

MATHILDE BRODU

Arrière-pensées d'une inspiration

L'embarras de Ponge devant Giacometti ne relève peut-être pas seulement d'une affectation particulière. Les textes sur Georges Braque ou encore sur Jean Fautrier tels que *L'Atelier contemporain* les propose au voisinage des «Joca Seria» avaient pourtant désigné cet inextricable et infini partage entre «le sanglot esthétique» et le texte à produire. Il semble bien ici que Ponge soit mis en demeure d'écrire par une autre autorité que celle de son émotion personnelle, émotion qu'il présume et qu'il attend impatiemment afin que les statuettes commencent à lui livrer quelques indices du texte à rendre. Sous la dictée du devoir, Ponge collectionne et recueille les brouillons savamment dispersés de ses obligations.

Ainsi donc, du 30 juillet au 4 septembre 1951 et dans le «crépuscule du soir», les notes de Ponge montrent, tout le long de ces seize jours d'écritures scandées en vingt-huit fragments, les assauts répétés, les reprises, les surprises et les façons de régler la commande.

Seulement le texte proposé à la lecture ici recèle véritablement plusieurs autres textes que Ponge cite parfois, indique, avoue comme pour mieux les emprunter aux détours d'un manque ou d'un répit du rythme des notes. C'est bien avec la tranquillité et le calme du propriétaire que Ponge double sans inquiétude son propre texte de celui des autres, y glisse nombre de citations déguisées en trouvailles éphémères. Toutefois, il apparaît vite qu'un texte a particulièrement soutenu Ponge dans sa laborieuse fabrique.

En effet, Michel Leiris avait publié en juin 1951, un mois seulement avant le début des notes de Ponge, un court texte «Pierres pour un Alberto Giacometti» pour le catalogue d'une exposition du sculpteur à la galerie Maeght¹. La proximité des dates mais surtout la lecture simple suffisent à désigner le texte de Leiris comme le plus proche jusque dans les termes, les manières, les tournures de celui que Ponge doit commencer. Une lecture tout juste attentive suffirait à compter le nombre de détours, d'emprunts confiants qui bordent le texte, y participent, y concourent. Puisque Leiris est au bord de la table, tellement accessible, il ne tarde pas à entrer dans la grande machine des choses sérieuses et de celles qui ne le sont pas.

1. Repris dans *Brisées*, Gallimard, Folio, p. 165-175.

Toutefois, ces citations ne gagnent que très rarement (presque jamais) leur qualité et restent en quelque sorte marginales. Puisque Ponge n'avoue pas, il faut presser son texte afin d'en retrouver le recopiage expert.

S'il s'agira plus tard de s'accoutumer à la taille des statues ou à la réduction inquiétante des figurines, Leiris comme Ponge n'hésitent pas à désigner la figure même de l'artiste. Il est très remarquable alors de constater à quel point les efforts de Ponge sont sans cesse ranimés par le souvenir des phrases de Leiris. En effet, on pourrait presque faire résonner chacune des propositions et rebondir d'un texte à l'autre sans difficulté.

La première attaque de Leiris pose d'emblée l'origine de Giacometti: elle est dite «suisse italienne» (*B*, p. 167). Ponge, quant à lui, note avec la brusquerie de très courtes phrases nominales allant même jusqu'à la juxtaposition pure de notes: «Très vieux canton. Ride millénaire. Côté italien de la Suisse, pas du tout tyrolien. Rien d'oriental. Rhétien: Sévère. Étrusque. Pompéien» (*AC*, p. 173).

Leiris poursuit ainsi: «Sa familiarité professionnelle avec le minéral explique peut-être pourquoi il semble être taillé dans un roc» (*B*, p. 167). La familiarité semble être plutôt pour Ponge naturelle: «Alberto tient plutôt du rocher, de l'ours, du cyclope» (*AC*, p. 175). La famille entière de Giacometti n'échappe pas non plus aux suppositions du poète: Alberto «ressemble plutôt à sa mère, qui eut trois fils: un rocher et deux arbres. (La Suisse): un rocher et deux pins» (*ibid.*, p. 177).

La phrase suivante du texte de Leiris ne manque pas non plus à la relecture: «Aucune lourdeur, pourtant et rien d'oursin en lui, une certaine sobriété de gestes masquerait-elle son affinité avec les animaux sans graisse (bouquetins ou cabris) qui ont les pentes les plus escarpées pour habitat de prédilection?» (*B*, p. 167). Ponge ne recule pas devant les traits insolites avancés par Leiris et réussit à les intégrer dans sa propre élaboration: alors, la maigreur, les chèvres, ces affinités étranges et disparates entrent dans la composition de la personnalité du sculpteur: «Il y a d'Alberto Giacometti à ses sculptures, le rapport d'un rocher à un arbre grêle (pin) ou peut-être d'un rocher à une chèvre, c'est-à-dire en quelque sorte d'un cyclope à une nymphe (maigre) et pour en revenir à la mythologie ancienne, de Polyphème à Galatée» (*AC*, p. 176). On peut noter ici le curieux souci du retour à la «mythologie» ancienne de la part de Ponge alors que c'est véritablement la toute première fois dans le texte qu'il s'agit d'elle.

