

MYSTIQUE DE LA MATIÈRE

Francis Ponge face aux *Otages* de Fautrier

Dans son essai *La Folie du Calife*, Marc Le Bot entame ainsi sa réflexion :

Un conte arabe dit, d'un Calife, qu'il fit danser une femme de son harem devant lui et ordonna qu'elle se dépouille de ses vêtements pendant la danse. Il la voulut plus nue encore. Il lui fit arracher la peau. Le conte ne dit pas qu'il ait fait arracher les muscles, les nerfs, les os, comme d'autres voiles cachant une nudité plus intime.

L'eût-il fait, qu'aurait-il trouvé outre un magma de chair et de sang ? Quelle serait dans un corps l'ultime parcelle où il serait nuement lui-même ?¹

En déshabillant, dépeçant, voire déchamant la danseuse, que recherche le Calife ? Le tréfonds de la beauté de la danseuse, sa vérité ? En cherchant à comprendre le beau, ne crée-t-il pas ce qu'il est coutume de penser comme laid ? Son acte, violent et amoureux, ne relève-t-il pas de la plus

grande violation : violer le corps non plus seulement comme pour assouvir un plaisir éphémère, mais pour mieux se l'approprier ? En dépeçant le corps d'autrui, n'atteint-on pas, à l'image de l'indien qui scalpe sa victime, l'âme même ?

Francis Ponge comparait Jean Fautrier à un Indien – ce n'était peut-être pas si innocent. En 1943, lorsque le peintre commence sa série des *Otages*, Fautrier émet un cri, impuisant. Il interroge le sujet – des otages fusillés, devant chez lui, par les Allemands – il questionne sa propre émotion : il suffoque, il s'insurge. Sans doute a-t-il peur aussi. Comme pour exorciser son angoisse et sa rage, selon les termes de Paulhan, les otages de Fautrier vont devenir son obsession : bruits obsédants – hurlements allemands, plaintes des victimes, tir des fusils, corps qui s'affa-

lent, enfin, dans un dernier râle, bottes qui s'éloignent, d'un pas feutré sur la mousse de la forêt de Châtenay-Malabry... Le son se transforme en image, et bientôt les gros plans s'accumulent. Fautrier montre l'indicible : des faces meurtries, anonymes mais souffrantes, donc humaines, des chairs éclatées au sang séché, déjà. Il nous offre un sujet par l'essentiel de la peinture, par son essence. *Les Otages* du peintre sont réduits à leur plus simple expression, l'expression que peut donner la peinture : matière rappelant la chair meurtrie, couleurs sombres des plaies flétries, couleurs claires de l'herbe dans laquelle ils sont tombés, traits incisifs des « yeux orbites », béance sourdant de la matière de la bouche... L'essentiel plastique est présent, répondant à l'essentiel du thème.

1. Marc Le Bot, *La Folie du Calife*, Paris, P.O.L., 2001, p. 7.



Jean Fautrier, *Le Massacre*, huile sur papier marouffé sur toile, 114 x 146 (1944). Coll. particulière. Droits réservés.

L'horreur est là, face à nous, témoignage de la *Barbarie ordinaire*² d'une époque. Le spectateur, à l'instar du peintre devient lui-même voyeur, malgré lui. Fautrier, par l'utilisation de petits formats de toiles, lui montre, comme en secret, l'homme en décomposition, lui montre l'humanité devenant entrelacs de matières nauséabondes. Mais au fond que propose-t-on au « regardeur » ? Morceaux de chair ou morceau de peinture ? Exercice de style ou dénonciation historique ? L'œuvre est-elle belle ou morbide, déplacée, gênante, obscène ? N'y a-t-il pas là, comme le dit Malraux, quelque chose de forcé, une violence faite à la conscience collective de 1945, « Et la première tentative pour décharner la douleur

contemporaine jusqu'à trouver ses idéogrammes pathétiques –, jusqu'à la faire pénétrer de force, dès aujourd'hui, dans le monde de l'éternel »³ ? En dépeçant ses *Otages*, en exécutant des faces meurtries, en gros plan, Fautrier, à l'instar du Calife, s'est approprié ces hommes sans identité, il s'est approprié leur souffrance et, en nous les présentant, il force notre propre espace et nous donne non plus seulement à voir mais à intégrer cette souffrance.

