

Title	Francis Ponge et Eugène de Kermadec : Le Lilas et autres textes
Sub Title	フランシス・ポンジュとウジェーヌ・ケルマデック : 『リラ』及びその他の作品
Author	綾部, 麻美(Ayabe, Mami)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2012
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.17, (2012.) ,p.1- 17
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20121201-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Francis Ponge et Eugène de Kermadec : « Le Lilas » et autres textes

Mami Ayabe

Francis Ponge dédie le poème intitulé « Le Lilas » à Eugène de Kermadec ; ce peintre français, soutenu par Daniel-Henry Kahnweiler, grand marchand d'art du XX^{ème} siècle, était un des amis proches du poète. Le poème, commencé en 1942, avant la rencontre des deux hommes en 1946, et achevé en 1950, est le témoignage non seulement de leur amitié mais aussi d'une affinité certaine entre le poète et l'artiste qui ont collaboré pour publier en 1949 un beau livre illustré, *Le Verre d'eau*¹. Mais plus important encore est le fait que Ponge voyait dans l'œuvre de Kermadec « un équivalent plastique de ses propres textes ouverts² », textes composés de variantes, de notes à la façon de brouillons. Il consacrera plus tard deux articles au peintre : « Quelques notes sur Eugène de Kermadec » (1965) et « E. de Kermadec » (1973), qui prendront place dans *L'Atelier contemporain* en 1977. Mais si ces articles sont des textes de commande, la dédicace, elle, relève de la responsabilité du poète seul. Le fait qu'il dédie au peintre un texte sur un objet typiquement pongien, au titre lui aussi tout à fait caractéristique de l'auteur (un substantif précédé d'un article défini), nous amène à nous interroger sur la singularité du « Lilas ». Il

¹ Francis Ponge et Eugène de Kermadec, *Le Verre d'eau. Recueil de notes et de lithographies*, Galerie Louise-Leiris, 1949, repris dans *Méthodes*, Gallimard, 1961.

² « Notes de "E. de Kermadec" », dans *Œuvres complètes*, t. II (abréviation : *O. C. II*), Paris : Gallimard, col. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1591. L'éditeur cite une phrase de la lettre inédite du 17 mars 1973 adressée à Castor Seibel dans laquelle Ponge déclare qu'« il est certain que chaque toile de Kermadec présente une superposition de variantes temporaires (momentanées) ».

n'y a pas que « Le lilas », il est vrai, qui soit lié à un artiste de façon indirecte. Dans *L'Atelier contemporain*, par exemple, on relève un texte qui porte pour titre seulement un nom de chose³ : « L'Ardoise », qui traite des gravures de Raoul Ubac, ne laisse pas facilement deviner son sujet ; seules les circonstances de son écriture nous le révèlent, puisque ce texte a été écrit à l'occasion d'une exposition Ubac. « Le Lilas » n'est pas non plus le seul texte dédié à un artiste : « Un bronze parle » est dédié à Germaine Richier, sculptrice et René de Solier, son compagnon, mais ici c'est directement de cette artiste que traite le texte, non pas, comme dans notre poème, d'une chose simple et apparemment sans rapport comme un arbuste.

Compte tenu de la rareté des dédicaces chez Ponge, il n'est pas exagéré d'accorder une importance stratégique au « Lilas » qui, simple poème sur un objet, ne relève pas à première vue du groupe de textes théoriques sur les arts plastiques⁴. Il semble que la dédicace à Kermadec donne une clef pour mieux comprendre le poème lui-même ainsi que cet emploi exceptionnel de la dédicace. Nous tenterons d'examiner les rapports généraux entre Ponge et les arts plastiques, avant d'analyser en détail « Le Lilas » pour mettre en lumière le statut singulier de ce texte dans le cadre de la relation du poète avec Eugène de Kermadec.

I. L'abstraction lyrique

³ Les autres titres (dix titres sans nom propre d'artiste sur cinquante-trois textes du recueil) sont, soit explicatifs dans les fonctionnements : « Au lecteur », « L'Atelier », « Prière d'insérer pour *Le Peintre à l'étude* », soit plus vagues comme sujet : « Matière et mémoire », « Courte méditation réflexe aux fragments de miroir », « Pochade en prose », « L'Objet, c'est la poétique » ou plus particularisés qu'une chose en généralité : « Sculptrice », « Inscription en rond sur des assiettes », « Un bronze parle ».

⁴ « Le Lilas » est recueilli dans le troisième tome de la trilogie du *Grand recueil*, *Pièces*, non pas dans le deuxième tome, *Méthodes*, censé rassembler des textes plus théoriques, paru ensemble en 1961, la même année que *Lyres*.