Puis tous deux en reviennent à la figure même de Giacometti, ou plutôt à quelques-uns de ses traits les plus remarquables: «Dans le visage point trop mobile, note Leiris, et sous la couronne de cheveux crépus un rire de cannibale, souvent, découvre largement la dentition» (*B*, p. 168). Aussitôt Ponge l'accable d'adjectifs où les «cheveux crépus» de Leiris induisent



Alberto Giacometti, photog. René Burri, 1960, Paris

Finalement, Ponge semble avoir le dernier mot de cette longue dérive autour de la mine et de la mise de Giacometti dans un paragraphe où Leiris n'est pas tout à fait évité: «Sorte de rocher gris et large, hirsute, horripilé, terrifié; terrifié par sa force, terrifié par sa stupeur, terrifié par la nuit, par ses rêves et les apparitions de formes grêles et menaçantes autour de lui» (*ibid.*, p. 177).

La méthode Ponge est à l'œuvre ici, qui lui permet de reprendre à la fois les découvertes précédentes, de les réarranger et de les confier comme des nouveautés révélatrices qu'un arrangement jusque-là inaperçu avait réservé. Le secret cependant n'est pas très long à faire mentir puisque le premier terme enferme souvent la raison de celui qui le suit. Ainsi, d'hirsute à horripilé, le lieu commun qui les justifie ensemble est dans leur racine même, tous deux signifiant cette faculté d'avoir «le poil hérissé». Et tout couvert de plâtre... Hirsute ou barbouillée, la figure insolite de Giacometti se dessine dans chacun des deux textes. S'agissant de régler l'ambigu destin de l'humanité tel que Giacometti le propose, Leiris et Ponge n'évitent ni l'un ni l'autre de se consacrer à la personne, légendaire et énorme du sculpteur.

Il est très remarquable que de nombreux termes soient repris tels quels par Ponge. Ainsi, il est difficile de ne pas lire, alors même que le respect (si rare) des guillemets met en alerte, que Leiris souffle à Ponge le souci du sculpteur pour la «grandeur naturelle». D'autant plus que chacun des deux textes entreprend d'expliquer l'immensité physique des hommes de Giacometti. Pour Leiris, il s'agit d'abord de la taille des statues «dont la "grandeur naturelle" ne dépend pas de leur hauteur sous la toise» (B, p. 172).

Ponge, quant à lui, annexe à cette remarque celle «de la maigreur des figures» et rappelle les confidences de Giacometti lui-même afin de ne pas oublier «qu'il tendait à leur enlever le poids que les hommes cessent d'avoir quand ils bougent, quand ils vivent. Qu'en tout cas, il ne faudrait pas qu'une statue "grandeur nature", en bronze ou en marbre, pèse plus que le modèle (chair et os)» (AC, p. 164). L'homme dès lors est pris comme l'échelle à laquelle se rapportent la démesure des statues et les affres de leur inscription. Mais, qu'il s'agisse des statues ou des statuettes, les hommes de Giacometti n'en sont pas moins énigmatiques. Leur taille pour le coup soulève une autre série de raisonnements et d'approximations. Leiris désigne le premier cet aspect que prend la production de Giacometti. Le paragraphe de son texte est particulièrement précieux à Ponge comme on le verra plus tard:

Après les solides bien polis du début (stèles ou galets longuement délavés qui sont tout ce qui reste de la perception d'un corps vivant), après les constructions à claires-voies et les jeux qui se refusent à être des obturateurs d'espace, sont venues les figurines à gabarit d'épingle et les figures plus grandes mais toujours minces, images de la station verticale, minimes proliférations de structure humaine autour d'un fil à plomb» (B, p. 172-173).