Fautrier nous a donné à voir. Ponge s'efforce de le dire. Dire ce qui ne peut l'être – « l'idée intolérable de la torture de l'homme par l'homme même »⁴ – et dire ce qui se suffit à soi-même – la peinture – : « Nous l'avons

dit : il serait vain de tenter d'exprimer par le langage, par les adjectifs, ce que Fautrier a exprimé par sa peinture. [...] Ce que Fautrier a exprimé par sa peinture ne peut être exprimé autrement ». Dans ce premier texte qu'il écrit sur l'artiste⁵, le poète va s'efforcer de rationaliser son écriture au profit non d'une description savante de l'œuvre du peintre mais d'une réflexion approfondie de son sujet. Il crée un terrain d'attente commun et semble ainsi former son « pacte de lecture ». En interrogeant la matière de Fautrier et son sujet, Francis Ponge tente de cerner la question des *Otages* de façon exhaustive, il répond au peintre en disséquant lui-même, en écho, les problèmes que pose l'objet de cette peinture.

2. En référence au titre de Jean Clair au sujet du peintre Anton Zoran Music : *La Barbarie ordinaire, Music à Dachau*, Paris, Gallimard, 2001, p. 167

3. André Malraux, « Les Otages », préface à l'exposition de la Galerie René Drouin, Paris, 1945.

4. Francis Ponge, « Note sur les Otages, peintures de Fautrier », [1945], in *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, [1977], 1995, p. 25. Et suivante, p. 32.

5. 6 autres suivront dont les 5 premiers figurent dans *L'Atelier contemporain*, op. cit. (n° de pages en renvoi) : « Paroles à propos des Nus de Fautrier » [1956] – pp. 137-141, « Fautrier d'un seul bloc fougueusement équarri » [1959] – pp. 142-146, « À la gloire de Fautrier » [1959] – p. 199, « Nouvelles notes sur Fautrier crayonnées hâtivement depuis sa mort » [1964] – pp. 252-265, « Fautrier Body and Soul » [1975] – pp. 353-357, « Nouvel hommage d'un frère cadet fas vel nefas à son immortel frère aîné » [1980] in *Le Nouveau Nouveau Recueil*, III, Gallimard, 1992, pp. 127 à 129.

L'écrivain reprend ce qui peut servir d'univers de comparaison dans la mise en forme plastique non seulement de la mort mais aussi de la douleur. En tournant autour de ces lancinantes questions de représentation, Ponge, subrepticement, emmène le lecteur vers ce qui relève non plus du questionnement de la représentation mais vers l'obsédante question de la réalité : ces souffrances, ces morts. Partant des *Esclaves* de Michel-Ange, qui, de par leur traitement, ne sont plus la représentation de l'horreur mais celle de la beauté⁶, Ponge se réfère à un *musée imaginaire* commun. Ceci lui permet d'emmener le lecteur vers une réflexion que ce dernier, fondamentalement, préférerait ne pas avoir : la mort, les causes de la mort, le silence des vivants (« nous vivons en pleine sauvagerie. [...] N'en sommes-nous pas complices ? »⁷). À l'image de Fautrier qui dissèque chacune des couches de son sujet, Ponge interroge chacune des raisons de son objet. Vieillesse, maladie, accident, assassinat, la guerre (« les horreurs de la guerre (voyez Goya, etc.) »), la mort pour une idée, ou même encore l'après-mort (« Quant à l'aventure du corps humain après la mort, elle est plutôt passée sous silence. Il n'y a guère de littérature, de peinture de la décomposition. Par contre, le squelette est un objet esthétique bien admis, fort connu, fort utilisé. ») deviennent sujets de réflexion, d'attention, voire de conversation. Ponge met à distance suffisante le sujet de Fautrier pour se l'accaparer comme objet de réflexion et de discours. Qu'en ressort-il ? La mort devient de fait, apparemment, simple sujet. Non plus angoisse, horreur, ou motif rituel, la mort, à ce stade, est, dans un même mouvement circulaire et pervers, d'une certaine façon « dés-obscénisée » – en ce sens qu'elle est devenue un thème comme un autre dont on peut étudier toutes les facettes – et le poète la « sur-obscénise » exactement pour



Jean Fautrier, *Tête d'Otage*, n°5, huile sur papier marouflé sur toile, 27 x 22 (1943). Coll. particulière. Droits réservés.

les mêmes raisons : en ne traitant la mort que comme un objet « esthétique ».

