

Université Lumière Lyon 2
École doctorale : **Lettres, Langues, Linguistique, Arts**
Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts
Équipe de recherche : *Passage XX - XXI*

**« Ici en Deux » Étude critique et génétique
de l'album Matière et mémoire, ou les
lithographes à l'école, de Jean Dubuffet et
Francis Ponge**

Par Séverine CONESA

Thèse de doctorat de Lettres et Arts
sous la direction de Jean-Yves DEBREUILLE
Présentée et soutenue publiquement le 22 mars 2011

Membres du jury : Jean-Yves DEBREUILLE, Professeur des universités, Université Lyon 2 Jean-Marie GLEIZE, Professeur des universités, École normale supérieure de Lyon Jean-Pol MADOU, Professeur des universités, Université de Savoie Henri SCEPI, Professeur des universités, Université de Poitiers

Table des matières

Contrat de diffusion . . .	5
Remerciements . . .	6
Introduction . . .	7
1. Chronique d'une rencontre. . .	15
1.1. Un peintre, un poète. . .	16
1.1.1. Tableaux biographique et bibliographique. . .	16
1.1.2. Contexte historique, littéraire et artistique. . .	20
1.1.3. Francis Ponge, mauvais élève et chef d'école. . .	28
1.1.4. Jean Dubuffet, un artiste à retardement. . .	36
1.2. L'estampe avant la lettre. . .	48
1.2.1. Composition des lithographies. Comme un forcené. . .	49
1.2.2. L'accord entre le peintre et le poète. Ceci entre nous. . .	57
1.2.3. Prémisse du texte. L'écriture en marche. . .	67
1.2.4. La matière de l'œuvre. . .	75
2. Portrait de l'œuvre. . .	85
2.1. Littérature et lithographies. . .	85
2.1.1. Présence du livre. . .	86
2.1.2. Mise en page et promesse du titre. . .	94
2.1.3. Matière et Mémoire. . .	102
2.1.4. Petites figures de la vie précaire. . .	110
2.2. Du livre de peintre au livre objet. . .	119
2.2.1. L'intime compagnonnage. . .	120
2.2.2. Reliure et invitation. . .	127
2.2.3. Les notes. . .	134
2.2.4. Livre rare, livre d'art. . .	140
3. Un livre de rencontre. . .	149
3.1. Prémisse et promesses. Lithographie et manuscrit. . .	150
3.1.1. La pierre comme médium. . .	151
3.1.2. Du Dubuffet sur pierre. Pratique de l'artiste. . .	157
3.1.3. Sélection de termes clés. . .	164
3.1.4. Quand l'écriture se cherche. . .	174
3.2. D'une discipline à une poétique. . .	183
3.2.1. Conversation de papier. . .	184
3.2.2. Une pierre philosophe et humaniste. . .	195
3.2.3. Art lithographique, art poétique : un art d'aimer. . .	207
3.2.4. Le critique comme artiste. . .	219
Conclusion . . .	233
Références bibliographiques . . .	240
I. Le Peintre et le poète . . .	240
I.1. Le corpus. . .	241

I.2. Autres collaborations respectives. . .	241
I.3. Bibliographie du peintre et du poète. . .	245
I.4. Bibliographie concernant le peintre et le poète. . .	251
II. Le Livre et l'édition. . .	256
II.1. Sur la lithographie. . .	256
II.2. Sur les manuscrits. . .	257
II.3. Sur l'édition. . .	259
II.4. Sur le livre, les artistes et ses artisans. . .	259
III. La critique. . .	261
III.1. Critique littéraire. . .	261
III.2. Critique d'art. . .	265
III.3. Sur les mots et les images. . .	268
IV. Autres documents. . .	270
IV.1. Revues et articles. . .	270
IV.2. Entretiens et correspondances. . .	272
IV.3. Sur internet et supports numériques. . .	273
IV.4. Mémoires et thèses. . .	274
Annexes . . .	276
Annexe 1. L'Album. . .	276
Matière et Mémoire . . .	276
Lithographies . . .	280
Annexe 2. . .	314
Annexe 3. . .	315
Annexe 4. . .	321
Annexe 5 . . .	321
Annexe 6. . .	321

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Remerciements

Que soient ici vivement remerciés :

Jean-Yves Debreuille, pour son soutien, sa disponibilité et son aide constante.

Jean-Marie Gleize, pour son aide à l'obtention de l'accord de principe de Mme Armande Ponge-de Trentinian et ses judicieux conseils.

Jean-Pol Madou, pour m'avoir le premier aidé et soutenu dans cette entreprise, en dirigeant mon mémoire de maîtrise.

Sophie Webel, directrice de la fondation Dubuffet, pour son accueil et sa disponibilité.

Denis Mellier et Christine Conesa, pour leurs relectures attentives et leur soutien.

Magaly Plattet, pour sa relecture en pays mongol, ses conseils, son soutien et son amitié.

Gérard Conesa, pour sa patience et son aide précieuse, les dépannages informatiques inopinés et les relectures ; Véronique Conesa, pour son soutien et sa présence.

Mon compagnon, mes sœurs et mes amis pour m'avoir soutenu pendant toutes ces années.

Mme Hidani, pour sa patience et sa disponibilité.

Introduction

Voici que tombe sous nos sens quelqu'un de ces objets étranges... Oui, bien apparemment l'ouvrage d'un de nos semblables. Fait d'une matière et de parties que la nature ne fournit jamais que séparées ou dans un état brut fort différent. Or, cet objet nous paraît aussitôt intéressant, joli, beau ou sublime. Il semble ne servir pratiquement à rien, mais sa considération ou contemplation provoque en nous – d'abord je ne sais quel mouvement d'instinct, comme si une conformité secrète à nos organes dès sa rencontre nous appelait – puis nombre de sentiments profonds ou élevés – et nous désirons nous l'approprier, ou du moins en conserver l'usage pour notre plaisir éternel.¹

L'acte de lecture s'ouvre sur un contact, une rencontre visuelle et tactile, avec un objet matériel. Cette confrontation « physique » initiale préfigure dans une certaine mesure la relation qui va s'établir entre l'œuvre et son lecteur. Cette première réflexion de Francis Ponge peut d'ores et déjà être considérée comme le fil conducteur du chemin critique auquel

nous convie l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*². Ainsi, à chaque fois qu'un livre s'ouvre, c'est une nouvelle rencontre qui s'engage et se déroule, au point que nous pourrions y revenir, autant de fois qu'il nous semblera bon, comme l'on retrouve avec joie un ami du passé, tel que dans nos souvenirs et pourtant toujours neuf à notre regard, capable en somme de nous surprendre dans sa familiarité même. Certaines de ces rencontres sont décisives, au point de se muer en véritable rendez-vous, et demeurent gravées dans les mémoires. C'est notamment le cas de nos lectures d'enfance, certains ouvrages étant lus et relus sans jamais perdre de leur charme mais, au contraire, en acquérant, au fil des années et de nos expériences, des sens que nous n'avions jamais soupçonnés ou que nous ne pouvions alors pleinement comprendre. Gilbert Lascault parle ainsi du « sortilège des lettres animées » qui apparaissent dans toute leur matérialité à « qui ne sait pas lire » :

La lettre ne s'est pas encore abolie dans les mots, eux-mêmes liés en phrases. Pour qui ne sait pas lire, elle constitue un élément discontinu, discret, isolé de tout discours, de tout phrasé. Elle est vue et non encore prononçable ; elle s'impose dans la matérialité de sa forme sans qu'aucun sens lui soit conféré. Le livre où on la rencontre se situe à l'intérieur d'un corps de savoir inaccessible et provisoirement interdit. Des images, des scènes viennent alors recouvrir, entourer, justifier ce signifiant graphique...³

Car qui ne se souvient pas avec émotion de son premier contact avec ce lourd et imposant objet qu'est le livre ? Premier contact qui passe toujours, à l'origine, par le regard, par la rencontre avec l'image. C'est elle qui nous attire et attise notre curiosité, qui s'adresse à nous

¹ Francis Ponge – « Le Murmure (condition et destin de l'artiste) », in. *Le Grand recueil, Œuvres complètes, t. I*, pp. 623-624.

² Francis Ponge et Jean Dubuffet – *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, Paris, Fernand Mourlot, 1945.

³ Gilbert Lascault – « Lettres figurées ; Alphabet fou », in. *Écrits timides sur le visible*, pp. 178-179.

et nous questionne, jouant un rôle de transition, de traduction, alors que les mots, muets, enveloppés de leur mystère, ne nous disent rien encore. Plus tard, quittant le silence de l'analphabétisme, les rôles s'inversent progressivement – ajoutons que cela est également le cas dans l'évolution des sociétés⁴, où l'image, reléguée au simple rang d'illustration, est peu à peu supplantée par les signes textuels – et beaucoup de lecteurs n'accordent plus guère d'attention aux images qui subsistent dans les livres « de leur âge ». Ainsi, Jean Dubuffet dénonce cette dépréciation de l'art, auquel on a longtemps refusé toute prétention au savoir.

C'est, en nos lieux, pendant une suite de siècles, à la littérature qu'ont été à peu près exclusivement dévolues l'expression de la pensée et ses commandes – les arts plastiques et autres, étant seulement chargés de son illustration, à titre secondaire et accessoire. D'où la position de condescendance des écrivains à l'égard des artistes [...] l'artiste étant tenu pour une espèce d'infirme, affligé de mutisme, auquel l'écrivain devait prêter sa voix.⁵

« Sois attentif aux images dont ta volonté se nourrit »⁶, c'est ainsi que Joë Bousquet nous met en garde contre cette dépréciation du visuel dans *D'un Regard l'autre*. Mais les artistes du siècle dernier sont parvenus, redoublant d'efforts, à faire entendre leur voix, au point que l'on voit désormais fleurir les recueils de pensées ou de réflexions de peintres, qui investissent ce support avec délice.

Il existe pourtant des œuvres susceptibles de provoquer en nous, de convoquer et de ressusciter ces émotions « primitives » dont parle Francis Ponge dans « Le Murmure », ces moments initiatiques et décisifs du premier contact. De nous ramener au temps de la rencontre originelle avec le livre, lorsque l'on effleure, respectueusement, puis en prenant de l'assurance, la couverture, lorsque l'on manipule la matière de l'ouvrage, l'inspiration inconsciente qui précède l'ouverture, le sentiment irrépensible d'un passage, d'une entrée dans quelque chose, que l'on n'arrive jamais, précisément, à définir. D'une plongée dans la béance de l'expression, dans le magma textuel originel qui va, au fil de notre lecture et pour nous seul, s'organiser. En cet instant la sensation domine, c'est le règne de l'émotion, à laquelle succèdera, au cours de la lecture, tout un ensemble de mots et d'idées qui confirmera ou non cette première impression à dominante visuelle et tactile, qui restera gravée dans notre souvenir de l'œuvre.

Ce phénomène se constate notamment au contact d'ouvrages tels que *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*⁷, album de lithographies offrant au lecteur la rencontre inédite, dans l'espace même du livre, de l'art et de la littérature, du peintre Jean Dubuffet et du poète Francis Ponge. Publié en novembre 1945 aux éditions Fernand Mourlot, soit environ un an après la rencontre de ses deux co-créateurs, cet album matérialise et consacre « une réaction chimique »⁸, une relation ambivalente, un dialogue entre deux modes d'expression qui se donnent un jour rendez-vous, un unique rendez-vous

⁴ Roland Barthes – « L'Obvie et l'obtus », in. *Essais Critiques III* : « pour retrouver des images données sans paroles, il faut sans doute remonter à des sociétés partiellement analphabètes, c'est-à-dire à une sorte d'état pictographique de l'image », p. 42.

⁵ Jean Dubuffet – *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 363.

⁶ Joë Bousquet – *D'un Regard l'autre*, p. 20.

⁷ Francis Ponge et Jean Dubuffet – *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*.

⁸ Domenico Porzio – « De son invention et de son évolution technique », in. *La Lithographie, deux cents ans d'histoire, de technique, d'art* (dirigé par Fernand Mourlot), p. 27.

au cœur du livre. Devenu scène commune d'élection, le livre, comme le constate Bernard Beugnot, « devient objet et lieu de rencontre d'une double activité esthétique, textuelle et graphique... »⁹

C'est en référence à cet aspect primordial de l'œuvre, à cette dualité dans l'unité que nous avons choisi le titre d'un recueil d'André du Bouchet, *Ici en deux*¹⁰, pour intituler notre propre étude de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*. Comment mieux dire en effet, et de façon plus concise et exhaustive, cette co-habitation matérielle et inscrite dans le temps – gravée dans la pierre – de deux esprits, de deux pensées, et de deux rapports, singuliers mais néanmoins solidaires, au monde et à une même matière, à un objet commun : la pierre lithographique. Ce titre suggère également une autre particularité de cette rencontre, de cet album, à savoir l'intimité de sa diffusion, son caractère presque confidentiel, et sa discrétion dans le panorama littéraire et artistique actuel, du fait même d'un tirage restreint, limité à soixante exemplaires, et par là même réservé à quelques « Happy few », pour reprendre le mot de Stendhal. Tout se passe comme si cette rencontre entre le peintre et le poète, provoquée par Jean Paulhan¹¹, avait retrouvé, au sein de l'album, la dimension d'un théâtre intime, réservé à la jouissance de ses seuls acteurs et de quelques amateurs.

Les rapports entre poésie et peinture sont depuis longtemps au cœur des préoccupations esthétiques et posent de nombreuses interrogations ; en effet, cette dialectique entre le texte et l'image, marquée notamment par le langage, le désir d'expression et le souci de communication et de conservation, même si elle semble avoir toujours existé, ouvre aujourd'hui encore quantité de voies à l'analyse et suscite des questionnements aussi multiples que passionnants. En témoignent notamment les ouvrages consacrés à cette question et qui donnent un souffle nouveau à la critique¹², tels que *Les Mots dans la peinture*¹³ de Michel Butor, *Les Mots et les Images*¹⁴ de Meyer Schapiro ou encore *Peinture et Poésie : le dialogue par le livre*¹⁵, sélection d'une centaine de livres de peintres édités entre 1874 et 2001, par Yves Peyré. C'est dans cet ouvrage que nous avons découvert pour la première fois l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, auquel nous avons déjà consacré nos deux précédents travaux universitaires¹⁶.

Dès lors, nos recherches se sont concentrées sur cette œuvre, sur son étude et l'analyse fouillée de chacune de ses parties et de leur ensemble bien sûr, mais aussi sur les possibilités d'une diffusion plus étendue, à sa mesure, à la mesure du moins de ses qualités à la fois littéraires et artistiques. Cet album n'est, en effet, que peu connu, aussi bien du public que du milieu universitaire, et n'a, semble-t-il, pas suscité beaucoup d'intérêt,

⁹ Bernard Beugnot – « Introduction », in. *Francis Ponge : Œuvres complètes*, t. I, p. 26.

¹⁰ André du Bouchet – *Ici en deux*, 1926.

¹¹ Nous verrons le rôle essentiel joué par Jean Paulhan lors de cette rencontre, mais aussi pendant la composition de l'album, dans la partie intitulée « L'estampe avant la lettre ».

¹² Nous renvoyons, pour d'autres références sur ces questions, à notre bibliographie et au chapitre III.3, consacré aux ouvrages traitant des rapports entre texte et image.

¹³ Michel Butor – *Les Mots dans la peinture*.

¹⁴ Meyer Schapiro – *Les Mots et les Images*.

¹⁵ Yves Peyré – *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre. 1874-2001*.

¹⁶ Mémoire de maîtrise : *L'Œil intellectuel dans le délire*, sous la direction de M. Jean-Pol Madou, 2002 ; Mémoire de D.E.A. : *Une Œuvre à quatre mains*, sous la direction de M. Jean-Yves Debreuille, 2003.

si ce n'est par sa valeur marchande d'objet d'art. L'importance de cette œuvre reste à démontrer, et même Jean Paulhan, commanditaire et dédicataire de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, n'en fera pas vraiment cas par la suite. Francis Ponge lui-même et, dans un certains sens, Jean Dubuffet, n'ont jamais fait état de cette collaboration. Cela explique peut-être que ni le texte du poète ni les lithographies de l'artiste n'aient bénéficié d'une étude complète ou d'un essai de réédition intégrale.

C'est pourquoi il nous paraît nécessaire de faire découvrir cet ouvrage, non pas seulement pour ses qualités matérielles – qui attisent la convoitise du bibliophile –, mais aussi pour ses éléments premiers, c'est-à-dire la série des trente-quatre lithographies de Jean Dubuffet singulièrement introduite, préfacée par Francis Ponge. Car l'étude de ce texte et de ces images, mais aussi celle de leurs rapports, ouvre de nouvelles perspectives à l'analyse tant artistique que littéraire, dégage une leçon esthétique particulière, bien sûr, mais aussi une réflexion sur l'art et la poésie, leurs moyens et leurs portées. Nous retrouvons

là le thème développé par Jean Tardieu dans *Le Miroir ébloui*¹⁷ : le poète-critique réfléchit l'œuvre d'art et, par cet « effet de réflexivité »¹⁸, transpose sur elle son art poétique. Un imaginaire, un enseignement se dégage du compagnonnage du texte et de l'image, une morale enfin, mot cher à Francis Ponge, est tirée de cette rencontre, de cette observation du peintre par le poète, de cette confrontation commune à la lithographie.

Voilà donc une page qui vous manifeste immédiatement ce que vous lui confiez, si elle est également capable de le répéter par la suite un grand nombre de fois. Pour prix de ce service, ou en compensation, elle collabore à la facture, à la formulation de l'expression. Elle réagit sur l'expression ; l'expression est

modifiée par elle.

Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école est une œuvre « associative » dans laquelle, comme le dit Bernard Beugnot, « la frontière entre les domaines d'expression est effacée au profit de la communauté de dessein. »²⁰ Le dessein est ici simple : composer un ouvrage dont le référent, le véritable sujet, est la pierre lithographique. Jean Dubuffet raconte en image son union charnelle et créatrice avec la pierre tandis que Francis Ponge, écrivant sur le peintre qui anime la matière, retrace l'histoire de cette rencontre, doublée d'un regard sur sa propre démarche poétique.

Le projet initiatique de cette œuvre, qui peut dans un sens s'apparenter aux récits de formation ou d'apprentissage, allusivement indiqué par le sous-titre « ou les lithographes à l'école », s'impose dès lors que nous confrontons l'œuvre au dossier de notes de Francis Ponge qui figure à la suite de l'exemplaire n° 22, conservé à la Bibliothèque Nationale de France. La lecture de ces notes ainsi que leur intégration – bien que tardive – à l'album nous ont semblé déterminantes pour la compréhension de cette rencontre et de cette recherche commune. Car nous pouvons parler dans ce cas de recherche commune puisque Jean Dubuffet, alors en « stage » à l'atelier Fernand Mourlot, se confrontait lui-même pour la première fois à la technique lithographique et se trouvait alors, du moins presque tout autant que Francis Ponge, en position d'amateur. C'est pourquoi il nous importait de faire figurer,

¹⁷ Jean Tardieu – *Le Miroir ébloui*.

¹⁸ Bernard Beugnot – *Poétique de Francis Ponge. Le Palais diaphane*, p. 119.

¹⁹ *Francis Ponge – Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, p. 2.

²⁰ Bernard Beugnot, *ibidem*, p. 67.

comme le faisait lui-même le poète pour certains de ses textes²¹, au sein même de la présente étude, « l'atelier » du texte, sa « fabrique » et la version définitive.

Enfin, la rencontre avec cet « objet livre » est source d'émerveillement²², il s'agit ainsi d'un ouvrage qui s'apparente, de par son aspect même (et non seulement du fait de son nombre limité d'exemplaires), à un véritable objet d'art et qui par là même renouvelle, redynamise notre rapport aux œuvres littéraires imprimées. En effet, le format imposant du in-folio, l'épaisseur et la matérialité manifeste du papier, la qualité des lithographies et de la reliure font de cette œuvre le témoignage vivant – au terme de l'occupation allemande – d'un certain art de l'édition, d'un savoir-faire hérité de toute une tradition, d'un artisanat. Notons que Francis Ponge et Jean Dubuffet, c'est là sans doute l'une de leur première conviction commune, se proclament tous deux simples artisans, maniant et manipulant pour l'un la matière et pour l'autre les mots. Le traitement délicat et scrupuleux de la matière textuelle confère à la page imprimée une incontestable valeur esthétique et visuelle, il permet une revalorisation du « corps » du texte, en opposition aux parutions en masse d'ouvrages de médiocre qualité. Ainsi, nous sommes face à un objet déroutant, qui se place délibérément en marge de la diffusion habituelle du livre, mais qui s'écarte également tout autant de la catégorie des œuvres d'art, du fait même de l'utilisation d'un procédé de reproduction²³.

Ce sont tous ces aspects qui nous ont convaincus du fait que cette œuvre, méconnue, devait bénéficier d'une meilleure diffusion, et qu'il était utile d'envisager dès à présent la possibilité d'une réédition, nécessaire pour la compréhension de la présente étude et pour l'extension de nos propres recherches. Comment en effet parler des rapports entre un texte et des lithographies qui n'ont jamais été réédités ensemble ? Et pourtant la richesse de ce livre – « le plus bel album qui soit »²⁴ – est telle qu'elle le rend susceptible de captiver toute sorte de public, depuis l'amateur des travaux de Jean Dubuffet aux fervents lecteurs de l'œuvre de Francis Ponge.

L'exemplaire n° 22, en particulier, est un objet hétéroclite, protéiforme, une sorte de mosaïque où l'assemblage de chacune des parties forme un tout qui délivre un message particulier ; alliance de la matière, celle des lithographies, de la reliure de Georges Leroux²⁵ (du bois et du fil de fer sont incrustés dans le cuir du plat), du papier, et de l'esprit, de l'artisan Jean Dubuffet, de l'amateur Francis Ponge et du spécialiste Fernand Mourlot. Le tout, nous le verrons, élaboré sous la houlette du savant Jean Paulhan, mentor commun, lecteur idéal du poète et fervent adepte des travaux du peintre. Les notions d'artisan, d'amateur, de savant et de spécialiste font de cet ouvrage le témoin et le dépositaire d'un art du livre millénaire. *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* peut à ce titre être considéré comme un alliage, puisque par la fusion de deux éléments distincts, le texte et l'image, une troisième œuvre émerge, résultat de cette union fondatrice. Ainsi, Yves Peyré, dans son ouvrage consacré aux livres d'artistes, livre une remarquable analyse des rapports contradictoires qui entrent en jeu dans cette confrontation.

²¹ Francis Ponge – *Le Carnet du bois de pins*, Mermod, 1947 ; *La Fabrique du pré*, Skira, 1971.

²² Remarquons dès à présent que Jean Dubuffet, qui n'est pas nommé dans le texte de Francis Ponge, est qualifié au dernier paragraphe d'« artiste merveilleux » : « Mais c'est ici qu'intervient, que peut intervenir le merveilleux artiste [...] c'est ce dont ils sont reconnaissants à l'artiste merveilleux », in. *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, p. 5.

²³ Nous renvoyons ici notamment aux thèses de Walter Benjamin, sur lesquelles nous reviendrons au cours de l'analyse du procédé lithographique.

²⁴ Yves Peyré – *Le Livre d'artiste : épiphénomène ou élément essentiel pour la compréhension de l'art de notre temps*, p. 58.

²⁵ Jean Toulet – *Georges Leroux. Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque Nationale*, pp. 32 et 114.

Cet entêtement à ne pas se fondre ni même à simplement se considérer à été exprimé d'une manière particulièrement intense par le plus bel album qui soit, Matière et mémoire, texte superbe de Ponge sur l'art des lithographes devançant une suite proprement inouïe de lithographies de Dubuffet venant là comme une confirmation par l'exemple de la probante démonstration, l'un et l'autre se tournant le dos (et s'agissant de Ponge, très délibérément) sur la scène restreinte de l'album.²⁶

Le jugement pour le moins flatteur qu'émet ici le conservateur de la Bibliothèque Jacques Doucet atteste des valeurs littéraires et artistiques de cet ouvrage, et de la nécessité d'une nouvelle réunion du texte et des lithographies.

Enfin, nous espérons, en intégrant le dossier de notes de Francis Ponge à cette étude, répondre aux vœux du poète, mais aussi à l'intérêt croissant des lecteurs pour la découverte et le dévoilement des coulisses de la création. L'exemplaire n° 22 est à ce titre remarquable et retiendra toute notre attention : il contient, relié à la fin de l'album, une trentaine de feuillets manuscrits et dactylographiés, et présente ainsi en parallèle une chronique de l'écriture sur ces lithographies. Car une fois transposé en un texte établi, le manuscrit n'a pas épuisé toutes ses possibilités, il reste le dépositaire et le témoin (tout comme la pierre pour le poète) de la genèse du texte, de son émergence et du chemin mental parcouru. Ainsi, cette remarque, qui ouvre la présentation du n° 21 de la revue *Genesis*, nous éclaire sur les intérêts critiques de l'étude des manuscrits :

Ce sont les manuscrits eux-mêmes, et les chercheurs qui les étudient qui seraient désormais les dépositaires de la mémoire de l'écrivain.²⁷

Le chercheur prolonge et réactive par son étude le lien intime qui rattache l'auteur à son manuscrit, considéré comme la marque tangible de son parcours. Il inscrit le texte ainsi scruté dans le temps, non plus celui, figé, de l'histoire littéraire, mais celui, fluctuant et salutaire, d'un cycle progressif se renouvelant en permanence, réanimé sans cesse par le recours aux brouillons et le retour sur l'écriture. Emmanuel Deplanche résume parfaitement les enjeux des études génétiques.

Les avant-textes restent alors indispensables pour comprendre la réduction finale à laquelle aboutissent les réécritures. Eux seuls décriront l'écriture en acte et le processus de composition.²⁸

L'édition de ce dossier permettra au lecteur de mieux aborder, et ce dans leur évolution et leur rapport au temps, les liens – la réaction chimique – qui vont s'établir et se fixer à jamais entre le texte et les images.

Yves Peyré nous éclaire ainsi sur ce qu'il nomme « le livre de dialogue », qui, selon la définition qu'il en donne, incarne une certaine conception de la critique d'art.

Le peintre et le poète face à face : il semble que depuis Baudelaire au moins ils aient besoin l'un de l'autre sans possibilité de s'ignorer, sauf à se restreindre, et considérablement. Le livre de dialogue dans lequel le peintre s'engage et vient rehausser la parole du poète est l'envers de cet acte grâce auquel le poète –

²⁶ Yves Peyré, *ibidem*, p. 58.

²⁷ [s.n.] « Présentation », in. *Genesis : Manuscrit, recherche, invention*, n° 21, 2003, p. 7.

²⁸ Emmanuel Deplanche – « Vers l'étude génétique de l'œuvre de Louis-René des Forêts », in. *Genesis*, n° 21, p. 32.

parlant en poète – s’exprime à propos de la peinture. Le peintre précise le poète et réciproquement. Chacun, éclairant l’autre, se rend plus clair à soi-même. Une certaine conception de la critique d’art (l’essai poétique sur l’art) est donc le pendant du livre de dialogue. Chacun visite son voisin, son frère, lui apportant

29

son attention, pressé de lui offrir sa lumière.

Le texte de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l’école* s’apparenterait donc à la critique poétique d’un essai lithographique de Jean Dubuffet, rehaussant par la parole l’image et le geste du peintre. Toutefois, Yves Peyré, se penchant sur cet album, estime qu’il ne peut prétendre complètement au rang de livre de dialogue. Nous verrons, grâce aux extraits de correspondances, comment ce dialogue, même s’il se fait plus discret dans le texte, presque « immanent »³⁰, s’est établi et comment il s’est complexifié au fil de la composition.

La présente étude est divisée en trois parties, qui, sans en suivre parfaitement le plan, répondent aux « trois angles d’approches complémentaires » du livre de dialogue, tels qu’ils sont définis par Noëlle Batt³¹ : l’angle historique, qui permet de situer l’œuvre dans son contexte, dans son histoire externe, l’angle génétique, qui se focalise sur l’histoire interne de l’œuvre, sa genèse et, enfin, l’angle analytique qui concerne l’étude des rapports entre l’image et le texte, et du message commun de l’œuvre. La première, intitulée « Chronique d’une rencontre », sera consacrée au peintre et au poète, à leur rencontre et à la recomposition de chacune des étapes qui vont du projet initial à l’œuvre achevée. La seconde, « Portrait de l’œuvre », s’attachera à la description et à la présentation de chacun des éléments qui composent l’album : le texte de Francis Ponge et les lithographies de Jean Dubuffet mais aussi la reliure, les notes manuscrites et l’invitation qui font de notre exemplaire de référence un « livre unique ». Enfin, la dernière, par l’étude de la genèse du texte et des lithographies, reviendra sur les « affinités électives » du peintre et du poète, la « conversation de papier » qui se manifeste dans ce « livre de rencontre ».

Il nous a donc semblé intéressant d’étudier le rapport – l’autonomie n’excluant pas le dialogue – qui s’instaure ici entre l’image et le texte, que ce soit du point de vue de la forme, du sens ou de l’imaginaire qu’ils convoquent l’un l’autre. Cette « œuvre d’art littéraire », pour reprendre un terme utilisé par Roman Ingarden³², est d’autant plus digne d’attention qu’elle n’en a jamais réellement suscité de la part des critiques, sans doute en partie du très faible tirage dont elle a fait l’objet. Mais tous ceux qui ont parlé de cette œuvre l’ont fait avec une verve et une admiration non dissimulée. C’est le cas de Joë Bousquet, l’un des seuls à écrire un article sur l’album³³, que Jean Dubuffet lui avait envoyé en février 1946³⁴. *Matière et mémoire, ou les Lithographes à l’école*, outre son indéniable qualité littéraire et artistique, se révèle être une réflexion emplie de pertinence sur l’image et son autonomie,

²⁹ Yves Peyré – *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre*, p. 69.

³⁰ Francis Ponge – *Matière et mémoire, ou les lithographes à l’école*, p. 4. Afin de ne pas surcharger les notes nous ferons dorénavant figurer, pour les citations tirées du texte de l’album et intégrées au corps de cette étude, cette simple mention (*M.M.*, p. 1), puis le seul numéro de page entre parenthèses pour les suivantes. Le titre de l’album sera également parfois abrégé en *Matière et mémoire...* pour les mêmes raisons.

³¹ Noëlle Bat – « Le Livre d’artiste, une œuvre émergente », in. *Peinture et Écriture 2, le livre d’artiste*, pp. 23-27.

³² Roman Ingarden – *L’Œuvre d’art littéraire*, 1931.

³³ Joë Bousquet – « Francis Ponge et Jean Dubuffet. Matière et mémoire », in. *La Gazette des Lettres*, n° 47, janvier 1947.

³⁴ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Dubuffet-Paulhan, Correspondance 1944-1968*.

sur l'artiste, sa relation à la matière et au monde qui l'entoure. Bernard Beugnot, dans son ouvrage *Poétique de Francis Ponge*, esquisse un très juste portrait de l'album et de son message qui, pour le lecteur attentif, livre déjà presque toutes les clefs de l'œuvre.

Par un effet de retournement et de réflexivité, l'atelier et plusieurs de ses outils se textualisent à leur tour. Trait tout à fait significatif de Ponge qui ne sépare pas la poésie de la réflexion sur la poésie. Matière et mémoire (1945) est sans doute la meilleure représentation emblématisée de ce phénomène. Joë Bousquet admirait ces pages au titre bergsonien qui traitent de l'atelier du lithographe [...]. Par une suite de glissements et de comparaisons, la pierre lithographique s'assimile à la page et l'atelier à la "bibliothèque" et au "conservatoire" [...]. La description des étapes et des processus du travail, des phénomènes physiques aussi qui interviennent dans ce mode de gravure s'enrichit d'une portée métaphorique que lui donne en sourdine l'imaginaire. La pierre cesse d'être simplement un support neutre pour devenir partie active du procès de création ; l'artiste et son instrument entrent en dialogue, le travail du graveur et la réaction de la pierre à ses sollicitations expressives se font emblèmes de la communication littéraire puisque la pierre "collabore à la formulation de l'expression" et la modifie. Le rituel artistique met en œuvre une relation de couple qui réinscrit le thème érotique.

³⁵ Bernard Beugnot – *Poétique de Francis Ponge*, pp. 119-120.

1. Chronique d'une rencontre.

Notre contact avec l'œuvre est une rencontre. Toute rencontre est rencontre d'un autre, d'une altérité. C'est par où elle est une épreuve de la réalité.³⁶

Notre intention est, dans cette première partie, de fournir au lecteur le plus d'éléments possibles concernant l'album dont nous présentons l'édition. Nous devons ainsi prendre en compte le contexte historique de sa composition et les conditions matérielles de sa conception. Nous nous attacherons à présenter et à expliquer la genèse, les circonstances de l'élaboration de cet ouvrage, mais aussi celui de chacun de ses éléments (lithographies, notes, textes...). Il s'agit donc, dans la mesure du possible, de dégager de façon précise l'historique du projet, et la part prise par chacun dans l'élaboration et la conception de l'album ; d'esquisser, comme le disait Max Loreau, une « chronique de la création »³⁷ de cet ouvrage. Car *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, à la fois album et livre de peintre, est une manifestation des relations ambivalentes qu'entretiennent entre eux les artistes et les poètes, comme le montre ici Yves Peyré :

Le "livre de dialogue" reste une manière imprévisible et intrigante de se lier, d'en venir à être ensemble pour deux créateurs autonomes s'en remettant à des expressions que presque tout oppose. Quand deux individus se rencontrent aussi soudainement, aussi nécessairement, il se dégage de leur dialogue une part de violence qui se nourrit de sentiments multiples et contradictoires : à la fois fascination, attrait, affection, agacement, incompréhension, révolte, fureur et tendresse. C'est une vraie relation, nullement superficielle, qui est alors en cause, quelque chose comme l'amitié ou l'amour peuvent en donner l'idée. De plus cette aventure est très souvent partagée par des tiers.³⁸

Cette œuvre est donc le fruit d'un travail de collaboration, d'un dialogue à quatre mains, mais aussi à quatre voix. L'artisan peintre et le poète amateur de lithographies ont été guidés, conseillés par deux hommes avertis. Tout d'abord Jean Paulhan, qui, nous le verrons, se pose ici en commanditaire, puis en conseiller des deux parties, au fil des confidences épistolaires. Et ensuite Fernand Mourlot, l'imprimeur lithographe, qui imposera au peintre un certain nombre d'exigences à caractère technique ou d'ordre commercial ; tous deux mentors, l'un savant et l'autre spécialiste, vont influencer de manière significative sur la genèse de l'œuvre. Nous avons choisi de commencer cette étude par une chronologie divisée en trois périodes, la première concernant l'élaboration du projet, qui va jusqu'en septembre 1944, la seconde nous renseignant sur le temps de la composition du texte et des lithographies, que nous avons délimitée entre septembre 1944 et novembre 1945, et la dernière, qui concerne à la fois la réception de l'album et sa postérité. Cette chronologie sera suivie d'une description sommaire de l'œuvre, afin que le lecteur possède tous les éléments indispensables à la compréhension de cette relation qui ressemble au premier abord à un « dialogue de sourds ».

³⁶ Henri Maldiney – *L'Art, l'éclair de l'être*, p. 10.

³⁷ Max Loreau – « Chronique de la Création », in. *Jean Dubuffet, Délits, déplacements, lieux de haut jeu*, p. 9.

³⁸ Yves Peyré – « Le Livre comme creuset », in. *Le Livre et l'Artiste : actes de colloque*, p. 59.

1.1. Un peintre, un poète.

Il s'agit dans un premier temps de confronter l'œuvre à son contexte, de replacer l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* dans l'environnement biographique, artistique et bibliographique de ses deux co-créateurs, notre ambition étant de comprendre l'œuvre au travers de son histoire et non pas seulement par la lorgnette de son aboutissement. Cette volonté implique de s'attarder sur les événements publics et intimes du peintre comme du poète, où le lecteur attentif saura trouver un certain nombre d'aspects qui orienteront parfois son analyse, et confirmeront ses intuitions. Ainsi, dans la présentation du n° 21 de la revue *Genesis*, cette exigence est d'emblée affirmée.

Les processus d'écriture, qui apparaissent ici comme autant de gestes d'appropriation, de digestion de matériaux venus d'ailleurs, de confrontation à l'autre, ne sauraient être étudiés isolément, sans tenir compte des lectures, des rencontres, ni des exigences qu'impose la nécessité de publier, de toucher un public.³⁹

Nous nous sommes consacrés ainsi aux conditions biographiques d'édition pour retracer le chemin qui va de la gestation du projet à sa réalisation effective. Il ne s'agit pas de se borner à l'établissement du texte ou à la présentation des éléments autographes, il nous faut éclairer le lecteur, en lui apportant autant d'éléments documentaires, de commentaires critiques et de clefs qu'il est nécessaire à la compréhension de cet album. En ce sens, ce premier chapitre s'apparente à certaines méthodes de critique génétique allemande, où « *l'auteur est appréhendé dans son être social, l'œuvre est saisie comme expression d'un individuel qui s'inscrit dans un temps* »⁴⁰. *Nous suivrons en cela le parti pris critique de Jean Dubuffet – qui s'apparente à celui de Francis Ponge –, puisque c'est l'intérieur de la création qui intéresse le plus le peintre, le processus dynamique de composition est pour lui plus significatif que l'œuvre achevée, close sur elle-même*⁴¹.

1.1.1. Tableaux biographique et bibliographique.

Dans un souci de clarté, nous avons choisi de faire figurer au sein de la présente étude et en guise de préambule un tableau comparatif des éléments biographiques respectifs, suivi d'un rappel bibliographique ; cela pour mettre en rapport les moments clés de rencontres ou d'éloignements entre le peintre et le poète. Nous nous sommes appuyés sur la chronologie de Francis Ponge établie par Bernard Beugnot et Bernard Veck dans l'édition de la Pléiade⁴² et, concernant Jean Dubuffet, sur celle présentée dans le numéro spécial de la revue *Connaissance des arts*⁴³ ainsi que sur la *Biographie au pas de course*⁴⁴ du peintre. D'autre part, et en ce qui concerne les éléments bibliographiques, nous nous référons à la

³⁹ « *Présentation* », in. *Genesis*, n° 21, p. 8.

⁴⁰ Siegfried Scheibe – « *Quelles éditions pour quels lecteurs ?* », in. *La Naissance du texte*, p. 78.

⁴¹ « Moi c'est de son intérieur que je considère la création [...] c'est la création qui m'intéresse, ce n'est pas l'œuvre », Jean Dubuffet, cité par Laurent Danchin in. *Jean Dubuffet*, p. 64.

⁴² Francis Ponge – *Œuvres complètes* (2 vol.), Gallimard, 1999 et 2002.

⁴³ Collectif – Hors-série Dubuffet, *Connaissance des arts*, 2001.

⁴⁴ Jean Dubuffet – *Biographie au pas de course*, 2001.

bibliographie du poète établie par Bernard Beugnot, Jacinthe Martel et Bernard Veck⁴⁵, ainsi qu'à celle disponible sur le site de la Fondation Dubuffet.

Il était bien sûr impossible de faire apparaître tous les éléments biographiques du peintre et du poète. Nous n'avons conservé que les plus significatifs, ainsi que tous ceux qui concernent leurs rapports à la peinture et à l'art, jusqu'à l'année 1950. Nous renvoyons, pour une biographie vraiment détaillée et exhaustive, à l'édition des *Œuvres complètes de La Pléiade* pour Francis Ponge et à *Biographie au pas de course* pour Jean Dubuffet. Toujours dans un souci de brièveté, nous ne faisons figurer dans le tableau bibliographique que la mention d'éditeur, pour chaque référence d'ouvrage cité. Nous invitons le lecteur, pour davantage de renseignements, à consulter notre bibliographie.

⁴⁵ Bernard Beugnot, Jacinthe Martel et Bernard Veck – *Francis Ponge*.

« Ici en Deux » Étude critique et génétique de l'album Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école, de Jean Dubuffet et Francis Ponge

	Francis Ponge	Jean Dubuffet
1899	27 mars : Naissance à Montpellier.	
1901	Naissance d'Hélène, sœur de Francis.	31 juil. : Naissance au Havre.
1908	Inscription au lycée Frédéric-Mistral, et aux cours de l'école protestante.	Sept. : Entrée au lycée du Havre où il a pour condisciples G. Limbour et R. Queneau.
1909	Installation à Caen. Études secondaires au lycée Malherbe.	
1913	Lecture de la bible protestante et du Littré, voyage avec son oncle, professeur d'anglais.	
1915	Rédaction de ses premiers poèmes en réaction à la guerre, travaille le piano.	
1916	Juil. : Obtention du baccalauréat latin-sciences-philosophie (mention très bien). Sept. : Installation à Paris, entrée en hypokhâgne à Louis-le-Grand.	
1917	Études à la Sorbonne et à la faculté de droit. Inscription à la S.F.I.O.	Inscription à l'école des beaux-arts du Havre.
1918	Mars : Reçu en première année de droit, admissible à la licence de philosophie, il est recalé à l'oral pour incapacité de s'exprimer. Avril : Mobilisé au 5 ^{ème} régiment d'infanterie à Falaise.	Obtention du baccalauréat, arrivée à Paris en compagnie de G. Limbour.
1919	Juin : Arrivée à Strasbourg au centre pour étudiants mobilisés avec J. Hytier et G. Audisio. Sept. : Présentation aux épreuves écrites du concours d'entrée à l'E.N.S. ; il est admissible mais échoue à nouveau à l'oral. Période d'oisiveté.	Il suit les cours de l'Académie Julian pendant six mois, fréquente M. Jacob et R. Dufy.
1922	Déc. : Publication d'« Esquisse d'une parabole » dans la revue <i>Le Mouton blanc</i> .	
1923	Févr. : Reçu à la N.R.F. par J. Paulhan et J. Rivière. Mai : Entrée chez Gallimard comme attaché à la fabrication. Mort de son père. Déc. : Première publication dans <i>Le Disque vert</i> , rencontre F. Hellens et P. Pia.	
1924	Premier voyage en Italie. Nov. : J. Hytier publie le 1 ^{er} article critique consacré à F. Ponge dans <i>Le Mouton blanc</i> .	Séjour à Buenos Aires où, durant six mois, il travaille comme dessinateur dans une entreprise de chauffage central.
1925	Publication de premiers textes dans <i>Commerce</i> et dans <i>Mesures</i> .	Abandon de la peinture, retour au Havre, entrée dans l'entreprise paternelle de commerce de vins.
1926	Mars : Publication de <i>Douze petits écrits</i> , premier livre, dédié à J. Paulhan, chez <i>Le Livre de Poésie</i> .	
1927		Mariage avec Paulette, mort de son père.
1929	Rencontre d'Odette durant l'été.	Naissance d'une fille, Isalmina.
1930	20 fév. : Première rencontre avec A. Breton, L. Aragon et P. Éluard. Juil. : Publication de « Plus que raisons »	SA Soudain à l'Université Lyonnaise de vins en gros, installation à Paris.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/>)

Fondation à l'Université Lyonnaise de vins

« Ici en Deux » Étude critique et génétique de l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, de Jean Dubuffet et Francis Ponge

	Francis Ponge	Jean Dubuffet
1916	- « Sonnet », publié sous le pseudonyme de Paul-François Nogère dans la revue <i>Presqu'île</i> .	
1922	- « Esquisse d'une parabole », dans la revue <i>Le Mouton Blanc</i> .	
1923	- « Trois satires » (« Le Monologue de l'employé », « Dimanche ou l'Artiste », « Un ouvrier ») dans la <i>N.R.F.</i> - « Deux petits exercices », dans la revue <i>Le Disque vert</i> .	
1925	- « À la gloire d'un ami [Rivière] », dans la <i>N.R.F.</i> - « Pauvres pêcheurs », « Rhum des fougères » dans <i>Commerce</i> .	
1926	- <i>Douze petits écrits</i> , dans la collection « Une œuvre, un portrait », Gallimard. - « Notes d'un poème (sur Mallarmé) », dans la <i>N.R.F.</i>	
1930	- « Plus que raisons », dans la revue <i>Surréalisme au service de la Révolution</i> .	
1935	- « Le Cageot », dans la revue <i>Mesures</i> .	
1936	- « Sapates » (six textes), dans <i>Mesures</i> , n° 6.	
1942	- « Billets hors sac », 53 billets quotidiens, dans <i>Le Progrès de Lyon</i> . - <i>Le Parti pris des choses</i> , dans la collection « Métamorphoses », Gallimard.	
1943	- Plusieurs textes dans des revues résistantes, <i>Fontaine</i> , <i>Messages</i> , <i>Poésie 42 et 43</i> , <i>Confluences</i> , <i>Domaine français</i> et dans les recueils <i>Chroniques interdites</i> et <i>L'Honneur des poètes</i> , Éditions de Minuit.	
1944	- « Premier texte sur la peinture », publié à l'occasion de l'exposition « Dessins de Gabriel Meunier et d'Émile Picq ». - « Une demi-journée à la campagne », dans <i>Cahiers d'art</i> . - « Fautrier à la Vallée-aux-Loups », dans <i>Spectateur des arts</i> , premier cahier, avec un article de M. Arland sur J. Dubuffet.	- <i>Quelques mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet</i> , texte de P. Éluard avec une lithographie de J. Dubuffet. - <i>Vache bleue dans une ville</i> , texte d'A. Frénaud avec une lithographie de J. Dubuffet, Seghers. - <i>L'homme du commun ou Jean Dubuffet</i> , texte de P. Seghers avec deux lithographies de J. Dubuffet, Poésie 44.
1945	- « Notes premières de l'homme », dans <i>Temps modernes</i> . - Second tirage du <i>Parti pris des choses</i> . - <i>La Guêpe. Irruption et divagations</i> , Seghers. - « Baptême funèbre », dans <i>Cahiers du Sud</i> . - « Matière et mémoire », dans <i>Fontaine</i> , n° 43, juin. - <i>Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école</i> , chez F. Mourlot (nov.).	- <i>Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école</i> , texte de F. Ponge avec trente-quatre lithographies de J. Dubuffet, chez F. Mourlot.
20	<p>Source : Centre Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - CONESA Severine - Université Lyon 2 - 2011</p>	
1946	- Deux chroniques, deux comptes-rendus et huit textes dans <i>Action</i>	- <i>Prospectus aux amateurs de tout genre</i> , Gallimard. - <i>Élégies</i> , texte d'E. Guillevic

Il était important, avant de commencer à entrevoir l'histoire de l'œuvre, de dresser un bref panorama du contexte historique, social et culturel de la période dans laquelle s'inscrit la genèse et la parution de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*. Ceci permettra notamment de mettre en rapport les différents éléments biographiques et bibliographiques recensés dans les deux précédents tableaux avec les événements extérieurs, et de mieux comprendre l'ouvrage en lui-même.

Pierre Seghers, dans son livre *La Résistance et ses poètes*⁴⁶, établit un descriptif précis des événements politiques en France, de 1940 à 1945. Il parle ainsi des conditions de vie difficiles de la population dès l'année 1938 : en Province, alors, les livres étaient « les seuls aliments ». La France déclare la guerre à l'Allemagne en septembre 1939, cette « drôle de guerre » ne durera que huit mois. Dès juillet 1939 de nombreux militants communistes sont arrêtés dans la capitale. En avril 1940, un nouveau décret-loi, publié dans le Journal officiel, rend passibles de morts tous les sympathisants ou partisans communistes. Francis Ponge évoque cette époque à de nombreuses reprises, et notamment dans « Braque, Dessins », paru dans *L'Atelier contemporain* et rédigé en 1950, où le poète exprime son sentiment sur les suites et effets de la guerre.

Cependant brusquement tout changea. Disons euphémiquement que peut-être les suites de la guerre désillusionnèrent-elles ? Quoi qu'il en soit tout s'assombrit, s'infiltra de germes, de bacilles, tout se baroquisa. Comme si l'éclatant kaléidoscope que nous évoquions tout à l'heure s'était trouvé mué tout à coup en un microscope, braqué sur je ne sais quel bouillon de culture...⁴⁷

Les Allemands s'emparent de la capitale le 14 juin 1940, la France s'engage dans une période d'occupation qui durera cinq ans. Le 18 juin 1940, le maréchal Pétain vient prendre ses fonctions, le général De Gaulle lance son appel depuis Londres alors même qu'Hitler est en visite à Paris. Deux jours plus tard, l'armistice, ressentie par tous comme une capitulation, est déclarée. Dès le mois de juillet, Pétain est promu chef d'état tandis que De Gaulle est condamné à mort par le régime de Vichy. S'ouvrent alors de sombres années pour la France, les conditions matérielles sont extrêmement difficiles. Les communications, les déplacements sont restreints au possible et très réglementés. La population manque de tout, de nourriture, de café, de tabac ou de vin, les appartements ne sont plus chauffés. Le couvre feu est fixé à 20 heures et la moindre hostilité à l'égard des occupants peut entraîner la mort. Le pays est ruiné, les biens privés et publics sont réquisitionnés.

À Jean Paulhan qui lui demande ce qu'il pense de « tout cela », le poète répond de façon évasive, dans une lettre datée du 10 octobre 1940, « que l'on abuse un peu trop de nous »⁴⁸. Ce terme d'abus, rapporté à la pierre lithographique qui, abusée, résiste encore, figure dans le texte de *Matière et mémoire*, il semble ancrer la parole dans son temps. Dans toute la France la résistance s'organise, on se regroupe, les publications clandestines se multiplient tandis que le Service de l'Information et de la Censure régente l'édition et la presse. En novembre 1941, suite aux manifestations étudiantes, quelques universités et grands lycées parisiens se voient contraints de fermer leurs portes. La collaboration, la domination et la répression se durcissent de jour en jour. Chaque nouvelle journée traîne son lot d'arrestations, de tortures, d'exécutions ou de déportations. On apprend que le

⁴⁶ Pierre Seghers – *La Résistance et ses poètes (France 1940-1945)*.

⁴⁷ Francis Ponge – « Braque, Dessins », in. *L'Atelier contemporain, Œuvres complètes, t. II, p. 586*.

⁴⁸ Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, in. *Correspondance 1923-1968*, t. I, p. 242.

philosophe Henri Bergson, juif allemand, est mort le 4 janvier 1941, sa famille est privée de condoléances officielles.

Le 4 septembre 1942, le régime de Vichy, sous tutelle allemande, fonde le Service du Travail Obligatoire en Allemagne, « véritable entreprise de déportation des travailleurs »⁴⁹. Cette mesure pousse un bon nombre de familles dans la voie de la clandestinité et de la résistance. En novembre la zone libre est supprimée, c'est l'ensemble du pays qui est désormais sous contrôle. Le 30 janvier 1943 Vichy institue la milice, tandis que le Service du Travail Obligatoire est renforcé et prolongé. Au cours de l'année, Jean Moulin et quelques grands représentants des mouvements résistants sont arrêtés, torturés, exécutés. Le 14

juillet 1943 – date symbolique – paraît *L'Honneur des Poètes*⁵⁰, première anthologie de poèmes résistants, regroupés par Paul Éluard. Tous les participants ont un pseudonyme, car le recueil est évidemment clandestin, Francis Ponge devient Roland Mars. Fin janvier

1944, une autre publication importante voit le jour, *Domaine français*⁵¹, recueil collectif où figure là encore un texte du poète. À cette époque, pour tous ceux qui combattent l'occupant, la mémoire est une arme, il faut se souvenir des adresses, des rendez-vous, de poèmes entiers, toute trace écrite pouvant se révéler compromettante pour son auteur comme pour son lecteur. Ainsi, Jean Cassou, en cellule, grave dans sa mémoire un recueil de trente-trois poèmes, qu'il ne pourra retranscrire qu'à la libération.

Un autre témoignage de Francis Ponge, cette fois, nous en apprend un peu plus.

Dans quel monde vivons-nous ! » s'écriait alors incessamment le chef des surréalistes, André Breton, avec un incomparable accent de noblesse tragique dans la révolte. Dans quel monde ? Chacun l'éprouva bientôt. L'horreur en devint pour tous évidente dès la guerre d'Abyssinie, Guernica, puis les exodes et les exterminations qui suivirent. Le siècle du pouvoir de l'homme devint celui de son désespoir. Chacun, depuis, ressent dans sa chair et son esprit que nous vivons un temps entre tous atroce, celui de la pire sauvagerie.⁵²

Cette barbarie est mise en scène par nombre de peintres et de poètes, citons simplement pour exemple le tableau « Guernica », de Pablo Picasso, mais aussi la série des « Otages » de Jean Fautrier, sur laquelle Francis Ponge écrit un texte bouleversant⁵³. Paul Valéry, entre autres, perçoit à l'aurore de cette guerre un avenir plus ténébreux encore qu'en 1913, comme il l'explique dans « Grandeur et décadence de l'Europe », tiré de l'ouvrage *Regards sur le monde actuel*⁵⁴ édité au cours de l'année 1945. La sauvagerie de ces temps atroces se retrouve également dans certaines des lithographies de *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école*, mêlée au quotidien et à l'anecdotique.

Francis Ponge est, depuis 1942, « voyageur politique » du Front national des journalistes et représentant des revues *Confluences* et *Poésie 43*, sous le pseudonyme de

⁴⁹ Pierre Seghers – *La Résistance et ses poètes*, p. 205.

⁵⁰ Ce recueil de textes poétiques est édité en 1943, il sera réédité clandestinement ou à l'étranger avant que ne paraissent le second volume, en 1944 et une réédition du premier, avec les véritables noms des poètes, en janvier 1945.

⁵¹ Les textes, recueillis par Jean Lescure, sont publiés en recueil en décembre 1943, ce dernier sera réédité à de nombreuses reprises.

⁵² Francis Ponge – « Braque, Dessins », in. *L'Atelier contemporain, Œuvres complètes, t. II*, p. 586.

⁵³ Francis Ponge – « Note sur *Les Otages*. Peintures de Fautrier », Paris, Seghers, 1946 et in. *Œuvres complètes*, t. I, pp. 92-116.

⁵⁴ Paul Valéry – *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, 1945.

M. François. Cette couverture lui permet de voyager librement dans toute la zone sud pour le compte de la Résistance. En avril 1944, la Gestapo encercle Coligny et déporte tous les hommes du village, à l'exception d'un vieux sabotier et de Francis Ponge, que l'officier allemand traite d'un ton méprisant, avant de s'éloigner, de « Poète ! »⁵⁵. Une autre fois il est emmené dans une rafle mais réussit à avaler les pages couvertes d'adresses de son bloc-notes. Ici encore des références à ces incidents se dévoilent en filigrane dans le texte du poète, notamment avec le passage sur la provenance des pierres et l'interrogatoire de Fernand Mourlot : « interrogé sur la provenance de ces pierres, M. Mourlot déclare... ». De mai à octobre, la famille Ponge se réfugie aux Fleurys, village qui sera libéré en août.

Jean Dubuffet, au contraire, fait preuve d'une certaine désinvolture vis-à-vis des événements politiques : il se réclame de l'anarchisme individualiste et possède chez lui les œuvres complètes de Max Stirner qu'il relit régulièrement. Dès sa démobilisation, il s'emploie à remettre sur pied le négoce en vin familial, et en 1942, ayant stabilisé sa situation financière, se consacre entièrement à son activité artistique. Rien d'autre ne semble le préoccuper, comme le montre cette lettre à Ludovic Massé, que Jean Dubuffet a rencontré lors de la désertion de son bataillon :

On entend le son lointain du canon depuis deux jours, mais je ne m'occupe pas beaucoup de ces histoires de canons vu que j'ai assez affaire avec ma peinture, et que mon grade militaire, que vous connaissez, implique seulement que je boucle mon sac quand on me mobilise, mais nullement que je cherche à comprendre quoi que ce soit.⁵⁶

Grâce à ses compétences de dactylographe et de sténographe le peintre est affecté au service du commandant Major à Rochefort jusqu'à son retour à Paris dès le début de l'occupation :

La guerre avait été courte et peu meurtrière. Je me réjouissais de la voir finie, je me réjouissais aussi de voir mises maintenant en question toutes les données de la vie sociale antérieure, que je détestais.⁵⁷

Sans argent, il se résout à reprendre les rênes de son négoce en vin, et engrange en l'espace de deux ans assez de bénéfices pour rembourser toutes les dettes contractées avant guerre. En 1942 il reprend un atelier et se consacre pleinement à sa peinture ; en 1943, Georges Limbour y amène Jean Paulhan, qui dès lors enverra régulièrement ses connaissances rendre visite à l'artiste.

Les événements s'accélèrent à partir du mois de juin, le débarquement des forces alliées en Normandie le 6 juin 1944 redonne espoir aux populations occupées. Mais les troupes allemandes se replient dans un bain de sang. Exécutions et déportations augmentent encore de cadence, mais c'est à présent tout le pays qui se soulève : la résistance est armée depuis le mois de mars. Le 14 juillet 1944, toute manifestation est formellement interdite mais le bleu, le blanc et le rouge fleurissent tous les corsages, garnissent toutes les vitrines. Un attentat contre Hitler échoue le 20 juillet. L'armée allemande en déroute, les témoins commencent enfin à prendre la parole. Le débarquement en Provence débute le 15 août alors que le 26 juillet, le général de Gaulle fait son entrée dans Paris. Jean Dubuffet, dans sa biographie, date du mois d'octobre 1944 le départ des allemands de Paris : *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* s'inscrit dans une

⁵⁵ Cité dans *Correspondance Jean Paulhan/Francis Ponge, 1923-1968*, t. I, p. 318.

⁵⁶ *Lettre de Jean Dubuffet à Ludovic Massé, 13 août 1944, in. Correspondance croisée 1940-1981, p. 12.*

⁵⁷ *Jean Dubuffet – Biographie au pas de course, p. 42.*

époque particulière et nombre des sujets des lithographies témoignent de la pauvreté des temps ; en effet, l'on manquait alors de tout dans Paris et le moindre copieux repas, le simple fait d'avoir une bicyclette ou du café à moudre (nous retrouvons là les thèmes de plusieurs lithographies), devient une fête. C'est la célébration d'un quotidien retrouvé, tous ces gestes familiers étant d'une certaine manière magnifiés par l'horreur ambiante. En décembre 1944 est signé un traité franco-soviétique d'alliance et d'assistance mutuelle. Mais ce n'est que le 8 mai 1945 que s'officialise la capitulation de l'Allemagne. Entre le début de la composition des lithographies, que nous datons de septembre 1944⁵⁸ et la sortie effective de l'album, en novembre 1945, un peu plus d'un an s'est écoulé.

L'album paraît donc au sortir de la guerre, après une période d'occupation, ersatz de paix et de liberté qui semble à beaucoup une éternité. Chacun oscille alors entre deux sentiments contradictoires, la désolation ou la liesse. La complète désillusion dont parle Francis Ponge, le découragement face à l'ampleur des dégâts matériels et psychologiques est tangible ; la guerre a fait des ravages dans les corps comme dans les esprits, mais l'espoir demeure car il est à présent possible, nécessaire, de reconstruire. Dans cette nouvelle conjoncture les rôles de l'art et de l'artiste, du poète, ne pouvaient qu'être réévalués : peinture et littérature se sont révélées impuissantes – du moins leur influence s'est-elle révélée dérisoire – face à l'horreur et aux implacables machines de guerre. Toute guerre constitue, en effet, un échec cuisant et manifeste de la culture et des propriétés intellectuelles humaines. Il s'agit alors, pour beaucoup d'artistes et d'écrivains, d'une période de profonde désillusion quant aux pouvoirs des œuvres picturales ou littéraires sur le réel, de résignation même. Période de doute face au déclin, car à cela s'ajoute le sentiment d'un bonheur, d'un temps édénique irrémédiablement perdu. Dans un texte intitulé « Lumière noire », Joë Bousquet fait écho aux réflexions de Francis Ponge :

Il est venu de belles années après ces guerres trop lourdes pour démêler leurs saisons et si rapides et torrentueuses que leur efficacité n'est apparue qu'au beau temps sec, par ces hautes parois encaissées où une route était à suivre droit jusqu'à l'horizon qui ne s'en distinguait pas. Les artistes avaient oublié l'art, les croyants n'avaient plus de cœur. La peinture éloignait la musique, les chants empêchaient d'entendre l'orchestre. On n'avait des sens que pour empêcher une victoire de l'esprit sur les sens. Le jour se levait nu, ne rêvait de rien, il éclairait un hiver monté pour la première fois de la terre et aiguisé aux regards humains coupants et froids comme le fer.⁵⁹

Pour la plupart des artistes, il s'agit alors de reprendre l'art à zéro, de tout reconstruire, puisque tout s'est écroulé si facilement, sur de nouvelles et solides bases. De ce sentiment légitime vient l'idée de l'art envisagé comme moyen de connaissance (et ce sont ici la « matière » et la « mémoire » qui entrent en jeu), mais aussi comme atelier de réparation du monde, abordée notamment par Francis Ponge dans son texte « Braque, Dessins » ; par la peinture, par la littérature, l'homme tente de rendre à nouveau le monde habitable, vivable, cherche à lui redonner une certaine humanité. Le poète, l'artiste, se placent en posture d'artisan, de « réparateur », chargés de raccommoier le monde comme l'on raccommode un vêtement usé dans une lithographie de l'album (« Raccommodeuse de chaussette »).

⁵⁸ Jean Dubuffet rencontre Fernand Mourlot le 20 juin 1944, ils parlent d'emblée de la possibilité d'édition d'un recueil des productions lithographiques du peintre, comme en témoigne une lettre adressée à Jean Paulhan, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 114.

⁵⁹ Joë Bousquet – « Lumière noire », in. *D'un Regard l'autre*, pp. 13-14.

Voilà donc ce que certains hommes seuls sentent, et dès lors leur vie est tracée. Ils n'ont plus qu'une chose à faire, plus qu'une fonction à remplir. Ils doivent ouvrir un atelier ; et y prendre en réparation le monde, le monde par fragments, comme il leur vient. Tout autre dessein désormais s'efface : pas plus que d'expliquer le monde, il ne s'agit de le transformer ; mais plutôt de le remettre en route, par fragments, dans leur atelier.⁶⁰

Songeant à l'atelier de Fernand Mourlot, point de rencontre entre le peintre et le poète et berceau de l'album, l'on ne peut s'empêcher de considérer *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* comme une de ces tentatives de réparation du monde, un essai de reconstruction collective, un monument à la mémoire du quotidien et à sa survie dans la matière.

Car, nous l'avons vu, en marge de cette envie et de ce besoin viscéral de tout oublier, d'effacer et de tout reprendre, se développe la prise de conscience d'un devoir capital pour ce genre d'ouvrier, d'artisan que sont les peintres et les poètes : « le devoir de mémoire ». Ainsi, pour bon nombre d'artistes, les événements passés deviennent la « matière » de l'œuvre dans laquelle s'imprime la « mémoire » de l'homme. Ces sentiments contradictoires sont perceptibles dans un certain nombre d'écrits de Francis Ponge et d'œuvres de Jean Dubuffet, mais s'incarnent mieux encore dans l'album qui les réunira. Une autre des conséquences de la guerre sera la disparition progressive, dans l'art, de l'individu sujet, cause de tant de désillusions, au profit du règne, cette fois de plus en plus affirmé, de l'objet ; objet dès lors sacralisé par la société de consommation, dans l'euphorie de la paix retrouvée et dans un vif désir de reconstruction. Ce culte de l'objet est également perceptible dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, dans la mesure où, dans le texte de Francis Ponge, l'artiste s'efface au profit de la matière et de l'objet de la représentation : le nom de Jean Dubuffet n'est ainsi pas mentionné une seule fois.

Jean Dubuffet a toujours fait preuve d'une certaine méfiance à l'égard de la culture et des arts qu'il qualifie de « culturels », il s'est toujours évertué à demeurer en marge et à l'écart des nombreux mouvements artistiques. Il exprime ainsi dans de nombreux textes (« Positions anticulturelles », « L'Art brut », « L'Art brut préféré aux arts culturels »⁶¹), « son aspiration à produire des œuvres tout à fait impropres à se voir introduites dans les circuits culturels »⁶². Il commence dès juillet 1945 des recherches sur l'« Art Brut », par un voyage en Suisse avec Jean Paulhan et Le Corbusier. Il définit ce terme comme l'ensemble des œuvres exécutées par des personnes indemnes de culture artistique, chez lesquelles le mimétisme n'existe ou n'opère pas, puisqu'ils ne savent rien de l'art ni de son histoire, de ce qu'André Malraux appellera « Le Musée imaginaire » ; l'Art Brut ignore qu'il s'appelle art, ses seuls critères de sélection sont l'inventivité personnelle et l'affranchissement à l'égard des normes culturelles. En somme l'artiste brut va directement de la notion de dessin d'enfant à celle d'œuvre d'art, sans passer par un apprentissage artistique ou culturel. On commence alors à comprendre, grâce aux très nettes avancées de la psychologie et de l'ethnologie, que les représentations dont s'abreuve le monde sensé ne sont pas si différentes de celles des névrosés ou des primitifs. L'art brut doit beaucoup aux recherches préliminaires et aux travaux de Paul Klee, une des rares influences que revendique Jean Dubuffet, et de Max Ernst, qui s'intéresse aux travaux des fous depuis 1919. André Breton, quant à lui, collectionne ces objets depuis 1924. Tous ont lu l'ouvrage d'Hans Prinzhorn, *Expressions*

⁶⁰ Francis Ponge – « Braque, Dessins », in. *L'Atelier contemporain, Œuvres complètes, t. II, pp. 586-587.*

⁶¹ Jean Dubuffet – *L'Homme du commun à l'ouvrage*, pp. 67, 83 et 87.

⁶² Jean Dubuffet – *Biographie au pas de course*, p. 74.

de la folie, publié en 1922, l'un des rares livres que Jean Dubuffet conservera toute sa vie dans sa bibliothèque personnelle. Cet intérêt des peintres pour l'art des aliénés sera utilisé par la politique culturelle allemande de l'occupation, qui les réunira pour mieux les proscrire, sous le terme d' « art dégénéré ». Sont ainsi exclues des collections et des institutions, pour les « purifier », les œuvres contraires à l'« âme allemande », notamment l'art moderne, considéré comme une « perversion ». Celles-ci sont revendues aux enchères ou brûlées lors de l'autodafé de Berlin en mars 1939⁶³. Environ 600 tableaux seront également détruits par le feu dans le jardin des Tuileries.

L'intérêt pour les manifestations picturales et poétiques de la folie, les avancés scientifiques, puis les recherches systématiques entreprises par Jean Dubuffet, vont permettre une évolution des mentalités, comme l'illustre cette remarque de Gilbert Durand, dans un texte publié en 1964 :

Notre temps a repris conscience de l'importance des images symboliques dans la vie mentale, grâce à l'apport de la pathologie psychologique et de l'ethnologie. L'une et l'autre de ces deux sciences semblent avoir soudain révélé, rappelé à l'individu normal et civilisé que toute une partie de sa représentation confinait singulièrement avec les représentations du névrosé, du délire ou des "primitifs".⁶⁴

L'art brut concerne donc les œuvres de personnes déclarées folles ou malades mentales. Tous créent des objets artistiques à partir de leurs propres critères esthétiques, sans aucune crainte que leurs travaux soient jugés ou évalués par le monde critique. Ces « irréguliers »⁶⁵ de l'art, comme se plaît à les appeler Jean Dubuffet, s'expriment ainsi sous l'effet d'une nécessité intime, hors de toute convention artistique, culturelle, sociale ou politique. C'est là pour l'artiste l'opération artistique dans toute sa pureté originelle, inventée en totalité par son auteur, à partir seulement de sa propre vision et non en fonction de ses acquis. Car la folie est une énigme humaine, énigme qui révèle l'homme à lui-même, qui réveille sa conscience. Alain pense pour sa part que chaque poète, chaque artiste, est à mi-chemin entre le fou et le sage⁶⁶ : ils sont fortement réceptifs au monde sans perdre raison, ils s'affirment et se livrent du même coup.

Si Jean Dubuffet est considéré véritablement comme l'inventeur de la notion d'art brut, il demeurera lucide sur les limites de cette appellation. Il est, en effet, impossible pour un artiste qui a baigné dans le milieu sociale et culturel depuis toujours de se libérer de ses automatismes inconscients.

Les productions d'art brut ne sont jamais totalement indemnes de références à l'art culturel, elles le sont seulement plus ou moins.⁶⁷

C'est pourquoi il n'a lui-même jamais référencé aucun de ses travaux sous la qualification d'Art Brut et s'est limité à la recherche, la diffusion et la conservation de ces œuvres, pour lesquelles il érigea une fondation. Nous renvoyons pour plus de détails aux deux textes

⁶³ Sarah Gensburger – « Les nazis et le pillage des œuvres d'art en France », in. *Le Louvre pendant la guerre*, pp. 19 et 126.

⁶⁴ Gilbert Durand – *L'Imagination symbolique*, p. 39.

⁶⁵ Jean Dubuffet – « L'Art brut préféré aux arts culturels », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 87.

⁶⁶ Alain – *Propos de littérature*, 1934 : « Voilà donc deux extrêmes, et le poète est entre deux. Il veut être récepteur universel, mais sans perdre raison », pp. 16-17.

⁶⁷ Jean Dubuffet – « *Bâtons rompus* », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. III, p. 149.

précédemment cités, ainsi qu'à « Honneur aux valeurs sauvages », qui figure dans le même recueil et dont voici un extrait :

Pour favoriser et développer les recherches d'œuvres de cette sorte, j'ai fondé à Paris, il y a quelques années, avec l'appui de plusieurs de mes amis qui partagent mes goûts, un organisme, une espèce de petit institut, qui fonctionne sous le nom de FOYER DE L'ART BRUT, où se trouvent réunis et conservés un grand nombre de peintures, dessins, statuettes, broderies, petites œuvres de toute sorte exécutées ainsi en marge complète de l'art culturel.⁶⁸

Ce foyer de l'Art Brut est d'abord installé en 1947 au sous-sol de la galerie René Drouin, et compte parmi ses membres fondateurs André Breton ; ce dernier démissionne par courrier en septembre 1951, car il refuse le transfert des collections aux Etats-Unis. L'association est déposée à la Préfecture de Police le 1^{er} juillet 1949, ses statuts sont : « rechercher des productions artistiques dues à des personnes obscures, et présentant un caractère spécial d'invention personnelle, de spontanéité, de liberté, à l'égard des conventions et habitudes reçues »⁶⁹. Mais il s'agit également d'attirer l'attention du public sur ces sortes de travaux, d'en développer le goût et d'encourager leur création. Les collections seront plusieurs fois déplacées avant d'être installées de 1962 à 1975 à Paris, rue de Sèvres, puis expédiées dans leur totalité et avec toutes les archives s'y rapportant à Lausanne, au château de Beaulieu : la collection comprend désormais plusieurs milliers d'œuvres, sans compter celles qui sont intégrées aux collections « annexes ».

Francis Ponge aborde le thème de l'art brut, de façon très succincte, dans son texte « E. de Kermadec ». Ses réticences à cet égard sont les mêmes que celles qui l'ont amené à critiquer l'écriture automatique des Surréalistes.

Ce filon qui court dans les arts plastiques depuis toujours et qui est revenu récemment au premier plan, de façon primordiale : la recherche d'une écriture à l'état naissant, d'un tracé humoral, viscéral, spécifique – il sait bien, pourtant, que nous ne sommes pas, aujourd'hui, des « primitifs », que si l'artiste est quelqu'un chez qui les intuitions dominent l'intellect, si l'exécution chez lui chevauche la conception – où plutôt si exécution et conception se chevauchent si étroitement [...] – néanmoins, nos intuitions elles-mêmes sont cultivées, qu'« écriture automatique » ou « art brut » sont d'incroyables naïvetés.⁷⁰

Nous voyons que sur ce point les avis du peintre et du poète divergent⁷¹, et nous pensons qu'une partie du malaise que ressentira Francis Ponge vis à vis de Jean Dubuffet et de ses productions, résulte de ce culte – très réfléchi – voué par l'artiste aux valeurs primitives. Jean Paulhan va de plus se passionner pour les recherches du peintre, au dépens peut-être de l'attention soutenue qu'il portait jusque là aux textes du poète.

Ainsi, dans le texte, « Ce contre quoi il me faudra choisir cette occasion pour publiquement m'élever », Francis Ponge écrit :

⁶⁸ Jean Dubuffet – « Honneurs aux valeurs sauvages », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 108.

⁶⁹ Jean Dubuffet – « Pièces littéraires », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. I, p. 490.

⁷⁰ Francis Ponge – « E. de Kermadec », in. *L'Atelier contemporain, Œuvres complètes*, t. II, p. 724.

⁷¹ Et pourtant le peintre était conscient des limites de sa théorie : « Car des formes d'art qui ne seraient d'aucune façon tributaires des données fournies par la culture, je suis bien d'accord qu'il n'y en a pas, qu'il ne saurait y en avoir », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. III, p. 301.

Déformation persistante par Paulhan de mes rapports avec Jules Romains, dans les années 23-26 (?) puis de mon attitude au comité N.R.F., puis de mon attitude au moment de son duel manqué avec Breton, puis après la guerre, quand j'étais à Action (Prix de la Pléiade), puis pendant sa fascination par Dubuffet, j'étais communiste par goût de la brutalité, puis au moment du premier hommage manqué (ses rapports alors avec Marguerite Caetani et R. Char).⁷²

Il est ici intéressant de remarquer que c'est la fascination « par » Dubuffet, et non « pour » Dubuffet, que Francis Ponge souligne chez Jean Paulhan, cette nuance dénote chez lui un certain agacement vis-à-vis du tapage médiatique que suscite le peintre. Mais il nous semble que les réticences dont fait preuve le poète à propos de Jean Dubuffet – et encore celles-ci visent plus l'homme que ses travaux – sont, pour une grande part, d'ordre politique ; en effet, tous deux ont des idéaux diamétralement opposés. Francis Ponge est alors – du moins au moment de leur rencontre et de la composition de l'album – résolument communiste et engagé activement dans la résistance. Il signera, avec Jean Paulhan, la liste du Comité National des Écrivains, dans laquelle des auteurs affirment leur refus d'être publiés au côté d'écrivains collaborateurs⁷³. Mais ensuite tous deux retireront leurs engagements, trouvant le principe de cette liste aussi fasciste que ceux auxquels ils s'opposent. La N.R.F., autorisée en temps de guerre, se trouve interdite à la libération ; la maison d'édition Gallimard crée alors *Les Temps modernes*, revue dirigée par Jean-Paul Sartre et à laquelle collabore Jean Paulhan. Ce dernier, agacé par la tournure politique que prend la publication, fonde *Les Cahiers de la Pléiade*. Voici un extrait de la prière d'insérer du premier numéro, signée de Jean Paulhan :

Les Cahiers de la Pléiade ne se croient pas tenus de prendre parti dans les grands conflits sociaux ou nationaux. S'ils se trouvent travailler à la création d'une nouvelle conscience du monde, ce sera bien sans l'avoir voulu.⁷⁴

Cela n'empêche pas Francis Ponge, en 1948, de refuser de paraître dans le même cahier que Louis-Ferdinand Céline, et c'est Jean Dubuffet qui écrit un texte pour ce numéro⁷⁵, « Les silex de Juva » ; cette étude occasionne une controverse entre le peintre et le poète, ce dernier se sentant plagié par l'artiste. Malgré les demandes pressantes de Jean Paulhan, Francis Ponge ne donnera un texte à la revue qu'en 1949, avec la parution de « Tentative orale » dans le septième numéro.

1.1.3. Francis Ponge, mauvais élève et chef d'école.

Francis Ponge, au cours de sa carrière, s'interroge régulièrement sur les problèmes du texte et de l'image : nous allons donc dresser un bref historique de ses remarques sur ce sujet, allant de l'année 1929 à la rencontre avec Jean Dubuffet. Le poète envisage la littérature et la peinture dans le mouvement créatif, lui qui dira : « prenons-nous en flagrant

⁷² Francis Ponge – « Ce contre quoi il me faudra choisir cette occasion pour publiquement m'élever », in. *Œuvres complètes, t. II, p. 1401.*

⁷³ Pour plus de détails sur le Comité national des écrivains et sur la liste éditée, nous renvoyons à l'ouvrage *Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre*, p. 402.

⁷⁴ Jean Paulhan – « Prière d'insérer au premier numéro des Cahiers de la Pléiade », extrait cité dans *la Correspondance 1923-1968, t. II, p. 12.*

⁷⁵ Le cinquième numéro des *Cahiers de la Pléiade*, publié durant l'été 1948, comprend notamment des textes de Louis-Ferdinand Céline, « Le Casse-pipe », d'André Breton, « Fronton virage », ainsi qu'une étude de Jean Dubuffet sur « Les silex de Juva ».

délict de création »⁷⁶, manifestant du même coup son projet poétique et sa méthode critique. Comme le souligne son intérêt pour l'édition de ses brouillons, c'est la prééminence du geste qui l'interpelle. Car écrire, c'est penser bien sûr, mais c'est avant tout tracer, dessiner. L'art du peintre et celui de l'écrivain, dès lors qu'ils sont considérés à travers l'acte même qui les incarne, les matérialise, sont jumeaux. Ce précepte pourrait résumer la conception de Francis Ponge, qui s'avoue plus proche, du moins du point de vue de la création, des peintres que des philosophes, englués dans les idées et perdant le sens de la beauté matérielle de l'écriture. Le poète accorde dans ses œuvres la préférence au geste plutôt qu'à l'idée. De ses nombreuses amitiés avec les peintres, Francis Ponge retiendra en outre la proximité de leurs interrogations avec les siennes. La rêverie, la réflexion sur les œuvres plastiques va féconder et enrichir ses propres recherches poétiques, ouvrant une nouvelle porte à l'œil comme à l'esprit. Selon le poète, le peintre et l'écrivain disent la même chose, représentent le même monde, avec des moyens presque identiques (le geste, le tracé). Il souligne souvent cette proximité, les artistes sont pour lui, selon le terme de René Char des « alliés substantiels »⁷⁷ :

Le poète (est un moraliste qui) dissocie les qualités de l'objet puis les recompose, comme le peintre dissocie les couleurs, la lumière, et les recompose dans sa toile.⁷⁸

Bien plus qu'une simple similitude de geste, la peinture et l'écriture nous confrontent souvent à une analogie de pensée. Dans *L'Atelier contemporain*, en particulier, l'interrogation que porte le poète sur ces deux aspects se mêle intimement à la façon dont il envisage sa propre condition. Il affirme ainsi que la littérature entre en nous, investit notre esprit de la même façon que le fait une peinture, car c'est l'œil qui constitue le vecteur et le relais initial et essentiel.

Point de doute qu'elle – la littérature – passe (entre et sorte) de plus en plus par les yeux. Elle sort de nous par la plume (ou la machine à écrire) : devant nos yeux. Elle entre en nous également par les yeux.⁷⁹

Nous reviendrons, au cours de l'analyse, sur ce problème de l'œil et de l'esprit ; constatons simplement que Francis Ponge envisage le processus créatif dans sa dimension visuelle et gestuelle, ce qui le rapproche d'ores et déjà des travaux de Jean Dubuffet.

Nous pouvons remarquer cependant que les peintres aiment à solliciter, à susciter la parole, alimentant par là même le lieu commun de l'insuffisance expressive de la peinture. La peinture est dépréciée, selon Jean Dubuffet, considérée par le public – encouragé en ce sens par la critique – comme accablée d'une infirmité expressive et informative, contraignant celle-ci à se tourner vers la littérature, comme s'il fallait combler par la parole quelques lacunes, comme s'il fallait se méfier du silence et de la simple contemplation. Francis Ponge s'interroge fréquemment sur cette attente des peintres, qui aggrave encore la soumission, à son sens, de la peinture vis-à-vis des arts de la lettre. Dans sa « Note sur *Les Otages* » le poète explique de façon très lucide la raison qui pousse les peintres à solliciter l'accompagnement d'un texte, à solliciter le regard et susciter la parole de l'autre :

⁷⁶ Francis Ponge – « Méthodes », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 525.

⁷⁷ René Char – « Alliés substantiels », in. *Recherche de la base et du sommet*, p. 55.

⁷⁸ Francis Ponge – « Notes prises pour un oiseau », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 352.

⁷⁹ Francis Ponge – « Proclamation et petit four », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 641.

***Ils veulent que leur manifestation (exposition, recueil) retentisse [...]. Qu'il y ait une sorte d'imposition à la pensée par des mots à propos de leur peinture.*⁸⁰**

Le poète aborde ici un point important et remet en question le pouvoir acquis par la littérature, l'intimidation qu'elle provoque ainsi que la façon dont elle investit la plupart des domaines et disciplines. Pleinement conscient des écueils et des limites du langage, Francis Ponge affirme que l'image émet quelque chose que la langue est incapable de traduire. Le discours sur l'œuvre plastique ne peut, pour l'éclairer, qu'emprunter des chemins de traverse, suivre des voies détournées pour la dire, sans chercher à l'expliquer ni à en épuiser le sens. Il pense ainsi que la bonne peinture est celle dont on ne peut rien dire de satisfaisant. Car comment rendre compte en effet d'une réalité fluctuante, contingente et disparate au moyen d'un instrument de connaissance qui impose rigueur et didactisme, le langage. Francis Ponge reconnaîtra même que la peinture, dans le domaine de la modernité, a désormais le dessus sur l'écrit ; la littérature rechigne à prendre des risques, et demeure souvent dans les cadres qu'on lui assigne, sans chercher à se renouveler :

***Il semble seulement que la poésie soit un peu en retard maintenant sur la peinture parce qu'elle a donné moins d'œuvres construites, résonnant par leur seule forme (mais nous nous en occupons).*⁸¹**

L'ambition du poète est ici de reconquérir une certaine liberté formelle par et pour l'écriture, prenant exemple sur la façon dont les peintres, dès le début du siècle, sont parvenus à s'épanouir en marge des carcans esthétiques, formels, moraux ou culturels.

Il s'agit de créer un objet verbal qui ait une densité, une présence dans le monde des paroles et des idées comparable à celle de la chose dans le monde physique et matériel. Le langage, intérieur par nature, doit imiter « la vie des objets extérieurs », chercher à acquérir une consistance égale. Ce projet poétique détermine la pratique de l'écriture. Mais cet objet verbal doit, pour prendre toute son ampleur, se méfier, se dégager même, de l'idée, qui intimide et sclérose parfois dangereusement l'élan créatif et l'imaginaire du poète, limitant du même coup sa liberté : Francis Ponge se proclame contre l'idée, contre la pensée, disant dans les pages bis des *Proèmes* que « rien n'est bon que ce qui vient tout seul »⁸². Il parle ainsi de son « dégoût des idées »⁸³, qui le « déçoivent », et auquel il oppose son « goût des définitions ». Le poète ne rejette pas en bloc la pensée, il estime simplement qu'il faut avant tout vivre et contempler, la réflexion devant découler naturellement de l'observation. Il est essentiel d'être avant d'avoir des idées et avant de songer à les coucher sur papier. Francis Ponge prend son propre parti, celui d'écrire et de composer ce qu'il nommera des « définitions-descriptions-œuvres d'art littéraires »⁸⁴, véritables hybrides conciliant l'image et le texte, réconciliant l'œil et l'esprit, la matière et la mémoire en sorte, par la prééminence accordée au geste de l'écriture. L'absolu du poète serait donc une œuvre médiane, une création d'ordre littéraire et artistique à la fois. Il compare d'ailleurs sa propre façon de créer et de travailler à celle des peintres, dans une lettre adressée à Georges Bataille :

⁸⁰ Francis Ponge – « Note sur Les Otages. Peintures de Fautrier », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 97.

⁸¹ Francis Ponge – « Le Monde muet est notre seule patrie », *ibidem*, p. 629.

⁸² Francis Ponge – « Proèmes, pages bis », *ibidem*, t. I, p. 213.

⁸³ Francis Ponge – « My creative method », *ibidem*, t. I, pp. 517-518.

⁸⁴ Francis Ponge – « My creative method », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 519. Nous reviendrons en détail sur ce point capital dans la dernière partie « Le Critique comme artiste ».

J'ai répondu que j'avais plusieurs insectes en préparation, retournés contre le mur, comme les peintres ont des tableaux qu'ils commencent, puis qu'ils retournent, qu'ils reprennent.⁸⁵

Le poète procède en effet par nuances, retouchant sans cesse ses textes, travaillant et triturant la matière des mots jusqu'à l'obtention de l'effet souhaité. En témoignent les nombreuses versions coexistantes pour la plupart de ses textes, l'accumulation des notes et des brouillons qu'il se plaît à publier, illustrant ainsi le cheminement de l'écriture. Il est intéressant de remarquer que malgré l'important travail de recherche fourni en amont, ses poèmes dégagent toujours une impression de jaillissement et de spontanéité.

Pour Francis Ponge, auteurs et peintres doivent prendre conscience de leur nature et de leur projet communs ; car ils sont avant toute chose artistes et ce, quelle que soit la forme que prennent leurs travaux. Leur rôle, à savoir d'exprimer leur rapport au monde, est le même, comme nous l'explique le poète :

En somme, qu'est-ce qu'un artiste ? C'est quelqu'un qui n'explique pas du tout le monde, mais qui le change.⁸⁶

L'important n'est pas dans la forme que prend l'œuvre, mais dans le geste opéré par l'artiste – qu'il soit peintre ou poète – pour agir sur le monde. Francis Ponge met ainsi, dans le même texte, le peintre en parallèle avec le savant ou le militant politique, car il travaille « comme eux avec passion dans une lumière froide »⁸⁷.

C'est en 1929 que le poète, par l'entremise de Jean Paulhan, se réconcilie avec la philosophie. Francis Ponge garde en effet, de sa scolarité, de très mauvais souvenirs. Jean Paulhan lui fait redécouvrir notamment les écrits d'Henri Bergson, dont il parle abondamment dans *Les Fleurs de Tarbes* et dans les lettres qu'il adresse au poète :

J'aurais beaucoup à te parler. J'ai refait cinq à six fois mon carnet sur le pouvoir des mots. (à propos de Bergson). Je ne pense pas qu'il existe rien au monde qui ressemble à un pouvoir des mots.⁸⁸

Il y revient régulièrement, sollicitant l'avis du poète et l'amenant par là même à participer à ses réflexions. Mais Francis Ponge ne s'est vraisemblablement pas contenté de ces quelques références ; il est probable qu'il ait lu, à partir des considérations de Jean Paulhan,

⁸⁹ un certain nombre d'ouvrages du philosophe, dont *Matière et mémoire*, qui donnera quinze ans plus tard son titre à l'album. Il n'en fait toutefois pas référence dans ses nombreuses fiches de lecture. L'ouvrage dont parle Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, ne paraîtra, remanié mainte et mainte fois, qu'en 1941. « Matière et mémoire » peut être considéré en ce cas comme une réponse de Francis Ponge aux idées développées par Jean Paulhan dans cet essai. Selon lui, la philosophie professée par Henri Bergson est à l'origine d'une « terreur », celle du pouvoir des mots. Le philosophe pense en effet que, de l'esprit à son expression, certaines choses demeureront inexprimées, opprimées par le langage. Jean Paulhan s'étonne que cette doctrine « en apparence hostile aux Lettres » soit devenue le fer de lance de toute une génération d'auteurs et de poètes. Ce mythe du pouvoir

⁸⁵ Francis Ponge – « Tentative orale », *ibidem*, t. I, p. 664.

⁸⁶ Francis Ponge – « Braque ou l'Art moderne comme évènement », *ibidem*, p. 138.

⁸⁷ Francis Ponge, *ibidem*, p. 140.

⁸⁸ Lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge, in. *Correspondance 1923-1968*, t. I, p. 111.

⁸⁹ Henri Bergson – *Matière et Mémoire*, 1939.

des mots, qui amenuise ou excède à tout instant notre vouloir-dire, Jean Paulhan le définit comme l'expression de la domination de la matière (du langage) sur l'esprit, « la matière qui opprime l'esprit »⁹⁰. Mais cette « terreur », et ce n'est pas la seule de ses contradictions, admet pourtant en règle générale la supériorité de l'esprit sur la matière, rapport de force qui sera renversé par Francis Ponge, considérant quant à lui que « la matière est l'unique providence de l'esprit »⁹¹.

Il est à noter que dès 1937, Paul Valéry, dans un texte intitulé « Mémoire, matière et esprit », s'attaquait aux positions du philosophe⁹² et démontrait le caractère grossier et presque primitif de ces notions arbitrairement opposées, par tradition plus que par raison ; ces mots, dit-il, n'ont plus qu'un sens historique, « celui d'une antithèse assez fatiguée »⁹³. Au moment de la parution de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, et depuis environ une dizaine d'années, ces mots sont démodés, ridiculisés par les théories successives. Le contenu de ces concepts apparaît comme vide de sens et semble incarner un discours suranné, une théorie désormais passée. Jean Paulhan aidera Francis Ponge à se situer par rapport à cette polémique, comme le montre cette lettre datée de février 1930 :

La situation de Pia est différente de la tienne. Pia nie (avec tous les critiques de notre temps, d'ailleurs – bien qu'ils ne s'en aperçoivent pas tous) que la littérature puisse être autre chose qu'une combinaison de mots et de phrases. Il ne veut pas comprendre qu'un mot est aussi une pensée, que c'est là que cesse cette odieuse différence de la matière et de l'esprit, et tout ce qui nous dégoûte dans le monde, comme on dit, réel.⁹⁴

En 1933, Francis Ponge, qui travaille depuis trois ans déjà aux textes qui feront le succès du *Parti pris des choses*, compose son « Introduction au "Galet" », dont la rédaction remonte aux années 1927-1928. Jean Paulhan a toujours dit au poète qu'il n'aimait que la seconde partie du « Galet », celle où il ne s'agit que du galet, et non tout le début sur la pierre (son origine, sa formation) ; il est vraisemblable que Francis Ponge se souvienne de cet avis lors de la rédaction du texte de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, dédié implicitement, comme le sont déjà les lithographies, à Jean Paulhan. En effet, ces deux écrits présentent certaines similitudes, comme l'intervention dominante de l'eau sur la pierre, le « liquide provoquant à sa surface une modification sensible »⁹⁵, et les références à l'acte d'amour qui seul engendre une création. Soucieux des remarques du mentor, Francis Ponge, en 1945, dans le texte qui accompagne la série de lithographies de Jean Dubuffet, prend soin de ne passer que brièvement sur les origines (allemandes cette fois) de la pierre.

Jean Paulhan demande régulièrement au poète de lui écrire des chroniques destinées à paraître dans diverses revues. Mais la plupart demeureront inédites ; l'une d'elles, datée de décembre 1933 et écrite par le poète suite à la projection, à laquelle il a assisté, du film *Les 400 coups du diable*, évoque la « façon de voir » particulière des peintres ; elle est envoyée à Jean Paulhan.

⁹⁰ Jean Paulhan – *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1941, pp. 65 et 71.

⁹¹ Francis Ponge – « Note hâtive à la gloire de Groethuysen », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 471 ; cette formule apparaît également dans « Le Verre d'eau », ibidem, p. 605.

⁹² Sur ce sujet nous renvoyons le lecteur à l'étude de Judith Robinson, « Valéry critique de Bergson ».

⁹³ Paul Valéry – « Notre destin et les lettres », *Regards sur le monde actuel*, in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 1076.

⁹⁴ ***Lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge, in. Correspondance 1923-1968, t. I, p. 127.***

⁹⁵ Francis Ponge – « Le Galet », in. *Le Parti pris des choses*, 1942, p. 100.

Il faut encore faire intervenir autre chose : comme au sortir d'une exposition de bon peintre tout ce qu'on voit semble peint par lui (c'est ainsi que sa façon de voir se justifie)...⁹⁶

Lorsque l'on regarde une œuvre, on emprunte momentanément le regard d'un autre, celui du peintre ; cela est vrai également dans le domaine de la littérature, où le lecteur, le temps de son « tête à tête » avec le livre, adopte la façon de voir du narrateur. Francis Ponge va manifester un intérêt de plus en plus prononcé pour les peintres et leurs visions. Il y fait souvent allusion dans les textes qu'il écrit alors. Parallèlement, il témoigne d'une fascination à l'égard des beaux livres et se plaît à rêver à des éditions illustrées de ses poèmes, comme dans cette lettre à Jean Paulhan, datée du 24 janvier 1935.

Il serait vraiment long de te raconter comment j'ai rêvé Mesures, la nuit avant son apparition chez Van den Berg où je l'ai achetée, – nuit qui a suivi la naissance de ma fille. D'un format environ triple, sous une couverture très glacée, dans les blancs et roses naturellement, ornée d'un portrait de femme de profil, habillée d'un simple corsage et tenant un cageot, entièrement occupé par quelque chose comme un gros pigeon ou un lapin blanc. Toute la revue également sur papier glacé, imprimé en très gros caractères (comme un livre d'enfant) était abondamment illustrée de petites peintures mêlées au texte, de couleurs assez tendres mais très vives (un peu Renoir mais plus léchées)...⁹⁷

Dans la même lettre, Francis Ponge propose des auteurs à Mesures : Joyce, Ungaretti, Gorki, Kassner, Gide, Fargue, Labaud, Claudel, Valéry... et Henri Bergson. Nous voyons qu'il continue à témoigner de l'intérêt pour le philosophe, qui lui semble désormais moins obscur. Pour autant, le poète refuse toute caution philosophique : ainsi, en 1942 paraît, dans la *Nouvelle Revue Française* une annonce concernant la parution du *Parti pris des choses*, dans laquelle Francis Ponge avait fait intégrer deux épigraphes, l'une d'Alain et l'autre de Jean-Jacques Rousseau⁹⁸ ; il demandera à Jean Paulhan de les supprimer, estimant que ses poèmes n'ont pas besoin de recommandation, « et surtout pas de ces gens-là »⁹⁹.

Ses projets d'éditions illustrées évoluent mais ne trouvent toujours pas d'aboutissement. Il en parle régulièrement à Jean Paulhan, qui fait écho à ce désir, comme dans une lettre du 8 janvier 1939.

Ou d'intéresser Schiffrin à faire des plus simples un ouvrage pour les enfants (avec des dessins genre Larousse illustré). Où d'en faire une belle édition avec des photographies d'objets par Man Ray ou quelqu'autre. Tu me diras que c'est à moi de m'occuper de tout cela. Mais qu'en penses-tu ? J'aimerais vraiment en avoir un volume, un « plus petit volume ».¹⁰⁰

⁹⁶ Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, in. *Correspondance 1923-1968, t. I, p. 173.*

⁹⁷ Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, *ibidem*, p. 183.

⁹⁸ Sur le manuscrit des archives Paulhan figure cette épigraphe de Jean-Jacques Rousseau biffée : « On dit qu'un Allemand a fait un livre sur un zeste de citron ; j'en aurai fait un sur chaque gramin des prés, sur chaque lichen qui tapisse les rochers » (in. *Les Réveries du promeneur solitaire*, « cinquième promenade », Paris, Gallimard, 1972, p. 96), citée dans la « Notice » du *Parti pris des choses*, in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 890.

⁹⁹ Francis Ponge, cité dans la « Notice » du *Parti pris des choses*, *ibidem* p. 890.

¹⁰⁰ Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, in. *Correspondance 1923-1968, t. I, pp. 229-230.*

Car Jean Paulhan continue à incarner, pour le poète, le lecteur privilégié de ses textes. Il les lui envoie tous, comme un élève à son maître. Ils s'en amuseront souvent, et l'« école » élue par Francis Ponge – et Jean Dubuffet – lors de la composition de l'album, est certainement celle du mentor. Le poète, pour qualifier leur rapport, parle dès 1941 d'un « envoûtement » réciproque, lui qui incarne la « mauvaise conscience de Paulhan »¹⁰¹. Le 21 mars 1942, ce dernier reçoit cette lettre du poète : « tu sais bien que c'est pour toi d'abord que j'écris, et d'ailleurs que je suis partisan des explications franches (voire brutales) »¹⁰². Ils sont alors en désaccord sur le projet du poète de faire paraître, au côté des textes clos, des fragments de ses notes préparatoires, le laboratoire de la création en regard de sa concrétisation. Jean Paulhan va lui déconseiller vivement cette démarche, dans une lettre datée du 13 avril 1942 :

Il y a des écrivains qui gagnent à montrer leurs brouillons (c'est à ça que Chénier a dû sa gloire). Toi, non, plus tu avances, et plus tu es traversé de choses que tu ne connaissais pas clairement...¹⁰³

Mais Francis Ponge passera outre ce conseil, donnant ainsi à son œuvre une nouvelle dimension, offrant au lecteur l'exposition de l'expérience du texte. Cela ne l'empêchera pas, comme le fera plus tard Jean Dubuffet, de s'inquiéter auprès de Jean Paulhan, dès 1942, des progrès de sa situation dans le monde littéraire. Le mentor le rassure, lui qui croit fermement en son talent, et termine sa lettre sur une note d'espoir à valeur prophétique. « Je pense que les grandes choses, c'est pour 44. Ça n'est pas si loin »¹⁰⁴. Cette fois il ne se trompera pas. La situation politique filtre également dans cette affirmation : Il faut tenir bon. À peine six mois plus tard, effectivement, les choses ont bien changé pour le poète. Ce sont des diverses récupérations, parfois abusives, dont il est l'objet, dont il s'inquiète désormais. Jean Paulhan s'en amuse, s'en réjouit, lui qui a tant de part à ce succès, mais reste lucide sur les contraintes qu'il implique inévitablement, comme il l'explique au poète dans une lettre datée de l'année suivante :

Drôle comme ce qu'il faut bien appeler ta « situation » a changé en cinq mois. On ne parle plus d'« anthologie », sans : « qu'y donnerez-vous de Ponge ? » etc. Même, on te fait prince, et chef d'école. Ça entraîne diverses déceptions, mais tu es de taille.¹⁰⁵

La réponse de Francis Ponge à cette lettre témoignera de ces déceptions nouvelles. Voilà le mauvais élève devenu chef d'école, à son corps défendant, assimilé, digéré. Le poète peine toujours à juger de la valeur de ses travaux et le succès, paradoxalement, ne l'aide pas à y voir clair. Le rôle de conseiller de Jean Paulhan devient de plus en plus essentiel, il est chargé des relectures et des corrections et peut apporter parfois ses propres modifications, comme l'illustre cette lettre de Francis Ponge, qui ne sera pas envoyée, du mois de juillet 1943 :

¹⁰¹ Bernard Groethuysen disait à Francis Ponge qu'il était « la mauvaise conscience de Paulhan », propos cités dans la *Correspondance 1923-1968*, t. I, p. 263.

¹⁰² Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, *ibidem*, p. 270.

¹⁰³ ***Lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge, ibidem, p. 272.***

¹⁰⁴ Lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge, 29 déc. 1942, *ibidem*, p. 282.

¹⁰⁵ ***Lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge, 25 mai 1943, ibidem, t. I, p. 292.***

Si tu savais le mal qu'il donne, ce chef d'école, au mauvais élève que je suis. Je suis incapable d'y voir goutte quant à la valeur respective de ces laborieuses facéties. (Change les titres s'ils ne te plaisent pas.)¹⁰⁶

Il est intéressant de remarquer le sentiment ambivalent éprouvé par Francis Ponge quant à sa situation, à la fois chef d'école malgré lui et mauvais élève proclamé. Jean Dubuffet sera dans une position identique, lui qui s'attache à sa singularité d'artiste et qui récuse si fort les milieux culturels sera sans cesse sollicité ou récupéré par des groupes ou mouvements artistiques. Seul le Collège de Pataphysique parviendra à compter parmi ses membres, et de bonne grâce cette fois, le peintre et le poète.

En janvier 1944, Francis Ponge se voit refuser la publication d'une édition illustrée du « Galet », en collaboration avec Raoul Ubac, par les éditions du Seuil. Le 6 mai 1944 marque le début de l'exposition de Gabriel Meunier et d'Émile Picq. Cette exposition se déroule jusqu'au 19 mai dans une petite galerie de Lyon, « Folklore », tenue par Marcel Michaud. Cette galerie est également un point de rendez-vous du mouvement résistant. Francis Ponge compose le texte du carton d'invitation sur Picq et Marcel Michaud celui sur Meunier. Le jour du vernissage, Francis Ponge écrit, à la craie sur un tableau noir d'écolier, un poème, « La métamorphose » ; ce poème est un appel déguisé à prendre le maquis et à se soustraire au travail obligatoire. Ce texte sera repris notamment dans *Le Peintre à l'étude* et *L'Atelier contemporain*.

Afin de mieux comprendre la période dans laquelle se situent la genèse et l'édition de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, nous avons souhaité établir une liste des écrits du poète durant les années 1944 et 1945. Ceci nous permettra notamment de confronter, au cours de notre étude, le texte en question avec quelques uns de ses contemporains. Nous avons tiré ces indications du volume des *Œuvres complètes* de la Pléiade, les dates indiquées étant celles de composition. L'année 1944 voit le poète s'intéresser à la critique d'art, avec un premier texte, consacré à l'exposition des dessins d'Émile Picq, et la « Note sur *Les Otages* », peintures de Jean Fautrier. Pour plus de cohérence avec notre étude, nous avons classé, dans la mesure du possible, ces textes dans l'ordre chronologique.

<p>« Émile Picq » (fev.-avr. 1944) « Proèmes à P. Éluard » (14 mars 1944) « La Métamorphose » (avr. 1944) « Églises » (21-23 mai 1944) « Pascal » (25 juil. 1944) « D'un carnet ocre » (13 sept. 1944) « La Condition humaine » (2 nov. 1944) « Revue des revues » (17 nov. 1944) « L'Iode » (26 nov. 1944) « Note sur <i>Les Otages</i> » (oct. 44 – jan. 45) « Chronique des revues » (1944) « Les Livres que nous avons reçus » (1944) « L'Opinion changée quant aux fleurs » (1944)</p>	<p>« Matière et mémoire » (janv. – fév. 1945) ¹⁰⁷ « René Leynaud » (21 mars – 3 mai 1945) « Interview de Dieu » (27 avr. 1945) « Lectures » (juin 1945) « La Guerre » (5 août 1945) « ... Du vent ! » (6 août 1945) « Anecdotes » (21 sept 1945) « J'ai connu Picasso » (1945) « Spirales sui generis de l'encens » (1945) « Baptême funèbre » (1945) « Bataille contre l'horreur » (1945) « Chronique de la vie des lettres » (1945) « Chronique des revues » (1945) « Entretien avec Dominique Aury » (1945) « Le Lézard » (12 déc 1945 – juin 1947) « L'Homme à</p>
---	---

¹⁰⁶ Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, juillet 1943, in. *Correspondance 1923-1968, t. I, p. 296.*

« Proème » (1944) « Salut à Pierre Seghers » (1944)

grands traits » (1945-1951) « Tentative orale » (1945-1951)

Il serait intéressant, bien que nous ne puissions le faire ici, de comparer ces textes à celui de *Matière et mémoire*. Nous avons néanmoins relevé quelques liens, qui seront intégrés à mesure du cheminement de l'étude. Ainsi, en 1945, le poète consacre quelques pages à Picasso, qu'il rencontre à l'atelier de Fernand Mourlot et qui se révèle séduit par les pages destinées à l'album. Suite à cette lecture il exécute une lithographie témoignant de sa propre vision. Un exemplaire hors commerce de l'album sera publié la même année, avec cette lithographie originale.

En 1944 Francis Ponge voyage dans toute la zone libre pour le compte de la résistance. À cette occasion il rencontre Joë Bousquet, à Carcassonne et Jean Tortel, à Marseille. Arrêté dans une rafle, il parvint toutefois à avaler les quelques pages compromettantes de son carnet d'adresse. Faut-il voir dans les mentions au « bloc-notes », dans le texte de *Matière et mémoire*, des allusions à cet épisode ? En effet, le poète propose de malmener la pierre pour la faire parler, « il arrive que l'artiste, même le plus amoureux de la pierre, ait besoin de la brutaliser quelque peu pour lui faire avouer ses désirs », ou donne à certaines phrases un ton d'interrogatoire, qui rappelle un procès-verbal : « Interrogé sur la provenance de ces pierres, M. Mourlot déclare... » (*M.M.*, pp. 3 et 2). En avril 1944, il échappe de peu à la déportation : l'officier, contrôlant ses papiers, partira en disant, en allemand et sur un ton méprisant, « poète !... ». Quelle part ont ces souvenirs dans la genèse du texte ? Il faudra le déterminer, mais soulignons d'ores et déjà l'allusion discrète et néanmoins capitale à la nationalité de la pierre lithographique, « pierre allemande, philosophe, qui a le goût des arts » (p. 1).

1.1.4. Jean Dubuffet, un artiste à retardement.

Le peintre peine lui aussi à connaître le succès, ou du moins une véritable reconnaissance dans le milieu artistique. Werner Spies dira ainsi de lui :

Un artiste à retardement, telle est l'attitude intellectuelle que Dubuffet revendique très consciemment.¹⁰⁸

Selon l'optique traditionnelle, chaque artiste « découle » des précédents, non pas par imitation, mais, dans la plupart des cas, par esprit d'opposition ; cette relation existe toujours, de façon parfois implicite ou inconsciente. Jean Dubuffet peut être envisagé comme un artiste de la contestation, qui se propose de remettre en cause la domination et l'intimidation culturelles, et de dépasser les lieux communs de la tradition, en particulier celui de l'asservissement de l'image au texte. Le constat par lequel commence la réflexion du peintre sur ce sujet¹⁰⁹ témoigne de sa lucidité sur le statut de l'image et de son désir de le voir évoluer. Bien plus qu'une simple « illustration » muette l'image doit être considérée comme un moyen d'« expression de la pensée »¹¹⁰, c'est notamment dans le cadre du livre que doit se produire ce changement d'« opinion », comme il l'indique dans une lettre à Gaston Gallimard :

¹⁰⁸ Werner Spies – *Artistes pour notre temps*, p. 36.

¹⁰⁹ Cité en intégralité dans notre introduction.

¹¹⁰ Jean Dubuffet – « Désaimantation des cervelles », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 363.

Il vous appartient justement, éditeur d'ouvrages de luxe illustrés, de redresser cet état de choses et faire des livres où les images ne jouent plus un piètre rôle d'enlumineuses mais constituent une œuvre aussi méditée, aussi inventée, aussi capitale que l'œuvre littéraire à laquelle elle est liée.¹¹¹

Jean Dubuffet dénonce, dans de nombreux textes, cette dévalorisation du pictural au profit du textuel, dévalorisation qu'il juge infondée et injustifiée. L'artiste s'insurge donc de façon virulente contre cette soumission, cet asservissement de l'image au texte. Il affirme ainsi que ces deux moyens d'expression sont aussi naturels et nécessaires au développement humain l'un que l'autre :

Exprimer sa pensée par le moyen de signes, de dessins et d'images est aussi naturel à l'homme que le langage verbal (on le voit bien chez les enfants).¹¹²

Il estime en outre que cette soumission de l'image n'a désormais plus aucune raison d'être et envisage, par réaction, de démystifier la littérature, de la repenser comme moyen de création et de communication, tout comme l'art. Jean Dubuffet abordera ainsi le thème des « fonctions mentales »¹¹³ propres aux langages visuels et écrits ; ces fonctions, même si elles diffèrent, n'en sont pas moins tout autant importantes et nécessaires. Le peintre démontrera ainsi que l'image, toute « asservie » qu'elle était, n'en a pas moins conquis, au fil des siècles, une liberté esthétique et une autonomie formelle qui font désormais défaut au texte¹¹⁴. Jean Dubuffet déplore que la littérature, étouffée dans le carcan de sa propre importance, ne prenne plus de risques, s'abîmant pour le peintre dans un immobilisme et un conformisme dangereusement sclérosant. La radicalité des positions de l'artiste sur ces questions est la conséquence de « la loi de l'économie psychique, qui veut que ce qu'on dit soit la contrepartie de ce qu'on fait », cette loi s'appliquant, comme le montre Michel Thévoz dans *Détournement d'écriture*, en particulier aux peintres qui se confrontent à l'écriture afin d'expliquer leur démarche artistique. Il s'agit de considérer ces écrits non comme « une élucidation mais comme un alibi à leur pratique réelle »¹¹⁵. Gilbert Lascault considère ce « perpétuel recours au principe de contradiction » comme un « mode de défense »¹¹⁶. L'ennemi de l'art, au fond, c'est la conclusion à laquelle Jean Dubuffet aboutit, c'est le mot, le terme, qui définit en finissant, qui encadre dangereusement la pensée.

¹¹¹ Lettre de Jean Dubuffet à Gaston Gallimard, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 789.

¹¹² Jean Dubuffet – « Notes pour les fins-lettrés », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 61.

¹¹³ Jean Dubuffet – « Deuxième lettre à Jean-Jacques Pauvert », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. III, p. 309.

¹¹⁴ « Les artistes ont pris conscience de la liberté que leur offrent des modes d'expression débarrassés de la lourde contrainte du vocabulaire, ils ont découvert les possibilités, que leurs donnent leurs recours propres, d'exercer la pensée dans un champ infiniment plus vaste que celui de l'écrivain [...] et lui révéler des pouvoirs qu'elle ne se connaissait plus, que la paralysante domination de la littérature lui avait fait depuis longtemps oublier. D'où il est advenu que les situations respectives des artistes et des écrivains se sont maintenant inversées. [...] C'est sans doute ce long asservissement, ce long engourdissement des artistes qui leur procure aujourd'hui de récuser, plus facilement qu'on ne l'obtiendra d'un écrivain, les modes traditionnels, et de se vouer en immense nombre [...] à des explorations nouvelles entièrement coupées du passé, pendant que la littérature piétine dans ses hésitations... », Jean Dubuffet, « Désaimantation des cervelles », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, pp. 363-364.

¹¹⁵ Michel Thévoz – « La nuit du logos », in. *Détournement d'écriture*, pp. 11-12.

¹¹⁶ Gilbert Lascault – « La Pensée sauvage en acte », in. *Écrits timides sur le visible* : « Selon J. Dubuffet, l'application radicale de ce principe, les inepties qui en résultent trouvent leur origine dans le mépris du quantitatif. À tort ou à raison, il estime que notre asphyxiante culture, prisonnière de ses propres valeurs, fera trop grand cas du qualitatif. La subversion devrait alors réhabiliter les quantités, trop décriées par les idéalistes professionnels. », pp. 109 et 110.

Le langage me fait l'effet d'une très grossière sténographie ; un système de signes algébriques très rudimentaires, qui détériore la pensée au lieu de la servir.¹¹⁷

La façon dont il parle du langage nous oriente immédiatement sur l'une des lithographies de l'album, « dactylographe », sur laquelle nous remarquons une distorsion des lettres alphabétiques du clavier de la machine à écrire, au point qu'elles sont difficilement identifiables. Pour Jean Dubuffet, le langage, s'il reste un moyen de communication et d'art, peut aussi constituer une limite, se révéler comme un obstacle à l'échange, comme un écueil du sens : « comme instrument de communication, il ne livre de la pensée que le cadavre » et, « comme instrument à penser, il alourdit le fluide, il le dénature »¹¹⁸. Ainsi, quand l'artiste affirme que la littérature est en retard d'un demi siècle sur la peinture, il ne songe pas à un retard historique mais qui possède sa raison d'être dans une différence statuaire profonde, comme il l'explique dans *L'Homme du commun à l'ouvrage*.

La peinture est un langage beaucoup plus immédiat que celui des mots écrits et en même temps bien plus chargé de significations. Elle opère par des signes qui ne sont pas abstraits et incorporels comme ceux que sont les mots.¹¹⁹

Jean Dubuffet s'attache, au cours de ses propres expériences plastiques, à dégager les caractéristiques propres à l'image qui, loin d'être inférieures à celles de la littérature, lui sont complémentaires. Cette « domination » traditionnelle du texte sur l'image n'a pas concrètement de raison d'être puisque le trait, la forme, tout comme le mot recèlent et suscitent toute une palette de sens, dénotatifs et connotatifs : Maurice Blanchot dit ainsi que « la peinture doit nous apparaître comme un langage spécifique », langage qui est plus ou moins « expressif » et « manifeste »¹²⁰. Pour Jean Dubuffet l'art est un instrument de connaissance, l'image est un langage qui possède toute une palette de fonctions de communications.

Le but de l'art, depuis les Grecs, est supposé l'invention de belles lignes et de belles harmonies de couleurs. Abolie cette notion, que devient l'art ? Je vais vous le dire. L'art alors retourne à sa vraie fonction, bien plus efficiente que l'arrangement de formes et de couleurs pour un prétendu plaisir des yeux. La fonction d'assembler des couleurs en arrangements plaisants je ne la trouve pas très noble. Si la peinture était cela, je ne donnerais sûrement pas une heure de mon temps à une telle activité. L'art s'adresse à l'esprit, et non pas aux yeux. C'est sous cet angle qu'il a toujours été considéré par les sociétés « primitives » et elles sont dans le vrai. L'art est un langage : instrument de connaissance et instrument de communication.¹²¹

Un autre des arguments de l'artiste est que la peinture, notamment à l'époque moderne, s'est affranchie progressivement de toutes contraintes, qu'elles soient figuratives, esthétiques ou conceptuelles, de façon beaucoup plus constante, soutenue et radicale que n'a pu le faire la littérature. Jean Dubuffet explique cet immobilisme par le fait que le langage est un produit direct de la culture :

¹¹⁷ Jean Dubuffet – « Positions anticulturelles », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 70.

¹¹⁸ Jean Dubuffet – « Positions anticulturelles », ibidem p. 71

¹¹⁹ Jean Dubuffet, *ibidem*, p. 74.

¹²⁰ Maurice Blanchot – *L'Amitié*, p. 37.

¹²¹ Jean Dubuffet – « Positions anticulturelles », p. 73.

C'est par où l'écrivain, qui n'a d'autre recours que le vocabulaire, c'est-à-dire un matériel qui est un produit de la culture, aura beaucoup plus de peine à se libérer d'elle que le peintre. Car ce dernier peut indéfiniment modifier ses signes, en inventer qui se prêtent à véhiculer le regard novateur qu'il porte aux choses, au lieu que les mots dont dispose l'écrivain sont lourds et grossiers signes résultants d'un regard porté une fois pour toutes et immuablement sur les choses par la culture, excluant toute autre incidence de regard que celle qu'a prescrite celle-ci, contraignant la pensée à adopter la même incidence, et l'empêchant de se rénover.¹²²

L'image, par sa puissante charge émotive et poétique, livre directement le sens, du regard à l'esprit, sans passer par l'intermédiaire systématique et obligatoire du concept. C'est pourquoi, malgré les apparences, l'art jouit d'un espace plus grand de liberté et d'une meilleure disposition à l'expression de la spontanéité. Prenons pour simple exemple les œuvres d'art brut : l'expression des délires, de l'intime, de l'inconscient, passe de façon instinctive par le dessin, mais beaucoup de ces artistes intègrent du texte à l'image. Michel Thévoz explique ainsi cette co-existence instinctive :

Le fait est que, dans l'art brut en général, on rencontre très souvent, intégrés aux formes, des éléments de texte. Cela ne serait pas surprenant si des siècles de culture occidentale ne nous avaient accoutumés à une rigoureuse ségrégation de l'écriture et de l'image [...]. Il reste que, dans les cultures plus anciennes, ou non occidentales, ou même chez les individus mal acculturés de notre société, on ignore cette ségrégation. [...] Il est d'ailleurs symptomatique que les enfants intègrent spontanément des simulacres de textes dans leurs dessins, et que les « malades mentaux » en général (ceux que nous considérons comme auteurs d'art brut et les autres) passent sans discontinuité de l'image à l'écriture [...]. Les enfants et les déviants nous rappellent en tout cas que l'écriture et le dessin ont pour support le même instrument, et pour origine la même pulsion.¹²³

Mais lorsqu'ils écrivent les artistes bruts semblent simplement régurgiter la culture, sans chercher à davantage s'exprimer ; l'écriture devient le lieu d'un « réinvestissement libidinal », « le refoulé corporel fait retour dans les signes même de son oblitération »¹²⁴. Celle-ci est marque, trace plutôt que signe, souvent une résurgence du passé (souvenir de la scolarité, du contexte familial ou professionnel), alors que le trait, la forme, expriment de façon plus manifeste la dimension intime du sujet.