Une des manières, on l'a vu, de se défaire du malaise de leur maigreur est encore de trouver dans l'allure même du sculpteur des ressemblances qui rassureraient. Dès lors, il y aurait entre l'artiste et chacune de ses œuvres un rapport de conséquence: rapport bien utile puisqu'il rattacherait le peuple debout de Giacometti à une communauté plus avouable. Ponge énonce d'ailleurs au tout début de son texte cette sorte de nœud, dès le deuxième jour de l'épisode des notes: «Les statuettes et figurines de Giacometti, de proportions très modestes et parfois infimes, qu'en pourrait-on inférer, quant à la civilisation ou l'homme qui les produisit?» (AC, p. 155). On peut noter tout de suite avec quelle adresse Ponge reprend à Leiris le terme même des «figurines». Non seulement les figurines mais aussi ce à quoi elles s'assimilent: «l'épingle». Ponge confiera même plus loin combien il est difficile de les distinguer car il n'y a que de très légères différences «d'une épingle aux plus extrêmes et minces petites figures d'A. Giacometti» (*ibid.*, p. 166).

L'homme, si petit et pointu, se confond bientôt avec des outils quotidiens, et «la catégorie d'objets» à laquelle ces derniers appartiennent entraînent les hommes sculptés au rang d'instruments: «chenets, manches d'outils, épées. Ce seraient alors des piquets métalliques ciselés» (*ibid.*, p. 155). On pourrait tout de suite s'arrêter un instant sur la fortune assez considérable que ces objets piquants connaissent dans tout le texte de Ponge et au moyen desquels il sera peut-être possible d'entrevoir «cette vérité dont nous venons à peine d'entailler l'écorce» (*La Mounine*, p. 215).

La liste exhaustive de cette «masse d'armes» de piquets, de branches et autres étroits fuseaux serait tout à fait saisissante. La collection passe des pieux aux épieux, aux fusils de bronze, aux chenets mais «dans l'autre sens», aux fourchettes, puis aux épées d'académicien, au sceptre enfin. Des sistres aux thyrses, des tomahawk-Tomâok. La houlette succède à la brochette et à la quenouille. Mais c'est finalement le canif qui aura le dernier coup de cette vaste parade armée.

Cet aspect tranchant, dangereux, prêté ici à la production de Giacometti relève aussi peut-être d'une préoccupation plus profonde chez Ponge. À propos de Fautrier déjà, on pouvait lire cette remarque: «Il est un moment où un grand artiste décide d'en finir, de tourner court, de trancher. Cela confère, à l'œuvre enfin délivrée, un aspect abrupt qui ajoute à l'impression de grandeur et répond à la fougue créatrice» (AC, p. 264).

Non seulement Ponge n'hésite pas à faire travailler les figurines, mais encore le voilà qui rôde autour du «fil à plomb»: ainsi l'essai tout entier du 31 juillet 1951 peut-il être lu en étroite collaboration avec le texte de Leiris: «L'homme — et l'homme seul — réduit à un fil — dans le délabrement — la misère du monde — qui se cherche à partir de rien — sortant du néant, de l'ombre — pour qui le monde extérieur n'a plus ni

haut ni bas — à qui apparaît son semblable — délabré, mince, nu, exténué, étriqué, allant sans raison dans la foule. L'individu réduit à un fil» (*ibid.*, p. 155). Ponge ne se prive pas d'ailleurs, tout au long de la note de répéter à dessein la formule «réduit à un fil»: elle n'apparaît pas moins de cinq fois. Ponge la reprend à nouveau mais cette fois il la déguise. On peut lire en effet à la fin de la note à quel point l'homme serait «laminé par les soucis, l'absurdité de tout» (*ibid.*, p. 155). Or la discrétion du verbe ne doit pas faire oublier combien il est en fait redondant; «laminer» signifiant «réduire un métal en lame». Réduit à un fil, «à lui-même», «dans le monde néant», «étriqué», il s'agit pour Ponge d'approcher cette insuffisance, cette presque disparition à la limite de laquelle pend le fil à plomb.

Les «minimes proliférations de structure humaine» notées par Leiris (*B*, p. 172) ne démentent pas la minceur extrême relevée par Ponge: «mince, menu, exténué» (*AC*, p. 155). Deux jours plus tard, Ponge attaque la note par le même indice: «l'individu se sent à la fois amenuisé au maximum et serré sur lui-même». Il semble que Ponge entretienne dans cet exemple le régime des mots et qu'à son tour, le texte tourne autour de la racine du verbe exténuer, «tenuis» en latin. Dès lors, mince, menu, le fil ténu et grêle de la diminution se retrouve en famille et le texte, par ce moyen tout trouvé de l'étymologie «prolifère» à son tour.

La minceur, si elle n'est pas naturelle, peut aussi être obtenue par soustraction, soumission de la matière: ainsi Leiris énonce qu'il faut: «Gratter jusqu'à l'os, jusqu'à l'indestructible. Ou bien — inversement — ajouter de l'espace alors qu'on semble vouloir éliminer quelques onces de matière» (*B*, p. 174); que Ponge reprend comme on joue: «L'homme se regratte, se regrette» (*AC*, p. 156).