Aux causes, l'écrivain ajoute le résultat. Il organise un charnier verbal où la matière picturale se confond avec les chairs meurtries des fusillés :

Ce n'est pas l'acte de la torture, ni la souffrance dans la torture, qui sont décrits ou évoqués. C'est le résultat de tout cela, c'est l'objet inerte ou pantelant : c'est le cadavre, le tronçon, le lambeau. Voilà le résultat horrible, voilà le cadavre, le moignon, la face meurtrie [...] Offusquées [ces faces] par un atroce brouillard roux de sang, un brouillard poisseux comme le sang.

Admettons pour l'instant que jusqu'ici, le texte de Ponge ne se propose que comme une réponse, en écho, à l'œuvre de Fautrier. L'Otage est peinture et chair. Ou plus exactement il était chair, devenue peinture. La face meurtrie, témoignage, est avant tout objet esthétique, exercice de style. Ce dernier, dans cette série, se développe et prend toute son envergure par la matière. Amoureux de la matière, sensuel jusque dans la représentation de l'horreur, Fautrier va se faire le démiurge esthétisant de la chair décomposée. Il y a là alliance de

l'horreur d'un sujet à la beauté lyrique de son traitement.

Pour autant, pouvons-nous, nous spectateurs, parler de sublime perversion ? « Ne sommes-nous pas gênés par certains de ces roses et de ces verts presque tendres »⁸ qui servent la peinture d'un massacre ? Francis Ponge est lui-même « gêné » :

*Dans quelle mesure le sujet gêne-t-il l'artiste ? Dans quelle mesure un tel sujet est-il gênant en tant que sujet ? Dans quelle mesure l'horreur et la beauté (le charme, la suavité) se gênent-elles ?*⁹

Loin de calfeutrer cette « gêne »¹⁰ le poète va l'accentuer, la démultiplier, la pervertir, l'obscéniser peut-être. Après s'être attaché au sujet, Ponge va s'attarder sur les moyens. Alors, en regard de ces martyrs anonymes vont apparaître toutes les sécrétions, déjections et autres productions du corps humain. L'homme du *Parti pris des Choses* rend obscène l'esthétique de Fautrier – c'est-à-dire principalement la matière. Il obscénise l'œuvre de Fautrier par les références qu'il fait, par le champ sémantique qu'il utilise. N'hésitons pas pour illustrer notre propos à citer ces quelques lignes :

Autre chose : Fautrier est un chat qui fait dans la braise.

Il a sa façon bien à lui d'être fauve. Une des façons les plus caractéristiques des fauves. Leur façon d'excréments : en mortier pâteux, adhésif. Et par là-dessus, par l'application de leurs griffes sur la cendre, par un peu de terre, un peu de cendres (puis ils flairent), leur façon ainsi de recouvrir rituellement l'excrément.

Tout se passe comme si Fautrier [...] en était venu et demeuré dès lors à son côté excrément, manie des petits ou gros tas de mortier blanchâtre (à cause de la manie contractée d'expression du tube de couleurs, d'expulsion de la couleur hors du tube) – avec la nécessité de recouvrir, de cacher, de bénir ces excréments de quelques traits rapides de cendre et

6. « Celui qui regarde les *Esclaves* de Michel-Ange n'en reçoit pas une impression d'horreur mais, au contraire, de beauté », *op. cit.*, p. 9.

7. Francis Ponge, *op. cit.*, p. 23. Et suivantes, p. 22, 21 et pp. 27-28.

8. André Malraux, *op. cit.*

9. Francis Ponge, *op. cit.*, p. 14.

10. Cette « gé(h)ne », aussi, comme Ponge lui-même nous incite à lire le terme (*op. cit.*, p. 14). Référence qui appelle en abîme les sacrifiés de la vallée de Jérusalem et l'enfer.

de poussière. De recouvrir la couleur, la matière par un genre de dessin pour masquer cette trace. Pour enfouir sa trace. Qu'on perde la piste. Que l'odeur ne puisse plus trop se flairer. [...]

