque pour parler de son travail, Ponge ramène inlassablement au premier plan *sa* façon de voir les choses, montrant ainsi qu'il prétend juger de Braque mieux que Braque lui-même. Pourtant, il serait simpliste de ranger les effets de cette reprise de parole dans la construction d'un *ethos* de suffisance. Si Ponge n'avait pas eu l'occasion de se mesurer à Braque, à son art, à sa pratique et à ses paroles, des choses qui ont été dites ne l'auraient pas été. Par cette lapalissade, nous revenons ici à l'idée d'un sujet qui dépend de l'objet émouvant pour se constituer. Par ailleurs, au lieu d'hypostasier Braque dans des contours monumentaux et hermétiques, ce qui, pour avoir les apparences de l'hommage, n'en constituerait pas moins une momification, Ponge, par ce que nous avons désigné comme des « glissements de figures », met en scène tout un jeu de nuances autour des analogies qui lui sont proposées par Braque. Ces nuances, et, surtout, le mouvement qui fait passer de l'une à l'autre, léger balancement dans l'ordre allégorique, en évitant les cristallisations, montre celle des faces du langage qui, cherchant à accroître qualitativement et quantitativement les possibilités affectives, regarde du côté de la vie.

Au moment d'achever cette exploration, nous demandant ce qu'il en restera, et nous répondant qu'il serait sans doute sage de chercher avant tout en nous-même quelque avantage rémanent,

nous écrivions, faisant précéder l'objet du souhait d'un topos de modestie, que « nous souhaitons ingénument tirer de ce qui précède matière à mieux vivre ». Or, « ingénument » étant de l'espèce des mots qui appellent une vérification, nous trouvons ceci, au Robert, comme premier sens d'« ingénuité » : « DR. ROM. État d'une personne née libre ». Poussant plus avant l'investigation, nous trouvons qu'*ingenuitas* désigne l'état de « l'homme né libre qui n'a jamais été *in justa servitute* [esclave en droit]¹⁷² ». Cette idée d'une ingénuité qui ne procéderait pas d'un manque d'expérience et de défiance (comme le veulent les acceptions contemporaines ordinaires d'« ingénuité » et de « naïveté¹⁷³ », confinant souvent à celle de niaiserie), mais d'une liberté originelle de l'individu, qui s'accompagnerait d'une conscience de sa valeur intrinsèque en tant que point de vue singulier¹⁷⁴ – cette idée nous parle plusieurs jours durant. Assez pour que nous nous décidions à l'écrire ici. Il nous semble, « pour en finir comme il se doit tout bref » (*AC*, 357), que voilà une façon d'envisager l'orgueil pongien – et le nôtre. Un terme, aussi, à opposer au désabusement qui, pour se donner l'air libre, se donne l'air d'être revenu de tout – sans en avoir rien tiré.

¹⁷² Romain Cubain, *Études sur le droit romain. Les lois civiles de Rome (des personnes, du mien et du tien, des hérédités)*, Angers/Paris, E. Barassé/Pedone-Lauriel, 1876, p. 136.

¹⁷³ Du latin *nativus*, « inné », « naturel ».

¹⁷⁴ Lisant psychanalytiquement Ponge, Cécile Hayez-Melckenbeeck entend, dans le signifiant « orgueil », « œil », « gueule » et « orgue » (*Prose sur le nom de Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 66). De l'œil (synecdoque des sens) qui aspire le monde à la gueule qui le dit, il y a le trajet dans le sujet, dans le tuyau de l'orgue, aspirant et soufflant comme tous ses semblables, mais de dimensions spécifiques, seul à pouvoir produire son chant.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus pongien

A) Corpus principal

PONGE, Francis, *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, ix-361 p.

B) Corpus secondaire

PONGE, Francis, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 et 2002, 2 volumes :

-----, *La Fabrique du Pré*, vol. II, p. 423-517.

-----, *La Rage de l'expression*, vol. I, p. 335-432.

-----, *Le Parti pris des choses*, vol. I, p. 13-56.

-----, *Méthodes*, dans *Le Grand Recueil, II*, vol. I, p. 513-692.

-----, *Pour un Malherbe*, vol. II, p. 1-289.

-----, *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, vol. II, p. 997-1052.

-----, *Proèmes*, vol. I, p. 163-231.

PONGE, Francis et Philippe SOLLERS, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, 188 p.

Corpus critique

A) Études sur Francis Ponge

ADERT, Laurent, « La mesure de l'homme (l'éthique du dire selon Francis Ponge) », *Versants, Revue suisse des littératures romanes*, n° 48, 2004, p. 281-299.

BOZON-SCALZITTI, Yvette, « Francis Ponge. Parti pris des choses ou misogynie ? », *The French Review*, vol. 67, n° 2, décembre 1993, p. 230-242.

COLLOT, Michel, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1991, 264 p.

DERRIDA, Jacques, *Déplier Ponge. Entretiens avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, 114 p.