La minceur, extrême jusqu'à l'angoisse des hommes, avait d'ailleurs fait l'objet d'un des premiers coups de canif de Ponge dont la formule étrange n'est pas, une nouvelle fois, étrangère à celle de Leiris. On pourrait presque citer d'abord celle de Leiris puis celle de Ponge afin de toucher combien cette dernière parvient à resserrer le propos de manière perçante: «Ici le singulier s'accroît en devenant fragment de pluriel» (*B*, p. 170), écrit donc Leiris et à quoi Ponge répond: «Minceur pour exprimer la multiplicité des I» (*AC*, p. 153). Cette rapidité aussi à la nécessité de «l'instantanéité»: «C'est l'idée simple (la particularité essentielle, la qualité différentielle) que je veux seulement exprimer, faire jaillir» (*ibid.*, p. 154) réclame Ponge.

Mais cette insistance rejoint assez clairement celle que Leiris revendique et celle que Sartre avait déjà formulée avant lui. La position de Leiris est très claire lorsqu'il écrit: «Souci aigu de vitesse, sans laquelle il ne saurait y avoir création. À l'œuvre d'art patiemment élaborée s'oppose la chose qui surgit, d'autant plus évidente qu'elle a l'air d'avoir poussé tout d'un coup, sans histoire ni racine: instantanée et hors du temps» (*B*, p. 174). La ressemblance des deux textes semble si parfaite que le «Voilà qui est proche de moi» lancé par Ponge résonne soudain bizarrement.

Comme on l'a dit, le jaillissement a préoccupé Sartre avant eux. Dans son article consacré à Giacometti, «La Recherche de l'Absolu», Sartre souligne cette exigence d'immédiateté, et, avec elle, celle de la singularité:

Dès que je les vois, je les sais, ils jaillissent dans mon champ visuel comme une idée dans mon esprit, l'idée seule possède cette immédiate translucidité, l'idée seule est d'un coup tout ce qu'elle est. Ainsi, Giacometti a résolu à sa façon le problème de l'unité du multiple: il a tout bonnement supprimé la multiplicité. C'est le plâtre ou le bronze qui sont divisibles: mais cette femme marche à l'indivisibilité d'une idée, d'un sentiment; elle n'a pas de parties parce qu'elle se livre toute à la fois (Situations III, Gallimard, 1949, p. 300).

Puisque Sartre est à présent convoqué au nombre des assistances habilement réclamées, on peut noter que «l'extraordinaire élongation» que remarque Ponge a pu être utilement suggérée par le texte de Sartre et particulièrement par cette phrase: «C'est pour donner une expansion possible à cette présence pure, à ce don de soi, à ce surgissement instantané que Giacometti recourt à l'élongation» (*ibid.*, p. 301). Mais, comme il l'avait fait malicieusement pour Leiris, Ponge se permet de citer le nom même de Sartre et même d'évoquer sa formule: «Sartre dit grumeaux d'espace» (*AC*, p. 174), celui-ci ayant en effet écrit: «À présent, voici la matière: un rocher, simple grumeau d'espace» (*Situations III*, p. 290). Même cet aveu trop facile n'est peut-être qu'une ruse afin d'oublier de nommer Leiris. Ponge, en effet ne s'en tient pas à cette sage citation. Aussitôt, il commente d'un «Disons concrétions» (*AC*, p. 174). Seulement, la communauté que supporte le «nous» ne peut pas exclure très longtemps Leiris puisque celui-ci compare les dernières sculptures de Giacometti à la «concrétion du désert qu'on appelle "rose des sables"» (*B*, p. 173).

Enfin, il semble que Ponge se plie à cette méthode donnée par Leiris mais que le poète n'inscrit pourtant pas en tête de ses résolutions d'écriture: «Réduction extrême de la matière, suivant une loi d'économie qui semble en déterminer l'attaque dans sa *qualité* en même temps que dans sa quantité» (*B*, p. 173). L'obligation majeure de Ponge rejoint pourtant ce devoir puisqu'il avoue constamment que «tout est réduit au saisissement (unique). Ce qui a produit une impression unique doit être rendu d'un geste unique» (*AC*, p. 174).

Il est d'ailleurs tout à fait remarquable que les termes mêmes d'apparition, de saisissement, traversent tout le texte des «Joca Seria» pour d'ailleurs se conclure autour du spectre, un nouvel homme, et si mince... Le saisissement, une nouvelle fois, est aussi lisible dans un autre texte de Ponge, celui intitulé «Sculpture» dans lequel il donne une loi touchant à cet art et qui semble parfaitement répondre au souci qui l'anime ici. Ponge prévoit donc l'édification «d'un petit monument logique» où:

il sera donc avancé premièrement que la sculpture contient dans son principe une contradiction absurde puisqu'elle se propose à gageure d'instituer à la lumière du jour des formes éternelles, tandis que son idée eut pour condition la

9

nuît la plus complète et tient d'ailleurs non de l'éternel mais de l'instant le plus fugitif (*ibid.*, p. 100).