Qu'il me pardonne. S'il y a dans ce que je viens de dire un jugement de valeur, c'est la grande valeur de cela que cela veut dire : la valeur d'une telle nécessité, d'une telle exigence, si peu reconnue esthétiquement jusqu'à lui, jusqu'à moi, pourtant si inéluctable.

Et comment ne pas noter à ce propos cette confirmation que fournit le rapprochement – comme il devait tôt ou tard se produire – de Lord Auch et de Fautrier : Lord Auch défini, depuis l'Histoire de l'œil, comme celui qui confond le sperme et l'urine, la production et la déjection ; Fautrier comme celui qui devant l'obligation de déposer une quantité considérable d'excréments, les recouvre, les cache (d'une patte adroite) d'un glacis de significations variées.¹¹

Tout se passe comme si, pour reprendre l'expression de Ponge, ce « glacis de significations variées » l'était d'autant plus que lui-même les multiplie et les modère. Plusieurs niveaux de lecture surdéterminent ce passage.

Le premier, presque malsain encore qu'enfantin, mais en rien innocent, est ce plaisir anal avec lequel le poète répète le terme excrément. Sept fois, si l'on ajoute les passages biffés. Sans issue de secours possible, le lecteur est donc littéralement noyé dans les excréments de Fautrier, de Ponge ; il ne sait plus, il « perd » lui-même « la piste » de son sujet, de son objet.

La seconde approche relèverait de l'obscénité référentielle organisée par Ponge : « le rapprochement [...] de



Jean Fautrier, *Tête d'Otage*, n°16, huile sur papier marouflé sur toile, 27 x 22 (1944). Coll. particulière. Droits réservés.

Lord Auch et de Fautrier : Lord Auch défini depuis *Histoire de l'œil* [...] ». Écrire un texte sur des martyrs de guerre, sur un crime contre l'humanité, et les rapprocher de ce qui n'est autre qu'un texte érotique de Bataille¹² fait montre d'une certaine provocation. Cette provocation est d'autant plus accentuée lorsque l'on sait que l'auteur lui-même décrit son récit comme ayant « le sens le plus obscène »¹³. Lorsque l'on sait par ailleurs que c'est durant cette même année 1945 que justement, sous le pseudonyme de Jean Perdu, Fautrier illustre un autre texte érotique de Pierre Angélique¹⁴, *Madame Edwarda*. Cette subversion littéraire permet de rapprocher ces quelques passages de *Histoire de l'œil* du texte de Ponge sur Fautrier : « Il transforme en beauté l'horreur humaine actuelle »¹⁵, « l'impression d'horreur et de désespoir provoquée par tant de chairs sanglantes, écœurantes en partie, en partie très belles, est à peu près équivalente à l'impression que nous avons habituellement

en nous voyant. »¹⁶. Notons aussi : « les hosties, comme tu vois, ne sont autres que le sperme du Christ sous forme de petit gâteau blanc. Et quant au vin qu'on met dans le calice, les ecclésiastiques disent que c'est le sang du Christ, mais il est évident qu'ils se trompent¹⁷. S'ils pensaient vraiment que c'est le sang, ils emploieraient du vin rouge, mais comme ils se servent uniquement de vin blanc, ils montrent ainsi qu'au fond du cœur, ils savent bien que c'est l'urine »¹⁸. Cette mise en regard d'extraits de Bataille (que Francis Ponge doit avoir en mémoire) et de passages de « Note sur les Otages » nous amène directement au troisième axe de lecture qui procède, nous allons tenter de le démontrer, de l'intégralité de cet essai.