Jean Dubuffet est particulièrement attaché à la notion d'instinct, cette faculté, essentielle selon lui en ce qui concerne l'acte de création, rapproche la peinture de la musique ou de la danse bien plus que de la littérature ou de la philosophie, comme il l'indique, toujours dans *L'Homme du commun à l'ouvrage*.

Je porte quant à moi haute estime aux valeurs de la sauvagerie : instinct, passion, caprice, violence, délire. J'ai dit que ce qui de la pensée m'intéresse n'est pas le moment ou elle se cristallise en idées formelles mais ses stades

¹²² Jean Dubuffet – « Désaimantation des cervelles », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 362.

¹²³ Michel Thévoz – « L'Écriture et la figure », in. *L'Art brut*, pp. 130-131.

¹²⁴ Michel Thévoz, ibidem, p. 134.

antérieurs à cela [...] La peinture est un langage beaucoup plus spontané et direct que celui des mots : plus proche du cri, de la danse.¹²⁵

Par ce dernier argument le peintre rétablit l'équilibre et réajuste sa pensée, en démontrant qu'à la soumission de l'image au texte répond dorénavant celle du texte à la culture. Le problème n'est donc plus dans une quelconque insuffisance sémantique de l'image – à laquelle nous ne croyons pas – mais dans l'influence, l'intimidation et l'emprise de la culture sur le milieu artistique, notamment dans le domaine des lettres. L'artiste va donc s'attacher à combattre cet ennemi commun aux arts, cette culture qui fige, pétrifie et atrophie au lieu d'épanouir. Cette contestation de la culture passe nécessairement par l'emploi du langage, avec la rédaction de ses « Positions anticulturelles » ; dans le domaine de l'art, ce parti pris se manifeste par l'emploi notamment de matériaux vulgaires et communs, par un refus systématique de répondre aux goûts du public, par l'absence, de fait, de tout esprit de complaisance. Jean Paulhan, dans son *Guide d'un petit voyage en Suisse*, fait le portrait du peintre Limérique¹²⁶, qui s'apparente à Jean Dubuffet (ce dernier était du voyage, à la recherche d'œuvres d'artistes bruts) :

Le peintre Limérique porte les cicatrices et le crâne écabossé d'un enfant. Il vit content. Ses colères sont violentes et ses haines durables, mais à tel point privées de motif qu'on perdrait son temps à tacher de les prévenir. Il est poursuivi de l'idée d'un art immédiat et sans exercice – un art brut, dit-il – dont il pense trouver le rudiment chez les fous et les prisonniers. S'il apprenait qu'en quelque canton, un ours s'est mis à peindre, il y bondirait.¹²⁷

Jouant sur le sens du mot anglais limerick, Jean Paulhan dévoile en un seul terme un portrait vivant du peintre, qui s'apparente à ce poème de 5 vers, souvent humoristique, irrévérencieux ou indécent, parfois obscène. Court, facile à mémoriser et ne nécessitant pas de talent poétique particulier, le limerick convient tout particulièrement aux comptines pour enfants et aux rengaines d'ivrognes, sa forme simple le destinant à un public populaire. Le dernier vers, appelé « punch line », clôt l'ensemble par une pique, un trait d'humour ou d'humeur, souvent paradoxal ou absurde. La définition s'accorde en effet parfaitement à la personnalité et à l'œuvre du peintre, à son « populisme naïf et sa verve grotesque »¹²⁸.

Il serait bien trop long de chercher à retracer la vie du peintre, nous renvoyons ici à l'ouvrage biographique de Marianne Jakobi et Julien Dieudonné intitulé *Dubuffet*¹²⁹ et qui déroule le parcours sinueux de l'artiste, marqué par de long épisodes de renoncement. Arrivé à Paris en 1918, inscrit dans une académie de peinture, il fait beaucoup de rencontres, dont certaines seront décisives pour le reste de sa carrière. Max Jacob, en 1921, qui devient le premier mentor du peintre, Charles-Albert Cingria qui fait figure de modèle littéraire, et André Malraux, de vingt ans son aîné. Le peintre fréquente André Masson et dessine sous son influence paysages et personnages en plein repas, puis Fernand Léger, se reconnaissant dans cet artiste qui préfère l'objet industriel, la vie des rues et le quotidien aux sujets académiques.

¹²⁵ Jean Dubuffet – *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 141.

¹²⁶ Le mot anglais « limerick » désigne un poème de cinq vers, toujours comique et absurde.

¹²⁷ Jean Paulhan – *Guide d'un petit voyage en Suisse*, 1947, pp. 19-20.

¹²⁸ Jean-Charles Gateau – *Éluard, Picasso et la peinture (1936-1952)*, p. 125.

¹²⁹ Marianne Jakobi et Julien Dieudonné – *Dubuffet*.

En parallèle il s'essaye parfois à l'écriture, à l'instigation souvent de Jean Paulhan¹³⁰ : « tu veux toujours me faire écrire. Les diables d'écrivains ont la manie de faire écrire tout le monde comme les ivrognes ont la manie de vous faire boire »¹³¹. En 1933, 1938 et 1940 il se lance mais les projets n'aboutissent jamais¹³². Il n'est pas fait pour les lettres, dira-t-il, il n'est pas réellement « écrivain » mais « écrivant »¹³³, selon la distinction établie par Roland Barthes. Il prend le plus souvent la plume pour rendre compte de ses travaux picturaux, pour en établir la chronologie, l'analyse, pour se faire critique de lui-même ou des autres, pour manifester ses positions. Michel Thévoz, dans *Détournement d'écriture*, s'interroge sur l'attrait et la répulsion mêlés qu'éprouvent en général les artistes à l'égard de l'écriture. Il remarque que ceux-ci choisissent la plupart du temps de s'exprimer sur le mode de la dénégation. Nous pouvons expliquer ce phénomène par le fait que l'art, dans son principe même, engage

son auteur dans des espaces mentaux inexplorés, c'est-à-dire non encore balisés par les mots. La création d'art est une aventure qui excède, qui devance ou qui contredit la théorie.¹³⁴

De plus, ces écrits vont avoir, chez la plupart de ces artistes, une influence proprement interne, dans le sens où l'incursion dans le domaine de l'écriture affecte d'une certaine manière leurs productions plastiques. « Une intervention dans l'un des domaines affecte le système tout entier »¹³⁵, Michel Thévoz illustre cette théorie en prenant les travaux de Jean Dubuffet pour exemple.

En effet, les essais littéraires du peintre, suscités par sa pratique picturale, vont souvent infléchir la genèse de ses œuvres, leur donner une signification ou une orientation nouvelles, et par là même déterminer ou affirmer ses positions vis-à-vis de l'art, de la littérature, de la culture. Un chapitre entier de *Détournement d'écriture* est consacré à l'artiste, « Dubuffet et le casseur de noix »¹³⁶. Michel Thévoz s'appuie sur une nouvelle de Franz Kafka¹³⁷, qui démontre que la maladresse du profane éclaire souvent bien plus sur une technique, une discipline, que les gestes concertés du « virtuose »¹³⁸.

¹³⁰ Pour mieux comprendre la relation qui s'instaure entre Jean Dubuffet et Jean Paulhan nous renvoyons le lecteur à l'article de Julien Dieudonné, « Le prince et la bergère : la relation Paulhan/Dubuffet d'après leur correspondance (1944-1968) », in. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 103, pp. 153-168.

¹³¹ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 425.

¹³² En janvier 1945 il écrira ainsi dans une lettre à Jean Paulhan : « Ce n'est pas la première fois que je me fais écrivain. C'est la quatrième » in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, pp. 167-168. Pour plus de détails sur ces écrits disparus nous renvoyons à l'article de Jacques Berne, « Un jargon accompli », in. *Dubuffet : conférences et colloques*.

¹³³ Roland Barthes – « Écrivains et écrivants », in. *Essais critiques* : « L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité... » ; « est écrivain, celui qui veut l'être. Naturellement aussi, la société, qui consomme l'écrivain, transforme le projet en vocation, le travail du langage en don d'écrire, et la technique en art : c'est ainsi qu'est né le mythe du bien-écrire... » ; « Les écrivains, eux, sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas ». pp. 148, 150 et 151.

¹³⁴ **Michel Thévoz – *Détournement d'écriture*, p. 11.**

¹³⁵ Michel Thévoz, *ibidem*, p. 21.

¹³⁶ Michel Thévoz – « Dubuffet et le casseur de noix », in. *Détournement d'écriture*, pp. 30-44.

¹³⁷ Franz Kafka – « Joséphine la cantatrice ou Le peuple des souris », 1924.

¹³⁸ Michel Thévoz, *ibidem*, p. 30.

Ce n'est certainement pas un art que de casser une noix et personne ne se risquera donc à convoquer tout un public pour le distraire en cassant des noix. S'il le fait cependant et que son projet réussisse, c'est la preuve qu'il s'agit malgré tout d'autre chose que de casser de noix. Ou bien qu'il s'agit vraiment de casser des noix, mais il apparaît que nous n'avions pas pris cet art en considération, parce que nous le pratiquions sans peine et que ce nouveau casseur de noix nous en a le premier fait apparaître la vraie nature, et peut-être vaut-il même mieux, pour obtenir cet effet, d'être un peu moins habile à casser des noix que la majorité d'entre nous.¹³⁹

La maladresse peut donc être une composante de l'art, elle peut dévoiler les ressources insoupçonnées d'une technique, inaccessibles au virtuose ou au spécialiste¹⁴⁰. C'est le cas notamment lorsque le peintre se confronte à l'écriture, mais aussi à la lithographie : à la fois amateur et « agitateur »¹⁴¹, il absorbe une technique pour mieux la disloquer, comme lorsqu'il peint avec des matériaux du bâtiment (plâtre, ciment, chaux, sable, cendres...). C'est ce qu'il fera par la suite dans le domaine littéraire en créant, en 1947, les notions de « jargon relatif » et de « jargon absolu »¹⁴² :

Mon étude du dialecte parlé à El Goléa eut pour fruit détourné la rédaction d'un texte en jargon dont m'avaient donné l'idée les notations que je faisais des mots parlés avant de m'initier à l'écriture arabe. J'étais intéressé par la grammaire étrange de notre propre français tel qu'il est parlé s'il était écrit phonétiquement par un illettré, et par le caractère sibyllin et incantatoire de telles inscriptions.¹⁴³

Le premier transcrit le langage phonétique sans se préoccuper de la grammaire ou de l'orthographe. Les espacements entre les mots ne sont pas respectés et l'on est obligé, pour comprendre le texte, de le lire très lentement à voix haute. Le « jargon absolu » radicalise cette pratique, puisque les mots même sont inventés.

Contraint – à cause de sérieuses difficultés financières – de reprendre les rênes du négoce de vin familial, Jean Dubuffet ne se consacre définitivement à la peinture qu'à partir de 1942, à l'âge de quarante et un ans. Cette année marque une réelle rupture, ses finances stabilisées, le négociant à la retraite peut se jeter corps et âme dans sa vie d'artiste. Les peintures de cette époque, d'une grande diversité, sont reproduites dans leur intégralité dans le premier fascicule du catalogue de ses travaux, sous le titre de *Marionnettes de la ville et de la campagne*¹⁴⁴. Il peint alors à la gouache ou à l'huile des thèmes que nous

¹³⁹ Franz Kafka – « Joséphine la cantatrice ou Le peuple des souris », in. *Un Médecin de campagne et autres récits*, p. 193.

¹⁴⁰

Paul Valéry explique ainsi la différence entre singularité et maîtrise : « L'acquisition de la maîtrise suppose donc l'habitude prise de penser ou de combiner à partir des moyens et de ne penser à une œuvre qu'en fonction des moyens : ne jamais aborder une œuvre par un sujet ou un effet imaginé à partir des moyens. Il en résulte que la maîtrise est parfois prise en défaut et vaincue par quelque *original*, qui, par chance ou par don, crée de *nouveaux moyens*... », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 565.

¹⁴¹ Michel Thévoz – « Dubuffet et le casseur de noix », p. 33.

¹⁴² Jean Dubuffet définit le « jargon absolu » dans une lettre à Carlo Cardazzo : « formé de mots inventés et dont la signification est problématique. », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. I, p. 480.

¹⁴³ Jean Dubuffet – *Biographie au pas de course*, p. 57.

¹⁴⁴ Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule I, *Marionnettes de la ville et de la campagne*, Paris, Minuit, 1993 (1^{ère} éd. 1966).

retrouvons, pour la plupart, dans la série de lithographies de *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école* : des femmes et leurs enfants, des leveuses de bras, des portraits, des scènes à bicyclette... Dès ses débuts Jean Dubuffet est la cible d'articles virulents, tout en suscitant chez les poètes (tels que Francis Ponge, Pierre Seghers, André Frénaud, Paul Éluard...) une telle exaltation que certaines de ses peintures, et ce sera notamment le cas pour quelques lithographies de *Matière et mémoire*, vont directement influencer la genèse de textes poétiques tout autant que critiques. Tout commence avec la série des « Métros », un petit album de gouaches sur le thème du métro que Jean Dubuffet compose en mars 1943 pour son propre usage. Alors qu'il le montre à Jean Paulhan, ce dernier, enthousiaste, lui propose d'écrire un texte sur cette série de peinture. L'ouvrage paraît quelques mois plus tard, agrémenté de nouvelles lithographies que l'artiste compose pour l'occasion, estimant que les gouaches originales ne valaient pas le texte écrit par Jean Paulhan.

Dès le mois d'avril 1944, le peintre s'intéresse aux rapports entre le texte et l'image. Critiquant violemment le principe d'illustration traditionnelle, qui incarne pour lui une soumission systématique de la peinture à l'écriture, il va tenter, dans nombre de ses œuvres, d'inverser la tendance. Pour lui, l'image est source de sens au même titre que l'écrit ; il déplore ainsi, dans *L'Homme du commun à l'ouvrage* « la position de condescendance » des écrivains à l'égard des artistes. C'est en s'emparant du livre, lieu de savoir et domaine des lettres, que Jean Dubuffet va notamment s'inscrire en opposition avec cette tradition de l'art au service du texte. Car l'on a bien plus écrit sur l'artiste qu'il n'a peint pour les autres, et il sera presque toujours à l'origine des diverses collaborations à venir :

C'est bien vrai que j'ai les plus grandes peines à combiner des illustrations pour un texte qui m'est soumis ; à vrai dire je ne l'ai encore jamais fait ; je n'ai jamais pu. Mais si c'est au contraire ton texte qui prend point de départ dans des images déjà par avance faites, je me sens tout à fait à l'aise, et il me semble que c'est là le processus normal et sain de la chose.¹⁴⁵

La correspondance avec Jean Paulhan se montre révélatrice des conceptions de l'artiste, qui sont affirmées dès l'année 1944. Son rapport à l'écriture se révèle conflictuel, comme nous l'avons vu, et ce malgré les pressantes sollicitations du mentor. Mais il écrira du moins une quantité prodigieuse de textes, considérations techniques, propos sur l'art ou la culture, critiques d'art proprement dites, littéraires parfois (« Céline pilote »¹⁴⁶), carnets d'atelier. Sa profonde admiration du style de Louis Ferdinand Céline l'inspire et l'intimide¹⁴⁷ ; il dit préférer *Mort à crédit*, ou *Nord*, au *Voyage au bout de la nuit*. Jean Dubuffet ne cessera jamais, en marge de ses productions picturales, de « noter et connoter »¹⁴⁸, même si l'écriture demeure pour lui « matière où on s'empêtre »¹⁴⁹. Nous ne possédons par ailleurs que très peu d'informations concernant les écrits antérieurs à 1943, qui, pour la plupart, ont été détruits ; il en fait mention dans sa *Biographie au pas de course*¹⁵⁰. Cette période est

¹⁴⁵ Lettre de Jean Dubuffet à André Martel, in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. IV, p. 568.

¹⁴⁶ Jean Dubuffet – « Céline Pilote », in. *Cahiers de l'Herne*, n° 5, mars 1965, pp. 223-227.

¹⁴⁷ Nous verrons, au cours de notre analyse, quelles sont les manifestations de cette attraction dans les thèmes choisis pour les lithographies de *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école*.

¹⁴⁸ Jean Dubuffet – *Poirer le papillon*, août 1968, p. 128

¹⁴⁹ Jean Dubuffet, *ibidem*.

¹⁵⁰ Jean Dubuffet – *Biographie au pas de course*, pp. 36, 41 et 42.

dorénavant qualifiée, par les critiques, de « préhistorique »¹⁵¹. Les textes composés par le peintre entre 1944 et 1945 sont peu nombreux, en voici la liste¹⁵² :

1944 : « Saint-Ouen. Le marché » (t. I, pp. 108-110) « Localisations et partages » (t. III, pp. 239-244) 1945 : « Avant-projet d'une conférence populaire » (t. I, pp. 31-53) « Préface à l'édition de Londres d'un Court traité des graffiti de René de Solier » (t. II, pp. 9- 18) « Plus Modeste » (« Notice commune ») » (t. I, pp. 89-93) « Notes pour les fins lettrés » (t. I, pp. 54-88) 1945 ? : « Fleuret et Fleurette, Gaston Pralins – Biographie – » (t. III, pp. 175-179) « Juhot dit Biot – Biographie – » (t. III, pp. 180-182) « J.B. Fleury – Biographie – » (t. III, pp. 183-185)

Le peintre explique, dans une lettre à Jean Paulhan, qu'il lui est encore plus difficile d'écrire sur ses propres travaux ; il le fera pourtant, d'une manière détournée, dans les textes qui composent les *Prospectus*, quatre gros volumes débordants de notes, de manifestes, et d'exposés d'opinions artistiques, littéraires et culturelles.

Mal parce que trop vite et aussi parce qu'il est si malaisé de parler des œuvres d'art (et surtout celles qu'on fait soi-même). Les mots sont trop lourds, ils frappent comme des pavés, assommant tout ce qu'ils touchent.¹⁵³

Ainsi, le 25 d'avril 1944, il expose au mentor ses exigences en matière de critique d'art, et notamment celles le concernant, insistant sur la nécessité de l'indépendance esthétique de l'écriture : celle-ci doit accompagner l'œuvre plastique, dire autre chose que ce qui s'y trouve déjà, remplir les « vides du tableau »¹⁵⁴. Le texte de Francis Ponge fonctionne, à notre sens, comme une merveilleuse réponse aux désirs du peintre.

Pour la critique dite d'art, mon Système est la souplesse même, pas têtu du tout, infléchissons-le. Il faut que les auteurs se souviennent d'être poètes avant toutes choses ; en toutes entreprises humaines il faut d'abord être poète, c'est la clef de tout. Pas experts, pas savants, mais : poètes. Et se souviennent qu'un morceau de critique d'art doit être d'abord lui-même une œuvre d'art. Et non pas seulement une doublure cousue au revers de l'œuvre d'un autre, un envers postiche et superflu : pas besoin de doublures.¹⁵⁵

Cette position est emblématique d'un certain nombre de choix que va faire l'artiste lors de la conception de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*. Ainsi, l'on comprend mieux qu'il ait songé – ou que Jean Paulhan lui ait soufflé, cela reste difficile à déterminer – à Francis Ponge, qui à l'époque, ne connaissait pas grand-chose du principe lithographique. C'est un amateur qu'il fallait à Jean Dubuffet, un « esprit non prévenu » (*M.M.*, p. 1) qui sache se pencher sur les choses avec son regard d'homme et non pas de spécialiste :

¹⁵¹ Jacques Berne – « Un jargon accompli », in. *Dubuffet : conférences et colloques*, p. 8.

¹⁵² Les indications concernant la publication des textes se trouvent dans *Prospectus et tous écrits suivants*, ce sont les dates de publication (en revues pour la plupart) qui sont ici données. Entre parenthèses, nous avons indiqué les numéros de page et les volumes dans lesquels se trouvent ces textes.

¹⁵³ ***Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. Dubuffet/Paulhan, Correspondance, 17 avril 1944, p. 80.***

¹⁵⁴ Jean Dubuffet – « Mémoire sur le développement de mes travaux à partir de 1952 », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II : « C'est les vides d'un tableau qui sont très importants et qui constituent son pouvoir », p. 125.

¹⁵⁵ ***Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. Dubuffet/Paulhan, Correspondance, p. 83.***

quelqu'un qui sache écouter la matière et lui répondre, comme le montre cette lettre à Maurice Auberjonois :

Ecoutez-moi bien, vous n'avez pas raison votre papa et vous – et tous nos actuels peintres professionnels qui pensent aussi que les écrivains devraient s'abstenir de traiter de la peinture. Méfiance en tous domaines aux spécialistes ! [...] C'est au passant non averti, moi, que j'en veux. Mon plus grand plaisir est d'émouvoir quelqu'un qui n'a jamais auparavant aimé de peintures. Que le plombier, l'épicier, expriment alors ce qu'ils éprouvent, cela m'intéresse bien plus que les commentaires de M. André Lhote. Et s'il s'agit de l'écrire, alors pour l'écrivain, je veux dire évidemment le bon écrivain, celui qui sait mieux qu'un autre écrire, il me paraît mieux que tout autre y être capable et sûrement que je m'intéresse grandement à ce qu'il en dit.¹⁵⁶

Ainsi, tous deux se rejoignent sur ce point : ils se présentent, en effet, comme de simples artisans et refusent d'être assimilés aux divers mouvements en vogue ; Francis Ponge, dans nombre de ses lettres, répète à qui veut l'entendre qu'il n'est pas poète, tandis que Jean Dubuffet se pose, du moins au début de sa carrière, comme un amateur plus que comme un professionnel. Il existe une anecdote intéressante à ce sujet : quelques années plus tard, l'artiste aura un différent avec la propriétaire de l'atelier qu'il occupait alors et qu'elle voulait récupérer. La seule façon de conserver l'usage des locaux était d'être déclaré sous une catégorie professionnelle. C'est la seule fois où Jean Dubuffet acceptera d'être considéré comme un peintre, demandant même à Jean Paulhan de lui établir un certificat de profession¹⁵⁷. Car, très vite, il se révèle débordé par le succès inopiné dont il fait l'objet, dans une partie du monde de l'art et de la littérature. Depuis sa rencontre avec Jean Paulhan, ce dernier lui envoie, chaque jeudi, des auteurs ou peintres de sa connaissance. Il est l'objet de constantes sollicitations, qui gênent son travail et qu'il ressent parfois comme des agressions. Il signera ainsi, le 6 mai 1944, avec un humour grinçant, une de ses nombreuses lettres à Jean Paulhan : « Jean Dubuffet, ex peintre, actuellement écrivain de lettres, receveur de visites et de congratulations »¹⁵⁸.

La vocation enfin trouvée lui semble déjà entravée par le succès. Il continue toutefois d'expérimenter, aménageant des horaires de visites aux indiscrets amateurs de ses recherches plastiques. Les travaux de l'époque, marqués notamment par des grattages, ressemblent par leurs sujets mêmes aux lithographies de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* : scènes de maternités, de toilettes, de promenades à vélo, portraits hommes qui fument, de femmes qui se coiffent, de vaches... Ces dessins sur lesquels il s'échine alors, des dessins à l'encre de chine, vont l'amener à s'intéresser aux diverses

¹⁵⁶ Lettre de Jean Dubuffet à Maurice Auberjonois, août 1945, in. *Prospectus et tous écrits suivants, t. II, pp. 240-241.*

¹⁵⁷ « Je soussigné Jean Paulhan, demeurant à Paris, 5 rue des Arènes, atteste par les présentes que Jean Dubuffet occupait, en 1942, 1943 et début 1944, Rue Lhomond, deux locaux, savoir 1°) au n° 34 de cette rue, un appartement à usage d'habitation ; et 2°) au n° 35 de la rue, un local de travail, composé de trois petits ateliers, où il travaillait journellement et continuellement à ses peintures jusqu'à ce que, en avril 1944, ses travaux s'étant amplifiés et nécessitant des locaux plus vastes, il en transportât le siège dans le pavillon sis 114 Bis Rue de Vaugirard, où s'est depuis exercée son activité. Il était considéré à cette époque, dans les milieux artistiques, comme un peintre professionnel, et de nombreuses personnes appartenant à ces milieux (amateurs d'art, critiques d'art, marchands de tableaux, etc.) lui faisaient visites, au cours des années précitées, dans son atelier du n° 35 rue Lhomond, qui était bien connu, et où je me suis rendu moi-même, à maintes reprises, pour y examiner ses œuvres », Jean Paulhan, « Projet de libellé », in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 814.

¹⁵⁸ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, ibidem, p. 91.

réactions du papier, lorsqu'il est travaillé. Ses travaux s'orientent vers un désir matérialiste qui sera comblé par la suite par le principe lithographique : il appliquera ainsi, comme nous le montre le texte de Francis Ponge, les mêmes traitements à la pierre qu'au papier. Le peintre donne de ses nouvelles, le 14 mai 1944, dans une lettre destinée à Jean Paulhan.

Je me tiens constamment ces jours en claquant des dents, vu que je m'occupe à longueur de journée à des dessins à l'encre de Chine. Pas des graphismes déliés (j'en ferai aussi) respectant la fleur du papier ; mais au contraire le papier je le besogne, l'arrache, le griffe, l'écorche. Il me fait apprendre à dessiner ; je n'ai jamais su le faire d'une manière qui me satisfasse et il y a longtemps que je voulais faire cet apprentissage. Bien entendu en disant dessiner, je ne pense aucunement à reproduire fidèlement des objets ; cela tout le monde sait le faire et moi aussi naturellement ; mais il s'agit de toute autre chose : animer le papier, le faire palpiter. Il s'agit d'apprendre à faire un trait, un petit trait de cinq centimètres de longueur : mais qui vive, dont le pouls batte.¹⁵⁹

Cette lettre de Jean Dubuffet témoigne d'une soif d'apprentissage constante que la plupart de ses œuvres de démentiront pas : il est en effet de ces artistes qui se prennent de passion pour une activité ou un domaine, sur lequel il vont se focaliser « comme des forcenés »¹⁶⁰, jusqu'à ce qu'ils décident de passer à autre chose. Dès le mois de juin, le peintre présente les premiers signes d'intérêts pour la lithographie, il en fait part, comme à son habitude, au confident Paulhan. C'est lui qui, à la demande de Jean Dubuffet, introduira le peintre auprès de l'imprimeur-lithographe Fernand Mourlot. Son atelier, comme l'indique Robert Mélançon, était alors déjà considéré comme prestigieux, ayant accueilli, depuis 1937, des peintres tels que Georges Braque, Henri Matisse, Juan Miro, Pablo Picasso...

Fernand Mourlot a su intéresser les plus grands artistes contemporains à la lithographie, qui était pratiquement réduite, au début du siècle, à l'impression d'affiches commerciales ; on doit à son action la place éminente qu'elle a retrouvée dans l'art contemporain.¹⁶¹

Le 14 juin 1944, Jean Dubuffet demande à Jean Paulhan de lui écrire une lettre d'introduction auprès de l'imprimeur, pressé d'apprendre par son récent amour du papier.

Je suis fort content de mes dessins à l'encre. Je me prends de passion pour le papier ; vous verrez comme je le larde, et comme, ce faisant, j'arrive à le faire parler. À ce propos, pourriez-vous écrire à M. Mourlot pour me recommander auprès de lui, croyez-vous que je pourrais lui demander de m'initier à la technique de la litho en couleur : car je voudrais, non pas faire des gouaches que ses spécialistes reproduiraient ensuite sur pierres mais je voudrais travailler moi-même les pierres, et même faire moi-même les tirages. Une lettre d'introduction de vous auprès de Mr Mourlot, dès à présent, me serait bien utile.¹⁶²

Le peintre fait ici preuve d'une farouche volonté de liberté, mais c'est là encore Jean Paulhan qui lui ouvre la voie ; ce dernier écrit sur le champ la lettre demandée.

¹⁵⁹ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. Dubuffet/Paulhan, Correspondance, p. 101.

¹⁶⁰ Lettre de Jean Dubuffet à Pierre Bettencourt, in. Poirer le papillon, p. 40.

¹⁶¹ Robert Mélançon – « Notes sur Le Peintre à l'étude », in. Francis Ponge, Œuvres complètes, t. I, p. 940.

¹⁶² Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. Dubuffet/Paulhan, Correspondance, pp. 111-113.

La rencontre a lieu six jours à peine après cette lettre, soit le 20 juin 1944. Elle nous est, là encore, relatée dans tous ses détails par le peintre, dans une lettre datée du jour même et adressée à Jean Paulhan.

Je téléphone chez Murlot, en fin de matinée ; il n'y est pas. À deux heures il a la bonté de me rappeler lui-même spontanément ; à cinq heures il est à mon atelier. Montre de peintures et de dessins : marques d'approbation. Déclare s'intéresser à tout cela, et qu'il reviendra bientôt, et qu'on fera des choses ensemble etc. Témoigne en particulier de l'intérêt pour les dessins, et pour les graffiti du « petit épistolier » ; les examine attentivement du point de vue reproduction ; dit que la reproduction est possible (les dessins plus faciles, les graffiti moins mais très possible néanmoins) paraît disposé à s'intéresser à des recueils des uns et des autres (coûterait un peu cher pour les graffiti).¹⁶³

Nous voyons donc que dès le mois de juin, l'artiste a déjà dans l'idée d'intégrer les lithographies à venir dans un recueil, d'installer l'image au cœur même du livre. Le premier contact du peintre avec la technique lithographique date du mois de juillet 1944 : Pierre Seghers lui propose de réaliser une lithographie pour la couverture de son livre *L'Homme du commun ou Jean Dubuffet*¹⁶⁴. Le peintre est alors convié à se rendre à l'atelier de Fernand Murlot pour s'essayer à cette technique, et cette première lithographie entraînera quantité d'autres, comme celles de la série des *Murs*¹⁶⁵.

En juillet 1944, Jean Dubuffet également fait la connaissance d'un de ses voisins, un dénommé M. Pons, dont parle Pierre Seghers dans *La Résistance et ses poètes*¹⁶⁶, qui possède chez lui une presse lithographique. M. Pons, imprimeur de métier, travaillait activement et clandestinement pour le compte de la résistance, publiant tracts, textes, au péril de sa vie. Seghers lui rend visite, à son atelier, qu'il compare à une « véritable usine de faux »¹⁶⁷, les manuscrits côtoient fausses cartes d'identité, faux passeports, faux tampons et cachets de la Gestapo ou de la milice, tracts et journaux clandestins. Les deux hommes sympathisent et M. Pons met sa presse à la disposition de Jean Dubuffet, qui l'installe dans son atelier rue de Vaugirard. Il lui donne également les quelques bases nécessaires pour commencer. Cinq premières épreuves vont être tirées avec son aide, « Jojo est reparti », « Quatre petits motifs », « Paysage au veilleur », « Tête et paysage » et « Homme mangeant une petite pierre »¹⁶⁸. Peu de temps après, la presse est démontée et emmenée, il s'agit alors pour l'artiste de pouvoir continuer sa « manie ». Jean Dubuffet se considère ici encore comme un amateur, un dilettante, et entend le faire savoir autour de lui, comme le monte cette lettre du mois de juillet 1944 à Jean Paulhan.

Il faut signaler tout cela à André Lhote, et bien lui dire aussi que moi dans le domaine de la peinture je suis un amateur, je ne cherche pas à en tirer quelque

¹⁶³ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, *ibidem*, p. 114.

¹⁶⁴ Pierre Seghers – *L'Homme du commun ou Jean Dubuffet*, Poésie 44, 1944.

¹⁶⁵ Jean Dubuffet et Eugène Guillevic – *Les Murs*, Éditions du Livre, 1950.

¹⁶⁶ Pierre Seghers – *La Résistance et ses poètes (France 1940-1945)*.

¹⁶⁷ Pierre Seghers, *ibidem*, p. 345.

¹⁶⁸ Ces cinq lithographies, datées du mois de juillet 1944, sont reproduites dans le premier fascicule du *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Marionnettes de la ville et de la campagne*, pp 193-194.

profit ni quelque gloire que ce soit, je fais cela pour me distraire, pour m'amuser (ça m'amuse à un degré insoupçonnable), par récréation (pas du tout comme une tâche et pour y acquérir du mérite), somme toute par passion tout à fait gratuite, par manie (la passion est une manie, l'amour est une manie, Roméo à la manie de Juliette) et bien tranquillement sans rien demander à personne. Je m'occupe toujours à mon étude sur le langage, et à la rédaction de mes réflexions sur ce sujet.¹⁶⁹

Nous retrouvons ici encore une référence à l'école, comme Francis Ponge le peintre se place en mauvais élève, seule semble l'intéresser l'aspect récréatif. Il ne manque pas toutefois de faire état de l'avancée de ses « devoirs », cette étude sur le langage qui lui donne tant de mal et qui intéresse tant Jean Paulhan.

Jean Dubuffet est de plus en plus captivé par la lithographie, qui lui offre la possibilité et les moyens de reproduire ses œuvres originales en autant d'exemplaires qu'il le désire ou qu'il est nécessaire à ses expérimentations de matière : il suffit à chaque fois de mouiller la pierre et de l'encre à nouveau. Le peintre a vraisemblablement apprécié cette possibilité de liberté, car cette technique, une fois acquise, permet aux artistes de se passer de l'intermédiaire – souvent contraignant et onéreux – d'un graveur pour voir leurs œuvres reproduites. Jorge de Sousa Noronha, peintre lithographe qui consacra un nombre important d'ouvrages à cette forme d'estampe, nous éclaire sur l'apport de cette méthode d'impression, qui concerne justement les notions de « matière » et de « mémoire », qu'il s'agit de concilier.

La lithographie permet donc de conserver les avantages du manuscrit sans perdre ceux de la reproduction.¹⁷⁰

La lithographie incarne une alternative pour le peintre, en lui permettant d'allier l'intime au public, le pouvoir évocateur de la matière picturale à celui, générateur, d'une plus grande diffusion de ses travaux.

1.2. L'estampe avant la lettre.

Kendall Walton insiste, dans son article « Catégories de l'art », sur l'importance, en ce qui concerne l'analyse critique, des informations révélées par l'histoire de l'œuvre, considérées comme superficielles, superflues par principe et pourtant capitales, « cruciales » dans la pratique critique.

Je soutiens que des faits concernant l'origine des œuvres jouent un rôle essentiel dans la critique et que les jugements esthétiques reposent sur eux d'une manière absolument fondamentale.¹⁷¹

Les effets de circonstances sont ainsi « modalités essentielles de la création »¹⁷², notamment dans le cas d'œuvres de commande, comme nous le verrons. Albert Thibaudet,

¹⁶⁹ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. Dubuffet/Paulhan, Correspondance, pp. 125-126.

¹⁷⁰ Jorge de Sousa Noronha – La Mémoire lithographique, 200 ans d'images, p. 10.

¹⁷¹ Kendall Walton – « Catégories de l'art », in. Esthétique et Poétique (sous la direction de Gérard Genette), p. 87.

¹⁷² Claude Evrard – Francis Ponge, p. 143.

dans un texte de 1922, « Les trois critiques », souligne lui aussi cette nécessité, encore accrue lorsqu'il s'agit d'une critique d'artiste, où résonnent les affinités électives, mais aussi les divergences :

N'oublions pas que la critique d'artiste est aussi, ou devient facilement, une critique d'atelier, ou de chapelle, avec toutes les camaraderies, les jalousies, les haines, les histoires d'Institut, de journaux, d'alcôves, tous les champignons qui poussent sous la table et sur la plume de l'homme de lettre.¹⁷³

Nous verrons comment ces « champignons », ici les interventions de Jean Paulhan et de Fernand Mourlot, vont s'imbriquer dans le processus créatif du peintre, jusqu'à orienter le projet initial d'un simple recueil des essais lithographiques tiré à trois exemplaires vers une édition luxueuse, livre de peintre dans la plus pure tradition bibliophilique.

1.2.1. Composition des lithographies. Comme un forcené.

« Comme un forcené », c'est ainsi que Jean Dubuffet se voyait à l'œuvre, qu'il se décrit, dans une lettre à Pierre Bettencourt¹⁷⁴. L'artiste s'abandonne à ses manies, ses lubies, comme par exemple dans la composition des petites statuettes du Morvan, ou lors de la série de portraits d'hommes de lettres, qui va l'occuper jusqu'à l'obsession, ou de sa passion pour les collages d'ailes de papillon, insufflée par Pierre Bettencourt. L'année 1944 devient celle de la « fureur lithographique »¹⁷⁵ : cette technique incarne pour lui une recherche perpétuelle, une mise au point sans cesse renouvelée. Il multiplie les « stages », les visites aux hommes du métier, jusqu'à devenir lui-même un expert et ainsi pouvoir au mieux plier la discipline à ses désirs, avec notamment les assemblages d'empreintes lithographiques, travail titanique de composition, de tri, de décomposition et d'assemblage dont il fait état dans de nombreux textes¹⁷⁶.

Quel est le climat politique au sortir de l'été 1944 ? Rome est libérée le 4 juin par les Forces françaises libres du général de Gaulle et, deux jours plus tard, commence le débarquement des troupes alliées en Normandie. À cette occasion le général lance, sur les ondes de la radio anglaise B.B.C., l'appel qui restera célèbre, appel au soulèvement et à la guerre : « que tous ceux qui sont capables d'agir, soit par les armes, soit par les destructions, soit par le renseignement, soit par le refus du travail utile à l'ennemi, ne se laissent pas faire prisonniers. » Cet appel est massivement entendu par la résistance, qui multiplie, dans la nuit précédant le débarquement, les sabotages des moyens de communications et des voies de déplacements allemands (il y aurait eu ainsi dans cette seule nuit plus de 900 coupures de voies ferrées). Elsa Triolet, dans *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, livre un témoignage particulièrement lucide sur cette période :

Non pas que le débarquement, annoncé à la radio par cette phrase, ait été la fin d'une époque sinistre, son happy end. Au contraire, c'est à partir du 6 juin 1944

¹⁷³ Albert Thibaudet – « Les Trois critiques », in. *Réflexions sur la littérature*, p. 728.

¹⁷⁴ Lettre de Jean Dubuffet à Pierre Bettencourt, in. *Poiser le papillon*, p. 40.

¹⁷⁵ Alexandre Vialatte – « Chronique des jours d'avril – Dubuffet en Provence », in. *Correspondance(s) : lettres, dessins et autres cocasseries 1947-1975*, p. 163.

¹⁷⁶ Jean Dubuffet – « Empreintes » et « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, pp. 227 et 253.

que le pays a vécu l'apothéose d'une époque quotidiennement apocalyptique.

Personne ne pouvait se dérober au chaos qui s'en suivit.¹⁷⁷

Les derniers mois du régime sont particulièrement sanglants. Dans la capitale, la police se met en grève. Le Conseil national de la Résistance et les syndicats appellent à l'insurrection et à la grève générale.

Entre le 18 et le 25 août 1944, Paris se libère lui-même, les premiers combats éclatent dans le quartier latin, des vendeurs de journaux, clamant la défaite allemande, sont fusillés à même la rue par les garnisons qui commencent à évacuer. Adolphe Hitler, le 23 août, ordonne que la capitale soit réduite à « un champs de ruines ». Dès le lendemain, les premiers chars alliés entrent dans Paris. L'été 1944 est plus que jamais celui d'une France martyre, qui, payant depuis quatre ans le tribut de l'occupation, se retrouve au cœur des combats de libération. Simone de Beauvoir dans le premier chapitre de *La Force des choses* évoque l'atmosphère particulière de ce mois de septembre 1944. Elle dit ainsi : « **c'est fini : tout commence** »¹⁷⁸ ; **les automobiles recommencent à circuler librement, on ressort les bicyclettes, on reprend goût à flâner. Les lithographies de Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école attestent de ce renouveau, avec les thèmes de la « Promenade en auto », ou du « Cyclotourisme ».**

Mais les restrictions perdurent, la situation empire même ; on manque de tout, de ravitaillement notamment, mais aussi de charbon, de gaz, d'électricité. Là encore, la place prédominante de l'alimentation dans la série des lithographies semblera accuser cet aspect (« Déjeuner de poisson », « Mangeurs d'oiseaux », « Nutrition », « Plumeuse »). De même, le monde littéraire et artistique est encore ankylosé, le papier manque toujours cruellement. Sous l'occupation, son attribution aux éditeurs permettait aux allemands d'exercer une pression et un contrôle sur les maisons d'éditions et les publications. Et, si la France reprend vie, ce n'est pas sans culpabilité, car l'on commence dans le même temps à découvrir les camps de concentration, les témoignages abondent, les rescapés reviennent ; l'horreur ne peut plus être niée, elle se dévoile peu à peu :

L'écrivain communiste que nous rencontrons le plus volontiers, c'était Ponge ; il parlait comme il écrivait, par petites touches, avec beaucoup de malice et quelque complaisance. [...] le monde m'était rendu. Un monde ravagé. Dès le lendemain de la libération, on découvrit les salles de torture de la Gestapo, on mit au jour les charniers. [...] Ce passé brutalement dévoilé me rejetait dans l'horreur ; la joie de vivre cédait à la honte de survivre.¹⁷⁹

Dès le mois de septembre 1944, Jean Dubuffet, souhaitant se perfectionner, se rend tous les jours à l'atelier de Fernand Mourlot, sous la bienveillance de l'imprimeur lithographe et de ses assistants qui se chargent de lui enseigner toutes les ficelles du métier. Ce dernier, amusé par l'enthousiasme du peintre, lui ouvre les portes de son atelier durant quatre mois, aux cours desquels seront réalisées les lithographies de *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école*. L'artiste, dans l'invitation à l'exposition André en avril 1945, parle avec humour de son « stage » et cette expression figure également au sein même de la mention d'édition, à la fin de l'album ; cet aspect oriente notamment le poète Francis Ponge sur le choix du titre à lui donner – « Les lithographies à l'école » – mettant en avant les

¹⁷⁷ Elsa Triolet – *Le Premier accroc coûte deux cents francs, 1945*, p. 22.

¹⁷⁸ Simone de Beauvoir – *La Force des choses*, t. I, p. 13.

¹⁷⁹ *Simone de Beauvoir, ibidem*, pp. 22-23.

notions d'éducation et d'apprentissage. Fernand Mourlot, dans son ouvrage *À même la pierre*, revient sur cet élève passionné, forcené, disant de lui :

Je ne m'étais pas trompé sur son compte, il fit du Dubuffet sur Pierre ! Il n'arrêtait pas, il cherchait beaucoup, il n'a pas été long à se faire à la technique – reconnaissons plutôt qu'il a en quelque sorte plié la technique à son génie créatif.¹⁸⁰

Jean Dubuffet est de ces artistes que la technique passionne et inspire et ce même si ses œuvres présentent toujours un caractère désinvolte et spontané ; il écrit ainsi un nombre impressionnant de notes, de textes, regroupant diverses considérations techniques ou résultats d'expérimentations conservées au jour le jour dans les carnets d'ateliers, analysant et systématisant les matériaux utilisés, les effets observés, les constantes, les variantes... Il tient également minutieusement ces carnets d'atelier, dans lesquels il énumère toutes les opérations, toutes les étapes de ses travaux et les diverses réactions de la matière à ses sollicitations. Toutes ces études lui permettront notamment d'écrire en janvier 1962 les « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes »¹⁸¹, texte qui s'apparente parfois à celui de Francis Ponge¹⁸² et qui revient, par le langage, sur ce qui avait été tenté plastiquement depuis l'année 1944 du point de vue technique.

Fernand Mourlot, qui avait émis l'idée d'un album, est naturellement chargé par Jean Dubuffet de l'édition de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*. Son atelier constitue ainsi le berceau de l'œuvre, sa source mais aussi son centre de diffusion et de reproduction. La série de lithographies se termine ainsi sur cette mention de l'éditeur : sa signature s'ajoutant à celle du peintre et du poète, marque par sa position, le lien entre le texte et l'image qu'incarne la lithographie.

Les 34 lithographies que contient cet ouvrage ont été exécutées par Jean Dubuffet lors d'un stage à l'Imprimerie Mourlot frères, en 1944. La typographie est de l'Imprimerie Union. Fernand Mourlot, éditeur à Paris.¹⁸³

Les lithographies sont toutes produites entre septembre et décembre 1944. La plupart sont datées, ce qui permet de suivre leur chronologie. La façon rapide dont Jean Dubuffet intègre la technique à laquelle il s'essaie s'explique sans doute par son intérêt, mais aussi par sa sensibilité ; l'artiste est de ceux qui savent penser en matériaux¹⁸⁴, et c'est certainement là

¹⁸⁰ Fernand Mourlot – *À même la pierre*, p. 38.

¹⁸¹ Jean Dubuffet – « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, pp. 253-284.

¹⁸² Jean Dubuffet, ibidem : « J'aimerais que les notes qui suivent soient explicites pour un profane et pas seulement pour les praticiens ; il est pour cela nécessaire que j'expose d'abord le principe de la lithographie. Elle se fait sur une pierre calcaire plate (la pierre lithographique) dont la propriété est qu'elle conserve indéfiniment sans altération et dans tous les détails les plus subtils, pourvu qu'elle soit traitée comme il faut, toute empreinte grasse qu'elle a une fois reçue. », p. 253 ; « (lequel est enduit d'une colle très lisse et très épaisse) est beaucoup plus propre à recueillir amoureusement des empreintes... », p. 260 : nous retrouvons le motif de l'« esprit non prévenu » auquel s'adresse Francis Ponge, l'affirmation de la nécessité de ménager la susceptibilité de la pierre, « elles doivent être traitées chacune comme une page », et l'érotisation du procédé lithographique, « l'artiste, même le plus amoureux de la pierre », « ces épousailles », in. *Matière et mémoire...*, pp. 1 et 5.

¹⁸³ Fernand Mourlot – « *Achévé d'imprimer* », in. *Matière et mémoire...*, p. 40.

¹⁸⁴ « Dans un premier temps, il semble que Dubuffet parvienne à retrouver une sorte d'équivalent moderne de l'attitude des hommes des cavernes face aux aspérités de la roche ou aux nœuds du bois dont il se fait une canne : cet état de réceptivité où l'inconscient

une particularité qui participe à son succès. Car un certain nombre d'obstacles s'opposent au profane qui doit réaliser son dessin à l'envers, s'adapter au support minéral, aux irrégularités du grain de la pierre. Il lui faut aussi apprendre les divers traitements et les réactions chimiques, la succession des étapes, leurs durées... Les produits de base utilisés sont nombreux : résine, talc, gomme arabique, acide nitrique, essence de térébenthine, bitume de Judée, encres, huiles, vernis, carbonate de magnésium, acide acétique, suif, vaseline ; le matériel courant fait songer à celui du savant ou de l'alchimiste : pèse-acide, balances, éponges, chiffons, tourniquet, rouleaux encreurs, couteaux, spatules, éprouvettes, compte-gouttes, récipients. La technique du crayon, privilégiée par Jean Dubuffet pour la réalisation des lithographies de *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école*, est certainement l'une des plus délicates. Il faut normalement entre trois et huit jours pour réaliser et tirer une épreuve, mais l'artiste est souvent plus rapide. Alexandre Vialatte parle ainsi, dans une de ses chroniques du journal *La Montagne*, d'un véritable « mariage »¹⁸⁵ de Jean Dubuffet et de la lithographie :

Dubuffet s'y marie à la lithographie ; ils s'élèvent tous deux dans les airs ; ils se poursuivent, ils se taquinent, ils se pourchassent ; c'est ce que Ferdinand Fabre

appelait le vol nuptial.¹⁸⁶

Cet amour de la matière minérale, cette union de l'artiste avec elle sont mis en avant par Francis Ponge dans son texte : « et l'on ne peut trouver le bonheur tout seul, ou votre instrument (votre épouse), ne le trouve pas », le papier qui est « donné à épouser à la pierre », « serait aboli dans ces épousailles », « le papier l'épouse parfaitement » (*M.M.*, pp. 3, 4 et 5).

Dans une lettre à Jean Paulhan, le peintre s'affirme soulagé de retrouver son propre atelier, qu'il réintègre le lundi 26 novembre après trois mois passés auprès des presses de Fernand Mourlot. Il lui a suffi de deux mois pour réaliser la série de trente-quatre lithographies de l'album ; cette rapidité tient notamment au fait que l'artiste choisit de revenir aux thèmes de ses tableaux antérieurs, réutilisant les croquis préparatoires. Certaines de ces lithographies sont dédiées à d'autres, aux hommes de lettres que Jean Dubuffet choisit de remercier, comme Jean Paulhan, mentor et protecteur, Francis Ponge, André Frénaud, Paul Éluard, mais aussi Pierre Seghers, qui est véritablement à l'origine de la rencontre de l'artiste avec Fernand Mourlot et l'outil lithographique. La plupart de celles-ci seront même intégrées à d'autres ouvrages, comme frontispice ou pour l'illustration de la couverture¹⁸⁷. Vingt deux des lithographies sont datées, ce qui nous permettra de signaler à mesure leur chronologie. Nous indiquons toutefois ici les douze qui ne le sont pas ; le numéro qui suit entre crochets est celui de leur ordre d'apparition dans l'album, qui semble toutefois très proche de l'ordre de composition :

paraît se soumettre spontanément aux propositions des matériaux, qu'il ne s'agit plus que de suivre ou de souligner parfois légèrement par l'ébauche d'une intention », Laurent Danchin, in. *Jean Dubuffet*, p. 101.

¹⁸⁵ Alexandre Vialatte et Jean Dubuffet – *Correspondance(s) : lettres, dessins et autres cocasseries 1947-1975*, p. 163.

¹⁸⁶ **Alexandre Vialatte, *ibidem*, p. 165.**

¹⁸⁷ André Frénaud – *Vache bleue dans une ville* (avec une lithographie de Jean Dubuffet, « Vache 4 »), Paris, Seghers, 1944 (100 exemplaires) ; Pierre Seghers – *L'Homme du commun ou Jean Dubuffet* (avec deux lithographies de Jean Dubuffet, « Cyclotourisme » et « Départ à cheval »), Paris, Poésie 44, 1944 (161 exemplaires) ; Paul Éluard – *Quelques Mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet* (avec une lithographie de Jean Dubuffet, « Le Salut de la fenêtre »), Paris, Mourlot, 1944 (100 exemplaires).

- « Profil d'homme moustachu », [7/34]. - « Nutrition », [10/34]. - « Départ à cheval » (septembre 1944, lithographie en 5 couleurs), [11/34]. - « Paysage avec deux hommes et trois perdrix », [12/34]. - « Chevauchée », [14/34]. - « Pianiste », [15/34]. - « Maternité », [24/34]. - « Vache 1 », [25/34]. - « Vache 2 », [26/34]. - « Vache 3 », [27/34]. - « Le supplice du Téléphone », [30/34]. - « Moucheur », [34/34].

Ces lithographies reflètent à la fois le quotidien du peintre et le contexte chargé de l'occupation et de la libération. Ce sont en effet aux différentes facettes de l'artiste que se réfèrent les thèmes choisis : le peintre pianiste, amateur de café, de jazz et de voitures, cyclotouriste ou dactylographiant les feuillets manuscrits de Francis Ponge, pour accélérer la cadence du poète. Les problèmes de « ravitaillement » dont certaines lettres font écho, les paysages et les vaches croqués pendant un voyage à bicyclette du peintre, l'usage du téléphone qu'il considère comme un véritable supplice, le rhume qui le surprend aux ateliers Mourlot, deviennent thèmes de ses expérimentations lithographiques. Le quotidien y est représenté, jusqu'au tabac, qui constitue une des préoccupations de Jean Paulhan, celui-ci déplorant dans ses lettres les difficultés qu'il rencontre pour s'en procurer. Tous ces menus événements, qui paraissent anecdotiques, acquièrent dans le contexte historique une dimension collective, universelle même : ils sont la manifestation des préoccupations populaires.

Peu avant la libération, des soldats alliés sont régulièrement parachutés sur le continent et cachés par la population locale¹⁸⁸. Des codes sont utilisés pour ne pas attirer l'attention des autorités, ainsi, un « pianiste » désigne alors un opérateur radio, le plus souvent anglais, parachuté afin d'assurer la liaison avec Londres¹⁸⁹. Une lithographie comme « Le supplice du téléphone » peut être envisagée comme une double référence, mêlant l'intime, le particulier, au contexte général : au moment de sa composition, Jean Paulhan se retrouve soudainement sous les projecteurs, du fait de ses prises de positions concernant le Comité National des Écrivains et relate dans une lettre au peintre ne recevoir pas moins d'une vingtaine d'appels téléphoniques par jour¹⁹⁰. Pour la population, les contacts, comme la nourriture et les transports, sont restreints, ressentis comme une aliénation de plus ; ainsi, Antoine de Saint-Exupéry, dans une lettre de 1942 tirée de ses *Écrits de guerre*, parle à propos des attentes devant le téléphone d'un véritable supplice chinois¹⁹¹. Chaque repas, chaque lien établi constitue une petite fête, une miette de victoire sur l'occupant. C'est en continuant à vivre, envers et contre tout, que la population gagnera sa liberté. La dernière lithographie de l'album, « Le moucheur », peut également être considérée comme une double allusion : personnelle d'une part, puisque le peintre souffre alors d'un rhume, qui sera aggravé par les longues journées passées dans le froid de l'atelier, mais également collective. Cette lithographie, qui termine l'album peut également faire référence au serment des années clandestines, « Ni juge ni mouchard », que Jean Paulhan s'attachera à rappeler à tous à la libération, lors du débat du C.N.E., craignant des représailles démesurées. Il dira ainsi de cette époque, dans son *Traité des jours sombres* :

¹⁸⁸ André Malraux – *Les Chênes qu'on abat...* : « Les femmes qui jugeaient naturel de donner asile à nos postes émetteurs dans leurs chambres de couturières ou de dactylos, en sachant qu'elles risquaient Ravensbrück », p. 26.

¹⁸⁹ Pierre Seghers – *La Résistance et ses poètes*, pp. 239-270.

¹⁹⁰ « Je voudrais bien fort que vous vous sentiez mieux ; que vos visiteurs et téléphoneurs se changent en statue de sel », Jean Dubuffet, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 134. Jean Paulhan traverse une crise de dépression en octobre et novembre 1944, il passera trois semaines chez le docteur Le Savoureux.

¹⁹¹ Antoine de Saint-Exupéry – *Écrits de guerre 1939-1944*, p. 203.

Le danger le plus pressant pour l'esprit non prévenu vient aujourd'hui des résistants.¹⁹²

Cette référence à « l'esprit non prévenu », nous le verrons, est une constante de cette période, le texte de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* commence ainsi : « L'esprit non prévenu, à qui l'on porte une pierre lithographique... » (*M.M.*, p. 1).

« Le Supplice du téléphone » et « Le pianiste » intègrent de plus des éléments extérieurs à la peinture. Pour la seconde lithographie il s'agit d'une partition de musique. Pour la première, la distinction est plus ambiguë : en effet les contours des yeux du personnage esquissent une écriture, peut-être des numéros, qui ne sont pas vraiment déchiffrables. Sur les touches, il semble s'agir de numéros qui sont infléchis par le graphisme alphabétique, il est ainsi difficile de savoir s'il s'agit, par exemple, d'un y ou d'un 7. Il faut signaler par ailleurs que deux lithographies, l'une réalisée en septembre, l'autre en novembre, seront écartées lors de la composition de l'album, une « Mangeuse », en cinq couleurs ainsi qu'un « Barbu à lunettes », toutes deux réalisées avec la presse prêtée par M. Pons. Au début du mois de septembre, le peintre réalise des séries de gouaches préparatoires sur les thèmes du « cycliste », du « mangeur » et de « la femme et son enfant ».

Le peintre compose ses premières planches, le rythme de production est soutenu, passant rapidement à deux lithographies par jour. Cela tient sans doute à son expérience d'artiste, puisque la lithographie est avant tout un art de peindre. Le 13 septembre 1944 est composée la lithographie qui ouvrira la série dans l'album « Cyclotourisme », [1/34]. Elle

sera reprise pour illustrer la couverture de *L'Homme du commun*¹⁹³, de Pierre Seghers. Ce thème de la bicyclette n'est pas nouveau, Jean Dubuffet utilise en effet souvent ce moyen de transport. Un certain nombre de croquis datant de 1943 et de son voyage à vélo vont inspirer cette lithographie. Deux jours plus tard, le 15 septembre 1944, il dessine « Le Salut de la fenêtre », [3/34]. Il est intéressant de noter la corrélation qui s'opère parfois entre la composition des lithographies et certains épisodes de la vie du peintre. Ainsi, cette lithographie portant le numéro trois, est réalisée en réponse à un texte du poète Paul Éluard.

Celui-ci avait publié, en 1939 et sous le titre *Donner à voir*¹⁹⁴, un ensemble de textes sur l'art et la poésie. En 1944, il publie un autre recueil, composé de trente poèmes, chacun consacré à un artiste contemporain qu'il affectionne, dont « Quelques mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet ». Nous présentons ici la transcription de la version manuscrite, offerte au peintre et conservée à la Fondation Dubuffet¹⁹⁵ :

***Roues dans la rue hue Cahotant charroi Animaux luisants Charretier vivant
Six yeux rois du jour Mais quel soleil lourd Mais quel noir effort Homme aux
lèvres froides Charroi d'os grinçants De casse-cailloux Charroi dur de nerfs
La rosée déjà S'appelle sueur Et le cœur moteur Du fond de l'ornière Sortent
des colonnes À tournure d'homme Elles tisseront Un toit si léger Qu'on voit au
travers L'ombre et la lumière [nuit] J'ai cherché midi À minuit cherché Minuit à***

¹⁹² Jean Paulhan – *Choix de lettres : 1937-1945, Traité des jours sombres*, p. 390.

¹⁹³ Pierre Seghers – *L'Homme du commun, ou Jean Dubuffet*, 1944.

¹⁹⁴ Paul Éluard – *Donner à voir*, Gallimard, 1939.

¹⁹⁵ Version manuscrite de « Quelques mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet », conservée à la Fondation Dubuffet. Les deux mots entre crochets sont ceux de la version définitive : « L'ombre et la nuit » ; « comme un grain d'un champ ».

midi Le revers des heures S'écoulait de moi Inlassablement Comme [un] grains d'un champ.¹⁹⁶

Ayant pris connaissance de cet écrit, Jean Dubuffet rédige une lettre à Paul Éluard pour lui dire à quel point il a aimé ce poème, qui lui ressemble tant. En effet, ces « quelques mots rassemblés » semblent mimer l'art du peintre « sémantiquement et phonétiquement », les termes populaires et triviaux se succèdent, comme assemblés « à la truelle »¹⁹⁷. S'ensuit, même si les circonstances sont un peu floues, un projet de réédition du texte seul, accompagné d'une lithographie composée pour l'occasion, « Le Salut de la fenêtre », mais intégrée également à part entière dans le cycle de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*. L'ouvrage voit le jour la même année, sous le titre *Quelques mots rassemblés pour*

*Monsieur Dubuffet*¹⁹⁸. Le peintre, dans une lettre à Jean Paulhan, exprime son attrait pour ce « livret », qui s'apparente déjà, du fait de ses conditions de compositions croisées – les œuvres de l'artiste inspirent un texte au poète, puis ce texte devient source d'une nouvelle œuvre plastique –, au livre de dialogue.

Cette petite édition [Quelques mots rassemblés...] m'est très chère ; je vous en remercie profondément. C'est un très vif plaisir pour moi de distribuer ce livret à mes plus intimes amis. Et je suis très fier et ému.¹⁹⁹

Jean Dubuffet, conscient des changements qui s'opèrent dans sa situation de peintre, veut garder la tête froide et attend impatiemment le verdict de l'exposition. Il dit ainsi à Jean Paulhan, dans une lettre du mois de septembre 1944, que « rien ne peut se faire avant la préliminaire opération d'octobre. »²⁰⁰ Le peintre travaille activement aux lithographies, il en compose sept en une dizaine de jours, toutes de sujets différents et intégrées dans le désordre au sein de l'album. Certaines font référence de façon implicite au contexte d'occupation, comme « Travaux d'aiguille » [5/34] ou « Racommodeuse de chaussette ». La première, datée du 15 septembre 1944, témoigne d'une réalité quotidienne : les travaux d'aiguilles sont alors, par nécessité, le lot de la population affamée ; il faut raccommode au mieux les vêtements, chaque soir. De nombreuses lettres d'écrivains, de témoignages, évoquent ces soirées à repriser, le plus souvent à la lueur de la bougie, les tissus fatigués. La vie même ressemble à un perpétuel rafistolage : Francis Ponge, rappelons-le, parle de prendre en réparation le monde, par fragments, dans son atelier.

C'est sur les conseils de Jean Paulhan que le poète se rend dans quelques uns des ateliers de peintres contemporains et avant-gardistes, il est immédiatement séduit par ces lieux de création. En quête d'inspiration, un jour d'octobre 1944, il ouvre la porte de l'atelier de Jean Dubuffet, qui travaille alors sur sa série de lithographies. Le rythme de composition du peintre s'accélère en effet à partir du 18 septembre 1944, avec une « Maison forestière », [2/34] et un « Déjeuner de poisson », [4/34] ; le 20 septembre sont dessinées une « Ingénue », [8/34] et la « Racommodeuse de chaussette » [9/34], lithographie en deux

¹⁹⁶ Ce texte se trouve également dans le premier volume des *Œuvres complètes de Paul Éluard*, p. 1245.

¹⁹⁷ Gateau, Jean-Charles – *Éluard, Picasso et la peinture (1936-1952)*, p. 125: cet ouvrage intègre une étude détaillée de ce poème, dans laquelle Jean-Charles Gateau analyse la transposition littéraire, par le poète, de la technique et des effets utilisés par le peintre, pp. 124-131.

¹⁹⁸ Paul Éluard – *Quelques Mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet* (avec une lithographie de Jean Dubuffet, « Le Salut de la fenêtre »), 1944.

¹⁹⁹ *Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan*, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 134.

²⁰⁰ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, ibidem, p. 133.

couleurs qui fait écho aux « Travaux d'aiguilles ». Suivent, le 23, une « Négresse » [6/34] et, le 26 septembre, une « Leveuse de bras » [13/34]. Une gouache²⁰¹ datée de novembre 1942 s'intitulait déjà ainsi, de même qu'une huile sur toile²⁰² peinte l'année suivante (« Quatre leveuses de bras ») ; chacune représente un groupe de femmes. Cette lithographie s'inspire d'un des personnages du second tableau et sera utilisée pour l'affiche de l'exposition Drouin.

Là encore, comme cela avait été le cas avec l'imprimeur-lithographe, c'est Jean Paulhan, l'entremetteur, qui se charge d'arranger le rendez-vous en envoyant une lettre à Francis Ponge, le mardi 3 octobre 1944, qui fixe leur première rencontre au jeudi suivant, jour de « réception » de l'artiste. « Dubuffet t'attendra Jeudi vers 3 heures. Son atelier : 114 bis rue de Vaugirard (métro Duroc) 9, allée Maintenon. »²⁰³ Le jeudi 5 octobre 1944, comme convenu Francis Ponge rencontre Jean Dubuffet, leur entrevue est relatée par le peintre, dans une lettre à Jean Paulhan, dès le lendemain :

Francis Ponge est venu hier ; nous avons parlé ensemble pendant trois heures, d'abord seuls, ensuite avec Limbour (qu'il désirait justement connaître) et plus tard de Solier. Nous avons fait le meilleur ménage du monde. Quel plaisir j'ai eu de cette visite ! Et quelle vive amitié je ressens pour lui ! Il a fait montre de beaucoup d'intérêts et de compréhension et de sympathie pour mes peintures.²⁰⁴

L'un des premiers liens qui s'établit entre le peintre et le poète est leur admiration commune pour Jean Paulhan, avec lequel ils entrent, chacun de leur côté, en correspondance. Francis Ponge est « repéré » dès février 1923, lorsque Jean Paulhan répond favorablement à l'envoi de « Trois Satires²⁰⁵ » ; il ne cessera dès lors de solliciter sa collaboration à la *Nouvelle Revue Française*. C'est le début d'une longue et orageuse amitié : Jean Paulhan aide à la gestation de l'œuvre poétique et soutient, parfois matériellement, le poète qui se place en élève, en apprenti ; Francis Ponge partage avec lui des enthousiasmes, dont celui pour la peinture de Georges Braque, Jean Fautrier et Jean Dubuffet.

C'est lorsque Francis Ponge rencontre Marc Chagall par l'intermédiaire de Jean Paulhan en 1924 qu'il réalise que sa vie – et par extension son œuvre – n'est pas dissociable de la peinture. Autre révélation, qui passe par le langage de l'autre, devant un tableau de Maurice de Vlaminck cette fois :

Je n'oublierai jamais, pourtant, que c'est devant un Vlaminck que j'ai eu la révélation de ce qu'était la peinture moderne quand, en 1924 un ami me fit remarquer que ce tableau était aussi humide qu'un Corot.²⁰⁶

De là commence une longue et féconde réflexion sur les rapports entre la littérature et la peinture. Peu de temps plus tard est publié un premier texte de Francis Ponge sur la peinture, composé à l'occasion de l'exposition « Dessins de Gabriel Meunier et d'Émile Pick »²⁰⁷ à la Galerie « Folklore » de Lyon.

²⁰¹ Jean Dubuffet, « Leveuse de bras », in. *Marionnettes de la ville et de la campagne*, p. 46.

²⁰² Jean Dubuffet, « Quatre leveuses de bras », ibidem, p. 137.

²⁰³ Lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge, in. *Correspondance 1923-1968*, t. I, p. 323.

²⁰⁴ ***Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. Dubuffet/Paulhan, Correspondance, p. 134.***

²⁰⁵ Francis Ponge – « Le Monologue de l'employé », qui deviendra « Le Patient ouvrier », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 8 ; « Dimanche ou l'Artiste », ibidem, pp. 450-451 ; « Un ouvrier », ibidem, pp. 6-7.

²⁰⁶ ***Lettre de Francis Ponge à Jean Tortel, in. Francis Ponge, Jean Tortel, correspondance, p. 175.***

²⁰⁷ Francis Ponge – « Émile Pick », avril 1944, in. *Œuvres complètes*, t. I, pp. 89-91.

1.2.2. L'accord entre le peintre et le poète. Ceci entre nous.

Dès le lundi suivant, Jean Paulhan reçoit une lettre de Francis Ponge, qui dit que Jean Dubuffet lui a « beaucoup plu »²⁰⁸, le premier terme étant souligné. L'intermédiaire s'avoue très satisfait de cette entente et répond au poète qu'il « plait »²⁰⁹ également beaucoup au peintre. Tout cela prend l'aspect d'un rendez-vous amoureux, dans lequel Jean Paulhan joue un rôle d'entremetteur. C'est lui qui désormais fait le lien entre ses deux « mauvais élèves », rapportant les paroles de l'un à l'autre. C'est lui qui suscite et prolonge le dialogue, ou qui provoque parfois les malentendus, recopiant et montrant les lettres qu'il reçoit. Cette première rencontre est également pour Francis Ponge l'occasion de découvrir Georges Limbour, présent ce jour-là à l'atelier. René Drouin publie alors une petite revue intitulée *Le Spectateur des arts*, dont il est le nouveau directeur : le premier cahier est édité en décembre 1944, avec au sommaire un article de Marcel Arland sur « Jean Dubuffet » et « Fautrier à la Vallée-aux-Loups » de Francis Ponge²¹⁰.

Le lithographe travaille toujours activement, week-end compris. Ainsi, entre le samedi 14 et le lundi 16 octobre 1944, il achève deux nouvelles lithographies. La première, « Femme et son petit » [16/34], reprend le thème d'une gouache de 1942, « Femme et bébé »²¹¹, et semble directement s'en inspirer. La seconde s'intitule sobrement « Paysage » [17/34]. Pendant ce temps, Jean Paulhan tente de convaincre Francis Ponge d'écrire sur les peintres qu'il aime, il souhaite ainsi que le poète compose un texte pour la préface de l'exposition des « Otages » de Jean Fautrier.

Arrive enfin « l'opération préliminaire »²¹² si chère à l'artiste, sa première confrontation directe avec le public. En octobre 1944 (du 20 octobre au 18 novembre), à la galerie René Drouin, place Vendôme, Jean Dubuffet tient sa première exposition, qui présente la série de lithographies et préfigure la parution de l'album. Le catalogue, de format 15,4 x 23 et sous une couverture saumon clair, est édité chez Fernand Mourlot. Il s'ouvre sur une lettre de Jean Paulhan au peintre : cette façon d'intégrer le dialogue intime au discours public est emblématique des travaux de l'artiste et marque le lien important qu'incarne le langage entre l'artiste et les amateurs d'art. Le catalogue se termine sur l'annonce de la parution prochaine d'un album de lithographies (dont trois sont exposées) et de la mise en vente d'épreuves lithographiques, tirées à 15 exemplaires chacune dont 5 hors commerce. L'invitation à cette exposition est celle qui figure dans l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Cette première exposition, très mal accueillie par la critique, va être d'une certaine façon le point de départ de la fulgurante carrière de l'artiste. Un certain nombre de poètes – dont Francis Ponge – et de peintres se déplacent pour l'occasion et à l'instigation de Jean Paulhan.

Ce dernier s'amuse, dans une lettre datée du 30 octobre 1944, de la volonté de l'artiste de demeurer ce qu'il appelle « un anarchiste » de l'art et de son refus d'envisager tout succès.

Et comment tout cela finira-t-il ? J'ose à peine le dire (bien que je le sache très bien), mais nous sommes des hommes, qui regardons les choses en face. Cela

²⁰⁸ Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, in. *Correspondance 1923-1968*, t. I, p. 325.

²⁰⁹ Lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge : « content que tu t'entendes bien avec Dubuffet. Tu lui plais beaucoup », ibidem, p. 326.

²¹⁰ *Le Spectateur des arts*, 1^{er} cahier, René Drouin, décembre 1944.

²¹¹ Jean Dubuffet, « Femme et bébé », in. *Marionnettes de la ville et de la campagne*, p. 43.

²¹² Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 133.

finira par les collections particulières, et les musées et les leçons aux petits enfants (avec consignes et retenues à la clef). On dira : l'art français du XXe siècle montre, entre le Douanier Rousseau et Dubuffet (voyons, c'est des noms faciles à retenir)... Et évidemment, c'est là une fin plutôt triste, et je comprends très facilement que vous refusiez de l'envisager. Et je plains déjà les élèves que Jouhandeau refusera au bachot parce qu'ils auront raté le parallèle entre Titien et Dubuffet.²¹³

Pierre Alechinsky parle lui aussi à de nombreuses reprises de cette nécessaire récupération, par le circuit culturel, des œuvres qui pourtant mettent en cause ce système. Il dit ainsi dans *Lettre suit* : « **Il croit scandaliser, le peintre, il crache sur la moquette du salon. Mais derrière lui on prélève, on découpe, on encadre** »²¹⁴. **Jean Dubuffet aspire, comme il le dira lui-même en 1954 dans une lettre à Pierre Bettencourt, à « un succès modéré »**²¹⁵.

Le 25 octobre 1944 est composée une nouvelle lithographie, « Dactylographe », [18/34], qui expérimente la technique d'assemblage que Jean Dubuffet travaillera plus tard assidûment. Cette lithographie présente quelques lignes d'écriture ; la main de l'artiste imite la dactylographie, on peut lire clairement sur la feuille qui sort de la machine à écrire « **la réalisation au mieux des stocks placés sous séquestre permettra de verser au créancier...** ». **Cette phrase témoigne du passé commerçant de l'artiste, passé qui ressurgit sous l'occupation, le peintre vivant alors du négoce de vin, prenant parfois de gros risques pour assurer ses livraisons. Cette lithographie revient également sur son expérience militaire, sa connaissance du métier de sténo-dactylographe lui permettant d'être affecté à ce service, il passera ainsi deux mois à taper rapports et courriers, au sein d'un secteur essentiellement féminin. Laurent Danchin, dans son livre consacré à l'artiste, montre que son intérêt pour la machine à écrire remonte à son enfance :**

Mais surtout, ce qui est plus insolite pour un écolier d'avant 1914, il se donna la peine de la dactylographier entièrement. Ce sera d'ailleurs le début d'une véritable passion pour la machine à écrire, qui se révélera providentielle pour Dubuffet pendant les années d'Occupation et qu'il conservera toute sa vie, comme un cas particulier d'ailleurs d'une fascination plus générale pour toutes les machines mécaniques susceptibles d'aider son travail de création.²¹⁶

Michel Thévoz, dans son article « Dubuffet et le casseur de noix », explique que la présence d'une représentation de l'écriture au sein même des tableaux de Jean Dubuffet est emblématique de ses conceptions artistiques.

Ainsi, la présence d'une page écrite, telle qu'on peut la voir dans « Dactylographe », témoigne d'une volonté de rendre les signes « identifiables comme écriture et cependant indéchiffrables, de peur de convertir le regard du visible au lisible. »²¹⁷ **Le peintre soumet ainsi le lisible au visible, il va même se créer, dans l'album, une sorte de concurrence visuelle et ludique avec la typographie soignée du**

²¹³ Lettre de Jean Paulhan à Jean Dubuffet, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 776.

²¹⁴ Pierre Alechinsky – *Lettre suit*, p. 25.

²¹⁵ Lettre de Jean Dubuffet à Pierre Bettencourt, in. *Poirer le papillon*, p. 34.

²¹⁶ Laurent Danchin – *Jean Dubuffet*, p. 25.

²¹⁷ Michel Thévoz – *Détournement d'écriture*, pp. 42-43.

texte de Francis Ponge. On parvient à déchiffrer quelques lettres sur les touches de la machine, mais elles ne sont ni dans l'ordre prescrit ni dans l'ordre alphabétique : les minuscules côtoient les majuscules, le langage est comme libéré de toute contrainte. Une feuille, sous le clavier, présente une écriture illisible, peut-être de l'arabe, langue que le peintre a apprise au cours de ses nombreux séjours dans le désert. Jean Dubuffet pratique un codage de l'écriture, nous renvoyant à la simple perception matérielle et esthétique de son tracé. Il exprime son rapport singulier à l'écriture quelques jours plus tard, dans une lettre adressée à Jean Paulhan :

La graphologie en tant que science c'est une foutaise, mais ça n'empêche que l'écriture de quelqu'un c'est un de ses visages, ça a un sens. La façon de tracer un jambage, de barrer un t, c'est révélateur. Mais dans l'actualité seulement.²¹⁸

C'est la matière de l'écriture bien plus que sa mémoire qui enchante et intéresse Jean Dubuffet. Cela explique son intérêt pour la lithographie, procédé qui privilégie la spontanéité, la matérialité du trait plutôt que la diffusion de l'œuvre, puisque les passages sous presses sont, nous l'avons vu, limités. La pierre est ensuite effacée, parfois « brisée »²¹⁹, ce qui empêche toute réédition.

Deux jours plus tard, le 27 octobre 1944, c'est un autre thème qu'il développe, la « Promenade en auto », [19/34]. Cette lithographie témoigne d'un aspect important du contexte de production de l'œuvre : il est alors impossible de circuler en voiture, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, les véhicules de tout le pays (jusqu'aux tracteurs et autres machines agricoles) avaient été réquisitionnés pour l'armée française pendant la guerre. Ce sont ensuite les Allemands, occupant le pays, qui vont s'approprier, outre les usines, les biens privés et publics, tous les véhicules encore en état de marche. Lors des exodes massifs pour échapper à l'avancée des troupes allemandes, les déplacements se font majoritairement à pied ou à bicyclette. Les lignes de cars et de trains sont suspendues et l'essence, de toute façon, manque cruellement. Ce n'est qu'à la libération de Paris que les quelques véhicules rescapés recommenceront à circuler dans la capitale.

Le 28 octobre 1944, une lithographie témoigne des problèmes alimentaires du pays, « Mangeurs d'oiseaux », [20/34] : il est toujours difficile de trouver de quoi se nourrir, un certain nombre d'ouvrages en témoignent. Ainsi, Pierre Seghers, dans *La Résistance et ses poètes*, se souvient que l'on élevait alors des animaux en plein Paris : dans les appartements s'ébattaient oies, poules, pigeons et même cochons. La lithographie suivante ouvre sur une série de trois portraits : composée le 30 octobre 1944, « Sophisticated Lady », [21/34] nous présente un visage féminin, tout comme « Mademoiselle Swing », [22/34], achevée le lendemain. Le peintre reprend pour la première le titre d'un standard de jazz, « Sophisticated Lady ». Ce morceau instrumental est composé en 1932 par Duke Ellington, célèbre pour ses expérimentations et pour avoir le premier, dans son orchestre, privilégié l'originalité de chaque musicien plutôt que l'harmonie d'ensemble. Par ces références à la musique américaine, interdite par les allemands sous l'occupation, Jean Dubuffet fait allusion à une certaine forme de résistance. Des musiciens détournent alors en effet l'interdiction en « francisant » certains titres ou en les adaptant habilement. C'est le cas de

²¹⁸ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, 31 octobre 1944, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 139.

²¹⁹ Francis Ponge : « De cette pierre plus rien à faire. Cette pierre est bonne à tuer. À tuer avec ses souvenirs. Qu'on essaye de les effacer en elle, de les lui extirper, on l'exténuera plutôt, si bien qu'à la prochaine opération de presse elle ne pourra résister – et se brisera. », in. *Matière et mémoire...*, p. 5.

la chanson « Mademoiselle Swing »²²⁰, qui donne son titre à une comédie musicale de 1942 ; interprétée par Irène de Trébert, ce morceau fait sensation jusqu'à la libération.

Francis Ponge commence quant à lui la rédaction de sa « Note sur *Les Otages* », consacrée aux peintures de Jean Fautrier. Cette expérience critique, du regard et de la parole sur l'autre, il la reconnaît comme fondatrice, disant ainsi que « c'est devant l'œuvre d'un autre, donc comme critique, que l'on s'est reconnu créateur ».²²¹ Et le poète se jette finalement dans la critique d'art, un peu par nécessité financière, mais surtout par défi ; en effet, selon lui, la peinture résiste aux mots, comme le font les choses. Dans ces textes, qui sont le plus souvent des commandes, Francis Ponge développe une réflexion sur sa propre pratique littéraire. À travers eux, le poète renoue avec la tradition antique du panégyrique, qui est une parole ou un écrit à la louange de quelqu'un, tout en développant en parallèle son message personnel.

Jean Dubuffet continue d'informer Jean Paulhan de l'avancée de ses travaux et parle cette fois-ci plus longuement des lithographies et de l'album, qu'il qualifie de super-luxe, lui qui ne croit qu'aux choses les plus communes. En deux mois de stage, l'artiste est arrivé à 24 lithographies :

Je suis toujours après mes lithos chez Mourlot ; j'en ai encore 6 ou 7 à faire pour arriver aux 30 prévues pour l'album super-luxe ; on les tire (quelle peine j'ai à me donner pour parvenir à ce qu'on les tire) sur un papier d'Auvergne dont je suis amoureux : un lit de mousse blanc bicarbonate qui boit l'encre d'imprimerie avec frénésie et où les noirs sont saisissants. C'est la première fois que je me prends d'amour pour un papier, pour des papiers car il y a aussi ce papier du Japon du livre de Seghers, tiède et léger, bien qu'épais, et ce beau Chine sur lequel ont été tirées les suites décomposées de la litho en couleurs de l'Homme du Commun. Une révélation pour moi, ces amours de papiers. Passionnant, l'épousaille du papier et de la pierre sous la pesée de la presse.²²²

La dimension amoureuse du procédé, soulignée ici par le peintre, est au cœur du texte de Francis Ponge. Mais le mot « amour » appartient aussi au jargon lithographique, il désigne la condition optimale du dosage du rouleau encreur, mais aussi de la réceptivité de la pierre et du papier à l'encre d'impression. Francis Ponge reprendra, dans le texte de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, les termes employés par Jean Dubuffet dans sa correspondance privée : « l'artiste, même le plus amoureux de la pierre », « dans ces épousailles », « il arrive qu'elle rappelle dans l'amour » (*M.M.*, pp. 3, 4 et 5). Jean Paulhan, dont c'était l'habitude, a certainement fait lire les lettres que le peintre lui adresse à Francis Ponge. Alexandre Vialatte va reprendre cette image lui aussi, dans une chronique, il parle de « mariage »²²³ pour désigner la relation qu'entretient Jean Dubuffet avec la pratique lithographique.

Le 4 novembre 1944 est composé « Profil viril », [23/34], cette lithographie succède aux deux portraits de femmes. Remarquons simplement ici que l'exaltation du corps viril est un leitmotiv de la littérature d'extrême droite de l'époque, en opposition à la gauche française accusée d'être trop cérébrale. Selon l'idéologie allemande, l'homme se doit d'être

²²⁰ Pierre Seghers – *La Résistance et ses poètes*, pp. 235-250.

²²¹ Francis Ponge – « Nataré piscem doces », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 178.

²²² *Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan*, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 140.

²²³ Alexandre Vialatte – *Correspondance(s) : lettres, dessins et autres cocasseries*, p. 165

viril, la femme d'être sophistiquée ou coquette²²⁴. Ces portraits viennent s'opposer à cette valorisation de « l'homme nouveau » au profit de « l'homme du commun »²²⁵ fustigé par Drieu La Rochelle. Ce sont des animaux que Jean Dubuffet dessine ensuite, ainsi, le 9 novembre 1944 est créée la « Vache 4 » [28/34], dernière d'une série de quatre lithographies sur ce thème ; toutes ont été faites à partir d'un carnet de croquis qui date de l'année précédente. Jean Dubuffet était parti, en juillet 1943, à vélo sur les routes de France, pour faire des croquis de vaches et de chevaux ; il fait aussi de nombreux dessins de ses promenades à vélo²²⁶. Il repartira en août, pour continuer ces carnets. Certaines de ces esquisses, notamment celles représentant des vaches couchées, sont quasi identiques à celles de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*. Cette lithographie en particulier (« Vache 4 ») est dédiée à André Frénaud et rééditée au cours de l'année, accompagnée

d'un texte du poète, sous le titre *Vache bleue dans une ville*²²⁷. L'exemplaire envoyé à Francis Ponge porte deux dédicaces, la première du peintre et la seconde du poète : « à Francis Ponge, son ami dévoué, son "merveilleux artiste", Jean Dubuffet », et « Une honnête vache sans intentions trozkystes, Amitié, André Frénaud ».²²⁸

Dans une lettre du 13 novembre 1944, Jean Dubuffet décrit ses conditions de travail à Jean Paulhan.

Je fais toujours mes lithos chez Mourlot, il y fait froid, je travaille avec mon chapeau sur la tête et sanglé dans une canadienne fourrée ; encore une huitaine et ensuite (et cela coïncidera avec la clôture de l'exposition) je me calfeutrerai dans mon atelier et me remettrai à la peinture à l'huile, dans la solitude et la paix de l'obscurité si possible.²²⁹

Le même jour, le peintre envoie une lettre dactylographiée, à Francis Ponge cette fois, lettre qui est, à notre sens, l'amorce effective de la collaboration à venir. Nous pouvons même parler, au strict sens du terme, de contrat :

Mon cher Ponge Voilà justement que se fabrique cette tisane d'automne dont vous parlez avec une légitime férocité. Qu'en semble-t-il à la Vallée au Loup ? A Paris, donc, sur le parcours de la Butte Sainte-Geneviève à l'atelier Mourlot, gare du Nord, à vélo, on reçoit de bonnes giclées de boues au passage des autos. Je voudrais bien vous voir. J'aurais une petite proposition à vous faire. Toute mon amitié, cordialement à vous.²³⁰

Le poète, rentré depuis peu sur Paris, loge chez sa belle-mère et travaille alors sur un texte de commande, un poème consacré au vin²³¹ demandé par Charles Favrod, dont la famille

²²⁴ Patrick Buisson – 1940-1945 *Années érotiques : Vichy ou les infortunes de la vertu*, t. I, pp. 87, 251 et 316.

²²⁵ Patrick Buisson, *ibidem*, p. 224.

²²⁶ Jean Dubuffet – Carnet de croquis « jazz, vaches, etc. » (avril-août 1943), in. *Marionnettes de la ville et de la campagne*, pp. 94-132.

²²⁷ André Frénaud – *Vache bleue dans une ville* (avec une lithographie de Jean Dubuffet, « Vache 4 »), Paris, Seghers, 1944 (100 exemplaires).

²²⁸ Jean Dubuffet et André Frénaud – *Francis Ponge, Album amicorum*, p. 160.

²²⁹ *Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan*, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 146.

²³⁰ *Lettre de Jean Dubuffet à Francis Ponge, conservée à la Fondation Dubuffet, 13 novembre 1944.*

²³¹ Francis Ponge – « Le Vin », in. *Œuvres complètes*, t. I, pp. 743-745.

tient un négoce en Suisse. Il y travaille jusqu'en 1946 mais livre dès le mois de novembre 1944 une première version aux corrections de Jean Paulhan. Cette première version, dont voici un extrait relevé dans une lettre du mois de novembre adressée au mentor, présente notamment des similitudes avec un passage du texte « Matière et Mémoire » :

Comme de toute choses, il y a un secret du vin, mais c'est un secret qu'il ne garde pas. On peut le lui faire dire : il suffit de le boire. Il suffit de l'aimer, de le placer à l'intérieur de soi-même. Alors, en toute confiance, il parle.²³²

Comme pour la pierre, la matière nous confronte au mutisme, l'amour seul peut la faire parler : « C'est dans l'amour encore [...] que la pierre est amenée à délivrer sa mémoire ». Pour l'entendre, il faut l'« intéresser à l'expression », prendre son parti pour qu'elle se livre au poète ; lui donner un peu de soi pour recevoir ses « réponses » (*M.M.*, pp. 5 et 2).

Le 14 novembre 1944, le peintre choisit un nouveau thème : une « Valse » [29/34] est composée qui semble figurer l'accord entre le peintre et le poète. La série de lithographies est déjà bien avancée lorsque Jean Dubuffet fait cette proposition de collaboration à Francis Ponge : c'est ici l'image qui donne l'impulsion au texte. Et il ne pouvait guère en être autrement, le peintre étant réticent au principe d'illustration traditionnelle. Il refuse en 1946 la proposition d'Alexandre Vialatte d'illustrer quelques textes de Franz Kafka et lui explique ainsi dans une lettre qu'il lui semble difficile de s'immerger dans un texte tout en restant soi-même, de « devenir Kafka de la moitié du corps et devenir soi-même [...] de l'autre côté » :

Il faut pour cela se mettre dans une certaine position d'esprit dont il faut bien trouver l'assiette ; certaine façon de s'immerger dans le texte à illustrer sans pourtant se mouiller soi-même ; je veux dire avec un œil lire le texte et avec l'autre œil travailler à sa propre petite création parallèle ; devenir Kafka de la moitié du corps et devenir soi-même, en posture d'invention et de création lucide et vigilante ; de l'autre moitié. Je n'ai aucune pratique de cette façon de jouer à la fois sur deux claviers ; cela me fait peur ; cela me paraît très intéressant mais très difficile.²³³

Jean Dubuffet tient farouchement à son autonomie et ce jeu sur deux claviers, dans lequel excelle Francis Ponge, excède sa propre pratique. Il entame parallèlement une série de croquis sur le thème de « la plumeuse d'oie » et de « l'appel téléphonique », qui occupe tout un carnet²³⁴, reproduit dans le premier fascicule du *Cahier des travaux de Jean Dubuffet*. Ces esquisses vont servir à l'élaboration des deux lithographies sur ce thème.

Le 16 novembre 1944, Francis Ponge retourne chez Jean Dubuffet. Le fait que cette rencontre se déroule dans l'atelier de l'artiste est emblématique et va déterminer pour une part l'angle d'étude que choisira le poète lors de la rédaction de la préface sollicitée par le peintre. « Matière et Mémoire » s'ouvre en effet sur l'évocation de l'atelier, celui de Fernand Mourlot, qu'il compare à « un cimetière de petits chiens », « un dépôt », « une bibliothèque de pierres tombales », « un conservatoire » et « un sous-sol de luthier » (*M.M.*, p. 1). En ce sens, il répond par avance aux vœux formulés par Pierre Alechinsky, dans *Lettre suit* :

²³² Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, in. *Correspondance 1923-1968, t. I, p. 329.*

²³³ Lettre de Jean Dubuffet à Alexandre Vialatte, in. *Correspondance(s), p. 21.*

²³⁴ Jean Dubuffet – « Carnet de croquis 1944 », in. *Marionnettes de la ville et de la campagne*, pp. 231-234.

Les critiques devraient s'exercer aux portraits d'atelier [...], les lieux sont informatifs, plus lisibles qu'une peinture coupée de sa matrice, ou pendue comme de la viande d'étal.²³⁵

Jean Dubuffet entretient, du fait de sa condition d'artiste, un rapport très étroit avec l'atelier, qu'il considère comme un lieu de vie plutôt que de travail. Passionné par les différentes techniques de reproduction, l'atelier incarne pour lui un lieu fécond de recherche et de découverte de soi. C'est là également qu'il reçoit, peintres, poètes, critiques et curieux envoyés par Jean Paulhan, pour ne pas avoir à interrompre son travail. Il va même fonder par la suite son propre atelier lithographique, d'abord en collaboration avec Joë Bousquet, puis d'autres, seul, toujours plus curieux et pressé de voir le résultat de ses « expériences ». Francis Ponge est sensible à cette atmosphère particulière de l'atelier, lui qui a tant écrit sur cet endroit, qu'il considère comme vivifiant. Son texte témoigne de la fertilité qui règne en ces lieux : « l'on ne peut trouver le bonheur tout seul, ou votre instrument (votre épouse) ne le trouve pas. Du moins n'y a-t-il guère d'enfant probable sans cette condition » (*M.M.*, p. 3). Robert Mélançon, dans ses « Notes sur *L'Atelier contemporain* », nous éclaire encore sur l'importance du cadre de l'atelier dans les textes sur l'art que composera le poète.

Le lien entre la pratique de l'art et la morale, définie comme art de vivre, qui est une constante de la réflexion de Ponge, se noue ainsi étroitement. Chaque atelier d'artiste, image de son occupant, suggère une interprétation de l'œuvre.²³⁶

Le vendredi 17 novembre 1944, Jean Dubuffet revient au portrait, en dessinant sa « Coquette au miroir », [31/34]. Cette lithographie est dédiée à Jean Paulhan, unique souscripteur de l'album dont le tirage était prévu à trois exemplaires, qui incarne ici le lecteur privilégié de l'œuvre. Cette dédicace peut être expliquée par un détail dont parle Alexandre Vialatte dans une de ses chroniques et qui ferait du mentor cette coquette au miroir. Il explique ainsi que Jean Paulhan possède une glace déformante dans son bureau :

C'est un miroir de "rigolarium". Elle vous transforme en éléphant : c'est un spectacle impressionnant que de voir un académicien causant avec Audiberti devant le miroir de Jean Paulhan. Nulle dignité n'est plus possible. Et c'est d'autant plus déplacé que ce miroir offensant se trouve dans le Saint des Saints, dans le bureau même de Jean Paulhan, dans cette grande salle où, le mercredi, viennent défiler au crépuscule, chuchotantes, sur la pointe des pieds, toutes les célébrités de l'époque...²³⁷

Cette passion du mentor pour les miroirs déformants semble être à l'origine de cette dédicace, qui fonctionne comme une plaisanterie sur le statut professionnel de Jean Paulhan. D'autre part, cette lithographie semble faire allusion, par la proximité des titres respectifs, à « La Demoiselle aux miroirs »²³⁸, texte de Jean Paulhan publié en 1938 dans la revue *Mesures* et dont voici un extrait :

Car la seule définition acceptable que l'on puisse donner du critique [...] suppose qu'il est un créateur un peu plus audacieux que le poète, et un peu plus libre. C'est qu'il est parfaitement libre de traiter –comme le poète – du soleil, de l'automne & de la fièvre – & aussi du poète ; comme le romancier, de la société,

²³⁵ Pierre Alechinsky – *Lettre suit*, p. 53.

²³⁶ Robert Mélançon – « Notes sur *L'Atelier contemporain* » in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 1546.

²³⁷ Alexandre Vialatte – « Jean Paulhan en deux morceaux. Premier morceau », in. *Correspondance(s)*, p. 27.

²³⁸ Jean Paulhan – « La Demoiselle aux miroirs », in. *Mesures*, 15 avril 1938, pp. 167-181.

de l'amour & des mœurs – & aussi du romancier ; comme le philosophe, de la vie, de la matière & de l'esprit – & aussi du philosophe. [...] Cela d'autant plus que rien n'empêche d'imaginer un critique, qui se donne pour champ non seulement la fièvre, et le poète, mais aussi le critique même qui traite du poète & de la fièvre.²³⁹

Cette défense de l'autonomie critique s'accorde parfaitement avec les désirs de Jean Dubuffet, concernant les commentaires sur ses travaux, et le projet critique de Francis Ponge, qui affleurerait dans le texte « Matière et Mémoire ». Ainsi, quelques années plus

tard, lorsque Jean Paulhan dédie son *Traité des figures ou la Rhétorique décryptée*²⁴⁰ au poète, Bernard Baillaud remarque que « la dédicace imprimée "À Francis Ponge" exprime l'amitié, mais aussi l'espoir d'une critique qui saurait, en présence des poètes, renouveler la question du langage. »²⁴¹

Parallèlement le projet initial du peintre évolue, sous l'impulsion manifeste de l'imprimeur Fernand Mourlot qui est non seulement à l'origine de l'idée de l'album tel que nous le connaissons, mais qui va aussi suggérer un certain nombre d'aménagements à Jean Dubuffet, tels que l'adjonction d'un texte, et donc le partage de la responsabilité, comme en témoigne cette lettre à Jean Paulhan, datée du 17 novembre 1944.

Fernand Mourlot avait d'abord décidé de faire, en trois exemplaires (un pour vous, un pour lui, un pour moi) un recueil de mes essais sur pierres. Puis il a eu l'idée d'en faire dix au lieu de trois, et d'en vendre ainsi quelques-uns peut-être. Ensuite 15, dont 5 hors commerce (c'est ce qui a été annoncé dans le catalogue de l'exposition), mais aussi faut-il dire que ça n'a pas d'importance, vu qu'il n'y a pas eu jusqu'à maintenant un seul souscripteur. Voilà maintenant que notre bon Mourlot (qui entre-temps a vu Blaizot) décide de tirer ce recueil à 50 exemplaires. Sur un magnifique papier d'Auvergne dont il a un petit stock (suffisant). Mais, dit-il, pour faciliter la vente aux bibliophiles, il faut un texte. J'ai vu hier Ponge, il est venu me voir à mon atelier, je lui en ai parlé. J'aime très fort ce qu'il écrit, et aussi une forte amitié mutuelle s'est allumée entre lui et moi. Il veut bien (et de bon cœur même je crois) faire ce texte. Voulez-vous me donner votre avis sur tout cela ?²⁴²

Tout s'est donc conclu très rapidement, en une semaine à peine. Là aussi, le peintre demande son avis à Jean Paulhan : celui-ci a du être positif, mais il est toutefois impossible de connaître précisément sa réponse puisque Jean Dubuffet, bien des années plus tard, a brûlé dans un mouvement de colère toutes les lettres du mentor.

Francis Ponge, quant à lui, explique de façon très lucide ses rapports avec les textes de commande et les trois impératifs qui déterminent ses choix.

Chaque fois qu'on me demande quelque chose, il faut que je l'accepte ; qu'une commande ne soit pas ignoble, qu'elle soit en quelque façon un peu, je ne dis

²³⁹ Jean Paulhan – « La Demoiselle aux miroirs », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 678.

²⁴⁰ Jean Paulhan – « Les Figures ou la Rhétorique décryptée », in. *Les Cahiers du Sud*, n° 295, 1^{er} semestre 1949, pp. 361-395 et « Traité des figures ou la Rhétorique décryptée », in. *Œuvres complètes*, t. II, Éditions Tchou.

²⁴¹ Bernard Baillaud – « Notice sur *Traité des figures ou la Rhétorique décryptée* », ibidem, p. 680.

²⁴² *Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan*, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 150.

pas dans mon programme, mais dans mon projet d'expression. Je n'accepte, bien sûr, que des commandes comme ça... Deuxièmement, que la commande en question soit faite par des gens qui accepteront que je dise ce que j'ai à dire. [...] Et je juge mes textes selon l'attention ou l'argent qu'ils m'auront valu. Je n'en sais rien, j'en pense à la fois le plus grand bien et le plus grand mal, mais s'ils me valent de quoi vivre pendant quelques semaines, quelques mois ou quelques années, alors c'est qu'ils sont bons. Il y a aussi ça.²⁴³

Le projet d'album de Jean Dubuffet répond à ces trois critères : la commande s'accorde au « projet d'expression » du poète, le peintre laisse libre cours à son « désir d'expression » et, enfin, ce texte va lui permettre de vivre quelques temps.

Il existe en effet une parenté manifeste entre les thèmes élus par la série de lithographies et ceux privilégiés par Francis Ponge au cours de sa production poétique. Il écrira ainsi sur « La Promenade à bicyclette »²⁴⁴ (sept. 1936), « La Cigarette »²⁴⁵ (1937-1939), « L'Appareil du téléphone »²⁴⁶ (1939), « Le Nécessaire à coiffure »²⁴⁷ (août 1940) ou le « Plat de poissons frits »²⁴⁸ (1949) : le poète manifeste cette « volonté d'être quotidien »²⁴⁹ qu'il admirait déjà dans l'œuvre de Chardin... Autant de thèmes qu'affectionne Jean Dubuffet qui compose, le 18 novembre 1944, une nouvelle lithographie intitulée « Mouleuse de café » [32/34], justement dédiée au poète. En janvier 1945 le peintre parle, dans un texte intitulé « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture », de la façon dont il procède, prenant pour exemple une lithographie de *Matière et mémoire*, cette « Mouleuse de café » :

Par exemple cette semaine il m'est venu l'idée de peindre une femme occupée à moudre du café. Il y a déjà bien longtemps que j'avais cette idée dans la tête, à force de voir si souvent ma femme tourner son café, assise sur une chaise, avec son moulin entre les genoux, je pensais : il faudra que je fasse quelque chose avec cela, une fois ou l'autre ; c'est un joli sujet. C'est un geste si essentiel de notre vie, n'est-ce pas, tourner le moulin à café, un geste répété chaque jour, un geste bien touchant pour quiconque, parce que : si général ! Qui ne voit sa femme, chaque jour, tourner cette chignole ? Et alors depuis longtemps je me disais, il me faudra une fois fixer cette petite scène. Et cette semaine j'ai donc demandé à ma femme de s'asseoir bien devant mes yeux pour moudre son café, et de tourner tout doucement pour que je regarde bien à loisir, et j'ai fait rapidement quelques dessins, et à la suite de cela j'ai fait de souvenir, sans me presser, dans la solitude, ma petite composition représentant une femme

²⁴³ Francis Ponge – « Questions à Francis Ponge », in *Œuvres complètes*, t. II, p. 1543.

²⁴⁴ Francis Ponge – « La Promenade à bicyclette », in *Pages d'atelier*.

²⁴⁵ Francis Ponge – « La Cigarette », in *Œuvres complètes*, t. I, p. 19 ; dans « Tentative orale », le poète propose la cigarette comme premier objet venu : « Allons ! Cherchez-moi quelque chose de plus révolutionnaire qu'un objet, une meilleure bombe que ce mégot, que ce cendrier », *ibidem*, p. 668.

²⁴⁶ Francis Ponge – « L'Appareil du téléphone », *ibidem*, p. 726. Pour une étude de ce poème nous renvoyons au texte d'Olivier Leplatre, « Ponge et le frémissement du homard », in *Appel à communication, écritures du téléphone*, pp. 129-160.

²⁴⁷ Francis Ponge – « Le Nécessaire à coiffure », *ibidem*, p. 377.

²⁴⁸ Francis Ponge – « Plat de poisson frits », *ibidem*, p. 768.

²⁴⁹ Francis Ponge – « Entretien avec Loïs Dahlin », in *Cahier de L'Herne*, p. 530.

tournant le café. À ma manière, bien sûr, et dans une certaine humeur de mettre en relief le côté insolite, le côté surprenant, si on y pense, de cette occupation (moudre du café) et aussi son côté touchant en même temps. N'est-ce pas, si on y songe bien, c'est très bizarre, d'avoir inventé de recueillir ces petites graines, de les brûler et puis de les réduire en poudre dans cette drôle de machine en bois, marquée Peugeot, avec une flèche et un lion, que tout le monde a à la maison, qui est un des premiers objets qui a frappé notre regard à l'éveil de l'enfance. C'est drôle, la place qu'a prise cet engin, dans la vie de l'homme. On ne pense pas qu'il y ait à cela rien de drôle parce qu'on a tellement l'habitude, mais un qui arriverait d'un pays très lointain, où on a de tout autres mœurs, il trouverait cela très drôle de nous voir en train de moudrenotre café, par exemple, ou bien en train de téléphoner, ou de soulager notre nez dans un mouchoir, ou de laver nos pieds dans une cuvette, ou de plumer un canard, ou bien enfin tant de nos petites actions si habituelles, et qui, au fond, si on les considère d'un regard tout neuf, en faisant abstraction de toutes les habitudes, apparaissent soudainement si singulières, et si émouvantes aussi.²⁵⁰

Le peintre énumère ici tous les thèmes qui se succèdent dans la série de lithographies de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, il explicite ses ambitions esthétiques et artistiques : il veut dégager l'étrangeté de nos comportements les plus quotidiens, soustraire notre regard de l'habitude. Cette lithographie, dédiée à Francis Ponge, semble sceller l'accord et témoigne justement de ce goût partagé pour les ustensiles, les accessoires ou les objets qui nous entourent, familiers dans leur mutisme et auxquels l'usage, la main de l'homme, donnent vie.

Francis Ponge s'interroge non seulement sur ce qui le pousse à accepter les commandes des peintres, sur les conditions nécessaires pour susciter chez lui un désir de collaboration artistique, mais aussi sur ce qui amène les peintres à le solliciter. La parole serait une garantie, une sorte de caution donnée par la littérature au public du peintre, comme si l'amateur doutait de son propre regard.

Que veulent les peintres qui vous demandent d'écrire sur leur peinture ? Ils veulent que leur manifestation (exposition, recueil) retentisse, en même temps qu'à ses yeux, aux oreilles du monde. Qu'il y ait une sorte d'imposition à la pensée par des mots à propos de leur peinture. Qu'on fournisse des mots (en vrac) à ceux qui visiteront l'exposition ou feuilletteront l'album. Ils veulent d'abord que l'amateur soit frappé de ce que l'on puisse penser et dire tant de choses à propos des œuvres du peintre en question, car à l'amateur cela semble une garantie. La bonne peinture serait-elle donc celle dont on parle beaucoup et dont on parlera beaucoup toujours ?²⁵¹

En ce sens le sous-titre « les lithographes à l'école », qui sera attribué par la suite à l'album, peut sembler ironique : le lithographe quitte l'atelier pour l'école de la littérature, absorbant la parole de l'amateur pour parfaire son apprentissage. Ou bien faut-il y voir un peintre donnant des leçons aux professionnels, accompagné d'un poète « non prévenu » les exhortant à

²⁵⁰ Jean Dubuffet – « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. I, pp. 31-32.

²⁵¹ Francis Ponge – « Note sur Les Otages. Peintures de Fautrier », in. *Le Peintre à l'étude, Œuvres complètes*, t. I, pp. 97-98.

reprenre le chemin de l'école ? Car, dès le vendredi suivant, dans une autre lettre, Jean Dubuffet propose à Jean Paulhan un projet de titre, suggéré par Francis Ponge : *L'École de la lithographie*.

Le 27 novembre 1944 marque la fin de la composition des lithographies ; la dernière est dessinée ce jour même, elle s'intitule « Plumeuse » et est justement dédiée à Fernand Mourlot, comme un au revoir. Jean Dubuffet réintègre son atelier rue de Vaugirard, c'est au poète désormais qu'il revient de poursuivre l'album à venir. Dès le lendemain, le peintre remet à Francis Ponge un texte rédigé par l'imprimeur lithographe, pour sa documentation.

1.2.3. Prémisse du texte. L'écriture en marche.

Au mois de novembre 1944 l'artiste se trouve dans une situation difficile, ses activités commerçantes sous l'occupation sont découvertes, un de ses voisins, employé au ministère de la Guerre, l'accuse d'avoir alimenté en vin le marché noir. Un agent de police est dépêché sur place et procède à l'interrogatoire du concierge, de la femme de ménage et d'autres voisins du couple Dubuffet. Le peintre est mis en cause, il est convoqué par la police judiciaire en mars 1945 et n'obtiendra sa libération provisoire que sur l'intervention de Jean Paulhan, qui met ses relations à contribution et qui lui rédige un certificat de bonne conduite. Cette affaire, relatée dans l'ouvrage de Marianne Jakobi et Julien Dieudonné²⁵², semble apparaître en filigrane dans le texte de Francis Ponge, qui choisit d'emblée un ton qui s'apparente à ceux des interrogatoires ou des dépositions : « Interrogé sur la provenance de ces pierres, M. Mourlot déclare... » (*M.M.*, p. 1).

Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école est élaboré dans l'intimité de l'atelier de Fernand Mourlot, sous la vigilance de l'auteur, du peintre et du libraire-éditeur. Cette situation met en œuvre un échange, un jeu complexe de regards : le regard du poète se penche sur la pierre, son regard redouble celui du peintre, en le transformant, il « collabore à la facture, à la formulation de l'expression », il « réagit sur l'expression ; l'expression est modifiée » (p. 2) par son intervention. L'œuvre s'apparente au duo, elle répond à la définition que Gérard Genette donne de ce terme, qui désigne la plus petite formation de jazz dans laquelle deux musiciens s'expriment autour d'un « centre de gravité commun », appelé le « thème » :

L'appellation « duo » tient ici au fait que les deux souffleurs ne jouent pas ordinairement ensemble dans une formation plus ou moins régulière [...], mais ont été assemblés par un avisé producteur [...] pour tirer de cet assemblage improvisé un effet plus ou moins détonant de contraste, ou de mariage stylistique inattendu.²⁵³

En marge de ce duo un troisième personnage existe, Fernand Mourlot, dont le rôle, second par rapport au dialogue des artistes, n'en reste pas moins essentiel du point de vue de la genèse de l'œuvre, puisqu'il propose d'augmenter le tirage et suggère l'ajout d'un texte. Comme le montre Anne Mœglin-Delcroix, cette importance de l'éditeur, souvent à la source de la collaboration, est une constante dans l'histoire du « livre de peintre » :

Bien que l'étude de François Chapon s'intitule *Le Peintre et le Livre*, elle est en réalité, chapitre après chapitre, la chronique de ces « entrepreneurs » successifs de l'édition qui ont toujours été à l'origine des livres, ont ménagé la rencontre

²⁵² Marianne Jakobi et Julien Dieudonné – *Dubuffet*, p. 115.

²⁵³ Gérard Genette – « Duos », in. *Codicille*, pp. 93 et 94.

entre ses protagonistes et assuré la maîtrise d'œuvre. Ce sont les éditeurs qui, en apportant le financement nécessaire, mais aussi en s'assurant le concours de professionnels du livre et surtout en concevant leur fonction d' « architecte du livre » comme une création à part entière, ont permis et permettent toujours aux écrivains et artistes de collaborer.²⁵⁴

Il est en effet essentiel que les deux co-auteurs prennent parfois un peu de recul vis-à-vis de leur création commune, de leurs recherches respectives. L'imprimeur-lithographe devient ainsi, comme Jean Paulhan, à la fois intermédiaire et entremetteur, il s'impose comme spécialiste, tandis que Jean Dubuffet incarne l'artisan et Francis Ponge l'amateur.

Le manuscrit de « Matière et Mémoire » ne porte aucune date sauf à la fin des deux copies dactylographiées mises au propre le 5 et le 6 février 1945. Robert Mélançon formule les hypothèses suivantes dans les notes consacrées au texte qui figurent dans l'édition des *Œuvres complètes de Francis Ponge* :

On sait donc que ce texte n'a pu être écrit qu'entre le 5 octobre 1944 et le 6 février 1945. Peut-on resserrer cette chronologie ? Ponge n'a vraisemblablement pas entrepris son étude avant que l'ensemble des lithographies soit achevé, au plus tôt le 27 novembre 1944, date qui figure sur l'avant-dernière de la série.²⁵⁵

Entre le 5 octobre, date de la rencontre entre le peintre et le poète, et jusqu'en janvier, nous savons également que Francis Ponge va travailler sur deux autres textes de commande, le premier consacré au vin et le second qui répond à un souhait formulé par Jean Paulhan : ainsi, à partir de fin octobre, il se consacre presque exclusivement à la rédaction de sa « Note sur *Les Otages*. Peintures de Fautrier », qui sera soumise aux corrections de Jean Paulhan le 17 janvier 1945.

Il semble donc que « Matière et mémoire » ait été rédigé en une vingtaine de jours seulement, entre le 18 janvier et le 6 février 1945. Robert Mélançon appuie ces conjectures du fait que le manuscrit

donne à lire une genèse linéaire, sans interruptions observables, marquée par le bonheur d'écrire ; l'absence de datation des états, rare chez Ponge, plaide en faveur d'une rédaction ininterrompue, sans retour sur le déjà écrit.²⁵⁶

Toutefois, cette hypothèse semble contredite par une lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, datée du 18 janvier, qui indique que la rédaction était déjà bien avancée. Nous pouvons même penser, aux vues des signes d'impatiences manifestés par le peintre dans cette missive²⁵⁷, que le début de la rédaction, bien antérieur, a coïncidé avec la fin de la composition des lithographies, dans les derniers jours du mois de novembre. Durant cette période, le poète avait vraisemblablement déjà pris des notes, probablement celles, manuscrites, qui figurent dans l'album conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Rappelons aussi qu'un autre exemplaire de *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école* serait « truffé » de notes ; s'agit-il des mêmes que celles que nous avons pu consulter, nous pouvons en douter. Cette période de vingt jours, dont parle Robert Mélançon, nous semble plutôt exclusivement consacrée à la mise en ordre et au propre de ces notes préliminaires,

²⁵⁴ Anne Mæglin-Delcroix – *Sur le livre d'artiste*, p. 75.

²⁵⁵ Robert Mélançon – « Notes sur Le Peintre à l'étude », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 940.

²⁵⁶ Robert Mélançon, *ibidem*, p. 940.

²⁵⁷ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan : « Ponge n'en finit pas de nous produire son commentaire sur la pierre lithographique », 18 janvier 1945, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 170.

à la relecture des feuillets dactylographiés par les soins de Jean Dubuffet, qui espérait ainsi accélérer le processus de composition du poète.

Francis Ponge, rendant visite à l'artiste, est saisi d'emblée par la sensualité que dégage la technique lithographique, dont son texte conservera la trace. Le peintre-lithographe est constamment, au cours de son travail, en contact avec des matériaux naturels, vivants, vibrants : les sens du toucher et de l'odorat sont sans cesse sollicités, la pierre est tactile et l'encre odorante. Le poète est également ému par l'historique des pierres, toujours anciennes, elles connaissent avec chaque lithographe une nouvelle vie. Ses visites à l'atelier se manifestent dans le livre même par la présence des notes ; celles-ci, par leur matérialité, leur caractère unique, en contact direct avec l'auteur, renvoient au moment intime de la création. Ces pages manuscrites constituent la chronique de la rencontre, celle du peintre et de la pierre, celle du poète et de la pierre, et celle du peintre et du poète, via leurs moyens respectifs d'expression. Les notes et les lithographies sont issues d'un travail de création presque simultané, puisque Francis Ponge commence à rédiger alors que la série n'est pas terminée, d'un travail de co-création. Le poète, comme la pierre, est le témoin direct du travail de Jean Dubuffet, de son « bonheur d'expression », son texte se présente comme l'« expression modifiée » de ce plaisir (*M.M.*, pp. 3 et 2).

Cette rapidité tient donc pour une part à la participation active de Jean Dubuffet, qui procède à trois dactylographies successives du texte, le poète ne disposant pas encore de machine à écrire. François Chapon, dans *Francis Ponge. Manuscrits, livres, peintures*²⁵⁸ explique comment celles-ci ont été réalisées. La première a été établie au fur et à mesure de la composition, par Jean Dubuffet lui-même, puis corrigée à la main et découpée par l'auteur pour une réorganisation, une restructuration du texte. La seconde, datée du 5 février 1945, a été établie et corrigée dans des conditions similaires. La troisième est une mise au net définitive, datée du 6 février, sans aucune correction ni ajout de Francis Ponge. Le peintre sera très attentif au travail du poète, dont il aura l'occasion, grâce aux dactylographies, de suivre la progression.

Le 28 novembre 1944, ses lithographies terminées, Jean Dubuffet donne au poète un texte consacré à cette technique, dont l'auteur n'est autre que Fernand Mourlot.

LA LITHOGRAPHIE Trouver à notre douce époque un métier manuel que le machinisme n'asphyxie pas, dont les chiffres de rendement ne soient jamais astronomiques, voilà de quoi dérouter. Que la personnalité de l'ouvrier qui l'exerce soit conservée intacte et qu'elle ait motif à se manifester, cela tient du prodige. On se croirait rendu à quelque lustre en arrière. Que ce travail "quasi à la main" soit supérieur aux productions de l'outillage moderne, c'est une leçon d'humilité. La presse à bras lithographique ? Celle de Sénédler n'était pas très différente ; les pierres traitées et les principes sont vieux comme le monde : c'est un métier, j'allais dire un art de tradition. Avec ses sébiles, ses bouteilles, son grand moulinet, ses petits éventails, son tablier de cuir, son rouleau de pâtissier, ses manches retroussées sur ses gros avants bras, le tireur à bras lithographe est en effet justiciable du musée. C'est de l'artiste un collaborateur indispensable ; il est modeste et responsable. En moins de temps qu'il ne faut pour le regretter, d'une éponge malheureuse il peut vous panner une planche de Daumier. Son habileté, son expérience, son amour du métier (nous n'avons pas fini d'être étonnés) donnent de belles pierres, de bonnes épreuves. Le pressier

²⁵⁸ François Chapon – *Francis Ponge. Manuscrits, livres, peintures*, p. 25.

est un peu comme le Bon Dieu, il crée et multiplie ses créations, il est mécanique et réfléchi, habile et conscient. La pierre calée sur la presse, le petit rouleau de pâtissier encre l'image, le moulinet tourne, la pression se fait, la température est bonne, l'ambiance favorable, les épreuves lèvent bien : les collectionneurs d'art pourront encore satisfaire leur passion pas innocente pour un sou.²⁵⁹

Sur la page dactylographiée figure cette mention manuscrite de Francis Ponge : « (Le petit texte est de Fernand Mourlot. Dubuffet l'a fait copier et m'a donné cet exemplaire aujourd'hui 28-XI-44) ». Il est intéressant de comparer ce texte à celui de *Matière et mémoire*, de voir les thèmes et les mots réutilisés, afin de définir le degré d'influence de l'un à l'autre. Le poète reprend les motifs du musée ou de la musique (« British Museum », « musique de chevet », p. 1), mais aussi un certain nombre de termes techniques, comme « grands moulinets, petits éventails », « bouteille » (pp. 1 et 3), de verbes tels que « manifester » et « collaborer » (p. 2), ou la référence aux collectionneurs, qui deviennent « amateurs » (p. 5) dans le texte du poète. Enfin le nom d'Honoré Daumier se retrouve d'un texte à l'autre²⁶⁰, lui qui est reconnu comme le plus grand lithographe, et certainement le plus prolifique.