Dans les années 1950, la plupart des artistes contemporains qui apparaissent dans les textes de Ponge sur l'art appartiennent à la « Nouvelle école de Paris », « appellation non voulue qui désigne surtout *une époque* pleine de nouveautés, de recherches frénétiques⁵. » Jean Fautrier et Jean Dubuffet, protagonistes de l'art de l'après-guerre et peintres proches de Ponge sont considérés plutôt comme des cas particuliers (« matiéristes ») même si l'on peut leur appliquer l'étiquette de « l'art informel », pratique qui donne la primauté à la matière. Si aucune discipline prédomine dans cette « école », il est à noter cependant que « l'art informel et l'abstraction lyrique, ouverts à une certaine fulgurance du geste, à l'imprévisible, portent un coup à "l'œuvre d'art" : l'œuvre devient événement⁶ ». En effet, quand on souligne le caractère moins spéculatif que pratique (matériel) de l'acte de peindre, il n'y a pas de grandes différences entre « l'abstraction lyrique » et « l'art informel » ; la première appellation due au peintre Georges Mathieu et la dernière au critique d'art Michel Tapié, les deux constituent « l'abstraction chaude » opposée à « l'abstraction froide », géométrique et soumise à des règles strictes. En ce sens l'art non-figuratif de la France de l'après-guerre peut se résumer à « une forme ultime d'abstraction dont l'objet aurait été le peintre lui-même⁷. » Le tableau constitue un lieu où se déploie et se montre le geste du peintre dont les traces sur la toile sont indéniablement personnelles, et pour ainsi dire, affectives. C'est cette ardeur que Ponge reconnaît dans le courant artistique en France : « plus l'émotion a

⁵ Geneviève Bonnefoi, « La Nouvelle école de Paris », dans *La Nouvelle école de Paris 1941-1965*, Ginals : Abbaye de Beaulieu, centre d'Art contemporain, 2002, p. 13. Souligné par l'auteur.

⁶ Frédérique Villemur, Brigitte Pietrzak, *Paul Facchetti : le studio. Art informel et abstraction lyrique*, Paris : Actes Sud, 2004, p. 13.

⁷ Christophe Duvivier, *Horizontales verticales seules, art concret*, Musée de Pontoise, 2006, p. 12.

été forte, plus l'abstraction peut être hardie. / Telles sont, je le crois, nos abstractions à la française⁸. »

Cependant, il faut la « froideur en même temps que l'ardeur qui vient du fond⁹ » pour la réalisation d'une œuvre d'art, que suscite, selon Ponge, « le besoin de se débarrasser de l'idée, de la remplacer par un objet esthétique¹⁰ ». Ce qui compte pour Ponge, c'est la matérialisation de l'émotion par le moyen de l'art qui transforme une chose sans contours précis en chose visible et tangible. Par le biais, par exemple, de la matière picturale chez Fautrier, de l'usage de matériaux sans valeur chez Dubuffet ou de débris chez Karskaya. À ses yeux, le geste de l'artiste qui exprime son intériorité sous une forme matérielle concrète est une étape primordiale, où refroidit l'ardeur intérieure. Si Ponge soutient l'abstraction lyrique, abstraction chaude, c'est que cette abstraction provient des émotions d'un sujet, produites au contact avec le monde extérieur, et que l'artiste les transforme en matière concrète par un processus de « refroidissement », pour que son œuvre « s'ajoute à la réalité¹¹ » et rentre à nouveau dans le monde extérieur. Certes, les termes « abstraction lyrique » pourrait paraître à première vue diamétralement opposés aux principes poétiques de Ponge, dans la mesure où l'on entend par « abstraction » les idées abstraites ou métaphysiques et par « lyrique » l'épanchement sentimental qui caractérise le « lyrisme » romantique qui s'est

⁸ Francis Ponge, « À la gloire de Fautrier », dans *L'Atelier contemporain*, dans *O. C. II*, p. 644. Souligné par l'auteur.

⁹ *Entretien de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard / Seuil, col. « Points », 1970, p. 67.

¹⁰ Francis Ponge, « Braque le Réconciliateur », dans *Le Peintre à l'étude*, dans *Œuvres complètes*, t. I (abréviation : *O.C. I*), Paris : Gallimard, col. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 p. 131.