Ainsi, le texte de Leiris, soigneusement évité dans les citations est bien à l'œuvre dans celui de Ponge. Un autre texte, celui de *La Recherche du temps perdu* semble avoir gagné une certaine qualité de présence. Toutefois, l'inscription du texte de Proust, s'il n'est pas explicitement rendu à son auteur, n'en n'est pas moins facilement reconnaissable: «Le contraire du "la regarder dormir"» sort sans aucun mystère de *La Prisonnière*: «J'ai passé de charmants soirs à causer, à jouer avec Albertine mais jamais d'aussi doux que quand je la regardais dormir» (p. 164). La formule est reprise par Ponge une seconde fois, entre parenthèses mais en italique: «(Jusqu'à présent, c'est le contraire du "la regarder dormir")» (AC, p. 160). Pour Ponge, il s'agit donc d'un «corps humain non contemplable, c'est-à-dire non à traiter comme une chose (qui se laisse contempler) ni comme un paysage» (*ibid.*, p. 154). Proposition qui dément celle de Proust mais en reprend néanmoins les termes:

Ce que j'éprouvais alors — avoue le Narrateur — c'était un amour devant quelque chose d'aussi pur, d'aussi immatériel, d'aussi mystérieux que si j'avais été devant les créatures inanimées que sont les beautés de la nature. Et en effet dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait d'être seulement la plante qu'elle avait été, son sommeil au bord duquel je rêvais avec une fraîche volupté, dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment, c'était pour moi tout un paysage (*La Prisonnière*, p. 163).

La fin du texte de Ponge confirme d'ailleurs cette douleur qu'inflige l'arrêt du regard lorsqu'il rencontre les statues: «Le JE si définitif, si indifférent [...], ce je qui ne peut se contempler [...]» (AC, p. 187). Le point de vue qui permet de régler son regard sur le corps allongé des hommes de Giacometti est intenable, insupportable. Devant la sculpture, Ponge ne peut se laisser aller au ravissement qui le saisit la plupart du temps devant les tableaux. L'exclamation d'ailleurs comme une supplique fait soudain résonner la demande avec d'autant plus d'urgence: «Giacometti, faites des bustes, des portraits, faites des natures mortes» (*ibid.*, p. 160).

Le regard demeure en souffrance et Ponge ne peut en quelque sorte que tourner autour des hommes qui se tiennent devant lui et être pris par le malaise de leur infatigable distorsion. Il le souligne d'ailleurs dès le début du travail dans la première note, et le mouvement qui enchaîne le corps du spectateur à celui de la statue est vertigineux «parce qu'ils bougent (par rapport à moi) et que je bouge aussi» (*ibid.*, p. 154). Les repères ne tardent donc pas à se confondre, et ce croisement ou cet échange n'est pas indifférent à Ponge: «L'X: où les visions de chacun des deux yeux se croisent. Vue du relief: volume au minimum» (*ibid.*, p. 153). L'aller-retour semble assez

énigmatique et son énonciation brutale dès les premières sentences du texte reste en suspens.

Cependant, et même si le rappel de Proust à cet endroit du texte paraît un peu précoce, il semble bien qu'une séquence particulière du baiser que le Narrateur tente de voler à Albertine lors de leurs premières rencontres à Balbec ne soit pas si éloigné du phénomène auquel Ponge se soumet ici. S'approchant éperdument du visage qu'Albertine semble lui offrir, le Narrateur rapporte ici les péripéties de son échec et les affres de la rencontre:

