

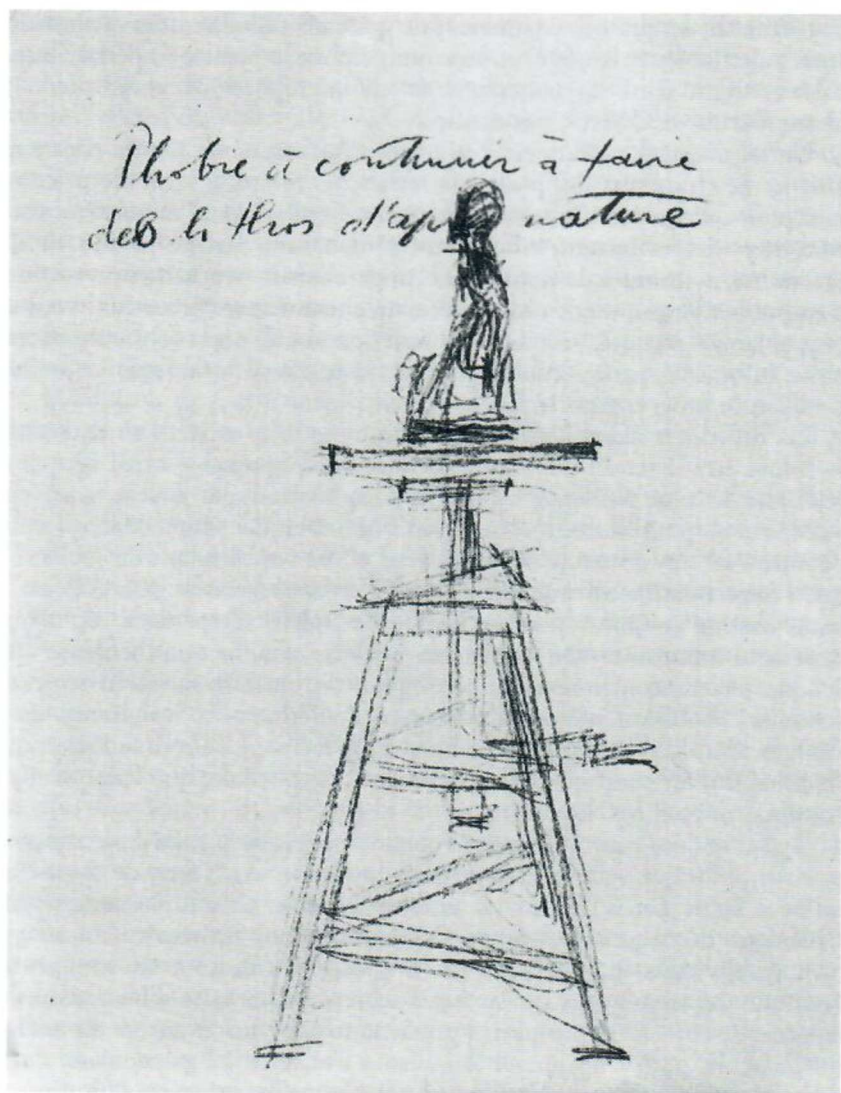
JEAN-YVES POUILLOUX

D'un trait infiniment suspendu

On raconte l'histoire de l'empereur de Chine qui souhaitait obtenir du plus grand peintre de son empire un tableau représentant un coq, le plus grand peintre et le plus beau coq. L'artiste accepte, on le loge au palais, on s'attend à le voir se mettre au travail aussitôt; et voici que le peintre se promène dans les jardins, écoute de la musique, déguste les petits plats exquis que prépare pour lui le cuisinier du palais, et ne touche pas à ses pinceaux. Chaque semaine l'empereur vient s'enquérir des progrès de l'œuvre en cours, et chaque semaine il s'en retourne désappointé. Un jour arrive où les courtisans se mettent à murmurer, les reproches s'enflent, le scandale est prêt à éclater: quoi! ce parasite se gorgé et ne fait rien. Indifférent à la rumeur, le peintre poursuit ses promenades. Jusqu'au moment où l'empereur se met en colère et menace, et pourtant cet éclat ne semble pas troubler l'artiste. Puis un matin, il saisit son pinceau, et en quelques traits rapides il fait surgir le plus extraordinaire coq jamais vu. Il avait fallu tout ce temps d'inactivité (apparente), de passivité, pour que naisse, d'un coup, presque instantané, le chef-d'œuvre. Comme dans les disciplines d'éveil, un très lent cheminement avait conduit à cet instant où soudain, avec la brutalité d'une apparition, le pinceau avait trouvé comme de lui-même le tracé parfait. Une réussite aussi accomplie donne l'envie d'un tel bonheur d'expression, mais en même temps un doute nous vient: voilà une belle histoire, comme tant d'autres belles histoires qui nous fascinent, en particulier lorsqu'elles viennent d'une tradition que nous commençons à peine de découvrir et que nous trouvons dans les recueils de Tchouang-Tsen ou Lin-Tsi. Nous sommes émerveillés, presque convaincus, et pourtant une part en nous résiste, reste sceptique devant le mystère qui lie ensemble l'inactivité et la perfection, une perfection qu'on ne saurait atteindre volontairement, ni par un travail qui la viserait directement, mais qui au contraire n'aurait chance de survenir qu'à la faveur d'exercices détournés et dont l'enjeu apparemment serait de conduire au renoncement. Cette voie mystique, rien dans l'œuvre de Ponge n'en montre explicitement de trace, et même rien ne semble plus éloigné d'elle: œuvre intensément affirmative, provocante ou volontaire et décisive, romaine gravée dans le bronze, la «poésie» de Ponge fait résonner l'écho d'une tension si violente qu'on y perçoit parfois comme la douleur d'un orgueil désespéré. Tout le contraire de l'humilité que l'on pourrait attendre dans la voie du renoncement.