Ce dernier point de vue nous permet de nous interroger sur la valeur de l'emploi de quelques termes. Certains, à l'étymologie chargée de sens religieux, sont associés à des mots, au contraire, à connotation traditionnellement « impure », « sale », « cachée », « obscène »... Passons les termes tels que « pardonner » ou « jugement ». Notons simplement ces deux phrases qui voient cette rencontre improbable, au grand dam de la morale et du puritanisme de 1945¹⁹, de l'univers de la déjection et du sacré : « leur façon de recouvrir rituellement l'excrément. », « avec la nécessité de recouvrir, de cacher, de bénir ces excréments »²⁰. Percevoir comment, à la fois subrepticement et ostensiblement, Francis Ponge rapproche l'esthétique des *Otages* d'une esthétique du sacré, c'est aussi s'interroger sur la valeur du sacré au milieu du siècle. Sentir combien il y a une imbrication du pur à l'impur dans ce texte sur la matière de Fautrier,

11. Francis Ponge, *op. cit.*, pp. 38-39. Lord Auch est un des pseudonymes utilisés par Georges Bataille.

12. *Histoire de l'œil* est paru en 1928 avec huit lithographies d'André Masson. Une nouvelle version, illustrée par Hans Bellmer est éditée l'année du texte de Ponge sur Fautrier en 1945. Ces deux versions viennent d'être rééditées en respectant la mise en page initiale. Les références que nous mentionnerons renvoient à cette édition : Georges Bataille, *Histoire de l'œil* [1928] et *Madame Edwarda* [1941], présentation de Marie-Magdeleine Lessana, Paris, Pauvert, 2001.

13. Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 104.

14. Autre pseudonyme de Bataille.

15. Francis Ponge, *op. cit.*, p. 14.

16. Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 9.

17. Dans la version illustrée par Hans Bellmer (1945), le « ils se trompent » devient « ils nous trompent » (*op. cit.*, p. 102).

18. Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 85.

19. Il faudrait nuancer ici : si l'on peut supposer que l'acheteur potentiel des œuvres de Fautrier (donc, ne nous voilons pas la face, celui qui, dans l'immédiat après-guerre, possède encore suffisamment d'argent pour s'offrir des œuvres d'art) risque d'être atteint dans sa morale conservatrice, par ailleurs, le lectorat de *Confluences* se veut « d'esprit libre » (texte d'ouverture du n°1 de *Confluences*, janvier-février 1945, signé « Confluences » – cité in Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, Paris, Fayard, 1999, p. 65).

20. Francis Ponge, *op. cit.*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

c'est, aussi, déjà, saisir une parcelle de l'esthétique de Ponge et de Fautrier. Éprouver une gêne, une offuscation face aux anonymes de Fautrier, face au texte de Ponge sur cette humanité faite matière, c'est encore distinguer l'horreur même du sujet traité. Comprendre combien cette matière picturale qui sourd de la toile se rapproche des bas-reliefs médiévaux représentant des Christ en croix, c'est commencer à adhérer au discours pongien.

Entendons-nous, notre propos n'est pas de transformer les *Otages* de Fautrier en figures sacrées, mais bien de démontrer en quoi Ponge, tout en malaxant la « matière-peinture-excrément », fait des *Otages* de Fautrier des figures mystiques contemporaines et tend à créer une « émotion religieuse »²¹.

Fautrier, dans cette série, s'est exclusivement attaché aux victimes – les bourreaux sont absents, le crime, les mobiles du crime sont supprimés au profit du sujet :

Et de même que les artistes du Moyen Age et de la Renaissance ont vraiment très peu peint les bourreaux du Christ, et qu'on ne voit pas sur leurs toiles figurer l'acte de la crucifixion [...] et qu'ils ont au contraire beaucoup, à chaque instant, à toute occasion représenté le corps de la victime, prenant celle-ci comme prétexte à leurs études de nu, ceci sans doute parce qu'ils considéraient le corps du Christ comme l'homme par excellence et qu'ainsi ils s'identifiaient tout naturellement à lui, de même [...] Fautrier ne s'est pas senti le goût pour peindre le bourreau, ne s'en est pas senti le cœur ni l'âme [...]. Tandis que la victime, la victime, ah ! je sais bien que j'aurais pu l'être, je m'en sens l'âme et le cœur.

Mais la victime est anonyme, pas d'identification possible, *a priori*... et pourtant... Pourtant la perte d'identité permet de glorifier dans le même temps l'humanité, « l'homme anony-

me » nous dit Ponge. En effet, le poète compare ces « satellite[s] à face », cette « tartine de camembert », ce « pétale de rose »²², à des « tableaux religieux ». Dès lors, « le fusillé remplace le crucifié. L'homme anonyme remplace le Christ des tableaux. Ailleurs ce sont les saintes faces, dont certaines rappellent tant le linge de Véronique (celle qui a pris l'empreinte du Christ) ».