Le lendemain, 29 novembre 1944, une nouvelle lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan témoigne des recherches du titre.

A peine renforcé des côtes me voici m'élançant par les rues et cette fois c'est une sale bronchite qui m'attaque le thorax : me revoici au lit (bronchant, dit Ponge). Le titre, oui, L'École des Lithographes, cela a bon air, ou, phonétiquement presque égal : L'Écueil des Lithographes, ou bien enfin autre chose, oui, Ponge va sûrement trouver mieux.²⁶¹

Le peintre, en attente du texte, confie dans une lettre à Jean Paulhan datée du vendredi 1^{er} décembre 1944 son sentiment sur cette nouvelle collaboration artistique :

S'il s'agissait de dire la vérité, alors, on ne peut faire cela seul : il faut être au moins deux, parler ensemble, et dire chacun le contraire de l'autre. Seul moyen de donner une idée de la vérité. Principe du relief dans stéréoscope : superposition de deux images différentes. [...] Depuis lundi, plus de Mourlot, plus de visites, la paix retrouvée, à mon atelier, la peinture à l'huile retrouvée, un petit dieu sous chaque pinceau (fugace).²⁶²

Durant ce mois de décembre, Jean Dubuffet prolonge encore le dialogue avec le poète, il peint une suite de gouaches pour une édition de *Œ illet*, projet qui ne verra jamais le jour et qui occasionnera une brouille entre eux. L'artiste tiendra Francis Ponge pour responsable du manque d'entrain témoigné par Gallimard pour l'édition (les gouaches resteront des années dans son tiroir).

Le soir de Noël, l'offensive allemande est bloquée mais l'angoisse demeure dans la population. Jean Dubuffet s'inquiète du voyage prévu par Pierre Seghers, Paul Éluard et Louis Aragon, qui veulent se rendre sur le front Belge « pour essayer de frapper d'immobilité

²⁵⁹ Fernand Mourlot – « La Lithographie », texte annoté par Francis Ponge et conservé à la Fondation Dubuffet.

²⁶⁰ Francis Ponge – *Matière et mémoire*... : « il arrive que sur l'épreuve d'une affiche (par exemple) l'imprimeur étonné voie apparaître, comme un souvenir involontairement affleuré, le trait d'un très ancien Daumier... », p. 5.

²⁶¹ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. Dubuffet/Paulhan, *Correspondance*, p. 153.

²⁶² Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, *ibidem*, p. 156.

les armées de l'envahisseur par le moyen de poèmes »²⁶³. Il est également préoccupé par l'avenir de sa production lithographique, comme le montre cette lettre à Jean Paulhan, datée du 29 décembre 1944.

J'ai idée d'exposer les trente lithos qui composeront l'album Mourlot pendant 15 jours dans une petite boutique avant qu'elles aillent s'ensevelir dans les bibliothèques des fastueux acheteurs de cet ouvrage à 5 000 francs. M'approuvez-vous ? En franchise toute amicale, ces lithos vous paraissent-elles présenter de l'intérêt assez pour qu'il y ait lieu de faire cela ? J'ai avant toute chose demandée à Drouin s'il désirait faire cette exposition, or il ne le désire pas.²⁶⁴

Le 12 janvier 1945, Jean Dubuffet, qui s'impatiente, propose à Jean Paulhan son propre projet de titre, mettant en avant les aspects matériels de l'œuvre et l'amateurisme de son auteur avec les mots « expériences », « amateur » et « stage ». Nous ne connaissons par la réponse du mentor mais ce titre ne sera finalement pas retenu.

Pour le recueil de lithos Mourlot, que diriez-vous de ce titre, que je me propose de suggérer à Ponge : Expériences lithographiques D'un Amateur Exécutées au cours d'un stage aux Ateliers Mourlot Frères, à Paris.²⁶⁵

Le peintre voit le contrôle du titre lui échapper, le choix définitif de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* est l'œuvre sans doute de Francis Ponge (c'est l'exacte pendant du *Peintre à l'étude*), répondant aux attentes implicites de Jean Paulhan, l'initiateur du projet. Nous verrons comment le titre détermine l'horizon d'attente du lecteur et quels paradoxes soulèvent ce choix. En effet, connaissant la méfiance du poète à l'égard de la philosophie – la lecture des ouvrages d'Henri Bergson l'avait profondément ennuyé au lycée –, cette référence peut étonner. Il faut ici voir sans doute l'influence de Jean Paulhan²⁶⁶ qui, écrivant *Les Fleurs de Tarbes*, se replonge alors dans l'ouvrage majeur du philosophe, *Matière et Mémoire*, sollicitant sans cesse l'avis de Francis Ponge, le poussant même à relire cette œuvre pour mieux suivre sa pensée. Le contexte de production affleure également, puisque l'on avait appris depuis la mort du philosophe.

Une lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, datée du 18 janvier 1945, doit particulièrement attirer l'attention. Le peintre y parle de Fernand Mourlot, de sa compagne Lili, puis du texte – qu'il qualifie de « commentaire » – demandé à Francis Ponge, dont il commence à trouver les délais d'écriture bien longs. Le poète, cet élève appliqué, tarde, aux yeux du peintre, à rendre sa copie.

Lili trouve que Fernand Mourlot a une vraie figure de clown. Et de clown grimé, renchérit-elle. Moi je me réjouis toujours grandement. Elle dit encore que ma chambre est transformée en magasin de monuments funéraires (pour cimetières de petits chiens). C'est à cause de la profusion des pierres lithographiques, qui y sont entreposées dans tous les coins. À cause de la neige on ne peut les transporter, et elles s'entassent là. Mais voilà que vient le dégel, et je vais

²⁶³ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, *ibidem*, p. 162.

²⁶⁴ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 160.

²⁶⁵ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, *ibidem*, pp. 165-166.

²⁶⁶ Bernard Baillaud, dans la préface du second volume des œuvres complètes de Jean Paulhan relève cette constante référence au philosophe : « Après Dieu et Gide, le nom de Henri Bergson reste de ceux qui apparaissent le plus fréquemment dans les œuvres de Jean Paulhan. », in. *L'Art de la contradiction*, p. 9.

pouvoir faire tirer les épreuves, dont je suis, bien sûr, curieux, impatient. Ponge n'en finit pas de nous produire son commentaire sur la pierre lithographique. Il m'entretenait une fois d'une sienne idée d'un numéro de music-hall, les spectateurs crieraient un sujet, et, après une minute ou deux de concentration, il inscrirait au tableau noir le poème.²⁶⁷

Nous retrouvons là l'anecdote qui ouvre le texte de Francis Ponge, soufflée vraisemblablement par le peintre lui-même : « Ainsi, Lili, la première fois, se plaignant gentiment qu'on transforme la chambre en cimetière de petits chiens » (*M.M.*, p. 1). Il est aussi possible que Jean Paulhan lui ait fait lire cette lettre, lui qui s'amusait à recopier les correspondances et à faire circuler certaines d'entre elles.

Dans la notice fournie par l'édition des *Œuvres complètes de Francis Ponge*, la genèse du texte est finalement limitée à la période allant du 18 janvier au 6 février. Manifestement, et comme le montre cette lettre, le début de la rédaction est antérieur. Nous pensons que Francis Ponge a commencé au plus tard dès la réception du texte de Fernand Mourlot, que Jean Dubuffet lui donne le 28 novembre 1944, soit le lendemain du tirage de la dernière lithographie. Mais il est probable que les pages de bloc-notes qui constituent la première partie du dossier génétique aient été rédigées lors d'une des visites du poète à l'atelier, cette proximité se manifeste par la mise en avant de l'identité des supports, puisque Francis Ponge compare la pierre à un « gros bloc-notes » (p. 1). L'impatience dont témoigne la lettre du peintre semble, en effet, porter très en avant le début de la rédaction.

Les lithographies sont comme la matrice nourricière de la création poétique. Le texte fonctionne comme la préface des lithographies, comme une invitation au lecteur, et non pas seulement comme un simple commentaire, ainsi que le laisse entendre Jean Dubuffet. Le poète, bien sûr, exprime son adhésion, en laisse le témoignage, mais l'image oriente simplement la méditation poétique. Roman Ingarden, dans son livre *L'Œuvre d'art littéraire*, nous éclaire sur la fonction de médiation, « d'éducation » qui est celle de la critique d'art ; le critique est l'intermédiaire entre l'artiste et son public. Nous retrouvons ici un des thèmes mis en avant par Francis Ponge, notamment dans le titre attribué à l'album, qui fait référence à l'école.

Tous les articles « critiques », dissertations, discussions, essais d'interprétation, considérations d'histoire littéraire, etc., font partie de ce domaine et exercent la fonction de médiation dans la création de nouvelles concrétisations de l'œuvre. Ils éduquent le lecteur à comprendre l'œuvre d'une certaine manière, et par conséquent à la saisir dans certains genres des concrétisations.²⁶⁸

Cette fonction médiatrice du poète est essentielle, Francis Ponge se fait ici l'interprète du peintre, de ses lithographies, mais dans la mesure où le texte éclaire du même coup sa propre pensée, s'accorde à son désir et à son « projet d'expression » : « ce qui importe c'est le bonheur d'expression, et l'on ne peut trouver le bonheur tout seul... » (*M.M.*, p. 3).

Comme le montre Daniel Bergez dans *Littérature et Peinture*

Cette fonction d'intermédiaire est dépassée lorsque l'écriture sur la peinture devient une écriture de la peinture, qui traite celle-ci en source d'inspiration, et non pas en objet.²⁶⁹

²⁶⁷ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, *ibidem*, pp. 170-171.

²⁶⁸ Roman Ingarden – *L'Œuvre d'art littéraire*, p. 295.

²⁶⁹ Daniel Bergez – *Littérature et Peinture*, p. 180.

Ce n'est pas tant une « écriture sur les lithographies » qu'une « écriture de la lithographie » que présente Francis Ponge, qui laisse parler la matière minérale ; le texte n'est pas seulement un commentaire, c'est aussi une rêverie poétique qui prend son souffle de l'observation d'un procédé technique, et donc une création littéraire autonome. « Matière et Mémoire » possède ainsi une double signification, l'une générale lorsqu'il fonctionne seul (intégré en recueil à d'autres textes), l'autre particulière lorsqu'il est confronté aux lithographies-sources. Le fait que l'artiste ne soit pas nommé et que les lithographies ne soient pas décrites participe à cette double possibilité d'interprétation.

Cette ambivalence tient notamment aux problèmes que rencontrent le poète et dont il est pleinement conscient : comment faire pour ne pas rompre le rythme de la série lithographique, tout en respectant la cohérence des émotions qu'elles transmettent, sans dénaturer le message qu'elles délivrent ? De plus, son texte est soumis à des principes et à des impératifs proprement littéraires, ce sont eux en particulier qui vont marquer son indépendance vis-à-vis des lithographies. Le choix d'une forme qui s'apparenterait à un « traité-rêverie »²⁷⁰, qui allie, tout comme l'album, l'intime et le public, est emblématique : l'écriture est à la fois médiatrice et centrée sur elle-même. Ainsi, l'idée d'un texte intervient au cours de la réalisation des planches, même si un certain nombre sont déjà composées, il les prolonge, les révèle sans jamais véritablement les commenter, faisant la part belle à l'émotion ressentie du poète profane face au peintre averti, amateur. C'est ce regard profane porté sur son œuvre qui intéresse Jean Dubuffet, comme celui par exemple d'Alexandre Vialatte, qui consacra certains de ses textes aux travaux du peintre. Cette phrase de Roger Chastel, éclaire cet apport mutuel, qui n'est ni de subordination ni de répétition, mais de prolongement : « On n'illustre pas un livre, on le prolonge... dans un autre domaine sensible »²⁷¹.

En effet, Francis Ponge, écrivant, perpétue le champ d'action des lithographies ; il n'entre pas en concurrence avec elles, mais les complète, d'une certaine façon. Il dit ce qu'elles ne peuvent signifier, à savoir leur genèse, l'histoire de leur conception. En ce sens, il répond à ce principe de François Cheng, qui préconise dans un de ses textes « **d'inscrire des poèmes dans l'espace blanc des tableaux** »²⁷². **Il s'agit donc non pas de recouvrir une signification, de la répéter, mais de combler les vides, les silences de l'œuvre picturale et, pour le poète, d'assouvir son « besoin de peinture » :**

Mais, si je m'ausculte un peu plus attentivement : ce n'est pas seulement de lecture que je me trouve avoir envie ou besoin ; aussi de peinture, aussi de musique (moins). Il me faut donc écrire de façon à satisfaire ce complexe de besoins.²⁷³

Cette forme d'ouvrage – livre de dialogue, de peintre, ou album – semble parfaitement convenir au poète, en tant qu'il se présente à la fois comme objet matériel et comme production intellectuelle. L'album est l'empreinte d'une double création, le texte est

²⁷⁰ Francis Ponge – *La Rage de l'expression*, in. *Œuvres complètes*, t. I : « S'il est possible de fonder une science dont la matière serait les impressions esthétiques, je veux être l'homme de cette science » ; « Ni un traité scientifique, ni l'encyclopédie, ni Littré : quelque chose de plus et de moins... et le moyen d'éviter la marquerie sera de ne pas publier seulement la formule à laquelle on a pu croire avoir abouti, mais de publier l'histoire complète de sa recherche, le journal de son exploration... » ; « Mais il est très légitime au savant de décrire sa découverte par le menu, de raconter ses expériences, etc. » pp. 425-427.

²⁷¹ Roger Chastel, cité par François Chapon, in. *Le Peintre et le Livre, l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, p. 173.

²⁷² François Cheng, cité par Daniel Bergez in. *Littérature et Peinture*, p. 119.

²⁷³ Francis Ponge – « *Appendice au Carnet du Bois de pins* », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 405.

intimement lié, par son histoire même, aux images, mais il fonctionne toutefois comme un élément autonome, qui possède son propre discours.

Daniel Bergez dans *Littérature et Peinture* s'interroge sur ces confluences du texte et de l'image, et sur l'éventuelle prédominance d'un système d'expression sur l'autre au sein de ce type d'ouvrage.

Dans cette multitude de cas de figure, il semble en effet parfois impossible de déterminer précisément quel est l'espace de référence : est-ce l'image, ou le texte, ou le lieu commun créé par leur rencontre ? Le rapport est-il d'inclusion, de subordination, d'absorption, de fusion ou de confusion non hiérarchisée entre les deux formes d'expression ?²⁷⁴

Il n'y a pas vraiment de supériorité affichée dans le cas de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* ; l'image est bien l'origine et la finalité de l'album – à la fois source et sujet –, mais le texte fonctionne comme un adjuvant, non pas essentiel mais très stimulant pour le récepteur. Ce rapport peut être qualifié, ainsi que le formule Gérard Genette concernant l'art et la littérature, de « relation d'inclusion disjonctive »²⁷⁵ : le texte et l'image, réunis dans l'album, conservent une certaine indépendance, comme l'indique la définition de l'adjectif « disjonctif » dans le Littré : « en grammaire, qui sépare les idées tout en unissant les expressions ». Deux rythmes se combinent, se succèdent et se répondent, celui du texte, qui permet d'intégrer au mieux la dimension temporelle qui fait si souvent problème aux peintres, et celui des lithographies qui, par leurs confrontations réciproques au cours de la série, illustrent cette temporalité manifeste. L'album est le témoin d'une aventure, d'une expérience qui s'inscrit dans la durée, et il est au cœur des préoccupations esthétiques de l'époque puisqu'une exposition intitulée « Peinture et poésie » est présentée à la Maison des Jeunes Écrivains de Lyon, du 27 janvier au 12 février 1945.

Deux autres lettres nous fournissent des éléments temporels, la première datée du mercredi 31 janvier 1945, de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, qui témoigne cette fois-ci de l'adhésion du peintre au texte du poète :

Ponge écrit quelque chose de tout à fait passionnant sur la lithographie ; je suis émerveillé.²⁷⁶

L'émerveillement ressenti par l'artiste tient à ce que Pierre Alechinsky nomme les « trouvailles »²⁷⁷ de l'autre. Il explique qu'il est toujours curieux des productions des poètes sur ses propres œuvres, car il fait alors appel à d'autres yeux que les siens. Il dit apprendre ainsi « ***comme par-dessus l'épaule ce qu'un écrivain non préparé à [s]es images voit*** »²⁷⁸. ***Remarquons ici que pour les deux peintres, la notion d'amateurisme semble être le gage de la réussite de l'opération. Francis Ponge incarne, pour Jean Dubuffet, « cet esprit non prévenu », dont se réclamait aussi André Gide***²⁷⁹, ***qui fera l'apologie de la « non prévention » dans son ouvrage du même nom.*** La seconde lettre significative quant aux délais d'écriture, datée du 7 février 1945, accompagne l'envoi du texte à Jean

²⁷⁴ Daniel Bergez – *Littérature et Peinture*, p. 118.

²⁷⁵ Gérard Genette – « Culture », in *Codicille*, p. 86.

²⁷⁶ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 171.

²⁷⁷ Pierre Alechinsky – *Lettre suit*, p. 171.

²⁷⁸ Pierre Alechinsky, *ibidem*, p. 176.

²⁷⁹ André Gide – *Un Esprit non prévenu*, Paris, Kra, 1929.

Paulhan, le peintre le trouve « fameusement bien »²⁸⁰ mais s'inquiète de ce qu'il ne lui semble pas tout à fait au point. Là encore l'avis du mentor s'avère déterminant. Les feuillets qui lui sont envoyés sont vraisemblablement ceux qui figurent au sein de l'exemplaire de la B.N.F., ou du moins sont-ils contemporains.

Francis Ponge considère les lithographies dans leur aspect technique, mais aussi comme l'expression d'une poétique du geste : « venons-en donc à ces réactions de la pierre, et d'abord dans ce moment à proprement parler poétique [...] lorsque l'artiste lutte ou joue avec elle » (*M.M.*, p. 3). Comme le montre Robert Mélançon dans la notice du *Nouveau nouveau recueil*, le poète ne cherche pas à traduire ce que l'œuvre artistique dit, mais plutôt à attirer l'attention « sur le geste de l'artiste qui y demeure visible et la matière qui la constitue »²⁸¹. Le texte est scellé dès sa venue au monde avec l'image, leur émergence est à peu près contemporaine, c'est la genèse lithographique qui déclenche la naissance du texte : il s'agit d'une « co-naissance », terme que Francis Ponge utilisera en 1940 dans *Le Carnet du Bois de pin*.

Si nous sommes entrés dans la familiarité de ces cabinets particuliers de la nature, s'ils en ont acquis la chance de naître à la parole, ce n'est pas seulement pour que nous rendions anthropomorphiquement compte de ce plaisir sensuel, c'est pour qu'il en résulte une co-naissance plus sérieuse.²⁸²

Dans son *Art poétique*²⁸³, qui paraît en 1907, Paul Claudel tente de percer le secret de la création. Il explique ainsi que connaître, c'est con-naître, naître avec²⁸⁴. Cela implique nécessairement la conscience de la simultanéité de notre existence avec celle des autres. La collaboration entre le peintre et le poète est con-naissance, elle leur permet de se « comprendre », mot employé par Francis Ponge dans « La Mounine », (« que je le comprendre »²⁸⁵) et défini par lui : « Comprendre, saisir en même temps, réunir par la prise »²⁸⁶.

On le sait – et si on ne le sait, qu'on l'apprenne – : rien, jamais, ne me porte à écrire que le désir, ressenti comme une urgence, de textualiser, c'est-à-dire de comprendre, dans et par un texte, la notion globale qui s'est formée en moi à la rencontre de tel objet ou personne du monde extérieur (concret).²⁸⁷

1.2.4. La matière de l'œuvre.

Une fois les lithographies terminées, Jean Dubuffet se lance dans la composition du texte destiné à accompagner l'exposition, une « Notice » pour *Le Petit guide du visiteur* édité pour cette occasion. Ce texte sera intégré, sous le titre « Notice commune », au *Prospectus*

²⁸⁰ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 175.

²⁸¹ Robert Mélançon – Notice du *Nouveau nouveau recueil*, in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 1707.

²⁸² Francis Ponge – « *Le Carnet du Bois de pins* », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 387.

²⁸³ Paul Claudel – *Art poétique*, Paris, 1907.

²⁸⁴ Paul Claudel – « Traité de la co-naissance du monde et de soi-même », *ibidem*, pp. 59-194.

²⁸⁵ Francis Ponge – « La Mounine ou Note après coup sur un ciel de Provence », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 413.

²⁸⁶ Francis Ponge, cité dans les notes de *La Rage de l'expression*, in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 1045.

²⁸⁷ Francis Ponge – « *Pour Max Bense* », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 1263.

²⁸⁸ *aux amateurs de tous genre*. Au début du mois de février, le peintre songe à réécrire entièrement cette première version et s'inquiète auprès de Jean Paulhan de ce que « ça fasse un peu Céline »²⁸⁹, qu'il admet aimer beaucoup. Cette influence, si elle n'est pas conséquente dans le domaine artistique, l'inquiète en ce qui concerne l'écriture : Jean Dubuffet refuse de ressembler à quelqu'un d'autre...

Le lundi 26 février, Francis Ponge écrit à Jean Paulhan²⁹⁰ pour l'inviter à dîner chez lui, avec Lili et Jean Dubuffet, le 1^{er} mars. L'invitation est acceptée. En mars 1945, Jean Paulhan émet un autre désir ; il souhaiterait que Francis Ponge écrive un texte sur l'œuvre de Georges Braque²⁹¹, qu'il se propose de lui faire rencontrer. Pour tout dire, comme souvent, il ne lui laisse pas le choix, ayant annoncé la nouvelle au peintre avant même d'en avoir parlé au poète.

Un mois plus tard se déroule une autre exposition, à la galerie André cette fois, du 14 au 30 avril 1945. L'élaboration du catalogue et des cartes d'invitation va poser quelques problèmes, du fait des désirs contradictoires de chacun. Lors de l'édition de l'album, un tiré à part de dix exemplaires a été effectué de chaque lithographie, afin de les mettre en vente lors de l'exposition : chaque épreuve séparée est numérotée de un à dix et signée au crayon par l'artiste. Le catalogue, également édité chez Mourlot, de format 10,5 x 13, arbore, sur une couverture rose, le titre suivant « Exposition de LITHOGRAPHIES de Jean Dubuffet, avec quelques peintures et dessins du même artiste ayant rapport aux MURS. PETIT GUIDE DU VISITEUR DE L'EXPOSITION ». Ce catalogue de treize pages présente une brève notice de l'album, qui est exposé et décrit comme une

Suite de 34 lithographies exécutées sur pierres pendant un stage de trois mois de J. Dubuffet aux ateliers Mourlot Frères, tirées sur papier d'Auvergne accompagnées d'un avant-propos de Francis Ponge.²⁹²

Au mois de juin 1945, Francis Ponge, épaulé par Jean Paulhan, concourt pour le prix de la Pléiade, qui lui échappe. Il en garde une certaine rancune envers le mentor qui n'a pas voté pour lui, comme cela semblait aller de soi, ce pour des raisons plutôt obscures qu'il tentera de lui expliquer dans une lettre :

Voter pour toi, c'est exactement ce que je ne pouvais pas faire. Voilà quelque vingt ans passés que j'ai fait accepter tes premières pages à la nrf. Aujourd'hui, je ne pouvais voter que pour quelqu'un qui fût à présent ce que tu étais vers 1923.²⁹³

Le jury du prix de la Pléiade est alors composé de nombreuses personnalités du monde des lettres, Marcel Arland, Maurice Blanchot, Joë Bousquet, Paul Éluard, Jean Grenier, Albert Camus, André Malraux, Jean Paulhan, Raymond Queneau, Jean-Paul Sartre et Roland Thual, forment le comité. Francis Ponge apprendra qu'il avait été à égalité pendant un grand nombre de tours avec Breuil, provoquant un clivage plus politique que littéraire, les écrivains de gauche (Éluard, Camus, Malraux, Sartre) votant pour Francis Ponge tandis que

²⁸⁸ Jean Dubuffet – *Prospectus aux amateurs de tous genre*, Paris, Gallimard, 1946.

²⁸⁹ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 175.

²⁹⁰ Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, in. *Correspondance 1923-1968*, t. I, p. 334.

²⁹¹ Lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge, ibidem, p. 335.

²⁹² *Catalogue de l'exposition Jean Dubuffet à la galerie André, conservé à la Fondation Dubuffet.*

²⁹³ *Lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge, in. Correspondance 1923-1968, t. I, pp. 350-351.*

les autres se rallient contre lui. La voix de Joë Bousquet, qui allait aussi à Francis Ponge, est détournée au dernier moment par Jean Paulhan au profit de son concurrent. Jean-Paul Sartre n'abandonne qu'au dernier tour, écœuré par les manigances de Jean Paulhan. Albert Camus, à qui Francis Ponge téléphone pour le remercier d'avoir voté en sa faveur, lui répond : « J'ai voté pour la qualité ». Dans *La Force des choses*, Simone de Beauvoir parle de cette déception : « Je ne sais qui avait imposé le lauréat, mais ils paraissaient tous consternés. »²⁹⁴

Le mois de juin 1945 est marqué par la prépublication de « Matière et mémoire » dans *Fontaine*. Cette revue, basée à Alger, s'est illustrée par la qualité des textes publiés sous l'occupation ; un réseau de correspondants avait été mis en place pour que les textes des poètes parisiens puissent atteindre Alger. La revue sera même parachutée en France par l'aviation anglaise²⁹⁵. Max-Pol Fouchet, le directeur, signe et publie en juillet 1940 un texte, « Nous ne sommes pas vaincus », qui provoque la saisie du numéro. Il affirme qu'il ne restera, de cette époque comme des autres, que le nom et les écrits des poètes, philosophes, romanciers, plutôt que les grandes actions conquérantes et le nom des vainqueurs : « Notre époque, sachons-le, sera celle de Bergson, de Valéry, de Claudel, de Gide... »²⁹⁶. Henri Bergson est, pour le directeur de *Fontaine*, celui qui détermine le mieux la nature de ce siècle. Max-Pol Fouchet s'intéresse également aux textes de Francis Ponge, dont celui de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, qu'il intègre à la revue. Francis Ponge manque alors d'argent, pour pouvoir partir en vacances il cherche à vendre *Le Bocal à vache*, une toile offerte par Jean Dubuffet. Claude Hersent lui en propose 300.000 francs, par l'intermédiaire de Jean Paulhan, en juillet 1945.

Les pierres seront conservées chez Jean Dubuffet jusqu'au tirage. Jôrge de Sousa Noronha, dans son ouvrage technique sur *La Lithographie*²⁹⁷ détaille de façon précise le procédé du tirage des épreuves. Les trois premières sont en général trop pâles, il faut attendre que l'image « monte », comme une photographie. Ce n'est qu'au bout de huit à dix épreuves que la pierre peut être considérée comme « stable » ; l'artiste continue alors le tirage jusqu'à atteindre l'image qu'il souhaite et qui constitue le « bon à tirer ». Cette épreuve sert de modèle pour l'ensemble du tirage, elle porte alors la signature de l'artiste. Il est préférable dès lors d'appliquer un tirage en continu, afin d'obtenir un rendu plus homogène entre les séries. L'on ne parle plus alors d'épreuves mais de tirage ou d'estampes. Toutes les lithographies contenues dans l'album peuvent être qualifiées de multiples, dans le sens où l'entend la définition établie en 1960 lors du Troisième Congrès international des Artistes à Vienne :

D'une manière générale, sont considérées comme estampes originales ou multiples les épreuves tirées en noir et blanc ou en couleur à partir d'une ou plusieurs planches, entièrement conçues et réalisées à la main par l'artiste, à l'exclusion de tous procédés mécaniques et photomécaniques.²⁹⁸

Le tirage manuel, vu la rapide usure de l'image sur la pierre, n'autorise qu'un petit nombre d'épreuves (une centaine au maximum), dont aucune n'est parfaitement identique à la

²⁹⁴ Anecdote relatée par Claire Boaretto, dans une note de la *Correspondance 1923-1968*, t. I, p. 351.

²⁹⁵ Jérôme Prieur – « Entre les lignes », in. *Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre*, p. 21.

²⁹⁶ Max-Pol Fouchet – « Nous ne sommes pas vaincus », in. *Fontaine*, Alger, juillet 1940.

²⁹⁷ Jôrge de Sousa Noronha – *La Lithographie : Précis technique*.

²⁹⁸ Jôrge de Sousa Noronha, *ibidem*, p. 107.

précédente. C'est là notamment que réside l'intérêt de cette multiplication d'originaux. Lors du tirage de l'album, il avait été fait un tiré à part de dix exemplaires de chaque lithographie : chaque estampe séparée est signée au crayon par l'artiste. Ces « d'épreuves d'artiste », tirées en surplus (souvent 10 pour cent du tirage), sont numérotées.

Il sera édité un tiré à part du texte de Francis Ponge²⁹⁹, de 20 exemplaires hors commerce sur papier Arches, dont un orné d'une lithographie originale de Pablo Picasso (« Tête de jeune homme », datée du 7 novembre 1945), inspirée par « Matière et Mémoire ». Yves Peyré, dans son ouvrage *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre*, relate en détail cette nouvelle collaboration, qui témoigne de l'indépendance du texte du poète vis-à-vis des lithographies de Jean Dubuffet.

La ratification de cette indépendance nous vient d'une scène d'atelier. Au moment où Mourlot tirait l'ensemble, Picasso travaillait dans le même lieu. Il ne pu s'empêcher de lire le texte de Ponge et demanda aussitôt une pierre sur laquelle instantanément il traça une superbe lithographie en hommage à Ponge (une dédicace accompagne en effet le premier état – unique – de la planche datée dans la pierre). Picasso assenait on ne peut plus clairement que tous les fervents de la lithographies se retrouvaient dans le texte de Ponge, cet engouement multiple suffisant à repousser un peu plus Matière et mémoire vers l'album.³⁰⁰

Il semble donc que, malgré son amateurisme vis-à-vis de la technique lithographique, Francis Ponge soit parvenu à capter et à rendre sensibles les éléments les plus emblématiques et les plus émouvants de ce procédé : la sensualité de la matière (celle de la pierre, de l'encre et du papier) et de l'opération chimique sous presse. Il retrouve ainsi, au sein même du geste plastique, son propre « projet d'expression », sans avoir à assujettir son texte à la série de lithographies de l'album.

Après quatre ans de paralysie de l'édition, beaucoup d'ouvrages peinent à paraître. Les auteurs qui ont la chance d'être publiés ne peuvent compter sur plus de cinq mille exemplaires. ***Ces conditions historiques vont déterminer un certain nombre d'orientations matérielles particulières à cette œuvre. Il en est ainsi, par exemple, du papier, un lot retrouvé et sauvé par Fernand Mourlot, juste suffisant pour une soixantaine d'exemplaires. Papier trouvé plutôt que choisi, dont le caractère de rareté va susciter l'émulation, l'amour même du peintre. La modestie, la simplicité de la reliure d'origine (la reliure de la B.N.F. est le reflet d'une autre interprétation de l'œuvre, puisqu'elle sera réalisée en 1985, soit quarante ans après la parution de l'album), simple emboîtement sans aucune fioriture, témoignent d'une adhésion à ce quotidien. Tous ces éléments d'ordre matériel, imposés par les restrictions ambiantes, reflètent de façon éclatante les conditions d'émergence de l'album, ils participent « à la facture, à la formulation de l'expression », ils réagissent sur l'expression, qui en est « modifiée » (M.M., p. 2). Michel Thévoz parle très justement de ces facteurs externes qui deviennent, dans l'œuvre d'art, le reflet d'une « exigence interne » :***

²⁹⁹ Francis Ponge – *Matière et Mémoire*, Paris, Fernand Mourlot, 1945, 20 exemplaires dont un orné d'une lithographie originale de Pablo Picasso, « Tête de jeune homme ».

³⁰⁰ Yves Peyré – *Peinture et Poésie. Le dialogue par le livre*, p. 70.

Mais c'est sans doute un autre privilège de l'artiste que de pouvoir enrôler ses propres fatalités au point que, pour le regard rétrospectif du biographe, elles paraissent avoir été appelées par une exigence interne de l'œuvre.³⁰¹

Le tirage est donc restreint à 60 exemplaires, édités en novembre 1945. Jean Dubuffet, dans ses « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages », insiste sur le fait qu'imprimer un trop grand nombre d'épreuves est contraire à « l'esprit de la lithographie »³⁰².

L'imprimé est en général tourné vers le public et adressé à la postérité : l'album, lui, incarne une volonté de rareté, de confidentialité. D'autre part, l'œuvre d'art, par le procédé de reproduction utilisé, déplace elle aussi son domaine de réception. Comme le montre Walter Benjamin³⁰³, la reproduction technique est toujours plus indépendante, puisqu'elle peut transporter l'œuvre dans différents endroits simultanément, et dans des situations où l'original n'aurait jamais pu se trouver. Par la multiplication des exemplaires, même si celle-ci est peu importante, l'œuvre d'art s'ouvre à de nouveaux récepteurs, souvent différents de ceux qui lui sont habituels. Mais le public de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* reste radicalement opposé à cet homme du commun que le peintre veut toucher ; le tarif auquel est vendu chacun des exemplaire en est la cause :

Ces expériences lithographiques contreviennent au système du peintre : réunies dans des ouvrages de grand luxe (Matière et mémoire coûte cinq mille francs), destinées exclusivement aux bibliophiles, elles signent la soumission de Dubuffet aux usages de l'édition d'art et son entrée dans un autre système, celui du marché de l'art, de ses pratiques et de ses conventions. Contre le dogme du dilettantisme et de l'amateurisme, elles sont aussi la marque d'une professionnalisation de la démarche artistique...³⁰⁴

Jean Dubuffet sous-loue son appartement rue Lhomond à Francis Ponge à partir de septembre 1945. De nombreuses lettres, conservées notamment à la Fondation du peintre, témoignent de formalités inhérentes au déménagement. La correspondance demeure toutefois affectueuse, même si elle se raréfie avec le temps. La conclusion quant au problème de l'invitation à l'exposition à la Galerie André (« Ponge on s'en fout... ») montre que les divergences ont été nombreuses, parfois violentes, comme le montrent ces deux extraits des lettres de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, la première du 21 janvier 1946 et la seconde du 19 mars 1946 :

Par exemple l'autre fois à notre dîner je disais à la bonne Germaine : J'aime Francis autant que Jean. C'était d'ailleurs faux de toutes les façons. Mais je pensais Jean au nominatif. Autant que Jean aime Francis. C'était idiot puisque moi je n'aime pas Francis. Mais on pouvait aussi l'entendre avec Jean à l'accusatif, c'est une pensée qui ne me laisse pas en repos depuis lors.³⁰⁵ [...]

³⁰¹ Michel Thévoz – *Détournement d'écriture*, p. 48.

³⁰² Jean Dubuffet – « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 256.

³⁰³ Walter Benjamin – *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

³⁰⁴ Marianne Jakobi et Julien Dieudonné – *Dubuffet*, p. 138.

³⁰⁵ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, pp. 276-277.

Ponge est tout à fait au-dessous de tout. Son feu est éteint, plus la moindre braise !³⁰⁶

Les lithographies seront présentées au public à trois reprises, en novembre 1944, chez René Drouin, en avril 1945, lors de la parution de l'album, à la galerie André et en 1947, à New-York. Trois catalogues sont édités, dont la Fondation Dubuffet conserve des exemplaires. Le dernier catalogue, de format 17 x 21, dont la couverture est une lithographie originale, est tiré à 750 exemplaires. Sur la couverture noire grattée figure cette mention d'une écriture maladroite et en lettres capitales « LITHOGRAPHIES, JEAN DUBUFFET », au dos est indiqué la date de l'exposition ainsi que l'adresse de la galerie. Ce catalogue présente un récapitulatif du nombre total d'épreuves tirées de chaque pierre, ainsi que de leur destination. Une lettre de l'artiste³⁰⁷ témoigne de cet important travail d'archivage.

Le 4 avril 1947, le poète suisse Charles-Albert Cingria est violemment attaqué, dans un article anonyme des *Lettres françaises*, pour ses tendances politiques qualifiées d'extrême droite et pour certains de ses propos considérés comme pro-allemands. Jean Dubuffet, qui admire beaucoup le personnage, tente de le défendre, en adressant une lettre ouverte au directeur de la revue ; il ne parviendra qu'à focaliser la polémique sur lui et à s'attirer les foudres d'autres critiques. Dans une lettre du mois d'avril 1947, adressée à Francis Ponge, Jean Paulhan s'amuse de la fougue du peintre. Tous deux, malgré les sollicitations de Jean Dubuffet, qui leur adresse des copies de sa lettre ouverte, restent résolument à l'écart de cette affaire. Les opinions du peintre et du poète seront souvent divergentes, comme c'est ici le cas, mais n'altéreront jamais leur estime respective. Là encore les lettres circulent, s'échangent entre les trois correspondants :

Oui, Dubuffet m'a envoyé son petit factum. Je lui ai écrit ce que j'en pensais. Il m'a écrit à son tour. Et je lui réponds aujourd'hui. Naturellement il te montre tout cela.³⁰⁸

En réponse, Francis Ponge envoie à Jean Dubuffet une lettre dactylographiée de trois pages, dans laquelle il exprime son désaccord avec le contenu de la lettre adressée au directeur des *Lettres françaises*. Le poète donne son opinion sur chacun des différents protagonistes de l'affaire, dont Jean Dubuffet lui-même, réitérant son éloge du « merveilleux artiste », qui clôt le texte de *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école*. Nous en retranscrivons ici un extrait dans laquelle le poète dit au peintre ce qu'il pense de lui.

Jean Dubuffet : ici c'est plus difficile, parce que je le connais beaucoup. Mon opinion est plus complexe. La voici au mieux et au pire (tu l'auras voulu) : Au mieux, Jean Dubuffet est un merveilleux artiste, peut-être le plus merveilleux. Quand je suis près de lui, j'ai l'impression d'être au soleil. Ce qui n'implique aucun jugement moral, mais plutôt physique. Aucun autre homme ne me donne ce plaisir. J'ai toujours trouvé excellent (même du point de vue moral) de tenir compte de ses jugements et opinions, ou au moins de la forme et du ton qu'il leur donne. Rien de ce qu'il dit ou écrit – et qu'à la vérité il prend les airs, insolemment, de nous apprendre – que nous n'ayons, certes, déjà pensé (voire

³⁰⁶ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, *ibidem*, p. 288.

³⁰⁷ Lettre de Jean Dubuffet à Pierre Matisse, conservée à la Fondation Dubuffet.

³⁰⁸ Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, in. *Correspondance 1923-1968*, t. II, p. 45.

dit ou écrit), mais c'était (en général) avec moins de force, de brillant. Et nous avons le tort de l'oublier parfois...³⁰⁹

Jean Dubuffet ne songera bientôt plus à cette affaire, se jetant dans son entreprise de portraits ; Jean Paulhan, le premier, se prête de bonne grâce aux séances de poses, et lui envoie ensuite régulièrement de nouveaux modèles, sélectionnés parmi les connaissances et les fréquentations de l'un et l'autre. Dès le mois de juin, le peintre entreprend de faire le portrait de Francis Ponge, qui pose à trois reprises (17, 18 et 23 juin 1947) : les longues stations immobiles qu'implique l'exercice ravivent leur dialogue et l'attrait réciproque. Chaque portrait peut en lui-même être considéré comme un acte d'interprétation critique, non seulement de la figure du poète, mais aussi de son écriture, comme en témoignent les matériaux (huile, chaux, plâtre, ciment) et les titres choisis. Dès le mois de juin, Jean Dubuffet écrit à Jean Paulhan : « j'ai entrepris le portrait de Ponge »³¹⁰. De ces séances naîtront en particulier trois tableaux, intitulés « Ponge feu follet noir » (n° 25), « Francis Ponge jubilation (n° 27) et « Ponge plâtre meringué » (n° 28)³¹¹, qui seront exposés avec une cinquantaine d'autres portraits d'écrivains sous le titre « Les gens sont bien plus beaux qu'ils croient. Vive leur vraie figure », en octobre 1947. Les nombreux croquis préparatoires présentent tous le poète souriant, ils s'intitulent ainsi « Ponge hilare », « Francis Ponge transfiguré », ou « Francis Ponge traits à l'encre »³¹².

Au cours de l'été 1948, « Des silex de M. Juva », un texte de Jean Dubuffet, est publié par Jean Paulhan dans le cinquième numéro des *Cahiers de la Pléiade* et occasionne une nouvelle brouille entre le poète et le peintre. Ce dernier adresse une épreuve à Francis Ponge, avant la mise sous presse, au mois de septembre 1948. Ce texte constitue parfois une reformulation très nette de ce qu'avait écrit le poète sur la pierre et notamment dans *Le Galet*. Après lecture Francis Ponge inscrit sur la première page une appréciation à l'encre rouge, comme le font les professeurs, avant de renvoyer sa copie au cancre, avec l'annotation suivante. La composition de Jean Dubuffet reçoit même une note, de six et demi sur vingt, le jugement du poète est sans appel :

Aucun progrès. Vous vous êtes borné à démarquer plus ou moins maladroitement mon cours (comme la dernière fois celui de M. Cingria). Vous n'atteindrez jamais la moyenne en travaillant de cette façon. Je vous l'ai déjà dit et j'aimerais n'avoir pas à le répéter à l'occasion de chacune de vos copies : vous croyez trop vite avoir compris, et cette infatuation vous empêche de comprendre vraiment. C'est d'elle qu'il faut vous défaire si vous ne voulez pas continuer à perdre des places et finir l'année dans le plus mauvais rang.³¹³

Cela suffit à ce que le poète et le peintre évitent pendant un certain temps toute nouvelle rencontre, Jean Paulhan les recevant chez lui séparément. Deux ans plus tard, une nouvelle brouille oppose cette fois le mentor aux deux « mauvais élèves », comme le montrent ces quelques extraits des huit lettres écrites ce même jour par Francis Ponge à Jean Paulhan, dont la plupart n'ont pas été envoyées.

³⁰⁹ Lettre de Francis Ponge à Jean Dubuffet, conservée à la Fondation Dubuffet.

³¹⁰ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 289.

³¹¹ Ces tableaux sont reproduits dans le fascicule III du *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet : Plus beaux qu'ils croient, Portraits*, pp. 89, p. 101 et 104.

³¹² Croquis reproduits dans le même ouvrage, pp. 88-90.

³¹³ Lettre de Francis Ponge à Jean Dubuffet, 12 septembre 1952, conservée à la Fondation Dubuffet.

Comment peux-tu croire encore avoir quelque chose à m'apprendre ? Il est vrai que j'ai rencontré Dubuffet l'autre jour. M'a-t-il dit du mal de toi ? C'est possible, et peut-être ai-je un peu fait chorus, histoire de ne pas le contredire.

Cette dernière version, retranscrite dans leur *Correspondance*, sera celle qu'il choisira d'adresser à celui qu'il appelle désormais « Monsieur le Directeur Honoraire » :

Avons-nous un peu daubé sur ton compte ? – C'est bien possible, après tout. Lui attaquant (comme il sait le faire) et moi peut-être pour ne pas contrarier cette jolie nature faisant chorus.³¹⁴

En février 1946 Jean Dubuffet envoie un exemplaire de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* à Joë Bousquet. En janvier 1947 son article, intitulé « Francis Ponge et Jean Dubuffet. Matière et mémoire », est publié dans le quarante-septième numéro de la *Gazette des Lettres* de Lausanne. La même année, le poète, dans une lettre à Jean Dubuffet, parle de cet écrit de Joë Bousquet, qu'il trouve ridiculement et exagérément élogieux³¹⁵. Le peintre, quant à lui, ne sera guère plus tendre avec le texte qui lui est consacré, intitulé « Conte à J.D. », disant à Jean Paulhan que ce n'est « vraiment pas lisible »³¹⁶. C'est pourtant l'un des plus fervents admirateurs de ses travaux, et plus particulièrement de l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, dont il parle très justement. Joë Bousquet reviendra sur la relation du peintre à la pierre, mais aussi au langage, dans son ouvrage *D'un Regard l'autre*, texte inédit qui ne sera publié qu'en 1982 et dont deux chapitres successifs sont intitulés « En partant de Paulhan », et « À partir de Dubuffet ».

Jean Dubuffet donne la vie à la pierre, il a voulu fouiller l'automatisme jusqu'à cette révélation. Les écrivains ont pétri le langage et introduit son merveilleux pouvoir de division dans les manies de l'esprit. Si Dubuffet fait apparaître ce privilège de division dans la pierre, toutes les activités créatrices lui seront redevables d'un peu de force et de lumière. L'être est création et cette création se poursuit dans un perpétuel échange ontologique.³¹⁷

S'ils ne travailleront plus ensemble, ils restent néanmoins chacun attentifs aux travaux de l'autre ; Francis Ponge se rend ainsi régulièrement aux expositions du peintre. Il lui adresse ses publications, qui trouvent à chaque fois avec Jean Dubuffet un lecteur enthousiaste. Une lettre du peintre, suite à un de ces envois, témoigne de cette émulation commune :

Mon cher Francis, [...] Il y a, il y a toujours eu pour moi dans tes ouvrages un effet gorge-de-pigeon qui résulte du mariage mystique auquel tu excelles du parti pris des choses, qui me souffle le chaud, et du parti pris des idées, voire de la tradition la plus classiquement et hellénistiquement littéraire, qui me souffle le froid ; mais il me faut dire, et je me plais fort à te dire, que ce mets très savant et raffiné du registre omelette-surprise a pour moi beaucoup de saveur. Il m'inspire aussi des réflexions philosophiques (je suis, comme tu le sais, capitalement philosophe) qui me procurent d'attrayantes sensations comme on en recherche aux toboggans et montagnes russes, ou plus exactement aux balançoires à

³¹⁴ Lettres de Francis Ponge à Jean Paulhan, 12 septembre 1952, in. *Correspondance 1923-1968*, t. II, pp. 119-122.

³¹⁵ Lettre de Francis Ponge à Jean Dubuffet, conservée à la Fondation Dubuffet.

³¹⁶ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, 29 juillet 1947, in. *Dubuffet/Paulhan, Correspondance*, p. 432.

³¹⁷ Joë Bousquet – « À partir de Dubuffet », in. *D'un Regard l'autre*, p. 65.

bouclage de boucle, sur ce que tout parti qu'on prenne, et celui des choses comme tout autre, vous conduit, pour peu qu'on le poursuive aussi loin qu'il mène, au versant qui lui fait dos.³¹⁸

Leurs liens se resserrent encore lorsque Jean Dubuffet, en grand besoin d'une assistante compétente, propose au poète, par lettre, d'offrir le poste à sa fille Armande³¹⁹. Celle-ci accompagnera dès lors le parcours du peintre, devenant par la suite directrice de la Fondation Dubuffet, fondée par l'artiste rue de Sèvres, prolongeant la rencontre provoquée par Jean Paulhan.

Cette collaboration demeure donc inédite, même si une réédition de *L'Œillet*, illustrée par Jean Dubuffet, avait été envisagée en novembre 1947. Malgré leur longue carrière respective, dans des cercles et cénacles souvent voisins, voire communs, il n'y eut plus aucune matérialisation de leur communauté de dessein. Signalons toutefois pour mémoire qu'un assemblage de Jean Dubuffet sera reproduit dans l'édition originale de *La Fabrique du pré*, sous la légende « J'habite un riant pays ». Le titre du tableau, « Comme la moraine des forêts » (1956) participe à la genèse du poème ; là encore, l'image nourrit le texte. Elle constitue l'amorce de la réflexion et de la rêverie poétique, elle l'inhibe même parfois :

Le pré, surface amène, moraine des forêts » ; voilà tout ce qui me revient spontanément, de mon long travail de tant de jours depuis des années (trois et demie). Rien d'autre.³²⁰

La dernière rencontre du peintre et du poète avec Jean Paulhan se déroule, par hasard, le même jour, le 8 juillet 1968. Cette ultime visite commune au mentor est provoquée par des circonstances difficiles. Francis Ponge est à peine rentré à Paris : à son arrivée, sa fille Armande, devenue secrétaire de Jean Dubuffet, lui apprend que Jean Paulhan est soigné à la clinique Hartmann, celle où Hélène Saurel (la sœur de Francis Ponge) vient de décéder. Après s'être rendu dans la salle où repose le corps, le poète demande à voir Jean Paulhan. On lui répond qu'il dort et ne peut être dérangé. Il attend alors un long moment dans le jardin et voit tout à coup passer Jean Dubuffet, l'air agité, comme à son habitude ; étonnés par cette coïncidence tous deux bavardent un moment, puis sont finalement autorisés à monter voir quelques instants Jean Paulhan, fatigué mais encore très présent. Francis Ponge évoque cette dernière rencontre dans une lettre à Alain Berne-Joffroy.

Je ne sais si je vous avais dit par téléphone, en juillet, que le jour même de la mise en bière de ma sœur à la clinique Hartmann, j'avais vu, quelques instants, Paulhan dans la chambre où il était soigné. Ce devait être notre dernière rencontre...³²¹ *

Les lithographies de Jean Dubuffet avaient avant même leur édition en album un public attentif. Pierre Seghers, d'abord, pour lequel le peintre compose « Cyclotourisme », « plus digne » de figurer sur la couverture de son ouvrage que la première effectuée ; puis Jean Paulhan, qui suivra pas à pas la progression des travaux, tout comme Fernand Mourlot. Francis Ponge, enfin, se rendant à l'atelier, observant le peintre à l'œuvre : le poète pense qu'il est nécessaire de tirer des « leçons d'autres techniques »³²², comme il le fait ici de

³¹⁸ Lettre de Jean Dubuffet à Francis Ponge, 20 janvier 1962, in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. III, pp. 352-353.

³¹⁹ Lettre de Jean Dubuffet à Francis Ponge, conservée à la Fondation Dubuffet.

³²⁰ Francis Ponge – « *La Fabrique du pré* », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 470.

³²¹ Lettre de Francis Ponge à Alain Berne-Joffroy, 14 octobre 1968, citée in. *Correspondance 1923-1968*, t. II, p. 348.

³²² Francis Ponge – « Pour un Malherbe », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 28.

la lithographie. René Char, dans *Recherche de la base et du sommet* intitule la section consacrée aux textes sur les peintres « Alliés substantiels »³²³ ; l'intime compagnonnage n'est possible que lorsqu'il se crée un accord implicite entre les projets d'expression, mais que chacun reste libre dans la manifestation de ce désir. Le sens du terme substantiel nous renseigne encore sur cet aspect, puisqu'il désigne ce qui détermine la matière, ce qui la complète de substances nourrissantes. Comme le montre Jean Tardieu, la collaboration entre peintre et poète est pour chacun une possibilité de ressource infinie :

À bras ouverts de branches et de bourgeons, à bras ouverts de barques et de pluie, de vent marin, de lèvres salées, de soif et de faim de la vie, le peintre va au-devant du poète. Ils ouvrent ensemble toutes les portes. Ils brisent toutes les barrières. Ils font le saut définitif dans la Ressource sans fin. "Tout est possible ! J'assemble, à ma fantaisie, les fragments du miroir brisé. J'en compose un objet qui jamais avant moi ne fut."³²⁴

Le poète, comme la pierre, réfléchit sur l'expression du peintre : « il peut être bon qu'il ait réfléchi d'abord là-dessus (ou là-dessous) » (p. 2). Il réagit sur elle, il collabore à sa formulation qu'il modifie, répète, il devient miroir déformant, à l'image de ceux qui fascinent Jean Paulhan.

Différents éléments ont donc eu une influence sur la composition de l'album *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école*. Le contexte historique et artistique bien sûr, mais aussi des interventions extérieures, qui vont fortement conditionner la façon dont l'ouvrage sera perçu par le public : l'augmentation du tirage initial, dans un premier temps, puis l'ajout d'un texte, et donc d'un autre nom que celui de l'artiste sur la couverture. Enfin, le choix d'un titre, qui détermine l'horizon d'attente des lecteurs : Francis Ponge dit ainsi dans *Pour un Malherbe* que le titre « révèle », et « justifie »³²⁵ parfois, les intentions de l'auteur. Tous ces éléments participent à un « détournement » des objectifs initiaux du peintre. La collaboration avec le poète est « rencontre vraie », au sens où l'entend Henri Maldiney, elle est l'expression d'un don sans dû :

Une rencontre vraie ne remplit pas l'attente. Elle la surprend ; et du même coup la transforme et même, dans l'instant qu'elle la comble, la crée. Elle exige une part d'inconnu qui seule permet le don en récusant le dû.³²⁶

³²³ René Char – « Alliés substantiels », in. *Recherche de la base et du sommet*.

³²⁴ Jean Tardieu – « Les Portes de toile », in. *Le Miroir ébloui*, p. 158.

³²⁵ Francis Ponge – « Pour un Malherbe », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 141.

³²⁶ Henri Maldiney – *L'Art, l'éclair de l'être*, p. 256.

2. Portrait de l'œuvre.

Cette œuvre nous invite donc à découvrir un dialogue demeuré inédit et dont l'histoire est singulière, puisque le texte et l'image n'ont jamais été à nouveau réunis, et ce malgré la notoriété toujours croissante de ses deux co-signataires. Car Jean Dubuffet, fondateur de l'art brut et partisan – paradoxalement – d'un art qui combine matière et esprit³²⁷, et Francis Ponge, poète du « parti pris des choses » et du « compte tenu des mots », n'étaient à l'époque de l'édition de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* que peu connus du grand public. La parution de l'ouvrage semble ainsi marquer un tournant dans leurs carrières respectives, chacun conférant à l'autre son appui. C'est justement à partir de l'année 1945 que tous deux s'imposent, lentement mais sûrement, comme des figures établies du panorama littéraire et artistique. Il est donc étonnant qu'une réédition de cet album n'ait jamais été proposée, malgré la richesse de ce type de collaboration, que met en évidence Yves Peyré dans son article « Le Livre comme creuset » :

Le « Livre de dialogue » permet de saisir la constance et la profondeur, et, pour le dire d'un mot, la nécessité, du rapport poésie / peinture. Il met en avant un compagnonnage permanent, une amitié idéale et réelle qui remonte à Mallarmé / Manet et qui nourrit toutes les novations successives : on ne sort pas du besoin de se confronter, le livre prolonge et pérennise l'idée de duo, de la poésie à la peinture et réciproquement, il établit un lien, il est cette fragilité du papier qui entend ne pas être moins qu'un tombeau, qui est tout autant le corps respirant d'un murmure prononcé dans le partage.³²⁸

Il était donc nécessaire de rendre accessible cette œuvre dans son ensemble, dans son intégralité, elle qui n'avait jusque là bénéficié que d'une diffusion confidentielle ou partielle. C'est là précisément ce qui a motivé ce projet de recherche. Car bien que le texte du poète ait été réintégré successivement dans *Le Peintre à l'étude* et *L'Atelier contemporain*, il a toujours été séparé, « mutilé »³²⁹ de son pendant lithographique, et par là même d'une partie de sa signification. Privé du dialogue initial il devient « commentaire d'une absence, description d'un invisible »³³⁰ : ainsi l'on ressent, à la lecture du texte de Francis Ponge – et ce malgré son indépendance affichée – le manque d'un référent dont il est sans cesse question.

2.1. Littérature et lithographies.

³²⁷ « L'acte de Dubuffet fait apparaître dans la matière les pouvoirs discriminatoires de l'esprit », Joë Bousquet, « À partir de Dubuffet », in. *D'un Regard l'autre*, p. 66.

³²⁸ Yves Peyré – « Le Livre comme creuset », in. *Le Livre et l'Artiste*, p. 57.

³²⁹ François Chapon – *Le Peintre et le Livre* : « Celle-ci se refuse à dissocier le contenu littéraire et le contenu plastique du livre [...] D'aucune façon, ne pourrait être isolé, à moins de mutilation, tel ou tel élément. », p. 48.

³³⁰ Gilbert Lascault – « Aventures d'une horizontale », in. *Écrits timides sur le visible*, p. 50.

Comme le montre Yves Peyré, le rapport entre peinture et poésie se teinte souvent de violence : ce face à face est à la fois combat, étreinte, don réciproque autour d'un antagonisme formel, partage d'une quête, compagnonnage et co-création. L'alliance du texte et de l'image crée une œuvre hybride, un ouvrage protéiforme que l'on pourrait qualifier « d'œuvre d'art littéraire »³³¹. Bernard Beugnot introduit toutefois une nuance concernant le degré de dialogue qui s'opère ainsi au sein du livre :

Encore faut-il distinguer les cas d'intégration de l'image et du texte, fruit d'une collaboration étroite ou d'une conception simultanée, et les traitements parallèles d'un même thème.³³²

Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école appartient à une catégorie intermédiaire, à la fois étroite collaboration – même si elle n'est pas complètement instantanée – et traitement parallèle de la matière minérale.

Cet album est à la fois un livre rare et une œuvre d'art multiple. Il s'opère un double détournement, l'œuvre plastique se fait plurielle, tandis que l'auteur du texte voit son public potentiel se raréfier. Cette restriction initiale du tirage confère à chaque exemplaire de l'œuvre sa propre immanence, posant le problème de sa réception, conditionnant le destin de l'album. Francis Ponge s'interroge dans *Pour un Malherbe* sur le devenir de ses ouvrages :

Nous concevons fort aussi bien l'incertitude de son destin. Nous n'ignorons pas qu'il peut être emporté, comme le seront tant d'autres, presque tous les autres, par quelque tourbillon ou orage, voire simplement par quelque brise des contingences. Qu'il pourra devenir feuille morte et pourrir plus ou moins loin du pied du père.³³³

Un livre tiré à un si petit nombre d'exemplaires, réservé à quelques riches amateurs, peut-il être considéré comme une de ces « feuilles mortes » ? Seules les expositions et les rééditions permettent en effet de contrecarrer cette restriction de diffusion du « livre de peintre », et de continuer à le faire vivre.

2.1.1. Présence du livre.

Le livre incarne à la fois le symbole et le support de la réflexion, la succession des pages permet toutes les combinaisons, toutes les histoires : cette forme est donc particulièrement indiquée pour la présentation et la conservation de séries d'images, comme les catalogues de travaux. « Objet critique ultrasensible »³³⁴, selon les mots de Michel Butor, il est également devenu un espace expérimental, une forme artistique, une œuvre d'art parfois : certains exemplaires, comme celui conservé à la Bibliothèque Nationale de France, unique par sa reliure et l'intégration du dossier génétique, deviennent « livre objet ». En ce sens cet album en particulier, par la qualité du papier, de l'impression lithographique et de la typographie – et le livre illustré en général – est le témoin d'un « art du livre », d'une tradition bibliophilique qui remonte aux manuscrits médiévaux enluminés, comme le montre Anne Mœglin-Delcroix :

³³¹ Roman Ingarden – *L'Œuvre d'art littéraire*.

³³² Bernard Beugnot – « Introduction », in. *Œuvres complètes de Francis Ponge, t. I, p. 26*.

³³³ Francis Ponge – *Pour un Malherbe*, in. *Œuvres complètes, t. II, p. 225*.

³³⁴ Michel Butor – « Michel Butor et ses livres-objets » (dvd), in. *Petite Histoire de la littérature française*.

La première attitude, celle qui inspire le livre illustré, consiste à tenir l'art du livre pour une entreprise de sauvegarde, de conservation de la tradition, voire une réaction contre ce que François Chapon a significativement appelé "la vulgarisation" des moyens modernes de reproduction. Il s'agit donc de préserver de la disparition une fabrication artisanale du livre en dépit de son industrialisation croissante à partir de la fin du 19^{ème} siècle et de la médiocrité qui effectivement en résulte le plus souvent.³³⁵

La thématique des lithographies de Jean Dubuffet, qui se présentent comme une chronique des préoccupations matérielles du peintre à la libération, s'accorde parfaitement avec le support livre, qui incarne, depuis son industrialisation massive, un des médiums privilégié de l'expression du quotidien. Il fonctionne de plus comme une charnière, comme l'articulation qui réunit dans un espace commun le texte et la série d'images.

Matière et mémoire ou les lithographes à l'école s'apparente à un album par son format, qui est celui d'un in-folio, dimension traditionnelle du genre. C'est à l'époque romantique, aux alentours des années 1820-1830 que cette forme atteint son apogée. Le mot album fait référence au terme qui désignait initialement les recueils de lithographies, ouvrages en général de forme oblongue, qui permettent la conservation d'estampes représentant paysages, portraits ou monuments. Il s'appliquera ensuite par extension aux livres de grands formats, en couleurs, destinés aux enfants et racontant une histoire en images. Dans l'album, c'est l'image qui constitue la source et le prétexte et qui, dans une certaine mesure, représente une contrainte pour le poète. Mais celui-ci conserve toutefois une marge de manœuvre importante : chacun possède son propre espace, le texte introduit l'image, cette délimitation permettant l'autonomie respective. L'image est ici plus instigatrice, maïeutique³³⁶ que contraignante ou tyrannique, Francis Ponge est comme la pierre, à la fois « interlocuteur » et « dépositaire » (*M.M.*, p. 2), il répond aux questions posées par la série de lithographie de Jean Dubuffet, retrouvant ainsi en l'autre et en lui-même l'expression de son propre art poétique. L'artiste, « non aveugle » aux « désirs » du poète, « réserve à ses réactions une place convenable »³³⁷. Il s'agit en quelque sorte d'un livre démocratique, dans le sens où chacun des co-signataires se place sur un pied d'égalité, chacun conservant sa liberté, l'album est la manifestation d'une fraternité, d'un accord sans contraintes et d'une correspondance entre les projets respectifs d'expression.

Nous n'avons pu localiser que trois exemplaires de cet album : deux sont conservés à la Fondation Dubuffet, l'autre à la Bibliothèque Nationale de France. Le Musée des Arts Décoratifs en a exposé un en 1960, lors d'une exposition consacrée au peintre, « Jean Dubuffet, 1942-1960 », comme l'indique le catalogue³³⁸. La Bibliothèque littéraire Jacques

³³⁵ Anne Mæglin-Delcroix – *Sur le Livre d'artiste*, p. 77.

³³⁶ Méthode socratique fondée sur le dialogue, consistant à faire « accoucher » l'interlocuteur d'une idée en lui posant une série de questions l'amenant à réviser son jugement.

³³⁷ Francis Ponge : « Mais qu'un artiste à la fois non trop prétentieux à son égard, et non aveugle à ses désirs, un artiste soucieux d'elle, amoureux d'elle se présente et réserve à ses réactions la place convenable, elle paraît alors heureuse d'avoir eu sa part, de s'être exprimée elle aussi, et ce bonheur sera communiqué aux planches, à l'œuvre elle-même. », in. *Matière et mémoire...*, p. 3.

³³⁸ Catalogue de l'exposition « Jean Dubuffet, 1942-1960 », Musée des Arts Décoratifs, pp. 62, 65 et 69.

Doucet, qui possède un important fond d'archives pongiennes en cours de catalogage³³⁹, ne détient aucun document relatif à cette œuvre. D'autre part, dans une lettre à Pierre Matisse, datée du 8 décembre 1946, Jean Dubuffet fait état du don d'un exemplaire de l'album au Musée d'Art moderne de New-York :

Drouin est venu choisir (après vous) parmi les tableaux faits avant le 1^{er} octobre, comme convenu, ceux qui lui plaisaient. Il est venu avec H.P. Roché et aussi avec un certain Léo Castelli, qui réside à New-York et qui y fricote je ne sais quoi dans les musées (il m'a dit qu'il avait donné au Musée d'Art Moderne l'album de lithographie « Matière et Mémoire » que Drouin lui avait confié lors de son précédent voyage à Paris.³⁴⁰

Cet exemplaire est toujours conservé dans ce musée, puisque certaines des lithographies, notamment « Coquette au miroir », sont présentées lors d'expositions ponctuelles, comme celle organisée en 1989³⁴¹.

Enfin, certains documents, appartenant à des collections privées, ne sont pas encore référencés ; mais nous savons grâce à la revue *Genesis* (Revue Internationale de Critique Génétique) et son numéro consacré à Francis Ponge³⁴² qu'il existe un autre exemplaire, contenant une partie du dossier génétique, que nous n'avons pu localiser à ce jour. Cet exemplaire, dit « truffé de notes manuscrites »³⁴³, a été acquis en 1946 par le peintre Constant Rey-Millet. Celui-ci, issu d'une famille aisée, achetait régulièrement des livres et des manuscrits à Francis Ponge. Pour de plus amples informations sur ce sujet nous renvoyons au numéro spécial de la revue précédemment citée ainsi qu'au « Catalogue des manuscrits de Francis Ponge », établi par François Chapon³⁴⁴.

Il serait très intéressant de pouvoir confronter les différents exemplaires (nous ne pouvons le faire qu'avec les trois que nous avons pu consulter), car certains semblent présenter des singularités, des variantes. Celui destiné à Jean Paulhan, par exemple, serait dédié par les deux co-signataires. De même, deux exemplaires contenaient des notes manuscrites, le dossier était donc initialement divisé en deux. Mais rien ne nous permet d'affirmer que ces deux parties composent désormais le dossier de notes conservé à la Bibliothèque Nationale de France ; il semble qu'il manque effectivement quelques feuillets, comme nous le verrons au cours de l'analyse. Louis Hay démontre ainsi que la plupart des ouvrages ont à la fois une signification historique et matérielle, qui se dévoile notamment dans le dossier génétique :

Dès l'origine, chaque écrit prend place dans une configuration historique : livre manuscrit, ouvrage imprimé, manuscrit de travail. Ses caractéristiques matérielles deviennent ainsi indices d'une fonction et d'une appartenance

³³⁹ Pour quelques études de ce fond nous renvoyons à l'ouvrage collectif *La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : archive de la modernité*, où figurent les textes d'Almuth Grésillon, « Francis Ponge, *L'Ardoise* "dans tous ses états" », et de Gérard Farasse, « Ex-dono Francis Ponge », pp. 149 et 175.

³⁴⁰ *Lettre de Jean Dubuffet à Pierre Matisse, conservée à la Fondation Dubuffet.*

³⁴¹ Catalogue de l'exposition « Dubuffet prints from the Museum of Modern Art », New-York, Museum of Modern Art, 1989, pp. 7 et 101.

³⁴² *Genesis*, n° 12, « Francis Ponge », janvier 1998.

³⁴³ Manuscrit recensé sur le site internet « Argile, Archive et génétique littéraire ».

³⁴⁴ François Chapon – « Catalogue des manuscrits de Francis Ponge », in. *Francis Ponge*, pp. 17-66, pp. 24 et 76 pour les manuscrits du texte « Matière et Mémoire ».

culturelle qui constituent la première signification de l'objet. En second lieu, celui-ci est témoin de sa propre histoire qui demeure inscrite dans ses matériaux (papiers, encres, crayons) comme dans sa composition (dossiers, plans, brouillons).³⁴⁵

Le premier exemplaire, qui porte le numéro 22, est conservé à la Bibliothèque Nationale de France dans la réserve des livres rares³⁴⁶. Nous reproduisons ici la notice bibliographique de cet ouvrage³⁴⁷ :

- Auteur : Ponge, Francis et Dubuffet, Jean.
- Titre : Matière et mémoire : ou les lithographes à l'école.
- Publication : Paris : F. Mourlot, 1945.
- Description : 13-(1) p[ages] -(34) f[euilles] de pl[anches] dont 2 en coul[eurs] -(69) f[euilles] ; 34 cm.
- Notes : Ed[ition] originale, tirée à 60 ex[emplaires] – Ex[emplaire] n°22 - Joint, une invitation à l'exposition de lithographies de l'artiste à la galerie André, du 14 au 28 avril 1945 - Vente Abel Raynaud, Paris, 17 XI 1980, n°181. - Joint, le dossier du texte de F. Ponge, comprenant une liste dactylographiée, 8 f[euilles] de notes manuscrites autographes, 3 versions successives (les 2 dernières datées du 5, puis du 6 II 45) et dactylographiées (les 2 premières corrigées) en 33 f[euilles], 9 [feuilles] de premières épreuves corrigées pour la revue Fontaine, n°43, juin 1945, et 18 f[euilles] d'épreuves corrigées (datées du 28 III 45) pour la présente édition. – Acq[uisition] 82-9202. – Rel[iure] de maroquin gris doublé à décor incrusté d'écorces de platane et de fils électriques (Leroux, 1985). – Rel[iure] réalisée grâce à un don de M. Henri Paricaud à la S.A.B.N.
- Côte : BN, Impr. (Res.g.-v-497).

Cet exemplaire porte la cote « Res.g.-v-497 » et présente un certain nombre de particularités, décrites notamment dans l'ouvrage consacré aux *Trésors de la Bibliothèque Nationale de France*³⁴⁸. La Fondation Jean Dubuffet nous a offert l'opportunité de consulter deux autres exemplaires, en état original, l'un portant le numéro III et appartenant à la série des dix exemplaires hors commerce, et l'autre portant le numéro 34. Ces deux exemplaires sont conservés au 137 rue de Sèvres, dans le sixième arrondissement de Paris³⁴⁹.

Le texte, suivi des 34 lithographies originales, a été publié chez Fernand Mourlot en 1945 et tiré à soixante exemplaires sous le titre *Matière et mémoire ou les Lithographes à l'école*, par Francis Ponge et Jean Dubuffet. Si l'album appartient à la catégorie du « livre

³⁴⁵ Louis Hay – « Introduction », in. *La Naissance du texte*, p. 10.

³⁴⁶ Cette réserve conserve, toutes disciplines confondues, un fond d'environ 200 000 volumes sélectionnés en fonction de leur rareté et de leur caractère précieux. La salle de lecture abrite par ailleurs une collection d'environ 8000 volumes en accès libre relevant des domaines d'études suivants : histoire de l'édition, typographie, illustration du livre, reliure, histoire du papier, bibliophilie, histoire des collections et des ventes de livres.

³⁴⁷ Certaines abréviations utilisées dans cette notice ont été remplacées par les mots complets afin de permettre une lecture plus aisée de ce document.

³⁴⁸ Marie-Hélène Tesnière, Marie-Odile Germain, Antoine Coron – *Trésors de la Bibliothèque Nationale de France*, p. 152.

³⁴⁹ La Fondation Dubuffet, lieu d'exposition temporaire, est un centre d'histoire et d'étude dont l'objectif est la conservation et l'exploitation des archives du peintre à partir desquelles se développent toutes ses activités.

rare », selon la définition de Luis J. Prieto, l'exemplaire n° 22, quant à lui, s'apparente à une œuvre originale, puisqu'il présente des éléments autographes uniques :

Un objet est unique (...) lorsqu'il est le seul à être authentique d'un certain point de vue, et il est plus ou moins rare lorsqu'il est un des objets respectivement moins ou plus nombreux qui partagent une certaine authenticité.³⁵⁰

Nous allons dans un premier temps décrire un exemplaire indemne de toute retouche – l'exemplaire III, conservé à la Fondation Dubuffet – pour ensuite mettre en lumière les différentes particularités et différences de notre exemplaire de référence, consulté à la Bibliothèque Nationale de France.

Exemplaire III : C'est l'un des dix exemplaires édités hors commerce, son état est tel qu'en 1945. L'album est de grand format, comme il est d'usage, ce qui lui donne un caractère assez imposant. Ce format nous ramène à notre enfance, les premières confrontations avec le livre se faisant souvent par le biais de l'image : celle-ci répète ou complète le texte, permettant à l'enfant de comprendre l'histoire même s'il ne sait pas encore lire. Le genre de l'ouvrage, album plutôt que livre de peintre, clairement affiché, témoigne donc d'un désir de rendre le livre, la littérature, plus ludique. *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* se présente sous emboîtement gris ; une étiquette, identique à celle qui figure alors sur les livres ou les cahiers d'écoliers, est collée sur la tranche et indique le titre :

F.P. Matière et Mémoire J.D.

Les initiales de Francis Ponge et de Jean Dubuffet encadrent le titre, l'album fait le lien entre les deux créateurs. Le nom du poète précède celui du peintre et annonce l'agencement de l'ouvrage, le texte précédant, préfaçant, les lithographies. De plus, cet ordre d'apparition est la conséquence d'une norme éditoriale et ne peut donc être considéré comme le reflet d'une quelconque hiérarchie entre les deux partenaires.

Sous l'emboîtement nous découvrons une couverture vierge, qui s'apparente à du papier kraft ; sur le plat de l'album (en haut de la page et au centre) figure le titre, qui se présente comme tel :

Matière et mémoire ou les lithographes à l'école

La disposition des éléments du titre semblent le partager en deux, « Matière et mémoire » s'appliquant au texte et « les lithographes à l'école » à la série de lithographies. Néanmoins, la conjonction de coordination « ou », mise en avant par sa position spatiale, indique la liaison, l'union entre l'expression littéraire et la manifestation artistique : cette particule, qui permet de relier deux éléments de même rang, « placés sur le même plan syntaxique » et « occupant la même fonction dans la phrase »³⁵¹, souligne l'égalité et l'équilibre qui s'instaure entre le texte et les lithographies dans l'album, mais aussi leur autonomie respective :

L'usage de la conjonction de coordination garantit ainsi l'autonomie syntaxique des éléments qu'elle conjoint. [...] la conjonction de coordination crée dans la phrase un syntagme unique, dont les membres sont solidaires et constituants d'un tout.³⁵²

³⁵⁰ Luis J. Prieto – « Le Mythe de l'original », in. *Esthétique et Poétique*, p. 148.

³⁵¹ Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau – *Grammaire du français*, p. 129.

³⁵² Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau, *ibidem*, pp. 129 et 131.

Cette conjonction utilisée dans le titre souligne une « alternative ou une disjonction inclusive »³⁵³ entre les deux éléments, elle suggère un « choix possible et indifférent »³⁵⁴ entre eux.

La police utilisée est la même que celle du corps du texte de Francis Ponge, du Garamond, légèrement italique et d'une hauteur de lettre d'environ 1,5 cm, la typographie est manifestement très soignée. Les majuscules d'usage ne sont pas respectées, selon le vœu de Jean Dubuffet – qui n'en mettait pas dans les titres de ses tableaux –, nous suivrons donc cette norme au sein même de la présente étude. À l'intérieur, les pages ne sont pas reliées entre elles, elles vont simplement deux par deux puisqu'il s'agit de feuilles de grands formats pliées en deux, qui se succèdent au fil de la lecture. Les albums d'estampes ne sont pas reliés en général, afin d'en permettre l'exposition : le lecteur peut ainsi s'approprier l'ouvrage, créer son propre chemin, son propre parcours. La consultation et le rythme de « lecture » sont plus fluides, plus autonomes : l'œuvre devient un montage aléatoire et ludique, l'objet d'une manipulation matérielle et mentale, qui, selon Yves Peyré, s'opère parfois au détriment de la matérialité même du livre :

Le plus flagrant [artifice] étant l'exposition simultanée des diverses doubles pages d'un livre, la simultanité ne s'obtenant qu'au prix de la disparition du livre comme réalité propre qui impose de tourner les pages, de feuilleter le volume, de parcourir la matière assemblée et agencée selon un ordre ; ne reste alors que l'épars des préparatifs, des sortes de bonnes feuilles, non le livre lui-même.³⁵⁵

Jean Dubuffet avait ainsi pour habitude de trancher les fils de couture des livres qu'il aimait et qu'il consultait régulièrement. Découdre les cahiers lui permettait de consulter l'ouvrage à sa guise, dans l'ordre qui lui convenait, et de ne retenir que quelques passages isolés. Ce traitement particulier des livres par le peintre³⁵⁶ en fonction de son propre usage témoigne de son refus de sacraliser la littérature. Enfin, dans le cas de l'album, cette indépendance des pages restituée aux lithographies leur caractère d'œuvre d'art puisqu'il est possible, les cahiers de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* n'étant pas cousus, d'afficher et d'encadrer les images séparément (cela explique la disparition, dans l'exemplaire 34, d'un certain nombre de lithographies, suite à une exposition).

La page de titre (*page 1*)³⁵⁷ reprend les mêmes caractères italiques que sur la couverture, de taille et d'emplacement identiques :

Matière et mémoire ou les lithographes à l'école par Francis Ponge et Jean Dubuffet

³⁵³ Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau, *ibidem*, p. 136.

³⁵⁴ Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau, *ibidem*, p. 136.

³⁵⁵ Yves Peyré – « *Le Livre comme creuset* », in. *Le Livre et l'Artiste*, p. 44.

³⁵⁶ Jean Dubuffet ne gardait de certains volumes que les passages qui l'intéressaient, en soulignant les parties importantes, ajoutant à même les pages ses propres considérations ; il faisait également régulièrement don d'une partie de sa bibliothèque, pour se débarrasser de ce qu'il appelle des « bouteilles vides » : « Dans ces jours fériés, on range un peu ses affaires. J'ai un tas de livres sur mon étagère, des livres lus, donc vidés de leur contenu en quelque sorte : des cadavres, des bouteilles vides. J'ai décidé de remplacer cela par une bibliothèque d'un nouveau genre. Rien que des bouteilles enchantées, qui ne se vident pas, vous pouvez toujours y boire, elles restent toujours pleines. J'installe sur ma nouvelle planche : Moby Dick, Les Possédés, Aytré. », Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Correspondance*, p. 74.

³⁵⁷ Les références de page en italique sont données à titre indicatif, car elles ne figurent pas dans la pagination de l'album ; la pagination réelle ne débute qu'à la page 5 et se termine à la fin du texte, page 13.

Là aussi la disposition binaire, en miroir, de chaque élément participe à l'affirmation d'une collaboration sans soumission, d'une responsabilité intellectuelle partagée. En bas de page, au centre, figure cette mention d'édition :

Paris M.CM.XL.V

La page suivante (page 3) présente, au centre et de façon identique à la page de titre, les co-signataires de l'œuvre :

Francis Ponge et Jean Dubuffet

Au dos, sur la page de gauche (page 4), figure, centrée, cette mention d'édition.

JUSTIFICATION DU TIRAGE Cet ouvrage a été tiré à 60 exemplaires sur papier d'Auvergne ; 50 exemplaires numérotés à la presse de 1 à 50 et 10 exemplaires hors commerce marqués en chiffres romains Exemple III

Le texte commence sur la page de droite (page 5), la police choisie par Francis Ponge et Fernand Mourlot est emblématique puisque le Garamond est un corps qui incarne la période humaniste, durant laquelle il a été créé. La première lettre, le « L » de « L'esprit non prévenu », est une lettrine non imagée, à hauteur de trois lignes. « Matière et Mémoire » s'étend sur dix pages, toutes numérotées sauf la dernière (page 14) sur laquelle figure, à la suite du texte et en lettres capitales, la mention d'auteur, comme il est d'usage au terme d'une préface (alignée à droite de la page). La page suivante (page 15) présente la série, au centre et en capitale sont annoncées les : « LITHOGRAPHIES ». Celles-ci, en pleine page, débutent sur la page de droite (page 17) et se succèdent une page sur deux, jusqu'à la dernière, qui porte le numéro 34 (page 83). Chaque lithographie est numérotée au crayon de papier, en bas à gauche de la page, mais l'écriture n'est vraisemblablement pas celle du peintre, de plus, elle est différente d'un exemplaire à l'autre ; Fernand Mourlot ou ses assistants se sont apparemment chargés de cette tâche. Sur la feuille suivante (page 85) figure cette dernière indication, la mention d'édition, qui clôt l'album :

Les 34 lithographies que contient cet ouvrage ont été exécutées par Jean Dubuffet lors d'un stage à l'Imprimerie Mourlot frères, en 1944. La typographie est de l'Imprimerie Union. Fernand Mourlot, éditeur à Paris.

Les exemplaires, tel qu'il était annoncé dans le catalogue de l'exposition, devaient être tous signés par le peintre ; toutefois, ni celui de la Bibliothèque Nationale, ni ceux de la Fondation Dubuffet ne portent cette signature.

Exemplaire 22 : Alors que la qualité des lithographies contrastait avec la simplicité et la modestie de la reliure originale, c'est le rapport inverse qui s'opère avec cet exemplaire : le luxe du cuir tranche avec le graphisme primitif et pariétal des estampes. Il est conservé sous une reliure de Georges Leroux datant de 1985, dont on trouve une description et une photographie dans l'ouvrage de Jean Toulet, *Georges Leroux. Catalogue de l'exposition*³⁵⁸ à la B.N.³⁵⁸. Ce volume a été relié sur commande de la Bibliothèque Nationale de France et grâce à un don d'Henri Paricaud³⁵⁹, quarante ans après sa parution. La reliure, de maroquin gris doublé présente sur le plat et le dos de l'album un décor incrusté d'écorces de platane et de fils électriques. Le titre n'apparaît que sur la tranche de l'album, le plat ayant été intégralement recouvert de cuir, et le sous-titre, *ou les lithographies à l'école* n'y

³⁵⁸ Jean Toulet – *Georges Leroux. Catalogue de l'exposition à la B.N.*, pp. 32 et 114.

³⁵⁹ Homme d'affaire et bibliophile, président des amis de la Reliure Originale, il commande à ce titre depuis 1977 des reliures originales pour le compte de la Bibliothèque Nationale. Le catalogue des ventes de sa bibliothèque personnelle présente ainsi deux ouvrages de Jean Dubuffet, *Vignettes Lorgnettes* et *Le Mirivis des Naturgies*, reliés par Georges Leroux en 1964 et 1966.

figure pas. Les lettres sont disposées de manière fragmentaire, de façon à pouvoir être lues verticalement, elles s'apparentent ainsi à des notes de musique sur une partition :

ma ti ère et mé moi re

Les mots sont donc décomposés par syllabe, ce qui confère d'emblée à l'album un troisième caractère (les deux premiers étant artistique et littéraire), musical cette fois. Le relieur livre ici une libre interprétation de l'œuvre, il « collabore à la facture » de cet exemplaire, ajoutant une pièce à l'ouvrage commun, il participe « à la formulation de l'expression » (*M.M.*, p. 2), tirée de son propre regard sur l'album et ses co-signataires. En effet, Francis Ponge était très attaché à la sonorité des mots, à la succession des syllabes et au symbolisme que revêtent, aux émotions que déclenchent certaines de ces sonorités. Et l'on oublie trop souvent la passion pourtant affichée de Jean Dubuffet pour la musique, s'y essayant plus ou moins régulièrement³⁶⁰, mais avec une allégresse toujours perceptible ; il célébrera ainsi la mélodie particulière et enchanteresse, dont parle Francis Ponge dans son texte, cette « musique plus discrète – comme une musique de chevet » (*M.M.*, p. 2) qui émane de l'atelier lithographique.

La typographie cursive évoque l'écriture d'un écolier et rappelle ainsi de façon allusive le sous-titre manquant, achevant de faire de cet ouvrage une œuvre d'apprentissage. Les lettres dorées du titre contrastent avec l'apparente pauvreté des matériaux utilisés pour l'incrustation et leur confère un certain prestige. Là encore nous pouvons penser aux albums dans lesquels les enfants collent les feuilles d'arbres, les bouts d'écorces et tous ces menus trésors découverts sur le chemin de l'école. Ces différents aspects témoignent de l'attention portée par le relieur au respect de l'œuvre, mais aussi concernant les partis pris esthétiques des co-créateurs. Nous sommes ici en présence d'un véritable livre, qui s'ouvre et dont les feuillets sont solidaires les uns des autres, car contrairement à l'album d'origine, toutes les pages ont été reliées entre elles. La première page est en daim de couleur grise et est suivie de trois feuilles vierges. La page de couverture originale a été réintégrée, sous forme de page de titre, et est suivie d'une page blanche. Sur la page suivante est collée une invitation, celle de l'exposition à la galerie André. Suite à la dernière mention d'édition (*page 85*) se succèdent trois pages blanches, ainsi qu'une page de couleur marron clair (*page 93*). Cet exemplaire est « truffé », selon l'expression consacrée :

Dans le jargon des libraires, on parle d'exemplaire « truffé » lorsqu'on a fait relier dans le livre, généralement avant la page de titre, des manuscrits, des lettres autographes, des dessins ou des photographies en rapport avec le sujet de l'ouvrage.³⁶¹

Commence alors le dossier du texte, introduit par une page de la pochette cartonnée de couleur rose qui contenait les notes avant leur reliure. Le manuscrit de « Matière et mémoire » a été décrit par François Chapon dans le catalogue de l'exposition Francis Ponge au Centre Georges Pompidou du 24 février au 4 avril 1977³⁶².

En haut, au centre, Francis Ponge a inscrit la mention suivante :

³⁶⁰ Le peintre danois Asger Jorn lui propose, en 1961, de l'accompagner : « Il jouait du violon et de la trompette et moi du piano. J'achetai un magnétophone pour enregistrer nos improvisations. Puis des instruments de toutes sortes, que me procurait Alain Vian, qui en était marchand, et que, sans savoir en jouer, j'utilisais à ma façon. », in *Biographie au pas de course*, p. 80.

³⁶¹ Jean-Daniel Canaux – « Les Manuscrits et dossiers littéraires chez le relieur bibliophile », in *Le Manuscrit littéraire, son statut, son histoire, du Moyen Age à nos jours*, p. 379.

³⁶² François Chapon – *Francis Ponge. Manuscrits, livres, peintures*, pp. 24-25.

Matière et mémoire Ou Les Lithographies à l'École _____ (Notes, manuscrits, dactylographies et épreuves ayant servi pour...) _____

Au dos de cette page cartonnée, en lettres capitales et à l'envers, signe qu'il s'agit d'une feuille de récupération, la mention « CAPITALISATION ». Chaque feuille de notes est collée sur la page de droite : de la première (page 99) à la dernière (page 205), 69 feuilles de notes sont offertes à l'analyse, appartenant à différents stades de la rédaction³⁶³. La réunion du texte imprimé et de ses brouillons est emblématique chez Francis Ponge, comme le montre Bernard Beugnot, elle incarne les deux « tentations » du poète : De ces ambivalences sourd un clivage de l'œuvre en deux versants, qui en représenteraient aussi deux moments : les textes clos d'une part, les textes ouverts d'autre part ; tentation de l'inscription et du proverbe d'un côté, de l'autre la variation, le dossier, le brouillon.³⁶⁴

Cet exemplaire, de par l'ajout du dossier génétique, acquiert un statut différent, il est véritablement unique. Le langage, texte définitif d'un côté et texte en cours de l'autre, encadre et emboîte les lithographies. Il semble s'accorder à la distinction que fait Walter Benjamin, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, entre œuvre originale et copie. Si l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale de France ne peut être considéré comme l'original (du point de vue chronologique notamment), il s'en rapproche du moins par l'adjonction d'éléments qui sont, eux, uniques :

À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. Nous entendons par là aussi bien les altérations subies par sa structure matérielle que ses possesseurs successifs. C'est le hic et le nunc d'une œuvre qui fonde son authenticité, et celle-ci, par définition, échappe à toute reproduction.³⁶⁵

Exemplaire 34 : Cet exemplaire, conservé à la Fondation Dubuffet, a été amputé d'une partie de ses lithographies, pour les besoins d'une exposition, et ne possède plus de couverture, pour une raison indéterminée.

L'exemplaire 28 a été mis en vente à l'hôtel Drouot en 2010, l'album, décrit comme un « monument littéraire et lithographique », est estimé à 70 000 euros.

2.1.2. Mise en page et promesse du titre.

Michel Thévoz, analysant le code typographique dans son ouvrage *Détournement d'écriture*, démontre que, lors du passage du manuscrit à l'imprimé, c'est l'esprit qui supplante alors la matière. La typographie est effectivement un facteur de « normalisation et de stabilisation linguistique »³⁶⁶, un effacement de la trace et du geste graphique. L'histoire

³⁶³ Pour une description complète et exhaustive de ce dossier de notes nous renvoyons le lecteur aux chapitres concernés : 2.2.3. « Les notes. », 3.1.3. « Sélections de termes clés » et 3.1.4. « Quand l'écriture se cherche ».

³⁶⁴ Bernard Beugnot – « Dans l'atelier du Parti pris des choses », in. *Œuvres complètes, t. I, pp. 893-894.*

³⁶⁵ Walter Benjamin – *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, p. 13.

³⁶⁶ Michel Thévoz – *Détournement d'écriture*, p. 12.

de l'écriture établit que l'écriture occidentale va, au fil des siècles, s'épurer, et contribuer « à induire le rapport de subordination métaphysique de la matière à l'esprit »³⁶⁷. Mais il ne faut pas pour autant en conclure à une neutralité du caractère d'imprimerie, il agit sur l'expression, sur la perception du texte, il le modifie, comme le fait la pierre lithographique dans le texte de Francis Ponge. La typographie est en lettres romaines, il s'agit d'un caractère appelé Garamond.

Il est intéressant de rappeler brièvement l'histoire de ce code typographique : les caractères romains ont été créés en opposition aux lettres gothiques, architecturales et stylisées, mais du même coup profondément éloignées de l'humain. L'imprimeur humaniste Geoffroy Tory démontre dans un traité de 1529 la qualité anthropomorphique de ce type de caractère réservé à ses débuts aux textes poétiques, idéal d'équilibre, de rondeur et d'harmonie dans les proportions, qui reproduit selon lui le corps et le visage humain et incarne « l'architecture de l'univers »³⁶⁸. Claude Garamond a été l'élève de Geoffroy Tory, suivant ses préceptes il crée à partir de 1544 le caractère qui portera son nom. Là encore, cet élément participe au sens de l'œuvre, puisque ce code typographique privilégie la matière à l'esprit : les œuvres de François Rabelais sont notamment imprimées en Garamond. Rappelons que Francis Ponge considère la matière comme l'unique « providence de l'esprit »³⁶⁹, puisqu'elle en est un moyen d'incarnation. Uniformisation, normalisation, l'épreuve typographique doit laisser transparaître quelque chose de la trace graphique originelle, en ce sens, elle est, pour Francis Ponge, partie prenante du défi poétique :

Pour Ponge, en tout cas, l'épreuve typographique représente un défi poétique qu'il ne peut relever qu'en faisant passer dans la page imprimée la gestualité à la fois orale et graphique qui génère le poème.³⁷⁰

Le caractère d'imprimerie, comme c'est le cas dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, par les soins qui lui sont apportés, possède une charge émotive et sensuelle, une signification propre.

Francis Ponge s'est intéressé au travail d'impression lorsqu'il avait été employé au service de fabrication des Editions Gallimard en 1923, puis journaliste au *Progrès* de Lyon et à *Action*. C'est pourquoi il est si attentif aux effets de la lettre d'imprimerie, cet « uniforme » du langage qui incarne pour lui un discours collectif et anonyme, dépersonnalisé, mais qui doit néanmoins être dans une certaine mesure en adéquation avec le sens du texte :

Ces mots donc, que vous êtes en train de lire, c'est ainsi que je les ai prévus : imprimés. Il s'agit de mots usinés, redressés (par rapport au manuscrit), nettoyés, fringués, mis en rang et que je ne signerai qu'après être minutieusement passé entre leurs lignes, comme un colonel. Et encore faudra-t-il pour que je les signe que l'uniforme choisi, le caractère, la justification, la mise

³⁶⁷ Michel Thévoz, *ibidem*, p. 15.

³⁶⁸ Geoffroy Tory – *Le Champfleury, l'art et la science de la due et vraie proportion des lettres attiques, qu'on dit lettres romaines*, Paris, Geoffroy Tory et Gilles de Gourmont, 1529.

³⁶⁹ Francis Ponge – « Le Verre d'eau » : « comme cela définit bien en quelque façon le sens de mon œuvre ? Qui est d'ôter à la matière son caractère inerte ; de lui reconnaître sa qualité de vie particulière, [...] (qui en fait la providence de l'esprit) », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 605.

³⁷⁰ Michel Thévoz – « *La Nuit du Logos* », in. *Détournement d'écriture*, p. 22.

en page, je ne dis pas me paraissent adéquats – mais non trop inadéquats, c'est bien sûr.³⁷¹

Il s'agit donc de respecter au mieux la typographie et la mise en page du texte, qui présente une certaine ressemblance avec l'image de la pierre : en effet, la justification des lettres, parfaitement étudiée, le présente comme un bloc compact, qui occupe un espace identique à celui de l'empreinte de la pierre sur les pages de l'album. Mais un problème se pose pour retranscrire exactement ce texte, puisque la police est exclusive et que chaque espacement entre les lettres a été strictement ajusté selon des normes ou des principes esthétiques que nous ne pourrions reproduire à l'identique. C'est pourquoi il serait utile de présenter un fac-similé du texte, seule façon d'obtenir un rendu véritablement conforme à l'original.

Le texte et l'image se confrontent au sein d'un même espace, en un jeu d'échos dans lequel chacun enrichit la partition de l'autre ; ils sont solidaires, la mise en page témoigne d'une véritable coordination bien plus que d'une juxtaposition. « Matière et Mémoire » est présenté comme une préface, une interprétation, une transposition plutôt que comme une simple description. L'album est formé d'éléments disparates, les lithographies, le texte, mais aussi, dans l'exemplaire de référence, l'invitation à l'exposition et les feuillets de notes ; leur intégration dans l'album dévoile le cheminement poétique et témoigne de la durée d'une expérience, celle du peintre confronté à la matière et celle du poète qui observe ces « épousailles » (*M.M.*, p. 4). Nous sommes face à une confrontation de deux expressions, un corps à corps au sein du livre, une étreinte qui oscille entre duel et duo, comme l'indique Francis Ponge, écrivant que « l'artiste lutte ou joue » (p. 3) avec la matière minérale.

Attardons nous quelques instants sur le mot « Proêmes », qui semble parfaitement s'appliquer au texte. Son emploi est attesté par le Littré, qui donne cette définition : « terme didactique. Préface, prélude d'un chant, entrée en matière, exorde d'un discours ». Nous pouvons donc également comparer ce texte à un prélude, mot désignant « soit une introduction précédant un morceau, soit une composition libre constituant une pièce autonome »³⁷². En effet, « Matière et Mémoire » participe à cette dialectique, chère à Francis Ponge, de la partie et du tout, du fragment et de l'ensemble, puisque ce texte, publié en édition originale avec les lithographies, sera réédité seul par la suite en recueil, bien qu'intégré à un nouvel ensemble, à un nouvel ouvrage. Ce texte, qui a pour fonction principale de présenter l'image, de l'introduire, puisqu'il s'agit d'un texte de commande, n'en conserve pas moins une possibilité d'autonomie manifeste, signe de sa dualité. Rappelons également que « Matière et Mémoire » avait été publié en préoriginale dans la revue *Fontaine* en juin 1945, soit environ quatre mois avant la parution de l'album. L'ordre d'apparition du texte et de la série lithographique est symbolisé par celui du titre, *Matière et mémoire*, et du sous-titre *ou les lithographes à l'école*. Francis Ponge exprime ainsi la dualité qui se manifeste dans les œuvres de Jean Dubuffet, dualité qui comme l'indique Jean Bellemin-Noel « commence avec le dualisme, celui de l'âme et du corps, évoqué d'entrée de jeu. »³⁷³

Dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale de France, la série de lithographies est encadrée par des zones de texte : la place centrale occupée par le graphisme relève d'une symbolique. Le poète semble tourner autour de cet élément fondateur qu'incarne la suite de lithographies ; il offre et confie ces images, qu'il tend au lecteur. Cette position des lithographies démontre qu'elles sont considérées comme le cœur, le noyau de l'œuvre : elles

³⁷¹ Francis Ponge – « Proclamation et petit four », in. *Œuvres complètes*, t. I, pp. 641-642.

³⁷² Philippe Met – « Dans l'atelier du Savon », in. Francis Ponge, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1503.

³⁷³ Jean Bellemin-Noel – *Le Texte et l'avant-texte*, p. 109.

paraissent irradier les mots du poète d'une lumineuse évidence. L'album est, à la lecture, une aventure où se combinent les matières textuelles et graphiques, la manifestation et la mémoire de la rencontre : sa composition a été, pour l'artiste et le poète, une véritable expérience. Dans ses « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », Jean Dubuffet réfléchit sur le « pouvoir évocateur » des titres, mais aussi de toute intrusion d'un langage dans l'art :

C'est le redoublement de pouvoir évocateur dont les planches étaient dotées à l'instant qu'elles recevaient leur titre, et la force irrésistible avec laquelle l'image s'engouffrait dans la baie ouverte par le nom qui lui était conféré, celui-ci fût-il parfois un peu arbitraire. Il était instructif de vérifier là à quel point la fonction de l'artiste consiste, autant qu'à créer des images, à les nommer. Je crois même que cette fonction de lire, de visionner dans toute image donnée, de la doter d'associations d'idées, d'y voir apparaître des clefs de transcriptions des choses et des propositions de nouveaux modes de représentation, sinon même de nouvelles thématiques et nouveaux champs plastiques et poétiques, est beaucoup plus importante pour un artiste que l'élaboration des images elles-mêmes. Je crois que les découvertes fécondes se font non à partir de l'exécution des images mais à partir de l'interprétation qui en est faite.³⁷⁴

Le titre choisi par Francis Ponge fonctionne ainsi comme une libre interprétation du travail lithographique du peintre, il révèle de nouveaux sens à l'image.

Le choix du titre sera l'objet de discussions passionnées entre les deux signataires de l'album, qui demandent même à plusieurs reprises l'opinion du « commanditaire » Jean Paulhan, alors seul réel souscripteur de l'album, les deux autres étant Fernand Mourlot et le peintre. Ainsi, une lettre de Jean Dubuffet au poète, datée du 24 novembre 1944, ouvre le débat :

On a décidé Ponge et moi de vous demander conseil sur un projet de titre (dont il a eu l'idée) pour l'album des lithographies. C'est L'ÉCOLE DE LA LITHOGRAPHIE.

Cette lettre – dont nous ne connaissons pas la réponse – est suivie d'une autre, datée du mercredi 29 novembre 1944, qui réajuste le titre en mettant l'accent sur l'humain : « L'École de la lithographie » devient « L'École des lithographes », Jean Dubuffet ironise même sur les hésitations et les scrupules du poète, proposant « L'Écueil des lithographes » :

Le titre, oui, L'École des Lithographes, cela a bon air, ou, phonétiquement presque égal : L'Écueil des Lithographes, ou bien enfin autre chose, oui, Ponge va sûrement trouver mieux.³⁷⁵

Car bientôt Jean Dubuffet se révèle excédé par les délais de réflexion et de composition de Francis Ponge. Les lithographies achevées depuis deux mois, le peintre se montre impatient et songe à choisir le titre lui-même, dans une lettre à Jean Paulhan, datée du 12 janvier 1945 :

³⁷⁴ Jean Dubuffet – « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 275.

³⁷⁵ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in *Correspondance 1944-1968*, p. 153.

Pour le recueil de lithos Mourlot, que diriez-vous de ce titre, que je me propose de suggérer à Ponge : *Expériences lithographiques D'un Amateur Exécutées au cours d'un stage aux Ateliers Mourlot Frères, à Paris.*³⁷⁶

Le titre proposé est simplement descriptif, l'idée de scolarité est remplacée par celle de « stage », plus proche de ce que souhaitait Jean Dubuffet. Car l'artiste n'avait pour objectif, au départ, que de conserver la trace de son apprentissage lithographique, l'album incarnait alors le support idéal : « livre – trace »³⁷⁷, selon le terme d'Anne Mœglin-Delcroix dans son ouvrage *Sur le Livre d'artiste*, livre témoin, empreinte matérielle d'une expérience, mémorial d'un instant de création. Le support livre assure aux estampes non seulement une « mémoire », une possibilité de conservation et de consultation, mais aussi un autre champ d'existence, par la multiplication des exemplaires, une victoire sur le temps et l'espace. Car l'adjonction du texte de Francis Ponge va faire de ce recueil bien plus qu'un simple catalogue : par les relations qui s'établissent entre les co-signataires, ce livre de peintre s'approche du livre de dialogue.

Ces fluctuations, ces hésitations sont symptomatiques, du point de vue notamment de la genèse de l'œuvre. Le choix du titre, s'il s'échelonne sur plusieurs mois, intervient d'emblée à un stade transitoire : les lithographies sont pour la plupart terminées, même si le texte n'est encore qu'au stade de projet. Ce titre marque l'intermédiaire physique du passage de l'image au texte, il incarne le lien primitif entre le poète et le peintre, puisqu'il sera au cœur des discussions et du dialogue épistolaire. Mais il fonctionne également comme une première adresse à l'amateur, au lecteur idéal qu'incarne Jean Paulhan. Ainsi, dans son étude sur une ébauche inédite de Balzac, Andréa del Lungo, analysant une liste de titres envisagés par l'auteur, définit le choix d'un titre comme première étape du parcours génétique et lui confère valeur d'« annonce de l'œuvre à venir et obligation d'écriture. »³⁷⁸

Le titre affirme la singularité du texte poétique, mais aussi la continuité de l'œuvre commune. Il ne peut être considéré comme une simple répétition de ce qui est peint : en effet, Jean Dubuffet est conscient du pouvoir d'évocation du titre, qui va déterminer la perception et la réception de l'album. Daniel Bergez montre qu'il « circonscrit par avance un espace symbolique », en « déterminant l'horizon d'attente »³⁷⁹ du récepteur, il offre au lecteur un axe de lecture, non pas unique mais privilégié. C'est Michel Butor qui fournit, à notre sens, la meilleure analyse du champ d'action symbolique et significatif du titre :

Le titre est certainement une sorte de mode d'emploi. De même que pour un livre, il sert de vestibule et, en même temps, il reste. Le titre nous fait voir l'œuvre d'une certaine façon ; si le tableau avait été nommé autrement, dans bien des cas nous aurions été sensibles à d'autres détails, d'autres organisations. Introduction donc, mais pas seulement, c'est quelque chose qui demeure, court avec, le titre allant devant comme une sorte d'annonciateur.³⁸⁰

C'est à Henri Bergson que Francis Ponge emprunte le titre de son étude, « Matière et Mémoire » ; ce choix, selon Robert Mélançon, relève « d'une intention polémiste de l'auteur,

³⁷⁶ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, *ibidem*, p. 166.

³⁷⁷ Anne Mœglin-Delcroix – *Sur le Livre d'artiste*, p. 20.

³⁷⁸ Andrea del Lungo – « Plaisirs du titre et souffrances du commencement. À propos d'une ébauche inédite de Balzac », in. *Genesis*, n° 21, p. 10.

³⁷⁹ Daniel Bergez – « Le Titre du tableau », in. *Littérature et Peinture*, p. 141.

³⁸⁰ Michel Butor et Michel Sicard – *Alechinsky dans le texte*, p. 167.

et ce afin d'opposer à une philosophie spiritualiste une mémoire toute matérielle »³⁸¹. Ce philosophe a été, comme en témoignent certains entretiens³⁸², le cauchemar de l'auteur durant sa scolarité, et il a gardé un goût amer de cette discipline, qui sera encore accentué par la récupération philosophique à outrance de certaines de ses œuvres, notamment du *Parti pris des choses*, « ce petit ouvrage un peu trop couvert de philosophes »³⁸³ : « les philosophes en ont un peu trop parlé »³⁸⁴. À l'inverse, Jean Dubuffet aimait à se proclamer philosophe, avec beaucoup d'autodérision. Mais il semble probable que ce titre intervienne également en temps qu'hommage : sous l'occupation, les textes d'Henri Bergson comme ceux de Sigmund Freud sont prohibés, leurs livres interdits, saisis et détruits. Le premier, qui préfère « renoncer à ses titres plutôt que d'être exempté des lois antisémites de Vichy »³⁸⁵, décède le 4 janvier 1941 à Paris, dans l'indifférence des pouvoirs publics, sa famille n'a pas droit aux condoléances officielles. C'est Paul Valéry, lors du discours prononcé à l'académie le 9 janvier, qui lui rendra un dernier hommage, parlant du philosophe comme du « dernier représentant de la pensée »³⁸⁶.

Ce titre incarne donc une prise de position du poète sur la situation intellectuelle rendue de plus en plus précaire à mesure que le climat politique se durcit. Henri Bergson est alors reconnu comme l'une des figures les plus importantes de la philosophie contemporaine : le Général De Gaulle, lors d'un discours à l'Alliance Française (le 30 octobre 1943) le considère comme l'incarnation de « la clairvoyance de la pensée française »³⁸⁷. C'est ainsi en lisant ses ouvrages que Jean-Paul Sartre décide de se consacrer à cette discipline. André Gide, de son côté, se révèle hermétique aux conceptions du philosophe, il passe cinq jours, en 1942, à lire *Matière et Mémoire*, sans parvenir à comprendre et s'y s'intéresser réellement. Puis, quelques années plus tard, dans son *Journal*, il se rend à l'évidence : « **J'ai été longtemps bergsonien sans le savoir** ».³⁸⁸

Jean Paulhan est également un de ses fervents « adeptes », comme en témoigne sa correspondance. En effet, rédigeant *Les Fleurs de Tarbes*, il relit les ouvrages du philosophe, et sollicite régulièrement l'avis de Francis Ponge au point que, le poète, pour alimenter la discussion, se replonge lui aussi dans ces écrits dont il avait abandonné la lecture dans sa jeunesse. L'expression « Matière et Mémoire », depuis le succès du livre d'Henri Bergson, est devenu un lieu commun, un cliché, au sens où l'entend par exemple Jean Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes*. Ce dernier s'étonne que les lieux communs du langage et de la pensée, proscrits en règle générale par l'écrivain, soient si souvent utilisés par le « Terroriste » dans les titres, où, de « honteux » et « détestables », ils deviennent « triomphants », et même « agressifs »³⁸⁹, signe de connivence entre l'auteur et le lecteur. Francis Ponge, cherchant un titre à l'album et lisant régulièrement les progressions du manuscrit de Jean Paulhan, ne pouvait pas ignorer cette opinion du mentor :

³⁸¹ Robert Mélançon – « Dans l'atelier du *Peintre à l'étude* », in. *Francis Ponge, Œuvres complètes*, t. I, p. 940.

³⁸² Francis Ponge – « Florilège d'entretiens », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 1412.

³⁸³ Francis Ponge, dédicace du *Parti pris des choses* à Gaëtan Picon, janvier 1945, in. *Album amicorum*, p. 20.

³⁸⁴ Francis Ponge – « Tentative orale », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 663.

³⁸⁵ Martin Flinker – « Persécutés et déportés », in. *Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre*, p. 186.

³⁸⁶ Paul Valéry – « Discours sur la mort de Bergson », in. *Œuvres complètes*, t. I, pp. 883-886.

³⁸⁷ Charles de Gaulle – *Discours aux Français : 18 juin 1940 – 4 janvier 1944*, Alger, Office Français d'Édition, p. 344.

³⁸⁸ André Gide – *Journal 1939-1949*, in. *Œuvres complètes*, p. 709.

³⁸⁹ Jean Paulhan – « La Rhétorique ou la Terreur parfaite », in. *Les Fleurs de Tarbes*, p. 150.

Quelle différence ? Eh, c'est que – titres, et mis en évidence – il est constant que l'écrivain les connaît et qu'il en use pour ce qu'ils sont. L'on devine mille autres usages : l'ironie, l'insistance, la déformation légère, un subtil décalage, une chute de voix, en ménageant autour du cliché comme une zone de réflexion, suffisent à nous avertir que « nous pouvons y aller », que nous ne risquons pas d'être dupes, et que l'auteur et nous sommes bien du même côté du lieu commun.³⁹⁰

Résumons brièvement les principales thèses développées par Henri Bergson dans *Matière et Mémoire*, afin de voir en quoi Francis Ponge, dans son propre texte, se réapproprie cette pensée philosophique. Le philosophe, dans l'avant-propos à la septième édition de l'ouvrage, explicite ses ambitions et qualifie son livre de « nettement dualiste », terme qui peut également caractériser l'album :

Ce livre affirme la réalité de l'esprit, la réalité de la matière, et essaie de déterminer le rapport de l'un à l'autre sur un exemple précis, celui de la mémoire. Il est donc nettement dualiste.³⁹¹

Le premier chapitre s'attache ainsi à élaborer une définition de la façon de considérer la matière. Les deuxième et troisième chapitres passent au crible les différents problèmes de la relation de l'esprit au corps, tandis que le dernier tire les conséquences de cette nouvelle manière de voir. Le philosophe cherche à démontrer que le dualisme entre le corps et l'esprit est résolu en partie par le recours à la mémoire, le souvenir représentant le point d'intersection entre l'esprit et la matière. Henri Bergson confère à la matière un certain nombre de qualités qui seront reprises délibérément par le poète, qui parle des « réactions » et des « réponses » de la pierre « sensibilisée » (*M.M.*, pp. 2 et 1).

On trouve qu'à l'état de simple masse protoplasmique la matière vivante est déjà irritable et contractile, qu'elle subit l'influence des stimulants extérieurs, qu'elle y répond par des réactions mécaniques, physiques et chimiques.³⁹²

C'est ce que le philosophe appelle la « perception pure » qui permet d'appréhender l'essentiel de la matière, le reste étant dégagé par la mémoire et s'ajoutant à la première perception. La matière et la mémoire, si elles se complètent, sont toutefois deux puissances absolument et résolument indépendantes. Cette idée nous renvoie à la relation particulière qui s'opère au sein du livre de peintre en général, et plus particulièrement de l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, entre les manifestations poétiques et picturales. Cette relation est traduite allégoriquement par le poète, dans le rapport du peintre, qui incarne la conscience, à la pierre, symbolisant, par ses réactions, ses refoulements, ses réponses imprévisibles, l'inconscient défini par Henri Bergson. Ce dernier, dans son second chapitre, distingue deux types de mémoire, celle obtenue par le souvenir spontané et celle conquise par le souvenir acquis.

Disons donc, pour résumer ce qui précède, que le passé paraît bien s'emmagasiner, comme nous l'avions prévu, sous ces deux formes extrêmes, d'un côté les mécanismes moteurs qui l'utilisent, de l'autre les images – souvenirs personnelles qui en dessinent tous les événements avec leur contour, leur couleur et leur place dans le temps. [...] La première, conquise par l'effort,

³⁹⁰ Jean Paulhan – *Les Fleurs de Tarbes*, pp. 150-151.

³⁹¹ Henri Bergson – « Avant-propos de la septième édition », in. *Matière et Mémoire*, p. 1.

³⁹² Henri Bergson, *ibidem*, p. 24.

reste sous la dépendance de notre volonté ; la seconde, toute spontanée, met autant de caprice à reproduire que de fidélité à conserver.³⁹³

Là encore, comment ne pas faire le lien entre la mémoire convoquée par l'esprit du peintre, mais aussi du poète, marquée par la réflexion, et celle conférée à la pierre, toute sensitive, dans le texte de Francis Ponge ? « C'est la mémoire, l'esprit (et la confiance qu'ils impliquent en l'identité personnelle) qui font ici la troisième dimension. Et voici donc une inscription dans le temps aussi bien que dans la matière » (*M.M.*, p. 4). Ainsi, si la « perception pure » nous permet d'appréhender la matière et la mémoire de la saisir dans notre esprit, l'union entre la matière et l'esprit est alors confirmée :

L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté.³⁹⁴

Cette dernière affirmation d'Henri Bergson, qui clôt l'ouvrage, est emblématique de la relation qui s'opère, au cours de la genèse de l'œuvre, entre le peintre et le poète. Jean Dubuffet est l'esprit qui imprime la matière pierre, Francis Ponge est l'esprit qui absorbe la matière minérale imprimée par le peintre, qui emprunte sa capacité réceptive, dans laquelle il grave sa propre empreinte, comme le montre Joë Bousquet :

L'acte de Dubuffet fait apparaître dans la matière les pouvoirs discriminatoires de l'esprit. De même, le poète fait remise au langage de ses propres facultés d'invention, non sans lui emprunter sa capacité réceptive et en accommoder de ses pensées la page blanche.³⁹⁵

Ce titre évoque également la figure humaine, notre être est composé de matière, vivante et périssable, mais notre personne et, par extension, notre personnalité, ne sont qu'un agrégat de souvenirs et d'habitudes. C'est là une des thèses développées par Paul Valéry dans un texte de 1938 et intitulé « Fluctuations sur la liberté »³⁹⁶ : le poète explique que cette personnalité peut, à tout moment, s'effacer de notre mémoire, comme c'est le cas pour certains traumatismes. C'est donc à la fois la matière et la mémoire, leur combinaison, qui construisent l'« identité personnelle » (*M.M.*, p. 4).

Le titre indique, au moyen de la conjonction « et », la coprésence dans l'album, par le biais du texte et des lithographies de ces deux composantes, la matière et la mémoire. Le poète refuse de les opposer et renonce à prendre parti. La seconde conjonction qui intègre le sous-titre a valeur inclusive également mais elle est marquée par l'indécision, elle constitue la marque du libre arbitre du lecteur. Le sous-titre est descriptif, puisque Jean Dubuffet est alors réellement en apprentissage de la technique lithographique, et que le poète lui aussi se révèle novice en cette matière. Rappelons cet extrait d'une chronique d'Alexandre Vialatte, consacrée à Jean Paulhan et à sa collaboration avec Jean Dubuffet pour *La Métromanie, ou les dessous de la capitale*, dans lequel le critique compare les deux co-auteurs à des « collégiens déchaînés », et dit du peintre qu'il donne « libre cours à une verve d'élève de l'école maternelle lâché devant un mur d'urinoir ».³⁹⁷ Nous avons vu quel rôle Jean Paulhan accordait à Francis Ponge, à la fois, tout comme le peintre, « mauvais élève » et « chef

³⁹³ Henri Bergson – *Matière et Mémoire*, p. 94.

³⁹⁴ Henri Bergson, *ibidem*, p. 280.

³⁹⁵ Joë Bousquet – « À partir de Dubuffet », in. *D'un Regard l'autre*, p. 66.

³⁹⁶ Paul Valéry – « Fluctuations sur la liberté », *Regards sur le monde actuel*, in. *Œuvres complètes*, t. II, pp. 951-969.

³⁹⁷ Alexandre Vialatte – « Jean Paulhan en deux morceaux, premier morceau », in. *Jean Dubuffet, Alexandre Vialatte, Correspondance(s)*, p. 29.

d'école ». Le cancre devient professeur et l'amateur donne des leçons aux lithographes chevronnés, de retour, à la lecture du texte de Francis Ponge, sur les bancs de l'école.

Chacune des lithographies incarne ainsi une étape de la formation, de l'initiation du peintre, tandis que les notes et le texte définitif nous confrontent aux premiers contacts du poète avec cette pierre, témoignent de son propre apprentissage. Cette constante référence à la scolarité est intéressante, pour bon nombre d'aspects : les textes de Francis Ponge en général, celui-ci en particulier, s'apparentent à un exercice d'écriture que le philosophe Henry Maldiney, dans son ouvrage *Le Vouloir dire de Francis Ponge*, compare à la fois à une leçon de choses et à une rédaction :

Il y a une correspondance en profondeur entre la méthode créatrice de Francis Ponge (My creative method) et les méthodes formatrices de l'ancienne école primaire. On y pratiquait en particulier deux exercices qui, à la différence des autres, comme le calcul ou la dictée, ne visaient pas à des résultats conformes. Le premier était la leçon de choses, le second la rédaction.³⁹⁸

Le sous-titre *ou les lithographes à l'école* se présente, par le choix et la disposition des termes, comme le pendant du *Peintre à l'étude*, recueil de Francis Ponge qui paraît ultérieurement et au sein duquel sera repris le texte de *Matière et mémoire*. Par le titre de l'album, le poète exprime une volonté de comparer la lithographie et, par extension la peinture, à l'école et à l'écriture, tout en soulignant leurs nombreuses similitudes, notamment dans le domaine de l'apprentissage où la lettre et le dessin sont omniprésents et indispensables : l'art peut « être considéré à juste titre dès lors comme moyen de connaissance » (*M.M.*, p. 5). Mais il témoigne aussi d'une certaine méfiance à l'égard de la scolarité, manifestée notamment par Jean Dubuffet dans une lettre à Jean Paulhan, datée du 23 août 1947.

