

Chapitre 6. Aux sources d'une esthétique picturale chez Francis Ponge

p. 63-70

TEXTE INTÉGRAL

- 1 À la lecture de la correspondance inédite de Ponge avec ses parents et sa jeune sœur, on s'aperçoit que, dès l'adolescence, ses lettres et cartes postales foisonnent de détails à la fois minutieux et frappants. Au point que des images – des portraits, des paysages – semblent parfois se dégager de son écriture¹.
- 2 Cette sensibilité visuelle chez Francis s'explique sans doute, en partie, par l'influence des Saurel. En effets, ses oncles maternels sont doués : Jean, l'aîné, fait des dessins satiriques et les signe « Jehan Testevuide » ; Marc a fondé « Le Dessin facile », une École de dessin à Paris ; Alfred peint à Rome avant de s'engager et se faire tuer au front dans les premiers jours de la guerre de 1914. Enfin, signalons que la femme de l'Oncle Jean est une artiste aussi : Mania Mavro fera en 1926 le portrait de Ponge pour les *Douze petits écrits*.
- 3 Une esthétique picturale se manifeste dans la correspondance du jeune homme pendant l'été 1913, lorsqu'il parcourt la Belgique, les Pays-bas, et le Royaume-Uni avec son oncle et sa tante, Alfred² et Jeanne Ponge. Réunis, ces documents pourraient ressembler à un carnet de bord, voire de « croquis » : à Gand, par exemple,

nous avons vu quelque chose d'épatant. Dans une immense et très belle cathédrale un *Te Deum* en l'honneur de la fête du roi. L'église était comble. Toutes les autorités militaires, civiles, judiciaires, universitaires étaient là. Il y avait un planton d'honneur et une haie de soldats. C'était superbe, il y a eu des chœurs de Bach très bien chantés³.

À La Haye, « on voit beaucoup d'équipages à 2 chevaux se promener dans de larges avenues boisées et bordées de belles maisons avec des balcons tout fleuris de roses, de glycine et de géraniums »⁴ ; à Chester, « une particularité [...], ce sont les "Rous" c'est à dire des magasins superposés. Le toit des magasins du rez de chaussée forme une allée, une autre rue avec d'autres magasins, seuls les piétons sont admis »⁵. Ces descriptions détaillées – surtout pour un garçon de 14 ans – montrent une sensibilité visuelle qui rapproche l'art de l'écriture. On dirait des prises de vue de son kodak⁶ !

- 4 L'année suivante – en juillet 1914, à la veille de la Grande guerre – Ponge fait un séjour linguistique à Friedrichroda en Allemagne⁷. Encore des croquis : à l'aller, Armand accompagne son fils dans le train Paris-Strasbourg. Francis évoque le paysage nocturne près de la frontière franco-allemande : « Un brouillard bas et épais nous cache la campagne qui nous paraît plate et marécageuse. De nombreux petits ruisseaux serpentent. Nous sommes frappés par le petit nombre d'arbres »⁸. Ensuite, des portraits, dont celui de son hôte : « Colosse à barbe embrouillée et sale, jaunâtre pour la plus

grande partie, grise pour le reste. Moustache idem, cheveux idem – Lunettes. N'est pas sympathique à première vue »⁹. Enfin, voici une mise en scène : Francis fait du canotage en équipe. À ses côtés, un jeune russe, dans le camp opposé, deux jeunes Allemands (Wollnar et Werner). Ponge et son partenaire gagnent deux courses. « Alors, le Russe a dit : *"la Triple Entente, il est bon"* et les allemands étaient embêtés »¹⁰. Ayant donné la parole à son camarade, Ponge nous rapproche de la scène, il nous y fait entrer par les : (les deux-points). Ainsi, notre proximité rend l'intervention provocatrice du russe d'autant plus surprenante et lourde de sens, *elle saute aux yeux du lecteur /spectateur*. L'écriture se mêle donc au visuel. Francis privilégie une esthétique du « détail »¹¹ : le brouillard, la barbe, une « petite phrase » prononcée à la fin d'une course.... Remarquons, d'ailleurs, que selon Littré, « détail » est un « Terme de littérature et de beaux-arts. Petite partie d'un ensemble [...] Il se dit, en peinture, des poils, des petits accidents de la peau, des draperies, des broderies, des feuilles d'arbres [...] »¹².

