

L'Atelier contemporain

Francis Ponge

Philippe Verdier

Volume 17, numéro 1-2, avril 1981

Francis Ponge

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036733ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036733ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Verdier, P. (1981). L'Atelier contemporain : Francis Ponge. *Études françaises*, 17(1-2), 121–127. <https://doi.org/10.7202/036733ar>

L'Atelier contemporain

Francis Ponge

PHILIPPE VERDIER

L'*Atelier contemporain* est un terme collectif, englobant celui de l'auteur, appliqué à une suite d'écrits où reviennent Braque, Picasso, Fautrier et Giacometti, rangés selon l'ordre où ils parurent, sauf l'introduction qui définit l'atelier comme le lieu d'une métamorphose. Quelques omissions intriguent, celle de Matisse, sauf une allusion très brève au «premier» Matisse, Dubuffet, les tachistes, et, je serais tenté d'ajouter, Yves Klein. Balthus n'est mentionné qu'en tant que comparse d'un trio de clowns, en bonne compagnie de Picasso et de Giacometti (image suggérée par les Trois Musiciens peints par Picasso en 1921?). Ces écrits n'étant pas des critiques mais des transpositions poétiques se rattachent à l'histoire littéraire plutôt qu'à l'histoire de l'art. Mais il y a des recouvrements ambigus. Pour transposer en mots un tableau, l'écrivain part d'un tremplin : le tableau thème, mais il est plus inédit de se livrer à l'alchimie du verbe à partir de la description d'une technique. Ponge élit la pierre lithographique comme objet de méditation sous le titre bergsonien : Matière et mémoire, et la reprend avec des saveurs de réchauffé, terme appelé par les évocations ou recettes culinaires abondantes chez Ponge dans l'avant-propos au recueil des lithographies de Braque écrit juste avant la mort de l'artiste (31 août 1963). De la pierre lithographique à l'ardoise — l'ardoise fine de du Bellay — il n'y a qu'un pas, ou plutôt la pente d'un toit, aile refusée à la pluie, mais non au chiffon qui

essuie l'évanescence des bloc-notes. Descartes avait aussi prélevé d'une nature morte des outils de l'écrivain un bâton de cire qu'il fit fondre conceptuellement dans l'extension pure. La démarche à propos du peintre et des tableaux est ici inverse, car on ne féconde pas un concept. «Le tableau est fini quand il a effacé l'idée» (Braque). L'art est ce qui fait plaisir, jouir, pour quoi il faut l'autre : l'intimisme des choses, rachetées de l'objet d'usage, qu'il s'agit de faire non seulement voir mais de faire toucher dans le rapport des éléments sensoriels. Le tactile sauve du miroir «(Courte méditation aux fragments du miroir)», de la complaisance à se regarder en oubliant le monde extérieur, comme des tentatives d'évasion dans les mirages artificiels. Pourquoi partir — et où? — quand on n'a même pas commencé à se rendre compte des choses les plus simples; une pierre, une herbe, un morceau de bois, ou de viande comme Fautrier le fit, après Soutine, mais en plus dépiauté, avec ses lapins écorchés. De la non évasion Braque fut, après Chardin, l'ascète irréprochable, collant à l'espace tactile des couleurs et de leur compénétration. Dans une pareille attitude d'engagement, Ponge saisit son porte-plume, comme Maine de Biran étreignait son bureau de fonctionnaire pour n'avoir de pensées que réelles.

L'atelier apparaît dans une vision plongeante, comme celle du diable boîteux de Le Sage, ainsi qu'une séquence de chevrons vitrés en milieu suburbain, ou comme une cellule poreuse; l'atelier, non plus des machines outils mais de l'élaboration artistique, prenant éclairage au nord généralement, mais chez Braque au sud et tamisé. Tout travail entraîne usure, une mise à vif, d'où l'épanchement d'une sérosité, qui forme une pellicule en voie de cicatrisation, la vitre «entre verrière et verrue», soumise aux effets thérapeutiques de la lumière. Ce qui introduit dans l'atelier de montage la fonction de réparation. L'art est l'atelier de réparation dans le monde actuel où l'homme, la société et la nature ont cessé de tourner rond. Il n'est encore question pour un mécanicien garagiste comme Braque que de la remettre en route par fragments, de réajuster par pièces détachées. Braque est le modèle d'un tel réconciliateur. L'atelier immense d'Hélios est comparé encore à un gymnase désaffecté. L'art n'est-il pas une gymnastique, au sens du mot latin *meditari*, qui a donné méditation, non pas contemplation mais exercice. De sa plume acérée l'écrivain s'escrime pour graver à l'encre ce choc émotif initial qu'il a éprouvé devant tableau ou statue et le réinsérer dans le monde. Le plaisir ressenti vient du sentiment que l'on est changé, que l'on repart. Mais pourquoi faut-il des succédanés verbaux aux œuvres d'art qui plaisent «sans concept». Ce rappel de Kant serait sans appel si