Cahiers est un mot qui a été trop usagé, trop de revues se sont appelées cahier de ceci et cahier de cela ; et puis ça rappelle l'école ; ça donne à penser aux gens qui ne le pensent déjà que trop que la poésie est affaire de maîtres d'école et de sages forts en thèmes.³⁹⁹

Le titre de l'album renvoie donc à la dimension philosophique des travaux de Jean Dubuffet, la série lithographique se veut « matière et mémoire », tandis que le sous-titre souligne à notre sens les enjeux critiques du texte de Francis Ponge, tout en explicitant la démarche du peintre.

2.1.3. Matière et Mémoire.

Depuis le début du 19^{ème} siècle, il est d'usage de solliciter les poètes et écrivains pour rendre compte d'expositions, ou du travail de certains artistes. Denis Diderot déjà s'y était essayé avec succès. Depuis la création de la notion de « transposition d'art », par Théophile Gautier, de nombreux hommes de lettres vont se confronter à l'histoire de l'art et à sa critique : Stendhal, Charles Baudelaire, Émile Zola, Guy de Maupassant... Ainsi, Guillaume Apollinaire, par exemple, se tourne vers la chronique artistique, activité plus rentable que la poésie. Ce regard des hommes de lettres sur la création artistique va souvent imprégner le langage poétique, mais aussi modifier la conception de l'art : la peinture, au même titre que la littérature, est désormais envisagée comme une méthode d'investigation, un « moyen de

³⁹⁸ Henry Maldiney – *Le Vouloir dire de Francis Ponge*, p. 13.

³⁹⁹ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, p. 457.

connaissance », comme l'indique Francis Ponge dans le texte de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*. Le philosophe Henri Bergson pensait que chaque idée avancée doit être démontrée à la fois par l'observation et l'expérience : ces deux notions, capitales pour le philosophe, sont essentielles à la critique d'art.

Ainsi, dans « Matière et mémoire », Francis Ponge observe le peintre à l'œuvre, les réactions de la matière, et se confronte à ses côtés à l'expérience lithographique. Le poète nous présente une « introduction à la méthode » lithographique de Jean Dubuffet : Paul

Valéry, en 1894, dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*⁴⁰⁰, brosse déjà le portrait d'un peintre à l'œuvre, menant ses expériences. Il donne également une définition très juste de l'art qui s'accorde à ce qu'exprime Francis Ponge, lorsqu'il parle de la résistance de la pierre :

Art est donc cette combinaison extérieure d'une diversité vivante et agissante dont les actes se condensent, se rencontrent dans une matière qui les subit ensemble, qui leur résiste, qui les excite, qui les transforme ; qui trompe, irrite, et parfois comble son homme.⁴⁰¹

C'est tout un processus que décrit le texte du poète, qui se pose en témoin de l'acte créatif et passe la matière de l'œuvre au filtre de la mémoire. Francis Ponge explique lui-même dans une lettre à André Ballard, alors directeur des *Cahiers du sud*, à propos de « Braque lithographe », qu'il attache à ce genre de texte une attention et une importance égales à celles de ses « textes dits poétiques. »⁴⁰² Mais il est conscient de l'écueil qui guette le poète se faisant critique : dans *Pour un Malherbe*, il s'étonne qu'un tel poète soit alors méprisé non seulement par ses confrères, « qui le pardonnent difficilement »⁴⁰³, mais aussi par les critiques de profession.

Pour sa part, l'auteur de « Matière et mémoire » ne voit aucun inconvénient à ce dialogue entre les arts, dans la mesure où le poète « devenu critique reste lui-même »⁴⁰⁴. Il doit donc à la fois satisfaire au sujet occasionnel qui lui est proposé (car il s'agit souvent d'un texte de commande), tout en conservant son inspiration propre, son langage particulier. Ce texte, par sa forme et sa place au sein du recueil, s'apparente à une préface, une introduction aux lithographies. La notion de préface⁴⁰⁵ semble mieux convenir puisqu'elle implique l'idée d'un « discours préliminaire », mais aussi d'un regard de l'un sur l'œuvre de l'autre, d'une « explication ». Il peut également être qualifié de prélude⁴⁰⁶, qui « précède » et « prépare »

⁴⁰⁰ Paul Valéry – *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, éditions de la N.R.F., 1919.

⁴⁰¹ Paul Valéry – « *Tel Quel I* », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 475.

⁴⁰² Lettre de Francis Ponge à André Ballard, 13 août 1963, Archives de la ville de Marseille, fonds des *Cahiers du Sud*.

⁴⁰³ Francis Ponge – « Pour un Malherbe », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 32.

⁴⁰⁴ Francis Ponge, *ibidem*.

⁴⁰⁵ Le Littré donne cette définition : « Préface : Discours préliminaire mis à la tête d'un livre. Paroles dites pour en venir à quelque explication. », in. *Abrégé du Dictionnaire de la langue française de M. Émile Littré*, Famot, 1974, t. III, p. 913.

⁴⁰⁶ Le Littré donne cette définition : « Prélude : En musique, ce qu'on chante pour se mettre dans le ton, pour essayer la portée de sa voix. Ce qu'on joue sur un instrument pour se mettre dans le ton et juger si l'instrument est d'accord. Sorte d'improvisation dans le goût des préludes. Pièce d'introduction qui précède les fugues. Au figuré, ce qui précède une chose, ce qui la prépare. », *ibidem*, p. 915.

le « chant » lithographique de Jean Dubuffet, ou de prologue⁴⁰⁷ ; ainsi, Jean Paulhan, dans les *Fleurs de Tarbes*, cite un extrait du *Traité de Rhétorique* établi par Brunetto Latini :

Du prologue. Fais à l'exemple de celui qui veut maisonner, car il ne court pas à l'œuvre hâtivement mais d'abord mesure la maison à la ligne de son cœur, et en compose en sa mémoire tout l'ordre et la figure. Et toi, garde que ta langue ne coure à parler, ni ta main à écrire. Que ta matière demeure longuement sur la balance de ton cœur et y reçoive l'ordre de sa voie et de sa fin.⁴⁰⁸

Nous pouvons remarquer ici le rapprochement de ces deux notions, la « matière » et la « mémoire », qui semblent capitales pour celui qui veut composer.

Mais ce texte s'apparente aussi à un article d'encyclopédie ou à un traité. Roland Barthes, dans ses *Nouveaux essais critiques*, consacre un chapitre aux « Planches de l'Encyclopédie », qui pratiquent déjà, selon lui, une véritable « philosophie de l'objet »⁴⁰⁹ que nous retrouverons dans un grand nombre des textes de Francis Ponge. Le critique dénombre trois niveaux dans la perception de l'objet par l'image : le premier anthologique, le second anecdotique, le troisième génétique⁴¹⁰. Ces trois niveaux semblent constituer les lignes directrices choisies par le poète pour confronter son lecteur à la pierre. Il le conduit aux lithographies, suivant le chemin qui va de la matière à l'objet, du matériau à l'œuvre. Roland Barthes explique que l'état de naissance est en général privilégié dans ces articles :

De ces trois états, assignés ici et là à l'objet-image, l'un est certainement privilégié par l'Encyclopédie : celui de la naissance : il est bon de pouvoir montrer comment on peut faire surgir les choses de leur inexistence même et créditer ainsi l'homme d'un pouvoir inouï de création.⁴¹¹

Le « merveilleux artiste » Jean Dubuffet, qui donne vie à la pierre et fascine « l'esprit non prévenu » de Francis Ponge, est au cœur de cette mythologie démiurgique.

Cet écrit peut donc en lui-même être qualifié de « lithographie », mot qui, dans une acception ancienne que relève *Littré*, désigne un traité sur les pierres. Le texte de *Matière et mémoire* s'apparente à un « traité lithosphique », puisque le poète lui attribue une fonction pratique, comme l'indique le sous-titre « les lithographes à l'école » ; la structure en est didactique, car chaque paragraphe nous présente une nouvelle facette, une nouvelle caractéristique de la pierre, que nous appréhendons ici sous tous ses aspects. Malherbes lui-même – l'un des auteurs de prédilection de Francis Ponge – préconisait cette forme de vulgarisation, cet art de plaire et d'instruire simultanément. Le texte est établi sur ce principe, il peut même s'apparenter à une fable, puisque la pierre y est personnifiée. Après une « définition-description », le poète tire de la rencontre avec le peintre, mais surtout avec

⁴⁰⁷ Le Littré donne cette définition : « Prologue : Dans le théâtre grec, la première partie de l'action, avant le premier chant du chœur. Chez les modernes, partie d'ouvrage qui sert de prélude à une pièce dramatique. Avant-propos. », *ibidem*, p. 934.

⁴⁰⁸ Jean Paulhan – *Les Fleurs de Tarbes*, p. 216.

⁴⁰⁹ Roland Barthes – « Les Planches de l'Encyclopédie », in. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, p. 89.

⁴¹⁰ Roland Barthes, *ibidem* : « Cet objet encyclopédique est ordinairement saisi par l'image à trois niveaux : anthologique lorsque l'objet, isolé de tout contexte, est présenté en soi ; anecdotique, lorsqu'il est "naturalisé" par son insertion dans une grand scène vivante (c'est ce que l'on appelle la vignette) ; génétique, lorsque l'image nous livre le trajet qui va de la matière brute à l'objet fini : genèse, essence, praxis, l'objet est ainsi cerné sous toutes ses catégories. », p. 90.

⁴¹¹ Roland Barthes, *ibidem*, p. 90.

l'objet-pierre, une morale, qui est aussi une leçon rhétorique et esthétique : l'artiste doit permettre à la matière de s'exprimer.

Mais c'est ici qu'intervient, que peut intervenir le merveilleux artiste, celui qui a ménagé le plus de tentations possibles à la pierre, qui l'a engagée ainsi à se pâmer quelque peu... Et quoi de plus émouvant que ces égarements, ces faveurs, – ces oublis obtenus d'une pierre ? C'est ce que plusieurs amateurs préféreront dans la planche tirée, c'est ce dont ils sont reconnaissants à l'artiste merveilleux.⁴¹²

Les paragraphes, toujours dans un souci de clarté, sont organisés de façon didactique, selon un processus d'autocorrection progressive : chacun, en effet, réécrit celui ou ceux qui le précèdent, réajustant la description et la définition de l'objet. Le texte suit donc un processus de rectification continue de l'expression, jusqu'à ce que celle-ci soit parfaitement adéquate, comme l'indiquent les nombreuses interventions du poète : « Bien, il faudra en tenir compte », « Mais j'y songe... », « Certes je sais bien », « Et si l'on me fait remarquer », « Mais il faut pour être juste constater encore ceci », « C'est qu'il faut bien noter en effet », « On voit que je cherche mes mots » (*M.M.*, pp. 1, 2 et 3). « L'insistance »⁴¹³ est l'un des nombreux procédés rhétoriques recensés par Jean Paulhan dans son *Traité des figures ou la Rhétorique décryptée* que nous retrouvons dans le texte de Francis Ponge, notamment ceux incarnant des « figures de passion », comme « l'apostrophe ("cette mitraille de l'éloquence", disait Courier) », « l'interrogation », « l'exclamation » ou « la répétition »⁴¹⁴. Mais le procédé le plus apparent, et qui est une des constantes de « Matière et Mémoire », est « la prétérition (ou l'omission) »⁴¹⁵, qui s'exerce sur le nom du lithographe, par laquelle « l'auteur affirme – ou tout du moins donne clairement à entendre – cela même qu'il prétend passer sous silence. »⁴¹⁶

« Matière et Mémoire » incarne donc un aspect particulier du commentaire, qui s'apparente à une critique indirecte. Jean Tardieu parle ainsi de « poème traduit des arts », dans lequel le poète transpose ou transfère ses propres obsessions :

Parmi les multiples aspects du commentaire, il en est un qui, renonçant à expliquer, s'oriente vers une transposition tout à fait libre et tout à fait subjective, n'ayant d'autre but que de créer des "objets d'expression" par rapport à telle œuvre (ou à tel ensemble d'œuvres), exactement comme l'artiste lui-même revendique le droit de s'exprimer librement à partir de sa propre exigence.⁴¹⁷

Francis Ponge, refusant d'être simple traducteur de l'œuvre picturale, nous confronte à cette critique d'art un peu particulière, cette libre « transposition » : il ne s'agit pas pour lui d'observer ou d'analyser le résultat, mais plutôt d'étudier le processus, et ce toujours sous le rapport de la durée, le déroulement de l'acte créatif. Car, dans ce texte, Francis Ponge ne fait aucune référence nominative au peintre, alors que sont cités Lili (la compagne de l'artiste) et Fernand Mourlot. Alors que la pierre est humanisée, « sensibilisée. Rendue pareille à une muqueuse. De la façon la plus humaine... » (*M.M.*, p. 1), il s'opère en parallèle une

⁴¹² Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 5.

⁴¹³ Jean Paulhan – « *Traité des figures ou la Rhétorique décryptée* », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 287.

⁴¹⁴ Jean Paulhan, *ibidem*, p. 292.

⁴¹⁵ Jean Paulhan, *ibidem*, p. 287.

⁴¹⁶ Jean Paulhan, *ibidem*, p. 287.

⁴¹⁷ Jean Tardieu – « *Les Portes de toile* », in. *Le Miroir ébloui*, p. 29.

généralisation de l'individualité créatrice, Jean Dubuffet n'étant qu'implicitement présenté sous le terme d'artiste. Comme le montre Robert Mélançon, « Matière et Mémoire » ne répond pas simplement à la sollicitation de l'artiste, ce texte est l'occasion pour le poète de méditer sur son propre processus de création :

L'écrit sur l'art ne répond donc pas seulement à une sollicitation extérieure, et il ne diffère pas fondamentalement de ces « écrits d'une autre sorte » dont il éloigne son auteur. La peinture lui lance un défi qu'il n'importe pas moins de relever que celui du monde muet des choses : « Y a-t-il des mots pour la peinture ? »⁴¹⁸

Tout le propos repose donc sur le procédé lithographique qui donne vie à la matière minérale et assure sa collaboration au travail du peintre. Ainsi, la pierre lithographique échappe par cette capacité de réaction au mutisme usuellement propre à l'objet, puisqu'elle possède le pouvoir de répondre à l'artiste, de participer activement à l'émergence de l'œuvre. C'est cette autonomisation de l'objet qui intéresse le poète au procédé lithographique, qu'il réhabilite et affirme en tant que forme d'art à part entière et non plus simple procédé de reproduction. Cet attachement à la matière, en particulier minérale, cet « intérêt » pour elle, est ce qui rapproche indéniablement le peintre de Francis Ponge. Dans une lettre à Renato Barilli, Jean Dubuffet confie son affection pour la matière, ainsi que ses préférences :

Il y a lieu d'observer que pour ce qui me concerne, c'est surtout l'aspect minéral que j'ai mis en œuvre et mes références les plus fréquentes sont à la terre et aux pierres.⁴¹⁹

Ce que Jean Paulhan va reconnaître dans les œuvres de Jean Dubuffet, et qui va tant plaire au poète du *Parti pris des choses*, c'est son intime connaissance de la matière, ses égards pour elle et l'usage souvent insolite qu'il en fait. Le peintre a conscience de ce qu'est la matière, de ses possibilités d'expression, tout comme Georges Braque : Francis Ponge dit ainsi de ce dernier, dans le texte qu'il lui consacre, que « l'une des antinomies résolues par lui est celle jusqu'alors admise entre l'esprit et la matière (L'esprit vainc la matière, disait-on) »⁴²⁰. Le poète ne pouvait qu'être séduit par cette démarche, lui qui s'est toujours élevé contre la classique distinction de la matière et de l'esprit, préconisant plutôt de les envisager dans leur continuité, dans leurs rapports. Les travaux de Jean Dubuffet s'inscrivent dans cette volonté, lui qui propose, dans une lettre à Gaëtan Picon, de confondre intimement le matériel et le mental :

La vieille opposition du matériel et du mental, que je sens chez Loreau bien enracinée, je me suis toujours appliqué à la faire disparaître de mon esprit, à l'abolir. Toute la série des « Sols et terrains » visait à ouvrir grand les vannes entre les eaux du matériel et celles du mental, à les confondre intimement.⁴²¹

La matière et l'esprit ne se contredisent pas, l'esprit peut au contraire s'incarner dans la matière. C'est dans cette ambition clairement affichée du peintre que Francis Ponge reconnaît sa propre démarche poétique, le choix du titre pour le recueil commun venant confirmer cette proximité de pensée.

⁴¹⁸ Robert Mélançon – « Dans l'Atelier du Peintre à l'étude », p. 927.

⁴¹⁹ Jean Dubuffet – « Empreintes », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, p. 467.

⁴²⁰ Francis Ponge – « Braque ou un méditatif à l'œuvre », in. *L'Atelier contemporain, Œuvres complètes*, t. II, p. 719.

⁴²¹ Jean Dubuffet – « Correspondances », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. IV, p. 324.

Les écrits d'Henri Bergson vont jouer un rôle important dans l'évolution des mentalités, dans la mesure où ses travaux remettent en cause la suprématie de l'analyse rationnelle : le philosophe s'attache ainsi à démontrer que c'est souvent l'intuition, l'émotion qui prime, c'est elle qui détermine le plus fortement la conscience. Il s'attache à comprendre comment agit notre perception du temps et quel est son impact sur la conscience. D'autre part, les recherches menées par Sigmund Freud auront elles aussi une influence considérable dans la production littéraire du vingtième siècle : dans *L'Introduction à la psychanalyse*, éditée en 1916, il démontre qu'une partie de notre personnalité, de notre façon d'être et d'agir, nous échappe, c'est l'inconscient qui nous explique ainsi parfois le mieux. Nous emmagasinons et gardons à notre insu un certain nombre d'éléments, refoulés, tandis que d'autres sont exprimés. Nous verrons dans le dernier chapitre quels sont les points communs mis en avant par Francis Ponge entre l'inconscient et la pierre.

Il semble que *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* se place sous cette double influence ; la première, clairement affichée dans le choix du titre, s'illustre par l'alliance du texte, incarnation de l'esprit, et de l'image, qui figure la matière. Mais, comme le démontre justement Henri Bergson, cette union n'est possible que par l'intermédiaire, ou la médiation, de la mémoire. Cette rencontre entre le peintre et le poète, cette « intime confusion » entre le matériel et le mental, est source de création commune ; une œuvre nouvelle surgit, le texte et l'image, par le reflet qu'ils posent l'un sur l'autre, se trouvant modifiés une fois réunis. Jean-Michel Adam nous livre dans son ouvrage une brève analyse de la façon dont Francis Ponge envisage la mémoire, notamment dans « Matière et Mémoire » :

On retrouve la mémoire en plusieurs points de La Fabrique du pré, mais c'est certainement dans « Matière et Mémoire » que Ponge en parle le plus clairement [...] Passant de la pierre à la page, il précise cette idée d'une mémoire du texte indéfiniment reproductible et surtout inscrit dans la matière et la durée. Le poème « mâchonné sans fin » est une autre version de la pierre lithographique. Seul le proverbe, dont la densité favorise la mémorisation et le rend ainsi disponible pour tous, est susceptible de permettre une telle reproduction infinie.⁴²²

Car dans ce texte, comme dans le principe lithographique, c'est de la matière que surgit la mémoire, c'est la pierre qui absorbe, retient et conserve l'expression, puis qui communique cette « expression modifiée » : la matière se fait mémoire individuelle et collective, comme le remarque le poète : « Et voici donc une inscription dans le temps aussi bien que dans la matière. » (*M.M.*, p. 4). Depuis l'antiquité, le dessin est considéré comme l'un des grands moyens de diffusion des idées et de transmission des savoirs. Il est ainsi intégré, comme le démontre France Yates, aux arts de la mémoire, au même titre que l'écriture⁴²³. Cette notion temporelle est importante : le poème, comme la pierre lithographique, doit mûrir, passer par différents stades de traitement. Ces deux procédés d'expression s'apparentent à ce que le poète disait du vin, dans une lettre à Jean Paulhan : ce sont des produits « de la patience humaine, de l'attente appliquée. »

C'est donc une conquête que nous présente Francis Ponge, celle de la pierre par l'artiste, et celle de l'artiste par le langage. Ce texte pose quelques problèmes typologiques, à la fois traité technique, critique d'art et art poétique, il accompagne la série lithographique tout en conservant son autonomie. Il reste néanmoins un élément que nous n'avons pas

⁴²² Jean-Michel Adam – « Ponge rhétoriquement », in. Ponge, résolument, pp. 24-25.

⁴²³ Frances Yates – *L'Art de la mémoire*, pp. 38-44.

encore pris en compte et qui peut se révéler significatif. Dans une lettre à Jean Paulhan, datée du mois d'avril 1944, Francis Ponge s'intéresse à un terme trouvé dans son édition du *Littre*. Il s'agit du mot « momon », qui lui inspire, d'une certaine manière, une nouvelle façon d'écrire, et lui semble incarner sa pratique d'écriture. Le momon, explique Francis Ponge, est quelque chose d'assez sinistre, ce mot désigne une danse ou un défi, réalisé par quelqu'un portant un masque ; étymologiquement, ce mot lui paraît proche de mômérie. Le poète, à partir de ces sens premiers, compose sa propre définition que nous retranscrivons ici :

Genre littéraire, caractéristique des époques de « terreur », où l'auteur pour une raison ou une autre (humour, souci, désespoir logique), ridiculise plus ou moins discrètement son propre moyen d'expression.⁴²⁴

Le poète choisit comme exemple représentatif de ce genre qu'il vient de créer son texte consacré au « Savon ». Le momon est donc une sorte de mascarade, mais aussi un jeu, comme l'attestent les expressions « jouer un momon », qui signifie participer au jeu de dés lancés par les masques, et « couvrir le momon », lorsque le pari est accepté. Nous retrouvons ici quelques préceptes qui feront notamment le succès du *Parti pris des choses*. Un texte comme celui de « Matière et Mémoire », composé peu de temps après cette découverte du poète, peut donc s'apparenter à un momon puisqu'il s'inscrit dans une époque de « terreur », et que Francis Ponge, sous le masque du critique d'art, observe sa propre pratique d'écriture. Pourtant le poète, quelques années plus tard, s'attelant au classement systématique de son œuvre littéraire, choisira de le ranger dans la catégorie des « Ménées » :

En même temps je poursuivrai des Ménées (mais plus virulentes et plus peut-être que celles rassemblées dans la Rage de l'expression). 1. Crevette dans tous ses états 2. Matière et mémoire. Fautrier 3. Le savon 4. Tentative orale 5. Creative Method 6. Charbons 7. Verre d'eau 8. Soleil 9. Chèvre.⁴²⁵

Émile Littré en donne cette définition : il s'agirait du nom donné, chez les Grecs, à un livre contenant les prières et les hymnes à réciter en chœur ; il est en général divisé en douze livres, un pour chaque mois. Nous voyons que, par le choix de ce terme, Francis Ponge envisage ce texte de commande comme l'équivalent d'une démarche liturgique, et affirme le lien tissé entre cet écrit et les lithographies, devant être considérés « en chœur ».

Les trois moments et lieux du texte, tels que Bernard Beugnot les définit, nous permettent de distinguer des étapes dans la genèse de « Matière et Mémoire » :

Les textes publiés obéissent en effet à une chronologie complexe, où interfèrent trois moments qui sont aussi des lieux : l'atelier, travail rédactionnel qui peut à l'occasion s'étendre sur des années, voire des décennies ; la revue ou plus rarement l'édition bibliophilique, publication ponctuelle ; enfin, le recueil, plus ou moins étoffé et complexe, dont l'organisation prend figure d'inventaire et scande la carrière.⁴²⁶

Le travail de rédaction, dans le secret de l'atelier, constitue le moment intime où l'auteur est encore « en tête-à-tête » avec son œuvre. Cette étape est celle des cahiers préparatoires, du dossier de notes manuscrites intégré à l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale de France. En second lieu vient l'édition à faible tirage, pour un public souvent sélectionné et spécialisé :

⁴²⁴ Francis Ponge – Lettre à Jean Paulhan, in. *Correspondance*, t. I, p. 313.

⁴²⁵ Francis Ponge – Note manuscrite du 8 mars 1954, in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 816.

⁴²⁶ Bernard Beugnot – « Note sur l'édition », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. XCVII.

c'est le cas notamment des publications en revue, ou des ouvrages de bibliophilie, tels que *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*. Nous pouvons d'ores et déjà remarquer que cette étape est pleinement réalisée puisque le texte seul sera publié dans la revue *Fontaine* quelque temps avant la parution de l'album. Enfin, la publication en recueil permet d'intégrer le texte à d'autres, de lui conférer une place au sein de l'œuvre du poète, et de le fixer dans un corpus stable. « Matière et mémoire » est intégré dans *Le Peintre à l'étude* en 1948 puis dans *L'Atelier contemporain* en 1977, ce qui témoigne d'une volonté de rendre accessible ce texte à caractère confidentiel. Mais il s'agit aussi de rassembler ces poèmes parus en revues ou dans des albums de luxe et de les présenter, non plus dans leur confrontation à l'image, mais en tant que textes autonomes, dont la réunion permet d'établir une esthétique, un art poétique. Francis Ponge explique dans sa « Note au lecteur » l'enseignement apporté par ce dialogue avec les peintres, en ce qui concerne sa propre pratique créative :

Que se passe-t-il, en somme, dans l'atelier contemporain ? Je m'étais, depuis toujours, posé ce genre de question, bien entendu, et voilà celles encore, auxquelles, de façon un peu plus explicite peut-être, j'allais donc, dorénavant, continuer à répondre, selon mes moyens, qui sont ceux de l'écriture, et dans mon propre atelier, au sortir, de jours en jours et d'années en années, de ceux de Braque ou de Picasso, de Fautrier ou de Dubuffet, de Giacometti ou de Germaine Richier, de bien d'autres amis encore, s'efforçant tous, de façon variée et avec plus ou moins de bonheur, par l'action sur de tout autres matières de tout autres outils que les miens, à donner forme matérielle et durable, et force communicative d'autant, à des soucis ou des élans originellement tout analogues et, dans les meilleurs cas, finalement à des orgasmes rigoureusement homologues aux miens, malgré la spécificité de leur langage.⁴²⁷

Il compare ici encore ces relations de co-créations à un acte d'amour, où se mêlent le désir, la tendresse et la violence parfois. Cet orgasme, ce « bonheur d'expression » (*M.M.*, p. 3) est provoqué par l'alchimie qui résulte de la confrontation, au sein d'un même espace, de deux matières, résolument différentes, qui réagissent l'une à l'autre. Il en est du livre de dialogue comme du phénomène d'attraction et de répulsion qui entre en jeu lors du procédé lithographique, c'est une réaction chimique entre deux substances.

Le texte de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* est emblématique d'un certain nombre de constantes poétiques de Francis Ponge dont il fait lui-même l'inventaire dans la cinquième partie de *Pour un Malherbe*⁴²⁸ : il s'agit d'accorder, comme le préconisait Henri Bergson, une extrême sensibilité aux mots, à la matière du texte, mais aussi aux choses naturelles. Parallèlement, le poète doit se méfier des opinions faussées, des idées reçues, mais aussi des anecdotes et aventures humaines. Francis Ponge répond à ses propres exigences en n'abordant pas directement les œuvres ou leur auteur, mais en s'intéressant à l'élément naturel du procédé lithographique : la pierre et ses réactions.

Le dernier point qu'aborde Francis Ponge, enfin, est sans doute celui qui le rapproche le plus des théories de Jean Dubuffet ; le poète parle de la nécessité d'être un amateur éclairé, guidé par son « inconscience bénie ». Il aime se confronter à des sujets qu'il qualifie lui-même d'« impossibles », pour lesquels la conscience et le savoir ne sont d'aucun recours

⁴²⁷ Francis Ponge – « Au lecteur », in. *L'Atelier contemporain, Œuvres complètes, t. II*, pp. 565-566.

⁴²⁸ Francis Ponge – « Pour un Malherbe », in. *Œuvres complètes, t. II*, pp. 173-174.

et « à propos desquels il nous faut tout réapprendre de zéro »⁴²⁹. Cette inconscience bénie de « l'esprit non prévenu », qui devient « amateur » à la fin du texte, répond aux attentes du peintre, qui se dit « émerveillé » par le texte suscité par ses travaux lithographiques. C'était un amateur qu'il fallait pour rédiger cet « avant-propos », quelqu'un qui sache se pencher sur les choses avec un regard d'homme plutôt que de spécialiste. Quelqu'un qui sache écouter la matière, qui la laisse s'« exprimer » (*M.M.*, p. 3), qui lui répond. Francis Ponge incarne le spectateur idéal, l'homme du commun, l'amateur qui supprime le connaisseur, le novice qui devient professeur. Son texte est une méditation lithographique, méditation « liminaire » et néanmoins essentielle, qui témoigne d'une rencontre, mais aussi d'un véritable échange entre le peintre et le poète.

2.1.4. Petites figures de la vie précaire.

Les lithographies sont introduites quant à elles immédiatement après le texte, suivant une page de titre comportant cette seule mention : « LITHOGRAPHIES ». Elles présentent toutes des marges importantes, comme il est d'usage, ce afin de laisser « respirer » l'image. Elles sont au nombre de trente-quatre et la plupart représentent des scènes simples et quotidiennes, qu'il nous semble nécessaire de rappeler afin d'établir certaines correspondances. Max Loreau parle d'un « album peuplé de personnages burlesques plus gauches que par le passé : à la fois plus incertains et plus violents, d'autant plus affirmés que plus frustes et précaires »⁴³⁰.

Nous voyons ainsi successivement un homme sur un vélo (« Cyclotourisme », 13 septembre 1944), un autre dans une forêt (« Maison forestière », 18 septembre 1944), un autre à sa fenêtre (« Le Salut de la fenêtre »), une femme qui mange et qui boit (« Déjeuner de poisson », 18 septembre 1944), une autre qui tricote (« Travaux d'aiguilles », 15 septembre 1944), une qui se coiffe (« Nègresse », 23 septembre 1944), un homme riant de profil (« Profil d'homme »), une femme tenant son ventre entre ses mains (« Ingénue », 20 septembre 1944), une autre qui tricote (« Raccommodeuse de chaussettes », 20 septembre 1944), une femme enceinte qui s'alimente (« Nutrition »), trois hommes sur un cheval (« Chevauchée », septembre 1944), d'autres qui regardent des oiseaux (« Paysage avec deux hommes et trois perdrix »), une femme qui lève les bras (« Leveuse de bras », 26 septembre 1944), un homme qui joue du piano (« Pianiste »), une femme qui porte son enfant dans les bras (« Femme et son petit », 14 octobre 1944), un homme devant sa ferme (« Paysage », 16 octobre 1944), une femme qui tape à la machine (« Dactylographe », 25 octobre 1944), un groupe en voiture (« Promenade en auto », 27 octobre 1944) ; un couple qui dévore des oiseaux (« Mangeurs d'oiseaux », 28 octobre 1944), une femme distinguée (« Sophisticated Lady », 31 octobre 1944), une autre qui fume (« Mademoiselle Swing »), un homme de profil (« Profil viril », 4 novembre 1944), une femme et son enfant (« Maternité »), trois vaches (« Vache 1 », « Vache 2 », « Vache 3 »), une autre vache debout cette fois (« Vache 4 », 9 novembre 1944, lithographie « dédiée à A. Frénaud, amitié, J. Dubuffet »), un couple qui danse (« Valse », 14 novembre 1944), un homme qui téléphone (« Le Supplice au téléphone », 30 octobre 1944), une femme qui se coiffe (« Coquette au miroir », 17 novembre 1944, dédiée à Jean Paulhan), une femme qui moule du café (« Mouleuse de café », 18 novembre 1944, dédiée à Francis Ponge), une femme qui plume un canard (« Plumeuse ») et un homme qui se mouche (« Moucheur »).

Yves Peyré qualifie très justement les lithographies de l'album de :

⁴²⁹ Francis Ponge, *ibidem*, p.174.

⁴³⁰ Max Loreau – Jean Dubuffet, *Délits, déplacements, lieux de haut jeu*, p. 21.

Scènes de genres, croquis de rue, de quotidienneté exhibée ou claquemurée ; voilà, surprise et cernée, la vie des hommes, sa pauvreté, sa détresse, sa grandeur dérisoire et l'allant d'une tendresse pour les gens ordinaires, si forte chez Dubuffet.⁴³¹

L'artiste nous confronte à la vie des gens du commun, embrassant dans sa vision l'atmosphère de l'époque, dans une véritable chronique du quotidien. Jean Dubuffet dégage ici le merveilleux de la vie ordinaire et révèle l'insolite qui habite chacun de nos gestes journaliers. Mais les thèmes de ces lithographies témoignent également de l'apprentissage académique du peintre, marqué notamment par l'exercice du portrait, et du début de sa pratique personnelle, qui le voit se tourner vers les paysages. D'autant plus que ces thèmes plutôt convenus sont alors très en vogue : le public, sous l'occupation, « raffole des représentations rassurantes de la figure humaine, du paysage et de la nature morte. »⁴³²

Bien que les titres des lithographies n'apparaissent à aucun moment dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, la plupart sont contemporains des planches elles-mêmes puisqu'ils figurent au sein même du catalogue de l'exposition chez René Drouin, mais aussi dans la correspondance avec le marchand Pierre Matisse. Portant notre attention sur ces titres, nous pouvons mieux envisager le travail de synthèse opéré par l'artiste, ainsi que les thèmes mis en lumière ou en avant. Dans l'ensemble, Jean Dubuffet respecte la redondance d'usage entre l'œuvre et son titre, se contentant parfois d'ajouter un adjectif pour faciliter l'identification ou la particularisation. Nous allons donc, brièvement, mettre en regard deux documents, tous deux conservés à la Fondation Dubuffet, qui font état avec précision de la liste lithographique. Ainsi, le 2 février 1947, suite à la proposition faite par le marchand Pierre Matisse du rachat de toutes les œuvres restantes, Jean Dubuffet établit lui-même une liste dactylographiée récapitulant le nombre d'invendus. Cette liste présente donc, pour chaque lithographie, le nombre d'exemplaires encore disponibles – sur la dizaine mise en vente lors de l'exposition –, la mention « néant » indiquant que toutes les épreuves ont été écoulées.

1. Cyclotourisme : néant.
2. Maison forestière : 9.
3. Image pour « Quelques mots pour M. Dubuffet » (Éluard) : 9.
4. Déjeuner de poisson : 8.
5. Travaux d'aiguille : néant.
6. Nègresse : 8.
7. Profil d'homme : néant.
8. Ingénue : 9.
9. Raccommodeuse de chaussette : 1.
10. Nutrition : néant.
11. Chevauchée, lithographie en 5 couleurs pour « lithographe du commun » (Seghers) : néant.
12. Paysage avec deux hommes et trois perdrix : 9.
13. Image pour affiche René Drouin : 2.
14. Chevauchée : 8.
15. Pianiste : 1.
16. Femme et son petit : 7.

⁴³¹ Yves Peyré – *Peinture et Poésie : le dialogue par le livre*, p. 53.

⁴³² Marianne Jakobi et Julien Dieudonné – *Dubuffet*, p. 116.

17. Paysage : 8.
18. Dactylographe : 2.
19. Promenade en auto : 5.
20. Mangeurs d'oiseaux : néant.
21. Sophisticated Lady : 3.
22. Mademoiselle Swing : néant.
23. Profil viril : 8.
24. Maternité : 9.
25. Vache n° 1 : 8.
26. Vache n° 2 : néant.
27. Vache n° 3 : néant.
28. Vache n° 4 (A. Frénaud) : néant.
29. Valse : 8.
30. Le Supplice du Téléphone : 5.
31. Coquette au miroir : 5.
32. Mouleuse de café : 8.
33. Plumeuse : 8.
34. Moucheur : 9.

Les chiffres indiqués à la suite du titre figurant le nombre d'épreuves restantes, nous avons choisi de les laisser figurer, car ils permettent de rendre compte du succès de certaines lithographies plutôt que d'autres : ainsi, les thèmes liés plus ou moins directement à ces temps de restriction, comme « Racommodeuse de chaussette », « Nutrition », « Pianiste », « Dactylographe », « Mangeurs d'oiseaux » ou la série des « Vaches » ont eu la préférence des amateurs.

L'autre document constitue notre référence en matière de titres, puisqu'il s'agit du catalogue de l'exposition Pierre Matisse, composé en étroite collaboration avec le peintre. Nous avons là aussi choisi de faire figurer toutes les indications de tirages :

1. Cyclotourisme : 228 épreuves dont 161 pour la couverture de L'Homme du commun de Seghers, 60 pour Matière et mémoire et 7 épreuves d'artistes (numérotées de A à G).
2. Maison forestière : 82 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 3 épreuves numérotées, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 9 épreuves d'artistes (numérotées de A à I).
3. Le salut de la fenêtre : 170 épreuves dont 100 pour Quelques mots rassemblés pour M. Dubuffet d'Éluard, 60 pour Matière et mémoire et 10 épreuves (numérotées de 1 à 10).
4. Déjeuner de poisson : 70 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire et 10 épreuves (numérotées de 1 à 10).
5. Travaux d'aiguille : 69 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 3 épreuves (numérotées de 1 à 3) et 6 épreuves d'artiste (numérotées de A à F).
6. Nègresse : 76 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 6 épreuves d'artiste (numérotées de A à F).
7. Profil d'homme moustachu : 60 épreuves pour Matière et mémoire.
8. Ingénue : 70 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire et 10 épreuves (numérotées de 1 à 10).

9. Raccommodeuse de chaussette (lithographie en 2 couleurs) : 75 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 5 épreuves d'artiste (numérotées de A à E).
10. Nutrition : 63 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire et 3 épreuves (numérotées de 1 à 3).
11. Départ à cheval (lithographie en 5 couleurs) : 228 épreuves dont 161 pour L'Homme du commun, 60 pour Matière et mémoire et 5 épreuves d'artiste (numérotées de A à E).
12. Paysage avec deux hommes et trois perdrix : 80 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 10 épreuves d'artiste (numérotées de A à J).
13. Leveuse de bras : 123 épreuves dont 60 pour l'affiche Drouin, 60 pour Matière et mémoire et 3 épreuves d'artiste (numérotées de A à C).
14. Chevauchée : 70 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire et 10 épreuves (numérotées de 1 à 10).
15. Pianiste : 77 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 7 épreuves d'artiste (numérotées de A à G).
16. Femme et son petit : 77 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 7 épreuves d'artiste (numérotées de A à G).
17. Paysage : 73 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 3 épreuves d'artiste (numérotées de A à C).
18. Dactylographe : 77 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 7 épreuves d'artiste (numérotées de A à G).
19. Promenade en auto : 70 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire et 10 épreuves (numérotées de 1 à 10).
20. Mangeurs d'oiseaux : 70 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire et 10 épreuves (numérotées de 1 à 10).
21. Sophisticated Lady : 77 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 7 épreuves d'artiste (numérotées de A à G).
22. Mademoiselle Swing : 73 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 3 épreuves d'artiste (numérotées de A à C).
23. Profil viril : 76 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 6 épreuves d'artiste (numérotées de A à F).
24. Maternité : 74 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 4 épreuves d'artiste (numérotées de A à D).
25. Vache 1 : 70 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire et 10 épreuves (numérotées de 1 à 10).
26. Vache 2 : 70 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire et 10 épreuves (numérotées de 1 à 10).
27. Vache 3 : 60 épreuves pour Matière et mémoire.
28. Vache 4 : 210 épreuves dont 150 pour Vache bleue dans une ville d'A. Frénaud et 60 pour Matière et mémoire.
29. Valse : 74 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 4 épreuves d'artiste (numérotées de A à D).
30. Le Supplice du téléphone : 74 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 4 épreuves d'artiste (numérotées de A à D).

31. Coquette au miroir : 74 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 4 épreuves d'artiste (numérotées de A à D).
32. Mouleuse de café : 73 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 3 épreuves d'artiste (numérotées de A à C).
33. Plumeuse : 72 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 2 épreuves d'artiste (numérotées de A à B).
34. Moucheur : 72 épreuves dont 60 pour Matière et mémoire, 10 épreuves (numérotées de 1 à 10) et 2 épreuves d'artiste (numérotées de A à B).

La succession des lithographies, présentées en série, constitue déjà en elle-même une réflexion sur l'art et son histoire, par le traitement de thèmes insolites (une mouleuse de café, une plumeuse, un homme qui téléphone...) aux côtés de thèmes classiques de la peinture (scènes de maternité, de femme à sa toilette, paysage...). Jean Dubuffet nous livre une esthétique et un inventaire du quotidien qui devient, la séquence des pages introduisant une temporalité et un certain effet de narration, chronique de la banalité quotidienne.

Nous pouvons déjà observer quelques différences, entre la première et la seconde liste, concernant le titre de quatre lithographies. Ainsi, la numéro 3, désignée comme une « image pour "Quelques mots pour M. Dubuffet" » lors de la vente des épreuves, et destinée à l'origine à l'illustration de l'ouvrage de Paul Éluard, devient « Le salut de la fenêtre » dans le catalogue d'exposition. De même, la numéro 13 (« Image pour affiche René Drouin »), réservée à l'affiche de l'exposition, ne reçoit le titre de « Leveuse de bras » que dans le catalogue, lorsque le peintre décide de l'intégrer à la série de l'album. Voici pour les deux titres trouvés après coup par l'artiste, mais nous observons un autre phénomène, destiné sans doute à mieux distinguer les lithographies entre elles, à les qualifier plus précisément : ainsi, la numéro 7, intitulée initialement « Profil d'homme », devient « Profil d'homme moustachu », tandis que la numéro 11, dont le premier titre est « Chevauchée » (comme la numéro 14, ce qui pouvait prêter à confusion) se singularise en « Départ à cheval ». Lors d'un entretien avec Françoise Choay, le peintre explique que les titres lui permettent d'identifier ses tableaux une fois qu'ils sont terminés :

Les titres sont toujours donnés après les tableaux faits et comme on donne un nom – ou un surnom – aux personnes de son entourage [...] C'est surtout pour moi-même, pour mon propre usage, que je leur donne un titre. Bien sûr qu'un titre bien trouvé, bien approprié, ajoute beaucoup à la force de fonctionnement de l'ouvrage, c'est de toute évidence.⁴³³

Les titres fonctionnent comme une grille de lecture, et cela est d'autant plus important lorsque il s'agit d'œuvres représentant des scènes banales et quotidiennes, comme dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*. De cette façon, le peintre les investit d'une dimension universelle et symbolique : ainsi, les titres ne comportent pas d'articles définis – mis à part « Le Supplice du téléphone » –, ils sont plus souvent réduit à un seul terme, simplement descriptif. La liste de ces titres s'apparente à une typologie des menus activités humaines : préparation et ingestion des repas, avec « Déjeuner de poisson », « Nutrition », « Mangeurs d'oiseau », « Plumeuse », « Mouleuse de café », travaux de couture avec « Travaux d'aiguille », « Raccmodeuse de chaussette », ou activités de loisir avec « Cyclotourisme », « Chevauchée », « Promenade en auto », « Valse », « Pianiste »...

Michel Ragon parle ainsi d'une véritable « œuvre écrite à côté de l'œuvre peinte »⁴³⁴. Pierre Alechinsky, dans un ouvrage consacré exclusivement au recensement et à l'énumération

⁴³³ Jean Dubuffet – « Entretien avec Françoise Choay », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, p. 220.

⁴³⁴ Michel Ragon – *Jean Dubuffet*, p. 49.

des différents titres de ses tableaux, *Bureau du titre*, affirme l'importance poétique de l'effet de titre : « Titrer, c'est écrire un peu. »⁴³⁵

Les moyens formels de Jean Dubuffet sont ceux qui caractérisent de manière générale le langage iconographique de son époque. L'artiste s'y inscrit par la remise en cause de la valeur figurative et représentative de l'art au moyen de formes rudimentaires, et la mise en valeur de la matière. La série est ainsi marquée par les crevasses du matériau, les « griffures au tesson de bouteille, rayures au papier de verre, grinçants grattages à la lame de rasoir » (*M.M.*, p. 3). Dans les peintures de l'époque les griffures sont, comme le souligne Pierre Alechinsky, les « symptômes » d'une « lutte contre le talent – le talent conforme : savoir dessiner »⁴³⁶. Les thèmes figurés sont associés au monde contemporain (voiture, machine à écrire, moulin à café) et à des scènes populaires et communes (promenades, danses, toilette féminine). Mais la dimension temporelle est également omniprésente, marquée par la présence de traces, de taches et d'empreintes, parfois digitales. Le geste du peintre, qui imprègne la matière minérale et les lithographies, constitue un aspect important du texte de Francis Ponge.

Cette manière de représentation n'est cependant pas uniquement tributaire du contexte historique, elle tient également à un réel objectif de l'artiste. Ce dernier, par les jeux de matière, les tracés spontanés et simples, les griffures, suscite un art du jaillissement, un art profondément ancré dans la mémoire humaine. Les lithographies recèlent donc un éventail de possibilités de sens, et ce dans la plus complète spontanéité et liberté technique. Il s'agit là d'un dessein de Jean Dubuffet, qui pense que plus le peintre introduit de détails, de particularités dans son œuvre, moins il demeure de virtualités de sens pour le récepteur. C'est pourquoi il s'attache, dans ses lithographies, à demeurer dans le commun et le général et à ne produire que des figures simples et rudimentaires, aux contours marqués. Ces « petites figures de la vie précaire » s'adressent à l'homme du commun de l'époque, le peintre mettant en scène les préoccupations matérielles de la population.

Denis Diderot déjà, dans ses critiques d'art, conseillait aux peintres de ne pas se limiter aux seuls sujets héroïques ou mythiques, et de s'intéresser davantage aux thèmes de la vie quotidienne⁴³⁷. Bien des années plus tard, Roland Barthes, dans son texte « Plaisir de la vie quotidienne », s'interroge sur ce qui est depuis une constante de l'esthétique moderne.

Pourquoi, dans des œuvres historiques, romanesques, biographiques, y a-t-il (pour certains dont je suis) un plaisir à voir représenter la "vie quotidienne" d'une époque, d'un personnage ? Pourquoi cette curiosité des menus détails : horaires, habitudes, repas, logements, vêtements, etc ?⁴³⁸

Toutes ces scènes de la vie quotidienne ont, dans le contexte difficile qui est celui de la composition des lithographies, valeur d'espoir. C'est l'époque où chacun recommence à vivre pleinement, comme en témoigne notamment Simone de Beauvoir⁴³⁹ dans *La Force*

⁴³⁵ Pierre Alechinsky – *Bureau du titre*, p. 7.

⁴³⁶ Pierre Alechinsky – « Pollock et *Guernica* », in. *Baluchon et ricochets*, p. 102.

⁴³⁷ Denis Diderot – *Essais sur la peinture*.

⁴³⁸ Roland Barthes – *Le Plaisir du texte*, p. 85.

⁴³⁹ Simone de Beauvoir – *La Force des choses* : « La peur retrouvait en moi une place encore toute chaude. Mais la joie la balayait vite. Jour et nuit avec nos amis, causant, buvant, flânant, riant, nous fêtions notre délivrance. Et tous ceux qui la célébraient comme nous devenaient, proches ou lointains, nos amis. Quelle débauche de fraternité ! Les ténèbres qui avaient enfermé la France explosaient. » pp. 13-14.

des choses, ce même si la plupart des restrictions demeurent. La démarche de l'artiste peut être mise en rapport avec cette réflexion de Roland Barthes, qui traduit à notre sens toute l'exaltation qui irradie ces figures : « Toute rupture un peu ample du quotidien introduit à la fête. »⁴⁴⁰ Mais c'est Henri Michaux, dans *Saisir*, qui, sans doute, exprime le mieux cet aspect :

Le secret du quotidien, de l'ordinaire sans fin, de l'ordinaire néanmoins extraordinaire, quand un certain recul le rend à son étrangeté, sa fatale étrangeté.⁴⁴¹

Cet intérêt pour le quotidien est perceptible notamment dans l'admiration que vouait Jean Dubuffet aux textes de Louis Ferdinand Céline, auquel il consacre un essai littéraire, « Céline Pilote »⁴⁴², dont voici un extrait :

La littérature est en retard de cent ans sur la peinture. Elle s'alimente depuis plusieurs siècles non pas aux données immédiates de la vie mais aux œuvres antérieures comme abeilles nourries au miel et non aux fleurs. [...] La peinture elle aussi a longtemps cru que son affaire était de donner à ses christs et ses vierges des expressions ingénieusement renouvelées. C'est quant elle s'est avisée d'y substituer des pommes, des verres à absinthe et des paquets de tabac qu'elle a fait sa révolution. Celle-ci fut de porter l'invention non plus sur le choix de l'objet figuré mais sur les moyens et les matériaux mis en œuvre, les modes de transcription, la syntaxe.⁴⁴³

Le peintre reconnaît dans leurs travaux respectifs la même entreprise de « démystification »⁴⁴⁴. Jean Dubuffet admire son usage du langage argotique, comme en témoignent ses propres textes de jargon, ainsi que sa mise en scène de la folie et du quotidien : les sujets abordés dans les lithographies de *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école*, rappellent imperceptiblement ceux du *Voyage au bout de la nuit*, paru en 1932 : les promenades à bicyclette, les récurrentes occurrences du mot « vache » en particulier, nous le verrons, pour caractériser la guerre, le goût pour la description du quotidien, de l'anecdotique, la mise à nu de l'humain, présenté de face et de profil (scènes de maternité, d'accouchement), mais aussi l'attention particulière pour les accessoires tels que moulins à café (une « sorte de moulin à café ») les mouchoirs, les mégots de cigarette... Louis Ferdinand Céline nous parle ainsi des « choses familières », comme les « rites alimentaires simplifiés à l'exacte mesure du besoin quotidien »⁴⁴⁵, tout comme Jean Dubuffet :

Tout comme un peintre, Céline cherche à transposer et non à reproduire la réalité, en l'occurrence celle du langage oral. Et dans ce travail de transposition, il ne peut éviter d'avoir recours au code commun [...] De l'oralité, Céline retrouve la liberté, en réalisant tous les possibles qu'offre la langue et que la Norme s'est souvent empressée d'endiguer, surtout depuis l'époque classique. Cette liberté

⁴⁴⁰ Roland Barthes – *Mythologies*, p. 61.

⁴⁴¹ Henri Michaux – *Saisir, non paginé*.

⁴⁴² Jean Dubuffet – « Céline pilote », in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, pp. 209-217.

⁴⁴³ Jean Dubuffet, *ibidem*, pp. 212-213.

⁴⁴⁴ Jean Dubuffet, *ibidem*, p. 210.

⁴⁴⁵ Louis Ferdinand Céline – *Voyage au bout de la nuit*, pp. 204-206.

dans l'écriture, il y parvient plus pleinement dans Mort à crédit qui n'est pourtant que l'affermissement, sinon l'aboutissement, de l'effort tenté dès Voyage au bout de la nuit pour faire éclater les entraves qui pèsent sur le langage du roman, par tous les moyens.⁴⁴⁶

Les lithographies de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* apparaissent comme une illustration du *Voyage au bout de la nuit* par l'accumulation affichée de thèmes apparemment anodins, mais aussi par une vision sans complaisance de la figure et de la condition humaine, de son quotidien, de sa précarité, en confrontant le rire, l'esprit de fête, à l'horreur. Le peintre, comme Louis-Ferdinand Céline, nous présente des morceaux de vie ; par la représentation artistique les gestes de tous les jours acquièrent ainsi une étrangeté et ils nous semblent neufs. Mais la différence essentielle est que l'art de Jean Dubuffet est motivé par son amour de l'homme du commun, alors que l'auteur du *Voyage* fait preuve d'une certaine aversion à l'égard de l'humanité, motivée par son profond dégoût de la matière. Les deux hommes présentent par ailleurs le même refus des enclaves, qu'elles soient littéraires ou artistiques, ils refusent d'être esclaves de la norme.

Dans *Les Fleurs de Tarbes*, ouvrage admiré aussi bien par Francis Ponge que par Jean Dubuffet, Jean Paulhan souligne que c'est le quotidien qui nous est, au final, le plus secret et le plus caché, ce sont nos actions quotidiennes qui sont les moins justifiables. Il s'agit selon lui d'une manifestation de l'étrangeté même de notre condition :

C'est comme s'il y avait des secrets pour les actions banales, mais des raisons pour les actes étranges.⁴⁴⁷

Le rôle de l'art et de la poésie est alors d'ôter le voile opaque de l'habitude qui recouvre toute chose. La poésie nous montre, comme si c'était la première fois, ce que l'habitude a fini par nous dissimuler. Il en est ainsi par exemple des textes de Francis Ponge, qui prennent pour sujet « Le Cageot » ou « La Bougie », autant d'éléments qui nous entourent constamment et dont nous ne remarquons la présence que s'ils viennent à nous manquer. Ainsi « Le Pain », aliment banal mais qui se fait vital et précieux en période de restriction, notamment sous l'occupation.

Francis Ponge, dans son texte consacré au *Savon*, démontre ainsi la valeur conférée à toute chose, même la plus commune, lorsque celle-ci est raréfiée.

À l'égard des objets de fabrication humaine les plus courants, d'apparences les plus simples ou élémentaires, les plus indispensables aussi – ou nous paraissant tels –, nous sommes devenus, nous autres, les hommes "civilisés", relativement à nos lointains (pas si lointains) ancêtres, bien différents : bien autres, en effet. Nous en sommes venus à considérer ces objets comme des objets naturels, comme des objets que la nature nous doit, sans le moindre effort de notre part, sinon celui de les payer (peu cher). Et qui ne serait pas capable d'acheter, par exemple, un morceau de savon ? Lorsque, par extraordinaire, il arrive que de tels objets nous manquent, deviennent "introuvables", nous voilà saisis d'un vif sentiment de surprise et de frustration, qui, en quelque façon, nous déséquilibre. Moralement (c'est-à-dire : pratiquement), nous nous trouvons acculés à un choix. Nous pouvons décider d'apprendre soit à nous passer d'eux, soit à les fabriquer

⁴⁴⁶ Catherine Rouayrenc – « La Parole faite style », in. « C'est mon secret. La technique de l'écriture populaire dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* », pp. 189-190.

⁴⁴⁷ Jean Paulhan – *Les Fleurs de Tarbes*, p. 212.

nous-mêmes à partir de zéro, c'est-à-dire, en fait, à partir des éléments premiers qui se trouvent à notre disposition. De toute façon, nous nous trouvons, à leur égard, dessillés : nous les voyons enfin, au lieu, purement et simplement, de les utiliser. Leur caractère précieux nous apparaît alors, leur valeur nous est révélée. Notre propre valeur à nos propres yeux change du même coup : nous l'éprouvons à leur propos. Le monde redevient intéressant, à la façon d'un jeu, comme on dit, "intéressé" : quand on décide, vous savez, d'intéresser la partie, enfin de ne plus jouer "pour rire", mais "pour de vrai", "pour de l'argent". Quelque passion (le goût du risque, c'est-à-dire, en somme, celui du drame) s'y mêle alors. Le rythme de la circulation sanguine s'accélère ; l'activité, la dépense nerveuse s'accroît.⁴⁴⁸

C'est le manque qui devient ici raison d'écrire, la rareté du commun devient motif d'inspiration poétique. Le philosophe Ernst Cassirer pense ainsi que les « objets signifient toujours davantage que leur apparence ils traduisent les préoccupations de leurs créateurs. »⁴⁴⁹. Francis Ponge parle en effet de la « raison inconsciente [...] de son inspiration du savon. »⁴⁵⁰

Cette réflexion du poète éclaire encore le sens des lithographies, car Jean Dubuffet, comme lui, va être sensible, dans ces temps de restriction, à cette revalorisation du quotidien qu'il va tenter de mettre en scène dans ses travaux, comme le montrent Marianne Jakobi et Julien Dieudonné :

Vivre parmi le rien fait de toute chose l'occasion d'une fête du regard et de l'esprit. Le moindre des gestes s'exhausse au rang de cérémonie.⁴⁵¹

C'est sans doute ce genre d'émotion qui nous saisit face à l'album *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école*, fête du regard et de l'esprit en temps de restriction ; c'est ce désir de possession qui nous étreint alors, accentué par la rareté tentatrice de l'objet-album. Car l'insertion des lithographies dans l'espace du livre permet une confrontation intime et renouvelable à l'œuvre, contrairement à l'exposition.

Jean Dubuffet refuse d'utiliser tout effet de perspective : série de vues frontales dans lesquelles les divers plans se superposent, les lithographies de cet album utilisent pleinement toutes les significations inhérentes au trait, elles en exploitent les possibilités de sens, ce qui leur donne ce caractère de généralité propre aux peintures rupestres préhistoriques, elles aussi dessinées à même la pierre, marquées de façon quasi indélébiles. Celles-ci sont considérées comme le plus ancien procédé de reproduction, avec notamment les empreintes répétées d'une main sur la pierre. Quant aux peintures pariétales, souvent figuratives, elles avaient pour vocation de communiquer des messages simples et informatifs, tels que « parti à la chasse pendant trois jours », « tué deux bisons »... Elles sont également investies de fonctions magiques, elles assurent protection à la communauté, marquent la propriété et jouent un rôle éducatif. Elles sont toujours intégrées dans un rituel. La lithographie, en tant que technique et comme en témoigne la longue liste des opérations nécessaires à l'élaboration de la planche, est à l'image de

⁴⁴⁸ Francis Ponge – « Le Savon », *Appendice IV, in. Œuvres complètes, t. II, pp. 412-413.*

⁴⁴⁹ Ernst Cassirer, cité par Jean-Luc Chalumeau in. *La Lecture de l'art*, p. 186.

⁴⁵⁰ Gérard Farasse – « Jacques Derrida, répliques, entretien sur Francis Ponge, in. *Revue des Sciences Humaines : Ponge à l'étude*, p. 197.

⁴⁵¹ Marianne Jakobi et Julien Dieudonné – *Dubuffet*, p. 206.

ces rituels. Cela est souligné notamment par Francis Ponge, qui dans son texte parle de « l'artiste merveilleux », du « merveilleux artiste » (*M.M.*, p. 5). Certaines lithographies semblent être gravées à la craie sur un tableau noir d'écolier, ce qui a été certainement un motif d'inspiration pour le poète.

Jean Dubuffet intègre quelques années plus tard une reproduction des lithographies de l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, précisant pour chacune le nombre d'épreuves tirées et leur destination, dans le premier fascicule du catalogue de ses travaux, *Marionnettes de la ville et de la campagne*. Il revient également sur ses essais lithographiques dans ses « Notes sur les peintures faites en 1957 », dans lesquelles il explique travailler alors sur des thèmes identiques à ceux de l'album.

Semblablement j'eus plaisir, dans certains tableaux figurant des scènes ou des personnages, à confronter mes techniques nouvelles avec des thèmes de même sorte que ceux qui alimentaient mes très anciens travaux de 1943/1944 ; je ressens qu'un tableau comme Le Désistement vient combler une lacune ; il réalise ce que je n'avais pas réussi à obtenir de la susdite époque : une livraison des personnages apparaissant dans les lithographies de l'album « Matière et Mémoire » où tous les moyens mis en œuvre – textures, mouvements, graphies – concourent à une transposition satisfaisante de ces dessins anciens, alors que les peintures de la même époque n'y parvenaient, me semble-t-il, pas.⁴⁵²

Le peintre marque ici sa préférence pour la technique lithographique, du moins concernant « la livraison des personnages » qui figurent dans l'album, et qu'il n'était pas selon lui parvenu à transposer en peinture. Ces petites figures de la vie précaire s'incarnent d'une façon privilégiée dans le processus chimique et la matière minérale.

2.2. Du livre de peintre au livre objet.

Il nous faut ici encore prendre en compte le contexte artistique, car, si les origines de l'illustration remontent fort loin, le livre de peintre n'a reçu sa formulation définitive que récemment. Bien qu'il ne fût pas rare avant 1900 de voir des éditeurs tenter de renouveler l'illustration en faisant appel à des artistes plutôt qu'à des illustrateurs de métier, c'est en 1904 qu'un groupe de bibliophiles innove véritablement en créant la Société du livre d'art et en publiant, dans une typographie soignée, des textes contemporains illustrés par des peintres. Le livre, devenu depuis la fin du dix-huitième siècle un produit de consommation courante, dénaturé par le commerce croissant dont il est devenu l'objet, retrouve par cette ambition des éditeurs son caractère initial d'objet rare, son essence et son âme originelle.

Les artistes de l'« École de Paris » contribuent, par leurs innovations graphiques, à cette nouvelle manière d'illustrer le livre moderne, qui devient support d'expression et matière à peindre. Il ne s'agit plus désormais pour les artistes d'agrémenter un texte, mais de concevoir et de composer véritablement un livre avec son auteur, de collaborer avec lui pour créer quelque chose d'unique, une œuvre singulière à quatre mains. L'écrivain et le peintre participent ainsi étroitement, à parts égales, au projet commun, projet qui unit deux esprits, mais aussi deux processus de création distincts. Cette indépendance du peintre,

⁴⁵² Jean Dubuffet – « Notes sur les peintures faites en 1957 », in *Prospectus et tous écrits suivants, t. II*, pp. 128-129.

cette autonomisation de l'image dans l'espace du livre est désormais acquise, comme le montre Jörg de Sousa Noronha dans son ouvrage *La Mémoire lithographique* :

L'époque contemporaine voit également l'évolution du concept même de "livre de peintre" ou de "livre d'artiste", qui passe progressivement d'un simple livre d'images illustrant un texte d'auteur à un "livre-objet", parfois sans aucun texte et souvent entièrement conçu et réalisé par l'artiste lui-même.⁴⁵³

Charles Cros, Stéphane Mallarmé et Édouard Manet ont été ainsi les instigateurs et les précurseurs de ce mouvement avec un ouvrage collectif publié en 1874 : cet album, intitulé *Le Fleuve*⁴⁵⁴, contient huit eaux-fortes dessinées par l'artiste. L'édition originale de cet ouvrage est désormais considérée comme la « préface » d'un siècle de livres illustrés. Le livre, réalité fluctuante et inclassable, ne cesse en effet d'évoluer, des premiers codex aux récentes éditions électroniques en passant par le livre de peintre puis par le livre d'artiste, il incarne un lieu de confrontation, d'expérimentation de l'esprit comme de la matière.

2.2.1. L'intime compagnonnage.

L'intime compagnonnage, avec le sentiment d'une identité de position et de vues (sans qu'il soit nécessaire que celles-ci soient explicitement énoncées) est certainement au nombre des biens les plus précieux qui soient.⁴⁵⁵

« L'intime compagnonnage » entre un peintre et un poète, selon Jean Dubuffet, est donc l'expression d'un profond accord de « position et de vues » ; cet accord, qui n'est pas nécessairement explicite dans l'œuvre commune, en surface, comme c'est le cas dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, est source de richesse créatrice. L'alliance du texte et de l'image génère une œuvre hybride, une « œuvre d'art littéraire » dans laquelle se manifeste le « bonheur d'expression » (*M.M.*, p. 3) partagé. Jean Tardieu, dans son recueil de textes sur l'art intitulé *Le Miroir ébloui*, nous éclaire sur l'intérêt de cette union du pictural et du littéraire :

Parvenu à ce point où son œuvre nous parle immédiatement, sans le secours des mots, avec une telle abondance, un tel don de persuasion et de surprise que nous en avons souvent le souffle coupé, le peintre peut, à juste titre, considérer que son but est atteint, que sa mission essentielle est accomplie. Mais nous autres, nous qui ne saurions vivre en société sans échanger, avec nos semblables, des commentaires sur ce qui nous advient, nous n'avons pas d'autres moyens que la parole pour rendre compte de notre étonnement, de notre délectation, de tout ce qui se met en route dans notre esprit à la vue d'une toile de maître. Quelle que soit la valeur de ces commentaires, quelle que soit leur place aux divers niveaux de la connaissance ou de la révolte, ils ont donc ceci de commun qu'ils arrachent les arts plastiques à leur superbe et apparent mutisme et les font descendre sur la place publique, là où s'échangent les produits, précieux ou dégradés, de la désignation générale. À l'éclat solitaire d'une grandeur qui, semble-t-il, serait capable d'exister "en soi" quand bien

⁴⁵³ Jörg de Sousa Noronha – *La Mémoire lithographique : 200 ans d'images*, pp. 69-70.

⁴⁵⁴ Charles Cros, Stéphane Mallarmé, Édouard Manet – *Le Fleuve*, Librairie de l'Eau-Forte, 1874.

⁴⁵⁵ Jean Dubuffet – *Poirer le papillon : Lettres de Jean Dubuffet à Pierre Bettencourt*, p. 141.

même personne jamais n'en serait le témoin, se substitue le pouvoir plus impur, mais plus accessible et plus répandu, d'être un objet de communication.⁴⁵⁶

Le commentaire, s'il n'est pas indispensable à l'œuvre d'art, permet néanmoins de l'« arracher » à son « apparent mutisme », à la fois témoin, interlocuteur, dépositaire et intermédiaire⁴⁵⁷, le texte fait de l'œuvre un « objet de communication ». Miroir ébloui, le texte poétique incarne ainsi le reflet de l'œuvre plastique, un reflet qui manifeste à la fois son accord et son indépendance, éclairant à son tour la source de lumière.

Nous commencerons par dresser un bref panorama typologique, en nous référant aux recherches menées par Anne Mœglin-Delcroix, notamment dans *L'Esthétique du livre d'artiste*. Dans son ouvrage *Sur le Livre d'artiste*, elle formule une première distinction capitale entre livre d'artiste et livre de peintre : selon les critères établis, les premiers sont considérés comme des œuvres d'art, et conservés au « Département des Estampes » de la Bibliothèque Nationale de France, tandis que les seconds – dont l'exemplaire de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* – sont au « Département des Imprimés ». Les autres caractéristiques du livre d'artiste sont : une réalisation à peu de frais, un tirage non limité, qui permet d'aborder un plus large public, l'absence d'éditeur et l'omniprésence de l'artiste à toutes les étapes, ainsi que les moyens et matériaux modestes utilisés. Le concept prédomine sur la qualité d'édition et constitue souvent une contestation explicite du marché de l'art. Si cette définition correspond à l'idée primitive que se faisait Jean Dubuffet de son album d'expériences lithographiques, nous pouvons remarquer que l'édition finale de *Matière et mémoire ou les lithographes à l'école* s'en éloigne radicalement. Ainsi, malgré les efforts du peintre pour vendre les exemplaires à un prix raisonnable, il ne pourra empêcher l'« agiotage »⁴⁵⁸, cette dérive spéculative provoquée par la limitation du tirage et par l'intérêt des bibliophiles.

Cet album doit donc être considéré comme un livre de peintre, selon la définition donnée par Anne Mœglin-Delcroix :

Lieu de la collaboration d'un écrivain et d'un graveur qui œuvrent souvent séparément mais signent l'ouvrage ensemble, il se définit par le recours systématique à un papier de luxe, des gravures originales, une typographie soignée, éventuellement une reliure spéciale, toutes caractéristiques qui signalent un projet de préservation, de restauration, voire de défense de "l'art du livre". Le tirage est nécessairement limité pour satisfaire aux exigences d'une fabrication artisanale en même temps qu'au goût d'amateurs volontiers exclusifs.⁴⁵⁹

Cet ouvrage appartient donc à la catégorie du livre illustré de tradition bibliophilique. Le livre est ici médium, lieu de rencontre, il présente l'œuvre lithographique accompagnée de son commentaire, ou plutôt d'une libre interprétation du poète sur ce thème. Anne Mœglin-Delcroix insiste également très justement sur la nature duelle du livre de peintre :

Du reste, le texte comme les gravures mènent parfois une existence séparée, indépendante de leur co-existence provisoire dans le livre. C'est précisément

⁴⁵⁶ Jean Tardieu – Avant-propos aux « Portes de toile », in. *Le Miroir ébloui*, p. 28.

⁴⁵⁷ « Et si l'on me fait remarquer qu'en l'occurrence on ne s'adresse pas à la pierre, ou qu'on s'adresse à elle plutôt comme témoin que comme interlocuteur, ou plutôt encore comme intermédiaire et dépositaire... », Francis Ponge, in. *Matière et mémoire...*, p. 2.

⁴⁵⁸ Lettre de Jean Dubuffet à Pierre Matisse, conservée à la Fondation Dubuffet.

⁴⁵⁹ Anne Mœglin-Delcroix – *Sur le Livre d'artiste*, p. 32.

la contingence de cette solidarité qui permet à Pierre Berès de parler au sujet de cette dernière de "mythe". C'est cette même contingence qui autorise Henri Maldiney à considérer que l'histoire de l'art du livre, du manuscrit enluminé aux livres illustrés, est celle d'une "régression".⁴⁶⁰

Selon nous, l'indépendance respective des moyens d'expressions n'est pas incompatible avec leur dialogue, il existe plus qu'une simple solidarité temporelle entre le texte de Francis Ponge et les lithographies de Jean Dubuffet. L'album se fait l'illustration de la définition primitive de la racine « logos », qui est « art de recueillir les images et de les lier par le langage »⁴⁶¹. Même si le dialogue n'est pas explicite, la réunion du texte et de l'image dans l'espace commun du livre crée un échange, une variation du sens de l'un comme de l'autre, l'apparition d'un sens commun et nouveau. Comme le souligne justement Francis Ponge lors de son entretien avec André Breton et Pierre Reverdy, la « contingence de la solidarité » entre productions littéraire et plastique est une nécessité pour le bonheur commun d'expression :

Les peintres qui comptent dans notre époque se réclament tous d'elle, ne prétendent tendre qu'à la poésie, leur appétit de collaboration avec les poètes est énorme, ce qui ne veut pas dire qu'ils consentent volontiers à partager la portion⁴⁶²
ou le repas avec les poètes, mais ils aiment bien à se mettre à table avec eux.

L'image utilisée ici est particulièrement adaptée à *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, puisqu'il s'agit d'un album, c'est-à-dire d'un ouvrage dans lequel le peintre choisit de « s'attabler » avec un auteur. Dans ce cas, souvent, texte et image gardent leurs distances et conservent leur espace propre : le poème de Francis Ponge, par la disposition spatiale et typographique particulière de l'album – le texte précède la série d'estampes, ils ne se mêlent pas dans la page – n'est ni captif ni dépendant des lithographies. Tous deux fonctionnent plutôt comme des auxiliaires : les différents sens s'interpénètrent sans se gêner ni se dominer, il s'agit d'un accord sans contraintes ni aliénation. Cela permet au poète de conserver une marge de liberté par rapport aux travaux du peintre et de développer son propre imaginaire : cette autonomie de « Matière et Mémoire », comme le montre Yves Peyré, semble entrer en totale contradiction avec la notion même de « livre de dialogue ».

Certes Dubuffet a sollicité Ponge qui a accepté avec enthousiasme d'écrire une méditation liminaire et a donné l'ensemble de son titre, toutefois Matière et mémoire reste un album (l'album) et ne va pas jusqu'au livre de dialogue par la seule volonté de Ponge (très réticent quant à l'inscription d'une rencontre avec Dubuffet dans le livre au point que l'échange exigé sur ce plan par l'histoire n'a – hélas – pas eu lieu.⁴⁶³

L'échange n'est effectivement pas manifeste, mais il est, « par la seule volonté de Ponge », comme l'encre sur la pierre lithographique, au plus « profond » du texte, « immanent ».

⁴⁶⁰ Anne Mœglin-Delcroix, *ibidem*, p. 88.

⁴⁶¹ Anne Mœglin-Delcroix, *ibidem*, p. 122.

⁴⁶² Francis Ponge – « Entretien avec Breton et Reverdy », in. *Œuvres complètes*, t. I, pp. 684-685. Nous renvoyons également le lecteur au passage concernant la « fraternité sensible » entre les peintres et les écrivains, dans « Braque ou Un méditatif à l'œuvre », dans lequel Francis Ponge réfléchit sur ce qui les rapproche et les différencie, in. *Œuvres complètes*, t. II, pp. 714-716.

⁴⁶³ Yves Peyré – *Peinture et Poésie : le dialogue par le livre*, p. 53.

C'est là « l'intime compagnonnage » tel que l'entend Jean Dubuffet, le véritable dialogue, qu'il considère comme « le bien le plus précieux »⁴⁶⁴.

Le discours sur la peinture ne doit pas nécessairement traduire le discours de la peinture, au contraire : ce que l'image doit exprimer, elle le manifeste déjà, sans avoir besoin de recourir aux mots. L'accompagnement doit être plutôt musical, dans le sens où chacun des interprètes possède sa propre partition, qui, loin de répéter celle de l'autre, contient son propre rythme et ses propres notes, toutes deux s'accordant. Dans un livre illustré, et plus particulièrement dans le cas des livres de peintre, l'image et le texte s'inscrivent dans un duo, ils s'appellent, se répondent, s'ignorent parfois. Il est important d'étudier cette collaboration, car la lecture du texte de Francis Ponge aura un impact immédiat sur la réception des lithographies de Jean Dubuffet. Rappelons cette lettre d'Albert Aymé au poète, au sujet de l'illustration d'un de ses textes, qui montre que la problématique de l'« accompagnement » est la même qu'il s'agisse d'illustrer un poème ou d'écrire sur une œuvre d'art :

Je compte apporter, au cours de mon travail de mise au point, des modifications à l'«accompagnement» que je vous avais montré. Je préfère ce terme d'accompagnement à celui d'illustration que j'ai toujours trouvé faux ; si proche soit-on d'un texte, c'est une utopie que de croire l'illustrer ; on ne peut donner qu'une preuve de son adhésion pour lui (un acte d'hommage en somme), pour lui dont l'antériorité est bien le signe de sa nécessité et de son évidence premières par rapport aux illustrations qui s'en inspirèrent. Ici il faut savoir s'incliner : c'est la parole qui est souveraine. Accompagnement trop direct, il pêche par défaut en regard du texte ; trop libre, son autonomie le rend polyvalent, donc de vertu gratuite en dépit de sa beauté.⁴⁶⁵

Le texte de Francis Ponge accompagne la série lithographique, il est l'empreinte, le témoignage de son « adhésion » aux travaux du peintre, mais aussi à la matière minérale. Albert Aymé parle également dans cette lettre du privilège de l'antériorité, qui, dans le cas de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, est inversé, puisque c'est l'image qui provoque l'écriture.

Mais cette image souveraine n'en appelle pas moins un texte, comme nous avons pu le constater. C'est l'œil de l'esprit qui est sollicité, par l'intermédiaire du langage, cet « œil intellectuel dans le délire »⁴⁶⁶ invoqué par Antonin Artaud. Le regard de Francis Ponge fonctionne comme cet « œil de l'esprit », dont parlait déjà Caspar David Friedrich, dans le contexte du romantisme allemand :

Clos ton œil physique afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite, fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit.⁴⁶⁷

Les lithographies exigent d'être confrontées au texte dont elles sont la source : l'indépendance respective étant établie, il s'agit néanmoins d'étudier la conjonction du « contenu littéraire » et du « contenu plastique », d'envisager l'œuvre dans sa globalité, comme le préconise François Chapon, dans son ouvrage consacré aux rapports entre les peintres et le livre :

⁴⁶⁴ Lettre de Jean Dubuffet à Pierre Bettencourt, in. *Poirer le papillon*, p. 141.

⁴⁶⁵ Lettre d'Albert Aymé à Francis Ponge, in. *Œuvres complètes, t. I, pp. 26-27.*

⁴⁶⁶ Michel Thévoz – « L'œil intellectuel dans le délire », in. *Connaissance des Arts, Hors-série Dubuffet*, n° 168, 2001, p. 62.

⁴⁶⁷ Caspar David Friedrich – *Bekanntnisse, écrits posthumes publiés par Kurt Karl Eberlein, Leipzig, 1924.*

Celle-ci se refuse à dissocier le contenu littéraire et le contenu plastique du livre, considérant qu'il faut désormais les aborder dans une prise de conscience globale. L'analyse, contrairement à ce qui se faisait jusqu'aux années soixante-dix, devra s'exercer sur une œuvre devenue nouvelle du fait de la conjonction de ces deux écritures. D'aucune façon, ne pourrait être isolé, à moins de mutilation, tel ou tel élément.⁴⁶⁸

La sémiologie peut ainsi apporter quelques réponses au problème de l'analyse du « livre de dialogue », puisque cette discipline traite par principe l'image et l'écriture de la même façon, elle les envisage toutes deux comme des systèmes de signes. Roland Barthes, dans *Mythologies*, explique qu'elles constituent l'une comme l'autre un « langage-objet. »⁴⁶⁹

Car livres de peintres, d'artistes, illustrés ou album, selon les terminologies qui divergent parfois, ces ouvrages ont une vocation à la fois ludique et pédagogique. Ils libèrent le lecteur et l'amateur d'art de leurs automatismes et les amènent à réévaluer leurs rapports aux objets littéraires et artistiques. Ils outrepassent avec délice les limites longtemps imposées par les techniques de gravures, qui ne permettaient pas alors de tirage conjoint du texte et de l'image, du moins jusqu'à la découverte du procédé lithographique. Jorge de Sousa Noronha, dans un ouvrage consacré à cet art, déplore cette division de l'œil et de l'esprit, qui depuis toujours sclérose la création et la pensée, et que sont parvenus à dépasser certains théoriciens et poètes.

Bref ce manichéisme du texte et de l'image nous a piégé dans une intelligence réductrice ou la langue et l'image, ces deux piliers de la connaissance, se repoussent et se font la guerre, chacun de nous devant prendre parti pour l'un ou pour l'autre, l'image muette, presque stupide, et l'écriture désincarnée, squelette de langage.⁴⁷⁰

L'album est en ce sens une œuvre unique, où deux modes de communication et de connaissance s'offrent l'un à l'autre sans se faire concurrence, s'appuyant avec confiance et retenue l'un sur l'autre, chacun suivant son propre chemin, sans jamais se perdre de vue, dans un élan commun. De plus, en invitant le public à remettre en question ses cadres esthétiques, en le confrontant à un objet qui n'est ni tout à fait un livre ni tout à fait une œuvre d'art, en le replongeant dans l'univers ludique et familier de l'album d'images, le peintre lui propose une expérience nouvelle, et pourtant si ancienne, puisqu'elle est à l'origine de ses premiers contacts avec l'objet livre. « L'esprit non prévenu » (*M.M.*, p. 1) auquel s'adresse l'album retombe en enfance, hors de toute culture parasite, libre de tout jugement de valeur, et se laisse envahir par les émotions primitives. Jean Dubuffet et Francis Ponge, en annulant le hiatus entre poésie et peinture, entre ouvrages des sens et de l'esprit, récusent de la plus belle des manières ce « manichéisme » qui sclérose non seulement l'art et la littérature, mais nous prive surtout de remarquables rencontres, d'unions insolites et pleines d'enseignements.

Le dialogue fécond entre le peintre et le poète se manifeste encore, juste après la parution de l'album, par une lecture commune : Francis Ponge, lors d'un voyage à l'île

⁴⁶⁸ François Chapon – *Le Peintre et le Livre*, pp. 47-48. Lorsque le critique adresse son ouvrage à Francis Ponge, il l'accompagne de cette dédicace : « Ce n'est pas par hasard, cher Francis Ponge, si votre œuvre figure, exemplaire, au point culminant de cette rencontre, *Le peintre et le livre*, vous y êtes un acteur essentiel », in. *Album amicorum*, p. 140.

⁴⁶⁹ Roland Barthes – *Mythologies*, p. 200.

⁴⁷⁰ Jorge de Sousa Noronha – *La Mémoire lithographique, 200 ans d'images*, p. 10.

Maurice, découvre les écrits de Malcolm de Chazal, ingénieur en électricité et dentiste, pour lesquels il se passionne et qu'il s'empresse de communiquer à Jean Dubuffet. Tous deux sont immédiatement séduits par l'entreprise littéraire de cet homme du commun, qui cherche à disséquer la « matière-homme » au moyen de sa « mémoire voyageuse »⁴⁷¹. Ils vont même œuvrer de concert pour persuader Jean Paulhan d'éditer ce recueil de pensées, ce « répertoire d'images » écrit entre juillet 1945 et octobre 1946, que Jean Dubuffet lui peint comme « un texte réellement profond et vraiment fortement expressif »⁴⁷².

L'œuvre de Malcolm de Chazal se veut une « littérature-peinture », l'auteur affirmant que « la poésie ne sera angélique que le jour que les mots seront plastiques »⁴⁷³ ou que « l'artiste écrit avec ses yeux »⁴⁷⁴. Les sensations brutes constituant l'amorce de la réflexion, l'expérience physique des choses, de la matière, envisagées comme des manifestations humaines, révèle ce qu'il appelle « le sens plastique ». La préface de ce livre, écrite par Jean Paulhan à l'occasion de la publication, se fait l'écho du parti pris critique de Francis Ponge, dans « Matière et Mémoire » :

J'avance à petits pas. Que le lecteur m'excuse. On voit de reste qu'il s'agit là de quelque chose de difficile qui d'abord se refuse au contact (comme ces tissus, qu'il faut caresser à rebrousse-poil), qui ne se laisse saisir qu'au ralenti, qui est fait pour la photographie microscopique et puis l'agrandissement, pas du tout pour le panorama.⁴⁷⁵

Cet ouvrage semble incarner le point de rencontre entre la démarche du peintre et celle du poète : les observations sur les couleurs, les formes, la matière permettent de révéler le secret des choses : « l'espace spirituel dans les choses gonfle la matière »⁴⁷⁶. Malcolm de Chazal pose lui aussi la question de l'autonomie de la peinture :

Le tableau est d'autant plus parfait qu'il s'explique de lui-même, quelque compliqué son symbolisme. La littérature est d'autant plus totale, qu'elle se "rapproche" d'un livre d'images.⁴⁷⁷

Un autre projet est envisagé ensuite par les deux co-signataires de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, qui nous apporte encore quelques éléments de réflexion. Il s'agit cette fois non pas d'un texte « illustrant » des images, mais de l'illustration proprement dite par Jean Dubuffet du texte de « L'Œillet », que Francis Ponge espère faire éditer séparément. L'artiste réalise pour cela une série de gouaches, qu'il confie à Gaston Gallimard, en vue de la publication. Mais le projet stagne pendant plus d'une année, et très vite Jean Dubuffet s'impatiente de voir sans cesse repousser l'échéance. Il déplore alors que Francis Ponge n'insiste pas plus auprès du directeur de la N.R.F., les lettres envoyées durant cette période à Jean Paulhan témoignent de cette désillusion du peintre. En 1947, Gaston Gallimard relance l'artiste, demandant à ce que les gouaches, dans son tiroir depuis deux ans, soient remplacées par des lithographies, plus appréciées par les bibliophiles, qui

⁴⁷¹ Malcolm de Chazal – « Comment j'ai créé Sens-plastique » (postface), in. *Sens-plastique*, p. 311.

⁴⁷² Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, 30 juin 1947, in. *Correspondance*, p. 414.

⁴⁷³ Malcolm de Chazal – *Sens-plastique*, p. 82.

⁴⁷⁴ Malcolm de Chazal, *ibidem*, p. 219.

⁴⁷⁵ **Jean Paulhan – « Préface », in. *Sens-plastique, de Malcolm de Chazal*, pp. 12-13.**

⁴⁷⁶ Malcolm de Chazal – *Sens-plastique*, p. 215.

⁴⁷⁷ **Malcolm de Chazal, *ibidem*, p. 126.**

garantissent une meilleure vente. Jean Dubuffet s'indigne et voit dans l'attitude de l'éditeur la marque d'un mépris du monde littéraire face à l'art, en particulier le sien. Il relate l'affaire à Jean Paulhan, dans une lettre datée du 6 février 1947.

Ci-joint copie de ma lettre à Gaston Gallimard en réponse à sa demande de lui donner pour L' Œillet de Ponge, à la place des vingt-cinq gouaches qu'il a dans son tiroir depuis août 1945 (et qu'il me rend maintenant) plutôt deux lithographies. Évidemment il ne se représente pas qu'on ne transpose pas comme cela d'une technique dans une autre – du moins pas pour moi. Si je dois faire des lithographies pour illustrer L'Œillet il me faudra consacrer à cela plusieurs semaines à batailler avec les pierres lithographiques et faire à coup sûr non pas deux images, mais cinquante, et finalement aboutir à quelque chose qui sera je ne puis savoir quoi à l'avance – mais certainement tout autre chose que les gouaches primitives (ou bien aboutir à rien du tout, ne pas réussir, perdre pour rien plusieurs semaines de tourment). [...] Or j'ai travaillé pendant quelque temps en 1945 avec fièvre et joie à cet Œillet ; j'ai livré le petit travail qui en est résulté. Maintenant je ne suis plus dans les œillets, je n'ai plus d'œillets dans la tête.⁴⁷⁸

Un dessin du mois de septembre 1945, conservé au Musée des Arts Décoratifs, à Paris, témoigne néanmoins d'un dernier essai, resté sans suite, il s'intitule « Homme respirant un œillet ». C'est un véritable rappel à l'ordre qui est envoyé à Gaston Gallimard, en réponse à son intrusion impromptue dans l'espace créatif du peintre. Jean Dubuffet expose clairement son opinion concernant la collaboration entre peintre et poète au sein du livre dans la lettre qu'il adresse à l'éditeur :

Une série d'images pour illustrer un texte c'est un ouvrage qui coûte de la peine ; pas de la peine d'exécution, ce n'est pas ce que je veux dire, mais de la peine pour l'invention, pour la poursuite d'une chanceuse réussite, etc. et une fois livré cela ne peut se modifier ; cela forme un tout, une suite dont tout s'enchaîne et se tient. Tout à fait comme un poème. C'est là ce que, je le vois bien, vous ne concevez pas nettement – parce que vous êtes homme de livres et pas homme de peintures. Demanderiez-vous à Francis Ponge de refaire son Œillet en une page et demie, et en alexandrins plutôt qu'en prose, parce que les bibliophiles aiment mieux quand c'est en alexandrin ? Je reconnais d'ailleurs que la plupart des ouvrages illustrés qui s'éditionnent habituellement sont bien faits pour fausser les idées et je comprends très bien que vous vous fassiez de la collaboration d'un poète avec un peintre pour l'élaboration d'un livre une opinion telle que la part du peintre dans l'affaire ne vous paraisse pas de même sorte que celle du poète. Il vous appartient justement, éditeur d'ouvrages de luxe illustrés, de redresser cet état de choses et faire des livres où les images ne jouent plus un piètre rôle d'enluminures mais constituent une œuvre aussi méditée, aussi inventée, aussi capitale que l'œuvre littéraire à laquelle elle est liée. Il vous appartient aussi, à ce qu'il me semble, d'imposer vos conceptions aux bibliophiles et non de suivre les leurs.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, p. 373.

⁴⁷⁹ Lettre de Jean Dubuffet à Gaston Gallimard, in. Dubuffet – Paulhan, Correspondance, pp. 788-789.

C'est à l'occasion des premiers portraits de Francis Ponge que le dialogue engagé lors de la composition de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* se renoue entre eux. C'est encore Jean Paulhan qui se charge d'organiser la rencontre, par courriers interposés. Jean Dubuffet est très vite satisfait de ces portraits, alors qu'il se démène sans fin avec d'autres de ses modèles. Peu à peu, au fil des séances de pose, parfois très longues, la communication revient entre le poète et le peintre, ils échangent leurs impressions, leurs lectures, comme en témoignent les lettres adressées à Jean Paulhan par le peintre ; ce dernier, au fur et à mesure des esquisses et des croquis, au fil de la composition, semble clarifier la relation qu'il entretiendra avec Francis Ponge jusqu'à la mort de Jean Paulhan.

Les titres choisis, les supports et les matériaux employés sont d'ailleurs emblématiques de la façon dont Jean Dubuffet perçoit le visage, ou plutôt la figure du poète. « Ponge feu follet noir », « Francis Ponge jubilation (chaux et plâtre) », « Ponge plâtre meringué », « Ponge, traits à l'encre », « Francis Ponge transfiguré », sont des œuvres particulièrement intéressantes, le poète est représenté par des lignes courbes et les peintures sont mêlées d'éléments hétérogènes, comme nous le montre cet extrait d'un carnet d'atelier du peintre, expliquant chacune des étapes de son travail. Il énumère ainsi les divers traitements qu'il impose à la matière et au visage de son modèle :

Sur toile neuve préparée par le marchand à la céruse mince, et assez épaissement enduite directement (il y a plusieurs semaines) de Rollplastique. Cette couche épaisse de Rollplastique ainsi posée directement sur la toile a tendance à mal y adhérer et à s'en séparer par écailles (surtout si on exerce des pressions au dos de la toile molle). Et ceci donne à craindre que ce tableau dans la suite donne lieu à mécomptes. [...] J'ai là-dessus dessiné très grossièrement les contours du personnage avec de très gros pinceau [...] Ensuite avec la spatule j'ai mélangé un peu très sommairement, ces tracés très gros, dans l'intérieur du personnage [...] Ensuite j'ai jeté sur tout le personnage de la cendre grossière. Puis cerné avec du noir (très gros pinceau) et tracé en creux les contours et les traits...⁴⁸⁰

Son travail s'apparente à une entreprise de démythification de l'homme de lettre, la série représente une typologie de cette catégorie d'homme du commun, tout en fixant l'attention sur de petits détails, exagérés et significatifs, de la personnalité représentée. L'artiste dégage le particulier du général, il transfigure véritablement ses modèles, en fonction de la perception qu'il a d'eux. Jean Paulhan s'interroge sur ces portraits, qu'il trouve « bien curieux », dans une lettre à Francis Ponge, qui ne sait qu'en penser non plus⁴⁸¹. Ils seront le dernier témoignage de l'« intime compagnonnage » entre le peintre et le poète.

2.2.2. Reliure et invitation.

L'un des exemplaires de l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* est devenu une pièce unique, par l'adjonction d'éléments annexes, en rapport direct avec l'œuvre. La reliure, tout d'abord, réalisée bien des années après sa parution, qui introduit un quatrième nom dans la réalisation de cet exemplaire, avec ceux du peintre, du poète et de l'imprimeur. Le carton d'invitation à une exposition de Jean Dubuffet, ensuite, collé sur la première page

⁴⁸⁰ Jean Dubuffet – « Extrait du cahier d'atelier 1947-1950 : lundi 23 juin 1947. Portrait de Francis Ponge », in. *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule III, p. 89.*

⁴⁸¹ Lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge, in. *Correspondance*, t. II, p. 54.

de l'album, conviant le lecteur à une confrontation publique avec les lithographies. Le dossier de notes, enfin, manuscrites et dactylographiées, qui conduit le lecteur dans l'intimité de l'élaboration du texte de Francis Ponge. Cet exemplaire, qui porte le numéro 22, livre étape par étape la genèse du texte, mais témoigne également de la réception artistique de l'album par le relieur, qui le prolonge encore par sa propre interprétation.

Ces différents éléments, intégrés à l'œuvre conservée à la Bibliothèque Nationale de France, seront présentés dans l'ordre de leur apparition, au sein de la présente étude : ils sont liés à l'album, qu'ils précèdent (les notes) et prolongent (invitation, reliure), ils en constituent le paratexte, selon la définition établie par Gérard Genette.

Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre.⁴⁸²

Cette définition s'applique au carton d'invitation et au dossier de notes, la reliure, quant à elle, doit être considérée comme un épitexte, puisqu'elle « ne découle ni d'une intention ni d'une responsabilité de l'auteur »⁴⁸³.

Pratiquée depuis des millénaires, la tradition de la reliure relève de la création artistique tout autant que de l'artisanat. Cette ornementation, longtemps accusée de détourner les lecteurs du texte, d'ôter sa dimension spirituelle au livre en le considérant comme un simple prétexte ou faire-valoir, est désormais reconnue comme l'expression d'un savoir-faire et d'une libre interprétation de l'œuvre reliée, envisagée à la fois comme support et sujet. En 1946 est fondée la Société de la Reliure Originale, chargée de promouvoir cet « art » du livre par le biais d'expositions. En effet, la reliure ne peut être considérée comme un simple écrin, une simple enluminure, surtout lorsque celle-ci est unique ; elle propose une lecture et une « illustration » personnelle de l'œuvre ainsi prolongée, elle est, selon les termes d'Yves Baudry, l'« expression abstraite du contenu sémantique de l'ouvrage »⁴⁸⁴.

De même, elle confère au livre le privilège de l'unicité, et l'exemplaire étoffé se voit élevé au rang de livre objet. Jean Tardieu, dans *Le Miroir ébloui*, compare la reliure à l'architecture, la seule différence étant que la première est réservée à quelques amateurs tandis que la seconde est ouverte à tous. Pour le poète, la reliure, tout comme la critique d'art, relève du principe de transposition, il s'agit d'une interprétation, d'une relecture sensible de l'œuvre qui s'imprime sur la surface du livre, dans la matière :

Le livre, serré entre ses murs de cuir, à la fois rigides et doux au toucher comme le marbre, est, en effet, un monument réduit, capable de se tenir debout comme un petit temple, visible comme lui et comme lui gardien de l'invisible. C'est que, toute reliure de haut goût étant promise à un mariage d'affinités avec un texte écrit ou imprimé, donne à celui-ci un visage à demi caché et tout de même

⁴⁸² Gérard Genette – *Seuils*, p. 7

⁴⁸³ Gérard Genette, *ibidem*, p. 9.

⁴⁸⁴ Yves Baudry – *Le Livre, corps et décors*, p. 9.

ressemblant. Elle prépare, annonce le contenu, en assurant sa protection pour une durée infinie.⁴⁸⁵

Revenons brièvement sur la reliure originale de l'album : ici pas de cuirs précieux ni de dorures, il s'agit d'un simple emboîtement cartonné, communément appelé « étui de protection », recouvert de papier kraft et dans lequel s'insère l'album, dont la couverture présente le même support. Le titre et les noms du peintre et du poète figurent sur de sommaires étiquettes qui rappellent celles des cahiers d'écoliers. Cette reliure témoigne, par sa simplicité, de la volonté de Jean Dubuffet d'accentuer, du moins en surface, la dimension commune du support employé, le livre. Il ironise ainsi régulièrement, lors de la vente des exemplaires, sur le caractère « luxueux » donné à *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* par Fernand Mourlot, qui met d'office à la disposition du peintre un papier rare et coûteux, susceptible d'attirer les bibliophiles et pour lequel Jean Dubuffet se prend de passion. L'artiste semble rétablir l'équilibre entre ce fastueux album et ses prises de positions, par le dépouillement affiché de cette couverture, et réinvestir l'œuvre par l'adjonction de matériaux bruts et ordinaires, comme il aime le faire dans ses tableaux.

La principale caractéristique de cet étui original est qu'il permet de ne pas relier les feuillets entre eux : les pages, pliées en deux, sont intégrées les unes à la suite des autres, les cahiers sont mobiles et peuvent être inversés, manipulés. Il est d'usage, pour les albums, de ne pas assembler les cahiers, les feuillets sont simplement glissés dans l'étui. Nous savons par ailleurs que Jean Dubuffet avait pour habitude de couper les liens des reliures des livres qu'il consultait, de les « débroucher », ce qui lui permettait de mettre les pages à plat, de les manier plus librement, ou de n'emmener que celles qui l'intéressaient. Dans cet album, rien n'est figé, il est possible de déplacer le texte et les lithographies à sa guise, le format choisi permet de retirer celles-ci, pour les afficher. Cette mobilité des pages permet au lecteur de redevenir pleinement spectateur de l'œuvre graphique. L'image est autonome et peut rejoindre son support privilégié, en étant encadrée, exposée ; elle se livre aux regards, quittant l'intimité du tombeau que constitue le livre. Le lecteur est impliqué dans l'organisation de l'album : cette œuvre, articulée, modifiable à l'envi, acquiert ainsi un caractère ludique. Jean Dubuffet propose au lecteur une manipulation originale du livre, qui lui donne pleine conscience de la matérialité de l'objet qu'il tient entre les mains.

Jean Tardieu souligne très justement cet apport à la fois matériel et spirituel de la reliure, qui offre à l'œuvre une possibilité de pérennité :

À l'œuvre littéraire qui se veut longtemps (le plus longtemps possible) « entendue » et reconnue, une grande reliure, parachevant l'hommage d'une édition rare, souvent enrichie de gravures prestigieuses, ajoute sa propre chance de pérennité.⁴⁸⁶

D'abord simple mesure de conservation des livres, de l'encre et du papier, la reliure est donc devenue forme d'art à part entière, qui, outre son indéniable effet décoratif et sa valeur propre, exprime à la fois la personnalité du commanditaire et de l'artisan relieur. Ainsi, l'utilisation des matériaux nobles et des matières précieuses témoigne de l'attachement de l'usager pour une œuvre littéraire, extériorisant et matérialisant l'importance qui lui est accordée, le livre se fait objet précieux. Deux interprétations de l'œuvre se confrontent, celle du lecteur propriétaire et celle du lecteur artisan, l'une prenant souvent le dessus sur l'autre. Unanimement admiré et pratiqué, l'art de la reliure est par nature ambivalent. En ce qui

⁴⁸⁵ Jean Tardieu – « Reliure et architecture. Monique Mathieu », in. *Le Miroir ébloui*, p. 189.

⁴⁸⁶ Jean Tardieu – *Le Miroir ébloui*, p. 192.

concerne le relieur, deux options s'offrent à lui, qui sont mises en lumière dans l'ouvrage *Le Livre s'habille. Sept siècles de haute reliure*.

Il y a ceux qui projettent leur interprétation du texte dans le décor et ceux qui estiment que celui-ci naît en toute indépendance. L'artiste suit son désir. L'aventure recommence avec chaque commande.⁴⁸⁷

Jusqu'au 19^{ème} siècle, le thème des motifs et de la décoration des reliures ne tient pas compte du sujet du livre, les relieurs obéissent aux seuls principes esthétiques. Un siècle plus tard, certains s'opposent à cette vision réductrice de leur art et revendiquent leur indépendance, comme Pierre Legrain, décorateur de métier et dessinateur pour Jacques Doucet, qui affirme que les reliures doivent résumer l'interprétation personnelle du relieur :

Le plat d'un livre n'est qu'un frontispice qui en résume l'âme et nous prépare à sa lecture par le choix d'une nuance ou d'un signe.⁴⁸⁸

Rose Adler, artiste découverte également par Jacques Doucet, estime quant à elle que « la reliure est comme un écho monté du livre... »⁴⁸⁹ Cette formule met l'accent sur l'accord qui doit s'établir entre l'œuvre et sa reliure, comme en témoigne la définition donnée par le dictionnaire Littré de ce terme : « Écho : répétition plus ou moins distincte d'un son heurtant contre un corps qui le réfléchit. »⁴⁹⁰ Rose Adler déclare que la reliure doit être au service du texte⁴⁹¹, telle est sa vocation : elle n'est réussie que dans la mesure où elle donne au lecteur le désir d'ouvrir le livre.

Une lecture attentive de l'œuvre par le relieur est donc nécessaire, celui-ci doit prendre connaissance des travaux de l'auteur, afin de choisir au mieux les matériaux, les teintes et les motifs. Il lui faut aussi se garder de la simple reprise des illustrations du livre ou d'une trop fidèle reproduction du sujet, car une reliure au second degré est bien plus intéressante, en ce qu'elle matérialise une interprétation personnelle de l'œuvre : elle est l'expression d'une lecture incarnée. Georges Leroux, tout en adoptant une visée artistique pour le moins éloignée de celle de la reliure originale, reste néanmoins en harmonie avec l'œuvre, en mêlant aux matériaux luxueux des éléments du commun, tels que du bois, du fil de fer, qui peuvent être ramassés à la sortie de l'école : la matière incrustée dans le cuir fonctionne ainsi comme une mise en abyme des préceptes de Jean Dubuffet, mais aussi du titre de l'album. Cette reliure doit donc être considérée à la fois comme une traduction et comme un prolongement autonome de l'album par une tierce personne, elle s'apparente en ce sens à une forme d'expression artistique, une « syntaxe visuelle personnelle » pour reprendre les mots d'Yves Baudry ; ce dernier, parlant de François Brindeau, l'un des élèves de Georges Leroux, met en évidence cette double exigence :

Il revendique l'apport personnel du/dans le décor pour amplifier le rituel de la lecture. Pour lui un décor ne peut pas être exclusivement soumis au contenu graphique, typographique, littéraire ou sémantique du livre. Ce qui serait soit une

⁴⁸⁷ Benoît Lecoq – *Le Livre s'habille. Sept siècles de haute reliure*, p. 27.

⁴⁸⁸ Pierre Legrain, cité par Annie Persuy et Sun Evrard, in. *La Reliure*, p. 28.

⁴⁸⁹ Rose Adler – *La Reliure*, p. 28.

⁴⁹⁰ Émile Littré – *Dictionnaire de la langue française (abrégé)*, t. I, Éditions de Crémille, p. 362.

⁴⁹¹ Alastair Duncan et Georges de Bartha – *La Reliure en France : Art nouveau - Art déco 1880-1940*, p. 186.

répétition, un plagiat ou une simple illustration narrative. Il n'est pas non plus un décor de peintre détaché de sa mission d'annonce et de promesse.⁴⁹²

Le relieur doit parvenir à accorder sa « mission d'annonce », de « promesse », et son « apport personnel », tout comme le poète critique d'art.

Telles sont les ambitions de Georges Leroux : créateur reconnu, réputé pour son utilisation de matériaux hétéroclites et son style novateur, il se démarque notamment par son goût pour l'alliance de matières insolites. En effet, la reliure qu'il compose semble ne pas avoir de rapport direct avec l'esthétique des lithographies de Jean Dubuffet, ou les thèmes soulevés par Francis Ponge dans son texte, ni de liens explicites avec les co-signataires ou le titre de l'œuvre. Cette indépendance tient pour une part à l'écart temporel important – plus de quarante ans – entre l'édition de l'album et la réalisation de cette reliure. La mémoire joue son rôle, incontestablement, mais c'est ici la matière qui instaure le lien. Les matériaux utilisés par l'artisan relieur, maroquin gris doublé à décor incrusté d'écorces de platane et de fils électriques, sont emblématiques : ce type de reliure est réservé aux livres rares, aux éditions originales, illustrées et numérotées, car les matières premières sont coûteuses et le temps d'exécution très long. Le cuir luxueux n'est que le décor, un simple fond dans lequel sont incrustés les éléments les plus communs qui soient : morceaux d'écorces, pour le côté naturel, et fil de fer, expression de la main et du geste de l'homme. Un passage de l'ouvrage *Le Livre s'habille. Sept siècles de haute reliure* est ainsi consacré à l'importance des matériaux dans cet art, ceux-ci doivent séduire le lecteur, l'amener à franchir le seuil :

En fait de décor, ces reliures fonctionnent sur un mode autonome, et n'ont nul besoin de références artistico-littéraire. C'est de leur apparente simplicité et de la naturelle beauté des matières employées que découle leur force de séduction.⁴⁹³

Le bois incarne un retour aux origines de la reliure, puisque dans certaines civilisations antiques les livres étaient constitués de feuilles de palmiers trouées, reliées entre elles par une corde et protégées par deux morceaux d'écorces, formant la couverture. D'autre part, les riches motifs ornant traditionnellement le plat des reliures dès le quinzième siècle sont appelés des « fers » : Georges Leroux, incrustant des morceaux de fer dans le cuir, transpose les éléments traditionnels de son art dans la matière brute, et semble prendre l'expression « au pied de la lettre ». Au faste du maroquin, tant apprécié des bibliophiles, s'ajoute l'expression d'un quotidien ; l'ordinaire, le rudimentaire s'échappent du commun et deviennent instruments de séduction.

Nous terminerons cette réflexion sur la reliure, sur son « mariage d'affinités »⁴⁹⁴ avec l'œuvre qu'elle protège et annonce, par un autre extrait du *Miroir ébloui*, de Jean Tardieu, dans lequel le poète met l'accent sur les deux ambitions principales de cet art du livre, la transparence et l'autonomie :

Ce qui importe, c'est le grand jeu des techniques associées, des matériaux de base et des matériaux d'exception, tout concourt à ce que chaque livre construit par l'artiste devienne l'irremplaçable et transparent coffret de l'œuvre littéraire qu'il serre entre ses flancs étroits et pour que le petit monument, unique et autonome, soit digne de figurer dans cette ville en miniature que constitue une bibliothèque d'amateur. Quiconque s'approche de tels objets se sent déjà promis

⁴⁹² Yves Baudry – *Le Livre, corps et décors*, p. 11.

⁴⁹³ Collectif – *Le Livre s'habille. Sept siècles de haute reliure*, p. 29.

⁴⁹⁴ Jean Tardieu – *Le Miroir ébloui*, p. 188.

à franchir un seuil. Sitôt après, il aura le droit d'ouvrir le livre avec précaution, comme on fait lentement tourner un portail sur ses gonds, et il s'apercevra que la lumière intérieure montant de ce qu'il lit correspond bien à l'aspect extérieur de l'édifice, aux lettres du fronton.⁴⁹⁵

Cette reliure de Georges Leroux est un « petit monument » à la gloire de l'album, un « temple » élevé au texte de Francis Ponge et aux lithographies de Jean Dubuffet. Elle présente également de fortes similitudes avec certaines œuvres du peintre dans le choix des matériaux et des tonalités. Ainsi « La Mer de peau », tableau daté du mois de décembre 1959 et désormais conservé au Centre Georges Pompidou, est constitué d'un assemblage d'écorces de bois bleutées qui semble avoir directement inspiré la reliure de cet exemplaire de *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école*. Celle-ci donne corps à la « lumière intérieure » du livre, qu'elle réfléchit et manifeste en surface, comme le souligne Yves Devaux :

La reliure donne au livre un visage, une personnalité. Elle est le reflet d'une époque ou encore de son possesseur.⁴⁹⁶

Mais la reliure devient parfois un obstacle à la diffusion de l'œuvre : ainsi, l'exemplaire n° 22 ne peut plus être numérisé, car l'opération risquerait d'endommager l'écrin. Cette luxueuse reliure, devenu tombeau, enferme désormais l'album, et le dossier génétique qui l'accompagne, dans une tour d'ivoire.

Il est d'usage également que les collectionneurs « truffent » les livres, en y ajoutant des éléments en lien direct avec l'œuvre ou sa composition (dessins, lettres, articles de journaux). C'est ici un carton d'invitation à l'exposition André qui ouvre l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Ce document est justement à l'origine d'une première brouille entre le peintre et le poète, dès la parution de l'album. Tout commence par une lettre, datée du dimanche 11 février 1945, dans laquelle Jean Dubuffet demande conseil à Jean Paulhan pour l'élaboration de cette invitation :

Voulez-vous me donner votre avis sur ce projet de carte d'invitation. Elle serait reproduite en fac-similé par Mourlot sur papier très bon marché de couleur vive (rouge vif ou vert vif) dans le genre des prospectus de bonne aventure, et tirée à 1 000 exemplaires. Pour le catalogue ce serait le même format (celui du papier commercial plié en 4) et le même papier camelote de couleur vive. La préface, tout fort désappointé et embêté que ce soit que vous ne l'aimiez pas trop, je l'ai donnée à composer à Mourlot à peu près telle quelle parce que le temps commence à presser et je me sens la plus grande paresse à la refaire, je suis au bout de mon rouleau, j'ai vidé mon sac, je voudrais ne plus écrire une ligne et me remettre au plus vite à ma peinture.⁴⁹⁷

D'emblée le peintre porte son choix sur un papier très ordinaire, de « camelote », témoin de la précarité des temps et en opposition directe avec celui de l'album.

Le projet se complique suite au refus de Francis Ponge de figurer sur cette plaquette, comme le montre cette lettre du peintre à Jean Paulhan, datée du 13 février.

⁴⁹⁵ Jean Tardieu, *ibidem*, p. 191.

⁴⁹⁶ Yves Devaux – *La Reliure en France*, p. 7.

⁴⁹⁷ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Correspondance*, p. 176.

Pour la carte d'invitation exposition Michaux. Ponge paraît tout à fait disposé à l'approuver chaleureusement pourvu seulement que je la modifie en ceci : que son nom n'y apparaisse pas, ni le titre de son texte. Me voici donc embarrassé car je ne voudrais pas faire tort au bon Mourlot lequel tient évidemment à ce que cette exposition serve en même temps d'annonce à son livre. Alors changer le ton de tout cela, peut-être, éliminer le goût douteux, adopter le bon ton, petite carte en bristol, et présidence d'honneur de quelque dignitaire. Mais les lithos elles-mêmes sont de goût douteux, voilà le plus grave. Supprimer aussi les lithos ? Mais alors quoi exposer ? Supprimer l'exposition, voilà je crois bien ce que je vais faire. (Et maintenir le goût douteux).⁴⁹⁸

Car le nom du poète est justement un argument commercial indispensable pour Fernand Mourlot : Francis Ponge incarne, dans une certaine mesure, la caution littéraire de la qualité de la série lithographique. Jean Dubuffet n'hésite pas longtemps et, deux jours plus tard, une nouvelle lettre à Jean Paulhan témoigne de sa décision, qui ignore délibérément le souhait de Francis Ponge, au grand mécontentement de ce dernier.

On repart du bon pied pour l'exposition Michaux. Limbour aussi est très content. Ponge on s'en fout, on lui tartine son nom dans le programme sans lui demander son avis : fallait pas qu'il y aille. Voilà une version perfectionnée de la préface, et le projet de couverture du catalogue. Entendu pour la carte d'invitation, on n'y change rien.⁴⁹⁹

Celle-ci, comme prévu, est très rudimentaire : il s'agit d'une simple feuille de papier orange, pliée en deux. Sur le plat figure un dessin de l'artiste, représentant un homme portant un képi sur lequel figure la mention ANDRÉ, et tenant un dessin figurant un autre homme à la main. Dans une bulle, l'artiste a inscrit : « J'attire poliment votre attention sur la pierre lithographique ». Ouvrant l'invitation, nous découvrons, sur la page de gauche, cette affirmation en lettres capitales, dont l'écriture manuscrite est délibérément maladroite :

UNE ATTRACTION TRES RÉJOUISSANTE ! du samedi 14 1945 au samedi 28 avril Galerie André 3 rue des Saints Pères Paris EXPOSITION DE LITHOGRAPHIES de JEAN DUBUFFET

Sur la page de droite, en regard, figure ce texte, toujours manuscrit :

Présentation d'un grand nombre de lithographies et notamment des ouvrages ci-dessous : MATIERE ET MEMOIRE OU LES LITHOGRAPHES A L'ECOLE Texte de Francis Ponge 34 lithographies originales de J. Dubuffet exécutées au cours d'un stage de 3 mois aux ateliers de MM. Mourlot Frères et LES MURS 12 poèmes de Guillevic 13 lithographies originales du même artiste Fernand Mourlot éditeur 18 rue de Chabrol, Paris.

Au dos et au centre de l'invitation, un dessin représentant une figure humaine rudimentaire est précédé de la mention manuscrite suivante :

le catalogue gratuit contiendra une déclaration explicative avec exposé d'une conception intéressante de L'ART et par extension de la VIE.

Sous le dessin figure cette dernière indication : « VERNISSAGE SAMEDI 14 AVRIL À 15 HEURES. »

⁴⁹⁸ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, *ibidem*, p. 177.

⁴⁹⁹ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, *ibidem*, p. 178.

Cette invitation met en avant les thèmes privilégiés de l'artiste, comme la manifestation de la simplicité de la vie quotidienne, qui se matérialise dans ce « papier bon marché », du genre « prospectus de bonne aventure ». C'est la précarité de ce document, qu'il convient d'appeler « ephemera », selon la définition qu'en donne Anne Mœglin-Delcroix, qui constitue sa valeur :

L'ephemera est un monument fragile qui, même quand il l'annonce comme à venir, conserve et transmet ce qui a lieu une seule fois.⁵⁰⁰

Document de circonstance, d'aspect modeste, ce carton, conservé au sein même de l'album peut néanmoins être considéré comme une partie de l'œuvre lithographique en ce qu'il ajoute « une contribution artistique originale à l'information communiquée »⁵⁰¹. Cette invitation fonctionne comme l'annonce et le complément des lithographies, elle introduit le lecteur dans l'album.

Remarquons enfin que cette invitation mentionne « la préface » à l'exposition dont parle Jean Dubuffet dans quelques unes de ses lettres, et sur laquelle il peine tant. Le titre qu'il donne à ce texte est emblématique, le peintre met typographiquement en valeur et en parallèle l'art et la vie. Il s'agit d'« Une déclaration explicative avec exposé d'une conception intéressante de l'ART et par extension de la VIE ». Ce titre peut s'appliquer également au texte composé par Francis Ponge, lui qui porte l'attention du lecteur sur la pierre et les « lois » de « l'art » lithographique, faisant de la littérature un « moyen de connaissance » (*M.M.*, p. 5).

2.2.3. Les notes.

Alors que Jean Dubuffet prétend faire table rase du passé – ce bien qu'il recense toujours soigneusement ses travaux, d'abord lui-même, puis grâce au concours de Max Loreau, assisté de secrétaires – la politique de conservation de Francis Ponge est d'emblée plus rigoureuse, profondément liée au processus de création. Dans une lettre à Jean Paulhan datée de l'été 1943 il affirme tendre vers une autre forme d'écrit, à la fois intime et épique, pour laquelle l'exposition de ses brouillons lui semble une étape nécessaire ; les réticences du mentor à ce sujet sont encore celles du monde littéraire de l'époque, comme le montre Jacques Monfrin :

Depuis la diffusion de l'imprimerie les manuscrits d'auteurs qui ont survécu à la mise sous presse sont rares ; l'impression réalisée, on jetait la copie.⁵⁰²

Le poète, qui archive ses notes et manuscrits scrupuleusement, est conscient de l'intérêt que peuvent présenter ces documents pour la compréhension de l'ouvrage et plus particulièrement concernant les conditions de son émergence. Il décide de laisser apparaître le dossier génétique dans certains de ses livres, et dans l'exemplaire de la B.N.F., même si dans ce cas la volonté est d'œuvrer pour la conservation du document plus que pour sa diffusion. Francis Ponge, comme Jean Dubuffet sur la pierre, laisse ainsi sur papier une empreinte pleine de matérialité, qui témoigne de son adhésion aux travaux lithographiques et entretient le souvenir d'une expérience à la fois singulière et commune.

Les notes manuscrites constituent la chronique de la rencontre, celle du peintre et de la pierre, celle du peintre et du poète, à travers leurs moyens respectifs d'expression. Le poète, comme la pierre, est le témoin direct de l'ouvrage du peintre, qui devient motif

⁵⁰⁰ Anne Mœglin-Delcroix – *Sur le Livre d'artiste*, p. 321.

⁵⁰¹ Anne Mœglin-Delcroix, *ibidem*, p. 314.

⁵⁰² Jacques Monfrin – « *Problèmes d'édition de textes* », in. *Critique et édition de texte*, p. 359.

d'écriture. Malgré sa « précarité » initiale, le dossier génétique matérialise, conserve et transmet l'échange, il doit donc être considéré comme « sujet d'étude » à part entière, comme le souligne Luc Fraisse :

Le manuscrit littéraire : peut-on se proposer pour sujet d'étude cet objet si fragile, si transitoire, cet objet que traversent l'impression et la publication d'une œuvre avant de le vouer à la destruction ou de le reléguer dans l'oubli.⁵⁰³

L'importance accordée aux ratures, aux différents états d'un même texte, s'accroît notamment grâce aux recherches de Sigmund Freud, mais aussi par le biais des travaux du groupe surréaliste. Ce mouvement cherche ainsi à faire émerger le subconscient dans l'art ou la littérature, en retirant tout esprit d'analyse, en laissant la part belle au spontané. Il faut donc voir dans le titre donné à la revue *Littérature*, fondée par André Breton, un retour au caractère spontané de l'écriture, avec cette adjonction au poète : « Lis tes ratures ! ». Quoi de plus révélateur de ces « égarements »⁵⁰⁴ que les brouillons qui fonctionnent comme autant d'actes manqués, de lapsus, corrigés par la raison organisatrice qui contrôle et supprime ces manifestations instinctives lors de l'impression du texte dit « définitif » ? Francis Ponge, à l'occasion d'un entretien avec Jean Ristat, parle de la dimension graphique de son écriture, qu'il envisage comme l'expression de son inconscient :

Mais, le plus souvent, non, je préfère de très loin la pointe, le bic ou le marqueur ou le stylo comme on l'appelait avant. J'ai toujours eu des collections de stylos et de marqueurs. Il se trouve que quand je suis vraiment dans l'état – dans une espèce d'état second, n'est-ce pas – où j'essaie de faire passer un signe graphique, par le graphisme des lettres, ou des espaces entre les lettres, des choses comme cela, enfin, ce qui vient de mon inconscient, si vous voulez en un sens, de ce qui vient du fond de moi, à propos d'un objet.⁵⁰⁵

Le dossier de notes apporte un véritable enseignement sur le cheminement de la pensée, cet « état second » qu'incarne pour le poète la genèse du texte, c'est donc un instrument critique essentiel.