- 5 Son talent de narrateur se confirme entre 1917 et 1918. Étudiant à Paris, il commente dans ses lettres ce qu'il lit dans les journaux sur la stratégie des armées en guerre, la révolution en Russie, la politique étrangère de la France. Il lui arrive aussi d'assister à des événements et d'en témoigner.
- 6 Le 14 juin 1917, par exemple, Ponge se rend à la Gare du Nord pour rejoindre la foule qui accueille les généraux Joffre, Foch, Pershing, Brugère et Dubail ainsi que des officiers américains. Il suit le cortège de la rue Lafayette jusqu'à la Concorde en passant par l'Opéra Garnier et la Madeleine. Autant de monuments qui, couchés sur papier sous forme de récit, dessinent un paysage dans l'imaginaire du lecteur. Grâce à ces repères, on suit le regard de Ponge, devenu journaliste ou si l'on veut cameraman. Toujours est-il que l'œil du narrateur, loin de rester à la surface du monde extérieur, plonge dans son épaisseur pour sonder sa part de mystère. À la fin, le reportage révèle non pas tant la limpidité de l'espace urbain que son côté *trouble*. Que l'on considère le témoignage sur l'arrivée de Joffre :

Je me suis installé au coin du Bd Magenta et de la rue Lafayette derrière cinq ou six rangs de personnes. À 6h ¼ l'auto de Joffre apparaît se dirigeant vers la gare, la foule rompt le barrage d'agents, immobilise la voiture, gueule, applaudit. Je me suis trouvé porté à trois mètres de la portière. Joffre était seul avec un commandant, il avait quitté son képi et saluait de la main sans sourire et horriblement pâle, le brave type ! [...] voici [de nouveau] l'auto de Joffre. Cette fois-ci le barrage renforcé tient mais c'est un enthousiasme fou, on jette des énormes bottes de roses d'un balcon au coin de la rue Lafayette qui tombent à moitié hors de la voiture. Joffre est toujours grave [...]. Il salue et fait signe de re-saluer, en souriant. [...] ¹³.

Le regard de Ponge hésite entre la vue d'ensemble (la rue) et le gros plan de Joffre. D'où l'éclatement du texte en une suite d'images, autant de points de vue qui s'entrechoquent et déstabilisent le lecteur : Francis au milieu de la foule ; à l'avant, la voiture qui se dirige vers la gare ; les manifestants franchissant le cordon de police ; Ponge proche de la portière ; premier portrait de Joffre ; retour au barrage d'agents ; les bottes de roses qui

tombent d'en haut ; enfin, deuxième portrait de Joffre. La rupture du cordon renvoie non seulement à la *fragmentation* du récit mais aussi à son *déséquilibre* puisque les forces de l'ordre (surpassées en nombre, on l'imagine) cèdent sous la pression effrénée des manifestants. De manière analogue, plus il avance dans le texte, plus le lecteur s'y perd, cahoté par les images qui se succèdent les unes à la suite des autres. Mais pire encore que la désorientation, le *télescopage* de perspectives lui brouille la vue. Plongé dans la confusion aveuglante de la rue, il subit le même sort que les bottes de roses qui, lancées par la fenêtre, « tombent à moitié hors de la voiture » et restent dans une attitude précaire, suspendues entre le dedans et le dehors.