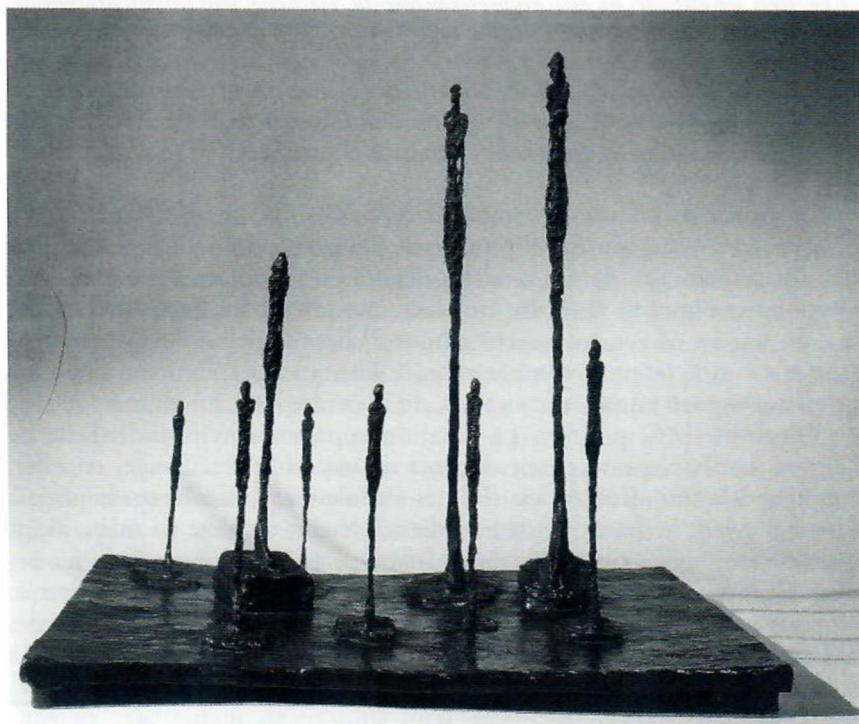
...dans l'état d'exaltation où j'étais, le visage rond d'Albertine, éclairé d'un feu intérieur comme une veilleuse, prenait pour moi un tel relief qu'imitant la rotation d'une sphère ardente, il me semblait tourner, telles ces figures de Michel-Ange qu'emporte un immobile et vertueux tourbillon (À l'ombre des jeunes filles en fleurs, p. 333).

Si Proust évoque ici Michel-Ange, Ponge étrangement ne le convoque pas à propos de Giacometti. C'est pourtant sous son exemple qu'il avait pu commencer son texte à propos de Fautrier, où l'horreur des corps, au cœur des embarras du texte, se laissait écrire avec plus de permission.

Ponge était d'ailleurs assez catégorique: «Celui qui regarde les *Esclaves* de Michel-Ange n'en reçoit pas une impression d'horreur mais, au contraire, de beauté. Les contorsions auxquelles leurs liens obligent ces corps ne sont pas "laidés"; elles ne surprennent pas l'œil ni l'âme d'un sentiment ou d'un affect pénible, ni à plus forte raison insupportable. Mais, au contraire, d'une sorte de plaisir, de satisfaction: à cause de l'harmonie des lignes, de la noblesse des attitudes, du calme, de la hauteur, de la majesté, de la grâce dont elles sont empreintes». Ponge les donne en exemple et enchaîne ces esclaves au projet de Fautrier: «Il en est de même...» (AC, p. 9).

Un autre souvenir de l'œuvre de Proust trouve sa place dans ces «Joca Seria». Toutefois, son authenticité est pour le moins énigmatique. Ponge en effet s'affronte à l'étrangeté des «grands pieds» des statues. C'est à leur propos qu'il évoque, mais rapidement comme une chose entendue et sur laquelle il ne convient pas de s'attarder plus longtemps, l'évidence suffisant à la confiance; «les égoûtiers de Proust»:

Otez leurs grands pieds, leurs godillots de plomb aux figurines de A. Giacometti, ce n'est plus rien. — Comment nous avons tenté, Giacometti et moi, de nous l'expliquer. — Il a d'abord dit: vus d'en bas. Et moi: attraction universelle luttant avec l'élan du J. C'est plutôt ça. Gravité. Tout le poids du corps de l'homme descend vers ses pieds. On n'y peut rien. Il est attaché au sol. Il a à lutter avec ça. Ça le caractérise. Non, il ne vole pas! Bottes de plomb. Les égoûtiers de Proust (ibid., p. 168).



Alberto Giacometti, *La Clairière*, 1950,
bronze avec patine foncée, 60 cm. × 63 cm. × 48 cm.
Collection Thyssen-Bornemisza, Lugano

Ce qui est tout à fait saisissant dans ce souvenir qu'avoue Ponge, c'est qu'il n'est nulle part question d'égoutiers dans le texte de Proust. S'ils demeurent introuvables, les «bottes de plomb» par contre, seraient peut-être une sorte de déformation des «semelles de plomb» qui aggravent les vieillards décrits dans *Le Temps retrouvé*:

Chez d'autres dont le visage était intact, ils semblaient seulement embarrassés quand ils avaient à marcher; on croyait d'abord qu'ils avaient mal aux jambes, et ce n'est qu'ensuite qu'on comprenait que la vieille leur avait attaché ses semelles de plomb (p. 334).