l'esthétique de Ponge ne débouchait à travers le poétique sur une éthique. Plus l'art moderne est devenu abstrait, c'est-à-dire libéré du beau idéal et de l'imposition représentative, et plus les critiques ont eu souci d'expliquer au public ce qu'il veut dire et ce que l'on doit en dire. Jamais les arts plastiques n'étaient si complètement tombés sous la coupe des prolongements de l'écriture. Cependant avec le duo Delacroix-Baudelaire était né un nouveau langage qui n'était plus critique au sens où critiquer veut dire séparer et donc juger, mais qui rassemblait dans une fervente communion émotive tous les éléments de l'œuvre d'art globale. De Baudelaire à Ponge l'œuvre littéraire vivant en symbiose avec l'œuvre artistique et curieusement de sa vie propre aussi a laissé quelques jalons : Fénéon, Huysmans, Apollinaire, Proust, ce qui a permis à leur commun arbitre, Valéry, de déclarer : «Tous les arts vivent de paroles». Toute œuvre exige qu'on lui réponde. Une littérature immédiate ou méditée est indivisible de ce qui pousse l'homme à produire. Braque a publié sur l'art, non sur les raisons de son art, un *Cahier* (1917-1947) qui est un recueil de pensées. Penser n'est pas raisonner, mais peser la différence entre le vrai et le vraisemblable, ce qui revient à dire qu'il ne faut pas imiter ce que l'on veut créer. Pour reprendre le terme «mode» à Poussin, l'art est un mode de représentation.

J'ai vérifié que quatorze noms d'artistes qui ont fait l'objet d'articles repris dans *L'Atelier contemporain* n'ont pas été retenus dans le *Petit Larousse de la peinture* (1979). L'histoire, qui n'est pas écrite par les vainqueurs provisoires, les marchands d'art, dira si ces noms doivent rester, dans le cône d'ombre projeté par l'Atelier, aux côtés des quatre phares majeurs. Ce sont Braque, par droit d'aînesse et parce que du point de vue de la pure peinture, il domine; six textes lui sont consacrés. Il a peint à partir de 1948 une série capitale de compositions sous le titre *Ateliers*. Picasso est traité en marge et en colophon : d'abord quatre pages sur le Picasso d'avant Picasso, celui de l'époque bleue et de l'époque rose («dilection» bleue, «dilection» rose), par résurgence ici du sonnet des voyelles, mais exprimant étymologiquement le même choix de la misère, le bleu des veines et de la déveine, la rose des maillots et des chairs fanés et à la fin, une magnifique fanfare sur les fusées à retombées multiples dans le réel de Picasso, humblement titré : «Texte sur Picasso», mais chant du monde, paean sur le demi-dieu qui a tout entraîné dans son mouvement, tout l'art même qui a précédé, et qui n'acceptait ni de l'expliquer ni d'être expliqué. Pas plus, disait-il, qu'on essaierait de comprendre le chant des oiseaux, une nuit, tout ce qui entoure l'homme et l'artiste «infime élément