- 7 Au milieu de ce désordre, un jeu de contraires : face au public animé, l'extrême pâleur et la réserve du Maréchal, qui « saluait sans sourire ». Comme si Joffre avait déjà un pied dans la tombe. Comme si son âme « rev[enait] de l'autre monde sous une apparence physique »¹⁴, à l'image d'un spectre – une *ombre* du Maréchal. Car sa présence se mesure en fonction de son absence – du moins jusqu'à la fin du passage, où il *reprend ses esprits*, « salue et fait signe de resaluer, en souriant ». Inattendus, ces derniers gestes frappent le lecteur en ce qu'ils s'opposent au trouble dégagé par Joffre dès le début. Ainsi le flou sert-il à *rehausser* le sourire, il met l'expression du visage *en évidence* voire, *en lumière*. La transformation du Maréchal n'en est que plus prononcée : d'un personnage presque *illusoire*, il évolue en un homme vivant, grâce à cet échange avec un membre du public. En effet, la présence dans la foule d'un autre qui le fait saluer, re-saluer et sourire lui permet de révéler au public sa part d'humanité.
- 8 Bref, ni la lumière ni l'obscurité ne se trouvent là où on les attend. Censé pourtant clarifier, le témoignage de Ponge fait le contraire en jetant le lecteur/spectateur dans le chaos. Seulement, notre analyse de Joffre nous fait réfléchir : et si le désordre ne s'avérait qu'un *leurre* finalement ? Le texte peut-il illuminer le lecteur tout en lui troublant les sens ? On dirait que le texte de Ponge fonctionne comme un objectif mal réglé, un instrument optique qui, de manière paradoxale, nous brouille la vue pour mieux la corriger. Eclairer le lecteur revient donc à le dérouter. Dans la Partie II, Chapitre 3, nous allons examiner ce paradoxe à l'œuvre dans quelques textes du *Parti pris des choses*. Pour le moment, il suffit simplement de remarquer que bien avant la composition de ces derniers, une sensibilité visuelle se manifeste chez Ponge pendant sa jeunesse.
- 9 Le 31 janvier 1918, Ponge livre à sa sœur le compte rendu du raid aérien de la veille. Il habite alors rue Faraday, derrière la Place de l'Etoile. Réveillé « vers minuit », il se lève, « [s]'habille, me[t] [s]on manteau, [s]on chapeau. », sort sur le balcon :

Le canon continue à tonner. [...] Tout à coup sur la gauche les avions apparaissent. Un puis deux puis trois, quatre, cinq, six qui apparaissent et disparaissent alternativement dans le brouillard : ils montent, descendent, font des chassés croisés. [...]. Tout à coup, en face, à faible hauteur, apparaît un avion dont on distingue les deux feux (un blanc et un rouge). Il semble survoler l'Etoile à très faible hauteur. Il vole à une très grande vitesse en descendant assez rapidement comme ceci _____ vers la droite. Il disparaît caché par des maisons d'en face. À

peine est-il disparu que nous sursautons. Deux formidables explosions qui font tout trembler, toutes proches¹⁵.

Les avions défilent chronologiquement sur la page : « Un puis deux puis trois, quatre, cinq, six ». Pourtant, le lecteur ne les voit qu'à moitié : d'abord, puisqu'il a affaire à des *nombres* dont chacun *désigne (montre)* un appareil isolé. En revanche, chaque nombre *occulte* l'objet en ce qu'il remplace le mot « avion ». Car un *autre* terme s'interpose entre le signifiant et le signifié, éloignant ainsi l'avion-objet du lecteur. À chaque fois une zone floue s'établit autour du nombre. D'ailleurs, l'invariabilité de ce dernier jette encore un voile sur l'objet désigné : l'inscription sur la feuille du nombre « trois » par exemple évoque l'avion tout en dissimulant son genre (masculin). Au lecteur de régler l'image en apportant au texte sa propre vision intérieure d'un avion militaire vers 1918.

- ¹⁰ En effet, la vue se pense à *travers* et *en fonction de* l'écriture. La page blanche s'apparente aux nuages, l'encre de la plume aux traces laissées dans le ciel par les gaz d'échappement de l'avion. Comme un pilote, l'auteur poursuit son texte chronologiquement, en cherchant sa voie dans le brouillard de sa pensée. Le lecteur, quant à lui, retrace son chemin. Les mots, comme les images, se succèdent, se superposent, enfin, se dissolvent progressivement sur la rétine. Comme la brume qui fait paraître *et* disparaître les avions « alternativement ». Cette oscillation rend la vue du lecteur confuse, les montées, descentes et chassés croisés des appareils ne font qu'accentuer le trouble. Un réseau de lignes en mouvement se dessine alors sur fond de brouillard. Le ciel ressemble à une toile sur laquelle s'inscrit une première image qui se dissout et cède la place à une deuxième, tout aussi insaisissable, vibrante, pleine d'ombres. Ainsi, la vue du lecteur se transforme à partir d'un texte qui se modifie à son tour, mot par mot, ligne par ligne.
- ¹¹ Mais cette double métamorphose ne peut se poursuivre que si le lecteur a en partie *oublié* ce qu'il vient de lire. Autrement dit, une fois enregistré par « l'œil de l'entendement »¹⁶, le texte doit s'estomper. Au point qu'il s'avère aussi obscur et épais que la fumée, montrant autant qu'il cache. Ainsi remplit-il une *double* fonction qui bascule, d'ailleurs, dans *l'interligne*. Car il faut entendre ce qui *ne se dit pas* noir sur blanc, ou encore, ce qui se dit à *demi-mot*. Lire présuppose, voire nécessite, la vue courte. Constat d'autant plus étonnant que le texte prend son origine dans le *regard* du narrateur. Que fait Ponge si ce n'est un *témoignage*, une « déclaration de ce qu'on a vu, entendu, perçu »¹⁷ ?
- ¹² Conformément à cette optique, la scène des avions en chassé croisé sur la gauche se fait supplanter par l'arrivée en face de Ponge d'un autre appareil équipé de feux « (un blanc et un rouge) ». L'avion « semble survoler l'Etoile » avant de descendre et s'écraser. Soulignons que les locutions adverbiales telles « à une très grande vitesse » et « assez rapidement » restent aussi vagues et opaques que le brouillard ou la fumée. Elles occultent l'avion plus qu'elles ne le révèlent. Afin que le lecteur *l'entrevoie* seulement. Le lecteur, que les prépositions « à » et « en » larguent dans le ciel. Cherchant des repères, il accélère sa lecture, se laisse projeter en avant par le grand trait, le « ——— ». Mais plus il lit, plus il se perd dans l'écriture. Les locutions adverbiales plombent le texte,