De Fautrier tentant d'exorciser les bruits obsédants des bourreaux martyrisant les victimes par une mise en image de celles-ci, à Ponge qui tend à sacrifier la matière excrémentielle de l'horreur donnée à voir par Fautrier, il y a là une forme d'esthétique que l'on retrouverait dans toute représentation figurale du XX^e siècle. Dans deux chapitres distincts de *L'Image corps*, Paul Ardenne – en prenant comme point d'appui la représentation du corps dans son intégralité (s'il n'est pas directement question de Nu dans la série des *Otages*, nous comprendrons cependant combien les propos de l'historien d'art sur ce motif concordent avec les gros plans de Fautrier et la lecture que Ponge nous propose) – explique le processus mis en place ici par Fautrier et dont Ponge a l'intuition : *Autre légitimité du nu à décliner en lettres de majesté la gloire du corps, en Occident du moins : son essence mythologique, mythique même, le corps nu que l'on y peint valant [...] comme comparution (consciente ou inconsciente) de l'essence divine de Jésus. Reconduction du geste de Véronique qui recueillit sur un linge, narre La Légende dorée de Jacques de Voragine, l'empreinte corporelle du Crucifié, ce premier nu majeur²³, image de gloire entre toutes. [...] S'effectue en lui [le nu] la synthèse entre d'une part, le corpus d'essence divine, corps de Dieu dont la Genèse dit qu'il fournit modèle à celui de l'homme, ou encore corps du Christ, et d'autre part le corps compris*

*comme enveloppe d'une chair triviale renvoyée à sa nature placement organique (ce corps, au physique, né inter faeces et urinam, accouché de la matrice maternelle entre anus et urètre, organes de l'excrétion).*²⁴

Et Paul Ardenne, comme en écho à Ponge écrit plus loin : « l'homme du commun a remplacé le Fils ; tout un chacun en Occident, à l'ère de la démocratie désacralisée est devenu un Christ. »

Francis Ponge, en comparant l'œuvre de Fautrier aussi bien à des excréments qu'à la Sainte Face – dont les traces peuvent être lues comme l'empreinte des sécrétions mortelles du Christ sur le linge de Véronique – sublime la provocation obscène en légitimant (essence mystique) et synthétisant (corps divin et corps matière) les faciès meurtris de Fautrier.

Le peintre et le poète transcendent matière et sujet, esthétisent d'une certaine façon l'obscène de l'objet décrit, d'une réalité vécue, de « l'idée intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humain défigurés par le fait de l'homme même ». Ils y « oppose[nt] quelque chose. Il fallait, en constatant l'horreur la stigmatiser, l'éterniser. »²⁵ c'est-à-dire la faire pénétrer dans un monde de mystique humaine :

Nous voilà donc en face d'un sujet nouveau, d'une importance (négative) telle qu'il peut en résulter une nouvelle mythologie, une nouvelle religion, une nouvelle résolution humaine. Cette religion n'est pas tout à fait celle de la liberté : c'est celle de l'humanité.

C'est aussi une nouvelle humanité que nous offrent Jean Fautrier et Francis Ponge. Une humanité qui, au sortir de 1945, se doit d'être consciente de son obscurité, de sa fragilité. Une humanité en quête de transcendance, en quête d'un nouvel esthétisme.

Charlotte THORAVAL

21. *Id.*, p. 27. Et suivantes, pp. 29-30, p. 27.

22. *Id.*, p. 41. Et suivantes, p. 29.

23. Il semblerait que Paul Ardenne assimile ici le linge de Véronique (empreinte du visage) et le Saint Suaire (empreinte du corps du Christ). Son discours conserve cependant toute sa valeur si l'on songe, par exemple, au dérivé de Véronique : vraie icône.

24. Paul Ardenne, *L'Image corps ; Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2001, p. 24. Et suivante, p. 72.

25. Francis Ponge, *op. cit.*, p. 25. Et suivante, p. 30.