Louis Hay, qui a consacré la plupart de ses ouvrages à l'étude et à l'édition génétiques, affirme que l'intérêt pour les manuscrits est très ancien, même s'ils n'étaient pas alors considérés comme des documents destinés à l'analyse ou à la diffusion mais plutôt comme des pièces rares réservées aux collectionneurs. Aujourd'hui, la Texturologie s'appuie sur un paradoxe fondamental qui fait tout l'intérêt et le risque de cette discipline : il s'agit, en effet, de fixer, d'établir, en version papier ou électronique, le processus dynamique qui est celui de l'écriture en marche vers un texte définitif. Ainsi Francis Ponge, dans « Explication à qui m'importe », démontre qu'il faut considérer les notes comme des documents à part entière :

Que je les considère tous, d'abord, sans exception, comme des documents, et veux pouvoir, si je ne parviens pas à en tirer une œuvre « définitive » (il faudrait pouvoir expliquer ce mot, dire quelles qualités sont requérables d'une œuvre qui

⁵⁰³ Luc Fraisse – « Ces sortes d'objets n'ayant qu'une valeur de fantaisie », in. *Le Manuscrit littéraire : son statut, son histoire, du Moyen Age à nos jours*, p. 7.

⁵⁰⁴ Francis Ponge : « Et quoi de plus émouvant que ces égarements, ces faveurs, – ces oublis obtenus d'une pierre ? », in. *Matière et mémoire...*, p. 5.

⁵⁰⁵ Francis Ponge – « Entretiens, 1978 », in. *Œuvres complètes, t. II*, p. 1425.

mérite de n'être pas datée), les conserver par-devers moi (ou même les publier) dans leur ordre chronologique exact.⁵⁰⁶

Car il s'agit de ne pas dénaturer ces feuillets manuscrits, de ne pas les voiler d'emblée sous une transcription, mais de laisser au lecteur le temps de les découvrir, dans leur matérialité primitive et dans l'ordre exact de rédaction. La poésie, pour Francis Ponge, se trouve dans ces « brouillons acharnés de quelques maniaques de la nouvelle étreinte »⁵⁰⁷. Comme en témoignent *Le Carnet du Bois de pin* ou *La Fabrique du Pré* le poète choisit de ne pas dérober le manuscrit au regard mais de l'exposer, de l'exhiber au public : le don du dossier du texte de *Matière et mémoire* à la Bibliothèque Nationale de France participe de cette volonté de transparence. Ce dossier de notes incarne, en effet, une réalité historique, il matérialise les instants de l'écriture dans la « facture plastique », comme le souligne Marie-José Mondzain, dans son ouvrage *Image, Icône, Économie* :

Ce que nous apporte la réflexion sur la technique iconique, c'est précisément de nous conduire au-delà du dispositif technique d'une scénographie. La facture plastique, "la fabrique du pré", comme disait Francis Ponge, est un déroulement productif du sens. La manipulation des matières et des manières, la situation de la couleur et du trait entraînent avec elles les enjeux aussi bien spirituels que politiques.⁵⁰⁸

Cette « facture plastique » du texte manuscrit en cours d'élaboration est donc source de significations multiples, qu'il s'agit d'étudier.

Comme l'indique Francis Ponge, il est nécessaire de respecter « l'ordre chronologique exact » des notes car le poète, au fur et à mesure, affûte son regard : les feuillets manuscrits et dactylographiés sont une manifestation physique de son effort d'élucidation mental, de la progression dans l'observation et l'analyse de son expérience, comme l'est la série de lithographies pour le peintre. Les notes ont donc été présentées telles quelles au sein de cette étude, sans aucune rectification de notre part, bien que retranscrites typographiquement : il n'est malheureusement pas possible de présenter les fac-similés de ces pages, puisque l'exemplaire de la B.N.F., auquel elles sont intégrées, ne peut désormais être numérisé. Lors d'un entretien le poète revient sur son rapport à la psychanalyse et dévoile son procédé critique :

Moi-même, je n'analyse jamais. Quand je parle d'un peintre, ou d'un écrivain, je n'analyse pas ; j'ai reçu, je suis imprégné d'une couche de sédimentations, d'impressions qui sont probablement parfaitement arbitraires, qui ne valent que pour moi ; j'ai ce que j'appelle une idée profonde de cela, une notion, et j'essaie d'être honnête avec cette idée profonde.⁵⁰⁹

Ainsi, parlant du travail d'un artiste, comme c'est le cas dans « Matière et Mémoire », il ne cherche pas à « analyser » mais à « s'imprégner » profondément, comme la pierre lithographique ; le dossier génétique est l'empreinte de ces « couches de sédimentations » et « d'impressions » intimes.

Le dossier de Francis Ponge comprend donc une liste dactylographiée, huit feuilles de notes manuscrites autographes, trois versions successives (les deux dernières datées

⁵⁰⁶ Francis Ponge – « Explication à qui m'importe », *Nioque de l'avant-printemps*, in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 984.

⁵⁰⁷ Francis Ponge – « Le monde muet est notre seule patrie », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 631.

⁵⁰⁸ Marie-José Mondzain – *Image, Icône, Économie*, p. 192.

⁵⁰⁹ Francis Ponge – « Entretiens 1972-1975 », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 1415.

du cinq, puis du six février 1945) et dactylographiées (les deux premières corrigées) en trente-trois feuilles, neuf feuilles de premières épreuves corrigées pour la revue *Fontaine*⁵¹⁰ et dix-huit feuilles d'épreuves corrigées (datées du 28 mars 1945) pour l'édition imprimée par Fernand Mourlot. La première feuille de notes (*page 99*) est une liste dactylographiée des différentes opérations techniques qui entrent en jeu dans la composition lithographique. Cette liste, à caractère documentaire, est peut-être l'un des documents fournis par Jean Dubuffet au poète pour l'assister dans sa rédaction. Suivent les huit feuilles de notes manuscrites, toutes sur papier à carreau perforé, issues apparemment d'un bloc-notes, témoins des premiers essais de composition et de rédaction (*pages 101 à 115*) : une liste manuscrite de mots clés (à vérifier dans le Littré), un récapitulatif de trois thèmes à développer, un premier essai de rédaction, à l'encre bleue et au stylo à plume, deux autres à l'encre noire et, enfin, trois essais de rédaction apparemment successifs, tous à l'encre bleue.

La série de notes suivantes comprend 14 feuilles (*pages 117 à 131*), dont certaines sont simplement des parties découpées et fixées à même l'album, qui sont toutes dactylographiées : l'encre rouge utilisée pourrait indiquer qu'il s'agit de la machine à écrire de Jean Dubuffet, puisque nous savons que Francis Ponge n'en possède une qu'en 1948. Chaque section est numérotée en chiffres romains à la main, par l'auteur, signe d'un remaniement et d'une réorganisation du texte. Ces premières dactylographies ont été corrigées à la plume, à l'encre noire. La seconde série comprend neuf feuilles dactylographiées (*pages 133 à 149*), toujours à l'encre rouge, numérotées par l'auteur et corrigées à l'encre noire. À la fin de cette série, en bas de page, cette mention manuscrite : « F.P., 5 février 1945 ». Pour une raison indéterminée, la date est raturée. La troisième série s'échelonne sur dix feuilles (*pages 151 à 169*), le texte est dactylographié à l'encre rouge, les numérotations ont été faites à la machine à écrire : cette série ne présente aucune correction manuscrite, signe de l'achèvement de la rédaction. En bas à droite de la dernière page figure cette mention dactylographiée : « F.P., 6 février 1945 ». La série de notes qui suit constitue les épreuves composées pour la parution du texte dans la revue *Fontaine*. Elle comprend neuf feuilles imprimées (*pages 171 à 187*), toutes cernées d'annotations manuscrites de l'auteur à l'encre noire, rouge ou au crayon de papier, signe de plusieurs relectures attentives et successives. En haut à gauche figure cette indication manuscrite de l'auteur :

Cette épreuve n'est pas fameuse : il y a des mastics, des lignes omises, et beaucoup d'erreurs de détail dans la composition. Prière de me donner une nouvelle épreuve en seconde lecture avant le bon à tirer, F. Ponge.

La dernière série d'épreuves a servi pour la composition de l'édition de l'album chez Fernand Mourlot, elle comprend dix-huit feuilles imprimées (*pages 189 à 205*) et corrigées à la main par l'auteur. Une date manuscrite « 28/3/45 » figure sur la première page, accompagnée de la mention suivante « format, une mise en page pour le format 24x32 au plus tôt SVP ». Ces indications sont contemporaines à la relecture, puisque l'épreuve est datée (sur la dernière feuille, en bas de page à droite) du 6 février 1945.

Nous avons vu que c'est Jean Dubuffet lui-même qui s'est chargé de taper les premières versions, comme l'indique la correspondance du poète avec Jean Paulhan. C'est sans aucun doute une de ces versions qui est intégrée dans l'album conservé à la Bibliothèque Nationale de France, car la typographie présente des similitudes avec celle de la machine à écrire du peintre, lorsque nous la comparons avec ses lettres datées de la même époque : ces éléments sont, en particulier, l'utilisation d'encre rouge, les formats identiques du papier,

⁵¹⁰ *Fontaine*, n° 43, juin 1945, p. 25.

et la présence systématique d'encre à l'intérieur des espaces fermés tels que le « o » ou le « e »...

Francis Ponge a pleinement conscience de ce qui se perd, dans un sens, au moment de l'édition, c'est pourquoi il se révèle si minutieux et consciencieux dans les phases de corrections. L'édition supprime la trace des errances et des affres de l'écriture : les détours, les ajouts, les suppressions disparaissant, ces multiples significations dont le manuscrit est le témoin, son « sens plastique », pour reprendre le terme de Malcolm de Chazal sont dissoutes dans l'état « définitif ». Dans une version manuscrite de son texte « Proclamation et petit four », le poète s'interroge sur les propriétés respectives du manuscrit et de l'imprimé.

Trace et témoin des plaisirs, que les signes graphiques expriment autrement et surtout avec une pluralité de moyens dont l'imprimé les prive.⁵¹¹ Quelles sont les propriétés de l'imprimerie ? A) La première est de conférer au texte 1°) une lisibilité maxima (une netteté redoutable), 2°) une certaine impersonnalité et donc une certaine objectivation, une qualité en quelque façon oraculaire (on sait que la loi proférée s'inscrit sur les tables. Remplace la mémoire (Armoires, bibliothèques) [...] Ainsi 1) Réduction (petit bout de la lorgnette) 2) hiératisation (posture définitive) 3) Vulgarisation (Tirage à de nombreux exemplaires).⁵¹²

Les signes typographiques confèrent une lisibilité aux textes, en les dépersonnalisant ils les gravent dans la mémoire, tandis que le manuscrit témoigne d'un bonheur d'expression qui se manifeste « autrement », notamment par la pluralité des moyens graphiques

Trace et témoin direct du plaisir d'écriture, présence précaire, le manuscrit est désormais l'objet d'importantes transactions entre collectionneurs, institutions culturelles et éditeurs. Dans une lettre adressée à Ralph Colin, datée du 23 février 1975, Jean Dubuffet s'inquiète de ces dérives bibliophiliques, qu'il considère comme relevant d'un « fétichisme » exagéré exercé au profit de l'« objet livre » et au dépens de son contenu, de sa substance :

L'intérêt excessif porté au caractère strictement autographe des productions d'art me paraît relever d'une attitude où l'efficacité immédiate de l'œuvre est oubliée au profit d'un fétichisme de mauvais aloi. Il faut tout de même ne pas perdre de vue que l'important est le texte et la substance du texte, et non pas les anecdotes brouillons et ratures du manuscrit.⁵¹³

Les éditions génétiques se divisent en deux ensembles fonctionnels, selon l'orientation éditoriale choisie : les éditions dites « horizontales » d'une part, qui soumettent à l'étude une catégorie particulière de documents de genèse, correspondants à une phase déterminée du travail de l'auteur, et les éditions « verticales » d'autre part, qui se donnent pour objectif une publication aussi exhaustive que possible des éléments génétiques se rapportant à une œuvre de l'auteur en particulier, qu'il s'agit de suivre tout au long de son élaboration. Notre étude appartient à la seconde catégorie puisque nous proposons d'effectuer ici un parcours génétique intégral. La phase éditoriale a donc constitué à elle seule une part essentielle de notre recherche : en effet, il n'est pas seulement question ici de livrer un document brut, mais également de fournir au lecteur les clefs pour interpréter ces données particulières. Il a donc fallu dans un premier temps déchiffrer ces documents, les transcrire et les classer, dans un

⁵¹¹ Bernard Beugnot et Bernard Veck – « Le Scriptorium de Francis Ponge », in. Œuvres complètes, t. I, p. 44.

⁵¹² Francis Ponge – « État manuscrit de "Proclamation et petit four" », *ibidem*, p. 840.

⁵¹³ Lettre de Jean Dubuffet à Ralph Colin, in. Prospectus et tous écrits suivants, t. III, p. 532.

ordre conforme à celui de leur apparition. Marc-Pierre de Biasi énumère ainsi les différentes tâches du protocole éditorial, auxquelles doit s'appliquer tout éditeur de dossier génétique :

Il faut avoir étudié de très près l'ensemble des sources d'informations externes (correspondances, témoignages, etc.) qui aident à dater les documents et à situer l'écriture dans ses différents contextes (biographique, social, littéraire, etc.), avoir analysé le contenu de chaque manuscrit et reconstitué pas à pas l'évolution du travail de l'écrivain, forgé les notions qui permettent d'identifier l'appartenance précise de chaque pièce à l'une des phases qui se succèdent dans la genèse de l'avant-texte : bref, il faut avoir, de part en part, interprété le dossier en terme de processus d'écriture. Et ces conditions étant réunies, il reste encore à l'éditeur différentes tâches de grande envergure parmi lesquelles : établir et rendre accessible, par exemple sous la forme de notes ou d'annexes, un inventaire circonstancié des sources et des données intertextuelles identifiées dans les manuscrits, enregistrer les éléments de comparaison les plus significatifs entre les différents états de cet avant-texte et le reste de l'œuvre (les œuvres précédemment publiées, les manuscrits de travail antérieurs, le texte proprement dit lorsqu'il existe, les projets, rédactions et écrits ultérieurs qui peuvent avoir été nourris par cette genèse), sans parler des notices d'information historiques et encyclopédiques qu'une édition doit offrir à son lecteur pour rendre simplement interprétables des références devenues obscures et peu accessibles.⁵¹⁴

Ce type d'édition nécessite donc parfois des années de recherches minutieuses, afin de parvenir à établir le dossier génétique le plus complet possible, ainsi qu'une méthode rigoureuse pour intégrer chaque document au déroulement du processus créatif, en reconstituant le chemin qui conduit des feuillets de notes au texte établi.

L'édition des manuscrits en général, et du dossier de notes en particulier, requiert à la fois une ambition d'exhaustivité (puisque le public n'aura pas la possibilité d'accéder matériellement à l'œuvre présentée), d'exigence critique et de fidélité. Cette dernière notion nous semble dans le cas de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* la plus capitale puisqu'il s'agit d'un livre qui présente une valeur artistique accentuée par la combinaison de ses différents éléments, et que toute retouche reviendrait à dénaturer l'œuvre en son ensemble. Toutefois, il faut garder à l'esprit que l'édition de ce genre de texte confine à l'impossible, puisqu'il s'agit de concilier fidélité et lisibilité. Fidélité à la page d'écriture d'une part, telle qu'elle se manifeste visuellement, avec le respect du « sens plastique » du manuscrit, et lisibilité d'autre part, avec la nécessité d'une cohérence de la lecture. Car, ainsi que l'explique Gérard Rannaud dans son texte « Éditer l'inachevé... », la lecture des manuscrits n'a rien d'ordinaire :

Si l'objectif de la lecture « normale » consiste à comprendre un écrit, celui de la lecture d'un manuscrit consiste à comprendre la genèse d'une écriture, c'est-à-dire à reconstituer à partir d'une organisation spatiale la chronologie et le sens des opérations.⁵¹⁵

C'est pourquoi nous aurions souhaité faire figurer dans la présente étude non seulement une transcription typographique de ces notes, qui accompagnent leur analyse, mais aussi

⁵¹⁴ Pierre-Marc de Biasi – « Édition horizontale, édition verticale. Pour une typologie des éditions génétiques », in. *Editer des manuscrits*, pp. 165-166.

⁵¹⁵ Gérard Rannaud – « Éditer l'inachevé... », in. *Editer des manuscrits*, p. 144.

les fac-similés des feuillets manuscrits de Francis Ponge, qui permettent une restitution fidèle de la « facture plastique » du dossier génétique, comme le préconise l'usage :

Il nous paraît plus juste de considérer que le couplage d'une transcription diplomatique et d'un fac-similé offre un bon outil de base dans l'approche des documents génétiques et constitue une étape obligatoire avant la construction d'une analyse plus poussée.⁵¹⁶

Ces deux modes d'édition des manuscrits sont complémentaires, chacun mettant en lumière des aspects différents, apportant des informations nouvelles. Car le fac-similé nous renvoie clairement à la matérialité de l'écriture, à son intimité, au geste, alors que les transcriptions donnent la prééminence aux idées dégagées par l'entreprise d'écriture, ainsi qu'à leur agencement. Il est donc regrettable que le dossier de notes, collé à même les pages de l'exemplaire de la B.N.F., album devenu indémontable par l'ajout d'une luxueuse reliure, soit désormais inaccessible au lecteur : le manuscrit est ainsi comme emmuré dans ce « monument » qu'est devenu le « livre objet », cette « bibliothèque de pierres tombales de petites dimensions » (*M.M.*, p. 1).

2.2.4. Livre rare, livre d'art.

Au départ, Jean Dubuffet décide de regrouper ses travaux lithographiques en album pour la seule raison fonctionnelle : il s'agit de permettre, pour son propre usage, une consultation plus simple des planches, tout en leur assurant une meilleure conservation. Le livre, dépositaire du langage par excellence, devient « conservatoire » de la série d'estampes.

Dans sa liberté rigoureuse, le livre d'artiste est aussi un conservatoire. Il perpétue un certain rapport amoureux à l'écrit.⁵¹⁷

Dans ses « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes »⁵¹⁸, l'artiste évoque le « détournement des vues initiales », qu'il considère comme particulièrement fécond pour la création. L'album passe progressivement, dans l'esprit de l'apprenti lithographe, d'un « livre objet » à un « livre de peintre », avant de devenir, finalement, « livre de dialogue ». Ce détournement du projet initial pose un certain nombre de questions, celle-ci en particulier : doit-on considérer ce livre comme le support écrit d'une œuvre graphique ou comme une œuvre d'art à part entière ? En effet, le nombre d'exemplaires restreint confère à l'album une rareté qui le rapproche, comme nous le verrons, de la catégorie des « originaux multiples » tandis que l'exemplaire de la B.N.F., singularisé par l'ajout d'éléments autographes et d'une reliure exclusive, s'apparente, de par son unicité, à un « livre objet ».

Les albums mis en vente lors de l'exposition chez René Drouin sont cédés au prix fixe de 100 francs pièce. Les exemplaires, ainsi qu'il est annoncé dans le catalogue de l'exposition André, doivent tous être signés par le peintre. Toutefois, aucun des trois exemplaires que nous avons eu l'occasion de consulter ne comporte la moindre mention manuscrite autographe. Ces albums vont être, quelques années plus tard, l'objet de transactions passionnées, dont s'étonne le peintre. Il répond ainsi à Pierre Matisse, qui lui avait fait part, dans une lettre datée du 25 janvier 1947, de son désir d'acquérir quelques exemplaires :

⁵¹⁶ *Gérald Rannaud, ibidem, p. 146.*

⁵¹⁷ *René Pons – « La Pythie et la commande », in. Le Dessin et le Livre, p. 48.*

⁵¹⁸ Jean Dubuffet – « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 277.

Pour l'album Matière et Mémoire, la situation est la suivante : c'est épuisé : l'éditeur Fernand Mourlot n'en a plus ; moi j'en ai cinq, donc je peux vous en céder si vous vouliez trois ou quatre. Mourlot, auquel je viens de téléphoner, me dit qu'il a reçu beaucoup de demandes (qu'il ne peut pas satisfaire) et il me dit aussi que s'est fait ces semaines dernières tout un agiotage sur quelques exemplaires de cet ouvrage qui circulaient et dont les derniers auraient été plusieurs fois vendus et revendus et payés à la fin très cher.⁵¹⁹

Il fait un autre état des stocks au marchand, deux semaines plus tard, toujours par lettre. Le peintre s'indigne du montant offert pour les quelques exemplaires encore en circulation sur le marché – 15 000 francs –, qui lui semble excessif, et propose à Pierre Matisse un tarif plus raisonnable, bien que très élevé par rapport au prix initial :

Mourlot n'a plus que deux exemplaires de « Matière et mémoire » et veut les garder. Moi j'en ai six exemplaires et veut en garder deux. Donc je dispose de quatre exemplaires. Mourlot affirme qu'un exemplaire a été vendu dernièrement 15.000 fcs à un libraire de Paris. Il dit que je pourrais vendre facilement mes exemplaires 12.000 fcs en tout cas à des libraires. Ça me paraît rudement beaucoup je crois qu'il va un peu fort. Je vous propose le prix de 7.500 fcs.⁵²⁰

Les tirés à part de chaque lithographie n'auront que peu de succès lors de l'exposition chez Drouin ; fixé d'abord à 300 francs l'une, ce prix est porté à 500 francs après la clôture de l'exposition. C'est encore le marchand Pierre Matisse qui se propose, dans une lettre, de racheter « la collection de lithographies qui accompagne le livre de Ponge », en 1947. Leur correspondance, que nous avons pu consulter à la Fondation Dubuffet, témoigne de ces transactions. Le marchand acquiert finalement les quatre exemplaires restant de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, au prix de 7.500 francs l'un, ainsi que les 157 épreuves lithographiques, à 250 francs l'une. Les nombreuses lettres échangées fournissent un certain nombre d'indications, notamment pour les titres respectifs des lithographies, qui sont précisément indiqués dès 1945, dans le catalogue de l'exposition à la Galerie André. Si la plupart sont dès lors définis, certaines lithographies seront intitulées autrement, dans le catalogue de l'exposition Matisse, en 1947 à New-York⁵²¹.

Il est certain qu'un tirage limité à une soixantaine d'exemplaires, comme c'est le cas pour *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, restreint son champ de diffusion, le nombre de lecteurs potentiels, et confine l'œuvre dans une dimension intime. Ce genre d'ouvrage ne concerne qu'un lectorat défini, composé d'amateurs, de bibliophiles, de collectionneurs, un public souvent cultivé, érudit, « prévenu » en somme, et nécessairement fortuné, dans ces temps difficiles qui suivent l'occupation. Ainsi, dans une lettre à Jean Paulhan, le peintre, conscient des problèmes de diffusion de ce type d'ouvrage, ironise sur le prix et les « fastueux acheteurs » de cet « album super luxe ». Car ce public, qui est déjà celui de Jean Dubuffet à l'époque, est à l'opposé de cet « homme du commun » dont le peintre se réclame, et qu'il souhaite conquérir. En 1948, l'Institut de l'Art brut, situé alors rue de l'Université, dans un pavillon situé au fond du jardin de la librairie Gallimard, lance la publication de petits livres illustrés par leurs auteurs et imprimés par leurs propres moyens. Celui de Jean Dubuffet, qui s'intitule *Ler dla canpane*, est entièrement composé

⁵¹⁹ Lettre de Jean Dubuffet à Pierre Matisse, conservée à la Fondation Dubuffet.

⁵²⁰ Lettre de Jean Dubuffet à Pierre Matisse, conservée à la Fondation Dubuffet.

⁵²¹ Pour une comparaison évolutive des titres de chacune des lithographies, nous renvoyons le lecteur à la description sommaire de l'œuvre, au sein de laquelle nous avons fait figurer toutes les variantes connues à ce jour.

et imprimé par l'artiste dans sa cuisine, le soir de Noël, avec la collaboration de Lili. Ce modeste « opuscule » s'oppose clairement à la « solennité glaçante » de l'album publié chez Fernand Mourlot trois années auparavant, comme l'indique lui-même le peintre :

Ces opuscules prenaient en tout le contre-pied des rites bibliophiliques. Tout à l'opposé de solennités glaçantes que donnent aux éditions de luxe les épais et coûteux papiers, les typographies de grande maison, les amples marges et la profusion des gardes et pages blanches, ils étaient tirés fort modestement à l'aide de dispositifs dérisoires dans un petit format et sur un papier à journal de la plus vulgaire sorte. Il nous semblait (il me semble encore) qu'ils étaient, tels quels, aussi attrayants que les livres habituellement offerts aux bibliophiles. Encore leur prix de vente était-il ridiculement bas ».⁵²²

Ces livres, s'ils répondent mieux aux désirs du peintre, s'apparentent au livre d'artiste, tel qu'il est défini par Anne Mœglin-Delcroix. L'influence de Jean Paulhan et les exigences commerciales de Fernand Mourlot, expliquent pour une part ce paradoxe, ce hiatus entre les déclarations de Jean Dubuffet et l'aspect luxueux de l'album finalement édité en 1945. Un autre aspect, non négligeable, est soulevé par Marianne Jakobi et Julien Dieudonné : les auteurs considèrent la relation ambivalente que l'artiste entretient avec la littérature comme la cristallisation de ses rapports familiaux conflictuels. Le père de Jean Dubuffet était grand amateur de livres, bibliophile avisé, collectionneur d'éditions limitées ou originales, qu'il faisait relier à grand frais avant de les enfermer dans la bibliothèque. « Elle m'était bien sûr interdite mais j'avais découvert une clef qui l'ouvrait »⁵²³ : c'est ainsi que le peintre se passionne à son tour pour ces ouvrages au goût de fruit défendu :

Ainsi se trouve confiée une passion clandestine pour la lecture et pour le livre – et peut-être confessé un désir secret qui a pu ensuite, et tout au long de son aventure artistique, agiter secrètement le pourfendeur de la culture : celui d'intégrer à toute force la littérature, de retrouver la clef perdue, et de réintégrer, par effraction si nécessaire, les rayons de la bibliothèque paternelle. Espace sacré, la bibliothèque excite à la fois une fascination et le désir d'une profanation.⁵²⁴

Cette tension entre fascination et désir de profanation s'exprime dans la relation que le peintre entretient avec cet album, à la fois amoureux du papier, admiratif de la qualité d'impression et agacé par le succès qu'il obtient auprès des bibliophiles, pour ces mêmes raisons.

Car, rappelons le, l'apprenti lithographe, au départ, ne doit éditer qu'un seul exemplaire, pour son propre usage ; deux autres sont ensuite ajoutés, l'un pour Jean Paulhan, qui avait souhaité en avoir un, et l'autre pour Fernand Mourlot, en guise de remerciement ; l'ouvrage se voulait radicalement à l'encontre des critères bibliophiliques, puisqu'il n'était pas question d'une quelconque diffusion. Nous n'allons pas ici revenir en détail sur l'évolution du projet, remarquons simplement que celui-ci passe du « livre objet », à exemplaire unique, au « livre de peintre », par l'augmentation du tirage, puis au « livre de dialogue », par l'adjonction du texte d'un poète, devenant finalement pur produit de la tradition bibliophilique, objet de convoitise des collectionneurs fortunés.

⁵²² Jean Dubuffet – « Pièces littéraires », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. III, pp. 476-477.

⁵²³ Jean Dubuffet – *Biographie au pas de course*, p. 12.

⁵²⁴ Marianne Jakobi et Julien Dieudonné – *Dubuffet*, p. 23.

L'exemplaire n°22, lui, passe d'une « œuvre d'art multiple » à une œuvre unique. Revenons rapidement sur cette idée d'exemplaires multiples, qui pose la question de l'authenticité, dans la perspective développée notamment par Walter Benjamin. Car l'œuvre peinte semble perdre habituellement dans la reproduction ses qualités spécifiques, à la différence des œuvres allographiques telles que le livre imprimé ou la partition musicale, qui peuvent eux être reproduits indéfiniment, sans aucune altération ou mise en péril de leur authenticité, ni de leurs attributs essentiels. Maurice Blanchot, dans *L'Amitié*, considère que la reproduction implique nécessairement un changement de signification de l'œuvre :

Il est très difficile de comprendre pourquoi celui qui nie, peut-être avec raison, que l'œuvre d'art soit reproductible, accepte comme allant de soi la transmission indéfinie des ouvrages littéraires, leur pouvoir de communication qui nous les livrerait sans dommage et, tout en restant eux-mêmes, enrichis merveilleusement de notre lecture ignorante et savante. Dans le cas de l'art, le pouvoir de reproduire, en s'accomplissant, change le sens de ce qui est reproduit.⁵²⁵

L'œuvre d'art peut-elle néanmoins être réduite à son unicité ? Les travaux de Marcel Duchamp, d'Andy Warhol et du mouvement Dada en général s'opposent à cette vision réductrice, ils ont valeur de manifeste, comme le souligne Daniel Bergez :

En prenant comme sujet d'inspiration les objets de la société industrielle et en empruntant aux techniques de la communication de masse, notamment la publicité, il produit des stéréotypes qui renversent totalement le discours habituel sur la singularité unique de l'œuvre d'art, liée à la profondeur subjective qu'on pourrait y trouver.⁵²⁶

Gérard Genette, analysant les différents modes d'existence de l'œuvre d'art, montre que la multiplicité et la pluralité peuvent être considérées comme des modalités possibles du statut d'œuvre d'art. En ce qui concerne les estampes ou les albums tels que *Matière et mémoire*, ou les lithographes à l'école tout repose sur la convention d'une égale authenticité des exemplaires et sur leur nombre limité :

Les « tirages limités » de l'édition de luxe ne relèvent pas du régime allographique, puisqu'ils ne portent pas sur l'idéalité du texte, mais sur la matérialité des exemplaires : ils relèvent du régime autographique multiple, comme les manuscrits relèvent du régime autographique unique.⁵²⁷

Une lithographie, même tirée à plusieurs exemplaires est, selon sa formulation, un « objet esthétique intentionnel », car elle est d'abord produite de façon singulière, à même la pierre : la première étape consiste en l'élaboration d'une « planche unique », et la seconde concerne l'impression limitée à la fois par la technique et la convention. L'œuvre autographique multiple est donc « une œuvre unique dont le monde de l'art accepte pour authentique la multiplication par empreinte en nombre limité. »⁵²⁸

La pluralité n'est ainsi qu'une modalité d'existence, comme le souligne également Nicole Malenfant concernant l'estampe :

⁵²⁵ Maurice Blanchot – *L'Amitié*, pp. 53 et 55.

⁵²⁶ Daniel Bergez – *Littérature et Peinture*, p. 38.

⁵²⁷ Gérard Genette – *L'Œuvre de l'art : Immanence et transcendance*, p. 64.

⁵²⁸ Gérard Genette, *ibidem*, p. 233.

C'est donc la singularité de la matrice qui devient le lieu même du processus créateur, générant les qualités d'immanence propres aux œuvres autographiques – c'est-à-dire dont on peut avoir une perception directe et qui ne réfèrent pas à une œuvre absente comme c'est le cas pour la reproduction. Dans cette perspective théorique, il devient évident que la matérialité de l'estampe originale possède sa propre immanence à travers l'empreinte de la matrice, celle-ci étant élaborée spécifiquement en vue de se concrétiser dans la matérialité de cette empreinte.⁵²⁹

Néanmoins, le concept même d'« œuvre multiple originale » implique de se conformer au principe de rareté : les tirages doivent être strictement limités (les pierres doivent être effacées ou détruites pour éviter qu'il soit imprimé plus d'exemplaires que prévu), chaque épreuve doit être identifiée (différence entre épreuve d'artiste et autres, par exemple), numérotée et signée par l'artiste. Et, pour répondre pleinement aux critères établis, les lithographies doivent être dessinées par le peintre lui-même, à même la pierre, et non par des assistants. En somme, la lithographie, pour prétendre au rang d'œuvre d'art, doit être raréfiée et authentifiée, comme le résume Jörg de Sousa Noronha : « À défaut d'être unique, l'estampe se devait d'être rare. »⁵³⁰

Chacun des soixante exemplaires de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* est numéroté et peut donc s'apparenter à une œuvre multiple originale. L'exemplaire n° 22, enrichi par la reliure et les éléments autographiques, est quant à lui unique. La matière du livre (cuir, bois, papier...) fait de la lecture une expérience physique, le livre devient, plus qu'un « instrument spirituel »⁵³¹, un « monument ». La sommation qu'adresse Georges Limbour à Aimé Maeght, dans un numéro spécial de *Derrière le miroir*, en octobre 1956 nous éclaire sur ce point :

Que l'animateur des éditions paraisse aujourd'hui devant le miroir ! [...] Composer est un mot aussi bien employé par les imprimeurs que par les artistes, mais ils ne lui donnent pas le même sens. Pour un éditeur qui a la vocation, composer un livre, c'est indépendamment du texte et de la qualité des illustrations, créer un objet nouveau et doué de qualités propres, un monument, plus ou moins ample, gracieux ou grandiose, qui a son architecture, son style et ses matériaux.⁵³²

Dans ses *Pièces sur l'art*, Paul Valéry insiste également sur l'importance du « physique des livres »⁵³³, de leur présence : le visible doit s'accorder au lisible, puisqu'« à côté et à part de la lecture même existe et subsiste l'aspect d'ensemble de toute chose écrite. »⁵³⁴

C'est le développement de la bibliophilie – mot qui signifie étymologiquement « l'amitié portée aux livres »⁵³⁵ – au 18^{ème} siècle qui amène ce nouvel usage du livre, considéré

⁵²⁹ Nicole Malenfant – *L'Estampe, objet rare*, p. 17.

⁵³⁰ Jörg de Sousa Noronha – *L'Estampe, objet rare*, p. 47.

⁵³¹ Stéphane Mallarmé – « Le Livre, instrument spirituel », in. *Œuvres complètes*.

⁵³² François Chapon – *Le Peintre et le Livre*, p. 202.

⁵³³ Paul Valéry – « Livres », *Pièces sur l'art*, in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 1251.

⁵³⁴ Paul Valéry – « Les deux vertus d'un livre », *Pièces sur l'art*, in. *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1246-1247.

⁵³⁵ Démosthènes Davvetas – « Bibliophilie : Livres d'amour », in. *Les Alliés substantiels ou Le Livre d'artiste au présent*, p. 65.

comme un objet de collection : la valeur de l'ouvrage n'est plus strictement dépendante de la qualité du texte, mais aussi de celle du papier, de la typographie ou de la reliure. Albert Thibaudet, observant l'amour sensuel du bibliophile pour le livre suggère, dès 1927, d'écrire un *Matière et Mémoire* littéraire :

Et la bibliophilie... On sait assez que l'amour des livres n'implique pas l'amour des lettres. Mais certain amour sensuel, précis, matériel de lettres ne va pas sans l'amour de la substance livresque, de la chaire ornée et soignée, et aussi de celle que le snobisme désigne (les premières éditions sont, comme les vieilles actrices et les courtisanes lancées, des valeurs d'opinion). La littérature est une âme, elle est aussi un corps. Et il ne me serait pas difficile d'écrire un "Matière et Mémoire" littéraire, essai sur la relation du corps et de l'esprit en littérature.⁵³⁶

C'est d'une certaine façon le parti critique que choisit Francis Ponge, écrivant un « Matière et Mémoire » lithographique, un essai sur la relation du corps minéral et de l'esprit de l'artiste, dans lequel affleure son propre art poétique.

Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école est un livre ambigu, à la fois objet littéraire et œuvre d'art. Cela pose notamment le problème de sa conservation, déjà envisagé par Maurice Blanchot dans *L'Amitié* : sa place est-elle dans un musée ou dans une bibliothèque ? Cette dualité est manifeste lorsque l'on considère les lieux et les conditions actuels de conservation des différents exemplaires localisés. Ainsi, Francis Ponge lui-même s'interroge sur le statut de cette œuvre en faisant référence, dès les premières lignes du texte, à cette « ressemblance » entre l'atelier, le musée et la bibliothèque :

Et il est vrai que l'atelier d'un imprimeur-lithographe, celui de MM. Murlot Frères, rue de Chabrol par exemple (c'est le meilleur exemple), ressemble, beaucoup plus encore qu'à une dépendance du British Museum, section des architectures anciennes, à un dépôt, ou à une bibliothèque, de pierres tombales de petites dimensions.⁵³⁷

En comparant l'atelier à un musée, puis à une bibliothèque, ces monuments élevés au patrimoine culturel, Francis Ponge souligne d'emblée les étroits rapports qui s'établissent entre l'art et la littérature, et abolit les frontières. *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* est une œuvre « manifeste », qui refuse toute forme d'intimidation intellectuelle du texte vis-à-vis des images, et attribue explicitement à l'art un rôle majeur dans la diffusion de la connaissance et la conservation de la mémoire. En parallèle, le poète évoque l'influence mortifère de ces lieux sur les œuvres, par l'allusion aux « pierres tombales » et au « cimetière de petits chiens ».

Jean Dubuffet lui-même, dans une lettre à Gaston Puel, émet des réserves au sujet des ouvrages à tirages restreints et des éditions de luxe, véritables tombeaux qui privent le public de ces textes littéraires :

L'habitude prise d'éditer les poèmes à très petit nombre, et en forme coûteuse, les réserve aux bibliophiles (qui ne les lisent pas) et prive le public d'en avoir connaissance.⁵³⁸

⁵³⁶ Albert Thibaudet – « L'Amour des Lettres », in. *Réflexions sur la littérature*, pp. 1161-1162.

⁵³⁷ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 1.

⁵³⁸ Lettre de Jean Dubuffet à Gaston Puel, in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. IV, p. 408.

Le peintre déclare ainsi, dans une lettre adressée à Jean Paulhan, ne pas avoir « confiance dans les choses rares » et ne croire « qu'aux plus communes. »⁵³⁹ Car un livre tiré à soixante exemplaires n'est pas destiné à un public de lecteurs, mais de collectionneurs. Francis Ponge tente donc de conserver l'autonomie de son texte en s'adressant tout autant à « l'esprit non prévenu » qu'à « l'amateur » (*M.M.*, pp. 1 et 5).

L'une des conséquences directes et des plus préjudiciables de ce tirage limité est, outre la quasi-absence de diffusion de l'œuvre en elle-même (nous pensons ici à son intégralité, et non au seul texte de Francis Ponge), son défaut d'accessibilité, et son progressif mais certain retrait du domaine public. Nous ne parlons pas ici seulement des exemplaires appartenant aux collections privées, car même ceux que possèdent les bibliothèques ou les musées sont, pour des raisons que l'on comprend aisément, retranchés dans des réserves, des « dépôts », des « conservatoires » (*M.M.*, p. 1). Maurice Blanchot, dans *L'Amitié*, aborde ce problème et rejoint les théories de Jean Dubuffet déjà esquissées :

Car c'est précisément au musée que les œuvres d'art, retirées du mouvement de la vie et soustraites au péril du temps, se présentent dans le confort ciré de leur permanence protégée. Privées du monde, les œuvres du Musée ? Livrées à l'insécurité d'une absence pure et sans certitude ? Alors que le mot musée signifie essentiellement conservation, tradition, sécurité, et que tout ce qui est réuni en ce lieu n'est là que pour être conservé, pour demeurer inactif, inoffensif, dans ce monde particulier qui est celui de la conservation même, monde du savoir, de la culture, de l'esthétique, et qui est aussi étranger à l'interrogation de l'art que pourraient l'être au poème les travaux d'archives qui en assurent la durée.⁵⁴⁰

Michel Thévoz, dans son ouvrage consacré à l'art brut, consacre un chapitre au « Colonialisme culturel », dans lequel il déplore l'étouffement des œuvres par les institutions chargées de les préserver.

Les musées sont censés assurer la conservation et l'exposition des œuvres. Mais cette fonction apparente est prise dans un appareil idéologique asphyxiant. L'œuvre élue, encadrée et solennisée, devient l'objet d'une dévotion, d'une valorisation marchande et d'une exégèse érudite qui la soustraient à la relation vivante, populaire, quotidienne à laquelle son auteur la vouait. Suprême paradoxe, elle devient même prétexte à marquer les clivages sociaux. Pierre Bourdieu et Alain Darbel ont justement montré comme le musée assumait « la fonction véritable que la classe cultivée confère à sa culture, à savoir de renforcer chez les uns le sentiment d'appartenance et chez les autres le sentiment de l'exclusion. »⁵⁴¹

Avec le livre de peintre, l'art s'échappe du musée, et s'empare du plus solide moyen de diffusion, ouvrant la réflexion sur le statut des œuvres, mais aussi du livre. C'est une double contestation, une « allotopie », selon le terme d'Anne Mœglin-Delcroix, c'est-à-dire une remise en cause des lieux politiques de l'art : « Le livre est moyen de dématérialiser l'art

⁵³⁹ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, 3 août 1954, p. 670.

⁵⁴⁰ Maurice Blanchot – *L'Amitié*, pp. 60-61.

⁵⁴¹ Michel Thévoz – *L'Art brut*, p. 18.

tout en gardant un espace d'art. »⁵⁴² Le livre est pour l'art un « espace alternatif », un véritable mode de conservation qui s'oppose de par son essence au musée ; il devient lieu d'exposition, forme critique plutôt que support. Anne Mœglin-Delcroix établit ainsi cette distinction entre le support mur et le médium livre : le second comme la lithographie, s'il incarne une solution technique au problème de diffusion, n'en doit pas moins être considéré comme un instrument critique. Le livre de peintre possède ainsi une double fonction de conservation des œuvres et de contestation des institutions.

Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école est un ouvrage qui accède à l'immortalité et se fossilise du même coup, dans le sens où sa diffusion, et donc nécessairement sa réception, ont été étouffées, en passant directement à la collection privée ou au musée comme le souligne très justement André Malraux :

Les œuvres qui passent de l'amour au grenier peuvent passer de l'amour au musée, mais ça ne vaudra pas mieux. Toute œuvre est morte quand l'amour s'en retire.⁵⁴³

L'album s'inscrit dans une situation ambiguë, paradoxale même, puisqu'il s'agit d'un livre que nous pourrions qualifier de démocratique, du point de vue de l'accès aux œuvres d'arts, et d'élitiste, dans le monde de la littérature, puisque le nombre restreint d'exemplaires implique une diffusion confidentielle. Le moyen de faire connaître l'œuvre est déplacé : il s'agit ici de susciter l'intérêt et la curiosité du public non pas par le biais d'importants tirages d'une édition courante à moindres frais, mais grâce au contraire au caractère de rareté de l'objet. La qualité de l'ouvrage, sa valeur marchande qui augmente avec le temps et la notoriété de ses auteurs, font de ce livre un investissement. C'est le contenant qui devient ici décisif, c'est lui qui détermine à la fois la valeur esthétique et marchande du livre.

Mais ce n'est pas ici le public qui importe pour Jean Dubuffet comme pour Francis Ponge, puisque cet ouvrage a été composé et établi en fonction de différentes suggestions de Jean Paulhan, qui incarne l'unique dédicataire de cet album. Livre idéal pour lecteur idéal en somme : il n'était pas alors question de texte dans l'idée de Jean Dubuffet, pour qui il devait constituer un « souvenir imagé »⁵⁴⁴, une somme de ses progrès lithographiques. Nous voyons là le caractère ambivalent de cet ouvrage, les contradictions qu'il suppose et qu'il dépasse, avec les partis pris du peintre comme du poète. Mais le fait de ne publier l'œuvre qu'à une soixantaine d'exemplaires est bien sûr tributaire d'une réflexion, d'une prise de position en quelque sorte, dont il faudra tenir compte. Cela tient sans doute à une volonté, de la part de nos deux artistes, de conserver cet album au rang d'œuvre d'art et d'objet rare. Il s'agit de revaloriser l'objet livre, perdu dans les considérations commerciales, en inversant le profit ; le succès de l'ouvrage ne pourra se mesurer au nombre d'exemplaires écoulés. Ainsi, Michel Butor, réfléchissant sur le devenir du livre, peut-il dire :

Ce qui peut tenir le coup, c'est le livre qui est considéré comme un objet d'art, non comme un objet de consommation courante. Aujourd'hui, le vrai livre, c'est le livre d'artiste.⁵⁴⁵ *

Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école doit donc être considéré comme un « livre de peintre », qui, par l'implicite connivence qui se tisse entre Jean Dubuffet et Francis Ponge, tend au « livre de dialogue ». Plus qu'un simple album ou recueil de lithographies, il

⁵⁴² Anne Mœglin-Delcroix – *Sur le Livre d'artiste*, p. 213.

⁵⁴³ André Malraux – « *La Politique, la Culture* », in. *Écrits sur l'art*, p. 1190.

⁵⁴⁴ Dédicace de Jean Dubuffet à Francis Ponge, 1946, in. *Album amicorum*, p. 152.

⁵⁴⁵ Michel Butor – *Magazine du bibliophile*, février 2005, n° 44, p. 19.

appartient à cette première catégorie, selon les trois principales caractéristiques matérielles établies : une faible diffusion d'une part, et donc un tirage limité, l'utilisation d'un papier rare ou coûteux, de bonne qualité, et une reproduction parfaite. Ces aspects déterminent non seulement la valeur de l'œuvre, mais aussi l'intérêt que les amateurs (collectionneurs, bibliophiles...) vont lui accorder. De plus, si des éléments originaux ou autographes sont rajoutés sur l'un des exemplaires, celui-ci devient unique : c'est le cas de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de France, « truffé » du dossier génétique et superbement relié, qui passe du « livre de peintre » au « livre objet », ou au « livre monument ». Un livre dont la diffusion est restreinte au maximum, puisqu'il n'en existe aucun autre identique, qui laisse s'exprimer la matière – facture plastique de l'écriture manuscrite, qualité du papier qui manifeste les aspérités du support minéral, cuir et écorce incrustés dans la reliure – un livre dont le lecteur lui-même se sent unique.

Tout ce qui est inscrit fascine notre regard : une veine dans la pierre, le sillon laissé dans une écorce par le grignotement d'un ver, les nervures d'une feuille, le bord éclairé d'une colline. Avec quelle avidité l'œil appréhende un signe, un simple contour ou un réseau et avec quelle gourmandise (avec une patience d'insecte), il suit chaque trait, passe d'un point au plus proche, se lève, s'abaisse, tourne à gauche, à droite, revient sur ses pas, hésite, palpe et repart en glissant ! Devant tout un aspect arrêté du monde, l'œil éprouve au plus haut la joie de son propre mouvement, la LECTURE !⁵⁴⁶

Le texte de Francis Ponge s'apparente à ces « commentaires » dont parle Jean Tardieu dans *Le Miroir ébloui*, leurs textes critiques présentent d'ailleurs un certain nombre de partis pris communs : ainsi, l'artiste est rarement nommé et la contemplation de l'œuvre plastique laisse libre cours à la méditation, qui devient réflexion philosophique et même expression d'un art poétique. C'est davantage l'atmosphère dégagée par les lithographies, leur présence, que le poète cherche à appréhender : la contemplation suscite le mécanisme créatif. En ce sens « Matière et Mémoire » peut être considéré comme une libre interprétation littéraire de l'œuvre lithographique de Jean Dubuffet, dans lequel le poète « ouvre sa porte » sur les travaux du peintre.

Au lecteur qui se présente ici il faut seulement qu'après l'avoir ainsi dans mon antichambre plusieurs fois fait tourner sur lui-même, je le lance à cheval sur mes moutons dans le couloir dialectique au fond duquel s'ouvre ma porte sur Braque, pour l'y laisser enfin tête à tête avec les reproductions.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Jean Tardieu – *Le Miroir ébloui*, p. 21.

⁵⁴⁷ Francis Ponge – « Braque le réconciliateur », in. *Le Peintre à l'étude*, pp. 128-129.

3. Un livre de rencontre.

Notre intervention critique se révèle ici périlleuse, puisqu'il ne s'agit pas seulement d'étudier une succession d'éléments, mais aussi de dégager le point de jonction qui s'opère entre le texte et les lithographies, la connivence qui s'installe entre ces deux modes d'expression. La principale difficulté, déjà rencontrée dans le chapitre précédent, réside dans le risque, en séparant les domaines d'analyses en strictes catégories littéraires et artistiques, de dénaturer le message commun de l'album. Tout l'enjeu est donc de fonder une méthode d'approche qui permette de ne pas séparer systématiquement l'étude du texte de celle des estampes – même si cela est parfois nécessaire – et ce afin de tirer au mieux les leçons de l'entreprise collective. Le problème se complique encore quant il s'agit d'interpréter les lithographies ; comment succéder à Francis Ponge, qui, bien qu'il se défende d'expliquer la série des travaux de Jean Dubuffet, préférant interroger la matière minérale, nous livre dans ce texte l'essence même du geste et des recherches plastiques du peintre ?

Gérard Durozoi, dans *Espace poétique et Langage plastique*, remarque que le projet critique se complexifie encore lorsque le peintre lui-même écrit sur son œuvre :

Il peut arriver que l'artiste lui ait en apparence tracé la voie, accompagnant, environnant ses toiles de discours et de concepts. Cela facilite-t-il le travail du critique ? Il doit maintenant tenir compte de deux exposés au lieu d'un seul : l'exposé pictural pur, et le didactique, qui souvent s'élabore en un langage bien peu transparent (technique, philosophique, politique)– Du premier, on aurait pu croire que, s'il était vraiment nécessaire, c'était parce qu'il tentait de mettre en circulation, par des voies purement sensibles, quelque chose qui échappait précisément à la rigidité des mots ; or, voici que le peintre y greffe lui-même du discours, court-circuitant le critique qui risque alors, pour bien prouver qu'il sert quand même à quelque chose, de se laisser prendre à quelque jeu tragi-comique de la surenchère.⁵⁴⁸

C'est là l'écueil de la critique d'art lorsqu'elle s'applique à un peintre tel que Jean Dubuffet, qui multiplie les prises de position ou commentaires, ceux-ci parfois en contradiction avec ses propres travaux. Les hasards de la création sont quelquefois plus révélateurs que les partis pris ou les déclarations du créateur, mais ceux-ci ne peuvent néanmoins être occultés ; il s'agit donc de trouver un certain équilibre entre les discours souvent provocateurs et contradictoires du peintre et la réalité de son œuvre plastique. L'autre question soulevée par cet album est celle de son rapport particulier au lecteur – à une certaine catégorie de lecteur –, de son phénomène de réception particulier, lié à son statut d'« œuvre autographique multiple »⁵⁴⁹. Un ouvrage tiré à soixante exemplaires offre un champ de diffusion considérablement restreint, en comparaison de la plupart des éditions. Le lecteur est « raréfié », pour reprendre l'expression de Jörg de Sousa Noronha, qui parle très justement de la « rareté généreuse »⁵⁵⁰ de l'estampe.

⁵⁴⁸ Gérard Durozoi – « Une position inconfortable », in. *Espace poétique et Langage plastique*, p. 10.

⁵⁴⁹ Gérard Genette – *L'Œuvre de l'art : Immanence et transcendance*, p. 233.

⁵⁵⁰ Jörg de Sousa Noronha – *L'Estampe, objet rare*, p. 10.

Nous étudierons dans un premier temps la genèse de l'œuvre, en commençant par une brève rétrospective des problèmes qui concernent les relations entre le texte et l'image, notamment au sein du livre, ce afin de comprendre les enjeux de la « révolution lithographique ». Puis nous nous pencherons sur la pratique personnelle du peintre, qui soumet la technique à ses propres exigences esthétiques. Nous verrons ensuite la « fabrique » du texte, avec d'une part l'étude d'une première liste de mots emblématiques et, de l'autre, celle des premières versions rédigées. Nous sommes ici dans un cas de figure très particulier, puisqu'il s'agit de la présentation de l'œuvre, d'une réédition, mais aussi d'une reconstitution du processus créatif. Toutefois, notre recherche ne peut prétendre complètement aux critères de l'édition génétique, puisque notre objet d'étude ne se réduit pas au dossier manuscrit. En effet, si l'édition de texte met plutôt en lumière la description sur le plan des formes, nous tenons à accorder une place importante à l'analyse du contenu.

Nous proposons donc au lecteur une double mise en perspective de l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, à la fois génétique et critique : d'une part l'analyse du cheminement d'une expression, artistique et littéraire et, de l'autre, l'étude de l'avènement d'une signification commune. Notre méthode d'approche se veut ainsi à la fois analytique et synthétique.

3.1. Prémisse et promesses. Lithographie et manuscrit.

Le poète est donc un homme qui, sous la touche du malheur, trouve une sorte de chant d'abord sans paroles, une certaine mesure du vers d'abord sans contenu, un avenir de sentiment qui sauvera toutes les pensées. Ces signes puissants subsistent dans le vrai poème, qui est toujours promesse de bonheur. Ce dernier mot est assez clair, par son double sens ; car on dit bonheur d'expression, et chacun comprend.⁵⁵¹

Le poème est promesse de bonheur, ce « bonheur d'expression » qu'évoque Francis Ponge dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, et qu'il reconnaît dans la pratique lithographique de Jean Dubuffet, disant que « ce qui importe, c'est le bonheur d'expression » (*M.M.*, p. 3). L'émotion, saisie par la raison, par le langage, par le travail d'écriture, comme le dessin absorbé par la pierre lithographique, se transmet du poète au lecteur. Mais cette émotion initiale est rectifiée, cette matière brute est travaillée, passée au filtre de la mémoire et de la raison, comme en témoignent les feuillets de notes manuscrites. C'est par les sens que le poète découvre sa pensée, mais c'est par l'esprit qu'il l'organise.

Jean Dubuffet transfigure le réel par l'intermédiaire de la pierre, il explore les mystères et les merveilles du monde minéral. Le peintre, puis le poète, se frayent un chemin dans la technique, la rencontre nourrit l'entreprise poétique : « la peinture enflamme l'écriture »⁵⁵². Un lien réciproque s'établit, une correspondance entre deux expressions qui s'interpellent, s'interrogent et se répondent. Jean Dubuffet nous livre des instantanés du quotidien, pris sur le vif, ces moments sont captés par la matière, gravés dans la pierre puis le papier, imprimés par le poète dans la mémoire. Francis Ponge, comme la pierre lithographique, travaille la

⁵⁵¹ Alain – *Propos de littérature*, p. 12.

⁵⁵² Gilles Deleuze – « La Peinture enflamme l'écriture », in. *Deux régimes de fous et autres textes*, pp. 167-172.

surface des mots, révèle ainsi leur profondeur, comme l'encre est déposée, absorbée et refoulée ensuite en surface. Le poète met en scène un apprentissage, celui du peintre, apprivoisant la pierre. Julien Gracq, dans son texte « Une Œuvre amicale », dit ainsi que « l'on pénètre dans l'atelier de Ponge comme on pénètre dans l'atelier des peintres qu'il a si volontiers fréquentés. »⁵⁵³

Nous commencerons par étudier le principe lithographique, avant de nous pencher sur la pratique particulière du peintre. Puis nous scinderons l'analyse génétique en deux séquences d'écriture, avec d'une part l'étude des notes de travail, qui mettent en lumière les progrès de l'idée, et de l'autre celle de la phase de rédaction.

3.1.1. La pierre comme médium.

Pour mieux comprendre en quoi la découverte du principe lithographique bouleverse la conception de l'image, du point de vue notamment de sa relation au texte, il est ici essentiel de revenir sur les causes et les conditions historiques, idéologiques et formelles qui sont celles, dans l'optique traditionnelle, de son asservissement à l'écriture. Nous verrons quelles sont les implications des conceptions judéo-chrétiennes et platoniciennes dans cette déconsidération de l'œil au profit de l'esprit. Nous observerons ensuite en quoi l'invention, puis le perfectionnement de la lithographie ont permis, tout en réconciliant concrètement le texte et l'image au sein du livre, de faire évoluer les mentalités et les habitudes. Aujourd'hui l'image est parvenue à se creuser une place dans les domaines de l'esprit, avec notamment l'émergence de l'art conceptuel. Les arts visuels sont enfin considérés comme des moyens de connaissance et d'échange du savoir, comme un langage naturel et aspirant à l'universalité. Comme le constate Roland Barthes, il existe désormais deux façons opposées de concevoir la relation entre texte et image :

Les uns pensent que l'image est un système très rudimentaire par rapport à la langue, et les autres que la signification ne peut épuiser la richesse ineffable de l'image.⁵⁵⁴

L'image est considérée soit comme trop pauvre, transparente, soit comme trop riche, obscure même. Accompagnement direct, elle est accusée de manquer de signification, de laisser perdre certains aspects exprimés par le texte. Trop libre, son autonomie la rend polyvalente, polysémique, et elle peut être considérée comme gratuite, injustifiée.

Depuis des siècles, l'image est dépréciée au profit de l'écrit, qui seul semble autorisé à véhiculer connaissance, savoir et informations. C'est l'art paléochrétien qui définit les critères concernant le sujet et sa représentation : les artistes se heurtent ainsi sans cesse aux prescriptions et aux interdits religieux, ainsi qu'aux iconoclastes. La religion conditionne l'art ; Dieu est placé au centre des préoccupations humaines et, par jeu de miroir, au cœur des réflexions et des compositions picturales. L'image joue alors un véritable rôle de médiation entre l'église et la population, comme le souligne Marie-José Mondzain : « Ce que la rhétorique ne dit qu'obscurément, l'icône le rendra manifeste silencieusement au moyen de la ressemblance formelle. »⁵⁵⁵

L'image reste longtemps réduite à la simple fonction d'ornementation ou de traduction, au mieux elle permet de diffuser l'histoire et les idéaux religieux au peuple. Marie-

⁵⁵³ Julien Gracq – « Une Œuvre amicale », in. *L'Herne*, p. 28.

⁵⁵⁴ Roland Barthes – « L'Obvie et l'Obtus », in. *Essais critiques III*, p. 25.

⁵⁵⁵ Marie-José Mondzain – *Image, Icône, Économie*, p. 45.

José Mondzain nous éclaire encore sur la récupération et l'instrumentalisation, par le christianisme, de l'art et de l'imaginaire :

Vouloir régner sur la planète entière par l'organisation d'un Empire qui tirât sa puissance et son autorité de l'articulation du visuel à l'imagination fut le vrai génie du christianisme.⁵⁵⁶

Les hommes d'église comprennent très tôt que, via les arts visuels, ils peuvent s'emparer de la pensée populaire, par l'impact des images sur l'esprit. Mais celles-ci se trouvent parallèlement privées de toute aspiration intellectuelle, de toute ambition de diffusion scientifique. La pratique de la peinture demeure restreinte à la seule virtuosité technique ce que Francis Ponge, dans sa « Note sur *Les Otages* », considère paradoxalement comme un avantage, du point de vue de la recherche et de la fécondité formelle :

Comme les artistes du Moyen-Age adoraient le Christ, la Vierge et les saints, cela ne faisait pas question et c'était leur sujet tout indiqué, leur unique sujet [...], ce qui leur permettait d'autre part de ne considérer ces sujets que comme prétextes et de se donner tout entiers aux problèmes proprement picturaux, techniques.⁵⁵⁷

De plus, l'illustration est, à cette époque, presque uniquement consacrée à la pratique de l'enluminure ; les livres sont alors une source privilégiée de la connaissance et le seul moyen de diffusion de l'art pictural, ils constituent à la fois son support et média principal. Ces images restent destinées au peuple, analphabète en général, comme simple traduction d'un texte réservé aux élites. Cette conception participe au clivage qui s'installe entre ces deux moyens de communication. La peinture est considérée comme un moyen plutôt que comme une fin en soi ; l'image n'est qu'un moyen de servir la religion, l'histoire, la monarchie, les puissants... Le peintre apparaît alors comme un humble artisan dont la tâche principale est de réaliser une œuvre s'accordant aux canons esthétiques et aux règles techniques, la perfection est indissociable d'une certaine soumission aux normes.

Il faut attendre l'émergence du romantisme pour que l'individu trouve sa place – en tant que source et sujet – dans la peinture. L'artiste accède enfin au libre arbitre, il a sa part dans le processus créatif et n'est plus envisagé comme un simple conducteur de l'esprit divin. À l'empire figé de la froide raison incarnée par la littérature répond désormais la puissance débridée de l'imagination plastique. Mais les romantiques, parallèlement, préconisent de se débarrasser de toute visée morale, seule devant compter la recherche purement esthétique. L'image reste prisonnière malgré tout de son essence double.

L'Église a finalement transmis et communiqué une conception à la fois réductrice et idolâtre de l'image. Ceci explique notamment le fait qu'en art, l'intérêt porté à l'idée soit naturellement modéré, éclipsé même, par l'importance accordée à la forme. C'est à ce constat qu'aboutit Erwin Panofsky dans son ouvrage *L'Œuvre d'art et ses significations*. Yves Bonnefoy lui aussi résume parfaitement la situation précaire qui est encore celle de l'image.

Difficulté du dessin, en Occident : à cause de l'idée, chez tant de platoniciens, ou de la pensée chrétienne d'un Verbe qui a produit l'univers : preuve, dans les deux cas, que l'on identifie réalité et langage.⁵⁵⁸

L'expression de la réalité semble, selon ces conceptions, être le seul apanage de la littérature. L'image reste donc relativement mal perçue, considérée comme inapte à la

⁵⁵⁶ Marie-José Mondzain – *Image, Icône, Économie*, p. 189.

⁵⁵⁷ Francis Ponge – « Note sur *Les Otages* », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 108.

⁵⁵⁸ Yves Bonnefoy – *Remarques sur le dessin*, p. 20.

transmission d'un savoir, d'une éthique, mais aussi de la mémoire. Cela provient de la concurrence de l'écrire, qui s'est naturellement imposé comme principal et indispensable moyen de conservation et de diffusion de la pensée, de la connaissance.

Roland Barthes, dans *L'Obvie et l'obtus*, pense qu'il est essentiel d'annuler cette distance, cette « censure » qui sépare institutionnellement l'image et le texte, et place la première dans une position de dépendance vis-à-vis de la seconde :

Pour retrouver des images données sans paroles, il faut sans doute remonter à des sociétés partiellement analphabètes, c'est-à-dire à une sorte d'état pictographique de l'image.⁵⁵⁹

Comme l'illustre François Bergot dans son ouvrage *Iconographie et Littérature*, l'écrit exerce une réelle influence sur l'image : tous les arts visuels, jusqu'à nos jours, se nourrissent de textes. Il est d'usage que le peintre emprunte à la littérature le motif de son inspiration, ce qui engendre une profusion de livres illustrés. L'écriture, dès son invention, suscite et parfois éclipse l'image. Francis Ponge affirme quant à lui que l'art, comme la littérature, doit « être considéré à juste titre dès lors comme moyen de connaissance » (*M.M.*, p. 5), répondant ainsi à Jean Dubuffet, qui s'est toujours élevé contre cette hégémonie du texte :

L'art s'adresse à l'esprit et non pas aux yeux. C'est sous cet angle qu'il a toujours été considéré par les sociétés "primitives" et elles sont dans le vrai. L'art est un langage : instrument de connaissance et instrument de communication.⁵⁶⁰

Une autre problématique doit être également abordée, qui concerne le rapport entre le tableau et le langage, langage qui est nécessaire pour le décrire, le commenter, le traduire, en quelque sorte. Depuis longtemps, et tout particulièrement à l'époque classique, le texte conserve sa suprématie en particulier grâce à la présence systématique de légendes accompagnant les tableaux. Roland Barthes les définit comme une « mince ligne de mots qui court au bas de l'œuvre et sur quoi les visiteurs d'un musée se précipitent d'abord »⁵⁶¹. La légende possède traditionnellement un rôle déterminé et délimité, celui de dire explicitement ce que représente le tableau. L'art semble alors ne pas pouvoir se passer des mots, du moins pour le grand public. L'autre effet néfaste de la légende est d'épuiser la signification picturale, qui passe pour exhaustive et se trouve réduite à ces quelques mots ; le sens est asséché, le public perd ainsi toute possibilité d'interprétation personnelle, son regard et son imaginaire sont délimités.

Tout se passe comme si l'art n'avait d'autre perspective que de s'effacer, dans sa matérialité sensible, derrière la signification articulée du langage verbal. Car nous avons besoin des mots pour rendre compte de notre perception de l'œuvre d'art, pour la communiquer. Ainsi, Michel Butor, dans son ouvrage *Les Mots dans la peinture*, constate que

Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale. Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision.⁵⁶²

Selon Hubert Damisch le travail, la recherche picturale, peut et doit souvent passer par les mots, la peinture est nécessairement « prise au mot ». Nous retrouvons ici

⁵⁵⁹ Roland Barthes – « *L'Obvie et l'obtus* », in. *Essais critiques III*, p. 30.

⁵⁶⁰ Jean Dubuffet – *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 73.

⁵⁶¹ Roland Barthes – « *L'Obvie et l'obtus* », in. *Essais critiques III*, p. 169.

⁵⁶² Michel Butor – *Les Mots dans la peinture*, p. 5.

l'attitude paradoxale de Jean Dubuffet qui, malgré ses réticences vis-à-vis du langage, ne cesse de remplir ses carnets d'ateliers, composant ses propres textes de commentaires, et des résumés de recherches techniques, manifestes tangibles de ce que manifeste silencieusement sa peinture. L'artiste semble se confronter perpétuellement à cette difficulté de l'image à se suffire à elle-même.

La lithographie peut être considérée comme une véritable révolution dans le monde de l'imprimerie ; en effet, avant sa découverte, la gravure est le seul et unique moyen de reproduire une image, procédé caractérisé notamment par les notions de gravité et de profondeur : ce qui est gravé est immuable, figé à jamais. Cette technique a encore accentué le « manichéisme » existant entre le dessin et le langage, car la gravure s'avère incompatible avec l'impression des caractères typographiques, ce qui provoque une séparation irréductible, au sein du livre, entre le texte et l'image. Cette dernière, condamnée à ne pas apparaître dans les pages d'écriture, semble par conséquent éliminée du monde de la connaissance, impropre à la transmission du savoir. Jorge de Sousa Noronha, analysant ce « manichéisme », l'estime préjudiciable à la connaissance, dont les deux piliers se « repoussent », « chacun de nous devant prendre parti pour l'un ou pour l'autre, l'image muette, presque stupide, et l'écriture désincarnée, squelette de langage⁵⁶³ ».

La lithographie permet d'imprimer le texte et l'image sur une même page, renouvelant toutes les possibilités de mise en page, de dialogue, de confrontation. L'apparition de cette technique médiatrice contribue concrètement à la réconciliation, à la « coïncidence » de ces « deux piliers de la connaissance ».

Paul Valéry, dans la préface qu'il compose à l'occasion de la parution de l'ouvrage de Jean-Eugène Bersier, *Petite histoire de la lithographie originale en France*, fait ainsi l'éloge de cette technique :

La liberté qu'offrait le moyen nouveau convenait à merveille au caprice et aux créations de fantaisie illimitée qui se développait alors dans tous les domaines de la production artistique. Cette convenance et cette coïncidence expliquent assez bien les relations remarquables que la lithographie, dès ses débuts, a contractées avec la littérature. Ces puissances d'expression se sont senties je ne sais quelle affinité élective.⁵⁶⁴

Par cette phrase, le poète éclaire parfaitement le rôle clé qu'a joué la lithographie dans le processus de réconciliation entre l'image et le texte. Il détourne ainsi le titre d'un roman de Goethe, « Les Affinités électives »⁵⁶⁵ pour mettre en valeur l'intime attraction qui s'exerce entre ces deux « puissances d'expression ». Plusieurs raisons expliquent cette « affinité élective » : d'une part les matériaux sont communs (papier, encre, crayons, plumes...) et, d'autre part, ce procédé répond aux deux grandes préoccupations des artistes de ce siècle, l'expressivité de la couleur, des nuances ou du trait, et l'importance du geste.

Dès lors omniprésente, l'image bouleverse considérablement l'aspect du livre puisque, selon l'optique traditionnelle, le texte et l'image, fabriqués à part, se consultaient séparément. Désormais, l'image s'installe dans le texte, favorisant une bien plus grande liberté de mise en page. Elle devient même un argument de vente et, parfois, les rôles s'inversent, comme dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* : le texte, élaboré

⁵⁶³ Jorge de Sousa Noronha – *La Mémoire lithographique, 200 ans d'images*, p. 57.

⁵⁶⁴ Paul Valéry – « Préface », in. *Petite histoire de la lithographie originale en France*, de Jean-Eugène Bersier, p. 77.

⁵⁶⁵ Wolfgang Goethe – « Les Affinités électives », in. *Œuvres complètes, romans*, La Pléiade, pp. 125-361.

en regard des lithographies, semble n'être là que pour servir l'image. Celle-ci acquiert enfin un rôle documentaire et pédagogique, tout en favorisant la vulgarisation scientifique.

Si la typographie peut être considérée comme le plus ancien des procédés de reproduction, la lithographie en est le plus moderne : découverte en 1796 par Aloys Senefelder, elle ne profite pleinement à l'édition qu'à partir de 1830. C'est lui qui, voulant trouver un moyen de reproduire un texte, en particulier des partitions de musique, élabore par hasard ce moyen d'impression ; il met ensuite au point la technique du papier report, celle que Jean Dubuffet va privilégier par la suite, et détermine la composition de l'encre lithographique.

Ce procédé unique utilise le principe de l'impression à plat, contrairement aux techniques de gravure alors en usage qui exploitent le relief ou le creux, et tire son nom de la pierre (lithos en grec) sur laquelle le dessin est exécuté. Le dessin est donc tracé sur une pierre calcaire, à l'aide d'un crayon ou d'un instrument enduit d'encre grasse indélébile. Tout le procédé repose sur l'incompatibilité chimique qui se manifeste entre l'eau et le gras de l'encre, et sur le phénomène de répulsion entre ces deux matières. La pierre est recouverte de résine et de talc comme du maquillage, puis d'une solution à base d'acide nitrique et de gomme arabique destinée à fixer le dessin et à rendre chimiquement réceptives à l'eau les parties non dessinées. Après un minimum de douze heures, la pierre est mouillée et encrée à l'aide d'un rouleau enduit d'une encre grasse : celle-ci, étant donné l'incompatibilité entre l'eau et les corps gras, n'adhère qu'aux parties de la pierre recouvertes par le dessin.

La pierre est une surface sur laquelle s'inscrivent une sismographie, une violence, une énergie, l'art est ici de l'ordre de l'empreinte. Le peintre inscrit sur cette surface sensible, raisonnable et, comme l'indique Albert Camus, exploite ses possibilités d'expression : « ces pierres, arrachées à la montagne, servent l'homme dans ses desseins. »⁵⁶⁶. Rappelons également que cette technique, comme toutes les gravures, implique l'inversion du motif, le peintre doit donc le composer à l'envers et le contrôler en cours de travail dans un miroir.

La lithographie rencontre un immense succès et connaît des emplois variés ; dans le domaine du livre, ou elle demeure encore condamnée à figurer en hors-texte, elle apparaît pour la première fois dans un ouvrage français en 1807. Ce procédé est d'emblée utilisé pour illustrer des albums, comme les célèbres *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, de Justin Taylor et Charles Nodier, publiés de 1828 à 1878. Mais la lithographie reste victime de la persistance des préjugés qu'un certain nombre de peintres et d'amateurs conservent à l'égard des procédés de reproduction. Walter Benjamin, notamment, affirme qu'il manque toujours quelque chose à la plus parfaite des reproductions qu'il nomme le « ici et maintenant » ; selon lui, la notion d'authenticité ne peut être accordée qu'à l'original seul, le reste n'étant que copie sans âme ni valeur. L'art paraît encore incompatible avec ces procédés, perdant, dans l'esprit du public, son attribut principal, son « unicité ». Car la peinture, au contraire de la littérature, prend la valeur de sa rareté. Walter Benjamin reconnaît néanmoins que ces dispositifs de reproduction permettent de transporter l'œuvre dans le temps et l'espace, vers d'autres horizons, vers un public plus étendu et diversifié, assurant ainsi leur survie dans la matière et dans les mémoires : « Et voici donc une inscription dans le temps aussi bien que dans la matière. » (*M.M.*, p. 4)

L'estampe en général, et la lithographie en particulier, ne peuvent être considérés comme de simples procédés de reproduction, comme en témoigne notamment le succès de ce genre de support chez les collectionneurs. La lithographie, comme d'autres procédés, va progressivement se démoder, dépassée par les nouvelles techniques d'impression. Cela

⁵⁶⁶ Albert Camus – *L'Été*, p. 52.

modifie notamment son usage : utilisée au départ pour les diffusions commerciales en masse, elle réintègre peu à peu l'intimité des ateliers d'artistes, et retrouve une diffusion plus confidentielle. La possibilité qu'offre la lithographie d'être multipliée ou raréfiée n'a pas que des avantages commerciaux : le nombre du tirage participe à une dimension symbolique, conditionnant la valeur de chaque épreuve, le regard et, dans une certaine mesure, le plaisir esthétique du récepteur. C'est ce que Jorge de Sousa Noronha nomme « la rareté généreuse » offerte par la lithographie. Le procédé lithographique permet au peintre de reproduire l'œuvre originale en autant d'exemplaires qu'il le souhaite, le tout sans intermédiaire, elle lui donne la possibilité de concilier les avantages du manuscrit tout en bénéficiant de ceux de la reproduction. La lithographie, en ce sens, incarne véritablement un compromis entre la matière et la mémoire, la présence et la conservation.

Le peintre Pierre Alechinsky, dans son texte « Vadrouille à l'âge lithique », fait le lien entre les images obtenues par ce procédé et les tâches utilisées, en psychanalyse, afin d'amener le patient à révéler certaines obsessions :

Tandis que j'écrase sur ma pierre une série de tâches marginales pour déchiffrer ce qu'elles me dicteront (en fait de Rorschach, on n'est jamais mieux servi que par soi-même).⁵⁶⁷

Ce texte présente quelques similitudes avec celui de Francis Ponge, le lithographe est ainsi présenté comme un luthier. Nous verrons également, dans la suite de notre étude, comment le poète, dans « Matière et Mémoire », magnifie la pierre lithographique, lui donne vie, la parole, en l'assimilant parallèlement à l'inconscient. Car, comme le souligne Jean Dubuffet, imprimer et imprégner appartiennent au même règne⁵⁶⁸. Yves Bonnefoy compare ainsi le procédé lithographique, la pierre, à l'eau révélatrice du mythe de Narcisse :

Peignant alors, dessinant comme le ruissellement va droit, à la surface de cette pierre, puis tourne d'un seul coup, puis semble se reprendre puis tourne encore, puis s'élargit ; et c'est alors une flaque au-dessus de laquelle on se penche, mais nul visage n'y paraît plus.⁵⁶⁹

Selon la perspective freudienne l'eau et le miroir incarnent, dans ce récit, à la fois le filtre de l'inconscient et la prise de conscience.

La lithographie est l'exacte rencontre entre la machine, la technique, et le geste humain, leur collaboration est nécessaire à l'émergence de l'image et de l'œuvre. La technique lithographique est envisagée par Francis Ponge comme une manifestation de cette pierre « ultra-sensible », « considérée et « traitée à la fois comme page et comme visage, comme dépositaire et interlocuteur » (M.M., pp. 2 et 4). Ainsi, comme le remarque Roland Cohen, la technique, humanisée, peut devenir l'expression d'un art de vivre :

Mais quand une technique rejoint l'humain, elle est transcendée et se mêle à la trame même de la vie.⁵⁷⁰

Pour Jean Dubuffet comme pour Francis Ponge, il s'agit de collaborer avec l'instrument, qu'il soit machine, langage ou pierre : « D'une façon générale, il ne peut qu'être bon d'intéresser l'instrument à l'ouvrage, le matériau à l'exécution » (p. 2). Il faut parfois le violenter un peu,

⁵⁶⁷ Pierre Alechinsky – Vadrouille à l'Âge lithique, p. 17.

⁵⁶⁸ Jean Dubuffet – « Empreintes », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, p. 134.

⁵⁶⁹ Yves Bonnefoy – *Remarques sur le dessin*, p. 101.

⁵⁷⁰ Docteur Roland Cahen – « Préface à l'édition française », in. *Dialectique du moi et de l'inconscient*, de C.G. Jung, p.

pour mieux le faire parler, sans jamais toutefois le rabaisser : « Avec ses instruments l'artiste aussi joue. Il préfère les outils un peu indépendants, un peu capricieux, ceux dont on ne peut prévoir exactement la course. » (p. 3) Telles sont les conditions pour parvenir au bonheur commun d'expression : « Ce qui importe, c'est le bonheur d'expression, et l'on ne peut trouver le bonheur tout seul, ou votre instrument (votre épouse) ne le trouve pas. » (p. 3)

3.1.2. Du Dubuffet sur pierre. Pratique de l'artiste.

Après avoir exposé les motifs historiques et formels qui ont déterminé la conception de l'art et la réflexion sur l'image, ainsi que l'évolution amenée par le procédé lithographique, nous saisissons mieux la position de Jean Dubuffet. Si *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* soulève des questions inhérentes aux conditions mêmes de la représentation, de l'iconographie et de l'illustration, cet album est également le reflet d'un contexte particulier, que l'œuvre, comme la pierre avec l'encre, absorbe et régurgite, auquel elle adhère. En 1944, Elsa Triolet écrit une nouvelle intitulée « La vie privée ou Alexis Slavsky, artiste-peintre », l'histoire d'un homme pris dans la toile historique et dont le seul acte de résistance réside dans son refus de vendre ses tableaux à l'occupant. Dans la préface elle livre son sentiment sur ce personnage :

Qu'on ne s'y trompe pas, ce n'était pas un acte d'accusation que je dressais contre Alexis Slavsky et des comme lui, même si je constate que la guerre, l'occupation ne sont pour ce peintre qu'un état de choses qui l'empêche de peindre. Ainsi, Henri Matisse, que je tiens en si grande estime, ne se préoccupait-il, en cas de bombardements, que du danger que pouvaient courir ses toiles et de la façon de les protéger.⁵⁷¹

L'importance de l'art, pour certains artistes, dépasse le sens commun et s'apparente alors à de la folie. Il en est ainsi de Jean Dubuffet, qui semble lui aussi, dans sa correspondance, ne se préoccuper que des progrès de ses travaux. Mais son intérêt manifeste pour l'art brut, envisagé comme forme d'expression artistique par des personnes indemnes de toute oppression culturelle ou esthétique, et sa volonté de réhabiliter ces productions en ces temps troublés, vont à l'encontre des positions et des directives du régime hitlérien sur l'art. Le nazisme condamne alors catégoriquement l'art contemporain, exclu des musées : les toiles sont détruites, qualifiées de « dégénérées », terme que reprend justement le peintre pour désigner positivement les travaux recensés comme créations d'art brut.

Elsa Triolet développe le « thème de l'art qui ne plaisante pas avec l'artiste »⁵⁷² car, comme elle l'évoque dans cette même nouvelle, beaucoup de peintres de l'époque sont contraints d'innover, à cause des nombreuses et diverses pénuries, en utilisant des matériaux insolites, de rebuts, tels que du papier journal, de la ferraille ou du bois, qui incarnent la « misère des temps » :

Les couleurs à l'huile, la toile, la térébenthine se faisaient rares, et puisque c'était ainsi, Alexis prenait plaisir à faire des petites gouaches sur n'importe quel bout

⁵⁷¹ Elsa Triolet – « Préface à la clandestinité », in. *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, p. 17. Pour plus de détails sur la question de l'engagement des peintres et des écrivains, nous renvoyons à l'ouvrage *Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre, et notamment à la page 8, consacrée à ces « itinéraires tortueux »*.

⁵⁷² Elsa Triolet, *ibidem*, p. 19.

de papier, souvent d'emballage, guère propre et souvent froissé. Cette peinture satisfaisait sa misère intérieure, la misère des temps...⁵⁷³

Souvenons nous ici de cette phrase de Jean-Paul Sartre, qui nous éclaire sur ce point : « Chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière. »⁵⁷⁴ Le langage et les images, comme le clame Pablo Picasso, doivent être considérés comme des armes redoutables : « Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensif et défensif contre l'ennemi. »⁵⁷⁵ L'art est un « anti-destin »⁵⁷⁶, disait encore André Malraux, et chaque œuvre, chaque poème devient, dans ce contexte particulier, le symbole, l'empreinte d'une victoire, d'une oppression dominée : « Sa seule victoire est en profondeur [...] Ineffaçable jusqu'à une certaine profondeur en moi, monsieur, votre victoire. Et je la répéterai comptez-y »⁵⁷⁷

Ainsi la référence faite par Francis Ponge, dans le texte de « Matière et Mémoire », au lithographe Honoré Daumier – alors que le nom de Jean Dubuffet n'est pas même mentionné – prend toute sa valeur. Car, comme le souligne Domenico Porzio, c'est avec cet artiste que le procédé lithographique acquiert, outre l'affirmation de son rôle social, une véritable dimension critique :

La lithographie joua d'emblée un rôle social avant de devenir, entre les mains d'artistes doués, une arme ironique et satirique d'une grande efficacité, vouée à la critique des mœurs et à la polémique. [...] À l'époque de Daumier, la lithographie, instrument de critique sociale, fut aussi un instrument témoin de la société.⁵⁷⁸

Une chanson populaire de l'époque dit ainsi : « Vive la lithographie, c'est une rage partout »⁵⁷⁹ : le procédé chimique d'impression incarne la matérialisation d'une « rage de l'expression »⁵⁸⁰. Michel Melot démontre également que cette technique, qui permet « d'utiliser l'image comme outil de connaissance, de propagande et de plaisir », est très vite « taxée d'indigence et de mauvais goût, suspectée même d'être un peu subversive (au sens esthétique comme au sens moral ou politique)... »⁵⁸¹ Cette référence de Francis Ponge à Honoré Daumier, artiste contestataire s'il en est, souligne également la dimension politique implicite des lithographies de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, qui se présentent comme de simples mises en scènes d'une vie quotidienne précarisée, dans laquelle s'imprègne la misère des temps. Ainsi Charles Baudelaire considère Honoré Daumier comme un merveilleux observateur du quotidien, disant de ses planches qu'elles

⁵⁷³ Elsa Triolet – « La Vie privée ou Alexis Slavsky, artiste-peintre », in. *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, p. 145.

⁵⁷⁴ Jean-Paul Sartre – *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 12.

⁵⁷⁵ Pablo Picasso, entretien avec Christian Zervos à propos de Guernica, cité in. *Picasso libre*, Louis Carré, mars 1945, p. 63.

⁵⁷⁶ André Malraux – « La Monnaie de l'Absolu », in. *Les Voix du Silence*, p. 637.

⁵⁷⁷ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 3.

⁵⁷⁸ Domenico Porzio – « Deux cents ans d'histoire », in. *La Lithographie. Deux cents ans d'histoire, de technique, d'art*, pp. 64 et 68.

⁵⁷⁹ Raymond Escholier – *Daumier et son monde*, p. 29.

⁵⁸⁰ Francis Ponge – *La Rage de l'expression*, in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 335.

⁵⁸¹ Michel Melot – « La Caricature et la lithographie sociale », in. *La Lithographie. Deux cents ans d'histoire, de technique, d'art*, p. 207.

peuvent être envisagées comme des « compléments » de *La Comédie humaine*⁵⁸². Albert Wolff, enfin, résume parfaitement l'importance sociale de ces caricatures de mœurs : « Daumier jetait sur la pierre les hommes et les choses de son temps. »⁵⁸³

Triste coïncidence, alors que Francis Ponge parle de cette pierre qui conserve, « comme un souvenir involontairement affleuré, le trait d'un très ancien Daumier », comme une « femme rappelle dans l'amour ses anciens amants » (*M.M.*, p. 5), le peu de pierres dessinées par le lithographe encore conservées sont anéanties : elles sont utilisées, en 1945, comme matériau par les Services de la Reconstruction de Royan.

Depuis 1940, la plupart des ateliers de lithographies, comme les imprimeries, ont été soit fermés, soit réquisitionnés par les occupants ou, dans le meilleur des cas, sont sévèrement contrôlés. Le papier et l'encre font cruellement défaut mais un grand nombre d'ateliers clandestins subsistent malgré tout, submergés par les impressions de tracts, de journaux de résistance, de fausses cartes d'identités ou d'alimentations. Ainsi l'instituteur Georges Guingouin imprime à la ronéotypeuse⁵⁸⁴, en marge des actions de sabotages, des tracts qu'il illustre lui-même : son atelier est dissimulé sous le foin, dans une grange. L'atelier de M. Pons, un des voisins de Jean Dubuffet et le premier à lui prêter une presse à la fin de l'été 1944, se transforme, chaque nuit, en véritable « usine de faux »⁵⁸⁵. La survie de ces lieux clandestins dépend non seulement du soutien de la population, mais aussi de son silence : comme la pierre muette, il s'agit de diffuser la pensée sans trahir la présence des auteurs, « assez secrètement, dans l'ombre », « subrepticement » et « sans attirer l'attention » (*M.M.*, pp. 2 et 4). Écrivant, imprimant, diffusant, la résistance se fait aussi sur papier⁵⁸⁶.

C'est la découverte d'une nouvelle technique, d'un autre langage, la diversification du processus de création qui suscitent notamment l'intérêt du peintre pour le procédé lithographique : ses travaux précédents témoignaient déjà d'un goût certain pour la technique et l'expérimentation. Rappelons simplement le jugement de Fernand Mourlot sur cet apprenti particulièrement doué :

Je ne m'étais pas trompé sur son compte, il fit du Dubuffet sur Pierre ! Il n'arrêtait pas, il cherchait beaucoup, il n'a pas été long à se faire à la technique – reconnaissons plutôt qu'il a en quelque sorte plié la technique à son génie créatif.⁵⁸⁷

Joë Bousquet se révèle ébloui par la complicité qui s'installe entre Jean Dubuffet et ses instruments, en particulier par sa relation avec la pierre lithographique ; l'amateur expérimente à même la matière, qui devient matrice de l'expression :

Le rôle des instruments d'expression est de faire vibrer le plus haut possible les faits qu'on leur confie. Si j'exploite cette tendance au lieu de la contrarier, je me livre à un spiritualisme qui mène à ma vie au lieu de s'en emplir.⁵⁸⁸

⁵⁸² Charles Baudelaire – « Quelques caricaturistes français », in. *Curiosités esthétiques*, Genève, Milieu du monde, s.d., p. 413.

⁵⁸³ Albert Wolff, cité par Raymond Escholier, in. *Daumier et son monde*, p. 145.

⁵⁸⁴ La ronéotypie est un système de reproduction de textes par stencil très utilisé sous l'occupation.

⁵⁸⁵ Pierre Seghers – *La Résistance et ses poètes*, p. 345.

⁵⁸⁶ Robert O. Paxton, Olivier Corpet, Claire Paulhan – *Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre*.

⁵⁸⁷ **Fernand Mourlot – À même la pierre, p. 38.**

⁵⁸⁸ **Joë Bousquet – « À partir de Dubuffet », in. *D'un Regard l'autre*, p. 61.**

Comme l'indique Francis Ponge dans « Matière et Mémoire », l'apprenti lithographe « intéresse » la pierre à l'expression, à la fois « épouse » et « instrument », sa « réaction », ses « réponses » participent au « bonheur d'expression » (*M.M.*, pp. 2 et 3).

Cette communion et cette communication avec la matière permettent l'essor de la pensée, la « fascination de l'esprit » : « l'envoûtement devient lecture », comme le montre Jacques Dupin dans *Matière d'infini*, la matière s'exprime alors sur son « intimité avec l'homme » :

Cette sollicitation de la matière est un phénomène ambigu. On peut, on doit sans doute, et comment s'y soustraire, la subir, lui céder, la laisser nous envahir et enlever comme la houle, ou la musique. Elle tend à réduire toute distance et à absorber ce qui lui résiste. Elle exerce une fascination extrême sur l'esprit qui aspire obscurément à se mêler à ce qui lui est le plus étranger, à se fondre avec la substance même qui le nie. Elle provoque l'adhésion charnelle de l'être entier. [...] L'envoûtement devient lecture. Il apparaît alors que la matière inlassablement interrogée par le peintre donne avec autant d'obstination une seule réponse, exprime une seule hantise : la relation de ses rencontres, et de son intimité avec l'homme. Tout ce qui l'affecte vient de lui ; chaque accident, chaque empreinte, désigne l'homme sans le nommer.⁵⁸⁹

Ainsi Jean Tardieu, dans *Les Portes de toile*, distingue deux formes d'envoûtement, deux façons d'éblouir en peinture⁵⁹⁰ : l'envoûtement par la matière, celui qu'exprime Francis Ponge vis-à-vis de la pierre et des réactions chimiques du procédé d'impression, et par l'imaginaire.

Jean Dubuffet s'explique sur son rapport à l'instrument lithographique : il compose ainsi lui-même son propre « Art lithographique », avec ses « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes »⁵⁹¹, en 1962. L'artiste qualifie ce texte d'« exposé technique » et présente les différentes étapes du processus de façon didactique. Il s'adresse d'emblée à l'esprit profane tout autant qu'au praticien⁵⁹², comme Francis Ponge s'adresse à l'« esprit non prévenu » et à l'« amateur » (*M.M.*, pp. 1 et 5). Dans un souci de clarté, il aborde dans un premier temps le principe lithographique, qui consiste à « recueillir amoureusement »⁵⁹³ l'image en apposant le papier sous la presse. Il démontre ensuite quelles sont les possibilités offertes par cette technique, mais aussi ses limites inhérentes, pour la plupart, à la maniabilité de la presse.

Le peintre envisage la pratique de la lithographie comme l'expression d'une relation intime et charnelle à la matière, un thème privilégié par Francis Ponge dans « Matière et Mémoire », avec l'artiste « amoureux », la pierre « épouse » et leurs « épousailles » (pp. 3 et 4), il célèbre le « mariage »⁵⁹⁴ de Jean Dubuffet avec la lithographie. Ce dernier se passionne

⁵⁸⁹ Jacques Dupin et Antoni Tàpies – *Matière d'infini*, pp. 18-22.

⁵⁹⁰ Jean Tardieu – « Les Portes de toile », p. 7.

⁵⁹¹ Jean Dubuffet – « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, pp. 253-284.

⁵⁹² « J'aimerais que les notes qui suivent soient explicites pour un profane, et pas seulement pour les praticiens ; il est pour cela nécessaire que j'expose d'abord le principe de la lithographie », Jean Dubuffet, *ibidem*, p. 253.

⁵⁹³ Jean Dubuffet, *ibidem*, p. 260.

⁵⁹⁴ Alexandre Vialatte et Jean Dubuffet – *Correspondance(s) : lettres, dessins et autres cocasseries 1947-1975*, p. 165.

pour ce procédé qui conserve fidèlement, sans altération, les détails les plus subtils, les plus discrètes réactions de la matière « très épouseuse »⁵⁹⁵ dans la mesure où la pierre est « traitée comme il faut »⁵⁹⁶. Francis Ponge insiste lui aussi sur la nécessité de ménager « la susceptibilité » (p. 2) de la pierre ; caractéristique dominante de « La Crevette », la susceptibilité incarne, pour Claude Evrard, la « qualité »⁵⁹⁷ de l'écriture pongienne : le poète est conscient de la nécessité de ménager la susceptibilité du langage et, en règle générale, celle de son moyen d'expression. Ce terme se retrouve aussi dans un texte de René Char, « Sous la verrière », qui présente la rencontre et le dialogue entre un peintre (inspiré par Georges Braque) et un poète. Celui-ci se rend chez l'artiste, suite à son invitation, et lui pose cette question :

Le poète : Vos moindres actions ont une saveur familière. Et les choses que vous acclimitez conservent l'attitude de leur vérité, même si celle-ci n'importe plus ! Comment faites-vous ? Visiblement elles n'aspirent qu'à votre compagnie, à votre intervention. D'autres caresseurs, d'autres brutaux pourtant... Le peintre : Je ménage autant que possible leur susceptibilité, leur indécision au moins égales à la mienne. Lorsque je les déplace ou les préfère ou me réserve, je prends garde à leur donner une explication.⁵⁹⁸

Émile Littré donne plusieurs définitions pour ce terme : ainsi, en médecine, il désigne une certaine disposition à recevoir les influences et, en philosophie, une capacité de recevoir. Il peut également s'appliquer à une exaltation de la sensibilité physique et morale.

Mais la fidélité exacerbée de la pierre agace parfois l'apprenti lithographe qui, dans ses notes sur les « Empreintes »⁵⁹⁹, en 1957, qualifie la pierre lithographique d'« idiot », de « pierre perroquet »⁶⁰⁰. C'est la technique des assemblages d'empreintes, qu'il met au point la même année, qui lui donne l'occasion d'introduire une dimension plus spontanée dans ses travaux. Jean Dubuffet apprécie également le caractère méthodique des opérations, qui permet l'élaboration d'une mémoire de la genèse des planches, par l'analyse et le contrôle immédiat des effets obtenus. Il peut alors pleinement jouer le jeu des séries, des variantes, des transformations et des imprévus, qui incarnent pour lui le « langage propre » de ce procédé d'impression :

Ce sont ces macules à mon sens qui révèlent le langage propre de la lithographie ; [...] On improvisera donc et se constituera chasseur d'images obtenues par surprise.⁶⁰¹

Le peintre capte et traite la matière par le filtre de la mémoire du regard, il engage la matière dans le processus créatif, il anime la pierre et la laisse s'exprimer. Car, bien travaillés, la matière minérale et le papier captent ce qui échappe à l'œil et introduisent le hasard au

⁵⁹⁵ Jean Dubuffet – « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », *ibidem*, p. 261

⁵⁹⁶ Jean Dubuffet, *ibidem*, p. 253.

⁵⁹⁷ Claude Evrard – *Francis Ponge*, p. 90.

⁵⁹⁸ René Char – « Sous la verrière », in. *Œuvres complètes*, p. 674.

⁵⁹⁹ Jean Dubuffet – « Empreintes », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, pp. 226-251.

⁶⁰⁰ Jean Dubuffet, *ibidem*, p. 232.

⁶⁰¹ Jean Dubuffet – « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 258.

cœur même de la matrice. Ils « réagissent » spontanément sur l'expression du peintre et « répètent » cette « expression modifiée » (*M.M.*, p. 2) :

Et je ressentais alors l'impression que je cueillais là un fruit spontané et non forcé, que je n'avais pas contraint la lithographie à parler une langue qui ne fût pas la sienne mais qu'au contraire je découvrais son vrai et propre langage.⁶⁰²

L'artiste expliquera par la suite que les travaux composés sous l'occupation et après la libération étaient fortement influencés par sa découverte du jazz. Les titres de ses tableaux témoignent ainsi de la recherche d'une « équivalence sur le terrain de la peinture »⁶⁰³ des expérimentations et improvisations musicales : « Jazz-band (Black Chicago) », « Jazz-band (dirty style blues) » ou, dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, « Mademoiselle Swing ». Jean Dubuffet reconnaît dans la lithographie une technique qui laisse libre cours à l'interprétation personnelle et à l'improvisation.

La pierre lithographique permet de conjuguer les deux notions antithétiques, la matière et la mémoire. Le lien entre la « matière » et la « mémoire », suggéré par le titre même de l'album, se manifeste au cœur du texte de Francis Ponge : « Quand on inscrit sur la pierre lithographique, c'est comme si l'on inscrivait sur une mémoire » (*M.M.*, p. 2), et s'incarne dans l'image de la matrice. La matrice lithographique fait entrer en jeu, au cours du processus créatif, la matière et la mémoire de la pierre qui s'impriment sur le papier, dans l'espace du livre et dans le temps historique. Cette technique fonctionne comme un « révélateur », car l'artiste ne peut effacer ce qui est tracé, pas de place ici pour les hésitations et les repentirs, les retouches sont impossibles : œuvre spontanée, à travers laquelle l'artiste semble se dévoiler tel qu'il est. Pour Jean Dubuffet la lithographie est possibilité d'introspection. La pierre lithographique agit donc véritablement comme une mémoire, fixant à jamais chaque trait, chaque griffure, chaque rature. En crant la pierre, le peintre ancre son bonheur d'expression dans la mémoire :

Il s'agit bien ici d'une profondeur de mémoire, d'une profonde répétition intérieure du thème qui fut inscrit à la surface, et non d'aucune autre profondeur. C'est la mémoire, l'esprit (et la confiance qu'ils impliquent en l'identité personnelle) qui font ici la troisième dimension. Et voici donc une inscription dans le temps aussi bien que dans la matière. Et cette inscription, c'est d'une autre façon que la façon habituelle qu'elle répond au proverbe : scripta manent. Elle ne demeure pour ainsi dire que dans le possible. Dans l'immanent.⁶⁰⁴

Comme le souligne le texte de Francis Ponge, les pierres lithographiques sont conservées de la même façon que les livres. Elles sont posées les unes contre les autres à la verticale ; elles encombrant la chambre du peintre et en font, selon les termes de Lili, la compagne de Jean Dubuffet, en « cimetière de petits chiens » (*M.M.*, p. 1). Une lettre de l'artiste, destinée à Jean Paulhan, témoigne de cet inconvénient :

Ce qui est contrariant dans cet art c'est que les lithos une fois tirées on ne sait plus qu'en faire. Il faut faire fabriquer des meubles à tiroir pour les y classer.⁶⁰⁵

⁶⁰² Jean Dubuffet – « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 259.

⁶⁰³ Lettre de Jean Dubuffet à Jean L'Anselme, 14 juin 1963, in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, p. 477.

⁶⁰⁴ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 4.

⁶⁰⁵ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, p. 663.

Après utilisation les pierres sont, en général, effacées pour être réutilisées. C'est le cas de celles de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, comme l'indique un extrait d'une lettre du peintre à Pierre Matisse, conservée à la fondation Dubuffet. En février 1947, ce dernier demande que soit réédité une série des lithographies : en effet l'album, qui n'avait eu qu'un succès modéré à sa parution, déclenche à présent les passions des collectionneurs et bibliophiles. Le peintre répond au marchand d'art que cela est impossible, puisque chaque pierre, après le tirage, a été soigneusement poncée et effacée. Il est d'usage, pour préserver l'authenticité des premiers tirages et par souci d'économie, d'effacer les pierres dès les épreuves tirées. Cela garantit que le nombre d'exemplaires annoncé soit conforme aux prévisions, mais cela permet surtout de replacer la lithographie dans un contexte plus artistique, puisque chaque exemplaire peut être considéré comme un original de cette série limitée.

Gaëtan Picon nous éclaire encore quant aux rapports qu'entretient Jean Dubuffet avec la spontanéité lithographique, lorsque l'expressivité de la matière devient une possibilité de « figuration du mental » :

Il s'agit donc de partir non point d'une représentation mais d'un donné, d'un brut, non contaminé par l'esprit, et de voir s'il ne conduira pas de lui-même sinon à des figures, du moins à une figuration du mental. L'impression lithographique [...] est antérieure à toute représentation et provocatrice, inductrice, indépendamment de l'intention.⁶⁰⁶

La lithographie implique donc une symbiose, une collaboration exceptionnelle entre l'homme et la matière : l'artiste semble transposer, déposer directement ses sentiments, ses émotions sur la pierre qui recueille, absorbe, conserve et diffuse. Francis Ponge, dans son texte, dégage la portée symbolique du cérémonial autour de la présence silencieuse de la pierre. Chez Jean Dubuffet, l'œuvre est immanente à sa réalisation, elle s'élabore en fonction des réactions de la matière. Georges Limbour dit ainsi de celui qu'il qualifie de « lithomane »⁶⁰⁷, dans son *Recensement universel* :

Ce peintre est le seul, je pense, dans l'histoire de la peinture, à avoir pensé qu'il pouvait créer préalablement plusieurs modes d'une matière générale indifférenciée sur laquelle il exercerait ensuite son choix et instituerait son ordredémiurgique. Une telle conception de la création fait penser à certaines mythologies qui nous montrent d'abord le monde en état de chaos, pure matière informe et incréée à laquelle une Intelligence Organisatrice impose ensuite des formes qui composent un univers signifiant.⁶⁰⁸

Le peintre ne reviendra à la lithographie qu'en 1953, avec ses « Assemblages d'empreintes », qui l'occuperont également en 1957 et en 1961. Il estime, en effet, que son apprentissage chez Fernand Mourlot, bien qu'approfondi, ne l'exempte ni d'une longue expérience, ni d'une pratique régulière. À chaque fois, il prend soin, en parallèle, de mettre par écrit la méthode utilisée. Il constitue également des albums, dont le premier, *L'Élémentaire*, sur la série des « Phénomènes », est tiré chez Fernand Mourlot. Puis, Jean Dubuffet qui, entre-temps, s'est aménagé ses propres ateliers, l'un à Vence et l'autre à Paris, continue lui-même les impressions. Il se passionne pour ces empreintes, souhaitant même alors devenir « peintre d'empreinte », un simple intermédiaire entre les choses et leur

⁶⁰⁶ Gaëtan Picon – *Le Travail de Jean Dubuffet*, p. 92.

⁶⁰⁷ Georges Limbour – « Jean Dubuffet lithomane », in. *Dans le secret des ateliers*, p. 73.

⁶⁰⁸ Martine Colin-Robineau – « Limbour le grand zéléteur », in. *Conférences et colloques, Dubuffet*, p. 33.

représentation, supprimant le pinceau, le crayon, tout outil qui le ramènerait à sa condition initiale :

Il ne faut pas oublier qu'une lithographie est une empreinte, que toute la lithographie est basée sur le principe d'estampage et de transport d'empreintes. J'avais donc l'impression, pour moi très satisfaisante, en abordant la lithographie à mains nues, sans autre outil que le rouleau, d'épouser plus totalement ses voies, d'entrer plus complètement dans son jeu propre qu'en dessinant avec précaution sur les pierres.⁶⁰⁹

La lithographie est témoignage du geste, inscription de la pulsion dans la matière. Le peintre exploite toutes les ressources propres à cet art, formulant au gré de ses expériences sa propre méthode créative. De ces travaux vont naître une série de treize albums de planches lithographiques tirées en noir, qu'il considère comme son « Dictionnaire de la Texturologie ». Jean Dubuffet ne cesse de se perfectionner, reprenant même, en 1958, son apprentissage à zéro, alors qu'il était considéré, depuis la parution de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, comme « Le lithographe »⁶¹⁰ par excellence. Il retourne aux imprimeries Mourlot afin d'apprendre à travailler lui-même le grainage des pierres, pour pouvoir devenir complètement autonome.

L'alliance, dans l'exemplaire conservé à la B.N.F., de la série de lithographies et du dossier de notes de Francis Ponge permet de suivre l'élaboration de l'œuvre commune et confère une dimension intime à l'ouvrage, qui s'éclaire ainsi à sa source.

Maintenant, voyons la coulisse, l'atelier, le laboratoire, le mécanisme intérieur, selon qu'il vous plaira de qualifier la Méthode de composition.⁶¹¹

3.1.3. Sélection de termes clés.

Cet exemplaire unique, truffé, comme disent les bibliophiles, confronte le lecteur à la genèse du texte, puisqu'il contient la série de notes constituant le « dossier » de Francis Ponge, collée sur les pages restées vierges de l'album. Sur une feuille cartonnée rouge l'auteur a ainsi écrit de sa main le titre suivant : « Matière et Mémoire ou les Lithographes à l'École (Notes, manuscrits, dactylographies et épreuves ayant servi pour...) ». Ces notes comprennent une liste dactylographiée et 8 feuilles de notes manuscrites autographes que nous étudierons en premier lieu. S'ensuivent également 3 versions successives du texte (les deux dernières datées du 5, puis du 6 février 1945), dactylographiées (les deux premières corrigées) en 33 feuilles, comprenant 9 feuilles de premières épreuves corrigées pour la revue *Fontaine* (numéro 43 daté du mois de juin 1945) et 18 feuilles d'épreuves corrigées (datées du 28 mars 1945) pour l'édition originale de l'album *Matière et mémoire*.⁶¹²

L'intérêt critique de l'édition des notes, du dossier génétique dans son ensemble – lorsque cela est possible –, outre le dévoilement des coulisses de la création, n'est plus

⁶⁰⁹ Jean Dubuffet – « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes », in.

L'Homme du commun à l'ouvrage, p. 272.

⁶¹⁰ Bernard Gheerbrant – *Premier bilan de l'art actuel*, 1953, p. 148.

⁶¹¹ Charles Baudelaire – « Préambule de La Genèse d'un poème », in. *L'Art romantique*, p. 195.

⁶¹² Nous ne pourrions pas analyser ces trois versions corrigées puisque ne nous n'avons pu obtenir leur numérisation, pour les raisons de conservation déjà évoquées, et qu'il n'était pas possible lors de notre dernière visite à la Bibliothèque Nationale de France de les recopier intégralement.

à démontrer. Car il se perd quelque chose, Francis Ponge en était intimement conscient, dans le passage du manuscrit à l'imprimé. La facture plastique des mots tracés disparaît, le geste et la matière de l'écriture passent de l'intime, de l'individuel, au public, au collectif, l'ouvrier quitte l'anonymat de l'atelier et se fait poète, aux yeux de tous, comme le montre François Mauriac dans les *Mémoires intérieures* :

C'est sur mes genoux que j'accomplis cette besogne qui ne comporte pas, comme celle du sculpteur ou du peintre, une matière à triturer, qui, de l'ouvrier originel, ne laisse rien subsister dans l'homme.⁶¹³

L'écriture poétique, depuis les régulières avancées de la critique génétique, ne se résume plus dorénavant en un simple bilan, une forme achevée, mais se découvre comme un procès, un long chemin vers l'expression, une marche semée d'embûches, parsemée d'étapes, de crises, de revirements, d'hésitations et de partis pris, et ce d'autant plus lorsqu'il s'agit d'écrire sur une œuvre plastique. Celle-ci devient, selon les mots d'Henri Michaux, « support de méditation » qui impose au texte un « devoir de correspondance » ; cependant, si elle donne à rêver, elle est également source d'embarras :

Je voulais surtout apprendre où ils me mèneraient, ces tableaux, comment ils me porteraient, me contrecarreraient, les envies qui en moi seraient suscitées, les réflexions, mes réponses au sphinx et quels seraient les rencontres et les refus de rencontre. [...] Les mots à écrire me furent utiles, ces habituels empêcheurs de me balancer indolemment entre plusieurs impressions indéfinies me remettaient constamment au devoir des correspondances et de ne pas prématurément m'éloigner des réseaux aperçus. Car c'est de chemins qu'il s'agit, de voyages.⁶¹⁴

La consultation du dossier de notes laissé par Francis Ponge permet de découvrir le travail d'écriture, la matière, l'émotion passées aux filtres de l'esprit, de la mémoire. En conservant intact le dossier avant-textuel, le poète lui-même prend position et, de fait, le don à la Bibliothèque Nationale de France et l'intégration des feuillets manuscrits et dactylographiés au sein de l'album sont autant d'éléments qui témoignent de leur valeur. Chacune de ces étapes d'écriture, dans l'esprit du poète, révèle la nécessité d'ouvrir « les portes de l'atelier » et de fixer, de conserver les moments essentiels – intégrés à une durée, dans un processus – de la genèse de l'œuvre, de « l'intimité créatrice ».

Tant qu'il demeure dans le cabinet, le manuscrit est le témoin secret de l'intimité créatrice ; reproduit ou transcrit, il ouvre aux regards étrangers les portes de l'atelier.⁶¹⁵

Le manuscrit et son étude sont donc essentiels pour la compréhension de l'œuvre achevée, d'autant plus que cet album constitue la fixation d'un moment, d'une démarche qui mène le projet à son aboutissement. Le texte autographe, selon les mots de Jean Dubuffet, est l'« empreinte d'une aventure »⁶¹⁶, l'expérience du texte se double de son exploration. Claude Evrard parle ainsi, concernant le passage du manuscrit à l'édition, d'une « transformation litho-graphique », la matière de l'écriture s'effaçant au profit de sa mémoire :

⁶¹³ François Mauriac – *Mémoires intérieures*, p. 204.

⁶¹⁴ Henri Michaux – *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, pp. 9-10.

⁶¹⁵ Bernard Beugnot et Bernard Veck – « Le Scriptorium de Francis Ponge », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 36.

⁶¹⁶ Jean Dubuffet – « Notes pour les fins lettrés », in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. I, p. 58.

***Le lecteur perçoit, idéalement, projectivement, la transformation « litho-graphique » que le langage doit subir par sa vocation à l'inscription anonyme.*⁶¹⁷**

Les manuscrits étaient à l'origine considérés comme les textes de l'ombre et de l'intimité, que les auteurs répugnaient à montrer et s'empressaient de dérober au regard, de serrer à clef ou bien de détruire une fois le livre imprimé. De nos jours, ces modestes feuillets sont scrutés, analysés, édités avec le texte définitif ou pour eux-mêmes, considérés non plus comme de simples brouillons, mais comme des instants de l'œuvre et de son élaboration, comme les indices et les témoins de la marche de l'écriture. Une lettre de Francis Ponge à Henri-Louis Mermod témoigne du rôle de liaison joué par le manuscrit entre l'espace intime de l'auteur et le domaine public :

***Les manuscrits, si bien payés qu'ils aient été, ne sont pas faits pour les tiroirs. Ils doivent voir le jour, tôt ou tard [...] J'ai attendu six ans. Je ne puis attendre davantage.*⁶¹⁸**

En ce qui concerne notre travail sur les prémisses de l'œuvre, sur ses coulisses, nous avons utilisé le plus grand nombre d'outils à notre disposition, afin de fournir au lecteur des informations précises et avérées. La lecture des différents numéros de la revue *Genesis* et de la plupart des ouvrages consacrés à la critique génétique nous ont été ainsi d'un grand secours, tant pour l'étude et la transcription des notes que vis-à-vis des problèmes exclusivement éditoriaux. La mise en place, sur Internet, d'outils tels que la base de donnée MUSE⁶¹⁹, va également faciliter ce type de recherche. Ainsi ce site, dont le sigle signifie « Manuscrits, Usages des Supports et de l'Écriture », se propose de fournir aux chercheurs un instrument destiné non seulement à l'inventaire matériel des documents, mais aussi à l'exploration d'hypothèses de travail fondées sur l'observation des manuscrits. Claire Bustarret et Serge Linkès, dans un article consacré à cette base de donnée, soulignent l'importance d'une étude combinée de « l'objet intellectuel » et de « l'objet matériel » :

***En effet, s'agissant de création littéraire, l'expérience montre que l'objet intellectuel et l'objet matériel sont indissociables, l'opération de déchiffrement et de mise en séquence des phases de rédaction impliquant de constants allers et retours entre le lisible (ou l'illisible) – ce qui est écrit, ou du moins tracé – et les indices matériels – comment c'est inscrit, par quelle main, avec quel instrument d'écriture, sur quels supports, affectés de quels marquages, signes de renvois, numérotations, etc.*⁶²⁰**

Certains éditeurs choisissent de donner le fac-similé du manuscrit sur les pages de droite et la transcription sur la page de gauche, l'analyse venant après. Si cette façon de procéder est attrayante, de par l'immédiate clarté qu'elle propose, nous avons choisi de ne pas suivre cette méthode. Nous aurions en effet trouvé dommage de rompre le rythme de l'œuvre, telle qu'elle se présente au premier lecteur. Mais nous ne pouvions nous résoudre toutefois à ne pas faire figurer au sein de cette étude l'un de ces deux modes de représentation parallèle du texte, c'est pourquoi la transcription des notes manuscrites est intégrée au présent chapitre, en guise de préambule à un commentaire plus approfondi. Quant aux conventions

⁶¹⁷ Claude Evrard – Francis Ponge, p. 141.

⁶¹⁸ Lettre de Francis Ponge à Henri-Louis Mermod, le 26 nov. 1951, in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 1020.

⁶¹⁹ Pour plus d'informations sur cette base de donnée : <http://www.item.ens.fr/>.

⁶²⁰ Claire Bustarret et Serge Linkès – « Un Nouvel instrument de travail pour l'analyse des manuscrits : la base de donnée MUSE », in. *Genesis*, n° 21, p. 161.

de transcriptions concernant ce type de document, nous nous sommes appuyés sur celles définies au sein d'ouvrages récents, et notamment de la correspondance *Dubuffet/Paulhan*, établie par Julien Dieudonné et Marianne Jakobi. Ainsi les mots soulignés par les correspondants sont reproduits en italique. Les rares ratures ont été conservées lorsqu'elles étaient lisibles et significatives. Les termes abrégés sont développés entre crochets. Les fautes d'orthographe et de ponctuation ont été rectifiées sauf, dans les écrits de Jean Dubuffet, lorsque la dérogation à l'usage est manifestement recherchée.

Francis Ponge s'est montré particulièrement rapide pour la rédaction proprement dite de ce texte de commande. Ayant commencé à prendre des notes dès fin novembre, il le termine, poussé par Jean Dubuffet, en une quinzaine de jours, entre les mois de janvier et de février. La première série de notes, non datées mais que nous estimons avoir été écrite au plus tard après la fin de la composition des planches lithographiques, se présente sous la forme d'une petite feuille à carreau de bloc-notes sur laquelle figure cette liste manuscrite, comportant au total huit séries et dix mots :

- Avidité - Intéresser – Intérêt
 – Intérêts - Récompense
 - Dépôt - Témoin - Test -
 621
 Immédiateté - Baisers

Cette première série de notes est significative de la façon dont procède Francis Ponge pour la composition de ses textes – car, comme il le dit lui-même, c'est l'amour des mots qui constitue le chemin –, notamment de ses textes de commande. Il choisit ainsi un certain nombre de termes qui semblent correspondre à des mots-clés, en fonction de leur adéquation avec l'objet décrit : il confronte alors la vision, l'idée qu'il se fait de la pierre lithographique, les sensations éprouvées lors des visites à l'atelier, avec les diverses significations des mots présélectionnés. Jacinthe Martel, dans son article intitulé « Les Blancs du dossier », analyse l'usage des listes chez le poète et met en lumière leur valeur génétique :

Ponge retient certains mots qui ont même racine, créant ainsi ses propres chaînes d'associations sémantiques. En outre, en recopiant cette liste dans le cahier, Ponge confirme sa valeur génétique ; il ne s'agit pas seulement de constituer un lexique mais bien d'aller au plus profond des mots. Cette liste permet notamment de créer des réseaux thématiques.⁶²²

Elle parle également très justement des séquences d'écritures, « chaque version est à la fois "matière et mémoire" »⁶²³, elle s'apparente à une « variation » sur un même thème.

Le poète, dans « Braque-Japon », s'explique sur cette sélection lexicale, étape essentielle lorsqu'il s'agit d'accompagner l'œuvre d'un peintre, afin de ne pas répéter le message pictural :

Pour la suite de notre article les mots les plus simples suffiront, sauf encore à choisir parmi eux, puisqu'il s'agit d'accompagner l'œuvre d'un peintre, ceux seulement que les peintures ne disent pas.⁶²⁴

⁶²² Jacinthe Martel – « Les Blancs du dossier », in. *Revue des Sciences Humaines : Ponge à l'étude*, p. 124.