l'alourdissent. À tel point que nous éprouvons du vertige, nous sentant tirés vers le bas. Comme si l'avion, à l'image d'un oiseau, *avait du plomb dans l'aile* – littéralement. Il disparaît subitement derrière les maisons. Déclenche-t-il les deux explosions qui suivent ? On pourrait le croire, car la locution « à peine ... que » relie sa disparition aux sursauts. Pourtant, rien ne nous permet de le savoir, puisque la maison bloque notre vue. L'avion apparaît donc pour nous échapper à la fin. Le chroniqueur a beau essayer de représenter l'événement, son écriture y jette le trouble. Ponge lui-même semble perdu. D'où vient l'irruption du grand trait, après tout ? Les seuls mots ne suffisent-ils pas à traduire la descente de l'avion ? En tirant le trait, Francis montre les limites de l'écriture, la rapprochant ainsi de l'art. Contrairement aux apparences, le trait traduit la zone d'ombre, le lieu d'hésitation entre deux modes d'expression. Reste à déterminer où se dessine la frontière entre l'une et l'autre, tâche rendue d'autant plus difficile que les explosions « font tout trembler, toutes proches » occultant ainsi notre vue.

- 13 Que des images et des questions de visibilité hantent la correspondance de Francis Ponge dès sa jeunesse, rien de plus naturel, vu les dons artistiques de ses oncles et tante maternels. C'est d'ailleurs dans ce contexte que Francis, alors Khâgneux à Louis-le-Grand, croise Jean Paulhan pour la première fois en 1916 – sept ans avant de lui écrire, on s'en souvient, à la suggestion de son père ! Sa grand-mère vient de faire rapatrier de Rome les effets personnels de son fils Alfred. « [S]achant les liens d'amitié qui unissaient Jean et Alfred, elle fit venir Jean en lui disant : "Prenez ce que vous voulez dans les affaires d'Alfred" »¹⁸, racontera Ponge en 1988. « C'est ainsi que je l'ai vu la première fois, et donc à propos de peinture »¹⁹.
- 14 Bien sûr, la littérature et la peinture font bon ménage chez Paulhan, comme le découvrira Ponge plus tard. Le 25 mars 1923, il est reçu chez lui, rue Campagne-première, à Montparnasse. Il y remarque des livres de Valéry et Breton, de Groethuysen et Alix Guillaïn²⁰. De plus, un papier collé de Braque et « deux grands paysages métaphysiques »²¹ de Chirico attirent son attention. En 1924 Paulhan présente son nouveau protégé à Marc Chagall, qui devait, à l'origine, faire le portrait de Francis pour les *Douze petits écrits*. Une vingtaine d'années plus tard, Ponge nouera des relations avec Fautrier, Dubuffet et Braque, toujours par l'entremise de Paulhan. Si l'atavisme familial prédispose Ponge à l'art²², la proximité de Paulhan aux artistes de son époque²³ semble nourrir une telle sensibilité.