¹¹ Francis Ponge, « À la gloire de Fautrier », dans *L'Atelier contemporain*, dans *O. C. II*, p. 644.

développé au XIX^{ème} siècle¹². Toutefois, dans la mesure où elle renvoie à une expression matérialisée en trois dimensions dans le domaine artistique, « l'abstraction lyrique » ne contredit pas les principes du matérialisme pongien.

Qu'est-ce, en effet, que le sublime, qu'est-ce que la sublimation?

Eh bien, il s'agit, selon Littré, d'une opération de la science chimique ou alchimique qui consiste en la volatilisation par l'effet de la chaleur des éléments volatils d'une matière solide et en leur recueillement. En haut du vase ou de la cornue on recueille, solidifiés, les éléments volatils d'une matière solide (grossière, triviale) tels qu'ils ont été métamorphosés par l'effet de la chaleur (autrement dit, ferveur)¹³.

En passant du « sublime » à la « sublimation », plus proche du sens physique, Ponge cite partiellement la définition du Littré (la première phrase) sans manquer d'ajouter sa propre interprétation (la deuxième phrase). L'opération par laquelle une matière solide se volatilise par l'effet de la chaleur et se retrouve solidifiée en refroidissant pour s'incorporer au monde extérieur, évoque l'émotion de l'artiste qui se concrétise en œuvre d'art sous une forme matérielle. Et cette opération rappelle également celle accomplie par les textes de Ponge dont la volonté de réhabiliter les choses anodines, « grossières, triviales », peut être qualifiée de « ferveur ». Il consacre tous ses efforts à écrire la louange d'un objet commun ordinairement négligé. Si on se souvient qu'en latin originellement le verbe « sublimer » signifie « élever », on peut considérer que la sublimation est une des explications matérielles du dispositif

¹² Sur le mot « lyrisme », voir Jean-Michel Maulpoix, « Incertitudes d'un néologisme » dans *Du lyrisme*, Paris : José Corti, 2000, pp. 19-42.

¹³ Frnacis Ponge, « Braque-Argenteuil », dans *L'Atelier contemporain*, dans *O.C. II*, p. 1324.

pongien de l'éloge des choses. Examinons maintenant ce poème porté par un élan d'enthousiasme qu'est « le Lilas ».

II. Le papier-filtre du lilas

LE LILAS

À Eugène de Kermadec.

- (1) Par les inflorescences que voilà, juge un peu de l'émotion de l'arbuste lors de son ébranchement annuel.
- (2) Il y a chimie du rose au bleu, effervescence et profusion violâtre dans les éprouvettes en papier-filtre du lilas.
- (3) Une goutte de la grappe en fusion parfois se détache, mais quelle fantaisie alors dans sa chute ! C'est l'abeille, avec des conséquences brûlantes pour l'expérimentateur.
- (4) J'en demande pardon aux jeunes gens, qui le voient sans doute d'un autre œil : le printemps quant à moi, passé le quarantième, m'apparaît comme un phénomène congestif, d'aspect plutôt répugnant, comme un visage d'apoplectique, par ce côté (au moins) violacé, gémissant, musicien qu'il comporte.
- (5) Les manifestations végétales, florales, et ces trilles du rossignol qui s'y subrogent la nuit : je suis plutôt content d'être moins expansif ! Ce déballage de boutons, de varices, d'hémorroïdes me dégoûte un peu.
- (6) Voyons-le à présent au lilas double et triple :
- (7) Par l'opiniâtreté d'une cohésion naturelle aux essaims d'inflorescences que voilà, juge un peu, vois, sens donc et lis là un peu de l'ébranlement, de la riche émotion que ressent et procure non seulement à son bourreau l'arbuste lors de son ébranchement annuel.
- (8) Il y a chimie du rose au bleu, efflorescence et proconfusion violâtre dans les éprouvettes en papier-filtre, les bouquets formés d'une quantité de tendres clous de girofle mauves ou bleus du lilas.

- (9) Filtre, dis-je... Si bien qu'une goutte de la grappe en fusion parfois se détache, comme du point d'exclamation le point : mais quelle fantaisie alors dans sa chute ! C'est l'abeille, avec des conséquences brûlantes pour l'expérimentateur.
- (10) Vraiment, peut-on lui souhaiter dès lors autre chose que l'ef-fleurement ?
- (11) Après quoi, nous pourrions ne l'employer plus que comme adjectif ; ainsi :
- (12) « Lilas encore aux fleurs succède à profusion le ciel à travers les feuilles de l'arbuste de ce nom. »
- (13) Ce qui peut être la meilleure façon, j'imagine, de passer tout ce qui précède au bleu.