⁶²³ Jacinthe Martel, *ibidem*.

⁶²⁴ Francis Ponge – « Braque-Japon », in. *L'Atelier contemporain*, in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 594.

Francis Ponge énumère donc en premier lieu un certain nombre de caractères et de vocables qui lui semblent tout particulièrement traduire sa vision personnelle et instinctive, et effectue ensuite un second tri sélectif en fonction des définitions données par le *Littré*, qui demeure son ouvrage de référence. Il applique cette méthode de façon quasiment systématique, ce qui apparaît dans des ouvrages tels que *La Fabrique du Pré*⁶²⁵ ou *Le Carnet du bois de pins*⁶²⁶, comme il l'explique à Philippe Sollers au cours de leurs *Entretiens* :

Mon père avait, dans sa bibliothèque, le Littré, qui a eu une si grande importance pour moi, où j'ai trouvé un autre monde, celui des vocables, des mots, mots français bien sûr, un monde aussi réel pour moi, aussi faisant partie du monde extérieur, du monde sensible, aussi physique pour moi que la nature.⁶²⁷

Cela explique l'importance que Francis Ponge attache à ce choix des mots, qui doivent selon lui traduire le réel aussi fidèlement que possible : « L'amour des mots est le chemin à la création littéraire, poétique. »⁶²⁸

Ainsi, le critique allemand Léo Spitzer préconise de commencer l'étude d'un texte par l'établissement d'une étymologie des mots les plus significatifs. Cette démarche permet souvent de déceler de nouvelles significations, agissant comme un déclic, générateur d'une autre compréhension du texte. À la vue de cette première feuille de notes du dossier de *Matière et mémoire*, nous pouvons présupposer que Francis Ponge est resté fidèle à cette méthode pour la composition du texte commandé par Jean Dubuffet. Nous nous proposons donc de confronter les diverses significations de chaque mot de cette liste, afin de mieux comprendre pourquoi certains ont été retenus et d'autres écartés de la version définitive. Notre ouvrage de référence sera le même que celui qu'utilisait déjà Francis Ponge à l'époque de la composition du texte, à savoir le dictionnaire d'Émile Littré⁶²⁹.

Le *Littré* est, pour le poète, à la fois mémoire du langage et matière de l'écriture. Pierre Lepape, dans son ouvrage *Le Pays de la littérature*, en donne cette interprétation :

Littré ne s'intéresse qu'à ce qu'on peut établir sur des fondements avérés, la physique, la chimie et l'anatomie de la langue française, dont les grands écrivains – et eux seuls – fournissent la base expérimentale. Le Littré est une morgue fabuleuse. Ou une immense chambre d'échos où conversent, en lambeaux mais en ordre, sept siècles de littérateurs fantômes : un conservatoire.⁶³⁰

Conservatoire ou cimetière, le *Littré* est un monument à la langue française. Émile Zola considérait ainsi ce dictionnaire comme une « analyse mathématique de l'esprit humain »⁶³¹. Nous renvoyons pour plus de compléments sur ce point à l'ouvrage d'Alain Rey, *Littré, l'humaniste et les mots*.

Le premier mot figurant sur cette liste est le mot « avidité » ; Émile Littré le définit comme un « désir qui emporte, un désir ardent et immodéré pour quelque chose ». Francis Ponge

⁶²⁵ Francis Ponge – *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971.

⁶²⁶ Francis Ponge – *Le Carnet du bois de pins*, Lausanne, Mermod, 1947.

⁶²⁷ Francis Ponge – *Entretiens avec P. Sollers*, p. 42.

⁶²⁸ Francis Ponge – *La Fabrique du pré*, p. 17.

⁶²⁹ Émile Littré – *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, 1885.

⁶³⁰ Pierre Lepape – *Le Pays de la littérature : Des Serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*, p. 515.

⁶³¹ Émile Zola, cité par Alain Rey, in. *Littré, l'humaniste et les mots*, p. 305.

éliminera ce mot de la version définitive du texte, lui préférant le terme de « désir », qui constitue son étymologie : le mot latin *avidus* est issu d'*avere*, désirer. Mais la notion même d'avidité demeure présente, par le biais du procédé lithographique, le poète parlant dans *Matière et mémoire* du « caractère avide » de la pierre :

Tandis que si, au contraire, l'on s'occupe d'elle, si l'on tient compte de son caractère avide, intéressé, quelle joie de sa part !⁶³²

L'adjectif « avide » semble en effet bien plus riche de significations, mais aussi de connotations poétiques. Francis Ponge détourne ici l'expression consacrée « être avide de sang » : la pierre est avide d'encre, elle a soif d'expression, ce qui lui confère d'emblée une existence ainsi qu'une volonté propre, elle se refuse à n'être qu'un moyen, et le poète se refuse à la considérer comme tel. Émile Littré souligne qu'avidité peut qualifier des choses comme des personnes – ce qui renforce par-là même l'humanisation de la pierre et, parallèlement, l'effacement du peintre – et qu'il signifie par extension une « attention passionnée ». Cet aspect s'accorde là aussi parfaitement avec la dimension amoureuse et charnelle conférée par l'auteur au procédé lithographique. Les sens secondaires semblent tout autant avoir été pris en compte par le poète, puisque le terme avide peut indiquer un « grand désir de manger » et que l'aspect alimentaire, au cœur des préoccupations de l'époque, se retrouve dans plusieurs des lithographies de l'album, comme *Mangeurs d'oiseaux*, *Plumeuse*, *Déjeuner de poisson*, *Nutrition*. Enfin, cet adjectif peut aussi prendre une connotation négative en se faisant synonyme d'« intéressé » ou de « cupide ».

Cette liste nous renseigne sur la façon de composer de l'auteur, sur sa manière de sélectionner les termes : en effet, nous pouvons constater que le dernier sens donné par le Littré suggère le mot suivant de cette liste dactylographiée, le verbe « intéresser », qui, transformé en adjectif, suivra immédiatement « avide » dans la version définitive. Ce mot présente une polysémie intéressante, en ce qu'il désigne le fait de « donner un intérêt matériel ou moral à quelque chose comme à quelqu'un ». Francis Ponge l'utilise, à notre sens, pour cette dualité incarnant l'alliance de l'esprit et de la matière qui est propre aux lithographies de Jean Dubuffet et que nous retrouvons dans le titre même de l'album. Dans le texte de *Matière et mémoire*, il affirme ainsi de la pierre qu'il est préférable de l'« intéresser » :

De l'intéresser en tout cas. De l'intéresser à l'expression. Oui ! D'une façon générale, il ne peut qu'être bon d'intéresser l'instrument à l'ouvrage, le matériau à l'exécution.⁶³³

Là aussi ce mot semble rayonner des différents sens secondaires agglomérés au fil des siècles : l'expression « intéresser le jeu » permet de mieux comprendre l'aspect ludique qui se révèle au sein des œuvres du peintre. « Intéresser » est également pris dans le sens de « fixer l'attention », de « captiver l'esprit » : c'est là le but avoué de l'artiste qui souhaite séduire, fasciner l'esprit par la matière. Nous voyons donc déjà que si Francis Ponge feint de ne pas parler de Jean Dubuffet, il nous livre pourtant, de façon très discrète et en puisant dans les profondeurs et les origines des mots comme l'artiste cherche les formes incrustées spontanément dans la pierre, quelques éclaircissements sur sa démarche et ses travaux. Georges Perros, dans ses *Papiers collés*, revient ainsi sur le sens originel de ce mot, en le comparant avec le terme de même famille, « intéressant » :

⁶³² Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 2.

⁶³³ Francis Ponge, *ibidem*, p. 2.

Inter-esse veut dire : être parmi, au milieu des choses, être au beau milieu d'une chose et persévérer en elle.⁶³⁴

Francis Ponge l'utilise dans ce sens, il semble s'impliquer lui-même, du fait de sa propre présence au sein de l'album de l'artiste : le poète, écrivant sur le procédé chimique d'impression, « s'intéresse » à la matière minérale bien plus qu'à la série de lithographies.

Appartenant à la même famille, le terme suivant, qui n'est autre qu'« intérêt », vient renforcer ces significations premières, réajustant la pensée. Le poète invite le lecteur à dépasser le sens premier, qui désigne le « profit que l'on retire de l'argent prêté ou dû ». Ce substantif figure à deux reprises dans le texte définitif et selon des contextes différents :

Comme elle vous paye – avec intérêts – non de la confiance mais de la défiance (en somme) que vous lui avez témoignée ! Non. L'intérêt, le mystère, la gravité viennent justement du fait qu'il n'y a pas gravure, pas de relief.⁶³⁵

Si la première occurrence relève du terme de jurisprudence, désignant une « indemnité due pour un préjudice causé », la seconde introduit quant à elle une dimension affective au sein même du rapport entre le matériau et le créateur. Signifiant au sens figuré « ce qui importe aux choses », le substantif « intérêt » peut également désigner ce qu'Émile Littré nomme un « sentiment opposé à l'intérêt égoïste », qui inspire « le souci d'une personne ou d'une chose ». C'est effectivement ce qui se passe dans l'atelier, car Jean Dubuffet est un artiste « soucieux » (*M.M.*, p. 3) de la pierre, qui « s'intéresse » à ce qu'elle exprime et l'« intéresse à l'expression » (p. 2). Le dernier sens de ce terme nous renvoie encore à la dimension charnelle – omniprésente tout au long du texte définitif – qui est celle de la collaboration entre la pierre et l'artiste. L'intérêt désigne une « sorte de sentiment » qu'éprouve « une femme à l'égard d'un homme » et qui, moindre que l'amour, en est néanmoins voisin. Le mot intérêt convient donc parfaitement pour désigner le sentiment ambigu et passionné que l'artiste éprouve pour son matériau. La pierre est ainsi féminisée tout au long du texte figurant dans l'album, Francis Ponge parlant à son propos de « muqueuse », de « peau », de « maquillage » (pp. 1 et 5), la qualifiant d'« épouse » ou la comparant à « une femme » (pp. 3 et 5).

Le mot suivant est « récompense », pour lequel Émile Littré propose cette définition : « ce que l'on donne à quelqu'un qui a bien fait, ou en reconnaissance d'un service » ; il souligne néanmoins le fait que ce substantif peut prendre une connotation péjorative en adoptant le sens contraire, qui est celui d'un châtiment. Nous pensons que Francis Ponge a intégré ces deux dimensions, ne serait-ce que du fait que l'union qui se forme entre la pierre et l'artiste dans le texte se teinte de jalousie, de rancune, la pierre conservant farouchement sa part d'autonomie. Ce mot ne figure qu'une seule fois dans « Matière et Mémoire », sous sa forme verbale et inséré entre les deux occurrences d'« intéresser » :

Tandis que si, au contraire, l'on s'occupe d'elle, si l'on tient compte de son caractère avide, intéressé, quelle joie de sa part ! Quelles réponses ! Comme elle vous récompense !⁶³⁶

Synonyme de « dédommagement » et de « compensation » (*M.M.*, p. 2), le choix de ce terme souligne le principe d'égalité existant entre l'artiste et le matériau : il s'installe entre eux un échange, chacun semblant y mettre du sien, complétant la contribution de l'autre

⁶³⁴ Georges Perros – *Papiers collés, notes*, p. 121.

⁶³⁵ Francis Ponge, *Matière et mémoire...*, pp. 2 et 4.

⁶³⁶ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 2.

tout en l'enrichissant, comme le poète avec les travaux du lithographe, la pierre « collabore à la facture, à la formulation de l'expression » (p. 2).

S'ensuit le mot « dépôt » : il s'agit là de « ce que l'on dépose, ce que l'on donne en garde, pour être rendu ou employé à la volonté du déposant ». Si Francis Ponge utilise à deux reprises ce terme ce n'est néanmoins jamais en fonction de cette signification première. Il compare ainsi l'atelier de Fernand Mourlot à « un dépôt, ou à une bibliothèque de pierres tombales de petites dimensions » (p. 1). Cette utilisation renvoie à la notion de lieu, il s'agit ici bien évidemment de l'endroit où l'on dépose des objets ; mais l'auteur fait également référence selon nous à un autre sens, qui définit le dépôt comme un « coffre à argent ou à archives au sein d'une collectivité ». Le poète met ainsi en lumière le caractère précieux et unique de ces pierres, ainsi que leur propension à conserver et à transmettre un savoir, la mémoire d'une communauté. Dans le texte définitif, le mot « dépôt » appelle celui de « bibliothèque » : cet aspect s'explique notamment par la façon dont sont rangées les pierres lithographiques, que le poète avait pu voir à l'atelier et dans la chambre du peintre, alignées sur des étagères, comme des livres. Mais cette comparaison rappelle également la technique de conservation des premières écritures : ainsi, à l'époque babylonienne, les textes étaient gravés sur des briques, qui étaient ensuite numérotées, répertoriées et entreposées. La « Bibliothèque » et le « dépôt du British Museum » dont parle Francis Ponge sont des lieux de mémoire, lieux de repos des œuvres du passé, ce qui introduit l'analogie avec le « cimetière de petits chiens » (M.M., p. 1).

La seconde occurrence révèle ensuite un autre aspect de ce terme, plus organique et plus matérialiste :

Un moment arrive, en effet, où l'on va (Mon Dieu ! Le premier ouvrier venu) l'effacer délibérément en surface, la priver du trop de visibilité, lui enlever l'immédiateté du dépôt.⁶³⁷

Ce substantif désigne, dans ce cas, les « matières solides et molles qui se déposent au fond d'un vase contenant un liquide impur et hétérogène ». Notons le caractère oxymorique qui se dégage du rapprochement entre ces deux mots, « immédiateté » et « dépôt », qui incarne ici l'alliance entre la spontanéité des réactions de la matière minérale et la permanence de sa mémoire. Il est par ailleurs intéressant de remarquer que Francis Ponge fait à deux reprises référence à un terme de la même famille, « dépositaire » :

Et si l'on me fait remarquer qu'en l'occurrence on ne s'adresse pas à la pierre, ou qu'on s'adresse à elle plutôt comme témoin que comme interlocuteur, ou plutôt encore comme intermédiaire et dépositaire. Car cette pierre, traitée à la fois comme page et comme visage, comme dépositaire et comme interlocuteur...⁶³⁸

La pierre est donc actrice à part entière du processus créatif, elle devient celle à qui l'on a confié quelque chose. Le principe lithographique acquiert une dimension secrète, confidentielle, presque magique en ce qu'il conserve en profondeur, à l'abri des regards, ce qui est déposé en surface.

Ensuite vient le substantif « témoin » qui signifie, en premier lieu – de par son sens propre et primitif, comme le remarque Émile Littré – « le témoignage, la marque », ce qui sert à se faire connaître en somme. Mais, par passage du sens abstrait au sens concret, ce terme désigne désormais « celui qui a vu ou entendu quelque chose, et qui peut en faire rapport ». La pierre lithographique englobe donc ces deux significations quand elle est qualifiée de

⁶³⁷ Francis Ponge, *Matière et mémoire...*, p. 4.

⁶³⁸ Francis Ponge, *ibidem*, pp. 2 et 4.

« témoin » dans *Matière et mémoire* : « ou qu'on s'adresse à elle plutôt comme témoin que comme interlocuteur. » (p. 2) La pierre contribue, par ses réactions, à la « formulation de l'expression », Jean Dubuffet sollicite sa participation active au surgissement de l'œuvre. La pierre se fait alors le « témoin » de l'artiste, de la genèse de l'œuvre mais aussi de son temps, de son époque : elle incarne un moyen de repère, de référence. Les lithographies elles-mêmes représentent un témoignage de l'évolution technique du peintre lors de son stage, des progrès de son apprentissage.

Le terme « test », qui suit immédiatement, se révèle moins riche de sens ; c'est d'ailleurs le seul de la liste qui ne sera ni repris dans le texte définitif ni remplacé par un autre de la même famille. Il est vraisemblable qu'il n'englobait pas suffisamment de sens secondaires capables de générer une superposition de significations, et qu'il n'était donc pas suffisamment en adéquation avec son sujet. Ce substantif, synonyme d'« épreuve » est issu du latin *testis* signifiant justement « témoin » : là encore c'est le réseau sémantique – la matière et la mémoire des mots – qui semble conduire la pensée « pongienne ». Ces « chaînes d'associations sémantiques »⁶³⁹ se lisent en filigrane dans la liaison de chaque terme avec le suivant, fondée sur la proximité ou l'équivalence de leur racine ou de leur étymologie.

Le mot « immédiateté » sera quant à lui conservé dans la version achevée du texte, il indique la « qualité de ce qui est immédiat » :

Un moment arrive, en effet, où l'on va (Mon Dieu ! Le premier ouvrier venu) l'effacer délibérément en surface, la priver du trop de visibilité, lui enlever l'immédiateté du dépôt.⁶⁴⁰

Francis Ponge soulève ainsi un aspect primordial de la façon de travailler de Jean Dubuffet qui privilégie sans cesse, au sein de ses créations, la spontanéité, que ce soit dans le désir instinctif d'expression ou dans le geste qui l'assouvit. Rapproché de « dépôt », qui implique une certaine durée, ce terme souligne le caractère ambivalent du processus lithographique, alliant l'immédiat au temporel, comme l'indique clairement le poète :

Quand on inscrit sur la pierre lithographique, c'est comme si l'on inscrivait sur une mémoire. C'est comme si ce que l'on parle en face d'un visage, non seulement s'inscrivait dans la pensée de l'interlocuteur, dans la profondeur de sa tête, mais apparaissait en même temps en propres termes à la surface, sur l'épiderme, sur la peau du visage. Voilà donc une page qui vous manifeste immédiatement ce que vous lui confiez, si elle est également capable de le répéter par la suite un grand nombre de fois.⁶⁴¹

Enfin, le substantif « baiser » clôture cette brève liste : Émile Littré le définit comme « le fait d'appliquer sa bouche sur le visage, la main ou un objet » et, par extension, « le fait de toucher légèrement ». Ce terme est utilisé à quatre reprises, toujours au sein du dernier paragraphe :

C'est dans l'amour encore, c'est dans un baiser, dans une série de baisers que la pierre est amenée à délivrer sa mémoire. Il faut qu'avant le baiser le corps entier

⁶³⁹ Jacinthe Martel – « Les Blancs du dossier », op. cit., p. 124.

⁶⁴⁰ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 4.

⁶⁴¹ Francis Ponge, *ibidem*, p. 2.

de la patiente ait été recouvert d'une autre sorte d'encre que celle qui a servi à l'historier. Dans ce baiser, la pierre ne donne rien du fond d'elle même...⁶⁴²

Là aussi la dimension amoureuse et charnelle se fait omniprésente, la pierre devient organique, sexuée, possédant des désirs et des envies propres. Analysant le principe lithographique, Florian Rodari remarque la pertinence du choix de ce terme :

Baiser, a noté Francis Ponge, faisant la preuve tant de la profondeur de son talent d'observation que de son génie de poète. Baiser, oui, ce qui signifie que l'image ne se détache jamais entièrement des lèvres de la pierre et qu'elle garde mémoire de la pression humide qui l'a retenue un instant.⁶⁴³

Cette liste, si elle révèle la façon dont procède Francis Ponge pour la composition de ses textes, notamment ses textes de commande qui l'amènent à parler de quelque chose qu'il ne connaît qu'imparfaitement, met également en lumière les caractéristiques immédiatement perçues par le poète lors de ses visites à l'atelier. À cela s'ajoute un véritable travail de recherche, la précision dont il fait preuve dans le texte de *Matière et mémoire* au niveau de la technique laisse entendre qu'il s'est documenté en amont. S'il ne s'agit là que d'une première bouture, elle indique toutefois la direction que choisit Francis Ponge, elle balise le sentier de la création : le poète est guidé par l'attention qu'il porte à la langue et à ses origines, à sa « matérialité sémantique »⁶⁴⁴, comme il l'affirme lors de ses entretiens avec Philippe Sollers :

Je n'ai jamais cherché qu'à redonner à la langue française cette densité, cette matérialité, cette épaisseur (mystérieuse bien sûr) qui lui vient de ses origines les plus anciennes.⁶⁴⁵

Francis Ponge explique ainsi, notamment dans *La Fabrique du pré*, que la simple sélection de mots s'opère entre deux bornes, qu'il baptise « hardiesse » et « scrupules ». Il assimile ainsi la hardiesse à une projection de subjectivité et les scrupules aux obstacles qui se dressent devant cette projection, et qu'il faut déjouer pour ne pas altérer le désir de communication⁶⁴⁶. Comme le remarque Henry Maldiney, les notes sont la marque d'une histoire, d'une émotion et d'une présence, elles témoignent du système opératif de création qui a préfiguré à leur émergence :

Un texte de Francis Ponge, au contraire, est dans un état critique entretenu qui est à la fois la cause et l'effet d'une sorte d'activisme du langage. Il est l'organe et le lieu d'une explication incessante entre le dire et le dit, ou plus exactement entre le dire et ce qui est à dire, dont la perpétuelle échappée oblige la parole à une incessante reprise de soi. D'où cette allure de texte s'écrivant, de texte à la poursuite de son écriture, laquelle consiste dans cette poursuite même, ouvrant son propre temps. Ce qui fait la spécificité d'un texte de Francis Ponge, c'est qu'il est porté par un temps opératif.⁶⁴⁷

⁶⁴² Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 5.

⁶⁴³ Florian Rodari – « Remarques à plat », in. *Lithographie 1797-1997*, p. 32.

⁶⁴⁴ Francis Ponge – *Nouveau nouveau recueil*, p. 150.

⁶⁴⁵ Francis Ponge – *Entretiens avec P. Sollers*, p. 43.

⁶⁴⁶ Francis Ponge – *La Fabrique du pré*, in. *Œuvres complètes*, t. II, pp. 429-430.

⁶⁴⁷ Henry Maldiney – *Le Vouloir dire de Francis Ponge*, pp. 108-109.

3.1.4. Quand l'écriture se cherche.

L'écriture est en elle-même pensée en mouvement. L'acte d'écrire est la manifestation matérielle, sensible, de l'acte de penser, l'observation des manuscrits de Francis Ponge suffit à s'en convaincre. Il s'agit d'opposer, à une « poétique de l'immanence », une « poétique de la variation créatrice », comme l'indique Louis Hay dans son chapitre consacré à « La Critique du manuscrit »⁶⁴⁸. Il est pour cela nécessaire de confronter le texte définitif de l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* avec ses témoins, qui marquent tous une étape dans le processus et le temps de la création. Gérard Genette, dans *Palimpseste*, démontre que « l'avant-texte » a véritablement valeur de commentaire du texte achevé, ouvrant parfois des pistes inattendues, renseignant sur les « intentions provisoires » de l'auteur :

L'avant-texte fonctionne aussi comme un paratexte, dont la valeur de commentaire, et donc de métatexte, par rapport au texte définitif, est aussi évidente qu'embarrassante, puisqu'il nous renseigne souvent très clairement sur des intentions ou des interprétations peut-être provisoires, et complètement abandonnées au moment de la rédaction définitive.⁶⁴⁹

Il est intéressant de noter que la poésie de Francis Ponge tend souvent vers les domaines scientifiques, ceci est manifeste notamment dans les avant-textes, les références étant ensuite atténuées pour mieux intégrer le mouvement poétique.

Francis Ponge considère le poète comme un savant, la science est intimement liée chez lui à la connaissance, et donc au processus d'écriture. Lorsqu'il est sollicité par un objet, ou qu'il en sélectionne un, il commence par consulter des ouvrages de vulgarisation scientifique. Cette curiosité de l'auteur de « *Matière et mémoire* » est perceptible à la simple lecture du texte. Le titre à connotation philosophique, comme hommage à Henri Bergson et qui fait de plus référence à l'« école » (l'école du philosophe, mais aussi l'école poétique et lithographique), les « mouvements browniens » découverts par Albert Einstein, les « réactions chimiques » sont intégrés au flux poétique, le relance et le réactive. Il consulte ces ouvrages de la même façon qu'il revient au dictionnaire – œuvre scientifique s'il en est –, comme une preuve concrète, tangible, de ses sensations et perceptions primitives. Francis Ponge confronte ses intuitions à la réalité scientifique, sans toutefois la laisser assujettir son expression poétique.

Mais cette histoire d'une science qui mêle la matière minérale aux réactions chimiques, comme nous pourrions qualifier cet essai lithographique – essai au propre et au figuré, pour le peintre comme pour le poète –, s'inscrit au fil du texte dans une véritable cosmogonie. Les références scientifiques renvoient à la dimension mythique de l'homme, à ses créations premières, à son apprivoisement de la matière, thème cher à Francis Ponge, comme le souligne Lionel Cuillé :

On est donc passé de l'animalité à l'humanité de l'homme affranchi par la libération de sa main, une main capable elle-même de s'inventer des outils pour prolonger son pouvoir. C'est ainsi que Ponge affirme la maîtrise de l'homme sur l'ordre naturel...⁶⁵⁰

⁶⁴⁸ Louis Hay – « La Critique du manuscrit », in. *La Naissance du texte*.

⁶⁴⁹ Gérard Genette – *Palimpsestes*, p. 447.

⁶⁵⁰ Lionel Cuillé – « Généalogie de la qualité différentielle : Ponge et le darwinisme », in. *Ponge, résolument*, pp. 241-242.

Pour Francis Ponge c'est l'alliance de l'homme et de l'outil qui instaure le dialogue créateur avec la matière. L'« instrument », le « matériau », sont intéressés à l'expression, ils participent au bonheur d'expression.

Jean Tardieu, dans *Le Miroir ébloui*, insiste sur le rôle actif de la mémoire, qui dépose « spontanément » dans l'esprit du critique d'art des « sédiments d'images », et lui permet d'élaborer un autre discours :

Pour faire ainsi passer les œuvres dans la communication et leur donner le prolongement qu'exige tout dialogue, sans pour cela dévaluer leur caractère secret et inentamable, il me fallait, selon l'exemple que je viens de citer, chercher un discours différent de celui qui nous sert à comprendre. Ni description, ni analyse, ni nomenclature, ni explication, ni classement (ou déclassement historique) [...] Après m'être remémoré [...] les créations d'un peintre ou d'un musicien, j'attendais que la voix des œuvres eut déposé dans mon esprit des sédiments d'images, spontanément issu de cette concentration, ou plutôt de cette sorte d'absence personnelle : je me voulais désert et transparent afin de devenir un piège pour les mots.⁶⁵¹

Cette confrontation de la matière et de la mémoire fonctionne également comme une mise en abyme de la démarche créatrice, qui fonctionne, ainsi que l'explique Andrée Chédid dans un entretien, en deux étapes :

I. Fenoglio : L'écriture est donc pour vous une matière vivante. Elle est autonome, elle est là, devant vous, malléable jusqu'au bout ? A. Chédid : C'est exact. Mais ensuite il y a cet œil sévère qui revoit, corrige, etc. Cela se passe vraiment en deux étapes. Le flot, le laisser-aller, puis ce travail de l'artisan, presque du mot à mot. Le travail périlleux, c'est tout de même la première coulée.⁶⁵²

Le linguiste Roman Jakobson démontre que chaque mot du langage poétique est déformé par rapport à l'usage quotidien. Il existe, selon lui, deux modes d'arrangement dans le comportement verbal : la sélection et la combinaison⁶⁵³. Nous reconnaissons là les méthodes de Jean Dubuffet et de Francis Ponge, cette attention aux réactions de la matière qui précède le travail de synthèse de l'esprit : la matière, qui séduit l'artiste, est apprivoisée par l'artisan.

Car il s'agit de considérer ces notes, ce dossier, comme un instrument de travail certes, mais surtout comme le manuscrit d'un livre en voie de création, et dont la partie essentielle – la série de lithographies – est déjà achevée. Le texte s'élabore en fonction de ce qui a déjà été accompli par le peintre, il s'inscrit d'emblée dans la relation à l'autre (le livre, le peintre, la pierre) et à soi (les mots). La genèse du texte est donc interdépendante de celle de l'album et des lithographies. « Matière et Mémoire » peut être considéré comme la chronique et l'aboutissement d'une rencontre, comme un mémoire dédié à l'histoire d'une écriture sur un peintre. Il est important de confronter le texte « mis en orbite » à sa propre gestation : car le chemin de l'œuvre est aussi celui de la connaissance, et cela est manifeste chez un poète tel que Francis Ponge :

⁶⁵¹ Jean Tardieu – « Les Portes de toile », in. *Le Miroir ébloui*, p. 31.

⁶⁵² Andrée Chédid – « Écrire ce n'est pas non vivre c'est (+) vivre », *Entretien avec Irène Fenoglio*, in. *Genesis*, n° 21, p.

133.

⁶⁵³ Roman Jakobson – *Essais de linguistique générale*, p. 220.

On voit que je cherche mes mots, et à travers mes mots mes idées [...]. Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement : sans doute... Mais seulement ce qui ne se conçoit pas bien mérite d'être exprimé, le souhaite, et appelle sa conception en même temps que l'expression elle-même. La littérature, après tout, pourrait bien être faite pour cela... Être considérée à juste titre dès lors comme moyen de connaissance.⁶⁵⁴

Henri Scepi parle ainsi des « progrès concomitants de l'expression et de la connaissance⁶⁵⁵ » qui se découvrent notamment dans l'ouverture des dossiers du poète.

Les notes matérialisent les progrès de cette connaissance, de cette prise de conscience de l'objet (la pierre), de l'autre (le peintre) et de soi. Le poète, comme la pierre, est sollicité par le peintre, mais aussi par la matière minérale, construit sa réponse et la travaille, la malaxe même dans l'intimité du dossier. Jean-Marie Gleize, dans sa présentation de l'ouvrage collectif *Ponge, résolument*, souligne cette caractéristique de l'écriture de Francis Ponge, qu'il désigne comme le « principe d'inachèvement ou l'écriture comme procès de connaissance »⁶⁵⁶, et que révèle une étude complète du dossier avant-textuel. Ce principe d'inachèvement se retrouve également dans la série de lithographies, suite de tentatives, chacune marquant en parallèle de sa propre signification une étape de l'apprentissage de Jean Dubuffet, un progrès dans sa connaissance de la matière et de la technique. Francis Ponge insiste sur ce point dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, disant que la littérature doit être considérée comme « un moyen de connaissance » ; la « conception » mentale se forme et se concrétise dans la matérialité de l'« expression ».

La possibilité de pouvoir dater chaque seuil, chaque pallier, tant dans le travail artistique que littéraire, de constater l'évolution respective dans la relation à la matière (celle du texte pour le poète, celle de la maîtrise du procédé lithographique pour le peintre), permet non seulement de comprendre l'œuvre, mais aussi de l'envisager dans l'intégralité de ses perspectives. La consultation de divers extraits des correspondances vient combler, dans la mesure du possible, les lacunes chronologiques ou les imprécisions. Nous espérons ainsi, grâce au regroupement de l'ensemble des éléments ayant trait au processus de création des lithographies et du texte, livrer au lecteur un panorama complet de l'œuvre et de son histoire. Dans un article paru dans la revue *Genesis*, Claire Bustarret et Serge Linkès résumant parfaitement les ambitions de la critique d'aujourd'hui, et dans lesquelles nous reconnaissons nos propres exigences :

La démarche génétique consiste bien dans ce cas à réunir et à confronter toutes les traces matérielles des processus de la création littéraire afin de les mettre en relation les unes avec les autres, en un faisceau de données structurées, susceptible d'orienter l'interprétation critique.⁶⁵⁷

Francis Ponge, dans *La Fabrique du pré*, entreprend d'expliquer sa « méthode créative » : il dévoile ainsi les coulisses de la création. Les notes de « Matière et Mémoire », de même, s'apparentent au journal de bord de son travail d'écriture. Elles constituent les différentes strates qui conduisent le texte vers sa version définitive – même si le poète conteste

⁶⁵⁴ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 5.

⁶⁵⁵ Henri Scepi – « L'éclat, le voile : Ponge et la part d'ombre », in. *Ponge, résolument*, p. 93.

⁶⁵⁶ Jean-Marie Gleize – « Présentation : Ponge ? Un grenier à tracasseries pour les dents », in. *Ponge, résolument*, p. 12.

⁶⁵⁷ Claire Bustarret et Serge Linkès – « Un nouvel instrument de travail pour l'analyse des manuscrits : la base de donnée MUSE », in. *Genesis*, n° 21, p. 174.

l'existence d'une version qui serait figée dans sa perfection – les multiples remaniements et retouches par lesquels il doit passer pour atteindre l'expression juste. Pour Jean-Luc Steinmetz, Francis Ponge est indéniablement de ceux qui accompagnent « leur activité d'un continu commentaire, doublant ainsi le lyrisme par l'introspection. »⁶⁵⁸

Immédiatement après la première liste vient une autre feuille de bloc-notes à carreaux, sur laquelle l'auteur a inscrit le plan suivant :

- Troisième dimension - Histoire de la remontée du dessin - Histoire de l'instrument de musique.⁶⁵⁹

Ici le poète tente d'organiser ses idées, de structurer ses impressions premières. Ces notes sont à proprement parler la matière à l'écriture, mais ont aussi vocation d'aide mémoire. Chacun des thèmes de cette liste sera repris dans la version définitive, de façon peu développée et selon un ordre différent : l'instrument de musique d'abord, avec les références au « conservatoire » et au « sous-sol de luthier » (p. 1), puis la remontée du dessin, sur laquelle le poète revient régulièrement, et, enfin, la notion de « troisième dimension » (p. 4) qui apparaît à la fin du texte. L'auteur procède ici selon son habitude, comme l'explique Jean-Marie Gleize, c'est « l'accomplissement d'un processus » qui l'intéresse le plus, processus qui redouble celui de l'écriture :

Il s'agit avant tout, tout autant que de la saisie descriptive d'un objet, de l'accomplissement d'un processus : celui du dépliement logique et narratif d'un texte en train de s'écrire, de se diriger vers son dénouement. Et dans certains cas, ce processus est redoublé, puisque c'est un "processus naturel", en quelques unes de ses phases, qui est accompagné à son terme.⁶⁶⁰

Et effectivement, cette tendance de l'« écriture pongienne » se manifeste dès les notes suivantes, puisque l'accomplissement du processus narratif et descriptif du texte épouse celui de la lithographie. Le poète choisit d'emblée la prose et donne à son texte l'apparence d'un traité technique, soulignant le sens sans l'assujettir à une forme contraignante, il privilégie la communication à l'effet poétique.

La feuille de notes suivante s'inscrit sur le même support et présente un premier essai de rédaction :

Le dessinateur inscrit trace une ligne puis la ligne suivante est pour corriger la première, et la suivante pour corriger encore. Il a besoin de voir les précédentes pour tracer les suivantes. Et même il continue le dessin d'une seule ligne, il la poursuit selon le chemin qu'elle vient de parcourir pour arranger cela avec ce qu'elle a déjà fait. Cela n'est pas propre à la lithographie.⁶⁶¹

Si le motif de la ligne est réutilisé dans le texte de *Matière et mémoire*, l'auteur semble ici se laisser guider par ses premières impressions, mais aussi par son expérience personnelle d'écriture ; le phénomène qu'il décrit peut en effet s'appliquer à son propre travail de rédaction. Nous voyons que Francis Ponge pose d'emblée la parenté entre lithographie et écriture poétique et livre au lecteur attentif une analyse de son processus de composition.

⁶⁵⁸ Jean-Luc Steinmetz – *La Poésie et ses raisons*, p. 8.

⁶⁵⁹ Francis Ponge – « Notes, manuscrits, dactylographies et épreuves ayant servi pour... », in. *Matière et mémoire....*

⁶⁶⁰ Jean-Marie Gleize – *Francis Ponge*, p. 108.

⁶⁶¹ Francis Ponge – « Notes, manuscrits, dactylographies et épreuves ayant servi pour... », in. *Matière et mémoire...*

Il serait ainsi possible de remplacer le « dessinateur » par le poète, qui inscrit une première ligne puis rectifie, corrige et poursuit cette trace initiale.

Sur la page suivante figure une autre petite feuille à carreaux de bloc-notes manuscrite : là aussi l'auteur cherche à organiser sa pensée, ce qui se manifeste notamment par les retours à la ligne, qui soulignent la structure du texte, mais aussi par l'ajout d'une numérotation, qui confère à ces notes un aspect didactique et thématique.

La pierre lithographique est une page – une espèce de page assez singulière – qui s'intéresse à ce qu'on lui raconte, à ce qu'on inscrit à sa surface – Elle l'absorbe, elle l'apprend. Et même si on l'efface superficiellement elle pourra le réciter. Mais cela est beaucoup plus compliqué encore 1° Ce n'est pas exactement ce qu'on inscrit sur elle qu'elle récite. C'est d'une part ce qu'elle en a conservé. C'est d'autre part ce qu'elle en a fait. Quelque chose d'un peu différent. 2° Elle ne le raconte qu'à de certaines conditions. Ce qu'on fait Il faut que cela lui laisse la possibilité, lui donne l'occasion d'en faire le plus possible. A cette condition elle récitera parfaitement sa leçon.⁶⁶²

Le début de ces notes reprend le thème esquissé dans les précédentes : le motif de la page, qui vient s'ajouter à celui de la ligne, souligne encore la proximité entre travail lithographique et poétique. Cette proximité est l'objet d'une réécriture, et source de progression de l'écriture. La pierre semble avoir été d'emblée dans l'esprit du poète l'incarnation d'une « matière » et d'une « mémoire » conciliées, comme le suggérait déjà le choix des mots de la première liste dactylographiée.

S'ensuit une autre petite feuille à carreaux de bloc-notes manuscrite, qui reprend l'idée de la « singularité » de la pierre lithographique, le poète cherche à rectifier son expression et procède pour cela encore à une réécriture de cette première phrase, qu'il fait suivre d'un développement sur le « bloc-notes » :

La pierre lithographique est une pierre singulière. Quelle pierre singulière. Elle ressemble à la pierre tombale d'un petit chien (comme l'a remarqué très poétiquement Lily). Et d'autre part à un grand, un grand et gros bloc-notes compact. Et lourd ! Mais un drôle de bloc notes. Si vous inscrivez notez quelque chose sur la page il en sera imprégné jusqu'à son tréfonds (j'exagère un peu).⁶⁶³

Le mot « inscrivez », remplacé par celui de « notez », illustre cette volonté d'établir une correspondance entre les modes d'expression du peintre et du poète. Jean Bellemin-Noël fait ainsi le lien entre ratures et refoulement, se proposant de mettre au point une « psychopathologie de la plume quotidienne ».

Le premier jet, puis les ratures, semblent appeler des concepts psychanalytiques, le discours de l'inconscient, la censure.⁶⁶⁴ ***La lecture interprétative qui vise à percevoir le murmure de l'inconscient dans les trous, les tours et les détours du texte « clair » se trouve être la mieux placée pour tirer profit de la conjonction du texte et de l'avant-texte.***⁶⁶⁵

⁶⁶² Francis Ponge, *ibidem*.

⁶⁶³ Francis Ponge – « Notes, manuscrits, dactylographies et épreuves ayant servi pour... », in *Matière et mémoire...*

⁶⁶⁴ Jean Bellemin-Noël – « Genèse du texte », in *Littérature*, décembre 1983.

⁶⁶⁵ Jean Bellemin-Noël – *Le Texte et l'avant-texte*, p. 127.

Le bloc-notes apparaît ici pour la première fois ; c'est justement sur des feuilles de bloc-notes que Francis Ponge inscrit ces ébauches du texte. Le support du peintre et celui du poète se confondent, puisque la pierre est elle-même comparée à un gros « bloc-notes impossible à feuilleter » (p. 1), il s'opère alors une égalité dans les moyens d'expression. Ce passage sera repris quasiment à l'identique dans le début de la version définitive du texte.

La feuille de notes suivante semble constituer la suite de la précédente : nous pouvons voir que tous les thèmes emblématiques dégagés par le poète dans le texte sont déjà présents, la pierre est envisagée comme page, visage, dépositaire et interlocuteur.

Cela est nécessaire. Elle Le gros bloc notes met une certaine insistance à recevoir (à écouter). Il y fait attention. Il s'y intéresse. Tout cela sans le dire, sans le manifester. D'une façon assez renfermée. Il y a là comme une thésaurisation presque subreptice. Enfin, il s'agit d'une page profonde. Quand on inscrit sur une pierre lithographique, c'est comme si l'on inscrivait sur une mémoire. Elle a été poncée pour devenir vivante, sensible. On lui a mis le grain à fleur de peau. On l'a sensibilisée. D'une drôle de façon : en frottant. Cela ressemble un peu à une muqueuse. * Rajout en marge : Il l'écoute par plusieurs pages.⁶⁶⁶

La pierre est perçue comme profonde et renfermée, mais aussi comme sensible et charnelle, sa féminisation devient un motif récurrent dans le texte définitif de l'album. En effet le tactile, et par extension la notion de matière, est au premier plan : la lithographie peut être considérée comme l'expression d'une réaction « épidermique » de la pierre, l'expression en surface d'une réaction venue des profondeurs. Poncée, la pierre devient « vivante », « sensible », semblable à une « muqueuse » ; l'expression « à fleur de peau » associée au mot « grain » (p. 1) – qui peut s'appliquer à la pierre comme à l'épiderme – met en relief l'érotisation de la matière minérale.

La feuille suivante est identique aux précédentes, du point de vue du support utilisé. Des groupes de phrases se forment, signe que la pensée du poète progresse, tisse son propre réseau sémantique, enserrant la pierre objet dans ses filets. L'amorce du texte définitif est fixée d'emblée, avec les références à Lili, au « cimetière de petits chiens » et au British Museum :

Si l'on n'est pas prévenu, la pierre lithographique qu'on apporte vous étonne d'abord un peu. Comme Lily la première fois se plaignant gentiment qu'on veuille transformer la chambre en cimetière de petits chiens. Nous n'avions pas été moins surpris, visitant l'artiste merveilleux alors qu'il faisait un stage au conservatoire des ateliers Mourlot frères, rue de Chabrol. Beaucoup plus encore qu'une dépendance du British Museum (section des architectures anciennes). La grande salle nous apparaît aussi comme un dépôt, ou une bibliothèque de pierres tombales de petites dimensions. Mieux encore comme un conservatoire. Plusieurs artistes et ouvriers s'y affairant, s'y hâtent lentement. Mais point de marteau ici, ni de ciseaux à froid. Leur concert est plus merveilleux. Mais l'écrivain, mais l'artiste. Quel lourd bloc notes ! Il est un peu déçu, il attendait une pierre. Page singulière il est vrai. Qu'il y regarde, ou tâte de plus près.⁶⁶⁷

C'est ici la première référence directe à l'artiste, avec l'allusion au stage de Jean Dubuffet à l'atelier Mourlot, qui n'apparaîtra pas dans le texte définitif. Le poète prend en effet le parti

⁶⁶⁶ Francis Ponge, *ibidem*.

⁶⁶⁷ Francis Ponge – « Notes, manuscrits, dactylographies et épreuves ayant servi pour... », in. *Matière et mémoire....*

de ne pas nommer le peintre auquel il se réfère, ce qui confère au texte une dimension plus générale. Celui-ci se donne explicitement comme le résultat d'une expérience concrète, source d'émotions et de sensations. Pour Francis Ponge l'émergence de l'écriture s'effectue toujours à partir d'une rencontre :

Qu'est-ce qui me fait partir ? Qu'est-ce qui fait que je me mets à écrire ? C'est parce que j'ai éprouvé une sensation ou un ensemble de sensations, qui est une très violente émotion à la rencontre d'un ensemble, disons esthétique, qu'il s'agisse d'une personne, d'un objet, d'un paysage, d'une œuvre picturale.⁶⁶⁸

Dans le cas de l'album la rencontre est multiple : rencontre non seulement entre le poète et la pierre, à partir de la rencontre entre un peintre et cette pierre, mais également rencontre entre les deux créateurs, instigatrice d'une relation de communication et d'un dialogue esthétique entre leurs créations respectives. L'artiste et l'écrivain – « mais l'écrivain, mais l'artiste » qui devient, dans la dernière version, « Mais l'écrivain ou le dessinateur » (*M.M.*, p. 1) – se ressemblent par leurs rapports à la pierre, mais aussi à l'album, à l'œuvre commune.

La dernière feuille est encore manuscrite ; nous trouvons une autre référence au stage de l'artiste, qui sera ensuite gommée du texte définitif, Francis Ponge gardant toutefois l'idée d'apprentissage, comme en témoigne notamment le choix du sous-titre « les lithographies à l'école » :

Tout esprit non prévenu à qui l'on apporte une pierre lithographique s'étonne d'abord. Comme Lily la première fois, se plaignant gentiment qu'on veuille transformer la chambre en cimetière de petits chiens. Mais non c'est pour Monsieur faire des dessins. Ah mais alors quel drôle de bloc notes. Qu'il est lourd Non, mais si nous avons pas été moins surpris, visitant avec l'artiste merveilleux pendant qu'il faisait un stage aux ateliers de Messieurs Murlot frère, rue de Chabrol. Car cet atelier (le meilleur organe) ressemble évidemment beaucoup plus encore par exemple qu'à une dépendance du British Muséum (section des architectures anciennes) a quelque dépôt, ou bibliothèque de pierres tombales de petites dimensions. Mais plutôt encore à un conservatoire. Point de marteau, ni de ciseau à froid. Plusieurs ouvriers s'y agitent, s'y hâtent.⁶⁶⁹

Le texte se penche d'emblée sur la pierre plutôt que sur l'artiste, sur l'acte chimique d'impression plus que sur le sujet humain de son étude. Le poète donne ainsi à son texte une dimension universelle, composant un véritable art lithographique : selon Pablo Picasso « Matière et Mémoire » doit en effet être considéré comme le meilleur texte jamais écrit sur cette technique⁶⁷⁰. Jean-Michel Adam remarque très justement que l'utilisation de la forme de la fable par Francis Ponge incarne un compromis entre le général et l'universel :

Paradoxalement, la représentation est à la fois conforme et profondément renouvelée, le regard sur le monde transformé. Si Ponge insiste sur le fait que ses poèmes sont des sortes de « fables avec morales », c'est parce que chaque fable de La Fontaine réalise un équilibre entre l'épisode-singulier et le général-

⁶⁶⁸ Francis Ponge – « Entretien avec Michel Spada », in. *Le Magazine Littéraire*, n° 260, déc. 1988.

⁶⁶⁹ Francis Ponge – « Notes, manuscrits, dactylographies et épreuves ayant servi pour..., in. *Matière et mémoire...*

⁶⁷⁰ Yves Peyré – *Peinture et Poésie*, p. 53. Cette anecdote est également relatée dans *Picasso évidemment*, de Francis Ponge et Gérard Farasse, p. 127.

universel. La partie narrative de toute fable constitue un épisode singulier que la morale rattache, elle, à un universel.⁶⁷¹

La démarche de création de Francis Ponge, sous l'apparence d'une célébration de l'œuvre picturale et lithographique de l'artiste, est en fait une réflexion sur l'acte de création même ; c'est ce que semble indiquer l'ajout des notes, dans lesquelles le poète cherche à appréhender et à retranscrire l'opération créatrice, au sein même de l'ouvrage. La pierre dans ses différents états devient, au fil du texte, métaphore de la création, de la connaissance et incarnation charnelle de la matière. Si celle-ci constitue notre moyen privilégié d'appréhender le monde, alors la leçon qui se dégage, sans doute, à la lecture de cet album est la nécessité d'utiliser l'esprit pour célébrer la matière. De même, l'imbrication entre le traité technique et l'épanchement poétique qui caractérise « Matière et Mémoire » se manifeste d'emblée dans le dossier génétique. Cela n'est certainement pas uniquement propre à ce texte, il s'agit même, d'une certaine façon, de la « marque de fabrique » de Francis Ponge ; Jean-Claude Pinson, dans son livre *Habiter en poète* remarque ainsi que « sa poésie "descriptive" brouille la frontière de l'énoncé lyrique et de l'énoncé communicationnel. »⁶⁷² Les passages descriptifs ramènent à la matérialité du texte, ils incarnent le point d'équilibre entre subjectivité et objectivité : la description est ici à la fois jeu de regard et moyen de connaissance.

L'édition des *Œuvres complètes* de Francis Ponge propose des « Extraits des premières notes manuscrites à "Matière et Mémoire" » qui paraissent être la suite de celles que nous venons de présenter. En effet les différents paragraphes du dossier génétique sont rassemblés presque à l'identique, les deux seules modifications sont ici signalées entre crochets :

Le dessinateur trace une ligne puis la ligne suivante est pour corriger la première, et la suivante pour corriger encore. Il a besoin de voir les précédentes pour tracer les suivantes. Et même il continue le dessin d'une seule ligne, il la poursuit selon le chemin qu'elle vient de parcourir pour arranger cela avec ce qu'elle a déjà fait. Cela n'est pas propre à la lithographie. La pierre lithographique est une page – une espèce de page assez singulière – qui s'intéresse à ce qu'on lui raconte, à ce qu'on inscrit à sa surface. Elle l'absorbe, elle l'apprend. Et même si on l'efface superficiellement elle pourra le réciter. Mais cela est beaucoup plus compliqué encore. Ce qu'on fait : il faut que cela lui laisse la possibilité, lui donne l'occasion d'en faire le plus possible. À cette condition elle récitera fidèlement sa leçon. 1^{re}). Ce n'est pas exactement ce qu'on inscrit sur elle qu'elle récite. C'est d'une part ce qu'elle en a conservé. C'est d'autre part ce qu'elle en a fait : quelque chose d'un peu différent. 2°). Elle ne le raconte qu'à de certaines conditions. La pierre lithographique est une pierre singulière. Quelle pierre singulière. Elle ressemble à la pierre tombale d'un petit chien (comme l'a remarqué très poétiquement Lily). Et d'autre part à un grand, un grand et gros bloc-notes, compact. Et lourd ! Mais un drôle de bloc-notes. Si vous notez quelque chose sur la [première] page il en sera imprégné jusqu'à son tréfonds (j'exagère un peu). Cela est nécessaire. [Ce] gros bloc notes met une certaine insistance à recevoir (à écouter). [Il écoute par premières pages.] Il fait attention. Il s'y intéresse. Tout cela sans le dire, sans

⁶⁷¹ Jean-Michel Adam – « Ponge rhétoriquement », in. Ponge, résolument, p. 36

⁶⁷² Jean-Claude Pinson – *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, p. 237.

le manifester. D'une façon assez renfermée. Il y a là comme une thésaurisation presque subreptice. Enfin, il s'agit d'une page profonde. Quand on inscrit sur une pierre lithographique, c'est comme si l'on inscrivait sur une mémoire. Elle a été poncée pour devenir vivante, sensible. On lui a mis le grain à fleur de peau. On l'a sensibilisée. D'une drôle de façon : en frottant. Cela ressemble un peu à une muqueuse.⁶⁷³

L'étude de ces notes montre que le recours systématique à une réécriture fonctionne selon deux axes : l'axe esthétique d'une part et l'axe rhétorique et didactique de l'autre. L'aspect communicationnel demeure très important pour le poète, comme l'illustre cette phrase de « Matière et Mémoire » : « on voit que je cherche mes mots, et à travers mes mots mes idées » (p. 5). Francis Ponge tente de percevoir l'essence, la profondeur sous la surface, il dégage l'essentiel et l'universel de la particularité. Ainsi, pour le poète, la genèse du texte passe avant tout par la réécriture, comme il l'affirme lui-même dans *La Fabrique du pré* :

La notation ou La recherche d'une sorte de perfection dans l'expression verbale, telles me paraissent les causes, les motivations possibles d'un recours à l'écriture.⁶⁷⁴

Mais la perfection est un mythe, l'auteur en a pleinement conscience. Ainsi, il n'aime guère parler de texte définitif, puisque, selon lui, un texte n'est jamais fermé, il est toujours en marche, toujours à continuer.

Selon Luc Fraisse les manuscrits manifestent en surface la « part » intime, habituellement « dérobée » de la création littéraire, ils permettent une « confrontation » inédite avec la fabrique du texte :

Nous n'oublierons pas notamment que la circulation de manuscrits constitue un cas limite et extrême de la réception des œuvres : est-il un jour rendu consultable ou même exposé, que le manuscrit, renfermant en principe la part dérobée au public de la création littéraire, suscite une confrontation exceptionnelle, qui ne se réduit pas, on le verra, à un simple effet de curiosité.⁶⁷⁵

L'étude du dossier génétique n'est pas seulement nécessaire à l'établissement du texte, elle permet aussi de recueillir des renseignements et un enseignement sur la démarche et la méthode créative. Le manuscrit moderne, dans l'intimité qu'il instaure avec son auteur, est le « signe d'un rapport nouveau à l'écriture », affirme Louis Hay dans *La Naissance du texte*. Et pour illustrer son propos, il choisit justement de citer un extrait de « Matière et Mémoire » :

Voilà donc une page qui vous manifeste immédiatement ce que vous lui confiez [...] Pour prix de ce service, elle collabore à la facture, à la formulation de l'expression. Elle réagit sur l'expression, l'expression est modifiée par elle [...] Peut-être est-ce justement le fait qu'elle réagit qui la rend capable de mémoire.⁶⁷⁶

Louis Hay compare ainsi le manuscrit à la pierre lithographique, l'écriture est une mémoire en mouvement, un moyen de connaissance et de communication. Pour Bernard Beugnot

⁶⁷³ Francis Ponge – « Extraits des premières notes manuscrites à "Matière et Mémoire" », in. *Œuvres complètes, t. I*, pp. 156-157.

⁶⁷⁴ Francis Ponge – *La Fabrique du pré*, p. 31.

⁶⁷⁵ Luc Fraisse, – « Ces sortes d'objets n'ayant qu'une valeur de fantaisie », in. *Le Manuscrit littéraire, son statut, son histoire, du Moyen Age à nos jours*, p. 11.

⁶⁷⁶ Louis Hay – *La Naissance du texte*, p. 11.

la pierre incarne dans les textes de Francis Ponge, en particulier dans *Le Galet*, « la figure génétique par excellence », « figure de la naissance du langage, de l'émergence de la forme dans le chaos premier »⁶⁷⁷. Comme la pierre le langage poétique en construction dans le dossier de notes possède un caractère immanent, puisque l'inscription demeure dans le possible :

Et voici donc une inscription dans le temps aussi bien que dans la matière. Et cette inscription, c'est d'une autre façon que la façon habituelle qu'elle répond au proverbe : scripta manent. Elle ne demeure pour ainsi dire que dans le possible.

Dans l'immanent.⁶⁷⁸

Ensuite l'esprit censure ce que l'émotion exprime spontanément. Le travail de réécriture, de correction de l'expression, témoigne de l'action de l'esprit sur la matière brute du langage. François Mauriac, dans ses *Mémoires intérieures*, compare l'homme de lettres à un « vieux moulin broyeur de mots »⁶⁷⁹ ; la lithographie dédiée par Jean Dubuffet à Francis Ponge représente justement une femme moulant du café et semble incarner le poète « mâchonnant » sans cesse le langage. Ce dernier parvient dans « Matière et Mémoire » à proposer sa propre interprétation, sa propre variation poétique du thème lithographique : à partir de références techniques sur l'opération chimique d'impression il laisse libre cours à son expression personnelle.

3.2. D'une discipline à une poétique.

Au vingtième siècle, l'émergence et l'évolution des mouvements littéraires coïncident très souvent avec les événements politiques auxquels ils semblent réagir de façon plus ou moins directe. L'histoire en général, et la guerre en particulier, constituent le cadre de développement de l'art comme de la littérature contemporaine. Les conflits, à l'échelle mondiale, rythment le quotidien et s'impriment dans la mémoire de plusieurs générations. La guerre semble incarner l'irréversible et unique condition humaine : la notion en est omniprésente, elle permet le découpage historique, avec les expressions « avant-guerre », « entre-deux-guerres », « après-guerre ». À cette angoisse quotidienne s'ajoutent de nouvelles interrogations sur la conscience humaine soulevées notamment par les découvertes de Sigmund Freud.

Les paradoxes humains, révélés par l'époque et la psychanalyse, inspirent les peintres comme les poètes, leurs ouvrent des voies nouvelles concernant leur « compagnonnage ».

Poètes et peintres se sont trouvés ensemble dans l'atelier contemporain. Ils ont senti (sinon compris) leur fraternité. Ils travaillent ensemble à changer le monde.⁶⁸⁰

Cette collaboration entre le texte et l'image doit être considérée comme un moyen de connaissance, comme la seule façon d'exprimer « la vérité sur la peinture ». C'est ce qu'affirme Jean Dubuffet, dans une lettre à Jean Paulhan datée du mois de décembre

⁶⁷⁷ Bernard Beugnot, in. *Œuvres complètes de Francis Ponge*, t. I, p. 916.

⁶⁷⁸ *Francis Ponge – Matière et mémoire...*, p. 4.

⁶⁷⁹ François Mauriac – *Œuvres autobiographiques*, p. 447.

⁶⁸⁰ *Francis Ponge – « Entretien avec Carla Marzi », in. L'Herne*, p. 520.

1944, alors qu'il vient de terminer les lithographies et que Francis Ponge est chargé d'accompagner par son texte l'œuvre graphique :

S'il s'agissait de dire la vérité sur la peinture, alors, on ne peut faire cela seul : il faut être au moins deux, parler ensemble, et dire chacun le contraire de l'autre. Seul moyen de donner une idée de la vérité. Principe de relief dans le stéréoscope : superposition de deux images différentes.⁶⁸¹

Ce « principe de relief » dont parle le peintre, qui impose à chacun de dire « le contraire de l'autre » permet de véritablement comprendre l'étrange « dialogue » qui s'instaure au sein de l'album entre le texte et l'image, un « ici en deux » où chacun, par l'autonomie de son interprétation, participe à l'émergence de l'œuvre collective.

Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école peut être définie comme une œuvre à quatre mains : une mélodie commune se dégage de l'ensemble, mais l'on perçoit la différence d'instrument et de timbre qui fonde l'autonomie du peintre et du poète. L'album fonctionne sur un principe d'échange, de variation et de dialogue. L'image et le texte s'inscrivent dans un rapport de duo et de duel à la fois, qui symbolise le processus créatif décrit par Francis Ponge, « lorsque l'artiste lutte ou joue » (*M.M.*, p. 3) avec la matière minérale.

Jean Dubuffet tire son pouvoir d'enchantement du quotidien même, des objets, des matières. Le commentaire demandé à Francis Ponge se fait donc méditation sur la pratique lithographique. Le poète, qui rêve d'une inscription poétique à même la pierre, se reconnaît dans cette technique.

A tort ou à raison, et je ne sais pourquoi, j'ai toujours considéré, depuis mon enfance, que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre.⁶⁸²

Dans « Matière et Mémoire » il cherche ainsi à dégager les « qualités de cette pierre » et les caractéristiques, « les lois » de cet art, qui devient, lui aussi, « moyen de connaissance » (p. 5), « inscription dans le temps aussi bien que dans la matière. » (p. 4).

3.2.1. Conversation de papier.

Il convient à présent de se pencher sur « les effets de circonstance », c'est-à-dire les événements historiques, artistiques et littéraires, mais aussi les rencontres, qui ont eu un effet, d'une façon ou d'une autre, sur le texte ou les lithographies de *Matière et mémoire*. Une lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, datée du 14 juin 1946, insiste sur la nécessité de prendre en compte le contexte d'une œuvre et les circonstances qui l'entourent pour fonder un jugement « humain et légitime » :

Et puis je tiens pour tout à fait fausse et sottise l'attitude de juger de la valeur des ouvrages impartialement et sans prendre égard aux circonstances qui les entourent ni aux liens divers qui peuvent vous attacher à leurs auteurs, et de leur porter estime et intérêt dans la mesure de la valeur absolue qu'on leur attribue, c'est là une façon d'aborder les travaux d'art qui n'est sûrement pas la bonne, au

⁶⁸¹ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, in. *Dubuffet – Paulhan, Correspondance*, p. 156.

⁶⁸² Francis Ponge – « Pour un Malherbe », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 160.

lieu qu'il me paraît humain et légitime de laisser jouer les sentiments qu'on porte à l'auteur de ces travaux et toutes sortes de circonstances du même ordre.⁶⁸³

Chaque œuvre littéraire instaure un dialogue, intègre une possibilité de dialogue, avec le lecteur bien sûr, mais aussi, en amont, avec la matière des mots. Le philosophe Alain, dans ses *Propos de littérature*, remarque qu'« écrire est toujours un art plein de rencontres »⁶⁸⁴. Rencontre avec l'objet, avec le langage, avec chaque mot soupesé, retenu ou écarté. Cet album est à proprement parler un « livre de rencontre », il témoigne de la confrontation entre le peintre et la technique, entre la technique et le poète, entre le peintre et le poète, il manifeste leur « conversation de papier ».

Pierre Seghers désigne par « conversations de papier »⁶⁸⁵ l'habitude de camoufler les idées subversives de la résistance : il faut parler à mots couverts, les poètes doivent déjouer les pièges de la censure. Un certain nombre d'auteurs figurent sur la liste Otto, qui recense les « ouvrages littéraires non désirables en France », notamment ceux de Léon Blum, comme les *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann* mais aussi ceux d'« écrivains juifs » comme Sigmund Freud et Henry Bergson⁶⁸⁶. Dans ce régime d'oppression et de contrôle permanent, il s'agit d'élever la voix sans risquer l'interdiction, de faire de la « littérature de contrebande ». Ainsi Louis Aragon, reprenant des formes poétiques médiévales, chante son amour de la patrie sous couvert d'une déclaration à la femme aimée. Le poète Pierre Emmanuel fera le portrait de cette « littérature occupée », dont le sens se réfugie « avec délice » dans l'obscurité :

J'ai connu entre 1940 et 1944 une période glorieuse de la poésie. C'était aux pires moments de la guerre et de l'occupation hitlérienne. Il y avait des censeurs partout : rien de ce qui s'imprimait n'échappait à leur vigilance. Les journaux publiaient donc les slogans attendus d'eux. Le sens réfugié dans la littérature y était traqué par des imbéciles qui se méfiaient de l'obscurité et par des gens subtils qui s'y enfonçaient avec délice...⁶⁸⁷

Francis Ponge est de ces « gens subtils », écrivant des billets pour le *Progrès de Lyon*, chroniques codées où la réflexion politique transparait dans l'évocation du quotidien, dans l'anecdotique, dans la description des objets du commun : les problèmes de transport, les pénuries de nourriture, de savon ou de tabac sont régulièrement évoqués. Ces textes, s'ils ne sont pas explicites, sont ancrés dans leur temps et témoignent des difficultés matérielles de l'époque. Les poètes s'apparentent alors, dans leur désir d'expression, à la pierre décrite par Francis Ponge dans le texte de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* :

⁶⁸³ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, pp. 304-305.

⁶⁸⁴ Alain – *Propos de littérature*, p. 13.

⁶⁸⁵ L'expression vient à l'origine d'Elsa Triolet qui parle, dans le troisième numéro de *Poésie* 41, de « conversations sur papier », in. *La Résistance et ses poètes*, p. 115.

⁶⁸⁶ Ces listes, rééditées régulièrement, sont reproduites dans l'ouvrage *Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre*, pp. 110-111 et 120-121.

⁶⁸⁷ Pierre Emmanuel, cité par Francine de Martinoir – *La Littérature occupée : Les années de guerre 1939-1945. Pour une étude plus détaillée nous renvoyons à l'article de Jean-Yves Debreuille, « Poètes de la résistance », in. Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, pp. 666-670.

Comme une « information » sinon hésitante, – non elle n'est pas hésitante, très résolue et tragiquement précipitée au contraire, – du moins presque muette, comme désirant se produire sans attirer l'attention.⁶⁸⁸

Jean Paulhan, agissant pour le compte du groupe du Musée de l'Homme, cache chez lui pendant quelques temps la ronéotypeuse qui sert à l'impression de la publication clandestine du mouvement *Résistance*⁶⁸⁹. En mai 1941, il est arrêté par la Gestapo, soupçonné, à juste titre, d'être un membre actif du groupe ; la perquisition à son domicile ne donne rien, la ronéotypeuse ayant été démontée et jetée dans la Seine quelques mois auparavant. Interrogé longuement, confronté à un homme défiguré par les tortures, il est mis « au secret » à la prison de Fresnes. Il ne doit son salut qu'à l'intervention de Pierre Drieu la Rochelle, tandis que sept de ses camarades sont fusillés⁶⁹⁰. Il relatara cette arrestation dans un texte intitulé « Une semaine de secret », publié le 9 septembre 1944 dans le journal *Le Figaro* :

Ce jeudi de mai 1941, vers trois heures, une petite auto militaire s'arrête devant ma porte et quatre hommes en sortent au pas d'abordage. Ils sonnent et je vais ouvrir. Sans dire bonjour, le plus jeune : - Où est la machine ? [...] On me confie à la garde du militaire (les trois autres, des civils) et l'on visita la maison, pièce par pièce. La Ronéo électrique, que je n'avais plus, était grande à peu près comme une armoire provençale. Pourtant ils ne négligeaient pas de tirer les tiroirs, et de secouer les livres.⁶⁹¹

Un recueil de textes autobiographiques de Jean Paulhan, intitulé *La Vie est pleine de choses redoutables*, intègre une version préparatoire non datée de cet article, qui apporte plus d'éléments sur les conditions de son arrestation et sur l'interrogatoire auquel il est soumis. L'enquêteur lui demande notamment pourquoi il n'écrit plus pour la *N.R.F.*, il répond qu'il n'en a plus envie. On l'interroge longuement sur ses opinions politiques, sur ce qu'il pense de la question juive, du général de Gaulle ou du maréchal Pétain avant d'en venir aux faits qui lui sont reprochés :

- Votre femme était-elle au courant de la machine ? - Il n'y avait pas de machine. - Je veux bien croire provisoirement qu'elle n'était pas au courant. Votre mère était-elle au courant de la machine ? - Puisqu'il n'y avait pas de machine. - Je croirai provisoirement qu'elle n'était pas au courant. Votre fils était-il au courant de la machine ?⁶⁹²

En mai 1944 il échappe de peu à une nouvelle arrestation, suite à une dénonciation de la femme de Marcel Jouhandeau, Elise, qui l'accuse d'être juif auprès de la gestapo. Ce dernier tente de prévenir Jean Paulhan en lui écrivant ces mots : « Ce que j'aime le plus au monde a dénoncé ce que j'aime le plus au monde »⁶⁹³. Prévenu par Gérard Heller de sa probable arrestation il s'enfuit par les toits de la rue des Arènes et restera dans la clandestinité

⁶⁸⁸ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 5.

⁶⁸⁹ Robert O. Paxton – « Au fond de l'abîme », in. *Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre*, pp. 6-7.

⁶⁹⁰ Robert O. Paxton, *ibidem*, p. 11.

⁶⁹¹ *Début du texte reproduit dans l'ouvrage Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre*, p. 269.

⁶⁹² Jean Paulhan, version préparatoire du texte « Une semaine au secret », in. *La Vie est pleine de choses redoutables*, p.

265.

⁶⁹³ Marcel Jouhandeau, cité par Claire Paulhan in. *La Vie est pleine de choses redoutables*, p. 261.

jusqu'à la libération, réfugié chez Georges Batault, l'un des membres de l'Action française. L'automne 1944 incarne pour lui une période mêlée d'espoir et de désillusion :

Mais pourquoi ne pas dire la vérité ? L'Occupation avait aussi ses plaisirs. Le devoir était clair. On savait à chaque instant ce qu'on avait à faire, à penser, à dire. Pas de doutes là-dessus. Pas d'inquiétudes. Même il y avait ce supplément de tranquillité et comme ce cadeau : on avait toute liberté de se mal conduire. Les fausses cartes, les fausses déclarations, le mensonge, l'assassinat même étaient – à condition qu'on les exerçât dans le bon sens – méritoires. Voilà ce que nous avons perdu. Nous n'avons plus que la ressource d'être honnêtes. Cela fait une vie un peu diminuée.⁶⁹⁴

Habitué depuis cinq ans à constamment dissimuler ses activités, Jean Paulhan, à la libération, abandonne avec regrets cette conversation de papier, ces codes si chèrement acquis au fil du temps. Dans son *Guide d'un petit voyage en Suisse* il explique ainsi la vague de dépression qui sévit dans la population libérée :

Les psychiatres ont en général expliqué par la présence, dans l'homme, de sentiments aussi peu recommandables que le sadisme ou le masochisme, la grande vague de dépression qui parcourut, dans les derniers mois de l'année 1944, la France libérée. Mais les psychiatres ignorent ce que savent tous les enfants : c'est que la vie menée durant l'occupation venait combler le vieux rêve, de tous temps poursuivi, d'une vie clandestine et libre, avec toute sorte de risques de torture et de mort, fausses cartes d'identité, fuites par les toits, cachettes dans les caves, métiers simulés bref une vie de bandits, mais de bandits qui se trouvaient par chance avoir pour eux leur bonne conscience, joignant aux plaisirs de la malhonnêteté les plaisirs (non moins grands) de l'honnêteté.⁶⁹⁵

Francis Ponge, dans « Matière et Mémoire » semble faire allusion aux dangers encourus par Jean Paulhan et nombre de ses amis résistants. Certaines tournures du texte rappellent celles des interrogatoires policiers, des rapports ou des formulaires :

Interrogé sur la provenance de ces pierres, M. Murlot déclare... Cette pierre est bonne à tuer. À tuer avec ses souvenirs. Qu'on essaye de les effacer en elle, de les lui extirper, on l'exténuera plutôt, si bien qu'à la prochaine opération de presse elle ne pourra résister – et se brisera. Pour le reste semble-t-elle dire, je suis bien trop polie, j'ai été bien trop aplanie, vous n'aurez de moi que du blanc, rien de mon gré(s), rien de ma nature muette. Il est à venir, celui qui me fera parler.⁶⁹⁶

Posséder une machine à écrire, ou tout autre moyen pour imprimer ou diffuser des pensées considérées comme dissidentes, était alors passible de mort. Les imprimeurs résistants prennent chaque jour de gros risques. Le papier et l'encre manquent, les perquisitions et les rafles sont fréquentes. Sous l'occupation, la pratique du double discours devient, pour les auteurs opposés au régime de Vichy et à l'occupant, une nécessité, que ce soit

⁶⁹⁴ Jean Paulhan – « Quelques raisons de nous réjouir », in. *Les Lettres françaises* n° 55, le 12 mai 1945, cité in. *La Vie est pleine de choses redoutables*, p. 269.

⁶⁹⁵ Jean Paulhan – *Guide d'un petit voyage en Suisse*, pp. 11 et 12.

⁶⁹⁶ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, pp. 1 et 5.

pour communiquer ou protéger les réseaux. Ainsi, en août 1942, la publication du poème « Nymphée » de Louis Aragon dans *Confluence* provoque la suspension de la revue. Son directeur, ainsi que ceux de *Fontaine* et de *Poésie 42*, reçoit cet avertissement de la part du Ministère de l'Information :

La Censure Centrale (Ministère de l'Information) n'a pas été sans remarquer depuis longtemps que des revues de caractère strictement littéraire publient, de temps à autre, des poèmes, des contes, des analyses critiques où, ici et là, on peut trouver des allusions transparentes aux événements politiques actuels. [...] Toutefois ces clins d'œil complices au lecteur averti tendant à se multiplier, je me vois dans l'obligation d'en limiter l'abus.⁶⁹⁷

Pour les quelques revues encore autorisées et étroitement contrôlées le passage de la censure laisse ses empreintes : le vide, « celui dont la nature à horreur » (*M.M.*, p. 5), celui dont le livre traditionnel a une « profonde horreur »⁶⁹⁸. De grands passages blancs à la place des vers, strophes ou poèmes jugés dangereux. La référence au « lecteur averti » est alors souvent utilisée dans les communiqués ou les mises en garde du service de la Censure Centrale. L'allusion de Francis Ponge à « l'esprit non prévenu » (p. 1) – mais aussi à la pierre qui « désire bien faire le même abus » (p. 3) – semble faire écho à cette formule, tout en reprenant le titre d'un essai d'André Gide⁶⁹⁹, publié en 1929.

Une autre notion capitale de l'époque se retrouve dans « Matière et Mémoire », celle de témoin : « Et si l'on me fait remarquer qu'en l'occurrence on ne s'adresse pas à la pierre, ou qu'on s'adresse à elle plutôt comme témoin que comme interlocuteur » ; « de la défiance (en somme) que vous lui avez témoignée ! » (p. 2). En 1941, Louis Aragon écrit « Témoin des martyrs »⁷⁰⁰, un poème diffusé par les radios libres et, en 1943, Jean Tardieu, que Francis Ponge côtoie depuis les années 1930, publie *Le Témoin invisible*⁷⁰¹. Pierre Seghers explique dans son ouvrage *La Résistance et ses poètes* que chacun se sentait alors imprégné d'un devoir de témoignage, mais devait par nécessité se rendre invisible. En ce sens, la pierre lithographique, mais surtout l'œuvre en elle-même constitue le témoignage d'un moment, celui d'une rencontre et d'une entente. Un autre mot n'est pas anodin, celui de « muet » : la réaction chimique d'impression est comparée à une « information » « très résolue et tragiquement précipitée » « presque muette, comme désirant se produire sans attirer l'attention » (p. 4) ; plus loin, le poète laisse la pierre s'exprimer :

Dans ce baiser la pierre ne donne rien du fond d'elle-même : elle se borne à rendre ce qui lui a été imposé comme elle a pu le modifier dans le même genre. Pour le reste, semble-t-elle dire, je suis bien trop polie, j'ai été bien trop aplanie, vous n'aurez de moi que du blanc, rien de mon grés(s), rien de ma nature muette. Il est à venir celui qui me fera parler.⁷⁰²

⁶⁹⁷ Texte reproduit dans l'ouvrage *Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre*, pp. 250 et 292.

⁶⁹⁸ Roland Barthes – « Littérature et Discontinu », in. *Essais critiques* : « Le Livre (traditionnel) est un objet qui enchaîne, développe, file et coule, bref, a la plus profonde horreur du vide », p. 177.

⁶⁹⁹ André Gide – *L'Esprit non prévenu*, 1929.

⁷⁰⁰ Louis Aragon – *Témoin des martyrs*, Gallimard, 1946.

⁷⁰¹ Jean Tardieu – *Le Témoin invisible*, Gallimard, 1943.

⁷⁰² Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 5.

Cette référence à la « nature muette » est une constante dans les textes de Francis Ponge, en particulier dans « Le monde muet est notre seule patrie »⁷⁰³, écrit en 1952. Robert Melançon remarque ainsi, dans la notice critique de « Matière et Mémoire », que le poète s'appuie sur un des « thèmes fondamentaux » de sa poétique, « la résistance des choses au langage »⁷⁰⁴. La pierre lithographique, par son évidente matérialité et son mutisme apparent, se fait symbole de résistance. Jean Paulhan, dans *Les Fleurs de Tarbes*, consacre lui aussi un chapitre à « L'homme muet »⁷⁰⁵, qui devient, dans le contexte politique, le symbole de l'humanité occupée et réduite au silence. Le 27 octobre 1944, une soirée est organisée en hommage aux poètes de la résistance, selon les vœux et sous la présidence du général De Gaulle qui célèbre, durant sa présentation, la libération de la « France muette ». François Mauriac, l'auteur de ce discours, considère le silence comme la source du langage poétique :

En poésie, le silence n'est pas un état auquel le poète se trouve réduit : il est à la source. Toute grande œuvre naît du silence et y retourne.⁷⁰⁶

Dans ses *Mémoires intérieures* François Mauriac se souvient de sa lecture du poème « Le Cageot », conseillée par Jean Paulhan durant l'occupation, et de la forte émotion que lui procure ce texte. Pour Francis Ponge le silence n'est pas une fatalité mais plutôt le moteur de l'entreprise poétique, un défi adressé au langage : « le langage ne se refuse qu'à une chose, c'est à faire aussi peu de bruit que le silence. »⁷⁰⁷ C'est pourquoi, dans « Matière et Mémoire », il parle du « silence sacramental » (p. 5) qui s'installe lorsque le papier épouse la pierre : le poète détourne l'expression « paroles sacramentelles », qui ainsi que l'atteste le Littré, désigne les mots prononcés par le prêtre dans la consécration, nécessaires pour l'accomplissement des sacrements. Le silence incarne donc un élément essentiel de l'opération lithographique. René Char, dans ses *Feuillets d'Hypnos* considère le silence comme « l'étui de la vérité »⁷⁰⁸ : sous l'occupation le monde devient lieu secret à déchiffrer, le langage se fait code, arme pour le poète résistant. La poésie, selon les mots de Jean Tortel, devient « résistance de la parole »⁷⁰⁹.

Quelques grands thèmes communs se dégagent : le vide, le silence ou le mutisme, qui se retrouvent dans beaucoup de productions littéraires de l'époque. Tous ces termes sont autant d'empreintes qui ancrent le texte dans son temps. Certains acquièrent de plus un sens nouveau dans ce contexte, comme lorsque le poète parle d'une « délivrance profonde » (p. 5) ou de « victoire » :

Jamais elle ne semble fatiguée ou découragée par son échec précédent – mais finalement elle est bien battue, zébrée, sabrée en tous sens, complètement empaquetée, nassée, emmaillottée... Sa seule victoire est en profondeur. Ineffaçable, monsieur ! Ineffaçable jusqu'à une certaine profondeur en moi, monsieur, votre victoire.⁷¹⁰

⁷⁰³ Francis Ponge – « Le monde muet est notre seule patrie », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 629.

⁷⁰⁴ Robert Melançon – « Notice de "Matière et Mémoire" », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 943.

⁷⁰⁵ Jean Paulhan – « L'Homme muet », in. *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Gallimard, 1941, p. 19.

⁷⁰⁶ **François Mauriac – *Mémoires intérieures*, p. 104.**

⁷⁰⁷ Francis Ponge – « Notes d'un poème (*Sur Mallarmé*) », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 181.

⁷⁰⁸ René Char – « Feuillets d'Hypnos », in. *Œuvres complètes*, p. 831.

⁷⁰⁹ Jean Tortel – *Du jour et de la nuit : poèmes*, Jean Vigneau, 1944, 106 p.

⁷¹⁰ **Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 3.**

La pierre est « traitée à la fois comme page et comme visage, comme dépositaire et comme interlocuteur », elle « manifeste » et enfouit le trait, « l'authentique trace » (p. 4). Il faut lui faire « avouer ses désirs », « délivrer sa mémoire », afin qu'elle « se rend[er] au papier » (p. 5). La pierre « collabore à la facture, à la formulation de l'expression » (p. 2) modifiée et, comme le langage, elle est la manifestation d'une résistance de la matière :

Cette pierre est bonne à tuer. À tuer avec ses souvenirs. Qu'on essaye des les effacer en elle, de les lui extirper, on l'exténuera plutôt, si bien qu'à la prochaine opération de presse elle ne pourra résister – et se brisera.⁷¹¹

La guerre imprime les mémoires, meurtrit la matière : certaines références concernent ainsi directement les principales forces impliquées dans le conflit mondial : dès la première page, le poète compare l'atelier à une « dépendance du British Museum »⁷¹², avant de souligner la provenance de la pierre, cette « pierre allemande », qui d'emblée est opposée aux « pierres de Alysamps » : une pierre « philosophe, qui a le goût des arts. Dure et molle à la fois. Compacte, lourde, un peu servile » (p. 1). Francis Ponge fait implicitement référence à une réflexion d'Henri Bergson, reprise par Jean Paulhan dans son *Traité des jours sombres*, qui affirmait que les Allemands sont « plutôt le parti de la matière »⁷¹³. Il peut également s'agir d'une allusion à la remarque qu'un Allemand lui avait faite, lors d'un contrôle de ses papiers⁷¹⁴. Les termes anglo-saxons « cross », « steeple », « browniens » et « sunlight » (pp. 3 et 4) s'allient à la langue française, ils collaborent à la « formulation de l'expression », et symbolisent de fait les récents événements historiques, comme le débarquement ou la libération de Paris. Les quatre formules proverbiales latines qui apparaissent dans le texte, traduites – « se hâtent lentement » (p. 1), « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », le vide « dont la nature a horreur » (p. 5) – ou non – « scripta manent » (p. 4) – sont la marque d'une opposition culturelle, comme le montre Robert Melançon :

À la pierre allemande répond la pierre latine. Deux civilisations, deux cultures s'opposent ici, et deux modes d'inscription, puisque la pierre lithographique n'est pas gravée, contrairement à la stèle romaine qui constitue pour Ponge une des formes idéales de l'écriture.⁷¹⁵

Ainsi, les références au « Danube », à « Pappenheim », à la « carrière de Solenhofen » (p. 1) s'inscrivent dans cette allusion au conflit mondial, qui, si la France est libérée dès le mois de septembre 1944, s'amplifie sur d'autres fronts au moment où le poète compose le texte.

La pierre est également un motif caractéristique de l'époque, comme l'indique la fréquence d'apparition de ce terme dans les poèmes sélectionnés par Pierre Seghers dans

⁷¹¹ Francis Ponge, *ibidem*, p. 5.

⁷¹² Cette référence au « British Museum » peut aussi s'expliquer par l'existence d'une autre pierre, d'abord muette puis déchiffrée, qui ressuscite par sa seule présence toute une civilisation enfouie, cette pierre appelée du nom du lieu où elle a été découverte, Rosette, est ainsi décrite par Gérard Macé : « la pierre fameuse entre toutes qui se trouve au British Museum, vénérée depuis lors comme s'il s'agissait des tables de la loi, mais une loi étrange qui importe moins par son contenu [...] que par les rangées de caractères qui la composent : véritables empreintes de la mémoire, elles font d'une pierre deux fois millénaire l'équivalent d'une ardoise magique », in. *Le Dernier des Égyptiens*, p. 45.

⁷¹³ Cité par Jean Paulhan – *Traité des jours sombres*, p. 166.

⁷¹⁴ Cité dans *Correspondance Jean Paulhan/Francis Ponge, 1923-1968*, t. I, p. 318.

⁷¹⁵ Robert Melançon – « Notice de "Matière et Mémoire" », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 941.

son ouvrage *La Résistance et ses poètes*⁷¹⁶. Elle est envisagée le plus souvent d'une manière positive lorsqu'elle se réfère à la mémoire et d'une façon plutôt péjorative lorsqu'elle est considérée dans son aspect matériel. Pour René Char, la résistance est « sœur du bâton qui dérange la pierre »⁷¹⁷ : l'élément minéral incarne ceux qui se soumettent à l'occupant. Le poète, qui décide de ne rien publier sous l'occupation, conserve ses poèmes en mémoire, « dans le possible. Dans l'immanent » (*M.M.*, p. 4). Francis Ponge parle quant à lui d'un « cœur dans la pierre » (p. 4), l'élément minéral, dont on a mis le grain « à fleur de peau », comme « une muqueuse » (p. 1), devient « ultra-sensible » (p. 2). La pierre, sensibilisée, est également symbole mortuaire : le texte commence par une allusion au « cimetière », l'atelier est ensuite comparé à un « dépôt », « une bibliothèque » de « pierres tombales » miniatures. La pierre est d'emblée considérée comme une « page », plus qu'un support, elle doit être maniée comme un « instrument » qu'il convient « d'intéresser » à l'exécution (p. 2). Le peintre et le poète animent la matière minérale, qui s'apparente ainsi au livre, comparée à un « bloc-notes », à « un gros album » (p. 1), elle permet l'« inscription dans le temps aussi bien que dans la matière » (p. 4).

Elsa Triolet, dans *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, met en scène le quotidien de ces hommes du commun, bouleversé par les circonstances historiques et leurs conséquences matérielles ; ces quatre nouvelles, écrites clandestinement sous l'occupation, reçoivent pour titre commun l'un des messages codés annonçant la libération et diffusés sur les ondes de la radio de Londres à l'intention des résistants. Les personnages sont considérés dans leur rapport aux événements, ils ne peuvent se dérober à l'histoire commune qui s'inscrit et s'incruste dans chacune de leurs destinées individuelles :

Des circonstances fantastiques avaient révélé les possibilités insoupçonnées des êtres. La vie quotidienne des dactylos, horlogers, apiculteurs, couturières, vendeuses, savants, instituteurs, concierges, le train-train de leur vie, ils le laissaient soudain se muer en danger permanent, prenant des risques insensés jusqu'à l'héroïsme. Les voilà, ces gens ordinaires, devenus chef de maquis, agents de liaison...⁷¹⁸

Les quatre nouvelles présentent des thèmes identiques, vie rurale ou citadine, vie quotidienne poussée dans ses retranchements, marquée par la pénurie de nourriture et les problèmes de transport et de communication. L'alimentation manque au point que plusieurs espaces publics de la capitale (jardins, square, hippodrome de Longchamp, les bois de Vincennes et de Boulogne) sont transformés en jardins collectifs et ouvriers⁷¹⁹. Les lithographies de Jean Dubuffet, si elles n'ont pas vocation critique, témoignent pourtant de préoccupations identiques, avec notamment ces titres explicites : « Dactylographe », « Mangeurs d'oiseaux », « Raccommodeuse de chaussette », « Le Supplice du téléphone » ou « Cyclotourisme ». Jean-Paul Sartre insistera sur le caractère « quotidien » de l'occupation :

Travailler, se nourrir, se loger, se déplacer, correspondre... toute activité fait l'objet de déclarations à remplir, de circulaires à signer, de consignes

⁷¹⁶ Le mot pierre apparaît ainsi à quarante cinq reprises dans les divers poèmes cités, les mots muets et témoins, à titre de comparaison, apparaissent respectivement 12 et 6 fois.

⁷¹⁷ René Char – *Fureur et mystère*, p. 273.

⁷¹⁸ Elsa Triolet – « *La Vie privée...* », in. *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, p. 13.

⁷¹⁹ Guillaume Fonkenell – *Le Louvre pendant la guerre*, p. 134.

à respecter, d'autorisations et de papiers d'identité à produire en toutes circonstances, de tickets de rationnement (denrées, vêtements, charbon, cigarettes...) à découper... »⁷²⁰

Des gestes simples, comme moudre du café, fumer une cigarette ou manger de la viande ou du poisson acquièrent, avec les privations répétées, un goût de paradis perdu, comme le souligne Francis Ponge :

Quand les anciennes mythologies ne nous sont plus de rien [...] nous commençons à ressentir religieusement la réalité quotidienne.⁷²¹

Le contexte historique révèle ainsi l'insolite dans le familier, le sacré dans le quotidien, « dans un silence sacramental » (*M.M.*, p. 5), comme le fait Jean Dubuffet avec ses lithographies. Les objets du quotidien se faisant rares, ils deviennent poétiques – comme l'avait remarqué Francis Ponge à propos du savon⁷²² – chargés d'une symbolique nouvelle : mouleuse à café, téléphone, automobile et machine à écrire s'inscrivent dans l'art.

Dans « Céline pilote », écrit en 1964, Jean Dubuffet revient sur l'admiration qu'il porte aux textes de Louis-Ferdinand Céline, qu'il tient pour le « poète » le plus important des « temps modernes »⁷²³. Céline utilise le parler de la rue et met en scène, au travers des dialogues et des descriptions, les préoccupations quotidiennes de la population : avec lui « la poésie apparaît soudain [...] dans la foule et dans la rue »⁷²⁴, elle « s'alimente [...] aux données immédiates de la vie »⁷²⁵. Julia Kristeva, dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*, parle, à propos de *Mort à crédit*, d'« une humanité saisie au ras de son animalité »⁷²⁶ ; c'est cette humanité, avec ses rites alimentaires, sociaux, en prise constante avec sa matérialité, qui intéresse également Jean Dubuffet, qu'il représente dans ses lithographies. Dans le

⁷²⁷ *Voyage au bout de la nuit* Céline établit un parallèle entre la vache et la guerre de 14-18 :

Rien à dire. Je venais de découvrir d'un coup la guerre toute entière. J'étais dépuclé. Faut être à peu près seul devant elle comme je l'étais à ce moment-là pour bien la voir la vache, en face et de profil.⁷²⁸

Jean Dubuffet consacre quatre lithographies à ce motif, intitulées successivement « Vache 1 », « Vache 2 », « Vache 3 » et « Vache 4 », toutes placées de profil ; une vache apparaît également dans « Cyclotourisme » et « Paysage ». Deux autres lithographies sont quant à elles intitulées « Profil d'homme moustachu » et « Profil viril ».

⁷²⁰ [s.n.] – « Vivre et survivre sous l'occupation », in. *Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre*, p. 64.

⁷²¹ Francis Ponge – « De la nature morte et de Chardin », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 664.

⁷²² « Nous étions donc, alors, en pleine guerre, c'est-à-dire en pleines restrictions, de tous genres, et le savon, en particulier, nous manquait. Nous n'avions que de mauvais ersätze – qui ne moussaient pas du tout. Peut-être cela fut-il une des raisons, inconscientes, de ce qu'il me faut bien appeler mon inspiration du savon, en avril 1942... ? », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 361

⁷²³ Jean Dubuffet – « Céline pilote », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 209.

⁷²⁴ Jean Dubuffet, ibidem, p. 211.

⁷²⁵ Jean Dubuffet, ibidem, p. 211.

⁷²⁶ Julia Kristeva – *Pouvoirs de l'horreur*, pp. 171-172.

⁷²⁷ Louis Ferdinand Céline – *Voyage au bout de la nuit*, 1932.

⁷²⁸ Louis Ferdinand Céline – *Voyage au bout de la nuit*, p. 14.

La vache est un sujet récurrent dans l'œuvre de l'artiste, un motif privilégié qui s'apparente, comme le remarque Georges Perros, au pré de Francis Ponge :

Dans le train, l'autre après-midi, je lisais Dubuffet, en route, ou plutôt en rails, vers Quimper. De temps en temps, je jetais un coup d'œil sur les vaches dans les prés, et ces vaches me faisaient penser à Dubuffet, justement, et ce pré, à celui de Francis Ponge...⁷²⁹

Citons notamment « Le Bocal à vache », peinture offerte à Francis Ponge au moment même de la parution de l'album *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* ou la plus célèbre, la « Vache rouge », qui trône dans la chambre à coucher de Jean Paulhan ; une des lithographies inspire également un texte d'André Frénaud, « Vache bleue dans une ville ». Cet animal semble être considéré par le peintre comme l'emblème de ses amitiés, c'est ce que souligne Alexandre Vialatte dans une de ses chroniques, à propos de celle offerte à Jean Paulhan :

Son lit est resté fort longtemps surmonté d'une vache écarlate, une grande vache de Jean Dubuffet, d'une agressivité parfaite. Il en était ravi. Il n'y eut pas plus complice que Jean Paulhan et Dubuffet, si ce n'est eux et la vache écarlate.⁷³⁰

L'expression « conversation de papier » peut également s'appliquer au dialogue qui s'instaure entre texte et image au sein du livre. Daniel Bergez, dans son ouvrage *Littérature et Peinture*, démontre notamment que leur dialogue remonte aux origines et analyse pour chaque siècle les manifestations de cette confrontation. Depuis la pratique de l'enluminure et de l'illustration à l'époque médiévale jusqu'au livre de peintre, en passant par l'ekphrasis (la description d'une œuvre d'art, en général d'un tableau) à l'époque classique, la peinture va longtemps trouver sa justification et son inspiration dans les textes, qu'ils soient religieux ou profanes. Le dialogue entre texte et image appartient pleinement à la tradition, et leur relation ne cesse d'évoluer, grâce à l'amélioration constante des procédés d'impressions et de reproductions. À la fois autonomes et complémentaires, peinture et écriture, en tant que moyens d'expression et de connaissance, se stimulent mutuellement :

C'est bien sûr par cette tension dialectique entre parole et silence, visible et lisible, que chaque art représente pour l'autre un profond stimulant créateur.⁷³¹

C'est lorsqu'un poète ou un écrivain se fait critique d'art que cette tension est la plus manifeste et la plus stimulante, mais aussi que le dialogue s'équilibre le mieux. Le texte de Francis Ponge semble surgir du silence, des vides des lithographies de Jean Dubuffet ; l'album s'inscrit dans un principe de rivalité et de séduction, il est le témoignage d'une émulation commune. Le texte n'explique pas réellement l'image, il s'en nourrit, comme le souligne Joë Bouquet : « Sois attentif aux images dont ta volonté se nourrit. »⁷³²

Jörg de Sousa Noronha, peintre-lithographe et théoricien, donne dans son ouvrage *L'Estampe, objet rare* une définition du livre de peintre ou de bibliophile. Selon lui, l'image « participe seule ou accompagnée de textes, à la construction de l'objet que l'artiste a conçu tout seul ou en collaboration. »⁷³³ Le principe est donc l'exact inverse de celui

⁷²⁹ Georges Perros – *Papiers collés*, t. III, p. 82.

⁷³⁰ Alexandre Vialatte – « Jean Paulhan en deux morceaux, premier morceau », in. *Jean Dubuffet*, Alexandre Vialatte, *Correspondance(s)*, p. 29.

⁷³¹ Daniel Bergez – *Littérature et Peinture*, p. 6.

⁷³² Joë Bouquet – « Lumière noire », in. *D'un Regard l'autre*, p. 20

⁷³³ Jörg de Sousa Noronha – *L'Estampe, objet rare*, p. 176.

du livre illustré, c'est le peintre qui investit le livre, qui est maître à bord, c'est lui qui sollicite l'accompagnement. L'image est source du texte et le poète se contente du rôle de préfacier. Nous voyons que si la première partie de cette définition semble s'accorder à l'album, l'autonomie que Francis Ponge conserve à son texte, en ne citant pas l'artiste et en n'étudiant pas directement ses œuvres, met en lumière son refus d'être considéré comme un simple introducteur. Pour mieux marquer la « coexistence » de ces deux expressions, François Chapon estime qu'il faut utiliser le mot « livre illustré », même s'il semble inadéquat à notre époque, et le définit ainsi :

Le « grand livre illustré », [...] résulte de la rencontre d'une expression littéraire et d'une expression plastique, en somme de deux écritures qui, significatives, utilisent des moyens, et, la plupart du temps, des matériaux différents. Leur coexistence est susceptible de délivrer un message d'autant plus adéquat à l'idée, à l'émotion, visées l'une et l'autre par deux sortes de signes, que le but à atteindre – l'idée, l'émotion – sera mieux perçu, en définitive, dans une unité qui concerne tout notre être réceptif.⁷³⁴

La notion de « livre illustré » englobe donc tous les cas de rencontres et tous les niveaux de dialogues possibles entre le texte et l'image au sein d'un livre. Associant le visible et le lisible, leur rapport est ainsi donnée à vivre dans son moment de passage, à la manière d'une union amoureuse en voie d'accomplissement. L'album est le fruit d'un dialogue et d'une union entre les arts et les lettres, comme le souligne Francis Ponge, parlant des « épousailles » entre la pierre et le papier, de leur « sollicitation » et leur « séduction » réciproque, de leur « amour » et de leur « accolement parfait » : la technique lithographique incarne le point de rencontre, le « baiser » (*M.M.*, pp. 4 et 5), entre ces deux modes d'expressions.

Le livre de dialogue, tel que le définit Yves Peyré dans son ouvrage *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre*, est toujours l'empreinte d'une communication, d'un échange, et ce quel que soit le degré d'accord qui s'instaure entre le peintre et le poète, entre l'image et le texte. Ce genre implique nécessairement une relation, un passage du sens de l'un à celui de l'autre, et réciproquement. Yves Peyré reste mesuré quant au dialogue qui s'établit entre Francis Ponge et Jean Dubuffet et qui, selon lui, n'a pas eu lieu, à cause de la distance que conserve le poète vis-à-vis des travaux du peintre⁷³⁵. Car, dans certains cas, et notamment lorsqu'il s'agit d'un album, il est d'usage que chacun des co-auteurs semble s'ignorer, le texte précède l'image, mais ne s'en « mêle » pas. *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, selon Yves Peyré, « reste un album » ; pourtant, là encore, Francis Ponge manifeste, dans le texte même, une réticence pour le moins explicite, revendiquant à la fois son autonomie créative et l'équité du rapport :

Car enfin si on la dédaigne, si on la traite en simple album... Et bien ! non : elle n'est pas un simple album, et elle vous le fera bien voir.⁷³⁶

Le dialogue entre le peintre et le poète s'instaure sur un territoire partagé : le livre devenu charnière, la communication esthétique implique nécessairement une certaine communauté de pensée. Yves Peyré reviendra sur cet aspect dans son texte « Le livre comme creuset » :

⁷³⁴ François Chapon – *Le Peintre et le Livre*, p. 47.

⁷³⁵ Yves Peyré – *Peinture et Poésie : le dialogue par le livre* : « Certes Dubuffet a sollicité Ponge qui a accepté avec enthousiasme d'écrire une méditation liminaire et a donné l'ensemble de son titre, toutefois Matière et mémoire reste un album (l'album) et ne va pas jusqu'au livre de dialogue par la seule volonté de Ponge (très réticent quant à l'inscription d'une rencontre avec Dubuffet dans le livre au point que l'échange exigé sur ce plan par l'histoire n'a – hélas – pas eu lieu. », p.53.

⁷³⁶ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 2.

La pensée de l'accord s'est cherchée et la forme retenue a été l'outrepassement de bien des balbutiements, de tant de tâtonnements. Le livre [...] suppose des partis pris et des désirs dont il témoigne mais qui s'inscrivent en amont de sa réalité.⁷³⁷

Analysant *L'Après-midi d'un faune*⁷³⁸, qu'il considère comme le premier livre de dialogue, Yves Peyré montre que cet ouvrage est la manifestation intime d'une rencontre, née autant des « conversations quotidiennes » entre le peintre et le poète que « du désir de faire un livre »⁷³⁹. Ainsi, la lecture des correspondances croisées entre Francis Ponge et Jean Dubuffet, souvent par l'intermédiaire des lettres de Jean Paulhan, indique que l'échange entre le peintre et le poète a bel et bien existé, et ce même si le second, au bénéfice de son propre texte, semble l'occulter. « Matière et Mémoire » est en lui-même le témoignage de son adhésion aux travaux lithographiques bien que le poète garde ses distances et conserve son autonomie. Cette « méditation liminaire »⁷⁴⁰, par la disposition spatiale et typographique particulière à l'album (le texte d'un côté, les images de l'autre), n'est ni captive ni dépendante de l'image. Tous deux fonctionnent plutôt, selon Jean Tardieu, comme des auxiliaires qui s'inspirent mutuellement :

Il y a diverses façons d'associer la poésie aux œuvres des peintres ou des musiciens. Souvent, dans les deux cas, l'écrivain et l'artiste ne savent plus très bien lequel des deux a "inspiré" l'autre. Avec mon ami Jean Bazaine, cette amicale incertitude n'a fait que renforcer notre complicité : finalement, il ne s'agissait plus que d'un dialogue où l'un "parlait en couleurs" et l'autre "peignait en paroles".⁷⁴¹

Les différents sens s'interpénètrent, s'enrichissent l'un l'autre sans se gêner ni se dominer, sans réellement entrer en concurrence. Cette distance critique permet au poète de conserver une marge de liberté par rapport aux lithographies, de rester lui-même.

L'album devient ainsi le lieu d'un dialogue, dans lequel chacun conserve une marge d'autonomie : c'est une relation de coopération, pour que s'ajustent deux expressions au sein d'un même espace. Le livre est le témoin d'une conciliation issue d'une confrontation entre le verbal et le plastique, dans laquelle se forment des consonances, des dissonances, mais qui exprime néanmoins toujours une certaine connivence : *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* ne doit donc pas être considéré « comme un simple album », il est l'empreinte d'une rencontre, la matérialisation de la « conversation de papier » qui s'est établie entre le peintre et le poète :

Ce gros album met donc une certaine insistance à recevoir ce qu'on lui impose. Il le reçoit par plusieurs pages. Il s'en convainc profondément.⁷⁴²

3.2.2. Une pierre philosophe et humaniste.

⁷³⁷ Yves Peyré – « Le Livre comme creuset », in. *Le Livre et l'Artiste*, p. 37.

⁷³⁸ Stéphane Mallarmé et Manet – *L'Après-midi d'un faune*, Alphonse Derenne, 1876.

⁷³⁹ Yves Peyré – « Le Livre comme creuset », in. *Le Livre et l'Artiste*, p. 38.

⁷⁴⁰ Yves Peyré – *Peinture et Poésie : le dialogue par le livre*, p. 53.

⁷⁴¹ Jean Tardieu – *Le Miroir ébloui*, p. 215.

⁷⁴² Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 1.

Dans un livre intitulé « La Philosophie de la composition »⁷⁴³, Edgar Poe conseille au lecteur d'entrer dans l'atelier du poète et de se pencher sur l'analyse de ses manuscrits : il met l'accent sur le caractère philosophique de tout acte de création. Cette dimension philosophique des œuvres littéraires, Jean Dubuffet la revendique, lui qui se déclare capitalement philosophe ; l'art est selon lui le mode d'expression le plus adapté à la transcription d'un système de pensée :

Que vaudrait une œuvre d'art dont chacune des plus petites parties – le moindre trait – n'impliquerait, dans son bloc, d'un coup, toute la philosophie de son auteur ? La peinture, langage tellement plus riche et tellement plus nuancé que celui des mots, langage concentré qui permet de tout énoncer si vite, langage fourré par lequel tant de si diverses pensées (voire quand même elles s'opposent entre elle) peuvent être dites en une, est assurément le mode d'expression le mieux susceptible de transcrire la philosophie sans trop l'appauvrir ni fausser pourvu qu'on sache un peu s'y prendre et c'est pourquoi j'ai tort – j'arrête donc là de le faire – de pénétrer dans ces terres chaussé de si impropres bottes que celles de mon verbeux discours. Retournons à notre imprimerie.⁷⁴⁴

Quelques années plus tard, avec le cycle de « L'Hourloupe », le peintre cherche à « déporter l'expérience artistique de la délectation esthétique à l'exercice philosophique »⁷⁴⁵ ; il envisage son « Cabinet logologique »⁷⁴⁶ comme une « chambre d'exercice » philosophique. Ses travaux prennent la forme d'« exercices philosophiques dans la forme de peintures proposant de nouvelles lectures du monde »⁷⁴⁷. Tout cela tourne finalement, comme il l'avoue dans une lettre à Jacques Berne, à l'« intoxication philosophique ».

Selon Jean Tardieu, seul le peintre peut être à la fois « sens et silence »⁷⁴⁸, lui seul peut aller plus loin dans « l'exploration des rapports secrets que nous entretenons avec nous-mêmes »⁷⁴⁹, plus loin qu'un philosophe, un savant ou un poète ne le pourraient. Ainsi, dans un texte qui s'intitule « Éléments de xylosophie », Michel Tournier présente la sculpture sur bois comme seule capable, selon lui, de pénétrer l'intimité de la matière, de la faire parler. Pour l'occasion, il forge le terme de « xylosophie » qu'il définit comme « la sagesse du bois »⁷⁵⁰. Sur le même principe, pourquoi ne pas créer celui de « lithosophie » ? Il pourrait parfaitement s'appliquer au texte de Francis Ponge, en ce qu'il propose une véritable philosophie minérale, suscitée par l'observation de la composition des lithographies et la recherche de « la caractéristique (et les lois) de cet art » (*M.M.*, p. 5). Car « les pierres nous sont familières » et secrètes à la fois, leur mutisme et leur résistance fascinent les hommes depuis les premiers temps ; elles sont la matière des monuments, les confidentes

⁷⁴³ Edgar Poe – « La Philosophie de la composition », in. *La Genèse d'un poème*.

⁷⁴⁴ Jean Dubuffet – « Empreintes », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 248.

⁷⁴⁵ Marianne Jakobi et Julien Dieudonné – *Dubuffet*, p. 405.

⁷⁴⁶ Jean Dubuffet – « Note sur le titre du "Cabinet logologique" », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 421.

⁷⁴⁷ Lettre de Jean Dubuffet à Charles-André Chenu, 24 février 1984, in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. IV, p. 442.

⁷⁴⁸ Jean Tardieu – « Le Sens et le Silence », in. *Les Portes de toile*, p. 156.

⁷⁴⁹ Jean Tardieu – « Les Portes de toile », p. 115.

⁷⁵⁰ Michel Tournier – « Éléments de xylosophie », in. *Célébrations*, p. 20.

de la mémoire des civilisations : « les événements que nous racontent les pierres, quand on sait les interroger, sont loin d'être anodins »⁷⁵¹.

La préface rédigée par Jean Paulhan pour l'ouvrage de Malcolm de Chazal, *Sens-plastique*, publié grâce aux pressantes demandes du poète et du peintre, nous éclaire sur la « communauté de pensée » des co-signataires de l'album, qui considèrent la matière comme un moyen privilégié d'incarnation et d'expression de la nature humaine :

Les hommes ont tantôt appelé Cabbale ou Science secrète, tantôt théosophie ou occultisme cette sorte de science qui tient (et démontre au besoin) que le monde entier est vif, et traversé d'intentions ; que le visible n'est que le reflet d'un invisible ; et, par exemple, que toutes les formes du corps humain et les expressions de son visage et les aventures même de son esprit sont inscrites dans les animaux, les plantes et jusqu'aux pierres. L'humaniste dit : Rien d'humain..., le psychanalyste : rien d'animal... ; mais l'occultiste n'a jamais hésité à dire : rien de minéral ne m'est étranger.⁷⁵²

Francis Ponge, dans « Matière et Mémoire », donne visage et émotions à la pierre, tandis que Jean Dubuffet la laisse s'exprimer : tous deux s'intéressent à la pierre et l'intéressent à l'expression. Le peintre se proclame même « anti-humaniste » :

Je suis [...] anti-humaniste c'est-à-dire pas du tout persuadé que les mécanismes de la conscience et de la raison qui composent la vie psychique de l'être humain soit en aucune façon supérieurs ou préférables aux mécanismes qui commandent à la vie de la vache ou du crapaud.⁷⁵³

Au contraire, Pierre Bourdieu dit de l'œuvre du poète que l'« on ne fait pas plus humaniste. »⁷⁵⁴ S'interrogeant sur les attributs de l'homme, dans son texte « Escargots », Francis Ponge conclut par ces mots « la parole et la morale. L'humanisme »⁷⁵⁵. L'humanisme de Francis Ponge, dans le texte « Matière et Mémoire », se fonde uniquement sur la matérialité de la pierre, sa sensibilité et sa réactivité : pierre « sensibilisée » « de la façon la plus humaine », dont on a mis « le grain » « à fleur de peau », pierre comparée à un « visage », à une « épouse », à une « personne maniaque », la « figure de la pierre », « émouvante », « réagit sur l'expression » (pp. 1-5). La matière minérale manifeste, pour qui sait la regarder, les « expressions » et les « aventures » de l'esprit humain.

L'album présente une méditation sur la matière minérale, le peintre comme le poète écrivant « sur » la pierre, le premier au sens propre et le second au figuré mais tous deux travaillant « avec » elle. Malcolm de Chazal réfléchit sur la transposition de l'humain dans « toute forme de vie » et la portée philosophique d'une telle pratique :

Je donne à toute forme de vie corps et visage humains, afin de lui faire révéler ses secrets. Cela, tous les poètes l'ont fait mais dans un but flou et

⁷⁵¹ Maurice Mattauer – *Ce que disent les pierres*, Bibliothèque pour la science, 1998, p. 6.

⁷⁵² Jean Paulhan – « Préface », in. *Sens-plastique de Malcolm de Chazal*, pp. 13-14.

⁷⁵³ Lettre de Jean Dubuffet à Kay Sage, 14 septembre 1960, in. *Prospectus et tous écrits suivants*, t. IV, p. 332.

⁷⁵⁴ Pierre Bourdieu – « Nécessiter », in. *L'Herne*, p. 437.

⁷⁵⁵ Francis Ponge – « Escargots », in. *Œuvres complètes*, t. 1, p. 27.

spécifiquement esthétique alors que j'y mets une intention philosophique avec le but bien défini de découvrir du nouveau.⁷⁵⁶

Il cherche à révéler le secret des choses, la « photographie intérieure de la face humaine et du visage des choses »⁷⁵⁷, pour mieux dévoiler une philosophie nouvelle, qu'il nomme « Philosophie esthétique ». Le futuriste italien Filippo P. Marinetti préconise déjà, dès 1912, l'abolition de la psychologie dans la littérature, et propose de « remplacer la psychologie de l'homme, désormais épuisée, par l'obsession lyrique de la matière ». Refusant de prêter à celle-ci des sentiments humains, il veut découvrir une « physiologie de la matière »⁷⁵⁸. Beaucoup verront dans ce manifeste, qui s'apparente au projet poétique de Francis Ponge, l'influence des théories philosophiques d'Henri Bergson.

Roland Barthes a démontré que tout texte peut être considéré comme un tissu nouveau de formulations antérieures. Le texte de Francis Ponge est truffé de références plus ou moins explicites, telles que citations, refontes de formules, allusions à des systèmes ou courants de pensées, intrusion d'éléments empruntés aux ouvrages de vulgarisations scientifiques (avec notamment les références aux « mouvements browniens », à une « action de capillarité »⁷⁵⁹, à une « destruction moléculaire » ou aux « grouillements microscopiques », pp. 4, 5 et 3)... Comment ne pas faire ici le lien avec le principe lithographique, durant lequel la pierre absorbe et modifie l'expression du peintre ? Ainsi, lorsque le poète parle du « vide (celui dont la nature a horreur) » (p. 5), il fait allusion aux recherches de Galilée ; de même, lorsqu'il compare la pierre à un « bloc-notes », à une page ou à un « album » (p. 1), il semble s'emparer de la démarche du physicien, qui considérerait l'univers comme un livre. La traduction de l'adage latin *festina lente*, reprise par Nicolas Boileau dans son *Art poétique*, est appliquée aux ouvriers et aux artistes qui « se hâtent lentement » (p. 1). Une autre citation, tirée du même ouvrage, est enfin discutée par le poète, qui propose d'en reconsidérer les enjeux :

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement : sans doute...Mais seulement ce qui ne se conçoit pas bien mérite d'être exprimé, le souhaite, et appelle sa conception en même temps que l'expression elle-même.⁷⁶⁰

La référence majeure revendiquée par Francis Ponge est certainement celle d'Henri Bergson, ne serait-ce que par la reprise du titre de son ouvrage *Matière et Mémoire* pour le texte et l'album. Gérard Genette considère en effet que le recours à ce qu'il appelle un « titre-référence » est particulièrement emblématique du point de vue de l'hypertextualité⁷⁶¹ :

⁷⁵⁶ **Malcolm de Chazal – Sens-plastique, p. 14.**

⁷⁵⁷ Malcolm de Chazal – « Comment j'ai créé Sens-plastique », *ibidem*, p. 313.

⁷⁵⁸ Filippo Tommaso Marinetti – « Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste », in. *Poesure et Peintrie*, pp. 487-488.

⁷⁵⁹ La théorie mathématique de l'attraction capillaire s'intéresse aux phénomènes résultant d'une force d'attraction qui est imperceptible à une certaine distance. C'est l'étude de l'interface entre un liquide et une matière ou une surface, comme celle qui se produit en profondeur lorsque le papier poreux absorbe l'encre.

⁷⁶⁰ **Francis Ponge – Matière et mémoire..., p. 5.**

⁷⁶¹ L'hypertextualité est définie par Gérard Genette comme la relation unissant un texte B (l'hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.

La dédicace eût été bien inutile : la « référence » en hommage est contenue dans le titre, qui constitue l'un des contrats d'hypertextualité les plus explicites et les plus exacts, et qui dit d'entrée de jeu l'essentiel.⁷⁶²

Le dialogue entre le texte et l'image s'instaure sous « la caution indirecte »⁷⁶³ d'Henri Bergson. Francis Ponge livre, avec « Matière et Mémoire », un texte critique en accord avec cette philosophie des profondeurs et du dialogue dont Albert Thibaudet regrettait qu'elle n'ait pas eu de réelle influence dans le domaine de la critique littéraire :

Le bergsonisme n'est nullement la philosophie de l'intuition contre l'intelligence, c'est la philosophie de leur dialogue, de leur usage, de leurs limites, de leur coexistence et de leur relais naturel.⁷⁶⁴

Le titre donné à l'album renvoie explicitement à l'essai philosophique, cet effet d'écho lui apporte « la caution indirecte d'un autre texte et le prestige d'une filiation culturelle » : aux fonctions de « désignation » et de « description » s'ajoutent celles de « connotation » et de « séduction »⁷⁶⁵. Il est un « signe double », en ce qu'il introduit au texte du poète, à l'album commun, tout en renvoyant à l'œuvre du philosophe. Il doit donc être envisagé comme une clef d'interprétation, comme l'indication du projet d'un dialogue entre « matière » et « mémoire », « intuition » et « intelligence ». Ce texte de Francis Ponge a une véritable portée philosophique, comme l'indique cette dédicace de Jacques Derrida au poète, accompagnant l'envoi de *L'Écriture et la différence*⁷⁶⁶ : « Pour Francis Ponge ces essais qui auraient pu être écrits en marge de *Matière et Mémoire* ».⁷⁶⁷

Le sous-titre de l'album, *les lithographes à l'école* ajoute encore l'idée d'un apprentissage scolaire, caractérisé notamment par l'acquisition de l'écriture. C'est elle qui permet de pallier les insuffisances de la mémoire. Trace matérielle, extérieure et immuable, elle offre la possibilité d'une conservation et d'une diffusion des informations. La connaissance passe par le savoir, mais aussi par le savoir-faire ; apprendre, c'est à la fois intégrer une information, recevoir une formation, intérioriser des règles nécessaires à l'exercice et à la maîtrise d'une activité. L'apprentissage est un fait de culture et de mémoire, l'homme est comme la pierre qui absorbe et retient l'encre, qui intériorise le tracé du dessin avant de le manifester, puis de le répéter. La mémoire est le prolongement de la perception, elle transpose l'expérience sensible, matérielle, en un fait intérieur ; elle est absorption, intériorisation et, comme le « gros bloc-notes » minéral, « dépôt » ou « conservatoire », à la fois « dépositaire » et « intermédiaire » (*M.M.*, pp. 1 et 2). Francis Ponge remarque que c'est justement parce qu'elle « réagit sur l'expression » que la pierre lithographique est « capable de mémoire » (p. 2), elle sélectionne, déforme les souvenirs, en évacue certains, en fait apparaître d'autres, elle fonctionne comme l'inconscient :

Quand une pierre a ce qu'on appelle un passé (comme une femme a eu plusieurs amants), si bien poncée qu'elle ait pu être, il arrive qu'elle rappelle dans l'amour le nom de ces amants anciens, il arrive que sur l'épreuve d'une

⁷⁶² Gérard Genette – « Transvalorisation », in. *Palimpsestes*, p. 419.

⁷⁶³ Gérard Genette – « Les titres », in. *Seuils*, p. 95.

⁷⁶⁴ Albert Thibaudet – « Poésie », in. *Réflexions sur la littérature*, p. 1063.

⁷⁶⁵ Gérard Genette – « Les titres », in. *Seuils*, pp. 95, 96 et 97.

⁷⁶⁶ Jacques Derrida – *L'Écriture et la Différence*, 1967.

⁷⁶⁷ Jacques Derrida, in. *Francis Ponge, Album amicorum*, p. 150.

affiche (par exemple) l'imprimeur étonné voit apparaître, comme un souvenir involontairement affleuré, le trait d'un très ancien Daumier dont la pierre, à une certaine profondeur, et d'une façon tout à fait insoupçonnable, avait gardé l'empreinte.⁷⁶⁸

Comme la pierre, la mémoire est à la fois surface et profondeur : elle agit à notre insu, nos actes familiers en sont empreints, la dimension mécanique de la mémoire agit « comme une thésaurisation subreptice » (*M.M.*, p. 2).