Notes de bas de page

1. Je tiens à remercier Armande Ponge qui m'a fourni le texte des lettres dont il s'agira. Au cours de nos séances de travail elle m'a montré que la sensibilité visuelle chez son père remonte au moins jusqu'en 1913. Elle m'a longuement parlé des Saurel, également. Les trois paragraphes qui suivent sont basés sur nos entretiens à Bar-sur-Loup et à Paris en 2006.

2. Armande Ponge explique qu'Alfred voulait « créer un *Musée de la Parole*. [...] Malheureusement, le Comité Fondateur [...] ne réussit pas à trouver les appuis et les fonds nécessaires pour faire vivre le projet, malgré la rédaction d'un opusculé de 36 pages

(14 février 1911) qui répondait au Conseil Municipal de Paris saisi de la proposition. L'idée lui fut subtilisée par le grammairien Ferdinand Brunot, et le musée fut réalisé sans lui, à la Sorbonne » (*Rétrospective*).

3. De Francis Ponge à ses parents, lettre du 22 juillet 1913, Archives Ponge.
4. De Francis Ponge à Hélène Ponge, lettre du 31 juillet 1913, Archives Ponge.
5. De Francis Ponge à ses parents, lettre du 22 août 1913, Archives Ponge.
6. Ponge se promène, en effet, avec son appareil photo (son kodak). Voir la carte illustrée de Chester, sans date, aux Archives Ponge : « Mes chers parents, voici des photos prises avec mon kodak et développées à Chester ».
7. Il n'y reste que peu de temps – une semaine –, car le 27 juillet il doit rejoindre son père à Zürich. La guerre est alors imminente. Armand décide de rentrer à Caen avec Francis en passant par Paris. À la Gare de l'Est, Ponge attend l'arrivée de Poincaré, qui a écourté son voyage officiel en Russie.
8. Francis Ponge, compte rendu du voyage en Allemagne, 18 juillet 1914, Archives Ponge.
9. De Francis Ponge à ses parents, lettre du 18 juillet 1914, Archives Ponge.
10. De Francis Ponge à ses parents, lettre du 22 juillet 1914, Archives Ponge.
11. Mon entretien avec Armande Ponge, Le Bar-sur-Loup, le 6 août 2006.
12. « Détail » dans Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*.
13. De Francis Ponge à ses parents, lettre du 14 juin 1917, Archives Ponge.
14. « Revenant », *Le Petit Robert*.
15. De Francis Ponge à Hélène Ponge, lettre du 31 janvier 1918, Archives Ponge.
16. J'emprunte l'expression à Denis Diderot, « Entretien entre d'Alembert et Diderot », *Entretien entre d'Alembert et Diderot ; Le Rêve d'Alembert ; Suite de l'entretien* (éd. Jacques Roger), Garnier-Flammarion, 1965, p. 48. Dans un passage sur la mémoire d'Alembert remarque : « [...] il me semble que nous ne pouvons penser qu'à une seule chose à la fois, et que pour former, je ne dis pas ces énormes chaînes de raisonnements qui embrassent dans leur circuit des milliers d'idées, mais une simple proposition, on dirait qu'il faut avoir au moins deux choses présentes, l'objet qui semble rester sous l'œil de l'entendement, tandis qu'il s'occupe de la qualité qu'il en affirmera ou niera » (*Ibid.*, *loc. cit.* ; je souligne).
17. « Témoignage », *Le Petit Robert* ; je souligne.
18. Francis Ponge, « Souvenirs impromptus », recueillis par Ghislain Sarto dans la *N.R.F.*, numéro 425, juin 1988, p. 38.

19. *Ibid.*, *loc. cit.*

20. Voir la note du 19 avril 1938, citée dans la Chronologie des O.C., t. I, p. LVI. Les Archives Ponge pour mars 1923 confirment cette information.

21. *Ibid.*

22. Voir le livre de Serge Koster, *Francis Ponge*, Henri Veyrier, 1986, p. 18-19, 28.

23. Critique d'art, Paulhan écrira *Braque le patron*, Genève-Paris, Éditions des Trois Collines, 1946 ; *Fautrier l'enragé*, Gallimard, 1962 ; et *La Peinture cubiste*, Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », n° 76, 1970.

Le texte seul est utilisable sous licence [Licence OpenEdition Books](#) . Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.