Et pourtant, au-delà de la pose et des postures, ou plus exactement dans cette pose même, se produit un retournement surprenant. Comme d'autres ont un jour fait une expérience qui a modifié de fond en comble leur existence (Descartes le 10 novembre 1619 — et la nuit qui suivit...), il semble que se soit produit un jour pour Ponge un bouleversement tel que son écriture en a été radicalement changée. Peut-être cela n'a-t-il pas, en toutes les conséquences existentielles qui suivent d'ordinaire une conversion, au moins une trace indélébile en subsiste dans ses textes. L'événement est daté du 24 mai 1944, et, malgré l'ambivalence de la formulation où se mêlent arrogance et renoncement, il indique une voie d'écriture où le parti-pris change de nature. «Que rien désormais ne me fasse revenir de ma détermination: ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurais faite à son propos, ni à l'arrangement en poème de plusieurs de ces trouvailles. Que mon travail soit celui d'une rectification continuelle de mon expression (sans souci *a priori* de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut [...]. Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème...» («Berges de la Loire», *La Rage de l'expression*, p. 11).

Le poète abdique une prétention à la maîtrise, au moins à une certaine maîtrise, en même temps qu'il dessine une nouvelle voie poétique, incertaine, marquée par un inachèvement inéluctable. S'il y a malgré tout affirmation, c'est désormais l'affirmation d'une incomplétude. De là cette curieuse conjonction d'une volonté tendue (jusqu'à la grandiloquence des «jamais», «rien désormais», «continuelle», «imprescriptible»), et d'un effacement («rectification», «sans souci *a priori*», «droit de l'objet»), qui laisse un peu perplexe, comme un paradoxe logique ou une énigme zen. S'engage dès lors, en Ponge, un conflit vital entre les deux pentes qui ne cessent de l'attirer tour à tour, provoquent souvent de brusques dénivellations, mais parvenant parfois à un équilibre presque miraculeux. Ainsi dans une lettre à Paulhan, dont il a conservé le brouillon, Ponge exprime son contentement à la suite d'une conférence à Gand: «J'ai grande envie qu'on en copie l'enregistrement, pour te le faire entendre. Ma modestie y montait constamment à la même hauteur que mon orgueil, il me semble. Enfin, une de mes meilleures choses» (novembre 1958, *Correspondance*, tome II, p. 276). Or cet équilibre, vécu et exprimé dans des termes psychologiques ou éthiques, désigne plus profondément une position existentielle qui détermine l'écriture dans son ensemble, ses visées comme les moyens qu'elle se choisit, la tonalité essentielle qu'elle choisit ou accepte, selon qu'elle laisse paraître l'incertitude ou l'inquiétude qui la motive, ou au contraire se décrit dans une affirmation maintenue envers et contre tout, en déniait toute fragilité. L'équilibre est précaire, sans cesse menacé par sa poursuite même, et pourtant essentiel à l'entreprise de Ponge, si du moins c'est bien ainsi qu'il convient de comprendre le terme d'indifférence qui semble si fort lui importer: s'il peut arriver que je renonce à ma prééminence imaginaire sur les choses du monde, à mon souci de beauté langagière, alors,



Alberto Giacometti, *Buste d'homme sur selle*, vers 1960

peut-être, surviendra-t-il, ce moment de grâce où s'abolissent les distinctions entre sujet, objet et langage, et où, comme pour le peintre impérial, le coq parfait surgit, dans un battement de cil intemporel (le «battibaleno»). Comme dans «L'Œillet», par exemple.