-----, « Signéponge », *Les Cahiers de l'Herne*, dossier « Francis Ponge », n° 51, 1986, p. 438-451.

FORMENTELLI, Eliane, « Ponge-Peinture », dans Philippe Bonnefis et Pierre Reboul (dir.), *Des mots et des couleurs. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (19^{ème} et 20^{ème} siècles)*, vol. I, Lille, Presses universitaires de Lille, 1979, p. 173-220.

GAVRONSKY, Serge, « L'œil du regard. Ponge et l'art », *Les Cahiers de l'Herne*, dossier « Francis Ponge », n° 51, 1986, p. 246-261.

-----, « Art Criticism as Autoportraiture », *L'Esprit Créateur*, vol. XXII, n° 4, hiver 1982, p. 67-73.

GENETTE, Gérard, « Le parti pris des mots », dans *Mimologiques. Voyage en Cratylye*, Paris, Seuil, 1976, p. 431-436.

HAYEZ-MELCKENBEECK, Cécile, *Prose sur le nom de Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 236 p.

JORDAN, Shirley-Ann, *The Art Criticism of Francis Ponge*, Leeds, Modern Humanities Research Association, coll. « Texts and Dissertations », 36, 1994, 156 p.

LITTLE, Roger, « Francis Ponge et la nostalgie cratylyenne », *Europe*, n° 755, mars 1992, p. 32-38.

MALDINEY, Henri, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne, Encre marine, 1993, 200 p.

MARTEL, Jacinthe, « Inventaire et invention dans *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* », dans Jean-Marie Gleize (dir.), *Ponge, résolument*, Lyon, ENS Éditions, 2004, p. 53-65.

MELANÇON, Robert, « Notice et notes pour *L'Atelier contemporain* », dans *Œuvres complètes*, vol. II, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1537-1601.

RIEU, Josianne, « La subjectivité dans *Le Parti pris des choses* », *Les Cahiers de l'Herne*, dossier « Francis Ponge », n° 51, 1986, p. 114-130.

SAMPON, Annette Sampon, *Francis Ponge. La poétique du figural*, New-York, Peter Lang, 1988, 241 p.

SARTRE, Jean-Paul, « L'homme et les choses », dans *Situations I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, 335 p.

VOUILLOUX, Bernard, *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, 250 p.

WINSPUR, Steven, « La Poéthique de Ponge », *The French Review*, vol. 67, n° 2, décembre 1993, p. 243-253.

B) Théories

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002, 234 p.

BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivants », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 147-154.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 356 p.
-----, *Problèmes de linguistique générale, tome 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, 294 p.

BORDELEAU, Érik, *Foucault anonymat*, Montréal, Le Quartanier, 2012, 108 p.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 334 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 408 p.
-----, « L'image critique », dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 125-152.

LACAN, Jacques, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 111-208.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, troisième édition revue et augmentée, Paris, Dunod, 1993, 203 p.

NANCY, Jean-Luc, « Autrement dire », *Po&sie*, n° 89, 1999, p. 114-119.

NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes. Automne 1887-Mars 1888*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, tome XIII, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1976, 452 p.
-----, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, tome I, partie 2, *Écrits posthumes, 1870-1873*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Jean Louis Backes, Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 1975, p. 275-290.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990, 421 p.
-----, « Qu'est-ce qu'un texte ? », dans *Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 137-159.

SARFATI, Georges-Elia, « Signification », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 2006, p. 572-573.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2007 [1943], 675 p.

TIQQUN, « Introduction à la guerre civile », dans *Contributions à la guerre en cours*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 9-107.

VAN REETH, Adèle et Jean-Luc NANCY, *La jouissance*, Paris, Éditions Plon et France Culture, coll. « Questions de caractère », 2014, 136 p.

Autres

BRETON, André, « Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Point du jour*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 265-280.

BROCH, Hermann, *La mort de Virgile*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1955, 444 p.

CUBAIN, Romain, *Études sur le droit romain. Les lois civiles de Rome (des personnes, du mien et du tien, des hérédités)*, Angers/Paris, E. Barassé/Pedone-Lauriel, 1876, 645 p.

LEIRIS, Michel, *L'âge d'homme* précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1939, 216 p.

MARC-AURÈLE, *Pensées pour moi-même* suivies du *Manuel d'Épictète*, traduction, préface et notes par Mario Meunier, Paris, GF-Flammarion, 1992, 222 p.

MICHAUX, Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967, 283 p.

PAVESE, Cesare, *Le métier de vivre*, Paris, Gallimard, 2005, 466 p.

PLUTARQUE, « La gloire des Athéniens », dans *Œuvres morales. Tome 5, 1^{ère} partie* (traités 20-22), texte établi et traduit par Françoise Frazier et Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 157-199.

REINACH, Adolphe, *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, réédition dirigée par Agnès Rouveret, Paris, Macula, 1985 [1921], xxx-461 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'âge de raison*, Paris, Gallimard, 1950, 319 p.