Si l'on garde à l'esprit la volonté de Ponge d'adapter l'esthétique de son texte à l'objet choisi selon sa méthode d'« une rhétorique par objet », on sera sensible dans « Le Lilas » à une certaine exubérance verbale qui n'est pas contradictoire avec l'hostilité pongienne à la verbosité. Car le poète présente comme une des caractéristiques du lilas ce que nous pourrions appeler la disposition centrifuge de ses fleurs. À partir de l'« inflorescence » du lilas composée de grappes qui donne l'impression d'une masse luxuriante, le texte se déroule selon les deux paradigmes de la végétation et de l'émotion à travers la métaphore chimique. Mais l'enthousiasme sera contrôlé et traité par cette opération chimique où le texte lui-même assume le rôle catalyseur du changement de température.

Dans le deuxième paragraphe, les fleurs du lilas sont assimilées à des « éprouvettes en papier-filtre », déjà éloignées de l'atmosphère romantique attachée d'ordinaire à cette fleur. Dès que « l'émotion » s'impose, s'introduit immédiatement la combinaison « effervescence et profusion » qui lie analogiquement le mouvement sentimental à la matière bouillonnante et abondante en raison de la polysémie des termes où s'associent sens propre (chimique) et sens figuré (sentimental). Si l'on prend le mot « émotion » non

pas dans le registre végétal (l'agitation des branches) mais dans le registre sentimental, l'abeille peut être une incarnation du trouble, comparable à une « brûl[ure] », pour « l'expérimentateur » censé effectuer objectivement des études scientifiques. L'antinomie entre caractère débordant et tranquille, entre exaltation et sang-froid continue dans le quatrième paragraphe au niveau du lexique musical et médical : « un phénomène congestif », « un visage d'apoplectique », « ce côté (au moins) violacé, gémissant, musicien ». Le mot « violacé », qui provient de la couleur « violâtre » du lilas, évoque la viole avec les mots « gémissant » et « musicien », association qui s'impose d'autant plus que cet instrument musical descend de la lyre, symbole de la « poésie lyrique », dont l'une des définitions renvoie à l'expression des sentiments intimes. Après la mention des « trilles du rossignol », oiseau symbolique des chants, Ponge emploie sciemment et ironiquement un point d'exclamation pour exprimer sa satisfaction d'être devenu moins « expansif ! » (dans le cinquième paragraphe) avant d'énumérer une série de malformations. Les « manifestations » trop excessives paraissent ainsi comme des boutons peu présentables, comme un « déballage » émotionnel.

Quand Ponge utilise le verbe « voir » à la première personne du pluriel dans le sixième paragraphe, alors qu'il utilisait « je » dans les deux paragraphes précédents, les phrases déjà employées réapparaissent, comme sous la forme de « lilas double et triple », bien qu'elles soient modifiées dans le détail. Tout se passe comme si, avec ce regard collectif, plus distancié, le texte était examiné et amplifié par un jeu de variantes sur les mots ou les phrases : les « inflorescences que voilà » du début du texte sont reprises et amplifiées par les « essaims d'inflorescences que voilà », l'« ébranchement » par l'« ébranlement » ; le verbe à l'impératif « juge un peu » devient « juge un peu, vois, sens donc et lis là ». Ce dernier verbe accompagné de l'adverbe,

justement homonyme de « lilas », incite le lecteur à être plus attentif à la transformation du texte, considéré comme un ensemble d'« éprouvettes » en cours d'expérimentation.

Au niveau des phrases, la deuxième description qui commence par « il y a chimie » est plus détaillée que la première, et plus consciente de la question verbale. La phrase « une goutte de la grappe » est ainsi séparée de la précédente « il y a chimie », et enrichie par la comparaison de l'abeille qui sort de la fleur « comme du point d'exclamation le point ». L'antagonisme entre l'émotion excessive et l'expérimentation scientifique n'est pas reproduite de la même façon que dans le troisième paragraphe : la « fantaisie » de l'insecte est atténuée dans le neuvième paragraphe par le jeu sur la graphie du point d'exclamation, dissocié en deux éléments distincts. Sous la main du poète-chimiste, également, la combinaison « effervescence et profusion » du deuxième paragraphe est reprise sous la forme du couple de néologismes « efflorvescence et proconfusion » dans l'huitième paragraphe, où le premier mot acquiert un caractère végétal par l'insertion du segment « flor », et où le deuxième, par l'association de « profusion » et de « confusion », introduit l'idée de désordre mental. Le végétal et l'émotionnel s'échangent ainsi en chiasme en maintenant l'équilibre entre physique et mental, concret et abstrait. Certes, cette manipulation chimique et langagière n'entraîne pas de complet désenchantement, mais la complication d'ordre auto-réflexif volubile se substitue à un simple enthousiasme par le biais du regard critique que l'auteur porte sur ce qu'il vient d'écrire.