Un tel moment ne survient pas à volonté, c'est même tout le contraire, plus je me tends vers lui, plus je le recherche, moins je laisse de place en moi pour qu'il arrive. En même temps, rien qui vaille ne saurait être écrit en dehors de cet instant. Ainsi empêtré dans une attente paradoxale, et déterminé pourtant à le maintenir, Ponge choisit, non sans provocation, d'en publier les étapes, comme celles d'un cheminement laborieux vers une beauté jamais atteinte, «fontaine de notre patio». D'où la forme déconcertante, informelle, parfois informe, que prend ce travail de fabrique, ce journal d'atelier, ce progrès assez lent.

Les difficultés redoublent encore si, comme il lui arrive, l'objet d'étude se trouve être le travail d'un autre, peintre ou sculpteur — car il faut alors rejoindre le plus fidèlement possible l'exploration qui fut la leur, leur «poétique» (pour retrouver un terme que Braque adopte après l'avoir détourné de son domaine originel), leur effort vers l'instant de jubilation que Ponge nomme un orgasme (*L'Atelier contemporain*, p. 10). Ailleurs il parle aussi d'«objoie», par un néologisme plein d'espérance, et même carrément optimiste. On ressent là quelque conjonction heureuse qui évoque une rencontre sexuelle accomplie, où l'indifférenciation se serait produite, abolissant même fugitivement l'enfermement de chacun dans l'énigme d'un corps étranger y compris à soi-même. Une réconciliation qui signifierait d'un coup qu'une communauté est possible, que l'amour n'est pas voué au malheur. Le rêve.

Il peut se faire aussi que l'autre s'obstine à la résistance, qu'il ne compose pas. Au point que sans le détour d'une incitation extérieure, de soi-même on ne se serait jamais risqué à lui adresser la parole. Un autre, étranger véritablement, déconcertant et muet. Or voici que, conformément aux usages bien établis dans les galeries d'art, on vous demande, à vous le poète, l'homme des mots, vous qui menez l'existence laborieuse d'un artisan du langage, de rédiger un prospectus publicitaire pour attirer encore davantage les amateurs, pour leur donner des raisons d'acheter. La galerie passe donc commande, et il faut que le texte soit remis à temps pour que l'imprimeur en fasse une élégante plaquette, disponible le jour du vernissage. Et naturellement, flatté, le poète accepte, il relève le défi. Il a un peu plus d'un mois devant lui, et comme il connaît sa lenteur, il se met vite au travail.

Ici commence l'embarras.

Que dire d'un homme énigmatique, Giacometti, d'une œuvre hors du commun, à la fois reconnue, célébrée déjà, et pourtant encore marginale? Par quel biais l'aborder? Comment lui rendre hommage sans complaisance, sans manier l'encensoir rituel et les hyperboles de circonstance? Comment être à la hauteur du sujet? Comment échapper aux lieux communs? Comment éviter de se faire valoir en se livrant à l'éloge d'Alberto Giacometti?

Comment tenir les délais? Et tant d'autres questions, qui obligent à la prudence. Il s'agit de ne pas faire le mariolle. D'où les perplexités.