du monde» Après Malraux qui n'avait pourtant pas osé faire publier par Gallimard, en 1928, les lithographies non représentatives illustrant l'*Enfer* du Dante Ponge a proclamé, souligné, l'insigne rôle révolutionnaire de Fautrier (six textes également), en rupture absolue avec toute la peinture d'avant, devançant, rendant en quelque sorte nuls à l'avance les expressionnistes abstraits de New York et de Paris «L'irréalité d'un informel absolu, a écrit Fautrier en faisant allusion à ceux qui en apparence prirent sa suite, n'apporte rien Aucune œuvre d'art ne peut donner d'émotion s'il ne s'y mêle une part de réel» (*A chacun sa réalité*, 1957, où grâce est faite à «deux ou trois informels valables», sans doute Hartung, Wols et Pollock) Giacometti, lui, offre un cas d'existentialisme spécial Le premier texte «Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti» ne concerne en fait, de même que le second, «joca seria», que les sculptures Cette relégation à l'extrême arrière-plan des dessins et peintures, cage de l'angoisse spatiale de Giacometti, est révélatrice du peu d'intérêt que présentent pour Ponge les considérations, tarte à la crème de la critique contemporaine, qui réduisent le tableau à la genèse ou l'abolition de l'espace Ailleurs cependant, recherchant ce qui a causé la grande mutation de l'art moderne, il retient la disparition quasi simultanée des figures de rhétorique (hyperbole, ellipse, parabole) et des mêmes figures dans la géométrie euclidienne De l'astrophysique à la biochimie, les phénomènes ne sont plus désormais déchiffrables à travers la grille de l'espace tridimensionnel et isotrope Tout s'est gauchi Comme le disait en 1955 le général Chassin, «le fait que la terre est ronde n'a pas été suffisamment étudié d'un point de vue militaire» Et nous savons encore que la science a reconnu qu'on ne peut décrire l'atome que métaphoriquement — selon un mode de représentation, comme le fait l'artiste de son thème

Dans l'*Atelier contemporain* il n'y a pas de patron, ni de contre-maître qui serait Ponge Il a beau dire que Braque c'est l'art moderne, faisant écho à Baudelaire «qui dit romantisme dit art moderne», il faudrait plutôt établir des correspondances, ou interférences, entre les maîtres de l'atelier collectif Picasso était trop méditerranéen pour n'avoir pas réincarné parmi tant d'avatars la mythologie minotaure, faunes, l'Hermès criophore Mais Giacometti, suisse du Tessin? Sous cette figure assez hirsute, Ponge a dégagé un berger Polyphème, piquant sur la pente, entre les rochers, ses houlettes enrubannées de grumeaux de chair humaine, ces êtres laminés et filiformes, plantés sur le lourd godillot d'un pied qui est l'étalon tactile de l'espace angoissant, celui qui sépare le moi, l'hiéroglyphique JE et quelque chose d'autre, la

troisième personne : «l'individu exténué». Cette créature s'avance vers nous, menaçante, à travers l'espace tactile, comme familièrement et rassurantes, s'avancent les «choses» hors des toiles de Braque. Cherchant un scion commun entre les images kaléidoscopiques du feu d'artifice tiré par l'œuvre de Picasso, Ponge relève «une sorte d'abstraction enracinée à notre être nerveux, qui n'est pathétique que chez lui, sereine que chez Braque». Fautrier de son côté prévoit que ce qui restera du dessin dans l'art qui est et qui vient, sera basé «non sur une vision de l'œil, mais sur une sorte de libération du tempérament intérieur» (*Parallèle de l'informel*, 1959). Le rapprochement entre cette «abstraction» et cette «libération» s'éclaire de cette assertion étonnante de Ponge; «nous sortons tout juste de la préhistoire». Ce qui ouvre l'avenir, mais aussi à cette vue que, par une récurrence du barbare dans l'art (et à cet égard les dessins de Braque dans le *Cahier* sont à décrypter comme des entrelacs), ce qu'il a révélé à différentes époques et à nouveau aujourd'hui, c'est un sens du rythme procédant de la vitalité réflexe des régions subcorticales du cerveau. Un tel réaffleurement de la paléontogénèse dans l'ontogénèse de la création artistique n'est que sommairement traduit dans l'«action painting», qui a systématisé le geste le plus traditionnel de la peinture : viser la toile avec la touche. Des gouttelettes de matière s'accrochent à l'armature de ces figures étiques, réduites à presque rien, qui dans les bronzes de Giacometti marchent vers nous. Mais ces fantômes existentiels sont encore orthogonalement fixés, transfixés, dans le recoupement d'un axe vertical par un plan horizontal. Il appartient à Fautrier de basculer radicalement les valeurs. Après sa période 1920-1930, il détrôna la toile du chevalet et la remplaça par du papier collé sur lequel il travailla dorénavant à l'horizontale, à la fois comme un émailleur, par le cloisonnage et les poudres colorées, du dessin et par ses «hautes pâtes», préparées comme la fontaine de farine du pâtissier. Ponge, aux papilles gustatives toujours en éveil, les a comparées à une tartine de camembert. Ces coulures épaisses et blanchâtres prennent après un lent séchage l'aspect de ces plaques fendillées de stuc qui adhèrent encore au mur lorsqu'une fresque se détache. Ces formes insulaires, qui peuvent circonscrire visages et nus, sont le caillot étalé et trituré par la spatule qui s'est formé après le choc émotif ou érotique : «plus l'émotion a été forte, plus l'abstraction peut être hardie». Elles ont été répandues verticalement, et non au goutte à goutte comme les grumeaux qui constituent les figures-stalactites de Giacometti. Dans cette mutation technique que Fautrier mit au service d'une vision d'art disparaissent horizon et cadre. Il n'y a plus que des courbes de niveau sur un loppin arrondi de pigments. Le dessin, là où il a été recouvert, est