Le neuvième paragraphe met l'accent sur le mot « filtre » en transformant la proposition indépendante du paragraphe trois, « une goutte de la grappe en fusion parfois se détache », en une proposition subordonnée introduite par la locution conjonctive « si bien que », le texte raffine les « définitions-

descriptions » du lilas et il aboutit enfin au mot « filtre », accompagné des points de suspension qui imitent les gouttelettes, celles de l'« essence » du lilas¹⁴. Le texte du « Lilas » dans lequel sont menées des expérimentations cherchant à dégager la « qualité différentielle » du lilas, s'avère lui-même une sorte de filtre dans la mesure où est montré le fonctionnement de ce papier expérimental d'où sortent les gouttelettes en tant qu'extrait de l'objet. Ponge ne rejette pas l'émotion qui suscite la « rage d'expression » ; au contraire, elle est nécessaire pour la création artistique, toutefois elle doit être apaisée par la « chimie du rose au bleu », passage d'une couleur chaude à une couleur froide. La transformation se produit dans le texte qui devient un « papier-filtre » qui réagit, corrige et modifie ce qui précède, et cela sous les yeux du lecteur.

Le texte transforme le mot « effervescence » en « efflorvescence », qui rappelle « efflorescence » ; ce dernier, en chimie, désigne l'altération par la perte d'eau de certains cristaux devenant pulvérulents. Une sorte d'épuration s'est opérée qui ne semble laisser subsister que l'adjectif « lilas » : « Lilas encore aux fleurs succède à profusion le ciel à travers les feuilles de l'arbuste de ce nom. » Sans article, l'adjectif « lilas », s'entend aussi comme verbe à l'impératif avec l'adverbe « lis là », qui renvoie encore une fois au texte lui-même, les « feuilles » du lilas étant aussi celles du texte que Ponge vient d'écrire.

¹⁴ Ponge cherche à trouver la nature d'une chose et à en donner une expression proverbiale et cette intention est permanente mais visible en particulier dans le titre d'une série des textes sur les fleurs : « L'Opinion changée quant aux fleurs (Extraits) » (dans *Nouveau nouveau recueil II*, dans *O. C. II*, pp. 1203-1223). Ces textes ont pour but d'« extraire l'essence du végétal, de nous en proposer un extrait au sens où l'on parle d'extrait de fleurs » (« Notes de "L'Opinion changée quant aux fleurs (Extraits)" », dans *O. C. II*, pp. 1697-1698.) L'extrait est à la fleur ce que la perle est à l'huître, la phrase « Une goutte de la grappe en fusion parfois se détache » est comparable à la clause de « L'Huître » : « Parfois très rare une formule perle à leur gosier » (dans *Le Parti pris des choses*, dans *O. C. I*, p. 21).

III. Ponge et Kermadec

Bien qu'il commence à écrire sur le lilas avant de rencontrer Kermadec, Ponge précise que « Le Lilas » s'adresse à « Eugène de Kermadec, parce que c'est [s]on ami et qu'il a] particulièrement pensé à l'une de ses peintures pendant qu'il] écrivai[t] ceci¹⁵. » L'œuvre dont il parle n'est pas identifiée, mais sa fréquentation de Kermadec et de ses tableaux nous invite à mieux considérer les liens étroits qui existaient entre les deux amis. S'appuyant sur des témoignages et des documents d'archives, Madeline Pampel retrace dans *Francis Ponge et Eugène de Kermadec*¹⁶ la vie et l'œuvre de Kermadec ainsi que l'origine de la prédilection de Ponge pour ses peintures, et rend compte d'une certaine symbiose entre les créations du poète et celles du peintre en analysant entre autres des textes du *Parti pris des choses*. Selon Pampel, dès les années 1930, sans encore s'être rencontrés, Ponge et Kermadec ont déjà en commun l'objectif esthétique d'offrir au lecteur ou au spectateur une vision autre de l'objet et, pour ce faire, ils « transforme[nt] [...] l'objet ordinaire en objet insolite¹⁷ ». Il s'agit de désorienter le lecteur / spectateur en le mettant dans « l'oubli, l'aveuglement, la confusion¹⁸ » pour que, grâce à cette obscurité matérielle et intellectuelle, il puisse redécouvrir les choses dans la clarté. Pampel résume par le terme « trouble¹⁹ » (notamment le trouble de l'œil) ce procédé qui consiste en une « superposition de formes et de volumes

¹⁵ La dédicace mise dans un premier état du 20 juin 1958 des feuillets manuscrits ou dactylographiés du « Lilas », citée dans « Notes du "Lilas" », dans *O. C. I.*, p.1170.