Comme le souligne Gérard Farasse, Francis Ponge, dans son texte, préfère une mémoire active, qui « réagit sur l'expression », qui peut « englouti[r] aussitôt ce qu'elle [veut] conserver » (pp. 2 et 4) :

Il importe à Ponge, comme on le voit, de maintenir intacte la capacité de sentir et donc de créer. La première page du bloc lithographique est blanche. À une mémoire capable d'enregistrer avec la fidélité d'un copiste ou la précision d'un appareillage technique, Ponge préfère une mémoire vivante, active, intelligente qui écarte d'elle-même l'insignifiant. Celle-ci passe au crible impressions et lectures pour ne conserver que ce qui est digne d'être retenu.⁷⁶⁹

La pierre, pour le poète, incarne une forme de résistance au langage, elle le provoque par son mutisme : « vous n'aurez de moi que du blanc, rien de mon gré(s), rien de ma nature muette. Il est à venir, celui qui me fera parler » (p. 5). Paul Claudel, dans « La Mystique des Pierres précieuses », aborde lui aussi le thème de la résistance, qu'il considère comme le mode d'existence des pierres :

L'esprit entre nos doigts qui s'est fait matière, l'invisible qui s'est fait substance et pierre, quelque chose de si positif et de si dur qu'il résiste à tous les instruments, qu'il constitue comme un étalon de résistance, il existe !⁷⁷⁰

Le philosophe Alain, dans ses *Propos de Littérature*, considère le visage de l'homme comme un « caractère de langage » qui le suit partout et « qui signifie fortement »⁷⁷¹. Le poète, dans le texte de *Matière et mémoire*, compare la pierre lithographique à un visage, celle-ci exprime, à son insu, une émotion en réaction aux sollicitations du lithographe :

Quand on inscrit sur une pierre lithographique, c'est comme si l'on inscrivait sur une mémoire. C'est comme si ce que l'on parle en face d'un visage, non seulement s'inscrivait dans la pensée de l'interlocuteur, dans la profondeur de sa tête, mais apparaissait en même temps en propres termes à la surface, sur l'épiderme, sur la peau du visage. Comme un visage tout à coup s'empreint de paleur [...] la figure de la pierre apparaît la plus émouvante.⁷⁷²

Albert Camus, dans « Le Minotaure », en 1939, assimile lui aussi la pierre au visage ; ce thème commun devient l'occasion d'un échange de correspondance, lors de la parution du *Galet* :

⁷⁶⁸ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 5.

⁷⁶⁹ Gérard Farasse – « Par cœur », in. Ponge, *résolument*, p. 284.

⁷⁷⁰ Paul Claudel – « La Mystique des Pierres précieuses », in. *L'Œil écoute*, p. 216.

⁷⁷¹ Alain – *Propos de littérature*, p. 14.

⁷⁷² Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, pp. 2 et 4.

Oui, consentons à la pierre quand il le faut. Ce secret et ce transport que nous demandons aux visages, elle peut aussi nous les donner. Sans doute, cela ne saurait durer. Mais qu'est-ce donc qui peut durer ? Le secret des visages s'évanouit et nous voilà relancés dans la chaîne des désirs. Et si la pierre ne peut pas plus pour nous que le cœur humain, elle peut du moins juste tout autant.⁷⁷³

Dans une lettre qu'il adresse au poète en 1943, Albert Camus évoque leur « communauté de vues », lui qui « rêve d'une philosophie minérale », et cherche à démontrer l'absurde latent dans les œuvres de Francis Ponge. « Matière et Mémoire » semble dans un certain sens s'opposer à ces observations, la pierre n'est pas « indifférente » mais « intéressée » à l'expression, elle se caractérise par son profond désir d'expression et sa détermination :

Et, en réalité, quoique vous vous dirigiez vers le relativisme humain (et humaniste) dont vous parlez dans vos notes, il y a dans vos textes poétiques un message plus catégorique et moins conciliant. J'y découvre les signes de ce qui, aujourd'hui me préoccupe et me presse : qu'une des fins de la réflexion absurde est l'indifférence et le renoncement total – celui de la pierre.⁷⁷⁴

La pierre est ainsi décrite par le poète, plus d'une année après réception de cette lettre, comme « sensible », qualifiée d' « ultra-sensible », elle se révèle pourtant obstinée (« et je la répéterai comptez-y »). Le poète devient l'Amphion moderne, au sens où l'entend le philosophe Alain :

Je conçois un autre Amphion, qui, force de faire sonner sa lyre, remue les mots, qui sont comme des pierres plus sensibles.⁷⁷⁵

Francis Ponge parle dans son texte d'un « phénomène vasculaire ; comme d'un cœur dans la pierre, quelque muscle caché » (p. 4). L'allusion aux « mouvements browniens » (p. 4) est de ce point de vue emblématique. En effet, le brownisme est un système hypothétique de médecine, dans lequel, considérant la vie comme produite par l'excitabilité, on définit la maladie comme la manifestation d'un défaut ou d'un excès d'excitabilité. Cette singularité du motif minéral chez Francis Ponge, en particulier dans le texte consacré aux travaux lithographiques de Jean Dubuffet, est l'expression de son refus de restreindre l'objet étudié à sa seule qualité apparente et convenue :

Jusqu'à présent les objets n'ont servi à rien qu'à l'homme, comme intermédiaire. On vous dit : « un cœur de pierre ». Voilà à quoi sert la pierre. « Un cœur de pierre », cela sert pour les rapports d'homme à homme, mais il suffit de creuser un peu la pierre pour se rendre compte qu'elle est autre chose que dure ; dure, elle l'est, mais elle est aussi autre chose. Si l'on arrive à sortir de la pierre d'autres qualités qu'elle a en même temps que la dureté, on sort du manège. Il me semble que cela vaut la peine.⁷⁷⁶

Les découvertes de Freud vont bouleverser le regard que portent les hommes sur eux-mêmes. La psychanalyse, considérée comme une psychologie des profondeurs, dévoile les mystères de la conscience et de la mémoire. François Mauriac, dans ses *Mémoires*

⁷⁷³ Albert Camus – « Le Minotaure », in. *L'Été*, pp. 60-61.

⁷⁷⁴ Lettre d'Albert Camus à Francis Ponge, in. *Essais, Pléiade*, p. 1665.

⁷⁷⁵ Alain – *Propos de littérature*, p. 35.

⁷⁷⁶ Francis Ponge – *Méthodes*, pp. 261-262.

intérieures, parle de l'empire psychanalytique qui s'est imposé à tous et qui, comme le règne philosophique, force le poète « à faire un effort de réflexion » :

Depuis un demi-siècle, Freud, quoi que nous pensions de lui, nous oblige à tout voir, et d'abord nous-même, à travers des lunettes que nous ne quittons plus.⁷⁷⁷

L'homme et l'œuvre sont désormais disséqués non plus seulement par les critiques, les philosophes, mais aussi par les psychanalystes⁷⁷⁸. Francis Ponge, très méfiant vis-à-vis de ces théories, s'inquiète dans ses lettres à Jean Paulhan de ces autopsies critiques, notamment de celle sur laquelle travaille Jean-Paul Sartre dès 1943⁷⁷⁹. Selon Paul Valéry la complexité du système psychique ne peut s'appréhender que par comparaison : « On ne peut se figurer assez nettement le système psychique, et sa singularité, que par un comparaison constante avec le monde de la physique »⁷⁸⁰.

L'analogie établie par Francis Ponge entre la pierre et l'inconscient s'explique par les différents phénomènes chimiques qui opèrent sous la presse. Georges Didi-Huberman, réfléchissant sur le phénomène de l'empreinte suggère que cette opération incarne « la fonction d'une sorte d'inconscient technique » : le moment où l'image se révèle demeure inaccessible à l'œil mais aussi « à la conscience – et même à la représentation – de celui qui croit pourtant maîtriser tout le processus », c'est le « centre actif de l'opération qui reste voilé »⁷⁸¹. Le procédé lithographique est le résultat d'une réaction chimique qui reste encore méconnue :

Comment ces surfaces antagonistes, souvent délicatement tracées et nuancées, n'empiètent pas les unes sur les autres, est assez difficile à concevoir. C'est la conséquence d'un phénomène connu sous le nom d'« adsorption » lié à une infinité d'orientation moléculaire dont l'analyse est malaisée.⁷⁸²

L'étude de ce processus, menée il y a une trentaine d'années au C.N.R.S. par des spécialistes de la physique des surfaces, n'a pas permis de percer le secret lithographique : « il en est résulté des photographies spectaculaires, mais rien n'a été élucidé. »⁷⁸³

La psychanalyse distingue le contenu manifeste du contenu latent ; la pierre possède une surface, contenu manifeste, la conscience, et une profondeur, contenu latent, l'inconscient : d'anciens dessins réapparaissent ainsi parfois lors de l'impression, « comme un souvenir involontairement affleuré » (*M.M.*, p. 5). La pierre désire, absorbe et s'exprime,

⁷⁷⁷ François Mauriac – *Mémoires intérieures*, p. 8.

⁷⁷⁸ Le philosophe Alain imagine ainsi dans ses *Propos de littérature* un dialogue entre un critique et un poète, et témoigne de cette appréhension commune : « Cependant le critique va trouver le poète, et tire son crayon [...] - Mais l'homme, dit le critique ? Dois-je entendre physiologie et psycho-physiologie ? - Comment autrement, répond le poète ? Et j'avoue que cette scolastique moderne dessèche quelquefois, et détourne même de revenir à la poésie. [...] - En somme, dit le critique, si j'ai bien compris, travail de patience, de combinaison, de choix, de retouches ; travail intellectuel ; jeu d'énigmes. Vous êtes un bon ouvrier de vers. - Je le voudrais, dit le poète." Le critique s'enfuit, emportant ces morceaux du poète déchiré, et les jette ici et là. » pp. 27 et 28.

⁷⁷⁹ Celui-ci projette d'écrire un commentaire sur le *Parti pris des choses* et fait demander au poète, par l'intermédiaire d'Albert Camus, des textes inédits et des éléments biographiques pour alimenter sa documentation. Francis Ponge s'amuse alors à brouiller les pistes, n'envoyant que des poèmes et documents sans rapports ou en contradiction avec le recueil étudié.

⁷⁸⁰ Paul Valéry – « Tel Quel », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 739.

⁷⁸¹ Georges Didi-Huberman – *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, p. 35.

⁷⁸² Georges Dayez – *Graveurs et Lithographes*, p. 32.

⁷⁸³ Georges Dayez, *ibidem*.

elle modifie l'expression, elle se livre dans l'empreinte, tandis que le peintre incarne la conscience. Comme l'a montré C.G. Jung le dialogue entre le moi et l'inconscient est universel, il s'agit là d'un phénomène fondamental propre à la condition humaine. Le fait que Francis Ponge associe la pierre à l'appareil psychique tient pour une part à des faits physiques, concrets, particuliers mais participe aussi à un élargissement de l'expérience au domaine du collectif. Il semble faire écho aux recherches de Sigmund Freud, notamment à sa « Notice sur le bloc magique », dans laquelle le psychanalyste affirme :

À imaginer que d'une main on couvre d'écriture la surface du bloc magique et que de l'autre on détache périodiquement les feuillets superficiels de la tablette de cire, on rend sensible la façon dont j'ai voulu me représenter l'activité de notre appareil psychique perceptif.⁷⁸⁴

Francis Ponge, observant Jean Dubuffet au travail, s'étonne ainsi de cette pierre lithographique qu'il compare à un « gros bloc-notes impossible à feuilleter. Duquel on ne dispose jamais que de la première feuille » et dont la réaction peut ne pas être « consciente à l'artiste. » (M.M., pp. 1 et 2).

Comme l'écriture, la peinture se fait miroir des mécanismes de la vie psychique, en particulier de la mémoire. Henri Michaux, dans *Peintures et Dessins*, compare l'œuvre au reflet : « **Hommes, regardez-vous dans le papier** »⁷⁸⁵. **Les productions artistiques ou littéraires s'apparentent aux miroirs déformants, ceux qu'affectionne Jean Paulhan et qui, dit-il, révèlent aux autres notre véritable figure. Et inversement, l'homme peut se faire miroir d'une œuvre : l'amateur d'art, devenant critique, est comparé par Jean Tardieu à un « miroir ébloui »**⁷⁸⁶.

Francis Ponge, dans « Matière et Mémoire », rapproche le processus lithographique du modèle alchimique, en tant que métaphore de la connaissance et de la transmutation. Il qualifie ainsi la pierre de « philosophe » – c'est ainsi que s'appelaient les alchimistes –, et précise qu'elle « a le goût des arts » (p. 1). Il propose au lecteur, en parallèle, une véritable « philosophie chimique », telle qu'elle est définie par Antoine François Fourcroy, dans l'ouvrage du même nom :

La philosophie chimique ayant spécialement pour objet, 1° d'appliquer la théorie générale de la chimie aux phénomènes de la nature et aux opérations des arts, dont la cause et les effets sont entièrement du ressort de cette science, 2° de faire voir les rapports qui existent entre ces phénomènes, et l'influence réciproque qu'ils ont les uns sur les autres.⁷⁸⁷

L'alchimie est une opération secrète qui s'élabore dans l'intimité d'un laboratoire. C'est une métaphysique expérimentale qui se présente comme un moyen de connaissance intermédiaire entre la physique et la métaphysique. L'œuvre philosophale s'appuie tout autant sur la théorie que sur la pratique, son objectif est la réconciliation des dualités et le développement d'un savoir : il s'agit d'écouter la matière et de la faire parler. La lithographie, en tant que procédé chimique d'impression qui repose sur l'incompatibilité de l'encre et

⁷⁸⁴ Sigmund Freud – « Notice sur le bloc magique » in. *Revue française de psychanalyse*, t. XLV, sept-oct. 1981, p. 1110.

⁷⁸⁵ Henri Michaux – « En pensant au phénomène de la peinture », in. *Peintures et Dessins*, p. 187.

⁷⁸⁶ Jean Tardieu – « Au Lecteur », in. *Le Miroir ébloui*, p. 11.

⁷⁸⁷ Antoine François Fourcroy – *Philosophie chimique, ou vérités fondamentales de la chimie moderne*, Levrault, p. 1.

de l'eau, peut s'apparenter à ce modèle. Le papier et la pierre, matières sensibles, sont « surfaces à animer »⁷⁸⁸, pour reprendre les mots de Jean Dubuffet :

Ce n'est pas en regardant l'or, alchimiste, que tu trouveras le moyen d'en faire, mais cours à tes cornues, fais bouillir de l'urine, regarde, regarde avidement le plomb, là est ta besogne. Et toi, peintre, des taches de couleur, des taches et des tracés, regarde tes palettes et tes chiffons, les clefs que tu cherches y sont.⁷⁸⁹

L'artiste ressemble par certains aspect à un alchimiste, par ses recherches forcenées dans le secret de l'atelier notamment : ainsi, Elsa Triolet décrivant un peintre dans une de ses nouvelles, paraît faire le portrait de Jean Dubuffet :

Il tournait le dos à la fenêtre et peignait, retranché du monde, quotidiennement bouleversé par sa nouvelle manière de faire, chaque nouveau tableau étant pour lui ce qu'une nouvelle expérience, une nouvelle réaction sont pour un chimiste. Espérait-il trouver la pierre philosophale ou le perpetuum mobile ?⁷⁹⁰

La démarche artistique et la recherche alchimique possèdent un objectif commun. Les textes fondateurs de cette discipline proposent ainsi de spiritualiser la matière et de matérialiser l'esprit. Ce projet semble s'incarner dans la réunion du texte et des lithographies dans l'album *Matière et mémoire, ou les lithographies à l'école*. Les traités alchimiques sont parfois intitulés « Traité des pierres », ce qui s'apparente au mot lithographie, qui désignait auparavant les traités sur les pierres. Le plus important document alchimique porte le titre de « Mutus Liber » : « livre muet », car l'image cerne l'espace de la page, le texte ponctuant simplement les dessins, remplissant les vides. En règle générale l'hermétisme est symbolisé par un livre fermé, qui s'apparente au « bloc-notes » « impossible à feuilleter » (p. 1) que décrit Francis Ponge dans « Matière et Mémoire » et qui préfigure le

Livre ouvert, hiéroglyphe de la matière de l'Œuvre, préparée et susceptible de manifester l'esprit qu'elle contient. Les sages ont appelé leur matière Liber, le livre, parce que sa texture cristalline et lamelleuse est formée de feuillets superposés comme les pages d'un livre.⁷⁹¹

Les traités alchimiques sont abondamment illustrés car ce sont des manuels d'instructions. Ils sont également caractérisés par l'utilisation d'un langage énigmatique qui ressemble à celui des « conversations de papier » sous l'occupation. ***Lorsque les poètes se tournent vers la profondeur des mots, ils deviennent mystiques, comme le souligne Pierre Emmanuel :***

C'était une époque où les mots essentiels, auparavant tus par pudeur, ou crainte du ridicule, comme il en va souvent dans notre pays, redevenaient les seuls capables de dire. Ces mots guidaient vers la profondeur ceux qui en usaient malgré eux par la vertu des vocables, autant que de la circonstance, les poètes devenaient des mystiques, des métaphysiciens, des prophètes...⁷⁹²

L'alchimie, comme la lithographie, est une pratique qui nécessite un apprentissage, une initiation, la connaissance d'opérations secrètes, mais qui ne supprime pas complètement

⁷⁸⁸ Jean Dubuffet – « Partant de l'informe », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 21.

⁷⁸⁹ Jean Dubuffet, *ibidem*.

⁷⁹⁰ Elsa Triolet – « La Vie privée... », in. *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, p. 147.

⁷⁹¹ Fulcanelli – *Les Demeures philosophales*, t. I, p. 296.

⁷⁹² Pierre Emmanuel, cité dans *La Littérature occupée*, p. 185.

le hasard : à chaque essai l'objectivité mécanique est remise en jeu par les réactions imprévisibles de la matière. D'autres aspects du texte de Francis Ponge confirment cette interprétation hermétique : ainsi, les références musicales, qui abondent dans le premier paragraphe, font écho à l'« art de la musique ». Les alchimistes, pour conserver le secret de leur art, se représentaient comme des musiciens tandis que les ustensiles nécessaires aux opérations étaient symbolisés par des instruments de musique. Le poète parle ainsi d'« une musique plus discrète », « comme une musique de chevet », il observe les « archets tendres », et compare l'atelier à un « conservatoire », à un « sous-sol de luthier », et la pierre au « luth » (*M.M.*, p. 1).

L'alchimie se matérialise dans un objet merveilleux, la pierre philosophale. Pierre de sagesse, pierre solaire, elle symbolise l'inscription, l'empreinte de l'esprit dans la matière. Jean Dubuffet s'en inspire lors de ses expérimentations artistiques, nommant une série « Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques », ou mettant en scène les réactions chimiques dans « Pierres en action lente » (1952). Max Loreau compare ainsi les œuvres de Jean Dubuffet à des travaux « alchimiques »⁷⁹³. Parlant de Louis Ferdinand Celine, le peintre met en lumière ce qui, chez l'écrivain, s'apparente à sa propre démarche :

Il est un artiste, un très grand artiste ; il extrapole, il transmute. Il se saisit du premier instant venu de la vie journalière et, alchimisant les faits les plus insignifiants, les pensées et les humeurs les plus banales, il élabore les hauts sabbats de l'esprit...⁷⁹⁴

Francis Ponge, quant à lui, affirme dès 1927 son rêve de trouver « la pierre philosophale de la poésie. »⁷⁹⁵ Dans « Tentative orale », il compare sa méthode de composition au procédé hermétique :

Il ne s'agit pas vraiment de contemplation à proprement parler dans ma méthode, mais d'une contemplation tellement active, où la nomination s'effectue aussitôt, d'une opération, la plume à la main, que je vois cela beaucoup plus proche de l'alchimie par exemple (hum !), et en général de l'action (aussi bien de l'action politique)...⁷⁹⁶

Comparant l'opération poétique au procédé alchimique et l'inscrivant dans la sphère politique, Francis Ponge semble faire écho au projet mallarméen :

Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre, consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence.⁷⁹⁷

Dans « Pour un Malherbe », il se propose de réfléchir sur le rapport de son œuvre poétique « avec le caducée d'Hermès », et, « d'une façon générale, avec l'hermétisme »⁷⁹⁸. Francis Ponge cherche à dégager l'esprit de la matière, à imprimer l'esprit dans la matière des mots. Comme l'alchimiste, c'est par la contemplation active, qui suscite la nomination, que le poète tente de percer le secret de la pierre :

⁷⁹³ Max Loreau – Jean Dubuffet, *Délits, déportement, lieux de haut jeu*, p. 37.

⁷⁹⁴ Jean Dubuffet – « Céline pilote », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 216.

⁷⁹⁵ Francis Ponge – « Phrases sorties du songe », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 187.

⁷⁹⁶ Francis Ponge – « Tentative orale », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 664.

⁷⁹⁷ Stéphane Mallarmé – « Grands faits divers », in. *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, p. 310.

⁷⁹⁸ Francis Ponge – « Pour un Malherbe », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 155.

On voit que je cherche mes mots, et à travers mes mots mes idées, ou plutôt les qualités de cette pierre et la caractéristique (et les lois) de cet art [...] ce qui ne se conçoit pas bien mérite d'être exprimé, le souhaite, et appelle sa conception en même temps que l'expression elle-même. La littérature, après tout, pourrait bien être faite pour cela...Être considérée à juste titre dès lors comme moyen de connaissance.⁷⁹⁹

Francis Ponge cherche à dégager les ressources infinies de l'épaisseur des choses, en passant par celle des mots, cette « Alchimie du Verbe » dont parlait Arthur Rimbaud, qui absorbe et transmue le langage commun.

La pierre lithographique, comme la pierre philosophale, possède des propriétés chimiques. C'est une pierre secrète, « muette » et très poreuse, qui réagit « en profondeur ». Dans « Matière et Mémoire » la référence au « tournesol qui tourne brusquement au bleu » (p. 4) doit être considérée comme une allusion à une pierre particulière, nommée Girasol, décrite par le naturaliste George Buffon et dont parlera Paul Claudel dans « La Mystique des Pierres précieuses » : cette pierre a la propriété d'irradier, en réfléchissant la lumière. Le dictionnaire Littré indique qu'il s'agit d'une « pierre précieuse qui jette un grand feu, surtout au soleil. »

Pour affirmer l'existence de la pierre philosophale, les alchimistes s'appuyaient sur des passages de la Bible, notamment de l'Apocalypse où il est dit : « Au vainqueur je donnerai la manne cachée, le lui donnerai une pierre blanche, avec, écrit sur cette pierre, un nom nouveau, que personne ne connaît, sauf celui qui la reçoit »⁸⁰⁰. Cette pierre angulaire, destinée au vainqueur, semble s'incarner dans la pierre lithographique, qui répète la victoire du peintre (p. 3). En connaissant la pierre l'alchimiste, comme le poète, se découvre lui-même, en donnant vie à la matière inerte il devient démiurge.

L'alchimie, comme la lithographie, fonctionne sur un principe de réaction par l'union des contraires qui engendre une troisième entité, appelée « rebis », fruit de l'union de l'art et de l'esprit. Un ouvrage attribué à Christian Rosenkreutz s'intitule ainsi *Les Noces*

⁸⁰¹*chimiques*. Cette idée d'une alliance des matières incompatibles, Francis Ponge la réutilise, parlant des « épousailles » entre la pierre et l'application acidulée, comparant le passage sous presse à l'acte d'amour, ou à une « série de baisers » (pp. 4 et 5). L'album, de par sa nature double et comme l'indique le titre choisit par le poète, s'apparente au rebis, fruit de l'union du texte et des lithographies, de la matière et de la mémoire. Dans la philosophie hermétique chaque chose est liée au tout, elle affirme l'équivalence de la matière et de l'esprit, considérés comme deux pôles indispensables l'un à l'autre : l'esprit, pour se manifester, appelle la matière comme support et, inversement, la matière s'anime par l'esprit. Leur manipulation et leur réunion doivent permettre la transmutation des corps.

Comme la poésie, l'art est alchimie du fait qu'il est synthèse de matière et d'expérience : l'artiste distille dans l'œuvre la matière et la mémoire, « le peintre transmue » selon Jean Dubuffet, car

⁷⁹⁹ Francis Ponge – *Matière et Mémoire...*, p. 5.

⁸⁰⁰ L'Apocalypse, 2, 17.

⁸⁰¹ Christian Rosenkreutz – *Les Noces chimique*, 1459, réédité aux éditions Project Gutenberg, 2010.

Ce qui est passionnant, pour l'enchanteur, c'est de changer : les belles en bêtes – les bêtes en belle. C'est là l'opération qui nous instruit.⁸⁰²

L'opération lithographique, ce procédé chimique d'impression, se fait alchimie sous la plume de Francis Ponge : la pierre devient « philosophe » (p. 1), elle épouse le papier dans un « silence sacramental » (p. 5), l'artiste, « amoureux » (p. 3) de la matière minérale, est qualifié de « merveilleux » (p. 5). Enfin, comme l'indique la préface de l'ouvrage de Fulcanelli⁸⁰³, écrite par Eugène Canseliet en 1958, les récentes découvertes scientifiques sont alors au cœur des débats entre partisans et détracteurs de la « philosophie chimique » : les premiers considèrent l'observation des infimes réactions de la matière au « microscope », l'étude des « destructions moléculaires », des « grouillements microscopiques » ou des « mouvements browniens » (pp. 3 et 4) comme des preuves, à posteriori, de la validité de la thèse des alchimistes. Francis Ponge transpose ces éléments dans la littérature et les applique à l'art de Jean Dubuffet, sa poésie s'apparente, comme le souligne Jean Héliou, à une « solution chimique » mentale et sensuelle :

La poésie chez Ponge est optimum de réalité. Comme dans une solution chimique apparaissent des architectures cristallines, Ponge conduit la vérité à ce point où les structures transparentes sous-entendent le chant des choses. Cela est mental et formidablement sensuel.⁸⁰⁴

3.2.3. Art lithographique, art poétique : un art d'aimer.

Paul Éluard, dans le recueil *Capitale de la douleur*, fait le rapprochement entre les trois expressions : « art poétique, art mécanique, art érotique »⁸⁰⁵. L'observation d'un art mécanique, tel que le procédé lithographique, suggère au poète un art d'aimer, qui devient l'expression même de sa propre pratique poétique. La formule « tout se passe dans le statique » (*M.M.*, p. 4) applique un terme de mécanique, défini dans le Littré comme « la partie de la mécanique qui considère les rapports que les forces doivent avoir entre elles », pour « s'équilibrer mutuellement », à cette technique d'impression, mais semble aussi suggérer les relations entre peintre et poète, littérature et lithographie. C'est ainsi que se manifeste notamment l'autonomie du texte de Francis Ponge, « poésie de circonstance » selon la définition qu'en donne Goethe, qui atteste de son indépendance critique par la généralisation d'un cas particulier :

Le monde est si grand, si riche et la vie offre un spectacle si divers que les sujets de poésie ne feront jamais défaut. Mais il est nécessaire que ce soit toujours des poésies de circonstance, autrement dit il faut que la réalité fournisse l'occasion et la matière. Un cas singulier devient général et poétique du fait précisément qu'il est traité par un poète.⁸⁰⁶

⁸⁰² Jean Dubuffet – « Peindre n'est pas teindre » et « Transmuer », in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, pp. 43 et 61.

⁸⁰³ Eugène Canseliet – « Préface », in *Les Demeures philosophales*.

⁸⁰⁴ Jean Héliou – « La Découverte de Francis Ponge », in *L'Herne*, p. 263.

⁸⁰⁵ Paul Éluard – « L'Invention », in *Capitale de la douleur*, p. 17.

⁸⁰⁶ Léon Blum – *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann, septembre 1823*, pp. 26-27.

Comme le souligne Jean-Claude Pinson la circonstance demeure une « occasion d'inspiration »⁸⁰⁷ poétique, en témoigne notamment la place désormais occupée par la prose, « plus soucieuse des circonstances. »⁸⁰⁸, dans le paysage poétique. Pour Francis Ponge l'œuvre de l'autre est « l'occasion », « la cause occasionnelle » ou « le prétexte » d'une manifestation ou d'une « mise au point » de sa « position personnelle »⁸⁰⁹ ; ainsi, comme le souligne Gérard Farasse, il s'approprie « doublement le genre de la préface, d'une part en la définissant comme un "manifeste indirect" faisant le point sur sa doctrine » et d'autre part en la considérant comme un proème, genre « qui n'appartient qu'à lui »⁸¹⁰.

« Matière et Mémoire » s'apparente, par sa position dans le livre, à une préface : « discours liminaire », souvent « préliminaire », décrit par Gérard Genette comme « produit à propos du texte qui suit ou qui précède »⁸¹¹ et répondant à une « nécessité de circonstance »⁸¹². Si le poète n'écrit pas à propos d'une œuvre littéraire, mais d'une série d'images, c'est néanmoins à une réflexion sur l'art lithographique que cette manière de préface introduit. « Forme latérale de la critique », selon Jorge Luis Borges qui la définit en ces termes, la préface « expose et commente une esthétique »⁸¹³, elle produit un effet sur la réception de l'ouvrage notamment en en définissant le type de public. Pour Francis Ponge, celui-ci doit être à la fois un « esprit non prévenu » et un « amateur » (*M.M.*, pp. 1 et 5). La préface est invitation, opération de séduction du lecteur, « discours d'escorte » ; allographe, souvent écrite par un auteur reconnu, elle répond aux fonctions de « recommandation » et de « valorisation »⁸¹⁴. Le champ de réception d'une œuvre dépend en partie de la signature qui l'accompagne et la présente, comme l'illustre, dans le cas de l'album, l'affaire du carton d'invitation à l'exposition. Jean Dubuffet, conscient de la valeur ajoutée à ses travaux, pour le public et les bibliophiles notamment, par la « caution »⁸¹⁵ du poète, passe outre sa volonté de ne pas figurer sur cette invitation.

À la fois guide et filtre de lecture, la préface à vocation de « valorisation » et de « commentaire critique »⁸¹⁶, elle dévoile une intention et une interprétation. Gérard Genette recense un certain nombre de fonctions préfaciales qui s'accordent avec le texte de Francis Ponge. Celle de recommandation, en particulier, pour éviter tout « effet de ridicule »⁸¹⁷, doit rester implicite et instaurer une certaine distance critique vis-à-vis de l'auteur : ainsi le poète choisit-il de s'attacher à valoriser le procédé technique, la matière, plutôt que l'artiste ou ses productions. De même, il focalise son texte sur les circonstances de production, sur la genèse de la série lithographique. Il s'agit pour Francis Ponge de mettre en mot la technique lithographique tout en dégageant une « lithosphie ». L'attitude pédagogique du poète est

⁸⁰⁷ Jean-Claude Pinson – *Habiter en poète*, p. 94.

⁸⁰⁸ Jean-Claude Pinson, *ibidem*, p. 167.

⁸⁰⁹ Extraits d'une dédicace de Francis Ponge à sa fille, citée par Gérard Farasse, in. « Postface », *Album amicorum*, p. 239.

⁸¹⁰ Gérard Farasse, *ibidem*, p. 239.

⁸¹¹ Gérard Genette – « L'Instance préfaciale », in. *Seuils*, p. 164.

⁸¹² Jacques Derrida – *La Dissémination*, p. 23.

⁸¹³ Jorge Luis Borges – « Préface des préfaces », in. *Œuvres complètes*, t. II, pp. 302 et 303.

⁸¹⁴ Gérard Genette – « Autres préfaces, autres fonctions », in. *Seuils*, pp. 271 et 273.

⁸¹⁵ Gérard Genette, *ibidem*, p. 271.

⁸¹⁶ Gérard Genette, *ibidem*, p. 273.

⁸¹⁷ Gérard Genette, *ibidem*, p. 270.

d'emblée annoncée dans le sous-titre « Les lithographes à l'école ». Lieu d'échange et de dialogue, le texte soulève les questions posées par la technique et le geste de l'artiste, en décrivant les circonstances d'émergences des travaux du peintre. Il n'est pas question pour Francis Ponge de décrire les œuvres, mais plutôt d'explicitier les phénomènes à leur source, d'observer la genèse lithographique, qui incarne pour lui un « moment à proprement parler poétique. » (*M.M.*, p. 3)

Car il arrive que le préfacier « profite des circonstances pour déborder quelque peu l'objet prétendu de son discours » : « l'œuvre préfacée devient prétexte »⁸¹⁸. En effet, ces préambules s'autonomisent parfois tant qu'ils se rapprochent du genre de l'essai ou du manifeste. Le texte de Francis Ponge ne peut être considéré comme un simple « commentaire liminaire » : choisissant de célébrer la matière et la manière plutôt que l'artiste, il est tout autant « traité sur les pierres » qu'art poétique, en adéquation avec le projet « pongien » : « L'objet, c'est la poétique »⁸¹⁹. Cette interprétation est confirmée par la présence, dans le texte, de deux citations de Nicolas Boileau, tirées de son *Art poétique* (1674) : le poète reprend ainsi une phrase entière⁸²⁰ de cet ouvrage, avant d'en discuter les enjeux : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement : sans doute... Mais seulement ce qui ne se conçoit pas bien mérite d'être exprimé... » (p. 5). Une autre locution latine d'origine grecque, *festina lente*⁸²¹, qui apparaît dans l'*Art poétique*, est traduite et intégrée au texte (« plusieurs ouvriers et artiste s'affairent, se hâtent lentement » (p. 1). Cette devise, Nicolas Boileau – dont l'œuvre est fortement inspirée par celle du poète latin Horace – l'emprunte à l'empereur romain Auguste⁸²², dont elle était l'adage. Enfin, une dernière référence fait écho à celle-ci, lorsque Francis Ponge cite, sans la traduire, la deuxième partie du proverbe latin *verba volant, scripta manent* (« les paroles s'envolent, les écrits restent »), qui transpose librement une pensée tirée de *L'Art poétique* d'Horace⁸²³. Le poète s'explique sur son amour de la langue latine⁸²⁴, qui découle naturellement de son amour des mots :

Pour parvenir à des textes qui puissent tenir sous forme d'inscription, il faut (et naturellement l'amour de la langue latine est absolument concomitant à cela), il faut, dis-je, faire très attention. Que les mots soient surveillés.⁸²⁵

Ces références au poète latin et à l'histoire romaine reviennent notamment dans un texte composé en 1978, « Nous, Mots français : Essai de prose civique »⁸²⁶. Cet essai est truffé de citations tirées de l'éloge d'Auguste par Horace, dans le *Carmen seculare*⁸²⁷, et des *Odes*,

⁸¹⁸ Gérard Genette, *ibidem*, p. 275.

⁸¹⁹ Francis Ponge – « L'Objet, c'est la poétique », in. *L'Atelier contemporain, Œuvres complètes*, t. II, p. 657.

⁸²⁰ Nicolas Boileau – *Art poétique*, in. *Œuvres complètes*, Pléiade : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement / et les mots pour le dire arrivent aisément. », p. 160.

⁸²¹ Nicolas Boileau – *Art poétique* : « Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage / vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage », p. 161.

⁸²² L'empereur Auguste, protecteur des poètes Horace, Virgile, Tite-Live et Ovide, condamne ce dernier à l'exil, après avoir fait retirer son *Art d'aimer* des bibliothèques.

⁸²³ Horace – *Art poétique*, v. 390.

⁸²⁴ Voir aussi Bernard Veck, « Francis Ponge ou du latin à l'œuvre », in. *L'Herne, Ponge*, pp. 367-398.

⁸²⁵ Francis Ponge – « Pour un Malherbe », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 160.

⁸²⁶ Francis Ponge – « Nous, Mots français : Essai de prose civique », in. *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1290-1294.

⁸²⁷ Pour plus de détails sur ce point, nous renvoyons à la notice du texte, in. *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1720 et 1721.

ainsi que de phrases issues du *De natura rerum*, de Lucrèce. Dans « Matière et Mémoire » ces références latines, auxquelles s'ajoutent la traduction de l'aphorisme de physique *natura abhorret a vacuo* et l'allusion aux « pierres des Alyscamps »⁸²⁸ (nom donné aux tombeaux gallo-romains qui bordent la voie du même nom) ancrent le texte dans une célébration des origines de la langue française :

Nous, mots français, par toi, lecteur et moi qui les agence, communément encore entendus comme tels l'an 2732 de la fondation de Rome, et qui le resteront quelques années encore, nous, mots français, reconnaissant, avouant, respectant, honorant nos origines.⁸²⁹

Enfin, l'atelier de Fernand Mourlot, comparé à un « sous-sol de luthier » et la pierre, frottée, assimilée au luth, suggèrent le projet poétique : ainsi, cet instrument de musique symbolise l'inspiration, le talent poétique, il renvoie à un art du commun, prosaïque, un peu moins élevé et noble que celui traditionnellement désigné par la lyre. Francis Ponge s'inscrit ainsi dans une pratique qui, comme le remarque justement Jean-Marie Gleize, s'apparente à une « poésie sans la lyre »⁸³⁰ ou à un « lyrisme de la pure immanence »⁸³¹ ainsi que le laisse entendre le poète dans « Matière et Mémoire » : « cette inscription [...] ne demeure pour ainsi dire que dans le possible. Dans l'immanent » (p. 4). La pierre, source d'inspiration pour le peintre comme pour le poète – tous deux incarnant une figure moderne d'Amphion, dont la lyre serait remplacée par le luth –, suscite une œuvre commune, modeste, qui oppose au lyrisme traditionnel une « obsession lyrique de la matière »⁸³².

La préface de Francis Ponge se fait méditation générale et réflexion profonde sur les fonctions de l'art et de la littérature. Jean Tardieu compare l'œuvre du poète à « une sorte de manifeste permanent » où « les êtres muets et inertes jouent un rôle de révélateur. »⁸³³ Dans le texte qu'il consacre à Francis Ponge, intitulé « Une Poésie du manifeste », Bernard Beugnot indique que les choses sont pour lui

Les dépositaires (conceptacles) des questionnements, des apories ou des ambitions de la création poétique. Poésie du manifeste veut donc dire que, par la médiation textuelle, Ponge transmue, au sens alchimique du terme, une expérience esthétique, entendons sensible puisqu'il aime à dire que ses poèmes naissent d'une émotion initiale devant l'objet, en méditation sur le métier poétique.⁸³⁴

La pierre est à la fois « dépositaire » des ambitions poétiques et « manifestation » d'une rencontre (avec un peintre, une technique, une matière) : l'expérience sensible, esthétique, devient « méditation sur le métier poétique ». Bernard Beugnot introduit son texte par cette phrase du poète, prononcée lors du Colloque de Cerisy : « *Le Parti pris des choses* aurait

⁸²⁸ Ces pierres sont définies par le poète dans un autre texte comme des « monuments qui résonnent », des « objets particulièrement sonores », « Pour un Malherbe, in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 162.

⁸²⁹ Francis Ponge – « *Nous, Mots français : Essai de prose civique* », *ibidem*, p. 1293.

⁸³⁰ Jean-Marie Gleize – *A noir, Poésie et littéralité*, p. 17.

⁸³¹ Jean-Marie Gleize, *ibidem*, p. 121.

⁸³² Filippo Tommaso Marinetti – « Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste », in. *Poésure et Peinture*, pp. 487-488.

⁸³³ Jean Tardieu – « Parce que c'était toi, parce que c'était moi », in. *L'Herne*, pp. 32 et 33.

⁸³⁴ Bernard Beugnot – « *Une Poésie du manifeste ?* », in. *L'Herne*, p. 151.

pu s'appeler *Trente arts poétiques* »⁸³⁵. Il examine ainsi les procédés propres à ce genre qui apparaissent dans l'écriture pongienne, tels que le recours aux sentences, à un vocabulaire abstrait, l'énoncé de règles pour la compréhension des lois de l'art, les adresses au lecteur ou l'utilisation fréquente du mode impératif. Outre la présence d'aphorismes et de proverbes d'origine latine, d'autres de ces procédés se retrouvent dans « Matière et Mémoire » ainsi, lorsque le poète prend le lecteur à parti, et l'intègre à sa démonstration :

Et, dès lors, ne vaut-il pas mieux avoir cela, et en tenir compte ? Ne faut-il pas dès l'abord lui faire sa part ? Lorsqu'une personne, vous le savez par expérience (et d'ailleurs vous avez la chance de le lire immédiatement sur son visage), réagit à vos formulations, n'allez-vous pas en tenir compte, vous adressant à elle ? et donc, ne lui parlerez-vous pas un peu comme elle a envie qu'on lui parle ? Ne lui direz-vous pas, sinon ce qu'elle a envie qu'on lui dise, du moins ne prononcerez-vous pas ce que vous voulez dire de telle façon qu'elle l'accepte, qu'elle l'accueille comme il faut ? Et si l'on me fait remarquer [...] je répondrai [...]⁸³⁶

Le texte est ainsi « truffé » de formules exclamatives ou interrogatives⁸³⁷, lorsque le poète s'adresse au lecteur, l'interroge ou lui répond⁸³⁸ afin de faire progresser sa pensée, et de phrases entre parenthèses dans lesquelles il apporte des précisions⁸³⁹. Utilisant la première personne le poète se met en scène et semble faire écho aux deux interventions de la pierre⁸⁴⁰ : « Bien : il faudra en tenir compte » (p. 1), « Mais j'y songe », « Certes, je sais bien » (p. 2), « Je n'aime pas beaucoup négliger quoi que ce soit » ; « puis-je dire sans destruction moléculaire ? » (p. 4) « on voit que je cherche mes mots, et à travers mes mots mes idées » (p. 5).

Francis Ponge envisage son « traité sur les pierres » comme un véritable art poétique, presque un « art de vivre ». Depuis le siècle dernier la critique se veut tout autant acte d'écriture que de lecture. Le texte critique n'est plus une simple légende, il devient poétique,

⁸³⁵ Bernard Beugnot – « Une Poésie du manifeste ? », in *L'Herne*, p. 141.

⁸³⁶ **Francis Ponge – Matière et mémoire..., p. 2.**

⁸³⁷ « Quel lourd bloc-notes ! » ; « Mais ici, attention ! » p. 1 ; « Mais j'y songe... Peut-être est-ce justement le fait qu'elle réagit qui la rend capable de mémoire ? » « quelle joie de sa part ! Quelles réponses ! Comme elle vous récompense ! Comme elle vous paie [...] témoignée ! », p. 2 ; « Ineffaçable, monsieur ! », « pourquoi pas ? », p. 3 ; « puis-je dire sans destruction moléculaire ? », p. 4 ; « Mais quelle est la condition [...] resterait que possible ? », « ces oublis obtenus d'une pierre ? », p. 5.

⁸³⁸ « Non. », p. 1, « Oui ! », « Et bien ! non », p. 2 ; « non elle n'est pas », « enfin à cette question, il doit être répondu, et il a été répondu, en effet, par la négative » ; « Non. L'intérêt », p. 4.

⁸³⁹ « (c'est le meilleur exemple) », « (ou tête) », « (son père, déjà...) », p. 1 ; « (ultra-sensible) », « (ou là-dessous) », « (et d'ailleurs vous avez la chance de le lire sur son visage) », p. 2 ; « (avant toute préparation sinon l'antérieur ponçage) » ; « (et dans l'humidité davantage – et l'humidité pure elle-même encore davantage) », « (un peu) », « (et d'abord en chenille) », « (peut-être plus souvent qu'il ne vous aurait plu) », « (ou pas tout à fait jusqu'au bout) », « (votre épouse) », « (Avec ses instruments [...] prévoir exactement la course) », p. 3 ; « (des gestes pour soi seul : curieux, cette extériorisation sans fin extérieure) », « (dans l'intérieur) », « (mon Dieu ! Le premier ouvrier venu) », « (et la confiance qu'ils impliquent en l'identité personnelle) », p. 4 ; « (et les lois) », « (sous la presse) », « (celui dont la nature a horreur) », « (mais n'est-ce pas la même chose) », « (comme une femme a eu plusieurs amants) », « (par exemple) », « gré(s) », p.5.

⁸⁴⁰ « Ineffaçable jusqu'à une certaine profondeur en moi, monsieur, votre victoire. Et je la répéterai comptez-y » (p. 3), « je suis bien trop polie, j'ai été bien trop aplanie, vous n'aurez de moi que du blanc, rien de mon gré(s), rien de ma nature muette. Il est à venir, celui qui me fera parler. » (p. 5).

il « réagit sur l'expression », il « collabore à la formulation de l'expression », il « manifeste » l'« expression modifiée » (p. 2) et s'apparente au « miroir ébloui » de Jean Tardieu, motif qu'évoque également Eugène Guillevic dans son *Art poétique* :

Mais le poème / Est un miroir / Qui offre d'entrer / Dans le reflet / Pour le travailler, / Le modifier. / - Alors le reflet modifié / Réagit sur l'objet / Qui s'est laissé refléter.⁸⁴¹

Le texte de Francis Ponge est ce reflet modifié, qui réagit sur l'objet. Jean Dubuffet affirme ainsi les exigences poétique des traités techniques, en décembre 1946, dans sa « Prière d'insérer » aux *Prospectus aux amateurs de tous genre* :

Si un traité – un traité de peinture par exemple – peut être un ouvrage attrayant ? poétique ? Et comment non ? S'il ne l'est pas c'est un bien mauvais traité et qui dénature bien les choses dont il traite. Car les choses elles sont attrayantes oui da ! Toutes les choses. Et poétiques. Si un ouvrage de cette espèce – un traité – doit déborder son sujet, devenir toute une cosmogonie et un système de vivre ? Bien Sûr. Tout tient tellement à tout ! Dans n'importe laquelle de ses activités, qu'il taille une pierre ou greffe un arbre, un homme soulève aussitôt tous les problèmes.⁸⁴²

Les lithographies incarnent la source d'inspiration du texte, elles permettent l'impulsion poétique. Mais le poète doit « déborder son sujet » et faire du traité technique un art de vivre. Concernant les rapports entre littérature et peinture Daniel Bergez remarque que l'art est à la fois « stimulant esthétique » et « aliment créateur » : ainsi, Charles Baudelaire, qui fait du « Peintre de la vie moderne » le reflet de son propre travail d'écriture : « impulsion picturale », l'œuvre plastique devient pour le poète « sujet d'écriture » et « objet de réflexion »⁸⁴³.

Francis Ponge, de même, se reconnaît dans la technique lithographique, sur laquelle il projette et transfère sa propre pratique poétique, ainsi que le suggère Claude Evrard :

Cette ténacité à tirer son lait des pierres les plus dures s'imposera [...] comme ce qui caractérise l'effort du poète confronté aux résistances du langage et à la nécessité d'en pressurer toute la matière inerte.⁸⁴⁴

Le texte du poète n'est en rien au service de l'œuvre, comme le serait une sorte de traduction, de « doublure » linguistique. Francis Ponge, refusant toute aliénation de son écriture, se contente d'accompagner le peintre ; chacun sur son chemin et suivant une direction commune. « Matière et Mémoire » prolonge l'œuvre lithographique, la vision poétique découvre en surface la profondeur des images qui affleurent dans la matière du langage. Le texte se pose comme parole autonome ; le maintien de son indépendance passe par le refus de se laisser dominer par autre chose que la stricte nécessité intérieure. C'est là le paradoxe inhérent aux écrits sur l'art que Gérard Durozoi formule en ces termes :

⁸⁴¹ Eugène Guillevic – *Art poétique*, p. 178.

⁸⁴² Jean Dubuffet – « Prière d'insérer », in. *Prospectus aux amateurs de tous genre*.

⁸⁴³ Daniel Bergez – « Littérature et Peinture », in. *Europe*, pp. 4-5.

⁸⁴⁴ Claude Evrard – *Francis Ponge*, p. 97.

Le désir de ne rien ajouter au tableau, de faire comme si la toile suscitait elle-même les mots – et en même temps, de façon apparemment contradictoire, la volonté d'aboutir à un texte qui se suffise finalement à lui-même.⁸⁴⁵

Francis Ponge ne s'intéresse pas directement aux lithographies ou à l'artiste mais au travail du lithographe, au processus chimique qui permet l'impression des planches. De cette façon, le poète, sans répéter le discours du peintre, développe parallèlement le sien, prolongeant le message commun. L'intervention de l'autre devient alors significative, en tant que témoignage d'une rencontre. Car l'artiste, souligne Francis Ponge, « préfère les outils un peu indépendants, un peu capricieux, ceux dont on ne peut prévoir exactement la course » (p. 3). Indépendante, l'intervention participe à la fécondité du dialogue, du message commun ; c'est ainsi que :

L'indépendance finale du poème devient, paradoxalement en apparence, la garantie de sa complicité réelle avec la peinture. »⁸⁴⁶

Le poète choisit, plutôt que de rester dans l'anecdotique, de s'intéresser au procédé lithographique qu'il matérialise de façon saisissante. Fasciné par le geste du « merveilleux artiste », Francis Ponge fait de cette technique une véritable liturgie, avec son « mystère » et ses « rites », son « silence sacramental » (pp. 4 et 5), qui convertit l'« esprit non prévenu » en « amateur » (pp. 1 et 5) éclairé. Une formule entre parenthèses – « (mon Dieu ! Le premier ouvrier venu) » (p. 4) – semble même assimiler l'ouvrier au démiurge, inscrivant le texte dans la perspective d'un matérialisme « quasi-religieux »⁸⁴⁷. La sensualité du vocabulaire utilisé pour définir les différentes étapes de la méthode lithographique et les matières mises en jeu laisse entrevoir l'intense charge émotive suscitée par ce processus. L'humidité du papier, « amoureux », selon l'expression consacrée, et l'accouplement sous la presse de la pierre et de ce papier sont autant d'éléments propres à l'imaginaire de l'estampe. Comme l'indique Michel Mélot dans l'introduction de *L'Estampe, objet rare* : « L'estampe traditionnelle est nourrie de fantasmes certains et d'une mythologie qui renvoie aux origines. »⁸⁴⁸

« Matière et Mémoire » incarne enfin un art d'aimer la matière, de l'animer. L'union amoureuse, qui permet la réunion de deux entités distinctes, peut être considérée comme le type même de l'intermédiaire. Elle permet de symboliser la technique lithographique, puisque « c'est dans l'amour » que la pierre s'exprime, lorsque « le papier s'allonge sur elle » (p. 5) mais aussi l'œuvre commune engendrée par le peintre et le poète. Le texte de Francis Ponge place ainsi ce procédé chimique d'impression dans une dimension universelle, mythique. Tout se passe, en effet, comme si l'œuvre surgissait de l'union entre « le merveilleux artiste » – « amoureux », il devint « amant »⁸⁴⁹ – et cette pierre « sensible », « poncée », « maquillée » (pp. 1 et 5). Par la féminisation manifeste de la pierre, comparée à une « épouse », à une « femme », à la fois compagne et partenaire du poète, Francis Ponge inscrit le phénomène chimique de répulsion et de complémentarité dans une relation amoureuse, « selon les termes même de la séduction » (p. 5). Le dynamisme du trait de

⁸⁴⁵ Gérard Durozoi – *Espace poétique et langage plastique*, p. 13.

⁸⁴⁶ Gérard Durozoi – « D'une certaine avance de la peinture à l'autonomie de la poésie », in. *Espace poétique et langage plastique*, p. 34.

⁸⁴⁷ Jean-Claude Pinson – « Francis Ponge et la saveur sacrée des choses », in. *Habiter en poète*, p. 122.

⁸⁴⁸ Michel Mélot – « Introduction », in. *L'Estampe, objet rare*, pp. 10-11.

⁸⁴⁹ Francis Ponge, ibidem : « Mais qu'un artiste [...] amoureux d'elle se présente » ; « l'artiste, même le plus amoureux de la pierre », p. 3 ; « « comme une femme a eu plusieurs amants », « il arrive qu'elle rappelle dans l'amour le nom de ces amants anciens », p. 5.

Jean Dubuffet, presque compulsif, s'inscrit dans l'inventaire des techniques utilisées : les « grinçants grattage », les « rayures au papier de verre » (p. 3) sont les signes du violent désir d'expression du peintre, du plaisir qu'il prend à travailler la matière minérale, de son « bonheur d'expression » (p. 3).

Le critique d'art Florian Rodari revient sur le texte « Matière et Mémoire » et sur la justesse du terme « baiser », utilisé par le poète pour qualifier la mise sous presse, qui met en lumière la sensualité dégagée par la technique, qualifiée de « rencontre par affinité » :

En s'efforçant de faire pénétrer, sans trace visible, sans scories, le dessin à l'intérieur de la pierre, l'artisan se confie presque en aveugle aux possibilités inscrites dans la matière : on ne devrait plus, en l'occurrence, parler de gravure, mais de lithochimie, pénétration sans déchirure, fusion symbiotique, rencontre par affinités.⁸⁵⁰

L'érotisme est un thème récurrent dans l'œuvre de Francis Ponge, comme le souligne André Bellatore, qui en recense les motifs dans son analyse du *Savon*⁸⁵¹. Ainsi, le langage érotique est souvent employé pour rendre compte des procédés de création puisque « il faut du désir, donc un objet, un objet sensible, un objet de sensations, pour qu'il y ait départ et persistance de la parole »⁸⁵², c'est l'« amour physique » dans *La Fabrique du pré*, l'« orgasme » du savon ou le « désir »⁸⁵³ de la pierre lithographique. En effet, l'érotisme affleure dans l'évocation de l'union charnelle entre la pierre et le papier, dans cet « accolement parfait (sous la presse) », qui transfigure la réunion du peintre et du poète dans l'espace commun du livre, celle du langage et de l'image dont parle René Char :

Ils blâment ton maintien volatil, t'imposent l'éparpillement des scories du langage sur le point de s'unir au sperme de l'image.⁸⁵⁴

L'album est le témoignage d'une « commune présence »⁸⁵⁵, pour reprendre le titre du poème dans lequel René Char expose son art poétique. C'est le « désir » de la parole de l'autre qui provoque la rencontre et amorce le « compagnonnage », les « épousailles ». Le texte et la série de lithographies exercent une « séduction » réciproque, l'album est l'expression de ce désir partagé d'expression, l'empreinte de leur rapport « amoureux ». Car, comme le souligne le philosophe Jean-Luc Nancy, « c'est bien d'une forme d'amour que procède la pratique artistique »⁸⁵⁶ ; le plaisir esthétique s'incarne dans le plaisir sexuel :

Le rapport, quant à lui, n'est pas exactement transitif : il est la transitivité, il est le transit, le transport. Il est l'efficace d'un sujet envers un autre, avec sa nécessaire réciproque, et il implique donc le transport entre eux de quelque chose, force ou

⁸⁵⁰ Florian Rodari – « Remarques à plat », in. *Lithographie 1797-1997*, p. 32.

⁸⁵¹ André Bellatore – « Le Savon ou l'exercice du lecteur », in. *Ponge, résolument*, p. 79.

⁸⁵² Francis Ponge – *Pour un Malherbe*, in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 156.

⁸⁵³ Francis Ponge – *Matière et mémoire...* : « elle désire bien faire le même abus », « qu'un artiste [...] non aveugle à ses désirs », « jusqu'à la fin de son désir », « avoir donné de ce désir une indication suffisante », « pour lui faire avouer ses désirs », p. 3.

⁸⁵⁴ René Char – « Dire aux miens », in. *Œuvres complètes*, p. 113.

⁸⁵⁵ René Char – « Commune présence ».

⁸⁵⁶ Jean-Luc Nancy – *Le Plaisir au dessin*, p. 97.

forme, qui les affecte l'un de l'autre et qui les modifie – ou qui tout au moins les modalise – l'un par l'autre.⁸⁵⁷

Maurice Benhamou, dans « Des Livres singuliers », met en avant la dimension sensuelle des relations entre texte et image :

Le peintre affronte le papier, en révèle la pulpe chaude et sensible en arrachant la pellicule glacée de la surface. Le poème peut alors apparaître dans un milieu où tout est rendu sensible.⁸⁵⁸

L'érotisme se retrouve dans la substance même du papier des lithographies : Murielle Gagnebin, dans un chapitre consacré aux productions d'art brut, parle ainsi de « l'alchimie du trait lié au verbe qui convertit l'épiderme du papier en zone érogène. »⁸⁵⁹ : « On lui a mis le grain – le plus fin – à fleur de peau » (*M.M.*, p. 2). C'est cet amour du papier devenu, par les circonstances, rare et précieux et dont fait état Jean Dubuffet dans ses lettres à Jean Paulhan, qui transparaît dans les pages écrites par le poète. Ce papier dont Francis Ponge lui-même s'est ému, objet d'un désir partagé... De même, la feuille de papier, ici carnet de bloc-notes, est pour l'écrivain « épiderme vibrant » qu'il convertit en « zone érogène »⁸⁶⁰. La page incarne le support concret de son œuvre : il l'investit de ses émotions et transpose sur elle ses réflexions. Francis Ponge insiste sur l'effet tactile du papier dans lequel semble s'inscrire le corps de l'artiste même. L'érotisme du procédé est enfin appuyé par le « maquillage » de la pierre ; le « corps » de la « patiente » est « maquillé », recouvert « d'une sorte de rouge à lèvres » (*M.M.*, p. 5). Comme le papier la pierre est « sensibilisée », de la « façon la plus humaine », semblable à une « muqueuse » (p. 1), elle devient matière sensuelle. Roger Caillois, s'intéressant à la mythologie des pierres⁸⁶¹ dans l'Antiquité classique, explique qu'on vénérât à Thespies une pierre brute, ni taillée ni polie, comme la plus ancienne image de l'amour. Il était courant alors d'attribuer un sexe aux pierres, celles-ci étant douées dans l'imaginaire collectif d'un pouvoir de reproduction.

Joë Bousquet, dans *D'un Regard l'autre*, met lui aussi l'accent sur l'érotisme qui se dégage de la relation entre Jean Dubuffet et la pierre lithographique, envisagée comme surface sensible qui s'anime et comme « interlocuteur »⁸⁶² :

Interrogé par l'homme, le grain de la pierre lui répond par une interrogation. L'artiste a rassemblé les conditions qui vont réduire son acte à la satisfaction d'un besoin élémentaire. Il amorce une métamorphose souterraine, participe à son exhumation. Il découvre en lui comme un écho, les premiers tressaillements d'une réalité qu'il n'avait connue qu'en image, dont il n'avait été lui-même que l'espoir. Il trouve en tremblant, le germe de sa propre réalité au cœur de ce qui échappait à son être. C'est la chance d'exister à un plus haut degré

⁸⁵⁷ Jean-Luc Nancy, *ibidem*, p. 86.

⁸⁵⁸ Maurice Benhamou – « Des Livres singuliers », p. 12.

⁸⁵⁹ Murielle Gagnebin – « Une Paléontologie de la bisexualité : l'Art brut », in *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, p. 190

⁸⁶⁰ Murielle Gagnebin, *ibidem*, p. 214

⁸⁶¹ Roger Caillois – *Pierres*, p. 21. Il dédicace ainsi les ouvrages qu'il adresse au poète : « pour Francis Ponge qui prit celui des choses ces pages consacrées au parti-pris des pierres, choses plus que les autres, anciennes en toute estime », « pour Francis Ponge dont je me souviens de pages admirables sur les PIERRES », in *Francis Ponge, Album amicorum*, p. 135.

⁸⁶² Francis Ponge – *Matière et mémoire...* : « qu'on s'adresse à elle plutôt comme témoin que comme interlocuteur », p. 2 ; « cette pierre traitée à la fois comme page et comme visage, comme dépositaire et comme interlocuteur », p. 4.

et d'apprendre ainsi que l'on n'existait que par prétérition. Partageons notre subjectivité avec la chose que nous modifions et notre être ne laisse plus rien hors de lui, il se surréalise. Nous n'étions que l'instrument de notre être, notre instrument vient de nous l'apprendre. Ces paroles trouveraient leur place dans une Érotique.⁸⁶³

Le lithographe exprime dans sa pratique une relation sensuelle à la matière minérale, analogue à celle du poète et du langage, lorsque la rhétorique se fait érotique. Cet aspect commun est dégagé par Gérard Macé dans le texte qu'il consacre à Francis Ponge, « Un Aïeul énorme », lorsqu'il cite quelques extraits de « Matière et Mémoire » :

Le rapport de Ponge avec la langue est violemment amoureux. Analogue à celui de l'ouvrier avec la pierre lithographique. La langue offre d'autres analogies avec la pierre lithographique : c'est un corps désirable, un cimetière d'inscriptions, c'est surtout une pierre à mémoire, à la fois dure et molle, oublieuse et généreuse. Elle redonne des traces enfouies, si l'on sait la prendre, la presser amoureusement. Alors elle s'active, échoue, se reprend, bouillonne et bafouille, puis laisse remonter le souvenir, mais dans certaines conditions.

Ponge, en faisant jouir la langue, lui redonne la mémoire.⁸⁶⁴

« Matière et mémoire » est donc sans conteste « texte de désir », « texte de plaisir », presque « texte de jouissance »⁸⁶⁵, au sens où l'entend Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*. L'écriture, qu'il définit comme « science des jouissances du langage »⁸⁶⁶, manifeste son érotisme par la « mise en scène d'une apparition-disparition »⁸⁶⁷ qui rappelle celle du dessin dans la pierre, décrite par Francis Ponge :

Une telle émotion devient surtout sensible au moment de l'opération appelée « enlèvement » [...] Car cette pierre [...] par laquelle votre authentique trace doit être à la fois manifestée et enfouie, un moment arrive, en effet où l'on va [...] l'effacer délibérément en surface. Mais c'est au cours de cette opération, c'est dans l'état où elle se trouve alors, pâle, retenue, le dessin devenu à peu près invisible, que la figure de la pierre apparaît la plus émouvante. [...] Et la pierre alors non seulement laisse copier sa surface, mais véritablement elle se rend au papier, veut lui donner ce qui est inscrit au fond d'elle-même. [...] toujours est-il que vers le papier, sous la presse, le dessin remonte de l'intérieur de la pierre.⁸⁶⁸

L'œuvre est l'empreinte d'une pulsion corporelle, l'estampe manifeste en surface la profondeur de la matière utilisée pour l'impression, qu'elle soit végétale ou minérale, comme l'indique Michel Tournier dans « Éléments de xylosophie » :

⁸⁶³ Joë Bousquet – « À partir de Dubuffet », in. *D'un Regard l'autre*, p. 66.

⁸⁶⁴ Gérard Macé – « Un Aïeul énorme », in. *L'Herne*, p. 50.

⁸⁶⁵ Roland Barthes – *Le Plaisir du texte* : « voici d'ailleurs, venu de la psychanalyse, un moyen indirect de fonder l'opposition du texte de plaisir et du texte de jouissance : le plaisir est disciple, la jouissance ne l'est pas. » p. 36 ; « la critique porte toujours sur des textes de plaisir, jamais sur des textes de jouissance [...] Ce texte est hors plaisir, hors critique, sauf à être atteint par un autre texte de jouissance... » p. 37.

⁸⁶⁶ Roland Barthes, *ibidem*, p. 14.

⁸⁶⁷ Roland Barthes, *ibidem*, p. 19.

⁸⁶⁸ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, pp. 4 et 5.

C'est un effleurement qui prend possession de la matière profonde. Elle suppose évidemment la présence pour ainsi dire fantomatique de cette profondeur à la surface même de l'objet caressé.⁸⁶⁹

Comme l'art du lithographe l'art du poète s'apparente à un processus de reproduction, dans la mesure où celui-ci part d'un fond commun, le langage, qu'il infléchit par son propre mouvement, qu'il modifie pour lui-même et pour les autres, comme étant la marque de son appropriation, de sa prise de possession de la matière. Le poète joue avec la langue, ankylosée par notre usage quotidien, il la réveille et la recharge, comme l'indique Alain dans ses *Propos de littérature* :

Et si le poète tient la promesse, si chaque mot retrouve tout son sens, tous ses sens en un, si l'idée se forme selon l'usage, et malgré l'usage, de nouveau l'homme parle à soi ; il sort comme d'un long sommeil.⁸⁷⁰

C'est par le mystère des signes que peuvent se retrouver la présence et la profondeur des choses si familières et devenues invisibles. C'est, par exemple, la démarche d'un artiste comme Christo qui emballe et recouvre les grands monuments, témoins du passé, de la culture et que l'habitude écarte de notre perception consciente pour les « découvrir » et les montrer. Ainsi, pour, Francis Ponge il s'agit de s'« intéresser » aux mots, de les « intéresser à l'expression » : « Oui ! D'une façon générale, il ne peut qu'être bon d'intéresser l'instrument à l'ouvrage, le matériau à l'exécution » (*M.M.*, p. 2). Par son action sur la matière du langage, comme le peintre « soucieux » et « amoureux » obtient « ces égarements, ces faveurs, ces oublis » (p. 5) de la pierre qui s'abandonne et se pâme, le poète « amoureux et respectueux »⁸⁷¹ de son objet atteint le bonheur d'expression, qui s'apparente à un plaisir conjugal, à visée pro-créative :

Ce qui importe, c'est le bonheur d'expression, et l'on ne peut trouver le bonheur tout seul, ou votre instrument (votre épouse) ne le trouve pas. Du moins n'y a-t-il guère d'enfant probable sans cette condition.⁸⁷²

Dans les textes de Francis Ponge l'érotisme est souvent contrebalancé par ses contraires, « Matière et mémoire » ne fait pas exception à cette « thématization du belliqueux et de l'amour », dédagée par l'analyse d'André Bellatore. L'amour est un combat, l'union en est un autre et si, comme le peintre, le poète « lutte ou joue » avec la pierre, leurs productions respectives se provoquent et s'affrontent également. La pierre est brutalisée par l'artiste amoureux, « battue, zébrée, sabrée en tous sens » pour « lui faire avouer ses désirs », le poète compose une liste des mauvais traitements infligés :

Alors, coups de tampons, coups de chiffons, coups de bouchons, nouveaux traits à l'encre, griffures au tesson de bouteille, rayures au papier de verre, grinçants grattages à la lame de rasoir ou à la lime à bois, empreintes digitales pinceaux d'eau arrachant sur noirs imparfaitement secs.⁸⁷³

La possible mort de la pierre symbolise le pendant indispensable de toute création, envisagée comme jouissance fertile et lutte avec la matière. Cette mort de la pierre est en

⁸⁶⁹ Michel Tournier – « *Éléments de xylosophie* », in. *Célébrations*, p. 19.

⁸⁷⁰ Alain – *Propos de littérature*, p. 15.

⁸⁷¹ Francis Ponge – « Pour un Malherbe », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 199.

⁸⁷² Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 3.

⁸⁷³ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 4.

effet annoncée dès le début du texte, avec les mentions du « cimetière de petits chiens » et de la « bibliothèque de pierres tombales » (p.1). Saturée de souvenirs de dessins, elle n'est plus bonne à rien : « de cette pierre, plus rien à faire. Cette pierre est bonne à être tuée. À tuer avec ses souvenirs » (p. 5). Les effacer est impossible, « on l'exténuera plutôt, si bien qu'à la prochaine opération de presse elle ne pourra résister – et se brisera. » (p. 5) Brisée quand elle a épuisé toutes ses possibilités d'expression, la pierre, comme le pain, figure une « attitude poétique de rupture »⁸⁷⁴. Par la proximité des mots « résister » et « brisera », Francis Ponge paraît également faire allusion à « la France brisée » de l'appel du général de Gaulle, diffusé quelques mois plus tôt alors la résistance était sérieusement éprouvée par la répression allemande.

Dans « Matière et mémoire » Francis Ponge assimile le peintre au poète – « Mais l'écrivain ou le dessinateur » (p. 1) – et le lithographe à l'ouvrier – « plusieurs ouvriers et artistes s'affairent, se hâtent lentement » (p. 1) – ; tous intègrent le temps dans leurs ouvrages et laissent la matière s'exprimer :

elle paraît alors heureuse d'avoir eu sa part, de s'être exprimée elle aussi, et ce bonheur sera communiqué aux planches, à l'œuvre elle-même.⁸⁷⁵

Roland Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, date du début du siècle l'apparition de « l'imagerie de l'écrivain-artisan », qui se cloître dans son atelier et travaille la forme et les matériaux avec constance, « exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière »⁸⁷⁶ ; le labeur supplante alors l'inspiration divine. Ce mythe moderne renoue avec l'antique signification du mot grec « tekhnê », qui signifie à la fois métier, art, méthode ou aptitude. L'artiste et l'artisan sont ainsi confondus jusqu'à la fin du Moyen Age, le mot « art » s'appliquant indifféremment aux objets utiles ou esthétiques. Aristote, qui considère l'art comme un moyen de connaissance qui tend à l'universel, en donne la définition suivante : « disposition à produire accompagnée de règles ». La tekhnê nécessite théorie et technique, elle suppose une mise en ordre de la matière. Pour Malherbe, qui incarne la référence littéraire de Francis Ponge, la poésie est un métier et le poète un orfèvre du langage, qui, comme le souligne Malcolm de Chazal traite les mots « par la douceur » (*M.M.*, p. 1) et doit parfois les « brutaliser quelque peu » (p. 3) :

Tout l'art poétique véritable consiste à tailler des facettes aux mots, par ailleurs bruts, à les ciseler, à les polir pour les faire briller – intercalant çà et là dans la phrase des mots-raboteurs, des mots-ciseleurs, des mots-scies, des mots-ciseaux, etc. – orfèvres linguistiques que tout thaumaturge de la langue saura trouver d'instinct, comme le maître-ouvrier les trésors de manutention qui, d'un objet informe, fera une œuvre d'art insurpassable.⁸⁷⁷

Dans « Matière et Mémoire », l'art lithographique de Jean Dubuffet devient ainsi le reflet de l'art poétique de Francis Ponge, il s'instaure une parenté entre les outils du peintre et du poète : l'encre ou le crayon collaborent à la formulation de l'expression – « si elle n'oblige à rien le crayon, qu'à une démarche plus ou moins sautillante » (p. 3) – et la pierre, comparée à une « feuille », une « page », un gros « bloc-notes » (p. 1), devient support d'expressions picturale et littéraire

⁸⁷⁴ Bernard Beugnot – « Notice du *Parti pris des choses* », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 905.

⁸⁷⁵ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 3.

⁸⁷⁶ Roland Barthes – « L'Artisanat du style », in. *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 50.

⁸⁷⁷ Malcolm de Chazal – *Sens-plastique*, p. 82.

3.2.4. Le critique comme artiste.

Dans *Palimpsestes* Gérard Genette recense cinq modalités de « transtextualité » qu'il définit comme tout ce qui met un texte en relation, « manifeste ou secrète »⁸⁷⁸, avec un autre texte. La métatextualité est celle qui s'approche le plus du rapport qui s'instaure entre la production littéraire de Francis Ponge et celle, lithographique, de Jean Dubuffet lors de la réalisation de l'album : relation de commentaire qui unit le texte à un autre, dont il parle sans nécessairement le nommer ou le citer, cette « pratique de dérivation » – qui n'est pas le « privilège de la littérature »⁸⁷⁹ – correspond à la relation critique.

Le texte littéraire peut aussi se donner en son entier comme création à partir d'une œuvre plastique. La limite est alors incertaine avec la pratique de la critique d'art.⁸⁸⁰

Élaboré « à partir » de l'œuvre lithographique de Jean Dubuffet « Matière et Mémoire » doit être considéré, selon la définition qu'en donne Daniel Bergez, comme une « création libre »⁸⁸¹ plus que comme une « transposition d'art ». L'autonomie affichée du texte, qui s'éloigne de toute « référence iconographique précise » pour se faire célébration de la matière minérale et de la figure générique de l'artiste, est le signe de cette « appropriation créatrice »⁸⁸². Comme l'écriture la lithographie est la trace figée, l'empreinte d'une impulsion de la plume, du pinceau et de l'esprit à jamais disparu, « inscription dans le temps aussi bien que dans la matière » (*M.M.*, p. 4). Tout tracé participe à l'inscription d'un mouvement dans l'espace et le temps et se fait célébration perpétuelle de ce mouvement. Le texte critique doit retranscrire ce mouvement, son propre mouvement est double, il s'agit du même coup d'aimer une œuvre et de la comprendre : la connaissance doit prolonger le « goût des arts » (*M.M.*, p. 1) – selon Jean-Claude Pinson le terme « goût » désigne, pour Francis Ponge, « la connivence première avec les choses »⁸⁸³ –, le relayer.

Pratique d'écriture à la fois « transitive et intransitive », « médiatrice et centrée sur elle-même »⁸⁸⁴, la critique d'art a « fonction d'intermédiaire »⁸⁸⁵. Cette fonction, Gérard Farasse la retrouve dans le texte « pongien », « à la fois tourné vers son dehors (l'objet) et vers lui-même (le texte) »⁸⁸⁶. Giovanni Joppolo propose cette définition du critique d'art qui doit, par son « accompagnement », participer à la formulation de l'expression originelle ainsi qu'à sa propagation :

Le rôle du critique d'art [...] serait donc celui d'accompagner conceptuellement une œuvre, de contribuer à sa gestation, au moment même de son apparition, de sa naissance, ce travail critique étant donc partie intégrante de l'œuvre en train de se constituer par la main et l'esprit de l'artiste qui la désire. Le rôle du critique

⁸⁷⁸ Gérard Genette – *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 7.

⁸⁷⁹ Gérard Genette – « Pratiques hyper esthétiques », *ibidem*, p. 443.

⁸⁸⁰ Daniel Bergez – « La Littérature inspirée par la peinture », in. *Littérature et Peinture*, p. 182.

⁸⁸¹ Daniel Bergez, *ibidem*, p. 183-186.

⁸⁸² Daniel Bergez, *ibidem*, pp. 186 et 185.

⁸⁸³ Jean-Claude Pinson – « Le matérialisme poétique de Francis Ponge », in. *Habiter en poète*, p. 142.

⁸⁸⁴ Daniel Bergez – « La Critique d'art des écrivains », in. *Littérature et Peinture*, p. 196.

⁸⁸⁵ Daniel Bergez, *ibidem*, p. 180

⁸⁸⁶ Gérard Farasse – *Déplier Ponge*, entretien avec Jacques Derrida, p. 29.

d'art serait donc celui d'accompagner la pensée plastique sous-jacente à une œuvre ou à un ensemble d'œuvres, afin que cette poétique [...] soit accueillie par une collectivité sociale plus ou moins importante...⁸⁸⁷

Albert Dresdner, dans son ouvrage *La Genèse de la critique d'art* paru en Allemagne en 1915, retrace l'histoire de ce genre. Partisan d'une représentation subjective et poétique des œuvres commentées, le théoricien considère le critique d'art comme un intermédiaire entre l'art et la science, l'art et la littérature, l'histoire et la théorie, ce qui lui donne un rôle essentiel dans la réception et la compréhension d'une œuvre. Car la pièce unique ne peut aller rencontrer son public, c'est à lui de se rendre auprès d'elle, dans les institutions culturelles ou les lieux d'expositions : l'écrit sur l'art, instrument de communication, qui témoigne d'une réception singulière, permet ainsi d'instaurer une « correspondance » entre l'artiste et l'amateur.

La critique d'art doit donc être considérée comme un genre littéraire autonome, qui combine d'une manière particulièrement complexe le voir et l'écrire : c'est la contemplation de l'œuvre de l'artiste, de l'artiste à l'œuvre qui construit l'expression, celle-ci pouvant devenir, comme c'est le cas dans « Matière et Mémoire », le reflet d'une théorie littéraire personnelle. Albert Dresdner ne peut concevoir de critique d'art sans théorie, pour lui, « tout critique d'art digne de ce nom fait en réalité œuvre de théoricien de l'art »⁸⁸⁸. Comme Francis Ponge, qui cherche à dégager les « caractéristiques » et les « lois » (*M.M.*, p. 5) de l'art lithographique, Albert Dresdner considère la littérature, en particulier la critique, comme un « moyen de connaissance » (p. 5). Si la création artistique se traduit par une action, le critique manifeste dans son texte une réaction à cette action, à cette création-source qui l'assaille et qu'il interroge :

Encore dans l'atelier, "toutes chaudes", à peine sorties des mains de leur créateur, les nouveautés, souvent étranges et incompréhensibles, assaillent le critique de leur présence terrible et énigmatique.⁸⁸⁹

Chaque œuvre est un phénomène qu'il s'agit de comprendre à partir de son expérience personnelle : le critique, tel que l'envisage Francis Ponge, doit découvrir « les lois de cet art » et participer à la « formulation de l'expression » (pp. 5 et 2). La série lithographique s'apparente à la pierre, son « mystère », conséquence de sa « nature muette » (pp. 4 et 5), sollicite l'expression : « ce qui ne se conçoit pas bien mérite d'être exprimé, le souhaite... » (p. 5).

Dans la Grèce antique l'artiste, dont le savoir faire n'engage pas de réflexion, est considéré comme un simple artisan. Mais bientôt, cherchant à maîtriser la théorie, certains créateurs s'attachent à la rédaction de traités techniques ; comme dans « Matière et Mémoire » c'est la pratique, et la nécessité de conserver et de diffuser une expérience créatrice, qui attise le désir d'expression. L'art se rapproche des domaines scientifiques et devient l'objet d'un enseignement : apparaissent alors dans le monde hellénique des guides et des manuels destinés non plus seulement aux praticiens, aux techniciens mais aussi aux amateurs. Oscar Wilde, dans son texte « Le Critique comme artiste »⁸⁹⁰ souligne la modernité de la critique d'art antique qui mêle librement pratique individuelle et théorie générale. C'est ensuite durant la période humaniste que s'épanouit l'alliance des lettres et

⁸⁸⁷ Giovanni Joppolo – « La Critique d'art entre progrès et tradition », in. *Opus International*, n° 133, pp. 23-24.

⁸⁸⁸ Albert Dresdner – « Introduction », in. *La Genèse de la critique d'art*, p. 32.

⁸⁸⁹ Albert Dresdner, *ibidem*, p. 31.

⁸⁹⁰ Oscar Wilde – « Le critique comme artiste », in. *Œuvres complètes*, pp. 850-855.

des arts : les auteurs considèrent les peintres comme des « alliés » dont ils célèbrent les travaux ; les artistes recherchent leur compagnie et échangent leurs commentaires contre des portraits qu'ils font d'eux. Les portraits de Francis Ponge, réalisés par Jean Dubuffet après la parution de l'album, semblent inscrire la relation entre le peintre et le poète dans cette tradition.

Le siècle des Lumières voit l'apparition des critiques de salon qui privilégient la discussion et le dialogue : les essais se répondent entre eux⁸⁹¹ au fil des publications et sont truffés d'allusions personnelles. En fréquentant les artistes et leurs ateliers, Denis Diderot incarne le renouveau de la critique d'art : en cherchant à parfaire ses propres connaissances techniques il affûte son regard au fil des expériences. Le philosophe va du particulier au général, de la critique à la théorie esthétique. Son œuvre critique témoigne d'une rencontre et d'un dialogue avec les artistes. Mais c'est un siècle plus tard, avec Charles Baudelaire, que la critique devient véritablement poétique ; il envisage l'œuvre d'art comme « prétexte à inventer un genre littéraire où l'écrit et le visuel aspirent à se rencontrer. »⁸⁹² :

Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques [...] Qui parle mieux de la peinture que notre grand Delacroix ? Diderot, Goethe, Shakespeare, autant de producteurs, autant d'admirables critiques.⁸⁹³

Dans *Pour un Malherbe* Francis Ponge semble s'accorder à cette opinion, tout en émettant une restriction d'importance, puisqu'elle explique la volonté d'autonomie affichée par le poète dans « Matière et Mémoire » : « Qu'un poète se fasse critique, mauvais signe [...] Qu'un poète se fasse critique, les critiques le trouvent aussitôt mauvais signe, et les poètes eux-mêmes le pardonnent difficilement. [...] Pour ma part, je n'y vois aucun mal, pourvu que notre poète devenu critique reste lui-même, car voilà ce que je souhaite seulement. »⁸⁹⁴ Bernard Beugnot voit dans la réfutation de ce lieu commun une allusion au siècle de Malherbe, une « valorisation » de la « critique des créateurs » et la revendication d'une « fidélité à soi-même »⁸⁹⁵.

Albert Thibaudet, dans son texte « Physiologie de la critique », dénombre trois catégories de critique, dont celle des artistes, qu'il place au dessus de la critique parlée ou de celle des professionnels :

La critique spontanée représente le côté de ceux qui parlent et qui jugent ; la critique d'artiste, le camp de ceux qui créent et qui rayonnent ; la critique des professeurs est une critique faite par des hommes qui lisent, qui savent et qui ordonnent.⁸⁹⁶

⁸⁹¹ L'abbé Du Boss publie en 1719 sa *Réflexion critique sur la poésie et la peinture* dans laquelle il accuse la critique des connaisseurs d'être aveuglée par les règles, qui deviennent de véritables préjugés. Voltaire, dans l'article « Critique » du *Dictionnaire philosophique* considère que « les juges compétents » sont « presque toujours corrompus », et que le bon critique ne doit pas avoir de « préjugés », p. 221.

⁸⁹² Giovanni Joppolo – *Critique d'art en question*, p. 17.

⁸⁹³ Charles Baudelaire, cité par Paul Éluard – « Les Frères voyants », in. *Anthologie des écrits sur l'art, t. I, p. 19.*

⁸⁹⁴ Francis Ponge – *Pour un Malherbe*, in. *Œuvres complètes*, t. II, pp. 24 et 32.

⁸⁹⁵ Bernard Beugnot – « Notice » de *Pour un Malherbe*, in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 1447.

⁸⁹⁶ Albert Thibaudet – « Les Trois critiques », in. *Réflexions sur la littérature*, p. 729.

Cette forme critique, déjà baptisée par Chateaubriand « critique des beautés »⁸⁹⁷, est fondamentalement subjective : elle éclaire et illumine l'œuvre, tandis que le regard puise dans l'image la matière du langage. Elle s'incarne dans la symbolique du miroir ébloui, développée par le poète Jean Tardieu, qui voit en elle un acte d'interprétation. En ce sens, elle est toujours « partielle et partielle » :

Mais le besoin heureux de belles images est aujourd'hui incorporé à la critique, ou elles ne servent pas seulement à illuminer, mais à éclairer. Je sais bien qu'on ne saurait nier les limites et les lacunes de la critique d'artiste. Elle est presque toujours partielle et partielle. En général un grand poète voit dans les autres grands poètes des reflets de lui-même, salue en eux les formes du génie qui l'habite [...] La critique d'artiste porte sur les artistes et les éclaire. Elle porte aussi sur la nature de l'art, du génie, qu'elle nous rend sensible par l'expérience même.⁸⁹⁸

La « critique d'artiste » est donc un regard visant à la fois le particulier et le général qui doit permettre la « fusion de l'objectif et du subjectif »⁸⁹⁹.

Comme le souligne Albert Thibaudet le choix du sujet par le poète est souvent partial, c'est le témoignage d'une communauté de pensée, d'une rencontre ou d'une relation amicale. Le texte critique est alors la conséquence d'une intime nécessité et l'œuvre « intéresse » la partie la plus secrète du poète qui s'engage dans le choix de son sujet. Paul Éluard, dans son *Anthologie des écrits sur l'art*, envisage le peintre et le poète critique comme des « frères voyants », selon l'expression qui désignait autrefois les hommes mariés à des femmes aveugles :

Le rôle de l'artiste est de guider, d'ouvrir les yeux les plus rebelles, d'enseigner à voir comme on enseigne à lire et de montrer le chemin de la lettre à l'esprit. Les critiques d'art, et j'entends par là tous ceux qui ont essayé de transposer littérairement leur émotion, sont eux aussi, des frères voyants.⁹⁰⁰

« Œuvre d'art » poétique à part entière, la critique d'artiste est « reconstitution d'un style par un autre style », « métamorphose d'un langage en autre langage »⁹⁰¹. « Lithomorphose »⁹⁰², le texte de Francis Ponge s'apparente à ce que Jean-Yves Tadié appelle « la critique d'identification », qu'il définit comme une contemplation, une rêverie où dominent les sensations, la quête d'une formulation fidèle à l'émotion, ressurgie des profondeurs de la mémoire et fixée en surface par les mots. La référence aux « mouvements browniens » (p. 4), au « microscope », aux « grouillements microscopiques » (p. 3) et aux « sunlights » (p. 4) semble faire écho à un texte de Georges Clemenceau, consacré aux « Nymphéas » de Claude Monet :

Quand le peintre nous découvre, comme par l'éclairage de l'ultra-microscope, des profondeurs élémentaires que, sans lui, nous n'aurions pas connues :

⁸⁹⁷ François-René de Chateaubriand – *Pages choisies*, 1912, p. 163.

⁸⁹⁸ Albert Thibaudet, *ibidem*, p. 727.

⁸⁹⁹ Gérard Durozoi – *Espace poétique et Langage plastique*, p. 9.

⁹⁰⁰ Paul Éluard – « Les Frères voyants », in. *Anthologie des écrits sur l'art*, p. 8.

⁹⁰¹ Jean-Yves Tadié – *La Critique littéraire au XX^{ème} siècle*, p. 10.

⁹⁰² Paul Éluard – « Poésie involontaire et poésie intentionnelle », 1942, in. *Œuvres complètes*, p. 1152.

Ne sommes-nous pas là bien près d'une interprétation représentative des mouvements browniens ?⁹⁰³

Présentant ce texte, Pierre Sterckx souligne que « faire allusion aux mouvements browniens est un acte de critique supérieure »⁹⁰⁴. Jean-Charles Gateau remarque lui aussi l'importance de cette référence dans les textes de Paul Éluard, se demandant si celui-ci « perçoit avec autant de complicité que Ponge le mouvement brownien de la vie à l'intérieur de ses limites ? »⁹⁰⁵

Le procédé critique se matérialise dans la technique lithographique : le trait, « la trace » de l'artiste, « à la fois manifestée et enfouie » (*M.M.*, p. 4) par la matière minérale, incarne une « profondeur de mémoire », « une profonde répétition intérieure du thème qui fut inscrit à la surface » (p. 4). Ces deux notions, « surface » et « profondeur », se retrouvent constamment dans « Matière et Mémoire » et symbolisent les deux versants de l'écriture critique : « non seulement s'inscrivait [...] dans la profondeur de sa tête, mais apparaissait en même temps en propres termes à la surface, sur l'épiderme, sur la peau du visage » (p. 2) ; « s'étaler à sa surface », « transformer chaque ligne en surface », « sa seule victoire est en profondeur » (p. 3). Le texte critique s'apparente à une « transformation immobile », il est « l'effet superficiel d'une émotion ou décision profonde » (p. 4). Comme la pierre le poète s'« intéresse à l'expression » du lithographe, il « réagit » sur elle et « manifeste cette expression modifiée » (p. 2), qui sera « répétée » autant de fois que le texte sera imprimé : « Et je la répéterai comptez-y (peut-être plus souvent qu'il ne vous aurait plu) » (p. 3). Le poète-critique s'incarne dans la pierre « ultra-sensible » (p. 2).

« Un bon tableau étant la nature réfléchi par un artiste », la « meilleure critique », selon Charles Baudelaire, est « celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible »⁹⁰⁶ ; le poète reconnaissait « apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries » qu'il apportait dans son « esprit. »⁹⁰⁷ Le plus emblématique représentant moderne de cette critique d'identification est Gaston Bachelard, que Jean Paulhan présente à Jean Dubuffet en juin 1944. Le peintre lit ses œuvres dans la foulée, une lettre à Jean Paulhan parle ainsi de ses lectures et d'un « projet Bachelard »⁹⁰⁸. Le philosophe prend comme objet d'étude l'imaginaire de la matière, sa critique est fondée sur une rêverie personnelle et une réflexion sur la portée des mythes véhiculés par la mémoire collective : pour lui, « la légende humaine trouve ses illustrations dans la nature inanimée »⁹⁰⁹ et c'est la « matière qui conditionne toute technique »⁹¹⁰ humaine. Ainsi lorsqu'il se penche sur l'imaginaire de la matière minérale, c'est sur sa dimension résistante, intime et humaine qu'il insiste, tout comme Francis Ponge deux ans plus tôt dans « Matière et Mémoire » :

⁹⁰³ Georges Clemenceau – « Les Nymphéas du Jardin d'eau », in. *Claude Monet, 1928*, cité in. *Les plus beaux textes de l'histoire de l'art*, p. 206.

⁹⁰⁴ Pierre Sterckx – *Les plus beaux textes de l'histoire de l'art*, p. 210.

⁹⁰⁵ Jean-Charles Gateau – « Paris sous l'occupation », in. *Éluard, Picasso et la peinture*, p. 135.

⁹⁰⁶ Charles Baudelaire – « À quoi bon la critique ? », in. *Curiosités esthétiques*, p. 96.

⁹⁰⁷ Charles Baudelaire, cité par Paul Éluard, *ibidem*, in. *Anthologie des écrits sur l'art*, p. 20.

⁹⁰⁸ Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, datée du mois de juillet 1944, in. *Correspondance 1944-1968*, pp. 109, 118 et 121.

⁹⁰⁹ Gaston Bachelard – *La Terre et les rêveries de la volonté : Essai sur l'imagination de la matière*, 1947, p. 188.

⁹¹⁰ Gaston Bachelard, *ibidem*, p. 46.

Camus dit d'une manière énigmatique : « Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même ». Je dirais, tout à l'inverse, qu'un rocher qui reçoit un si prodigieux effort de l'homme est déjà homme lui-même [...] Le rocher explicite

⁹¹¹
l'effort humain.

Cette rêverie poétique est source de savoir, comme la « littérature » dans « Matière et Mémoire » elle devient « moyen de connaissance » (p. 5) de la matière, complétant l'expérience scientifique, elle « contribution à une critique matérialiste de la peinture »⁹¹². Les travaux de Gaston Bachelard vont inspirer un texte à Francis Ponge, « À la rêveuse matière », dans lequel le poète compare la « Nature entière » à une écriture et affirme qu'il suffit de « nommer quoi que ce soit » pour « glorifier la matière » et « exprimer tout de l'homme ».⁹¹³

« Matière et Mémoire » s'apparente donc au « poème critique »⁹¹⁴ dont parle Stéphane Mallarmé dans *Divagations*, il s'inscrit dans la tradition d'une « critique d'art poétique », selon la définition qu'en donne Giovanni Joppolo :

Il s'agit d'une critique d'art créative et poétique qui peut accompagner la peinture dont elle s'inspire plus que de l'expliquer ou d'en faire la chronique.⁹¹⁵

Refusant d'expliquer l'œuvre lithographique de Jean Dubuffet, le texte de Francis Ponge ne se réduit pas à une simple commande, à un poème de circonstance ou, selon l'expression de Jean Paulhan, à une « poésie de fortune »⁹¹⁶. Écrivant sur le travail d'un autre il fait œuvre lui aussi. Son projet critique, qui exige que le poète reste lui-même lorsqu'il parle de l'autre, s'accorde avec le « Système » de Jean Dubuffet tel qu'il le décrit dans sa correspondance :

Pour la critique dite d'art, mon Système est la souplesse même, pas têtue du tout, infléchissons-le. Il faut que les auteurs se souviennent d'être poètes avant toutes choses ; en toutes entreprises humaines il faut d'abord être poète, c'est la clef de tout. Pas experts, pas savants, mais : poètes. Et se souviennent qu'un morceau de critique d'art doit être d'abord lui-même une œuvre d'art. Et non pas seulement une doublure cousue au revers de l'œuvre d'un autre, un envers postiche et superflu : pas besoin de doublures.⁹¹⁷

Le peintre propose également, dans une lettre à Jean Paulhan datée du 29 novembre 1944, que « tous les articles de critique soient obligatoirement rédigés dans la forme des arrêts de justice »⁹¹⁸. Francis Ponge, qui à l'époque avait connaissance des lettres du peintre, semble faire écho à ce désir lorsqu'il écrit : « Interrogé sur la provenance de ces pierres, M. Mourlot déclare... » (*M.M.*, p. 1). Gilbert Lascault remarque que Jean Dubuffet souhaite

⁹¹¹ Gaston Bachelard, *ibidem*, p. 185.

⁹¹² Francis Ponge, dédicace du *Peintre à l'étude* à Louis Aragon et Elsa Triolet, 1948, in. *Francis Ponge, Album amicorum*, p. 41.

⁹¹³ Francis Ponge – « À la rêveuse matière » (1962), in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 869.

⁹¹⁴ Stéphane Mallarmé – *Divagations* : « La Critique, en son intégrité, n'est, n'a de valeur ou n'égale presque la Poésie à qui apporter une noble valeur complémentaire, que visant, directement et superbement, aussi les phénomènes ou l'univers », p. 188.

⁹¹⁵ Giovanni Joppolo – *Critique d'art en question*, p. 37.

⁹¹⁶ Jean Paulhan – « La Poésie de fortune », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 427.

⁹¹⁷ *Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan*, in. *Correspondance 1944-1968*, p. 83.

⁹¹⁸ *ibidem*, p. 154.

que son œuvre soit appréhendée par un « regard moins culturel »⁹¹⁹. Ce regard « non prévenu » (*M.M.*, p. 1), le philosophe le définit selon trois critères, que le peintre considère comme essentiels : il doit être « actif » et retrouver le « temps de la genèse de l'œuvre », jubilatoire et mettre le regardeur en joie, et, enfin, « oblique », « regard de côté », « regard à côté »⁹²⁰. Le texte de Francis Ponge, par l'attention portée au procédé d'impression, par son plaisir d'écriture affiché et par son autonomie manifeste, s'accorde parfaitement à ces trois critères. Gilbert Lascault souligne par ailleurs que nous pourrions « apprendre à parler » des peintres « en relisant des textes de Ponge, qui ne les concernent pas. »⁹²¹

Pour Jean Paulhan, la critique est, par essence, terroriste : Henri Bergson incarne pour lui « le métaphysicien qui la démontre, mais en même temps l'aggrave et la précipite »⁹²². Il consacre ainsi quelques textes au problème de la liberté critique, comme « Petite préface à toute critique »⁹²³, dans lequel il affirme que la critique « est l'un des noms de l'attention »⁹²⁴ ou « À demain la poésie »⁹²⁵, au chapitre intitulé « Bête comme une pierre », dont voici un extrait significatif :

C'est même pourquoi l'art est aisé, la critique difficile ; mais tous deux à la vérité exigeant d'abord de qui les exerce une certaine modestie, un effacement devant le mystère, et que l'on se résigne à le jouer ou le mimer plutôt qu'à le connaître : qu'on se tienne tout sot devant lui. Les mythes ont la vertu de suggérer ce qu'il serait trop long d'expliquer en détail ; encore est-ce à la condition de bien les entendre. Et je vois que l'on retient surtout des aventures d'Orphée ou d'Amphion l'étrange pouvoir d'une poésie qui assemble les pierres ou séduit les animaux. [...] Ce n'est pas dire qu'il faille, pour éprouver le charme, faire grand usage de son intelligence ou de sa raison. C'est plutôt dire qu'il faut d'abord se faire bête ou pierre.⁹²⁶

Jean Paulhan démontre ainsi que le critique « n'a pas à prendre le parti d'Amphion » mais « plutôt celui du quartz ou de la pierre ponce »⁹²⁷, il doit se laisser « posséder »⁹²⁸, exactement comme Francis Ponge prend le parti de la pierre lithographique plutôt que celui du lithographe.

Le texte du poète, en tant qu'introduction à une démarche artistique plutôt que décryptage de l'œuvre, répond parfaitement aux vœux de Jean Dubuffet. L'ensemble de son projet poétique doit même être envisagé, selon Eric Pellet, comme une « permanente célébration de la pensée critique »⁹²⁹. Dans « Natare Piscem doces » Francis Ponge affirme

⁹¹⁹ Gilbert Lascault – « La Pensée sauvage en acte », in *Écrits timides sur le visible*, p. 111.

⁹²⁰ Gilbert Lascault, *ibidem*, pp. 111-113.

⁹²¹ Gilbert Lascault – « Le Discours de l'annoncier », *ibidem*, p. 163.

⁹²² Jean Paulhan – *Les Fleurs de Tarbes*, p. 39.

⁹²³ Jean Paulhan – « Petite Préface à toute critique », juillet 1950, in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 367-402.

⁹²⁴ Jean Paulhan, *ibidem*, p. 371.

⁹²⁵ Jean Paulhan – « À demain la poésie, introduction à une anthologie », in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 403-433.

⁹²⁶ Jean Paulhan, *ibidem*, p. 422.

⁹²⁷ Jean Paulhan, *ibidem*, p. 423.

⁹²⁸ Jean Paulhan – « Du Bon Usage de la clef », in *Œuvres complètes*, t. II, p. 362.

⁹²⁹ Eric Pellet – « La Morale et la Rhétorique », in *Europe : Francis Ponge*, p. 63.

« qu'il n'y a aucune dissociation possible de la personnalité créatrice et de la personnalité critique » :

Le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet, c'est-à-dire que même à la pensée il doit faire prendre une pose d'objet. Le poème est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui. Cette intention ne doit pas faillir au poète. C'est la pierre de touche du critique.⁹³⁰

La critique est, pour reprendre les mots de Paul Claudel, « le côté négatif de la création »⁹³¹. Ainsi Michel Butor souligne que toute invention constitue une critique et que toute critique est une invention⁹³². Pour Francis Ponge, le « mariage de la critique et de la création »⁹³³ est un élément essentiel de sa « méthode » poétique : le texte critique est implication plus qu'explication.

Dans « Le Critique comme artiste », paru en 1891 et initialement intitulé « La Fonction et la Valeur véritable de la critique », Oscar Wilde fait l'apologie de ce genre littéraire qu'il considère comme un acte de création et qu'il élève au rang d'œuvre d'art. Il met en scène sa réflexion dans un dialogue entre deux personnages, Ernest et Gilbert, le second incarnant ses propres positions en affirmant que « sans esprit critique il n'y a pas de création artistique digne de ce nom » : « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans conscience claire, conscience et esprit critique ne font qu'un. »⁹³⁴. Pour Oscar Wilde la critique est conscience contemplative. Pour être considéré comme une œuvre à part entière le texte critique doit absolument conserver son autonomie : la bonne critique doit être « créatrice et indépendante ».

Est critique celui qui nous montre une œuvre d'art sous une forme qui diffère de celle qu'elle avait à l'origine ; l'usage d'une nouvelle technique est donc un acte critique autant que créateur.⁹³⁵

Ernest s'interroge sur l'intérêt de la critique d'art, selon lui elle ne fait que couvrir de clameurs inutiles le chant de l'artiste, et l'éloigne du silence et de la solitude indispensables à la création. Il avance alors l'idée que ce qui se conçoit bien se passe d'explication, lieu commun tiré d'une formule de Nicolas Boileau que Francis Ponge reprend lui aussi dans le texte de « Matière et Mémoire » :

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement : sans doute... Mais seulement ce qui ne se conçoit pas bien mérite d'être exprimé, le souhaite et appelle sa conception en même temps que l'expression elle-même.⁹³⁶

Pour le véritable critique le sujet n'est que matière première. C'est la façon dont ce sujet est traité qui importe. Oscar Wilde compare la critique à la poésie qui donne forme et vie à la matière : « La critique est une création dans une création [...] la forme la plus pure de l'impression personnelle [...] le témoignage d'une âme »⁹³⁷.

⁹³⁰ Francis Ponge – « *Natare piscem doces* », in. *Œuvres complètes*, t. I, pp. 176 et 177.

⁹³¹ Paul Claudel – « Introduction à un poème sur Dante », in. *Œuvres en prose*, p. 423.

⁹³² Michel Butor – « La Critique et l'Invention », in. *Répertoire III*.

⁹³³ Francis Ponge – « L'Écrit Beaubourg », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 897.

⁹³⁴ Oscar Wilde – « Le Critique comme artiste », in. *Œuvres complètes*, p. 845.

⁹³⁵ Oscar Wilde, *ibidem*, p. 864.

⁹³⁶ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 4.

⁹³⁷ Oscar Wilde – « Le Critique comme artiste », p. 855.

La critique est profondément subjective : elle est tout autant impression qu'expression. Selon Oscar Wilde la forme parfaite du genre est ainsi celle qui traite l'œuvre comme le déclencheur de la propre créativité de l'auteur. L'œuvre d'art, motif d'inspiration, est aussi « moyen » de renouvellement de l'expression, comme le souligne Francis Ponge :

Cela suppose qu'on en soit à désirer éprouver (acquérir) des sentiments inouïs, des formes suggestives et complexes de sentiments encore inédits, que l'on considère l'œuvre d'art comme moyen de modifier, de renouveler son monde sensoriel, de lancer l'imagination dans des directions nouvelles, inexplorées.⁹³⁸

Le critique est interprète même s'il n'a pas vocation à expliquer l'œuvre. Sa fonction est double, de réception et d'émission à la fois, et s'apparente à celle de l'artiste, telle que la définit Jean Dubuffet⁹³⁹. Jorge Luis Borges dit ainsi que seul l'artiste, qu'il soit peintre ou poète, peut réunir dans le texte critique « les deux pôles antagonistes de la pensée, à savoir le pôle impressionniste et le pôle expressionniste »⁹⁴⁰. Cet aspect essentiel peut être résumé par l'expression d'André du Bouchet « Ici en deux ». Mais l'équilibre entre ces deux pôles doit être respecté, selon Jean Starobinski, le critique avisé doit tout autant se méfier de « la perte de la relation » que de « la perte de la différence »⁹⁴¹ :

La solitude du discours critique est le grand piège auquel il faut échapper. Trop souvent soumis à l'œuvre, il partage la solitude de l'œuvre ; trop indépendant de celle-ci, il poursuit un chemin singulier et solitaire.⁹⁴²

Comme la pierre Francis Ponge ne se contente pas de répéter l'expression d'un autre, c'est une « expression modifiée » (*M.M.*, p. 2) qu'il manifeste. La subjectivité et la profondeur du critique fonctionnent comme des « révélateurs », puisque comprendre l'autre, c'est d'abord se comprendre soi-même. L'union du texte et des lithographies dans l'album fait « naître un espace de transformation des signes et de soi par l'autre »⁹⁴³.

Oscar Wilde considère ainsi la subjectivité comme l'élément essentiel de l'interprétation. Le critique ne doit pas être spécialiste, mais plutôt cet « esprit non prévenu », dont parle Francis Ponge au début de « Matière et Mémoire » :

C'est tout simplement au tempérament artistique que parle tout art. Il ne s'adresse pas au spécialiste. Il a la prétention d'être universel et de rester un à travers toutes ses manifestations.⁹⁴⁴

Cet « esprit non prévenu » est l'incarnation même du poète-critique qui se confronte à l'œuvre sans aucune forme de prévention. Émile Littré cite à propos de ce terme une phrase de Bossuet, qui compare la prévention à une sorte de folie interdisant toute possibilité d'échange ou de dialogue : « L'homme prévenu ne nous écoute pas, il est sourd ». Francis

⁹³⁸ Francis Ponge – *Méthodes*, p. 42.

⁹³⁹ « Tout ouvrage de peinture repose, dès son départ, sur une équivoque. Le peintre s'attribue, en effet, deux rôles très différents. D'une part il veut être un interprète (un médium) des objets qu'il évoque, leur donner parole, se faire leur voix. Mais en même temps il veut faire entendre la sienne propre, ce qui est tout autre chose. Le mécanisme des deux sens, qu'on peut dire contraires – celui de la réception et celui de l'émission – mariés dans une seule opération... », Jean Dubuffet, in. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 197.

⁹⁴⁰ Jorge Luis Borges – *Œuvres complètes*, t. I, p. 838.

⁹⁴¹ Jean Starobinski – *La Relation critique*, p. 11.

⁹⁴² Jean Starobinski, *ibidem*.

⁹⁴³ Valentine Oncins – « À paraître », in. *Le Dessin et le Livre*, p. 38.

⁹⁴⁴ Oscar Wilde – « *Le Critique comme artiste* », p. 893.

Ponge au contraire s'efforce d'écouter et de comprendre l'artiste au travers de son traitement de la matière.

L'œuvre d'art, considérée depuis Charles Baudelaire comme prétexte à l'invention d'un nouveau genre dans lequel texte et image « aspirent à se rencontrer », s'apparente à l'objet pour Francis Ponge, objet pour lequel il doit à chaque fois inventer une expression propre. Observant l'impression des planches lithographiques le poète remarque que « c'est la mémoire, l'esprit [...] qui font ici la troisième dimension (M.M., p. 4).

Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément au contraire. Ils emportent ma conviction. Du seul fait qu'ils n'en ont aucunement besoin. Leur présence, leur évidence concrètes, leur épaisseur, leur trois dimensions [...] tout cela est ma seule raison d'être, à proprement parler mon prétexte [...] Et, si elle n'est que mon prétexte, ma raison d'être, s'il faut donc que j'existe, à partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos. Quelle création ? Le texte. Et d'abord comment en ai-je l'idée, comment en ai-je pu avoir idée, comment la conçois-je ? Par les œuvres artistiques (littéraires)

L'œuvre d'art, comme la pierre lithographique, « modifie »⁹⁴⁶ l'expression du poète. La collaboration avec un peintre est source d'« invention stylistique »⁹⁴⁷, Michel Butor remarque ainsi : « En travaillant avec un peintre, je transforme profondément ce que j'écris. Ce que j'ai écrit pour [eux] est profondément différent de ce que j'aurais pu écrire sans eux. [...] ce sont des textes véritablement qui sont issus du contact, d'une espèce de mariage »⁹⁴⁸, qui n'auraient peut-être jamais été écrits s'ils n'avaient été commandés. L'utilisation du terme prétexte prend ici toute son importance et éclaire la volonté critique de Francis Ponge : dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, la série de lithographies est à la fois le « prétexte » d'écriture, c'est-à-dire la raison apparente du discours poétique permettant de dissimuler le motif réel, et sa source d'inspiration génétique, « pré-texte ». André Gide avait justement donné ce titre au recueil de ses textes critiques édités entre 1903 et 1911 : *Prétextes*. Cet ouvrage s'ouvre sur une apologie de l'influence en littérature, qu'il compare à un éblouissement :

L'artiste véritable, avide des influences profondes se penchera sur l'œuvre d'art, tâchant de l'oublier et de pénétrer plus arrièrè. [...] l'artiste véritable cherchera derrière l'œuvre, l'homme, et c'est de lui qu'il apprendra. Cependant lorsque je parle de critique, on a bien compris qu'il s'agit de celle qu'on applique non point tant à l'œuvre d'autrui, qu'à soi-même.

⁹⁴⁵ Francis Ponge – « My creative method », in. *Œuvres complètes, t. I, p. 517.*

⁹⁴⁶ Francis Ponge, *ibidem*, p. 518.

⁹⁴⁷ Antoine Coron – « Entretien avec Michel Butor », cité in. *Le Dessin et le Livre*, p. 29.

⁹⁴⁸ Antoine Coron, *ibidem*, pp. 29 et 31.

⁹⁴⁹ André Gide – *Prétextes*, p. 19.

⁹⁵⁰ André Gide, *ibidem*, p. 219.

Milan Kundera qualifie ainsi très justement ses textes de circonstances d'« essai[s] inspiré[s] »⁹⁵¹ et affirme que « quand un artiste parle d'un autre, il parle toujours (par ricochet, par détour) de lui-même et là est tout l'intérêt de son jugement »⁹⁵². Comme le souligne Roland Barthes, la critique est toujours « critique de l'œuvre et critique de soi-même », « connaissance de l'autre et co-nnaissance de soi-même au monde »⁹⁵³. Conscient de cet état de chose, Francis Ponge avoue ne répondre qu'aux sollicitations de peintres dont les « orgasmes » sont « rigoureusement homologues » aux siens :

Car je n'ai souscrit jamais, qu'on m'en croie, à aucune sollicitation qui ne fut née d'abord d'un parti pris réciproque et si les textes qui suivent m'ont tous été effectivement commandés, ils le furent toujours, on l'aura bien compris, de part et d'autre.⁹⁵⁴

Parlant de l'« immanent sens critique », André Gide montre qu'il existe des « influences d'élection » ou des « affinités électives » qui permettent au sujet d'accéder, par la reconnaissance d'une communauté de pensée, à une « intime connaissance » mais qui le soumettent du même coup à la « peur de perdre sa personnalité »⁹⁵⁵.

L'explication de l'autre passe donc par l'implication manifeste du poète. Ainsi, Goethe pensait que c'est par l'intime identification à l'objet que peuvent être dégagées de véritables théories. Dans son roman *Les Affinités électives*, dont la troisième traduction paraît en 1942, un passage concerne justement le sens scientifique de cette formule, et semble décrire la relation particulière qui se manifeste au sein de l'album entre les lithographies de Jean Dubuffet et le texte de Francis Ponge⁹⁵⁶ :

Nous remarquons d'abord, commença le capitaine, dans tous les produits de la nature qui nous tombent sous le sens une attraction intime. [...] Représente-toi seulement l'eau, l'huile, le mercure : tu y découvriras une unité, une cohésion des parties. Cette union, ils n'y renoncent point, si ce n'est par la force ou par quelque autre cause déterminante. [...] De même que chaque être a une attraction intime, de même il doit avoir un rapport à l'égard des autres. - Et ce rapport différera, continua vivement Édouard, suivant la diversité des êtres. Tantôt ils se rencontreront en amis et vieilles connaissances, qui se rapprochent, s'unissent promptement, sans modifier quoi que ce soit l'un à l'autre, comme le vin se mêle à l'eau. Par contre, d'autres s'obstinent à demeurer étrangers côte à côte [...] il existe aussi, dans notre monde chimique, des intermédiaires pour unir ce qui se repousse réciproquement. [...] Les substances qui, venant se rencontrer, se saisissent rapidement l'une de l'autre, et se déterminent mutuellement, nous reconnaissons entre elles de l'affinité. Cette affinité est assez frappante dans les alcalis et les acides, qui, bien qu'ils soient opposés les uns aux autres, et peut-

⁹⁵¹ Milan Kundera – « Le Geste brutal du peintre : sur Francis Bacon », in. *Une Rencontre*, p. 17.

⁹⁵² Milan Kundera, *ibidem*, p. 23.

⁹⁵³ Roland Barthes – « Qu'est-ce que la critique ? », in. *Essais critiques*, p. 254.

⁹⁵⁴ Francis Ponge – « Au Lecteur », *L'Atelier contemporain*, in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 566.

⁹⁵⁵ André Gide – *Prétextes*, pp. 219 et 13.

⁹⁵⁶ Une lettre de Jean Paulhan à Francis Ponge, datée du mois d'août 1944, fait référence à un passage supprimé de *Nature piscem doces* (première partie des *Proèmes*), dans lequel il était question de Goethe : « je ne puis m'empêcher de trouver gênants, presque niais, les passages de pur orgueil (Goethe) ou d'horrible humilité », in. *Correspondance 1923-1968*, t. I, p. 322.

être même à cause de cela, se recherchent et s'accrochent de la façon la plus prononcée, se modifient et forment ensemble un nouveau corps.⁹⁵⁷

Les personnages du roman comparent ainsi les relations amicales aux affinités électives chimiques, dont les « qualités opposées rendent possible une union intime »⁹⁵⁸, et qui sont l'expression d'une relation « choisie »⁹⁵⁹. Goethe, dans une note où il annonce la parution de son roman, précise qu'il a voulu « ramener à ses origines spirituelles une parabole chimique »⁹⁶⁰. Cette métaphore chimique, qui rappelle celle utilisée par Francis Ponge dans « Matière et Mémoire », illustre parfaitement l'ambivalence de la « rencontre » entre le peintre et le poète, et celle de leurs créations respectives. René Pons, « écrivain graphomane » comme il se qualifie, revient sur le rapport entre texte et image dans le livre de peintre, « intermédiaire » dans lequel s'expriment les affinités :

[C'] est une commande, cette rencontre avec qui m'offre d'élargir encore plus la variété du territoire de mes mots, ce plasticien désireux que j'accompagne son œuvre d'un texte qu'il n'illustre pas, pas plus que je ne paraphrase sa peinture, le but étant que, de la fusion de deux pratiques, naisse, dans le cas le plus idéal, un

⁹⁶¹
tout.

Émile Littré souligne que le terme rencontre peut s'appliquer à un duel, à un « combat imprévu » entre deux corps, et qu'il désigne tout autant le « concours », la « conjonction » des corps que leur « opposition ». Toute œuvre à quatre mains est, pour reprendre les expressions employées par le peintre Pierre Alechinsky, la manifestation d'un « jeu-joute-duo-duel »⁹⁶², un « échange de procédés »⁹⁶³ qui permet de « gagner ensemble une troisième particularité, différente de chacune des deux nôtres »⁹⁶⁴ :

Dessinateur et pinceau conçoivent parfois tant d'étonnement envers ces productions-là, qu'ils les proposent, perplexes, à la plume et aux observations d'un ami qui écrit. En voici justement un qui passe. [...] ne pensez-vous pas qu'une description, une interprétation, un scénario peut-être, vous viendrait avec aisance ? Je veux dire, plus facilement que devant une feuille vouée à prendre son vide en patience. Des mots de haute précision lui vinrent, qui se placèrent aussitôt en ordre rangé, toutefois pour dire autre chose que ce qu'avait trouvé mon pinceau.⁹⁶⁵

Le texte de Francis Ponge, qui manifeste son autonomie en tenant l'artiste et son œuvre lithographique à distance, fait de *Matière et mémoire* un livre de rencontre plus que de dialogue. Le poète s'approche de l'attitude critique défendue par Oscar Wilde, telle que l'interprète Pierre Bayard : « À la limite, la critique atteint sa forme idéale quand elle n'a plus

⁹⁵⁷ Wolfgang Goethe – « Les Affinités électives », in. *Œuvres complètes : romans*, pp. 153-154.

⁹⁵⁸ Wolfgang Goethe, ibidem.

⁹⁵⁹ Wolfgang Goethe, ibidem, p. 155.

⁹⁶⁰ Wolfgang Goethe, cité par Bernard Grœthuyssen dans son « Introduction » aux *Œuvres complètes : romans*, p. XV.

⁹⁶¹ René Pons – « La Pythie et la commande », in. *Le Dessin et le Livre*, p. 45.

⁹⁶² Pierre Alechinsky – *Baluchon et ricochets*, p. 24.

⁹⁶³ Pierre Alechinsky – « À double fond », in. *Baluchon et ricochets*, p. 109.

⁹⁶⁴ Pierre Alechinsky, ibidem, p. 113.

⁹⁶⁵ Pierre Alechinsky, ibidem, pp. 109 et 110.

aucun rapport avec une œuvre. »⁹⁶⁶ La critique idéale est ainsi celle qui n'a pas de rapport direct et conscient avec l'œuvre, celle qui, selon Gérard Durozoi, réalise une « fusion de l'objectif et du subjectif »⁹⁶⁷ :

Ce qu'il faut donc obtenir, c'est un texte qui, tant que la toile en accompagne visuellement la lecture, apparaisse en quelque sorte comme la transcription, dans un domaine différent, du travail pictural ; mais qui, isolé, se manifeste aussi comme langage indépendant, autonome.⁹⁶⁸

Critique indirecte, le texte de *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* est tout autant chronique de l'expérience artistique de Jean Dubuffet – le poète parle ainsi de « chronique d'art »⁹⁶⁹ – que manifeste du parti pris poétique de Francis Ponge. Considéré par Georges Perros comme un esprit « indirect »⁹⁷⁰, le poète applique sa méthode et concentre son regard sur l'élément minéral, son texte s'apparente au « manifeste indirect »⁹⁷¹ ou au « poème préface »⁹⁷² : leçon de création, comme le suggère le sous-titre « les lithographes à l'école », son indépendance affichée n'entame en rien la force de son regard critique :

Ce que je conçois comme tel : une œuvre d'art. Ce qui modifie, fait varier, change-quelque-chose-à la langue [...] Voilà une autre réalité, un autre monde extérieur, qui, lui aussi me donne plus d'agréments qu'il ne sollicite le mien [...] qui, lui aussi, est pour moi une raison d'être, et dont la variété aussi me construit (me construit comme amateur). [...] Mais, ici aussi, chacun d'eux me repousse, me gomme (efface), m'annihile. Il me faut exister. Il faut une création de ma part à leur propos (différence, originalité). Voici donc quelle création vis-à-vis du monde extérieur je conçois, tout naturellement : une création d'ordre artistique, littéraire. [...] Ce que je tenterai sera donc de l'ordre de la définition-description-œuvre d'art littéraire. Il se trouve que j'en suis capable.⁹⁷³

Œuvre d'art littéraire, *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*, par l'ajout du dossier de notes manuscrites, devient « livre d'atelier » : recueil des essais lithographiques de Jean Dubuffet et du laboratoire de l'œuvre poétique, cet ouvrage peut être considéré en ce sens comme une revue technique du processus créatif. Si le « livre de dialogue » met en scène un échange, une communication, le « livre de rencontre », lui, implique une relation plus libre, immanente, qui s'apparente au rapport amoureux et s'applique d'autant mieux à cet album.