repris en marge, ce qui entre forme et contour entraîne un décalage comparable à l'ourlet rétractile d'une huître ouverte et d'un rythme aussi lent que le déplacement des continents. Ponge, qui goûtait les peintures de Fautrier autant que les «pâtisseries de l'avenue Villiers» et comparait sa matière de peindre à «un chat qui fait dans la braise», a évoqué derrière les nus de l'artiste, roses, magnolias, robes et cuisses, seins et corsages à la fois, «le visage du vieil océan, cerclé d'ondes concentriques à ses rides dans les mosaïques romaines»

On retrouve chez Braque ce dédoublement de la ligne et de la couleur des objets, marée très basse de leur attraction réciproque où passe la trémulation du temps. Voulant traduire par des images la perfection de Braque, son refus mallarméen d'aller au-delà de l'allusion, cette force qui se contrôle au-dedans de ses moyens, Ponge invoque des machines en mouvement, le ronflement calme d'un dynamo, le chant de la toupie, quasi immobile et tournant au gris par fusion des couleurs. Le secret de la mesure de Braque, c'est qu'il est suprêmement accordé à la nature, à la vie immuable, qui n'a point de fins, qui ne connaît que des moyens. «La vie même, la génération, la mort même ne sont aucunement des fins, mais des moyens.» Sans doute il y a l'honneur de la souffrance et de certaines morts, la torture encore infligée à l'homme par l'homme dénaturé, qui poursuit des fins. Fautrier a peint non pas d'une manière atroce, comme Géricault ses têtes de guillotiné, mais en leur restituant une indicible beauté de réconciliation les têtes des otages fusillés en 1943-1944 par les Allemands contre le mur de l'ancienne maison de Chateaubriand de la Vallée aux loups, et celles des insurgés de Budapest, écrasés par les tanks soviétiques en 1956. Il a rendu leurs traits non de héros martyrisés, mais d'hommes offrant leurs mutilations comme un constat, établissant ainsi par-delà l'iconographie de l'horrible le témoignage d'une religion nouvelle, «qui n'est plus tout à fait celle de la liberté», mais celle de l'humanité unanime, en train de naître.

Malgré Guernica, Picasso n'est pas un peintre tragique. On dit qu'il n'aimait pas parler de la mort, qu'il n'a peint directement que dans sa jeunesse le petit tableau un peu oublié, au musée Guggenheim de New York, qui représente le corbillard des pauvres montant vers un cimetière catalan. À part quelques têtes de mort égarées dans des natures mortes qui ne sont aucunement des «Vanités» et la tête en cuivre et bronze au musée qui porte son nom à Paris, son œuvre est un taraudage poussant sans cesse en avant dans le sens de la découverte de l'aventure poétique de l'existence.

L'*Atelier contemporain* pris dans son ensemble chasse la crainte et l'adoration même, qui peut être une tentation de la crainte. Il nous place devant cet événement que l'art comme mesure de l'homme et «survol» de l'univers est devenu une religion aussi «parfaite et réinventée» que l'amour pour Rimbaud. Aussi Ponge déclare-t-il au nom de tous : «Nous n'allons pas généralement jusqu'à la métaphysique, la morale nous suffit.» Le lien avec l'épicurisme de Lucrèce est évident. Dans la mémoire de l'ancien khâgneux Ponge se lèvent les passages célèbres du *De Natura Rerum*. Dont voici la «morale» : «La nature aboie à l'homme que son esprit doit jouir du sens du plaisir et repousser les soucis et la crainte.» Dans les *templa serena* Braque a conquis une loge de mortel immortel.