¹⁶ *Francis Ponge et Eugène de Kermadec, histoire d'un compagnonnage*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Septentrion, col. « Objet », 2011.

¹⁷ *Ibid.* p. 145.

¹⁸ *Ibid.* p. 150.

¹⁹ *Ibid.* p. 65. « 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. » (*Ibid.* p. 67.) D'où un autre terme attribué par Pampel à ce fonctionnement : « verre correcteur » (voir l'analyse du *Verre d'eau*, pp. 201-214).

qui se lisent chronologiquement aussi bien que simultanément²⁰ » et qui, par cela même, rend confus les textes de Ponge, composés de fragments sans linéarité précise.

Ce qui est intéressant pour nous, c'est que Ponge comme Kermadec cherchent à créer dans leur œuvre un certain trouble et que ce dernier fait partie de leur procédé d'« abstraction » langagière ou picturale. Plus ils poursuivent leurs études sur l'objet, plus leurs moyens d'expression deviennent difficiles à comprendre. De surcroît, entre Ponge et Kermadec, la question de la matérialisation par l'art plastique s'oriente vers la question du langage plus naturellement qu'avec d'autres artistes. Tandis que le poète apprécie les peintres qui privilégient la matière comme Fautrier ou Dubuffet, son approche de Kermadec privilégie la problématique des signes sur l'espace plan du tableau. S'il parle de signes dans les deux articles sur le peintre, ce n'est pas parce qu'il traite en poète le domaine pictural, lui imposant une approche proprement poétique, mais c'est que Kermadec lui-même se pose cette question dans ses œuvres. Considérant la représentation imitative de la nature comme une façon de se soustraire au devoir d'inventer un langage pictural, le peintre affirme qu'« il s'agit pour le peintre d'«inscrire» sur la toile (qui est une émanation pratique du mur) sous l'impulsion de l'enthousiasme [...] des signes singuliers et neufs à propos de ses sensations — de faire une espèce de plan²¹. » Dans les œuvres de Kermadec, l'« abstraction » par laquelle nous entendons la matérialisation des sensations rendues visibles par la peinture, se passe bien à la fois abstraitement et concrètement, non seulement sur le plan du tableau (canevas, papier) mais aussi dans le domaine de la « signification ». Il

²⁰ *Ibid.* p. 202. La combinaison de la successivité et de la simultanéité constitue le caractère de ce que Pampel appelle « post-cubisme » dont Kermadec est successeur.

²¹ Eugène de Kermadec, « Signes et rythmes », in *XX^e siècle*, n° 10 mars 1958, p. 61.

semble que le « trouble » de Kermadec s'accorde à celui de Ponge dans la mesure où le processus de l'« abstraction » est matérialisé et exposé sur un espace plan (« une espèce de plan ») qui porte des « signes » à « lire », disposés pour le lecteur / spectateur.

Dans le cas de Ponge, les variantes, les notes ou les brouillons, imprimés sur le même plan que les textes définitifs, montrent le processus de la production du texte, ce qui donne l'impression que le texte conserve toutes les traces de l'écriture en même temps qu'il est toujours susceptible d'être mis à jour, qu'il peut toujours être l'objet d'une modification à venir. De façon similaire, les peintures de Kermadec ont comme caractéristique « une mobilité graphique²² » due aux lignes ondulantes et sinueuses, noires et en couleurs pastel, que configure « l'œil de l'artiste, constamment en mouvement²³ ». Dans « Quelques notes sur Eugène de Kermadec » écrit entre 1951 et 1964, décrivant ses œuvres et sa personnalité, Ponge souligne « son actualité, son extrême modernité²⁴ » qui tiennent à son style presque non-figuratif²⁵ qui le situe dans le courant artistique contemporain ; il insiste aussi sur les lignes peintes toujours susceptibles d'être modifiées par de nouvelles. Il observe que ces modifications sont un travail inscrit dans le temps, autrement dit, que

²² Roger van Gindertael, « Eugène de Kermadec », in « Chronique du jour », Supplément au n° 10 du *XX^e siècle*, 1958, p. 88.

²³ René de Solier, « Préface » de *E. de Kermadec : peintures 1927-1957*, op. cit., sans pagination.