Alors on se décide. On prend une feuille de papier, et, résolument, on inscrit: «Paris, 30 juillet 1951». Cela au moins est sûr. Voilà toujours un commencement, la page n'est déjà plus tout à fait blanche. Le fameux vertige sera pour une autre fois. Et d'une main rassurée (d'une certaine façon), on trace le signe familial à tous ceux qui ont eu à faire un plan de dissertation: I, soit le «Grand un» en chiffres romains. Là on s'arrête à nouveau, pas très avancé malgré tout, un peu penaud pour tout dire: qu'est-ce que je vais bien pouvoir raconter? Et mille pensées fugitives passent en tourbillon, des images de statues filiformes où l'œil a bien du mal à imaginer le corps humain, la chair, l'épaisseur d'un homme. Ah si seulement c'était de Maillol ou de Germaine Richier qu'il fallait écrire... Mais non. Et en plus juste au moment de la première exposition à la Galerie Maeght, il ne s'agit pas de faire un faux pas. On songe, devant ce «Grand un», et la trace écrite, ce trait vertical bordé en haut et en bas d'une courte barre horizontale, cette première marque d'écriture, voici qu'elle se met à parler. D'elle-même, en quelque sorte. Le 1 et le i majuscule sont identiques. I c'est (i) en capitales. Mais aussi, I vaut pour J en caractères romains. Ponge aime à laisser jouer les lettres: «Faisons en sorte que le mot imprononçable SCVLPTVRE...» (AC, p. 99) — des lettres surtout majuscules: ainsi écrites, elles déconcertent un instant, juste assez pour arriver à une existence indépendante. Non, n'exagérons pas, un minimum de résistance, d'autonomie. Donc J, curieuse consonne, demi-consonne disent certains, appelle une suite pour prendre sens. Après l'initiale, laissons venir la voyelle la plus fréquente, «e», et on obtient le pronom dans lequel chacun se figure: «Je», ce qui est pour le moins bizarre, et mérite qu'on y pense. Qu'est-ce que «Je»?...Ce «Je» qui, justement en anglais se dit «I». Coïncidence? hasard? ou ordre des choses?

Bien sûr, ce temps du commencement, je l'imagine — et je ne peux que l'imaginer. Mais si je me le figure ainsi, c'est guidé par un détail qui apparaît dans un autre texte, consacré celui-là à Picasso: «Voici aussi pourquoi, au début de ce texte, j'ai dû planter ce nom *et d'abord sa majuscule initiale* comme au bout d'une pique, une oriflamme...» (AC, p. 324). Et Ponge ajoute, après quelques variations sur l'émergence de son œuvre à lui, de sa notoriété à lui (mais nous sommes alors en 1973, Ponge est devenu un nom connu d'un public large, ce qui n'était pas le cas en 1951): «il m'a donc fallu, tout en haut et à gauche du premier feuillet blanc venu sur mon écritoire, que mon premier geste soit pour y tracer impérieusement, de haut en bas, le trait vertical mimant la plantation en terre d'une pique en haut de laquelle se forma aussitôt ensuite le rectangle qui s'y trouve attaché pour flotter, tendu à l'horizontale par le vent, sur les sommets...» (AC, p. 325). Dans cette dérive songeuse, la marque matérielle de la lettre inscrite à la fois inaugure la rêverie, lui donne un support, et propose de proliférer tantôt comme initiale de Picasso, tantôt comme emblème d'une

génération esthétique, drapeau d'une conquête promise à faire (plusieurs fois) le tour du monde. Le signe tracé oscille entre deux rôles: c'est un dessin, presque un pictogramme, ou c'est une lettre qui ne trouve un sens qu'associée à d'autres. D'ordinaire nous choisissons instantanément l'un ou l'autre côté. Ici, Ponge s'arrête, il retarde le moment de se décider, il choisit de laisser les deux côtés jouer l'un par rapport à l'autre, dans une étrange concurrence où les deux faces du signe manifestent leur existence dans un suspens énigmatique: «Dès lors, dis-je, le point de départ du texte était, du point de *vue* de l'écriture proprement dite, marqué. Le plus important était fait» (AC, p. 325). Reste pourtant, une fois cette marque initiale posée, à se lancer en avant (Ponge parle de «startingpost») sans oublier pourtant de maintenir aussi longtemps que possible, même au prix de contorsions de funambule sans cesse exposé à la chute, la présence des deux côtés, leur coexistence. Ponge écrit ainsi: «Chaque mot a beaucoup d'habitudes et de puissances; il faudrait chaque fois les ménager, les employer toutes. Ce serait le comble de la "propriété dans les termes"» (*Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, Hermann, 1984, p. 40). Comme on imagine, cela tient à un fil. Et pour tenir le fil, il faut sans doute une sorte d'assurance, de détermination qui ne vous viennent pas à volonté, mais par la grâce d'un moment d'équilibre toujours précaire auquel l'obscur travail des exercices aura pu préparer une place.