Ainsi figés, les hommes font du sol leur socle et demeurent pris dans cette étrange position à laquelle le fil à plomb les oblige et qui les fait vaciller, les fait hésiter au risque d'un équilibre éternel, intenable.

Ce «souci de l'homme» semble être pour Ponge une des manières les plus prometteuses afin de dire quelque chose de ces inquiétantes figures que Giacometti tire de ses modèles. L'homme physique, l'homme métaphysique et l'homme littéraire trouvent une place dans l'ombre si mince que les statues étirées promènent autour d'elles. Et si les œuvres semblent sans cesse sur le point de sombrer dans le vide qu'elles délimitent, l'homme qu'elles évoquent risque, quant à lui, de se perdre dans le «monde délabré de l'absurde» (AC, p. 155). La notation apparemment confidentielle de l'œuvre de Shakespeare paraît dès lors moins arbitraire. Ponge, en effet, conjugue à la fois «Roméo à la fête des Capulet» et «Hamlet sur la plage à Elseneur, avant le drame (encore étudiant), tenant un galet en main, avant que le fossoyeur ne tienne le crâne» (*ibid.*, p. 161). On peut juste remarquer à propos de *Roméo et Juliette* combien l'allusion est fine. Si l'on se rapporte à la scène où Roméo se rend à la fête, on peut très vite y lire les indices que Ponge a dû retenir. Alors que son ami Mercutio l'invite à danser, Roméo se fâche:

*Not I, believe me: you have dancing shoes
With nimble soles; I have a soul of lead
So stakes me to the ground I cannot move* (Acte I, scène IV).

Dès lors, les «bottes de plomb», l'immobilisation désespérée des hommes alors que leur corps donne à voir le mouvement, la démarche affairée semblent bien appartenir au registre de la littérature qu'une confusion, habile, a dispensé de la citation. Et si Ponge évoque Hamlet, celui d'avant le drame, il n'oublie pourtant pas le spectre que le drame met en scène et qu'il fait jouer lui aussi sur le petit théâtre de ses recherches.

On le voit, le pari de Ponge n'est pas gagné, malgré les ruses et les aides qu'il sollicite de manière dérobée et subtile. Les petites trouvailles, les recettes intimes de secours, les scrupules minuscules qu'il oublie d'éprouver lorsqu'il exploite le travail des autres sont sans cesse à l'œuvre dans le texte.

Et même, jusqu'au comble de la mise en scène, Ponge n'hésitera pas à mettre son propre texte en exergue dans la rédaction de la note finale, celle du 4 septembre, au «Crépuscule du soir» (AC, p. 188):

Pas le temps de contempler: on est trop ému, comme agressé, assailli. Il faut faire vite, se défendre, attraper un canif et en avoir raison.

Il s'agit là, et presque mots pour mots, de ce qu'il a déjà inscrit quelques pages plus haut dans la note du 29 août 1951 (*ibid.*, p. 78). La prétention de Ponge n'est pas tellement dissimulée ici puisqu'il n'hésitera pas non plus à mettre en exergue, dans le paragraphe suivant de la même note, et comme en équivalence finalement, les vers de Malherbe (*ibid.*, p. 189). Ponge en joue et en rajoute parfois. Il s'en vante même dans le texte de *La Table*: «Je t'invite à faire la lecture de l'écriture de ma lecture de ce que j'écris» (p. 20).

Toutefois, les idées tranquillement empruntées ne semblent pas suffire à régler de manière satisfaisante le compte des statues de Giacometti. L'exploitation même des différentes trames qui s'offrent à la faveur des jeux d'étymologie, des ressemblances phonétiques ou orthographiques ne parvient pas à mener la recherche. Le débordement qui s'épuise n'engendre pas, ou mal, le texte à venir. On dirait même parfois que la méthode rassurante de Ponge s'enraye ici, jusqu'à la soudaine frayeur du poète qui décide de faire un plan. Malheureusement, sa lecture attentive ne dévoile qu'un échec presque drôle à force maladresse. La note du 24 août lui est consacrée.

Un plan en deux grands chapitres semble se dessiner d'abord. Le grand «I» se décompose en sous-parties «A» et «B». Seulement, on dirait que Ponge commence à s'embrouiller dans la distribution des parties en sous-parties, en sous-sous-parties même. Ainsi, le «A» ne cesse de se répartir en 1), 2), 3) qui eux-mêmes se divisent en a) et b) jusqu'à ce que ce dernier soit détaillé par de nouveaux 1), 2) et 3). Ponge commence donc à argumenter avec autant de minutie qu'il espère trouver de conviction dans l'ordre autoritaire des chapitres, comme un élève qui s'applique à toutes forces. Seulement, la deuxième partie «B» succède à la première, contre toute logique. En effet, si l'on surveille attentivement le déroulement du plan, seule la première sous-partie aura été finalement examinée jusqu'au démantèlement exagéré. Il en est de même pour le deuxième chapitre de ce plan si faussement énergique, que Ponge remplit d'un «C», comme pour s'en débarrasser, comme si soudain la logique qu'il s'était imposée au début commençait à lui peser. Alors, sans scrupule pour la tenue logique de son entreprise, il note ce qui aurait dû être la fin du premier chapitre et en fait la matière du deuxième. Ce plan paraît finalement absurde et son usage sûrement impossible. Les parties se succèdent mais ne construisent finalement rien. Les plans peut-être ne sont pas son fort...