²⁴ Francis Ponge, « Quelques notes sur Eugène de Kermadec », dans *L'Atelier contemporain, O. C. II*, p. 647. Ces « notes » elles-mêmes sont composées de textes fragmentaires de « journal poétique », datés comme dans un journal.

²⁵ Quand bien même les peintures de Kermadec ne seraient pas tout à fait figuratives, « l'impulsion de l'enthousiasme » provient du monde extérieur. Elles ne le « représentent » pas comme on le voit, mais leurs titres révèlent que le peintre peint des paysages ou personnages. Voir *E. de Kermadec : peintures 1927-1957*, Galerie Louise Leiris (l'exposition du 29 novembre au 21 décembre 1957) et *E. de Kermadec : cheminements, 56 peintures 1958-1973*, Galerie Louise Leiris (l'exposition du 9 mai au 9 juin 1973). Le deuxième texte sur Kermadec de Ponge (« E. de Kermadec ») est à l'origine la préface de ce dernier.

rendre visibles les corrections rend sensible la temporalité du travail. Cependant ces « longues études vers la clarté, vers le signe²⁶ » ne semblent pas contribuer à la lisibilité des figures.

Il veut rendre compte, communiquer ; d'autre part, il médite, tente de comprendre, d'apprendre, pour, sur la toile, avec tension extrême, projeter, exprimer au propre et au figuré son individualité, sa singularité, sa nouveauté. Sur la toile, *et de façon plane*. Donc, purement par des signes. Mais il travaille dans le temps, donc corrige (corrections contrapunctiques), modifie, fait apparaître des transparences²⁷.

Le travail s'approfondit pour former un signe qui paraîtra clair, mais si ses traces sont mises en « transparence », il crée, paradoxalement, dans l'espace limité du tableau un « embrouillamini²⁸ » et cette recherche devenue longue et compliquée paraît comme un cheminement, fait que souligne la préposition « vers ». Force est de constater que Ponge, sans le signaler, transforme le mot-clé de Kermadec « corrections contra-pointiques » en « corrections contrapunctiques », tous les deux étant adjectifs du mot « contrepoint », terme musical qui désigne la superposition des lignes mélodiques. Tandis que Kermadec fait entendre par le premier le remplacement par la figuration du mouvement mental de la perspective et de l'espace euclidien basés sur le pointage de l'espace, le deuxième plus proche du latin rappelle à travers l'élément « puncture » l'étymon latin *pungere*, en français « poindre » qui peut avoir à son tour le sens de « commencer à apparaître ». S'il en est ainsi, la « contrapuncture » semble évoquer une « contre-apparition ». S'il s'agissait seulement de signaler la racine au sens de la « piqûre » du « point », il n'aurait pas été nécessaire à Ponge d'aller jusqu'à changer de mot. À ses yeux,

²⁶ *Ibid.*, p. 646.

²⁷ *Ibid.*, p. 647. (Souligné par l'auteur.)

²⁸ *Ibid.*, p. 651.

l'« embrouillamini » ne montre pas la clarté d'un sens ou d'une figure mais fait apparaître en transparence le processus à travers les lignes visibles, et c'est l'importance du processus qui rapproche le poète du peintre.

Nous pouvons maintenant mieux voir ce qui rapproche les deux amis : d'abord, l'objet (sujet du tableau ou du texte) rendu à sa singularité par un langage original (nouveaux signes) ; puis, la conscience aiguë de la matière du support d'expression qu'est l'espace plan ou la page du livre ; enfin, le paradoxe entre la volonté de communiquer et les corrections répétées qu'elle nécessite et qui entraînent la complexité apparente de l'œuvre. Selon Ponge, tout autant que le signe net et explicite, le cheminement vers un signe vaut une œuvre, dans laquelle s'actualise « l'expérience de lecture²⁹ ». Tout en franchissant les limites traditionnelles de leur art respectif, la temporalité pour la littérature et la spatialité pour la peinture, cette expérience ne s'accomplit pas sans difficulté de compréhension. D'une part, Kermadec prétend donner à « lire » au moyen de lignes formant des « signes » pourtant entrelacés : de l'autre, Ponge forme par le jeu des variantes une figure concentrique, non linéaire au niveau du contenu. Rappelons que dans « Le Lilas », le lecteur est interpellé par la formule homophone « lis là ». Malgré cette incitation à lire, la phrase pénultième du texte ne paraît pas très intelligible : les « fleurs » sont qualifiées un peu de loin par l'adjectif « lilas » et par la locution adverbiale « à profusion ». Sans article, le « lilas » devient un signe qui existe, paradoxalement, pour « passer tout ce qui précède au bleu », pour tout rendre rien ou oublier³⁰. C'est le « papier-filtre », mis au premier plan, qui porte le