Devant sa feuille, le 30 juillet 1951, Ponge semble plus habité par le doute que par la certitude. Ayant ainsi dévidé la forme I en trois cordeaux, il va se mettre à défaire chacun des brins, il inscrit les mots qui correspondent au tracé initial, au trait encore dépourvu de sens, et dont il importe de laisser proliférer les pousses qui peuvent naître d'une si mince racine. Il trace: puis, «un, simple, single, singularité», allant du trait unique à des modalités qui dérivent une à une vers la sculpture de Giacometti, dont on pressent que l'aspect déconcertant (tout sauf un être humain, à première vue) provoque une sorte d'inquiétude. Les formes visibles, d'abord, dérangent, leur maigreur excessive provoque un malaise, on y reconnaît moins un homme qu'un squelette, moins un semblable qu'un autre, étrange. Mais, d'un autre côté, du I sort le singulier d'une unité primitive sans chair peut-être, mais debout dans son isolement misérable et glorieux: «simple, single». Voici le «I» (en anglais) qui se révèle envers et contre tous. Ce n'est pas l'être humain selon Michel-Ange, celui que nous admirons sur les fresques de la Chapelle Sixtine, ni le corps massif des Esclaves du tombeau de Jules II, c'est un être bien singulier, hors de nos habitudes de voir. La lettre I signifie et représente l'homme selon une pratique de sculpteur qui procède à l'inverse de la statuaire classique: dans la tradition, le burin, le ciseau, enlèvent au bloc de pierre la gangue qui enveloppe une forme dont les grands sculpteurs disent volontiers qu'elle ne demande qu'à s'exprimer. Avec Giacometti — cela n'a pas toujours été sa façon — c'est l'inverse, il dresse d'abord une armature métallique puis

l'entoure d'un manchon de plâtre qu'il dégrossit ensuite au couteau. Technique singulière, elle aussi, comme les formes auxquelles elle donne naissance, rugueuses, angulaires, hérissées de coupures et d'entailles, d'arêtes aiguës, mal polies, primitives. Par quel sortilège ces hérissons mal identifiants peuvent-ils pourtant coïncider avec l'être humain, nous en donner une impression saisissante?

D'où ce «1°, Chaos de la matière de l'I (un), parce que, bien qu'il soit un, il est fait pourtant de détails, de parties», où Ponge transcrit à nouveau tout à la fois la forme et le sens d'une lettre, la forme et l'apparence d'une sculpture, et le paradoxe d'une poétique. Le «Chaos» ne peut manquer d'évoquer la Genèse, et les mythes de la Création, avec l'assimilation plus ou moins inévitable du sculpteur et du Créateur, faisant jaillir d'un magma informe un être indifférencié. Bien sûr, Ponge ne parle pas seulement de Dieu, ou de Giacometti, mais aussi de lui-même et de son texte, de toutes ces pensées confuses, mêlées, qui n'en sont pas au point de prendre corps, qui vaguent sans consistance, et du coup restent sans portée. Il semble éprouver la nécessité d'inscrire ce chaos dans le langage, d'énoncer cette indifférenciation originelle dans laquelle il se trouve lui-même pris.

Jean-Yves Pouilloux

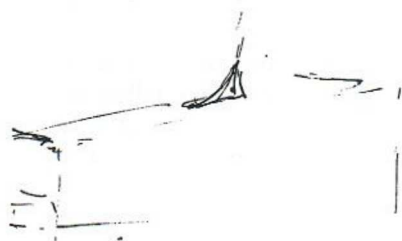
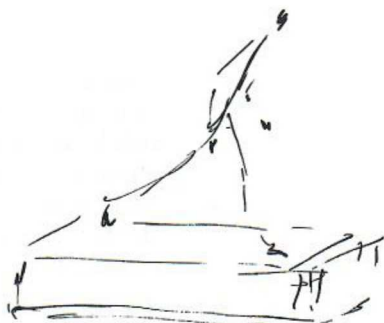
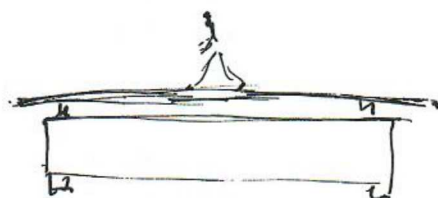


*Figure sur une base qui est
mon une barque.*

Dessins d'Alberto Giacometti, adressés à Pierre Matisse
lors de la préparation du catalogue de l'exposition de ses œuvres en 1950



*Homme traversant une place par un matin de
soleil,*



*Moi me lisant dans une rue sous la
pluie,*