Les citations, quant à elles, lorsqu'elles ne sont pas avouées, se trompent d'œuvres, d'auteurs, de titres, ou, mieux encore, n'existent pas sinon dans le souvenir. Il en va ainsi des «baigneurs de Cézanne (sortes de larves (larves de libellules)) et les figures, les *Poseuses*, par exemple, de Seurat» (AC, p. 168) où Ponge invente des couples inédits et transforme les *Baigneuses* en «baigneurs». Plus tard, il fabriquera aussi à partir des légendes mythologiques de nouvelles illustrations. Il confondra alors l'histoire de Polyphème, Galatée et Acis avec celle de Cybèle et Atys. Finalement, ce sont Galatée et Atys (au lieu d'Acis) qui se retrouveront ensemble, comme par étourderie. Quoi qu'il en soit, chacune des légendes consigne les rochers et les pins qui participaient déjà de la légendaire origine de la famille Giacometti.

Ce qui semble se dégager à la lecture de ces quelques quarante pages de notes et de désordre patiemment tissé, c'est un infini effort pour réussir à saisir ce qui, chez le poète, pourrait le ramener à quelque émotion véritable, révélatrice. Cependant, il est paradoxal d'envisager un effort à fournir afin d'être ému. Ponge doit pourtant se forcer. Une dernière fois, Leiris l'excuse car pour lui, il s'agit de parler de Giacometti plutôt par «allusion, analogie, évocation d'image» (B, p. 165). La dernière note du 23 août est particulièrement flagrante à ce sujet, puisque Ponge y dresse une liste d'«impression» étrangère aux statues et d'ordre anecdotique.

Malheureusement, les souvenirs rappelés en dernière instance au secours de l'émotion ne parviennent pas à donner à celle-ci une consistance. L'émotion, si elle est inventée n'est plus un instrument suscitateur, son emploi cache une faillite imminente. La machine aux sensations qu'il lance n'est peut-être pas à la mesure des hommes de plomb: «Monstres qui n'êtes pas de ma spécialité» admet Ponge à propos de l'œuvre de Leonor Fini.

Les statues restent seules sur la place du débat, Ponge ne parvient pas à les rejoindre car elles ne sont ni un objet du souvenir, ni un souvenir de sensations. Il se retrouve donc bien embarrassé de ce texte qu'il lui faut leur offrir. Les textes des autres, les mots poursuivis jusqu'au rapt, les alliances amusantes ne sont pas efficaces; et si Ponge exagère les liens secrets d'un mot à l'autre, de spectre à sceptre, c'est qu'il les soupçonne d'être gonflés d'idées au sujet des figures. Mais cette fois leur présence intime n'est pas vraiment révélatrice d'une vérité inaperçue que le langage aurait pu faire se lever.

Peut-être les concepts et les notions d'ordre philosophique sur la condition humaine, et l'avenir que Giacometti lui promet auraient pu sauver le texte, mais Ponge semble les dédaigner ou n'ose s'y avancer de façon convaincante. S'il y touche, ce n'est que d'une manière masquée, avec Sartre, Nietzsche et Camus comme défenseurs. Alors, la théorie sur l'homme se trouve comme vidée par le lieu commun.

On pourrait maintenant presque retourner la situation et rendre à Leiris le loisir de parler de Ponge, de sa manière, puisque ses phrases le touchent de très près: «Faire, perfectionner, défaire, puis refaire, reperfectionner, redéfaire... par désir de rigueur jusqu'au moment où, les circonstances imposant d'en finir, la chose arrêtée telle quelle, à ce désir de rigueur s'étant simplement substituée la soumission à un état de fait, comme une loi succède à une autre loi» (*ibid.*, p. 174).

Il ne reste plus à Ponge qu'à remettre sa copie, et son canif. Il n'a pas cessé de se reporter à l'un ou à l'autre de ces instruments, de les exhiber et de les faire jouer en diversion à la souffrance, dans ce long entretien de paroles partagées.

Mathilde Brodu