²⁹ René de Solier, *op. cit.*

³⁰ « L'absence d'article indique qu'il s'agit d'une abstraction et que le mot y a une valeur métaphorique ou générale. » Pierre Guiraud, *Les Locutions françaises*, Paris : Presses Universitaires de France, col. « Que sais-je ? », 1961, p. 43. Au sens métaphorique, il semble que la locution « passer au bleu » signifie faire disparaître (les signes précédents) comme blanchir le linge, en même temps que le regard du lecteur est

message « lis là » et accentue la matérialité du texte, comme si le texte était couvert d'une couche de papier-filtre sur laquelle la lecture trébuche ou hésite un moment. Il ne serait pas impossible de conclure que le « lis là » n'est pas en soi un message à transmettre, mais en tant que tel comme une incitation à la lecture. À l'instar de l'arbuste qui se trouve entre nos yeux et le ciel, le « Lilas » se situe en tant que feuilles du texte entre nos yeux et une éventuelle « signification » au-delà.

Grâce à l'intermédiaire du « Lilas » nous sommes maintenant capables de mieux aborder « E. de Kermadec », texte écrit en 1973, qui commence par l'apostrophe suivante :

Lecteur, qui commencez à lire (en quel lieu, en quel temps, dans quelles conditions, quelle humeur ? je l'ignore) ces lignes que, moi-même, je ne fais que commencer à tracer (dans un lieu, dans un temps, des conditions toutes différentes) — notre référence commune étant la production de Kermadec [...] — nous voici déjà au cœur du problème représenté, traité, selon les moyens de la peinture, dans chacun des ouvrages de notre artiste.

Oui, si vous vous demandiez, après avoir compulsé les pages illustrées de ce catalogue [...] — et en venant, maintenant, à la lecture de ces lignes, dont vous pouvez attendre, à bon droit, tout autre chose [...] — eh bien, voici. Si vous demandiez donc ce que représentent les peintures de Kermadec, eh bien, quel qu'en soit le « thème » ou le prétexte (ou, comme on dit maintenant, le référent) ce n'est rien, obstinément, perpétuellement, que ce problème — celui que j'évoquais tout à l'heure — ce n'est jamais rien que cela : un rien qui n'est pas rien, à vrai dire, mais tout ; tout à la fois : tout et rien³¹.

dirigé vers le « ciel », vers le bleu, où l'on « n'y voit que du bleu », c'est-à-dire, où on ne voit rien.

³¹ Francis Ponge, « E. de Kermadec », dans *L'Atelier contemporain*, O. C. II, p. 721-722. Le corps du texte est mis en italique.

Adressées au lecteur quelles que soient circonstances dans lesquelles il les lira, « ces lignes » lui font suivre de l'œil l'écriture de Ponge en même temps qu'elles évoquent par là même les lignes peintes de Kermadec. En tenant compte du fait qu'« il s'agit d'un problème de langage³² », le poète affirme que son œuvre ne représente pas un « référent », mais qu'elle constitue un « tout » sous les yeux du spectateur, en tant qu'œuvre d'art faite de matière tangible. Le texte de Ponge sert de filtre pour extraire ce qui fait la particularité du procédé de Kermadec sans décrire ses peintures, mais en invitant dans son œuvre le lecteur /spectateur à une expérience de lecture.

« Le Lilas », exceptionnellement précédé d'une dédicace dans *Pièces* (excepté « La Chèvre » pour Odette, femme de Ponge), dédicace de surcroît adressée à un peintre, serait susceptible d'être accueilli dans le cadre des écrits sur l'art ; par sa forme de « poème-filtre » ce poème relève des textes théoriques en tant que laboratoire : le poème comme un espace plan parsemé de signes qui propose l'expérience de l'« embrouillamini ». Il est significatif que Ponge dédie dans *L'Atelier*, où les dédicaces sont aussi rares que dans *Pièces*, « Quelques notes » à Kahnweiler. Fâché que son ami peintre ne soit pas considéré comme un des artistes que le galeriste a contribué à faire connaître³³, Ponge cite probablement avec conscience le nom de ce marchand d'art comme s'il voulait faire reconnaître les liens entre Kermadec et Kahnweiler en jouant entre eux le rôle d'intermédiaire.

³² *Ibid.*, p. 722.

³³ Francis Ponge, *Treize lettres à Castor Seibel*, Paris : L'Échoppe, p. 22.