⁹⁶⁶ Pierre Bayard – *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, p. 152.

⁹⁶⁷ Gérard Durozoi – *Espace poétique et langage plastique*, p. 9.

⁹⁶⁸ **Gérard Durozoi, *ibidem*, p. 34.**

⁹⁶⁹ Lettre de Francis Ponge à Jean Paulhan, in. *Correspondance*, t. II, p. 73.

⁹⁷⁰ Georges Perros – *Papiers collés*, t. I : « Quelques esprits contemporains donnent la sensation de l'aphorisme. La lecture de leur œuvre est ambiguë, cache quelque chose : leur aphorisme personnel. J'en vois le signalement, plus ou moins prononcé, chez Paulhan, Ponge, Leiris [...] Tous ces esprits sont "indirects" », pp. 15-16.

⁹⁷¹ Francis Ponge – « Deux récents manifestes indirects » : « Eppur, si muove ! » et « Pour Roger Dérioux », in. *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1251 et 693.

⁹⁷² Francis Ponge – « Pratiques d'écritures », *ibidem*, p. 1015.

⁹⁷³ **Francis Ponge – « My creative method », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 518.**

« Le livre d'artiste devrait travailler précisément sur une ligne qui est celle des écarts, c'est-à-dire de c qui fracture [...] C'est une tension avec un cadre [...] le lien serait toujours à saisir dans un rapport d'excitation, de tension, d'écart.⁹⁷⁴

⁹⁷⁴ François Rouan – « Une constellation de débris... », in. *Peinture et Écriture 2, le livre d'artiste*, pp. 365-366.

Conclusion

Pour rendre compte de la complexité d'un ouvrage tel que *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* nous avons préféré adopter un angle d'étude double, à la fois esthétique et sémantique, selon les définitions qu'en donne Jean Clair dans son ouvrage *Malaise dans les musées* :

Le premier terme vise une approche formelle qui la considère en soi, d'après des critères supposés "universels", le second à leur compréhension dans leur contexte, selon leur finalité dans la société qui les produit et le sens que leurs donnent leurs auteurs et leurs utilisateurs.⁹⁷⁵

Ainsi, nous avons pu constater que si les événements politiques semblent absents de l'album, ils affleurent toutefois au travers du choix du titre et des personnes évoquées, parfois allusivement dans le texte, mais aussi dans les thématiques des lithographies. *Matière et Mémoire, ou les lithographes à l'école* est le témoin subreptice du contexte historique, dont la « trace », comme l'encre sur la pierre, est « à la fois manifestée et enfouie » (M.M., p. 5) dans la profondeur du langage :

Plus largement il rappelle que ces billets s'inscrivent en regard de poèmes du temps de guerre faisant allusion aux « restrictions idéologiques et matérielles de l'époque » [...] et c'est encore Jean Thibaudeau qui fournit la meilleure définition générique de ces proses comme « autant de manifestes de la parole aliénée, occupée, aux détails dérisoires d'une vie de société ».⁹⁷⁶

Les lithographies de Jean Dubuffet témoignent ainsi de ces préoccupations quotidiennes. Le traitement graphique de la matière minérale par l'artiste, qui s'apparente au tracé pariétal préhistorique et rappelle que les premiers livres étaient de pierre, peut également être considéré comme une référence implicite au contexte :

Rappelons que la découverte des grottes de Lascaux en septembre 1940 apportait la preuve des origines lointaines de la culture et de l'art en France, événement très important au plus sombre de l'occupation.⁹⁷⁷

Ainsi lorsque Francis Ponge, au début du texte, fait référence à la « bibliothèque », au « conservatoire » et au « British Museum », c'est à l'intégrité de la culture qu'il fait allusion :

⁹⁷⁵ Jean Clair – *Malaise dans les musées*, p. 96.

⁹⁷⁶ Jean-Marie Gleize – « Francis Ponge : Billets "hors sac" », in. *L'Herne*, p. 215.

⁹⁷⁷ Sarah Wilson – « Jean Fautrier, ses écrivains et ses poètes », in. *Écrire la peinture*, p. 246. Louis Aragon, dans un poème consacré à Pablo Picasso, fait état de l'importance de cette découverte pour le monde de l'art, notamment en ce qui concerne la représentation de l'homme : « Changer la peinture c'est changer l'homme / Plus jamais le même après que parurent / Aux parois des grottes les bisons noirs. », « Discours pour les grands jours d'un jeune homme appelé Pablo Picasso », in. *Les Adieux et autres poèmes*, p. 141.

Je considère [...] que ce qui nous vient de la bibliothèque, si vous voulez, de nos humanités, s'est intégré à notre nature profonde, à notre tempérament, à ce qui est le plus subjectif en nous, de façon matérielle, c'est dans notre physiologie.⁹⁷⁸

Les références latines, mais aussi les occurrences de termes anglo-saxons, soulignent l'importance, pour le poète, du patrimoine linguistique. « Matière et Mémoire », a la fois « manifeste poétique d'une œuvre plastique » et « manifeste d'une parole occupée » enfin délivrée, devient « texte de circonstance », au double sens du terme.

Pour Francis Ponge, les recherches sur l'objet font partie intégrante du processus d'écriture, comme nous avons pu le constater à la lecture du dossier génétique, intégré à la fin de l'exemplaire conservé à la B.N.F. : la pierre, devenue métaphore du manuscrit poétique, passe par une phase d'imprégnation, le désir précède le bonheur d'expression. Motif de prédilection du poète, la pierre dans tous ses états – « traitée à la fois comme page et comme visage, comme dépositaire et comme interlocuteur... » (M.M., p. 4) – est l'allégorie de l'écriture en marche ; à la fois instrument et monument, elle consacre, manifeste une expression dont elle garde le souvenir. Source d'inspiration, appel à l'écriture, la matière minérale se fait miroir et manifeste du projet poétique. Le langage, les mots, sont à la fois matière et mémoire – « ô Paroles, matière et esprit mêlés »⁹⁷⁹ –, leurs significations anciennes remontent des profondeurs comme un « souvenir involontairement affleuré » (M.M., p. 5). Francis Ponge s'interroge sur cette constante lors de son entretien avec Philippe Sollers : « Dans mes textes – pourquoi toujours tant de pierres ? Pourquoi évoquent-ils des appareils de pierre ? »⁹⁸⁰ Il l'explique par ses origines provençales, qui resurgissent dans « Matière et Mémoire » avec l'opposition de la pierre lithographique à la « pierre des Alyscamps », et par sa fascination pour les stèles, lui qui considère depuis son enfance que les « seuls textes valables » sont ceux qui peuvent être « inscrits dans la pierre »⁹⁸¹, gravés en profondeur dans la matière comme dans la mémoire.

Francis Ponge affirme ainsi dans « La Seine » qu'il faut considérer « n'importe quelle formule verbale et enfin n'importe quel livre comme une stèle, un monument, un roc »⁹⁸², qui résiste à l'esprit et manifeste tout à la fois son « expression modifiée ».

Elle paraît alors heureuse d'avoir eu sa part, de s'être exprimée elle aussi, et ce bonheur sera communiqué aux planches, à l'œuvre elle-même. [...] Ce qui importe, c'est le bonheur d'expression, et l'on ne peut trouver le bonheur tout seul, où votre instrument (votre épouse) ne le trouve pas. Du moins n'y a-t-il guère d'enfant probable sans cette condition.⁹⁸³

Le bonheur d'expression est ce qui réunit le peintre et le poète qui se considèrent comme des « forcenés » et des « enragés » de l'expression. Tous deux affichent une pratique à la fois ludique et jubilatoire de la matière. Cette pierre lithographique « ultra-sensible », qui suscite la rencontre, ils la célèbrent chacun à leur façon. Ils répondent à ses sollicitations, à son désir d'expression, ont des égards pour sa « susceptibilité » (M.M., p. 2) : ce terme, Francis Ponge l'applique aussi bien aux choses qu'au langage, pour justifier son projet poétique :

⁹⁷⁸ « Entretien avec Francis Ponge », in. *Cahiers critiques de la littérature*, n° 2, déc. 1976, p. 22.

⁹⁷⁹ Francis Ponge – « Nous, mots français », in. *Œuvre complètes*, t. II, p. 1291.

⁹⁸⁰ Francis Ponge – *Entretiens avec Philippe Sollers*, p. 43.

⁹⁸¹ Francis Ponge – *Pour un Malherbe*, in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 186.

⁹⁸² Francis Ponge – « La Seine », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 531.

⁹⁸³ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 3.

Il est ainsi certains mots qui tiennent plus d'esprit et de beauté que nos plus riches idées. Respectueux et prudents, nous pouvons entrer dans leur gloire, si nous ménageons à proprement parler leurs susceptibilités. [...] Soignons notre palette. C'est une condition de la beauté littéraire.⁹⁸⁴

Dans « Matière et Mémoire » l'artiste est « amoureux » de la pierre (M.M., p. 3), rendue sensible de la « façon la plus humaine » (p. 1), elle devient incarnation du corps féminin, l'« épouse » du lithographe (p. 3). Ainsi, les « épousailles » (p. 4) de la pierre et du papier sous la presse suggèrent l'union du texte et des lithographies dans l'album : cette création commune est alchimie, réaction provoquée par la réunion de deux composés différents, l'art et la littérature.

Pour Oscar Wilde la critique n'est un art que dans la mesure où le poète conserve son autonomie : c'est quand elle n'a pas de rapport direct avec l'œuvre qu'elle atteint sa forme idéale. Il faut écrire autour de la peinture, et non sur elle. L'objet d'étude devient le moyen d'une recherche identitaire, son prétexte : la technique lithographique est, pour Francis Ponge, le point de départ d'une réflexion sur la littérature. Il résume son projet critique dans la « Note sur *Les Otages. Peintures de Fautrier* », sur laquelle il travaille lors de la composition de « Matière et Mémoire » :

Ce que Fautrier a exprimé par sa peinture ne peut être exprimé autrement. Comment pourrait-on tourner la difficulté ? Peut-être pourrait-on tenter un éloge du blanc de zinc sortant du tube ? Un éloge du pastel écrasé dans l'enduit, un éloge de l'huile colorée ?⁹⁸⁵

C'est un éloge de la pierre lithographique, support d'expression artistique qui devient motif d'écriture poétique, que propose le poète, à la fois traité sur les pierres, « lithographie » au sens premier du terme, et manifeste « lithosphique ». La contemplation envisagée comme un acte d'amour marque l'impulsion : Francis Ponge tire une leçon de cette technique chimique d'impression, qu'il considère comme un « moyen de connaissance », et projette sur elle son propre art poétique. La « formulation de l'expression » s'élabore à partir de la méditation sur la pratique artistique, l'« expression est modifiée » par elle : Francis Ponge adopte dans ce texte une « technique verbale de lithographe »⁹⁸⁶. Les lithographies de Jean Dubuffet sont le prétexte d'une manifestation poétique qui s'attache essentiellement aux réactions de la matière minérale.

Pour Jean-Luc Steinmetz, il existe chez Francis Ponge et Stéphane Mallarmé une même préoccupation :

Une semblable vénération, très matérialiste au fond, pour « Le Livre, instrument spirituel », le livre à son tour objet, conçu comme surface objective ou mieux, lieu d'un théâtre intime à toujours déployer.⁹⁸⁷

Cette vénération se traduit, chez le second, par le désir de faire « un livre architectural et prémédité » ; il est ainsi très critique vis-à-vis de certains de ses recueils, estimant que « c'est bien juste s'ils composent un album, mais pas un livre »⁹⁸⁸. Refusant « ce mot condamatoire

⁹⁸⁴ Francis Ponge – « Fragments métatechniques », in. *Œuvres complètes*, t. II, p. 305.

⁹⁸⁵ Francis Ponge – « Note sur *Les Otages. Peintures de Fautrier* », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 109.

⁹⁸⁶ Elisabeth Walther, cité par Haroldo de Campos – « Francis Ponge : textes visuels », in. *L'Herne*, p. 284.

⁹⁸⁷ Jean-Luc Steinmetz – « Une leçon de détachement », in. *L'Herne*, p. 156.

⁹⁸⁸ Stéphane Mallarmé – *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, p. 11.

d'album »⁹⁸⁹, Stéphane Mallarmé considère le livre comme « jeu du mental instrument par excellence »⁹⁹⁰. Cette définition semble correspondre en tout point à un ouvrage tel que *Matière et mémoire*, le poète paraît y faire allusion lorsqu'il affirme

Car enfin si on la dédaigne, si on la traite en simple album... Et bien ! non : elle n'est pas un simple album, et elle vous le fera bien voir.⁹⁹¹

Francis Ponge, par cette phrase, fait état de l'importance de sa participation à la composition du livre commun, qui transforme le simple recueil d'images, initialement prévu par Jean Dubuffet, en une œuvre à quatre mains. Comme la pierre le poète doit être « intéressé à l'expression », il « réagit sur l'expression » du peintre, il « collabore à la facture, à la formulation » de cette expression, la transforme et la « manifeste », en la répétant autant de fois que le texte sera imprimé (p. 2). La « réaction » littéraire de Francis Ponge agit comme une « thésaurisation subreptice », « l'expression est modifiée par elle » (p. 2).

Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école est donc bien plus qu'un album, ni véritablement « livre de dialogue » – bien que le dialogue s'établisse par l'autonomie même du texte du poète –, ni « livre de peintre », ni tout à fait « livre objet », nous proposons de le baptiser ici « livre de rencontre », selon la définition qu'en donne le Littré, dans lequel s'inscrit le « concours », la « conjonction » ou l'« opposition des corps ». Entre-deux, le livre est l'espace commun où le peintre et le poète se retrouvent « ici en deux », s'allient sans se confondre. Il est le témoin d'une rencontre entre l'« esprit non prévenu » qui ouvre le texte et « l'artiste merveilleux » qui le clôt : témoignage d'une reconnaissance et moyen de co-naissance, manifestation d'une « libre correspondance »⁹⁹². La formule « musique de chevet » (p. 1) s'inscrit dans cette affirmation de l'autonomie critique : la particularité de la musique de chambre est qu'aucune partie n'est doublée, comme dans le duo, chaque interprète s'exprime sans jamais répéter l'autre. Le livre de chevet incarne l'intimité de la relation entre l'artiste et le critique, et semble faire allusion à la diffusion confidentielle de l'album.

La réunion de ces deux expressions pour former cette « musique plus discrète », cette « musique de chevet » (p. 1), symbolise le point de rencontre entre le peintre et le poète. Le dialogue se fonde sur ces valeurs communes, ce désir partagé d'expression : la libre interprétation par le poète des travaux du peintre, la manifestation, dans le texte même, de son « identité personnelle » (p. 4), son refus de traduire l'œuvre plastique sont autant d'indices de leur « communauté de pensée ». Car l'autonomie artistique n'exclut pas l'implication réciproque, comme le montre justement Pierre Bourdieu à propos de Francis Ponge :

Pas un commentaire : le vrai texte est celui qui se passe de commentaire, qui réussit à se rendre « inexplicable », c'est-à-dire « évidemment clair ». Un témoignage de reconnaissance : « Souvenir affectueux d'un bienfait reçu, avec le désir de s'acquitter en rendant la pareille », ou même « écrit par lequel on déclare où l'on reconnaît avoir reçu telle valeur (Littré).⁹⁹³

⁹⁸⁹ Stéphane Mallarmé – « Lettre autobiographique à Verlaine », *ibidem*, p. 393.

⁹⁹⁰ Stéphane Mallarmé, *ibidem*, p. 245.

⁹⁹¹ Francis Ponge – *Matière et mémoire...*, p. 3.

⁹⁹² François Chapon – « Notes sur *Cinq Sapates* », in. *L'Herne*, p. 266.

⁹⁹³ Pierre Bourdieu – « Nécessiter », in. *L'Herne*, p. 434.

C'est ce qu'affirme notamment Bernard Noël dans le poème « Songer à ses dettes » ; le « vrai texte » doit être le témoin du « parcours d'une transcendance intime à une immanence incarnée par autrui »⁹⁹⁴.

Les qualités essentielles – et apparemment contradictoires – du critique sont celles de la pierre : l'« humilité » et la « susceptibilité » permettent l'autonomie dans la rencontre. Il est pour cela nécessaire de se confronter à l'œuvre sans aucun préjugé, « l'esprit non prévenu » (p. 1), afin de se laisser envahir par sa présence et son épaisseur, de la traiter de la même façon que le poète traite poétiquement les choses :

Exemple du peu d'épaisseur des choses dans l'esprit des hommes jusqu'à moi : du galet, ou de la pierre, voici ce que j'ai trouvé qu'on pense, ou qu'on a pensé de plus original : Un cœur de pierre (Diderot) ; Uniforme et plat galet (Diderot) ; Je méprise cette poussière qui me compose et qui vous parle (Saint-Just) ; Si j'ai du goût ce n'est guère Que pour la terre et les pierres (Rimbaud). Et bien ! Pierre, galet, poussière, occasion de sentiments si communs quoique contradictoires, je ne te juge pas si rapidement, car je désire te juger à ta valeur : et tu me serviras, et tu serviras dès lors aux hommes à bien d'autres expressions, tu leur fourniras pour leur discussions entre eux ou avec eux-mêmes bien d'autres arguments ; même, si j'ai assez de talent, tu les armeras de quelques nouveaux proverbes ou lieux communs : voilà toute mon ambition.⁹⁹⁵

Comme le galet et l'ardoise⁹⁹⁶, la pierre lithographique, support de l'œuvre artistique de Jean Dubuffet, devient symbole du processus de composition : Bernard Beugnot constate ainsi que le poète « substitue », « à la mythologie de l'écriture », « une physique de la création »⁹⁹⁷. Le minéral, chez Francis Ponge, délivre sa « leçon de poésie »⁹⁹⁸. Le texte du poète, accompagnant les lithographies, évoque une philosophie du sensible, une morale esthétique, au sens où l'entend le peintre André Masson :

S'il y avait une morale esthétique, celle-ci ne pourrait être qu'épicurienne : partir du physique, aller de la perception au caché, et n'usurper en rien la primauté du désir.⁹⁹⁹

La sensualité manifeste du procédé et des matériaux lithographiques inspire au poète une leçon de « séduction » (p. 5) et d'érotisme minéral. Par son texte, Francis Ponge répond au désir de la pierre, il obtient ses « faveurs » (p. 5) et en dégage une philosophie « complète »

⁹⁹⁴ Dominique Carlat – « Bernard Noël, "parler le sensible", ou comment la prose vient au poète face à la peinture », in. *Littérature et Peinture*, p. 204.

⁹⁹⁵ Francis Ponge – « Introduction au "Galet" », in. *Œuvres complètes*, t. I, p. 205.

⁹⁹⁶ Francis Ponge – « Le Galet », in. *Œuvres complètes*, t. I, pp. 49 à 56, « Introduction au "Galet" », ibidem, pp. 201 à 205, « L'Ardoise », t. II, pp. 656 et 657. Pour une réflexion sur les supports, voir aussi les deux versions du texte « Le Papier », t. II, pp. 1376-1380 : « Les paroles s'envolent, disait-on jadis et les écrits restent. Oui, car elles nichaient dans le marbre et c'était le rapport des tourterelles au colombier. [...] Mais dès que le papier fut né, il devint bientôt votre unique support. Paroles, désormais les écrits volèrent... » p. 1379.

⁹⁹⁷ Bernard Beugnot – *Poétique de Francis Ponge*, p. 35.

⁹⁹⁸ Almuth Grésillon – « Francis Ponge : L'Ardoise "dans tous ses états" », in. *La Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, archive de la modernité*, p. 159.

⁹⁹⁹ André Masson, cité par Pascal Bonafoux – « Le Regard, le passe-partout et l'écriture », in. *Écrire la peinture*, p. 17.

– « Toute philosophie est incomplète, dont la morale ne contient pas une "ÉROTIQUE" »¹⁰⁰⁰ disait ainsi Robert Desnos –, inspirée par les réactions de la matière aux sollicitations du peintre, véritable lithosophie qui s'élabore dans la lignée des travaux d'Henri Bergson et de Gaston Bachelard. Dans « Langue des pierres », André Breton compare la contemplation minérale à un « moyen de connaissance » (p. 5) :

Les pierres – par excellence les pierres les plus dure – continuent à parler à ceux qui veulent bien les entendre. À chacun d'eux, elles tiennent un langage à sa mesure : à travers ce qu'il sait elles l'instruisent de ce qu'il aspire à savoir.¹⁰⁰¹

Enfin se dessine sans cesse, en creux, la figure de Jean Paulhan : provoquant la rencontre, accompagnant la genèse des lithographies et du texte, il participe indirectement, par l'influence de ses propres écrits sur les co-signataires, à la composition de l'album. Le titre commun choisi, « Matière et Mémoire », est un hommage détourné au mentor, lecteur et amateur idéal du poète et du peintre, passés tous deux par « l'école Paulhan » ; un clin d'œil des « mauvais élèves » au professeur, à la fois « sourcier » et « censeur », comme l'appelle parfois Francis Ponge.

De notre point de vue enfin le projet critique pongien tel qu'il se manifeste dans « Matière et Mémoire » – l'intime connaissance de l'œuvre découlant de la contemplation et de l'amour de la matière – s'accorde à celui du poète Rainer-Maria Rilke, comme en témoignent ces quelques extraits de l'ouvrage *Lettres à un jeune poète* :

D'ailleurs, pour saisir une œuvre d'art, rien n'est pire que la critique. [...] Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude ; rien n'est pire que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut les saisir. [...] Au vrai, la vie créatrice est si près de la vie sexuelle, de ses souffrances, de ses voluptés, qu'il n'y faut voir que deux formes d'un seul et même besoin, d'une seule et même jouissance. Fuyez les grands sujets pour ceux que votre quotidien vous offre. [...] S'il n'est pas de communion entre les hommes et vous, essayez d'être près des choses : elles ne vous abandonneront pas. [...] Dans le monde des choses et dans celui des bêtes, tout est plein d'évènements auxquels vous pouvez prendre part.¹⁰⁰²

Établissant la proximité entre création et amour physique, le poète fait du désir d'expression de la matière minérale le miroir de sa propre pratique poétique ; l'homme, se regardant dans la pierre, atteint avec elle le « bonheur d'expression » (p. 3).

Par cette étude à la fois critique et génétique nous avons pu observer l'évolution des relations entre le peintre et le poète, souligner leur communauté de pensée, notamment en ce qui concerne la critique d'art, et comprendre, de fait, l'ambivalence du rapport entre le texte et les lithographies, à la fois autonomes et solidaires. Cette présence double est symbolisée par la réaction chimique du procédé lithographique, dans laquelle Francis Ponge et Jean Dubuffet pourraient incarner les deux composés qui s'attirent et se repoussent. Le livre devenu espace commun, par sa « vertu liante et instauratrice »¹⁰⁰³, incarne,

¹⁰⁰⁰ Robert Desnos, cité par Marie-Claire Dumas – « De l'Érotisme », in *La Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, archive de la modernité*, p. 140.

¹⁰⁰¹ André Breton – « Langue des pierres », in *Écrits sur l'art*, p. 965.

¹⁰⁰² Rainer-Maria Rilke – *Lettres à un jeune poète*, pp. 17, 35, 37, 21 et 66.

¹⁰⁰³ Yves Bonnefoy – *L'Improbable et autres essais*, p. 98.

comme la peau, la « surface de contact »¹⁰⁰⁴ entre les deux expressions. Livre au dialogue manqué pour certains, *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* est à notre sens un merveilleux « livre de rencontre », encore injustement méconnu en dehors du cercle des bibliophiles, mais que nous proposons désormais à l'amateur dans son intégralité.

¹⁰⁰⁴ Didier Anzieu – *Le Moi-peau*, Bordas, 1985, p. 95.

Références bibliographiques

Cette bibliographie, non exhaustive, comporte les références complètes des ouvrages cités au sein de notre étude, ou sur lesquels nous nous sommes appuyés. Nous avons tenté, dans la mesure du possible, de recenser de façon précise et complète, en fournissant une notice bibliographique détaillée, les œuvres proposant une collaboration entre peinture et poésie (livres d'artistes, albums, livres de peintres, livres illustrés...). Ainsi, nous avons fait figurer, à la suite du titre et entre parenthèse, une brève description des différents éléments (textes, images...), ainsi que le nombre d'exemplaires édités en original, et, dans certains cas, les indications matérielles d'édition (papier utilisé, reliures...).

Les ouvrages sont classés par ordre alphabétique, à partir du nom de l'auteur, ou par ordre chronologique, notamment pour les bibliographies du peintre et du poète.

- I. Le peintre et le poète.
 - I.1. Le corpus.
 - I.2. Autres collaborations respectives.
 - I.3. Bibliographie du peintre et du poète.
 - I.4. Bibliographie concernant le peintre et le poète.
- II. Le livre et l'édition.
 - II.1. Sur la lithographie.
 - II.2. Sur les manuscrits.
 - II.3. Sur l'édition.
 - II.4. Sur le livre, les artistes et ses artisans.
- III. La critique.
 - III.1. Critique littéraire.
 - III.2. Critique d'art.
 - III.3. Sur les mots et les images.
- IV. Autres documents.
 - IV.1. Revues et articles.
 - IV.2. Entretiens et correspondances.
 - IV.3. Sur internet et CD. Roms.
 - IV.4. Mémoires et thèses.

I. Le Peintre et le poète

I.1. Le corpus.

- **PONGE, Francis et DUBUFFET, Jean** – *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* (Avec trente-quatre lithographies originales de Jean Dubuffet) – Paris : Fernand Mourlot, 1945 (60 ex. dont 10 hors commerce). Le texte seul a fait l'objet d'une réédition hors commerce à 20 ex. dont un comporte une lithographie originale de Pablo Picasso (« Tête de jeune homme », 7 nov. 1945).
- **PONGE, Francis et DUBUFFET, Jean** – *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* – Paris : Fernand Mourlot, Ex. n° 22 conservé à la B.N.F., 1945 – 13-(1) p. – (34) f. de pl. dont 2 en coul. – (69) f.
- **PONGE, Francis et DUBUFFET, Jean** – *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école* – Paris : Fernand Mourlot, Ex. non identifié et truffé de notes manuscrites, acquis en 1946 par le peintre Rey-Millet.
- **PONGE, Francis** – « Extrait des premières notes manuscrites à *Matière et mémoire*, in. *Œuvres complètes* – Paris : Gallimard (Coll. « La Pléiade »), 1999 – pp. 156-157.
- **PONGE, Francis** – « Matière et mémoire », in. *Œuvres complètes* – Paris : Gallimard (Coll. « La Pléiade »), 1999 – pp. 116-124.
- **DUBUFFET, Jean** – « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des *Phénomènes* », in. *L'Homme du commun à l'ouvrage* – Paris : Gallimard (Coll. « Folio/essais »), 1991 (1^{ère} éd. 1973) – pp. 253-284.
- **BOUSQUET, Joë** – « Francis Ponge et Jean Dubuffet. Matière et mémoire », in. *La Gazette des Lettres* – 1947, n° 47 – Lausanne, janv.
- **BERGSON, Henri** – *Matière et Mémoire* – Paris : Presses Universitaires de France (Coll. « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine »), 1965 (1^{ère} éd. 1939) – 280 p.

I.2. Autres collaborations respectives.

- **DUBUFFET, Jean et ÉLUARD, Paul** – *Quelques mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet* (Avec une lithographie originale de Jean Dubuffet, « Le Salut à la fenêtre », reprise dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*) – Paris : Mourlot, 1944 (100 ex. hors commerce).
- **DUBUFFET, Jean et FRÉNAUD, André** – *Vache bleue dans une ville* (Avec une lithographie originale de Jean Dubuffet, reprise dans *Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école*) – Paris : Éd. Pierre Seghers, 1944 (150 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et SEGHERS, Pierre** – *L'Homme du commun ou Jean Dubuffet* (Avec deux lithographies originales de Jean Dubuffet) – Paris : Éd. Poésie 44, 1944 (161 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et TAPIÉ, Michel** – *Mirobolus, Macadam et Cie, Hautes Pâtes* (Avec une lithographie originale de Jean Dubuffet) – Paris : René Drouin, 1945 (30 ex.). Il existe également une édition courante à 700 exemplaires.

- **DUBUFFET, Jean et GUILLEVIC, Eugène** – *Élégies* (Avec une lithographie originale de Jean Dubuffet, « Paysage habité ») – Paris : Éd. du Point du Jour, N.R.F., 1946 (306 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et GUILLEVIC, Eugène** – *Les Murs* (Avec quinze lithographies originales de Jean Dubuffet) – Paris : Les Éditions du Livre, 1950 (172 ex. dont 10 ex. hors commerce sur Montval).
- **DUBUFFET, Jean et PAULHAN, Jean** – *La Métromanie ou les Dessous de la Capitale* (Calligraphié et illustré par Jean Dubuffet) – Paris : chez les auteurs, 1950 (150 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et ALFONSO OSSORIO** – *Peintures initiatiques d'Alfonso Ossorio* (Texte de Jean Dubuffet avec 6 planches en couleur et 39 reproductions en noir) – Paris : La Pierre Volante, 1951 (36 ex. sur papier d'Arches, accompagnés d'une lithographie en couleur, 1440 ex. sur fil Johannot et 60 ex. hors commerce) – 64 p.
- **DUBUFFET, Jean et BETTENCOURT, Pierre** – *Le Bal des Ardents* (Avec en couverture un dessin de papillon de Jean Dubuffet) – Saint-Maurice d'Etelan : chez l'auteur, 1953 (120 ex. et 33 ex. avec six autres papillons en 1964).
- **DUBUFFET, Jean et MARTEL, André** – *La Djingine du Théophélès* (Avec treize corps de dames de Jean Dubuffet) – Saint-Maurice d'Etelan : Éd. l'Air du temps, 1954 (75 ex.). Deuxième édition en 1975 (Joinville-le-Pont, Cheval d'attaque).
- **DUBUFFET, Jean et FITZIMMONS** – *Jean Dubuffet, brève introduction à son œuvre* (Avec en couverture une lithographie originale de Jean Dubuffet) – Bruxelles : Éd. de la Connaissance, 1958 (environ 1.500 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et VOLDBOUDT, Pierre** – *Les Assemblages de Jean Dubuffet* – Paris : Éd. Fernand Hazan, 1958 (770 ex. dont 50 ex. avec une lithographie originale de Jean Dubuffet).
- **DUBUFFET, Jean et BENOIT, Pierre-André** – *Oreilles gardées* (Illustré par Jean Dubuffet et typographié par Pierre-André Benoit) – Alès : P.A.B., 1962 (400 ex. dont 50 polychromes).
- **DUBUFFET, Jean et BARNIER, Louis** – *La Vache au pré noir, lettre d'un imprimeur à un peintre (suivi de la réponse que celui-ci y fit)* (Textes illustrés des vingt-quatre versions en couleurs de « La Vache au pré noir ») – Imprimerie Union, 1962 (333 ex. dont 33 pour le Collège de Pataphysique).
- **DUBUFFET, Jean et SAGE, Kay** – *Mordicus* (Poèmes de Kay Sage illustrés par Jean Dubuffet et typographiés par Pierre-André Benoit) – Alès : P.A.B., 1962 (253 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et MARTEL, André** – *Le Mirivis des naturgies* (Poèmes calligraphiés et illustrés de seize lithographies de Jean Dubuffet) – Paris : Alexandre Loewy éditeur, 1963 (116 ex. dont 6 hors commerce). Il existe également une édition phototypique en noir éditée par le Collège de Pataphysique (Paris, 1963, 1.200 ex.).
- **COLLECTIF** – *Rhinozeros* (Textes calligraphiés en allemand et en français. Lettrines et illustrations de Jean Dubuffet) – Langer Peter Verlag, n° 8, mai 1963 (500 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et LOREAU, Max** – *Cerceaux sorcellent* (Illustré par Jean Dubuffet) – Paris : Galerie Jeanne Bucher, 1967 (800 ex. dont 50 hors commerce).

- **COLLECTIF** – *Cahier de l’Herne* (Consacré à Raymond Queneau et illustré de deux dessins) – Paris : Éd. de l’Herne, 1975 (150 ex. numérotés et signés).
- **DUBUFFET, Jean et BENOIT, Pierre-André** – *Ce lent travail* – Paris : P.A.B., 1975.
- **DUBUFFET, Jean et PARANT Jean-Luc** – *Les Yeux C III C XXV* (Avec une sérigraphie de Jean Dubuffet) – Montpellier : Éd. Fata Morgana, 1976 (60 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et BERNE, Jacques** – *...le flux même...* (Seize poèmes calligraphiés et illustrés de vingt-six dessins de Jean Dubuffet) – Paris : Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1976 (70 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et BERNE, Jacques** – *Il y a* (Illustré de treize sérigraphies de Jean Dubuffet) – Montpellier : Éd. Fata Morgana, 1979 (99 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et BERNE, Jacques** – *Voici qu’ici* (Reprenant deux illustrations de l’édition précédente) – Montpellier : Éd. Fata Morgana, 1979 (510 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et MOURLOT, Fernand** – *À même la pierre* (Avec une lithographie de Jean Dubuffet en couverture) – Paris : Pierre Bordas et Fils éditeurs, 1982 (150 ex.).
- **DUBUFFET, Jean et BERNE, Jacques** – *Le Cœur en fête* (Illustré par Jean Dubuffet et comprenant une lithographie originale de l’artiste) – Gourdon : Éd. Dominique Bedou, 1984 (11 ex. dont 1 hors commerce).
- **DUBUFFET, Jean et TORTEL, Jean** – *Francis Ponge cinq fois* – Saint Clément : Éd. Fata Morgana, 1984 – 88 p.
- **DUBUFFET, Jean et BENOIT, Pierre-André** – *Dimanches de Rivières* (Poèmes illustrés par Jean Dubuffet) – Paris : P.A.B., 1985.
- **PONGE, Francis et PICQ Émile** – *Dessins de Gabriel Meunier et d’Émile Picq* – Lyon : Galerie Folklore, 1944.
- **PONGE, Francis et FAUTRIER, Jean** – *Notes sur « les Otages », peintures de Fautrier* (Texte de Francis Ponge suivi de vingt planches du peintre en noir et blanc) – Paris : Seghers, 1946 (300 ex.) – 36 p.
- **PONGE, Francis et BRAQUE, Georges** – *Braque le réconciliateur* (Texte de Francis Ponge avec 26 planches de Georges Braque) – Genève : Skira (Coll. « Les trésors de la peinture française »), 1946 – 16 p.
- **PONGE, Francis et VULLIAMY, Gérard** – *La Crevette dans tous ses états* (Avec dix burins de Gérard Vulliamy) – Paris : Vville, 1948 (10 ex. sur vélin d’Arches avec deux suites et un cuivre, 20 ex. sur vélin d’Arches avec une suite et 300 ex. sur vélin du Marais) – 57 p.
- **PONGE, Francis et BOSMA, Annie** – *Mes amies les bêtes* (Texte de Francis Ponge, « Pour Annie Bosma », avec 12 dessins d’Annie Bosma) – La Haye : Mouton et Cie, 1949.
- **PONGE, Francis et DE KERMADEC, Eugène** – *Le Verre d’eau. Recueil de notes et de lithographies* (Texte de Francis Ponge avec 41 lithographies d’Eugène de Kermadec) – Paris : Galerie Louise Leiris, 1949 (10 ex. sur Montval, 90 sur Arches, 10 copies de chapelle) – 68 p.

- **PONGE, Francis et MAYWALD** – *L'Atelier. Artistes chez eux vus par Maywald* (Photographies, illustrations, fac-similés) – Boulogne : Éd. de l'Architecture d'aujourd'hui, 1949.
- **PONGE, Francis et BRAQUE, Georges** – *Le Parti pris des choses* – Paris : Gallimard, 1949 – 86 p.
- **PONGE, Francis et BRAQUE, Georges** – *Cinq Sapates* (Texte de Francis Ponge avec cinq eaux-fortes de Georges Braque, qui a aussi illustré la couverture) – Paris : Imprimerie A. Tournon, 1950 (95 ex. numérotés sur chiffon d'Auvergne, cinq de chapelle et un exemplaire comportant une suite de gravures, destiné au dépôt légal) – 53 p.
- **PONGE, Francis et BLANC, Maurice** – *La Seine* (Texte de Francis Ponge avec onze photographies de Maurice Blanc) – Lausanne : La Guilde du livre, 1950 (10.300 ex.) – 192 p.
- **PONGE, Francis et BIDERMANS, Izis** – « Papillons : un peu fatigués / ceux qui viennent d'éclorre ou de pondre » in *Paris des rêves* (Texte de Francis Ponge avec 75 photographies) – Lausanne : La Guilde du Livre, 1950.
- **PONGE, Francis** – *L'Assiette peinte* (Catalogue où sont reproduites quelques unes des pièces exposées) – Crès, 1951 (1.000 ex. numérotés et un nombre indéterminé hors commerce sur carton crème).
- **PONGE, Francis et BEAUDIN, André** – *L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique* – Paris : Jean Aubier, 1952 (325 ex. sous une couverture dessinée par André Beaudin, 3 eaux-fortes d'André Beaudin dans les exemplaires de tête) – 89 p.
- **PONGE, Francis et SIGNOVERT, Jean** – *Le Lézard* (Texte de Francis Ponge avec des sept eaux-fortes dont une hors texte de Jean Signovert) – Paris : Éd. Jeanne Bucher, 1953 (42 ex. dont 6 hors commerce de chapelle, 28 numérotés sur papier Auvergne à la main, 7 ex. de tête sur papier ancien et contenant chacun une suite de gravures) – 28 p.
- **PONGE, Francis et HEROLD, Jacques** – *Parade avec Jacques Hérold* – Paris : Galerie Furstenberg, 1954.
- **PONGE, Francis et HÉROLD, Jacques** – *Le Soleil placé en abîme* (Texte de Francis Ponge avec sept eaux-fortes de Jacques Hérold) – Bourg-la-Reine : D. Viglino (Coll. « Drosera »), n° 3, 1954 (118 ex. dont 20 hors commerce).
- **PONGE, Francis et CHARBONNIER, Pierre** – *La Fenêtre* (Texte de Francis Ponge avec deux pointes sèches de Pierre Charbonnier) – Paris : John Devoluy, 1955 (99 ex.) – 17 p.
- **PONGE, Francis et FAUTRIER, Jean** – *Paroles à propos des nus de Fautrier* (Texte de Francis Ponge avec une lithographie originale de Jean Fautrier) – Paris : Galerie Rive Droite, 1956 (45 ex.) – 18 p.
- **PONGE, Francis et PICASSO, Pablo** – *Dessins de Pablo Picasso, époques bleue et rose* – Lausanne : Mermod, 1960.
- **PONGE, Francis et UBAC, Raoul** – *Ubac, ardoises taillées* – Paris : Éd. Maeght, 1961.

- **PONGE, Francis et FAUTRIER, Jean** – *L'Asparagus* (Texte de Francis Ponge avec huit lithographies originales et en couleurs de Jean Fautrier) – Lausanne : Mermod (Coll. « L'Aurore »), 1963 (161 ex).
- **PONGE, Francis et BRAQUE, Georges** – *Braque lithographe* – Monte-Carlo : André Sauret, 1963.
- **PONGE, Francis, GRINDAT Henriette et YERSIN, A. E.** – *À la rêveuse matière* (Préface suivie de quatre textes de Francis Ponge réunis sur une plage-dépliant illustrée par des photographies d'Henriette Grindat et des dessins de A. E. Martin) – Lausanne : Éd. du Verseau, 1963 (230 ex. 8 sur Japon nacré Raji et 200 sur vélin de Rives à la cuve).
- **PONGE, Francis et AYME, Albert** – *Pour l'araignée* (Texte de Francis Ponge et 25 gouaches et deux gravures d'Albert Ayme) – Au dépens d'un amateur, 1965 – 44 p.
- **PONGE, Francis et BOUBAT, Édouard** – *Miroirs, autoportraits. Photographies d'Édouard Boubat* – Paris : Denoël, 1973.
- **PONGE, Francis et DÉRIEUX, Roger** – *L'Abrégé de l'aventure organique suivi du développement d'un détail de celle-ci* (Avec six lithographies de Roger Dérioux) – Paris : Imprimerie Fecquet et Baudier, 1976 (100 ex.) – 40 p.
- **PONGE, Francis et FENOSA** – *Des étrangetés naturelles* (Illustré de sept lavis de Fenosa) – Marseille : Éd. Ryôan-Ji – André Dimanche, 1983 (Sous emboîtage, tiré à 150 ex. autographiés) – 12 p.
- **PONGE, Francis et ROUAN, François** – *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel* (Avec seize dessins de François Rouan) – Hermann (Coll. « L'Esprit et la Main »), 1984 (Tirage de tête à 20 ex. numérotés) – 126 p.
- **PONGE, Francis et ASSE, Geneviève** – *Première et seconde méditations nocturnes* (Avec deux aqua-tintes de GenevièveASSE) – L'Ire des vents, 1987 (75 ex.) – 16 f. non paginées.
- **PONGE, Francis et MARTIN, Étienne** – *Le Soleil lu à la radio* (Textes de Francis Ponge avec 4 linogravures originales d'Étienne Martin) – Rémy Maure Éditeur, 1992 (50 ex. sur vélin de Rives).
- **PONGE, Francis et LUCIEN, Frédérique** – *Le Soleil placé en abîme* (Texte de Francis Ponge avec des lithographies) – [s.l.] : Théâtre typographique, 1994 (77 ex.).
- **PONGE, Francis et RHEINHOUD** – *Le Soleil lu à la radio* (Texte de Francis Ponge avec sept gravures de RheinhouD) – [s.l.] : Rémy Maure, 1996 (15 ex.).

I.3. Bibliographie du peintre et du poète.

I.3.1. Jean Dubuffet.

- **DUBUFFET, Jean** – *Prospectus aux amateurs de tout genre* – Paris : Gallimard (Coll. « Métamorphose », 1946 (2200 ex. dont 190 hors commerce sur papier de châtaignier ; 500 ex., dont 40 hors commerce, ont été reliés d'après la maquette de Paul Bonet).

- **DUBUFFET, Jean** – Catalogue de l'exposition *Portraits à ressemblance extraite, à ressemblance cuite et confite dans la mémoire, à ressemblance éclatée dans la mémoire de M. Jean Dubuffet, peintre* (vingt portraits au trait d'André Dhôtel, Jean Fautrier, Francis Ponge, Jean Paulhan, Henri Michaux, Henri Calet, René Bertelé, Antonin Artaud et Charles-Albert Cingria) – Paris : Galerie René Drouin, 1947.
- **DUBUFFET, Jean** – « L'Art brut », texte liminaire du premier fascicule de *L'Art Brut*, intitulé *Les Barbus Muller et autres pièces de la statuaire provinciale* – Paris : Gallimard, octobre 1947.
- **DUBUFFET, Jean** – *Ler dla canpane*, par Dubufe J. (Texte en jargon calligraphié sur stencil avec gravures sur linoléum, sur bois de caisse et fonds de boîtes de camembert, imprimé à la main par l'auteur) – Paris : L'Art brut, 1948 (165 ex. dont 15 de luxe, maculés au rouleau encreur et contenant des gravures supplémentaires) – 18 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Anvouaiaje, par in ninbesil avec de zimaje* (Texte en jargon calligraphié et lithographié sur papier à report, orné de neuf lithographies originales, dont six en couleurs et trois en noir) – Paris : Chez l'auteur, 1949 (23 ex.) – 28 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Labonfam abeber, par inbo nom* (Texte en jargon transcrit en orthographe phonétique, calligraphié et lithographié avec six dessins à l'encre de Chine, reportés photographiquement sur pierre lithographique) – Paris : Chez l'auteur, printemps 1950 (50 ex.) – 28 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Pukifekler mouinkon nivoua*, par Dubuffe Jan (Réunion des trois textes en jargon précédents, typographiés et sans les illustrations) – Saint-Maurice-d'Ételan : Éd. L'Air du temps, été 1950 (Tiré à 150 ex. sur arches, dont vingt sous couverture spéciale et vingt-cinq ex. d'auteur) – 53 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Peintures initiatiques d'Alfonso Ossorio* – Paris : La Pierre Volante, 1951.
- **DUBUFFET, Jean** – « Préface » d'*Histoire d'un vacher*, de Gaston Chaissac – Paris : Éd. Le Courrier de la poésie, 1952.
- **DUBUFFET, Jean** – *Oukiva trèné sèbot*, par Jandu Bufe (Texte en jargon relatif orné de cinq dessins de l'auteur et de quatre portraits de Jean Dubuffet par Pierre Bettencourt) – Paris : Collège de Pataphysique (Coll. « Traître Mot »), 1958 (555 ex., dont 122 sur papier Gris Bouille et 421 sur Paperasse Jaune des Apothicaires, plus 14 ex. de tête sur Papyrus jaune-fièvre, marqués des sept Bouches du Nil et des sept Collines de Rome, et 20 ex. autoritaires marqués I à XX) – 26 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *La Fleur de barbe* (Poème calligraphié par l'auteur avec cinq illustrations en pleine page) – Paris : Chez l'auteur, 1960 (500 ex. sur vélin d'arches) – 32 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Vignettes Lorgnettes* (Texte en jargon autographié repris de *Ler dla canpane* avec vingt-quatre gravures tirées par Lacourière-Frélaut, dont sept figuraient dans l'édition originale) – Bâle : Galerie Beyeler, 1962 (20 ex. sur papier d'Auvergne, numérotés à la presse et signés par l'artiste ; une des matrices originales est jointe à chacun des ex.) – 23 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *La Vache au pré noir de Jean Dubuffet* (Plaquette illustrée de 24 versions différentes) – Paris : Imprimerie Union, 1962 (333 ex.).

- **DUBUFFET, Jean** – *Oreilles gardées* – Paris : P.A.B., 1962.
- **DUBUFFET, Jean** – *La lunette farcie* (Texte autographe typographié par Pierre-André Benoit avec dix lithographies en couleur et deux en noir)– Paris : Chez l’auteur, 1963 (55 ex. dont 5 hors commerce, tous signés par l’auteur et sur arches) – 16 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *La Compagnie de l’Art brut* (Notice rédigée par J. Dubuffet et illustrée de douze reproductions des œuvres figurant dans les collections) – Paris, 1963 – 16 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Couinque* (Texte en jargon et sept gravures sur celluloïd par Jean Dubuffet) – Alès : P.-A. Benoit, mars 1963 (46 ex. dont 10 hors commerce, tous signés par l’auteur et sur arches) – 20 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *L’Hourloupe* (Texte en jargon absolu calligraphié avec vingt-sept illustrations) in. *Le Petit Jésus*, n° 10, journal intime publié par Noël Arnaud – Paris, 1963 (850 ex. sur vélin, dont 150 hors commerce).
- **DUBUFFET, Jean** – *Trémolo sur l’œil* (Texte calligraphié et illustré de dessins à l’encre de Chine) – Veilhes : Gaston Puel, été 1963 (300 ex.) – 16 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Prospectus et tous écrits suivants, tomes I et II* (Tous les écrits de Jean Dubuffet entre 1944 et 1965, réunis et présentés par Hubert Damish, 2 volumes) – Paris : Gallimard, 1986 (1^{ère} éd. 1967) – 542 et 555 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Parade funèbre pour Charles Estienne* (Suite de quatorze illustrations formant texte) – Paris : Galerie Jeanne Bucher, 1967 (450 ex. dont 50 hors commerce).
- **DUBUFFET, Jean** – *Algèbre de l’Hourloupe* – Paris : Galerie Jeanne Bucher – 1967.
- **DUBUFFET, Jean** – *Asphyxiante Culture* – Paris : Jean-Jacques Pauvert (Coll. « Libertés nouvelles »), 1968 (Réédition aux Éd. de Minuit, Paris, 1986) – 152 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Édifices* (Plaquette illustrée) – Paris : Galerie Jeanne Bucher et Bâle : Galerie Beyeler, 1968 – 48 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *La botte à nique* (Texte en jargon calligraphié et illustré, édition originale accompagnée d’une sérigraphie) – Genève : Albert Skira (Coll. « Les sentiers de la création »), 1973 (176 ex. dont 10 ex. avec un dessin original, signés par l’artiste). Il existe également une édition courante, sur vélin relié plein maroquin, à 1.000 ex.
- **DUBUFFET, Jean** – *L’Homme du commun à l’ouvrage* – Paris : Gallimard (Coll. « Folio/essais »), 1991 (1^{ère} éd. chez Gallimard, Paris, 1973) – 442 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Livres et estampes, récents enrichissements* – Paris : Bibliothèque Nationale de France, 1982.
- **DUBUFFET, Jean** – *Conjectures* (Suite de cent planches lithographiées) – Paris : Atelier Bordas, 1983 (64 ex.).
- **DUBUFFET, Jean** – *Bonpiet beau neuille* (Texte en jargon calligraphié avec vingt-sept illustrations) – Paris : Galerie Jeanne Bucher, 1983 (89 ex. sur vélin d’Arches dont 10 ex. avec un dessin original). Il existe également une édition courante à 2000 ex (Éd. Ryôan-Ji, Marseille, 1984) – 53 p.

- **DUBUFFET, Jean** – *Mires* – Paris : F. Hazan, 1984 – 74 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Oriflammes* (Texte calligraphié recto verso avec 15 planches sérigraphiées en couleurs tirées sur vélin d'Arches) – Marseille : Éd. Ryôan-Ji, 1984 (245 ex. signés, numérotés au tampon) – 19 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Bâtons Rompus* – Paris : Éd. de Minuit, 1986 (Réédition en 1996) – 94 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Prospectus et tous écrits suivants, tomes III et IV* (Tous les écrits de Jean Dubuffet entre 1966 et 1985, réunis et présentés par Hubert Damish, 2 volumes) – Paris : Gallimard, 1995 – 549 et 691 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Biographie au pas de course* – Paris : Gallimard (Coll. « Les cahiers de la N.R.F. »), 2001 – 130 p.

Catalogue des travaux de J. Dubuffet. La publication du catalogue des travaux de Jean Dubuffet a commencé en 1964 sous la direction de Max Loreau. Elle s'est poursuivie à partir de 1979 sous la conduite de Jean Dubuffet puis de sa Fondation. Les publications se sont succédées de 1964 à 1991 avec différents éditeurs, la Fondation se chargeant à présent de l'édition et de la diffusion. **Fascicule I** – *Marionnettes de la ville et de la campagne* (1917-1945) – 288 p. **Fascicule II** – *Mirobolus, Macadam et Cie* (1945-1946) – 136 p. **Fascicule III** – *Plus beaux qu'ils croient (Portraits)* (1946-1947) – 128 p. **Fascicule IV** – *Roses d'Allah, clowns du désert* (1947-1949) – 220 p. **Fascicule V** – *Paysages grotesques* (1949-1950) – 104 p. **Fascicule VI** – *Corps de dame* (1950-1951) – 124 p. **Fascicule VII** – *Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques* (1950-1952) – 208 p. **Fascicule VIII** – *Lieux momentanés, pâtes battues* (1952-1953) – 104 p. **Fascicule IX** – *Assemblages d'empreintes* (1953-1954) – 112 p. **Fascicule X** – *Vaches, petites statues de la vie précaire* (1954) – 136 p. **Fascicule XI** – *Charrettes, jardins, personnages monolithes* (1955) – 140 p. **Fascicule XII** – *Tableaux d'assemblages* (1955-1957) – 132 p. **Fascicule XIII** – *Célébration du sol I* (1957-1958) – 156 p. **Fascicule XIV** – *Célébration du sol II* (1958-1959) – 142 p. **Fascicule XV** – *As-tu cueilli la fleur de barbe* (1959) – 90 p. **Fascicule XVI** – *Les Phénomènes* (1958-1963) – 256 p. **Fascicule XVII** – *Matériologies* (1958-1960) – 168 p. **Fascicule XVIII** – *Dessins* (1960-1961) – 136 p. **Fascicule XIX** – *Paris Circus* (1961-1962) – 232 p. **Fascicule XX** – *L'Hourloupe I* (1962-1964) – 208 p. **Fascicule XXI** – *L'Hourloupe II* (1964-1966) – 212 p. **Fascicule XXII** – *Cartes, ustensiles* (1964-1967) – 192 p. **Fascicule XXIII** – *Sculptures peintes* (1966-1967) – 108 p. **Fascicule XXIV** – *Tour aux figures, amoncellements, Cabinet logologique* (1967-1969) – 160 p. **Fascicule XXV** – *Arbres, murs, architectures* (1969-1972) – 164 p. **Fascicule XXVI** – *Dessins* (1969-1972) – 152 p. **Fascicule XXVII** – *Coucou Bazar* (1971-1973) – 248 p. **Fascicule XXVIII** – *Roman Burlesque, sites tricolores* (1973-1974) – 184 p. **Fascicule XXIX** – *Crayonnages, récits, conjectures* (1974-1975) – 152 p. **Fascicule XXX** – *Parachiffres, mondanités, lieux abrégés* (1974-1976) – 144 p. **Fascicule XXXI** – *Habitats, Closerie Falbala, Salon d'été* (1969-1977) – 104 p. **Fascicule XXXII** – *Théâtres de mémoire* (1975-1979) – 214 p. **Fascicule XXXIII** – *Sites aux figurines, partitions* (1980-1981) – 132 p. **Fascicule XXXIV** – *Psycho-sites* (1981-1982) – 156 p. **Fascicule XXXV** – *Sites aléatoires*

(1982) – 100 p. **Fascicule XXXVI** – *Mires* (1983-1984) – 116 p. **Fascicule XXXVII** – *Non-lieux* (1984) – 104 p. **Fascicule XXXVIII** – *Derniers dessins* (1983-1985) – 128 p. **Fascicule XXXIX** – *Sculptures monumentales, Tour aux figures et autres (à paraître)*.

I.3.2. Francis Ponge.

- **PONGE, Francis** – *Douze petits écrits* (Avec en frontispice un portrait lithographié de l'auteur par Mania Mavro) – Paris : Éd. de la N.R.F. (Coll. « Une œuvre, Un portrait »), 1926 (718 ex.) – 44 p.
- **PONGE, Francis** – *Le Parti pris des choses* – Paris : Gallimard (Coll. « Métamorphoses »), 1942 (Réédition en 1967), (1350 ex.) – 87 p.
- **PONGE, Francis** – *La Guêpe. Irruption et divagations* – Paris : Seghers (Coll. « Des cent-cinquante »), 1945 (150 ex.) – 24 p.
- **PONGE, Francis** – *L'Œillet. La guêpe. Le mimosa* – Lausanne : Mermod (Coll. « Du bouquet », n° 20), 1946 (1.200 ex. numérotés) – 73 p.
- **PONGE, Francis** – *Courte Méditation réflexe aux fragments de miroir* – Lyon : M. Audin, 1946 (brochure tirée à 300 ex. sur pur-fil Montgolfier, numérotés) – 19 p.
- **PONGE, Francis** – *Dix Courts sur la méthode* – Paris : Seghers, 1946 (452 ex. dont 52 hors commerce) – 30 p.
- **PONGE, Francis** – *Le Carnet du bois de pins* – Lausanne : Éd. Mermod, 1947 (1.500 ex. sur vergé chiffon) – 64 et XXI p.
- **PONGE, Francis** – *Liasse* – Lyon : Armand Henneuse (Coll. « Les Écrivains réunis »), 1948 (15 ex. sur chiffon d'Auvergne et 700 ex. sur Lana teinté) – 60 pages et 9 folios non paginés pour la bibliographie, la table et les justificatifs.
- **PONGE, Francis** – *Proêmes* (Avec une couverture illustrée par Georges Braque) – Paris : Gallimard, 1948 (2250 ex.) – 223 p.
- **PONGE, Francis** – *Le Peintre à l'étude* – Paris : Gallimard, 1948 (2250 ex.) – 167 p.
- **PONGE, Francis** – *Des Cristaux naturels* – Saint-Maurice-d'Ételan : Pierre Bettencourt (Coll. « L'air du temps »), 1949 (120 ex. sur Arches et 30 ex. réimposés sur grand vélin, les 120 premiers ex. portent des couvertures remplies différentes, avec des motifs différents imitant des cristaux) – 61 p.
- **PONGE, Francis** – *My creative method* – Zurich : Atlantis Verlag, 1949 (50 ex., tous hors commerce) – 30 p.
- **PONGE, Francis** – *Tentative orale* – Paris : tirage à part des *Cahiers de la Pléiade*, 1949 (15 ex.).
- **PONGE, Francis** – *Un poème* [« Ma pierre au mur de la poésie »] – La Presse à bras. Placard, 1951 (4 ex.).
- **PONGE, Francis** – *Note hâtive à la gloire de Groethuysen* – Lyon : Armand Henneuse (Coll. « Disparates »), 1951 (50 ex. de tête numérotés) – 32 p.
- **PONGE, Francis** – *La Rage de l'expression* – Lausanne : Mermod (Coll. « La grenade »), 1952 (2222 ex.) – 171 p.

- **PONGE, Francis** – *Ode inachevée à la boue* – Bruxelles : À l'enseigne de La Sirène (Coll. « Points de mire »), n° 1, 1953 (315 ex. sur Hollande ou vélin) – 28 p.
- **PONGE, Francis** – « Hommage à Franz Hellens » – Paris : Librairie Max Delatte, 1953.
- **PONGE, Francis** – *Le Murmure. Condition et destin de l'artiste* – Lyon : Les Écrivains réunis (Coll. « Disparate »), 1956 (20 ex.)
- **PONGE, Francis** – *Le Grand Recueil* – Paris : Gallimard (Coll. « Blanche »), 3 vol. (I. *Lyres*, 189 p. ; II. *Méthodes*, 307 p. ; III. *Pièces*, 219 p.), 1961.
- **PONGE, Francis** – *Deux poèmes* (ouvrage réalisé en un exemplaire unique dédié à Francis Ponge), 1963 (1 ex.).
- **PONGE, Francis** – *De la nature morte et de Chardin* – Paris : Hermann, 1963.
- **PONGE, Francis** – *Tome premier* – Paris : Gallimard (Coll. « Blanche »), 1965 (tirage de tête à 26 ex.) – 621 p.
- **PONGE, Francis** – *Pour un Malherbe* – Paris : Gallimard (Coll. « Blanche »), 1965 (tirage de tête à 26 ex. numérotés) – 335 p.
- **PONGE, Francis** – *Le Savon* – Paris : Gallimard (Coll. « Blanche »), 1967 (tirage de tête à 115 ex., 36 sur Hollande, 79 sur pur fil) – 129 p.
- **PONGE, Francis** – *Nouveau recueil* – Paris : Gallimard (Coll. « Blanche »), 1967 – 236 p.
- **PONGE, Francis** – *La Fabrique du pré* – Genève : Éd. Skira (Coll. « Les sentiers de la création »), 1971 (1000 ex. reliés et numérotés) – 272 p.
- **PONGE, Francis** – *L'Écrit Beaubourg* – Paris : Centre Georges Pompidou, 1977 (80 ex. hors commerce, 80 sur papier à la main du Moulin de Larroque, 2500 sur Vergé, dont 130 numérotés) – 27 p.
- **PONGE, Francis** – *L'Atelier contemporain* – Paris : Gallimard (Coll. « Blanche »), 1977 (tirage de tête à 95 ex. numérotés) – 361 p.
- **PONGE, Francis** – *Comment une figue de paroles et pourquoi* – Paris : Flammarion (Coll. « Digraphe »), 1977 (tirage de tête à 132 ex.) – 213 p.
- **PONGE, Francis** – *Lyres* – Paris : Gallimard (Coll. « Poésie »), 1980 – 181 p.
- **PONGE, Francis** – *La Table* – Montréal : Éd. du Silence, 1982 (60 ex. autographiés par Ponge) – 65 p.
- **PONGE, Francis** – *Nioque de l'avant-printemps* – Paris : Gallimard, 1983 (106 ex.) – 70 p.
- **PONGE, Francis** – *Petite Suite vivaraise* – Montpellier : Fata Morgana, 1983 (1000 ex. dont 60 numérotés) – 27 p.
- **PONGE, Francis** – *À la rêveuse matière* – Lausanne : Éd. du Verseau, 1983 (208 ex. dont 22 hors commerce) – 7 p.
- **PONGE, Francis** – *Pratiques d'écritures ou l'Inachèvement perpétuel* – Paris : Hermann (Coll. « L'esprit et la main »), 1984.
- **PONGE, Francis** – *Tournoiements aveugles* – [s.l.] : L'Ire des vents, 1987 (60 ex. dont 10 hors commerce).

- **PONGE, Francis** – *Nouveau nouveau recueil* (Édition établie par Jean Thibaudeau) – Paris : Gallimard (Coll. « Blanche »), 1992 (tirage de tête à 62 ex.) – 210, 188 et 254 p.
- **PONGE, Francis** – *Œuvres complètes, premier volume* – Paris : Gallimard (Coll. « La Pléiade »), 1999 – 1210 p.
- **PONGE, Francis** – *Œuvres complètes, second volume* – Paris : Gallimard (Coll. « La Pléiade »), 2003. – 1843 p.
- **PONGE, Francis** – *Album Amicorum* – Paris : Gallimard, 2009 – 243 p.
- **PONGE, Francis** – « Chronique de la vie des lettres depuis 1939 (1945) », in. *Pages d'atelier* – Paris : Gallimard (Coll. « Les Cahiers de la N.R.F. »), à paraître.

I.4. Bibliographie concernant le peintre et le poète.

I.4.1. Sur Jean Dubuffet.

- **ABADIE, Daniel** – *Catalogue de l'exposition Jean Dubuffet* – Paris : Centre Pompidou, 2001 – 459 p.
- **ARLAND, Marcel** – « L'Aventure de Jean Dubuffet », in. *Chronique de la peinture moderne* – Paris : Correa, 1949 – pp. 36-43.
- **ARMENGAUD, Jean-Pierre** – *La Musique chauve de Jean Dubuffet* – Paris : Librairie Séguier, 1991 – 125 p.
- **ARNAUD, Noël** – *Catalogue général des gravures et lithographies de Jean Dubuffet* – Silkeborg : Musée de Silkeborg, 1961 – 255 p.
- **BARILLI, Renato** – *Dubuffet matériologue* – Bologne : Éd. Alfa, 1963 – 71 p.
- **BARILLI, Renato** – *Dubuffet, le cycle de l'Hourloupe* – Milan : Éd. Fratelli Fabbri, Paris : Éd. du Chêne, 1976.
- **BOUSQUET, Joë** – « L'invention du drapeau » et « La Rainette au noir », deux contes dédiés à Jean Dubuffet », in. *Le Fruit dont l'ombre est la saveur* – Paris : Éd. de Minuit, 1947 – 37 p.
- **BOUSQUET, Joë** – « À partir de Dubuffet », in. *D'un Regard l'autre, 1948-1949* – Lagrasse : Verdier, 1982 – pp. 61-68.
- **CHALUMEAU, Jean-Luc** – *Dubuffet* – Paris : Éd. Cercle d'Art, 1996 – 63 p.
- **COLLECTIF** – *Collège de Pataphysique : Quelques introductions au Cosmorama de Jean Dubuffet* (Textes de J. Dubuffet, F. Laloux, G. Limbour, H. Bouché, Lutembi, I. Gondoire...) – Paris : Cahiers du Collège de Pataphysique, Nouvelle Série, dossier 10/11, 1961.
- **COLLECTIF** – *Dubuffet* (Cahier dirigé par Jacques Berne, comprenant des lettres inédites de Jean Dubuffet) – Paris : Éd. de l'Herne, 1973 – 437 p.
- **COLLECTIF** – *Jean Dubuffet* – Paris : Centre Georges Pompidou, 1981 – 87 p.
- **COLLECTIF** – *Dubuffet, conférences et colloques* – Paris : Éd. du Jeu de Paume, 1992 – 109 p.

- **CORDIER, Daniel** – *Les Dessins de Jean Dubuffet* – Paris : Éd. Ditis, 1960 – 100 p.
- **DANCHIN, Laurent** – *Jean Dubuffet, peintre philosophe* – Paris : L'Amateur, 2001 – 285 p.
- **DANCHIN, Laurent** – *Jean Dubuffet* – Paris : Éd. Pierre Terrail, 2001 – 205 p.
- **DUBORGET, Bruno** – « Jean Dubuffet et l'histoire : une haute partie d'échec », in. *Les Liens et le Vide* – Saint-Étienne : presses de l'Université, 2000 – pp. 68-80.
- **DUPLAIX, Sophie** – *Jean Dubuffet : Coucou Bazar* – Lyon : Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- **FITSZIMMONS, James** – *Jean Dubuffet : brève introduction à son œuvre* – Bruxelles : Éd. de la Connaissance, 1958 (environ 1.500 ex.).
- **FRANZKE, Andreas** – *Dubuffet, Petites statues de la vie précaire* – Bern-Berlin : Verlag Gachnang & Springer, 1988 – 229 p.
- **GAGNON, François** – *Jean Dubuffet : Aux sources de la figuration humaine* – Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1972 – 136 p.
- **HAAS, Mechthild** – *Jean Dubuffet, Matériau pour un art brut après 1945* – Berlin : Reimer, 1997 – 305 p.
- **JAKOBI, Marianne** – « Portraits à ressemblance éclatée dans la mémoire : Jean Dubuffet ou la provocation par le titre », in. *La provocation : une dimension de l'art contemporain* – Paris : Sorbonne, 2004 – pp. 267-278.
- **JAKOBI, Marianne** – « Jean Dubuffet et le désert dans l'immédiat après-guerre : le mythe du bon sauvage », in. *Atlas et les territoires du regard, le géographique de l'histoire de l'art* – Paris : Sorbonne 2006 – pp. 170-180.
- **LIMBOUR, Georges** – *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte. L'art brut de Jean Dubuffet* – Paris : René Drouin, et New York : Éd. Pierre Matisse, 1953 – 102 p.
- **LIMBOUR, Georges** – *La Chasse au mérrou* – Paris : Gallimard, 1963 – 167 p.
- **LIMBOUR, Georges** – *Une averse de livres* – Paris : Mercure de France, 1964.
- **LIMBOUR, Georges** – « Sur Dubuffet et son philosophe (Max Loreau) », in. *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères, n° 23* – Paris : [s.n.], 1967 – pp. 466-474.
- **LOREAU, Max** – *Dubuffet et le voyage au centre de la perception* – Paris : Éd. de la Jeune Parque, 1966 – 96 p.
- **LOREAU, Max** – *Jean Dubuffet, Délits, déportements, lieux de haut jeu* – Genève : Éd. Weber, 1971 – 605 p.
- **LOREAU, Max** – *Jean Dubuffet, stratégie de la création* – Paris : Gallimard, 1973 – 301 p.
- **LOREAU, Max** – *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet* – Paris : J.-J. Pauvert/Éd. de Minuit, 1979 – 183 p.
- **MALHERBE, Anne** – « Les métamorphoses du déchet : Bissière, Chaissac et Dubuffet vers 1946, in. *Les Métamorphoses du déchet* – Paris : publications de la Sorbonne, 2000 – pp. 15-28.

- **PAQUET, Marcel** – *Dubuffet* – Paris : Nouvelles Éditions Françaises, 1993.
- **PARROT, Louis** – *Jean Dubuffet, Galerie Drouin (Avec 24 planches hors texte)* – Paris : Éd. Pierre Seghers, 1944 (620 ex. et quelques ex. hors commerce).
- **PAULHAN, Jean** – *Guide d'un petit voyage en Suisse* – Paris : Gallimard, 1947 – 79 p.
- **PAULHAN, Jean** – *Mort de Groethuysen à Luxembourg* – Paris : Fata Morgana, 1976 – 72 p.
- **PAUVERT, Jean-Jacques** – *Le catalogue des travaux de Jean Dubuffet, ou l'inventaire permanent d'une œuvre capitale* – Paris : J.-J. Pauvert – 12 p.
- **PICON, Gaétan** – *Le travail de Jean Dubuffet* – Genève : Albert Skira, 1973 – 231 p.
- **QUENEAU, Raymond** – « Écrit en 1937 », in. *Bâtons, chiffres et lettres* – Paris, 1950.
- **RAGON, Michel** – *Dubuffet* – Paris : Éd. G. Fall, 1958 – 63 p.
- **RAGON, Michel** – *Jean Dubuffet Paysage du mental* – Paris : Jeanne Bucher, Genève : Skira, 1989 – 60 p.
- **RAGON, Michel** – *Jean Dubuffet* – Paris : Éd. G. Fall, 1995 – 77 p.
- **RAGON, Michel** – « Poulaille, Dubuffet, Céline, approches et variations anarchistes », in. *Littérature et Anarchie* – Paris : Alain Pessin, 1998 – pp. 112-124.
- **SEGHERS, Pierre** – *L'Homme du Commun ou Jean Dubuffet* – Paris : Éd. Poésie 44, 1944 – 30 p.
- **TAPIÉ, Michel** – *Mirobolus, Macadam et Cie. Hautes Pâtes de Jean Dubuffet* – Paris : René Drouin, 1946 – 56 p.
- **THEVOZ, Michel** – *Dubuffet* – Genève : Skira, 1986 – 282 p.
- **THIRY, Sandrine** – « Michaux et Dubuffet, rencontre de deux hommes du commun », in. *Henri Michaux, corps et savoir* – Paris : E.N.S., 1998 – pp. 297-324.
- **VIALATTE, Alexandre** – *Jean Dubuffet et le grand magma* (préface de Jean Dubuffet) – Paris : Arléa, 1988 – 137 p.
- **VOLBOUDT, Pierre** – *Les Assemblages de Jean Dubuffet, Signes, Sols, Sorts* – Paris : Éd. Fernand Hazan, 1958 (770 ex. dont 50 ex. avec une lithographie originale de Jean Dubuffet) – 117 p.
- **WEBEL, Sophie** – *Catalogue raisonné de l'œuvre gravée et des livres illustrés* (Préface de Daniel Abadie) – Paris : Baudoin Lebon, 1991 – 214 p.

I.4.2. Sur Francis Ponge.

- **ADAM, Jean-Michel** – « Un infini tourbillon du logos. La rhétorique épideictique de Francis Ponge », in. *La Mise en scène des valeurs. Rhétorique de l'éloge et du blâme* – Lausanne/Paris : M. Dominicy et M. Frédéric éd./Delachaux et Niestlé, 2001 – pp. 233-269.
- **AYMÉ, Albert** – *Une amitié discrète (dédié à la mémoire de Francis Ponge)* – Paris : Éd. Traversières, 1999 – 24 p.

- **BARDECHE, Marie-Laure** – *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition* – Lausanne, Paris : Delachaud & Niestlé (Coll. « Sciences des discours »), 1999 – 191 p.
- **BERTHOD, Marc** – *La Poésie de Francis Ponge et l'Écriture anthropologique. Points de convergence* – Université de Lausanne, 1997 – 102 p.
- **BEUGNOT, Bernard** – *Poétique de Francis Ponge : le palais diaphane* – Paris : Presses Universitaires de France, 1990 – 222 p.
- **BEUGNOT, Bernard, MARTEL, Jacinthe et VECK, Bernard** – *Bibliographie des écrivains français : Francis Ponge* – Paris : Memini (Coll. « Bibliographica »), 1999 – 266 p.
- **BLANCHOT, Maurice** – « La littérature et le droit à la mort », in. *La Part du feu* – Paris : Gallimard, 1949 – pp. 291-331.
- **CHAPON, François** – *Francis Ponge. Une œuvre en cours* – Bibliothèque Jacques Doucet, 1960 – 30 p.
- **CHAPON, François** – « Catalogue des manuscrits de Francis Ponge », in. *Francis Ponge* – Paris : Centre Georges Pompidou, 1977 – 83 p.
- **CHAPON, François** – Catalogue de l'exposition « Francis Ponge et ses peintres », in. *Francis Ponge. Manuscrits, livres, peintures* – Paris : Bibliothèque Publique d'Information, Centre Georges Pompidou, 1977.
- **COLLECTIF** – *Francis Ponge. Bibliographie sommaire* – Paris : Librairie Max Ph. Delatte, 1951.
- **COLLECTIF** – *Colloque de Cerisy : Francis Ponge* – Italie : Union Générale d'Éditions (Coll. « 10/18 »), 1977 – 434 p.
- **COLLECTIF** – *Francis Ponge* (Cahier dirigé par Jean-Marie Gleize) – Paris : Fayard (Coll. « Les cahiers de l'Herne »), 1999 – 614 p.
- **COLLECTIF** – *Ponge, résolulement* (Sous la direction de Jean-Marie Gleize) – Lyon : E.N.S. édition (Coll. « Signes »), 2004 – 299 p.
- **COLLOT, Michel** – *Francis Ponge entre mots et choses* – Seyssel : Champ Vallon, 1991 – 264 p.
- **DELATTE, M. P.** – *Francis Ponge. Bibliographie sommaire* – Paris : Librairie Max Ph. Delatte, 1951 – 4 p.
- **DERRIDA, Jacques** – *Signéponge* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Fictions et Cie »), 1988 – 125 p.
- **DERRIDA, Jacques et FARASSE, Gérard** – *Déplier Ponge* – Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2005 – 114 p.
- **ÉVRARD, Claude** – *Francis Ponge* – Paris : Belfond, 1990 – 260 p.
- **FARASSE, Gérard** – *L'âne musicien : sur Francis Ponge* – Paris : Gallimard (Coll. « N.R.F. Essais »), 1996 – 178 p.
- **FARASSE, Gérard et VECK, Bernard** – *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge* – Villeneuve d'Ascq : Presses universitaire du Septentrion, 1999 – 129 p.

- **GLEIZE, Jean-Marie** – « La poésie mise en orbite » in. *Poésie et Figuration* – Paris : Éd. du Seuil, 1983 – pp. 157-193.
- **GLEIZE, Jean-Marie et VECK, Bernard** – *Francis Ponge : « Actes ou textes »* – France : Presses Universitaires de Lille (Coll. « Objet »), 1984 – 165 p.
- **GLEIZE, Jean-Marie** – *Francis Ponge* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Les Contemporains »), 1988 – 165 p.
- **GLEIZE, Jean-Marie** – *Lectures de « Pièces » de Francis Ponge. Les mots et les choses* – Belin (Coll. « Dia »), 1988 – 126 p.
- **GLEIZE, Jean-Marie** – Édition, présentation et notes de *Comment une figue de paroles et pourquoi* – Paris : Flammarion, 1997 – 213 p.
- **HAYEZ-MELCKENBEECK, Cécile** – *Prose sur le nom de Ponge* – France : Presses Universitaires du Septentrion (Coll. « Objet »), 2000 – 236 p.
- **KAUFMANN, Vincent** – « Co-réalisations (Ponge), in. *Le Livre et ses adresses* – Méridien : Klincksieck, 1986 – 224 p.
- **KOSTER, Serge** – *Francis Ponge* – Paris : Éd. Henri Veyrier (Coll. « Les plumes du temps »), 1983 – 149 p.
- **LAVOREL, Guy** – *Francis Ponge* – Lyon : La Manufacture, 1986 – 278 p.
- **LAVOREL, Guy** – *Francis Ponge. Preuves et épreuves* – Lyon : Presses Universitaires, 2002 – 89 p.
- **LEPLATRE, Olivier** – « Ponge et le frémissement du homard », in. *Appel à communications, écritures du téléphone* – Paris : L'Harmattan, 2005 – pp. 129-160.
- **MALDINEY, Henry** – *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge* – Lausanne : L'Âge d'homme, 1974 – 105 p.
- **MALDINEY, Henry** – *Le Vouloir dire de Francis Ponge* – France : Encre Marine, 1993 – 200 p.
- **MET, Philippe** – « La Formule de Francis Ponge : du lieu commun au proverbe », in. *Formules de la poésie* – Paris : Presses Universitaires de France (Coll. « Écriture »), 1999 – 294 p.
- **MOUNIN, Georges** – « Francis Ponge et le langage », in. *Sept poètes et le langage* – Paris : Gallimard (Coll. « Tel »), 1992 – pp. 75-83.
- **NADAL, Octave** – *Francis Ponge, une œuvre en cours* – Paris : Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, 1960 – 29 p.
- **PIERROT, Jean** – *Francis Ponge* – Paris : José Corti, 1993 – 509 p.
- **PRIGENT, Christian** – « L'Objet et son homme », in. *Ceux qui merdRent* – Paris : P.O.L., 1991 – pp. 79-110.
- **RICHARD, Jean-Pierre** – « Francis Ponge », in. *Onze études sur la poésie contemporaine* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Pierres vives »), 1964 – 301 p.
- **ROCHE, Denis** – « Les tentations de Francis Ponge », in. *Le Mécrivit* – Éd. du Seuil, 1972 – pp. 130-135.
- **SARTORIS, Ghislain** – *Cinq Pièces faciles pour un Francis Ponge* – Cognac : Éd. Le Temps qu'il fait, 1990 – 124 p.

- **SARTRE, Jean-Paul** – « L'homme et les choses », in. *Situations 1 : essais critiques* – Paris : Gallimard, 1968 (1^{ère} éd. 1947) – pp. 226-271.
- **SOLLERS, Philippe** – *Francis Ponge* – Paris : Seghers, 2001 – 190 p.
- **SPADA, Michel** – *Francis Ponge* – Paris : Éd. Seghers (Coll. « Poètes d'aujourd'hui »), 1974 – 192 p.
- **VECK, Bernard** – *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire* – Belgique : Pierre Mardaga, 1993 – 195 p.
- **VOUILLOUX, B.** – *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre* – Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1998 – 250 p.
- **THIBAudeau, Jean** – *Ponge* – Paris : Gallimard (Coll. « La Bibliothèque idéale »), 1967.
- **TORTEL, Jean** – *Francis Ponge, cinq fois* (Recueil d'articles publiés entre 1944 et 1975) – Paris : Fata Morgana, 1984 – 88 p.

II. Le Livre et l'édition.

II.1. Sur la lithographie.

- **ADHEMAR, Jean** – *La Lithographie. Deux cents ans d'histoire, de technique, d'art* – Paris : Nathan, 1982 – 179 p.
- **ALECHINSKY, Pierre** – « Vadrouille à l'âge lithique », in. *Peter et Pierre : 40 ans de lithographie avec Peter Bramsen* – Paris : Bûchet Castel, 2006 – 141 p.
- **BENJAMIN, Walter** – *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* – Paris : Éd. Allia, 2003 – 78 p.
- **BERSIER, Jean-Eugène** – *La Lithographie originale en France* – Paris : Librairie des arts décoratifs, 1943 – 12 p.
- **BERSIER, Jean-Eugène** – *Petite histoire de la lithographie originale en France* (préface de Paul Valéry) – Paris : Éd. Estienne, 1970 – 115 p.
- **COLLECTIF** – *Graveurs et Lithographes de l'École des Beaux-arts aujourd'hui* – Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1982 – 95 p.
- **COLLECTIF** – *Lithographie 1797-1997* – Lyon : Centre International de l'Estampe, 1997 – 111 p.
- **DOROTTE, Xavier** – *La lithographie* – Paris : Dessain et Tolra (Coll. « Précis technique »), 1984 – 104 p.
- **LIEURE, Jules** – *La Lithographie artistique et ses diverses techniques. Les techniques, leur évolution* – Paris : J. Danguin, 1939 – 104 p.
- **LOCHE, Renée** – *La Lithographie* – Genève : Bonvent, 1971 – 127 p.
- **MOURLLOT, Fernand** – *À même la pierre, Fernand Murlot lithographe* – Paris : Pierre Bordas et fils, 1982 – 128 p.

- **SENEFELDER, Aloys** – *L'Art de la lithographie* (Réimpression en fac-similé) – Paris : F. de Nobele, 1974 (1^{ère} éd. 1819) – 230 p.
- **SOUSA NORONHA, Jorge de** – *La Lithographie : précis technique* – Paris : Éd. Technorama, 1990 – 123 p.
- **SOUSA NORONHA, Jorge de** – *La mémoire lithographique : 200 ans d'images* – Arts & Métiers du Livre, 1998 – 255 p.
- **SOUSA NORONHA, Jorge de** – *L'Estampe, objet rare* – Paris : Éd. Alternatives, 2002 – 188 p.
- **WEBER, Wilhem** – *Histoire de la lithographie* – Allemagne : Éd. Aimery Somogy, 1967 – 260 p.

II.2. Sur les manuscrits.

- **ANIS, Jacques** – « Gestes d'écriture de Francis Ponge », in. *L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle* – Paris : Éd. du C.N.R.S. (Coll. « Textes et manuscrits »), 1991 – 213 p.
- **Association pour la Diffusion de la Recherche Littéraire** (avec le concours du Centre National du Livre) – « Le manuscrit littéraire, son statut, son histoire, du Moyen Age à nos jours » in. *Travaux de littérature* – Paris : A.D.I.R.E.L., 1998 – 434 p.
- **BAUDELAIRE, Charles** – « La Genèse d'un poème », in. *Œuvres complètes* – Paris : Gallimard (Coll. « La Pléiade »), t. II, 1975.
- **BIASI, Pierre-Marc de** – « L'Analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre », Encyclopaedia Universalis, *Symposium*, 1985.
- **BIASI, Pierre-Marc de** – « La Critique génétique », in. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* – Paris : Dunod, 1999 – 189 p.
- **BELLEMIN-NOEL, Jean** – *Le Texte et l'avant texte* – Paris : Larousse (Coll. « L »), 1972 – 143 p.
- **BUSTARRET, C.** – « Les Manuscrits littéraires modernes et leurs supports, in. *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (Sous la direction d'A.-M. Christin) – Paris : Flammarion, 2001 – 405 p.
- **COLLECTIF** – *Les Manuscrits : transcription, édition, signification* – Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1976 – 160 p.
- **COLLECTIF** – *Essais de critique génétique* – Paris : Flammarion (Coll. « Textes et manuscrits »), 1979 – 235 p.
- **COLLECTIF** – *Standard descriptif pour manuscrits modernes* – Paris : CNRS, ITEM, 1986.
- **COLLECTIF** – *De la lettre au livre : sémiotique des manuscrits littéraires* – Paris : Éd. du C.N.R.S., 1989 – 195 p.
- **COLLECTIF** – *La Naissance du texte* (Sous la direction de Louis Hay) – Paris : José Corti, 1989 – 226 p.

- **COLLECTIF** – *Penser, classer, écrire : de Pascal à Pérec* – Presses Universitaires de Vincennes, 1990 – 208 p.
- **COLLECTIF** – *Carnets d'écrivains* (Collection publiée par Louis Hay) – Paris : Éd. du C.N.R.S., 1990 – 253 p.
- **COLLECTIF** – *Les Manuscrits des écrivains* – Paris : Hachette/C.N.R.S., 1993 – 259 p.
- **COLLECTIF** – *Ratures et repentirs* – Université de Pau, 1996 – 259 p.
- **COLLECTIF** – *Éditer des manuscrits : Archives, complétude, lisibilité* (sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs) – Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes (Coll. « Manuscrits Modernes »), 1996 – 200 p.
- **COLLECTIF** – *Genèse des fins* (Textes réunis par Claude Duchet et Isabelle Tournier) – France : Presses Universitaires de Vincennes (Coll. « Manuscrits Modernes »), 1996 – 231 p.
- **COLLECTIF** – *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories* (Sous la direction de M. Contat et D. Ferrer) – Paris : C.N.R.S., 1998 – 209 p.
- **COLLECTIF** – *L'Établi du texte* (Sous la direction de Michel Peterson) – Paris : Minard, 1999.
- **COLLECTIF** – *Genesis : Manuscrit, Recherche, Invention* – Paris : Jean-Michel Place, 2003, n° 21 – 213 p.
- **COLLECTIF** – *Écritures en acte et genèse du texte* – Paris : MSH, 2003.
- **COLLECTIF** – *La Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet : archives de la modernité* – Paris : Éd. Des Cendres, 2007 – 475 p.
- **CONTAT, Michel** – *L'Auteur et le manuscrit* – Paris : Presses Universitaires de France, (Coll. « Perspectives Critiques »), 1991 – 197 p.
- **GILLE-MAISANI, Jean-Charles** – *Écritures de poètes. Graphologie et poésie* – Paris : Dervy-Livres, 1981 – 267 p.
- **GRESILLON, Almuth et WERNER, Michael** – *Leçons d'écritures, ce que disent les manuscrits* – Paris : Lettres Modernes, 1985 – 361 p.
- **GRESILLON, Almuth** – *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes* – Paris : Presses Universitaires de France, 1994 – 246 p.
- **GUIDIS, Odile de** – « Bibliographie : études génétiques, éditions, manuscrits. Janvier 2000-Janvier 2002 », in. *Genesis*, n° 18, 2002 – pp. 175-200.
- **HAY, Louis** – *Le Manuscrit inachevé : écriture, création, communication* – Paris : C.N.R.S., 1986 – 165 p.
- **HAY, Louis** – *De la lettre au manuscrit : sémiotique des manuscrits littéraires* – Paris : C.N.R.S., 1989 – 191 p.
- **HAY, Louis** – *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique* – Paris : Librairie José Corti, 2002 – 430 p.
- **LEBRAVE, Jean-Louis** – « La critique génétique et l'étude des processus d'écriture littéraire », in. *Production du langage* (Sous la direction de Michel Fayol) – Paris : Hermès Science, 2002 – pp. 251-262.

II.3. Sur l'édition.

- **BLASSELLE, Bruno** – *Histoire du livre 1. À pleines pages* – Paris : Gallimard (Coll. « Découvertes »), 1997 – 160 p.
- **BLASSELLE, Bruno** – *Histoire du livre 2. Le triomphe de l'édition* – Paris : Gallimard (Coll. « Découvertes »), 1998 – 160 p.
- **COLLECTIF** – *L'Écrivain et la fabrication du livre* (Actes du Colloque organisé par l'Institut d'Étude du Livre en mai 1989) – Paris : Centre de recherche « Livre et Littérature », 1991 – 253 p.
- **COLLECTIF** – *Critique et édition de texte* (Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie romanes), vol. 9 – Université de Provence, 1986 – 387 p.
- **COLLECTIF** – *Le Texte et son inscription* – Paris : C.N.R.S., 1989 – 233 p.
- **COLLECTIF** – *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit* – Éd. du Cercle de la librairie Promodis, 1990 – 471 p.
- **COLLECTIF** – *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie Nationale* – Paris : Imprimerie Nationale, 1993 – 197 p.
- **GAUTHIER, Pierre-Yves** – *Propriété littéraire et artistique* – Paris : Presses Universitaires de France (Coll. « Droits civils ») – 835 p.
- **HAY, Louis et WOESLER, Wilfried** – *Édition et interprétation des manuscrits littéraires* – Paris : Lang, 1981 – 301 p.
- **KIRSOP, Wallace** – *Bibliographie matérielle et critique textuelle* – Paris : Hachette, 1970 – 77 p.
- **LAUFER, Roger** – *Introduction à la textologie : vérification, établissement, édition des textes* – Paris : Larousse (Coll. « L. »), 1972 – 159 p.
- **MUZERELLE, Denis** – *Vocabulaire codicologique : répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits* – Paris : CEMI, 1985 – 265 p.

II.4. Sur le livre, les artistes et ses artisans.

- **ALECHINSKY, Pierre** – *Travaux à deux ou à trois* – Paris : Éd. Galilée (Coll. « Débats »), 1994 – 130 p.
- **BAUDRY, Yves** – « Préface », in. *François Brindeau, relieur, catalogue de l'exposition « Le Livre, corps et décors »* – Paris : Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 2002, 62 p.
- **BERALDI, Henri** – *Propos de bibliophilie, gravure et lithographie, reliure* – Paris, 1901.
- **BONNEFOY, Yves** – *Écrits sur les peintres et les livres d'artistes* – Tours : Flammarion, 1993 – 187 p.
- **CHAPON, François** – *Le Peintre et le Livre, l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970* – Paris : Flammarion, 1987 – 317 p.

- **COLLECTIF** – *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris* – Genève : Skira, 1946.
- **COLLECTIF** – *Compagnons de route* (Catalogue de l'exposition de Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne) – 1972.
- **COLLECTIF** – *Jean Paulhan à travers ses peintres* – Paris : Éd. des musées nationaux, 1974 – 246 p.
- **COLLECTIF** – *Reliures : Monique Mathieu, Georges Leroux, Jean de Gonet* – Paris : Bibliothèque Nationale, 1978 – 68 p.
- **COLLECTIF** – *Art & métiers du livre* (Revue internationale de la reliure, de la bibliophilie et de l'estampe) – Paris : Technorama, depuis 1988.
- **COLLECTIF** – *Les Alliés substantiels ou Le Livre d'artiste au présent* – Uzerche : Pays-Paysage, 1991 – 112 p.
- **COLLECTIF** – *Le Livre s'habille, sept siècles de haute reliure* (Sous la direction de Benoît Lecoq) – Nîmes : Carré d'Art Bibliothèque, 1999 – 133 p.
- **COLLECTIF** – *Quelques reflets de la reliure contemporaine* (Sous la direction de Delphine Quéreux-Sbai) – Reims : Bibliothèque Municipale, 1999 – 68 p.
- **COLLECTIF** – *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* (Sous la direction d'Anne-Marie Christin) – Paris : Flammarion, 2001 – 405 p.
- **COLLECTIF** – *Le Livre et l'Artiste : actes de colloque* – Marseille : Le Mot et le Reste, 2007 – 219 p.
- **COLLECTIF** – *Le Dessin et le Livre (sous la direction de Jacquie Barral et avec un avant-propos poétique de Michel Butor)* – Saint-Étienne : Publications de l'Université, 2009 – 204 p.
- **DEBREUILLE, Jean-Yves** – *La Voix et le Geste : André Frénaud et ses peintres* – Genève : La Baconnière Arts (Coll. « Mé(s)moires »), 2005 – 326 p.
- **DEVAUCHELLE, Roger** – *La Reliure. Recherches historiques, techniques et biographiques sur la reliure française* (Préface d'Albert Labarre) – Paris : Filigranes, 1995 – 319 p.
- **DEVAUX, Yves** – *Dorure et décoration des reliures* – Paris : Éd. des Galions, 2000 – 217 p.
- **DEVAUX, Yves** – *La Reliure en France* – Paris : Pygmalion, 1981, 94 p.
- **DUNCAN, Alastair et DE BARTHA, Georges** – *La Reliure en France : Art nouveau - Art déco 1880-1940* – Paris : Éd. de l'Amateur, 1989 – 198 p.
- **FLETY, Julien** – *Dictionnaire des relieurs français ayant exercé de 1800 à nos jours. Guide pratique des relieurs, doreurs, marbreaux et restaurateurs contemporains* – Paris : Technorama, 1988 – 255 p.
- **FULCANELLI** – *Les Demeures philosophales et le Symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand œuvre* – Paris : Pauvert, 1979 – 460 p.
- **ISRAEL, Armand** – *Livres d'art : histoire et techniques* – Lausanne : Éd. des catalogues raisonnés, 1994 – 213 p.

- **KAUFMANN, Vincent** – « Co-réalisations (Ponge) » in. *Le Livre et ses adresses* – Paris : Klincksieck, 1986 – pp. 115-149.
- **KUNDERA, Milan** – *Une rencontre* – Paris : Gallimard (Coll. « N.R.F. »), 2009 – 203 p.
- **LABARRE, Albert** – *Histoire du livre* – Paris : Presses Universitaires de France (Coll. « Que sais-je ? »), 1990 (1^{ère} éd. 1970) – 126 p.
- **MALLARMÉ, Stéphane** – « Variation sur un sujet. VI. Le Livre, instrument spirituel », in. *Divagations* – Paris : Bibliothèque Charpentier, 1897.
- **MIRO, Joan** – *Carnets catalans (dessins et textes inédits présentés par Gattan Picon)* – Genève : Albert Skira (Coll. « Les Sentiers de la Création »), 1976 – 145 p.
- **MOEGLIN-DELCROIX, Anne** – *Livres d'artistes* (Catalogue de l'exposition Beaubourg) – Paris : B.I.P./Herscher, 1985.
- **MOEGLIN-DELCROIX, Anne** – *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)* – Paris : J. Michel Place, 1997 – 388 p.
- **MOEGLIN-DELCROIX, Anne** – *Sur le livre d'artiste : Articles et écrits de circonstances (1981-2005)* – Marseille : Le Mot et le Reste (Coll. « Formes »), 2006 – 592 p.
- **PAXTON, Robert O., CORPET, Olivier et PAULHAN, Claire** – *Archives de la vie littéraire sous l'occupation : À travers le désastre* – Paris : Tallandier, 2009 – 445 p.
- **PEYRE, Yves** – *La Connivence agonale, digression sur le livre illustré : Le livre d'artiste : épiphonème ou éléments essentiels pour la compréhension de l'art de notre temps* – Uzerche : Pays Paysages, 1989 – 98 p.
- **PEYRE, Yves** – *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre 1874-2001* – Paris : Gallimard, 2001 – 269 p.
- **TOULET, Jean** – *Georges Leroux. Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque Nationale* – Paris : Filipacchi, 1990 – 125 p.
- **VALÉRY, Paul** – « Les deux vertus d'un livre », *Pièces sur l'art*, in. *Œuvres complètes*, t. II – Paris : Gallimard (Coll. « Pléiade »), 1971, pp. 1246-1250.
- **VALÉRY, Paul** – « Livres », *Pièces sur l'art*, in. *Œuvres complètes*, t. II – Paris : Gallimard (Coll. « Pléiade »), 1971, pp. 1251-1252.

III. La critique.

III.1. Critique littéraire.

- **ANZIEU, Didier** – *Le Corps de l'œuvre* – Paris : Gallimard, 1981 – 377 p.
- **ARAGON, Louis** – *Traité du style* – Paris : Gallimard (Coll. « L'Imaginaire »), 1980 (1^{ère} éd. 1928) – 236 p.

- **ARAGON, Louis** – *Les Adieux et autres poèmes* – Paris : Messidor/Tempus Actuels, 1982 – 209 p.
- **BACHELARD, Gaston** – *La Psychanalyse du feu* – Paris : Gallimard (Coll. « Folio/essais »), 1985 (1^{ère} éd. 1949) – 189 p.
- **BACHELARD, Gaston** – *La Terre et les rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière* – Paris : Corti (Coll. « Les Massicotés »), 2004 – 381 p.
- **BACHELARD, Gaston** – *La Terre et les rêveries du repos* – Paris : José Corti, 1948 – 337 p.
- **BARTHES, Roland** – *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Points »), 1972 (1^{ère} éd. 1953) – 187 p.
- **BARTHES, Roland** – *Mythologies* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Points »), 1970 (1^{ère} éd. 1957) – 247 p.
- **BARTHES, Roland** – *Essais critiques* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Points »), 1981 (1^{ère} éd. 1964) – 275 p.
- **BARTHES, Roland** – *Le Plaisir du texte* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Points »), 1973 – 105 p.
- **BARTHES, Roland** – *Fragments d'un discours amoureux* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Tel Quel »), 1977 – 280 p.
- **BARTHES, Roland** – *Essais Critiques III : L'obvie et l'obtus* – Éd. du Seuil (Coll. « Tel Quel »), 1986 (1^{ère} éd. 1982) – 282 p.
- **BEAUVOIR, Simone (De)** – *La Force des choses I* – Paris : Gallimard (Coll. « Folio »), 1982 (1^{ère} éd. 1963) – 377 p.
- **BELLEMIN-NOËL, Jean** – *Vers l'inconscient du texte* – Paris : Presses Universitaires de France (Coll. « Écriture »), 1979 – 203 p.
- **BLANCHOT, Maurice** – *Le Livre à venir* – Paris : Gallimard (Coll. « Folio/essais »), 1999 (1^{ère} éd. 1959) – 340 p.
- **BLANCHOT, Maurice** – *L'Amitié* – Paris : Gallimard (Coll. « N.R.F. »), 1971 – 332 p.
- **BONNEFOY, Yves** – « Pierres écrites », in. *Poèmes* – Paris : Gallimard, 1998.
- **BONNEFOY, Yves** – *L'Improbable et autres essais* – Paris : Mercure de France, 1980 – 347 p.
- **BORGES, Jorge Luis** – *Œuvres complètes* (2 volumes) – Paris : Gallimard (Coll. « La Pléiade »), 1993 et 1999 – 1752 et 1523 p.
- **BOYER, Alain-Marie** – *La Paralittérature* – Paris : Presses Universitaires de France (Coll. « Que sais-je ? »), 1992 – 127 p.
- **BURGOS, Jean** – *Pour une poétique de l'imaginaire* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Pierres Vives »), 1982 – 409 p.
- **BUISSON, Patrick** – *1940-1945 Années érotiques : Vichy ou les infortunes de la vertu* – Paris : Albin Michel, 2008 – 570 p.

- **BUTOR, Michel** – *La Banlieue de l'aube à l'aurore, suivi de Mouvement brownien* (avec Bernard Dufour) – Montpellier : Fata Morgana, 1968 – 104 p.
- **BUTOR, Michel** – *Essais sur les modernes* – Paris : Gallimard (Coll. « Idées »), 1971 (1^{ère} éd. 1960) – 376 p.
- **BUTOR, Michel** – *Matières de rêves* – Paris : Gallimard, 1975 – 136 p.
- **CAILLOIS, Roger** – *Pierres* – Paris : Gallimard (Coll. « Poésie »), 1971 (1^{ère} éd. 1966) – 157 p.
- **CAILLOIS, Roger** – *L'Écriture des pierres* – Paris : Albert Skira, 1970 – 136 p.
- **CLAUDEL, Paul** – *L'Art poétique* – Paris : Mercure de France, 1913 – 223 p.
- **CLAUDEL, Paul** – « L'œil écoute », in. *La Mystique des pierres précieuses* – Paris : Gallimard (Coll. « N.R.F. »), 1946 – 240 p.
- **COLLECTIF** – *La Patrie se fait tous les jours, textes français 1939-1945* – Paris : Éd. de Minuit, 1947 – 500 p.
- **COLLECTIF** (R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon) – *Poétique du récit* – Paris : Éd. du Seuil, (Coll. « Points »), s.d., (1^{ère} éd. 1977) – 180 p.
- **COLLECTIF** – *Matière, Matériau, Matérialisme* – Poitiers : La Licorne, 2000 – 193 p.
- **COMPAGNON, Antoine** – *La Seconde main* – Paris : Éd. du Seuil, 1979 – 414 p.
- **COUEGNAS, Daniel** – *Introduction à la paralittérature* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Poétique »), 1992 – 199 p.
- **DECAUNES, Luc** – *Poésie au grand jour* – Seyssel : Champ Vallon (Coll. « Champ poétique »), 1982 – 260 p.
- **DELEUZE, Gilles** – *Différence et Répétition* – Paris : Presses Universitaires de France, 1985 – 409 p.
- **DERRIDA, Jacques** – *La Dissémination* – Paris : Éd. du Seuil, 1993 – 445 p.
- **DU BOUCHET, André** – *Ici en deux* – Paris : Mercure de France, 1986 (1^{ère} éd. 1926) – 175 p.
- **ÉLIADE, Mircea** – *Aspects du mythe* – Paris : Gallimard (Coll. « Folio essais »), 1988 (1^{ère} éd. 1963) – 250 p.
- **ÉLUARD, Paul** – *Capitale de la douleur* – Paris : Gallimard (Coll. « Poésie »), 1990 (1^{ère} éd. 1926 et 1929) – 246 p.
- **FARASSE, Gérard** – *Empreintes* – Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1998 – 218 p.
- **FOUCAULT, Michel** – *Les Mots et les choses* – Paris : Gallimard, 1966 – 400 p.
- **FOURCROY, A. F.** – *Philosophie chimique ou vérités fondamentales sur la chimie moderne* – Paris : Levrault, Schoell et cie, 1806.
- **FREUD, Sigmund** – « Note sur le Bloc Magique », in. *Résultats, idées, problèmes* – Paris : Presses universitaires de France, 2001 – 263 p.

- **GENETTE, Gérard** – *Mimologiques, voyage en Cratylie* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Poétiques »), 1976 – 427 p.
- **GENETTE, Gérard** – *Palimpsestes* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Poétique »), 1981 – 467 p.
- **GENETTE, Gérard** – *Seuils* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Essais »), 2002 (1^{ère} ed. 1987) – 426 p.
- **GENETTE, Gérard** – *Esthétique et Poétique* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Points »), 1992 – 245 p.
- **GENETTE, Gérard** – *Codicille* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « Fiction et Cie »), 2009 – 312 p.
- **GIDE, André** – *Prétextes* – Paris : Mercure de France, 1963 (1^{ère} éd. 1903) – 303 p.
- **GIDE, André** – *Journal 1939-1949, souvenirs* – Paris : Gallimard (Coll. « Pléiade »), vol II, 1972 (1^{ère} éd. 1954) – 1280 p.
- **GLEIZE, Jean-Marie** – *A noir. Poésie et littéralité* – Paris : Éd. du Seuil, 1992 – 229 p.
- **GOFFMANN, Erving** – *La Mise en scène de la vie quotidienne* – Paris : Éd. de Minuit, 1979 – 374 p.
- **GOETHE** – « Les Affinités électives », in. *Œuvres complètes : romans* – Paris : Gallimard (Coll. « La Pléiade »), 2002 – pp. 125-361.
- **GOUX, Jean-Paul** – *La Fabrique du continu : essai sur la prose* – Seyssel : Champ Vallon, 1999 – 187 p.
- **GUILLEVIC, Eugène** – *Terraqué* – Paris : Gallimard, 1962 – 195 p.
- **GUILLEVIC, Eugène** – *Art poétique, Paroi, Le Chant* – Paris : Gallimard (Coll. « Poésie »), 2001 – 398 p.
- **JAKOBSON, Roman** – *Essais de linguistique générale* – Paris : Éd. de Minuit, 1963 – 260 p.
- **JACKSON, John E.** – *Mémoire et création poétique* – Paris : Mercure de France, 1992 – 327 p.
- **JUNG, C. G.** – *Dialectique du Moi et de l'inconscient* – Paris : Gallimard (Coll. « Folio/essais »), 1996 (1^{ère} éd. 1933) – 287 p.
- **JUNG, Carl Gustav** – *La psychologie du transfert* – Paris : Albin Michel, 1980 – 216 p.
- **LEPAPE, Pierre** – *Le Pays de la littérature* – Paris : Éd. du Seuil, 2003 – 724 p.
- **MALLARMÉ, Stéphane** – *Igitur, Divagations, Un Coup de dés* – Paris : Gallimard (Coll. « Poésie »), 2008 – 522 p.
- **MAURIAC, François** – *Œuvres autobiographiques* – Paris : Gallimard (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1990 – 1293 p.
- **PAULHAN, Jean** – *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les Lettres* – Paris : Gallimard, 1941 – 226 p.
- **PAULHAN, Jean** – *Clef de la poésie* – Paris : Gallimard (Coll. « Métamorphoses »), 1944 – 90 p.

- **PAULHAN, Jean** – « La Patrie racontée à des enfants », préface à *La Patrie se fait tous les jours* (anthologie de textes français écrits entre 1939 et 1945, établie par Jean Paulhan et Dominique Aury) – Paris : Éd. de Minuit, 1947.
- **PAULHAN, Jean** – *La Preuve par l'étymologie* – France : Éd. de Minuit, 1953 – 128 p.
- **PAULHAN, Jean** – *La Vie est pleine de choses redoutables : Textes autobiographiques* – Paris : Verdier, 1989 – 355 p.
- **PAULHAN, Jean** – *Œuvres complètes, tome II : L'Art de la contradiction* – Paris : Gallimard, 2009 – 779 p.
- **PERROS, Georges** – *Papiers collés 1* – Paris : Gallimard (Coll. « Le Chemin »), 1960 – 216 p.
- **PERROS, Georges** – *Papiers collés 2* – Paris : Gallimard (Coll. « Le Chemin »), 1973 – 440 p.
- **PINSON, Jean-Claude** – *Habiter en poète* – France : Champ Vallon, 1995 – 279 p.
- **REY, Alain** – *Littre. L'Humaniste et les mots* – Paris : Gallimard, 2008 – 352 p.
- **RILKE, Rainer-Maria** – *Lettres à un jeune poète* – Paris : Grasset, 1994 (1^{ère} éd. 1937) – 147 p.
- **ROBINSON, Judith** – « Valéry critique de Bergson », in. *Cahiers de l'association internationale des études françaises* – n° 17, 1965 – pp. 203-215.
- **ROCHE, Denis** – *Dans la maison du Sphinx. Essais sur la matière littéraire* – Paris : Éd. du Seuil, 1992 – 215 p.
- **SARTRE, Jean-Paul** – *Qu'est-ce que la littérature ?* – Paris : Gallimard (Coll. « Folio/essais »), 1989 (1^{ère} éd. 1985) – 308 p.
- **SAINT-EXUPÉRY, Antoine De** – *Écrits de guerre, 1939-44* – Paris : Gallimard (Coll. « Folio »), 1982 (1^{ère} éd. 1944) – 520 p.
- **SEGHERS, Pierre** – *Le Livre d'or de la poésie française contemporaine* – Belgique : Marabout (Coll. « Marabout Université »), 2 vol., 1972.
- **SEGHERS, Pierre** – *La Résistance et ses poètes (France 1940-1945)* – Paris : Éd. Pierre Seghers, 1974 – 661 p.
- **STAROBINSKI, Jean** – *La Relation critique* – Paris : Gallimard, 1970 – 351 p.
- **STEINMETZ, Jean-Luc** – *La Poésie et ses raisons* – Mayenne : José Corti, 1990 – 287 p.
- **TARDIEU, Jean** – *Pages d'écritures* – Paris : Gallimard, 1967 – 157 p.
- **THEVOZ, Michel** – *Le Langage de la rupture* (préface de Jean Dubuffet) – Paris : Presses Universitaires de France, 1978 – 187 p.
- **THIBAudeau, Jean** – *Mes années Tel Quel* – France : Éd. Écritures, 1994 – 258 p.
- **VALÉRY, Paul** – *Regards sur le monde actuel et autres essais* – Paris : Gallimard (Coll. « Idées »), 1962 (1^{ère} éd. 1945) – 384 p.

III.2. Critique d'art.

- **ALECHINSKY, Pierre** – *Lettre suit* – Paris : Gallimard (Coll. « Le Chemin »), 1992 – 211 p.
- **ALECHINSKY, Pierre** – *Baluchon et ricochets* – Paris : Gallimard (Coll. « N.R.F. »), 1994 -140 p.
- **ALECHINSKY, Pierre** – *Remarques marginales* – Paris : Gallimard (Coll. « N.R.F. »), 1997 – 161 p.
- **BATAILLE, Georges** – *Lascaux ou la Naissance de l'Art* – Paris : Skira, 1980 – 149 p.
- **BAUDELAIRE, Charles** – *Critiques d'art – Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, t. II.
- **BONNEFOY, Yves** – *Remarques sur le dessin* – Paris : Mercure de France, 1993 – 101 p.
- **BOSREDON, Bernard** – *Les Titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification* – Paris : Presses Universitaires de France, 1997 – 274 p.
- **BOUSQUET, Joë** – *D'un Regard l'autre* – Paris : Verdier, 1982 – 107 p.
- **BRETON, André** – *Écrits sur l'art et autres textes* – Paris : Gallimard (Coll. « La Pléiade »), 2008 – 1527 p.
- **BUTOR, Michel** – *Illustrations* – Paris : Gallimard (Coll. « Le Chemin »), 1964 – 205 p.
- **CHALUMEAU, Jean-Luc** – *La Lecture de l'art* – Paris : Klincksieck (Coll. « 50 questions »), 2008 – 202 p.
- **CHENG, François** – *Vide et plein. Le langage pictural chinois* – Paris : Éd. du Seuil, 1991 – 157 p.
- **COLLECTIF** – *Le Louvre pendant la guerre : Regards photographiques 1938-1947 (sous la direction de Guillaume Fonkenell)* – Paris : Musée du Louvre, 2009 – 165 p.
- **COLLINS, Judiths** – *Les Peintres contemporains et leurs techniques* – Paris : Sylvie Messinger, 1984 – 192 p.
- **DAGOGNET, François** – *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet* – Éd. Dis voir, 1992 – 154 p.
- **DIDEROT, Denis** – *Essais sur la peinture* – Paris : Hermann, 2007 (1^{ère} éd. 1766) – 289 p.
- **DIDI HUBERMAN, Georges** – *Devant l'Image* – Paris : Éd. de Minuit, 1990 – 332 p.
- **DIDI HUBERMAN, Georges** – *La Ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* – Paris : Éd. de Minuit, 2008 – 378 p.
- **DURAND, Gilbert** – *L'Imagination symbolique* – Paris : Presses Universitaires de France (Coll. « Initiation Philosophique »), 1964 – 128 p.
- **ÉCO, Umberto** – *L'Œuvre ouverte* – Paris : Éd. du Seuil, 1965 – 313 p.
- **ÉLUARD, Paul** – « Quelques mots rassemblés pour monsieur Dubuffet », in. *Œuvres complètes* – Paris : Gallimard (Coll. « Pléiade »), 1975 – p. 1245.
- **ÉLUARD, Paul** – *Donner à voir* – Paris : Gallimard (Coll. « Poésie »), 1978 – 218 p.
- **GATEAU, Jean-Charles** – « Paris sous l'occupation », in. *Éluard, Picasso et la peinture (1936-1952)* – Genève : Librairie Droz, 1983 – pp. 124-131.

- **GAUSSEN, Frédéric** – *Visites d'ateliers* – Paris : Adam Biro, 2002 – 127 p.
- **GENETTE, Gérard** – *L'Œuvre de l'Art : Immanence et transcendance* – Paris : Éd. du Seuil, 1994 – 299 p.
- **GHEERBRANT, Bernard** – *Premier bilan de l'art actuel* – [s.l.] : [s.n.], 1953 – 360 p.
- **JOPPOLO, Giovanni** – *Critique d'art en question* – Paris : L'Harmattan (Coll. « L'Art en bref »), 2000 – 109 p.
- **KAFKA, Franz** – « Joséphine la cantatrice ou Le peuple des souris », in. *Un Médecin de campagne et autres récits* – Paris : Gallimard (Coll. « Folio Bilingue »), 1996 – p. 187-244.
- **KLEE, Paul** – *Théorie de l'art moderne* (Édition et traduction établies par Pierre-Henry Gonthier) – Saint-Amand : Denoël (Coll. « Folio/essais »), 1998 (1^{ère} éd. 1956) – 153 p.
- **LASCAULT, Gilbert** – *Écrits timides sur le visible* – Paris : Éd. du Félin (Coll. « Les Marches du temps »), 2008 – 376 p.
- **LEVI-STRAUSS, Claude** – *Regarder, écouter, lire* – Paris : Éd. Plon, 1993 -188 p.
- **LIMBOUR, Georges** – *Dans le secret des ateliers* – Paris : L'Élocoquant, 1986 – 92 p.
- **MALDINEY, Henry** – *L'Art, l'éclair de l'être* – Chambéry : Éd. Compact (Coll. « La Polygraphe »), 2003 – 293 p.
- **MALRAUX, André** – *Les Voix du Silence* – Paris : Gallimard, 1956 – 657 p.
- **MALRAUX, André** – *Écrits sur l'art* – Paris : Gallimard, 2004 – 1588 p.
- **MERLEAU-PONTY, Maurice** – *L'Œil et l'Esprit* – Paris : Gallimard, 1964 – 93 p.
- **MONDZAIN, Marie-José** – *Image, Icône, Économie : Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain* – Paris : Éd. du Seuil (Coll. « L'ordre philosophique »), 1996 – 295 p.
- **NANCY, Jean-Luc** – *Le Plaisir au dessin* – Paris : Galilée (Coll. « Écritures/Figures »), 2009 – 135 p.
- **PANOFSKY, Erwin** – *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (traduit de l'allemand par Henri Joly) – Paris : Gallimard (Coll. « Idées/Gallimard »), 1984 (1^{ère} éd. 1924) – 284 p.
- **PANOFSKY, Erwin** – *L'Œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »* (traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssède) – Paris : Gallimard (Coll. « Bibliothèques des sciences humaines »), 1969 – 302 p.
- **PONGE, Francis et FARASSE, Gérard** – *Picasso évidemment* – Paris : Galilée, 2005 – 144 p.
- **SPIES, Werner** – *Artistes pour notre temps* – Paris : Gallimard (Coll. « Art et Artistes »), 1998 – 216 p.
- **STAROBINSKI, Jean** – *Portrait de l'artiste en saltimbanque* – Paris : Gallimard (Coll. « Art et Artistes »), 2004 (1^{ère} éd. 1970) – 120 p.
- **STERCKX, Pierre** – *Les plus beaux textes de l'histoire de l'art* – Paris : Beaux-Arts éd., 2009 – 269 p.

- **TARDIEU, Jean** – *Figures* – Paris : Gallimard, 1944 – 108 p.
- **TARDIEU, Jean** – *Le Miroir ébloui* – Paris : Gallimard, 1993 – 236 p.
- **THÉVOZ, Michel** – *L'Art brut* (préface de Jean Dubuffet) – Genève : Albert Skira (Coll. « La Peinture »), 1980 – 225 p.
- **TOPFFER, Rodolphe** – *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou essai sur le beau dans les arts* – Saint-Étienne : École Nationale supérieure des Beaux-Arts (Coll. « Beaux-Arts Histoire »), 1998 – 416 p.
- **VALÉRY, Paul** – « Discours sur Bergson », in. *Œuvres complètes*, t. I – Paris : Gallimard, 1957 – p. 883.
- **VOLMAT** – *L'Art psychopathologique* – Paris : Presses Universitaires de France, 1955 – 325 p.
- **YATES, Frances** – *L'Art de la mémoire* (traduit de l'anglais par Daniel Arasse) – Paris : Gallimard, 1987 – 432 p.

III.3. Sur les mots et les images.

- **ALECHINSKY, Pierre** – *Bureau du titre* – Montpellier : Fata Morgana, 1983 – 96 p.
- **BERGEZ, Daniel** – *Littérature et Peinture* – Paris : Armand Colin, 2004 – 223 p.
- **BONNEFOY, Yves** – *La Vérité de parole et autres essais* – Paris : Mercure de France (Coll. « Folio/essais »), 1995 (1^{ère} éd. 1988) – 574 p.
- **BUTOR, Michel** – *Les Mots dans la peinture* – Genève : Albert Skira/Flammarion (Coll. « Champs »), 1980 (1^{ère} éd. 1969) – 158 p.
- **BUTOR, Michel et SICARD, Michel** – *Alechinsky dans le texte* – Paris : Galilée (Coll. « Écritures/Figures »), 1984 – 206 p.
- **CABANNE, Pierre** – *La Main et l'Esprit. Artistes et écrivains du XVIII^e siècle à nos jours* – L'Amateur, 2002 – 189 p.
- **CHAR, René** – « Alliés substantiels », in. *Recherche de la base et du sommet* – Paris : Gallimard, 1971 – 188 p.
- **CHAR, René** – *Commune présence* – Paris : Gallimard, 1978 – 360 p.
- **CHAZAL, Malcolm De** – *Sens-plastique* (Préface de Jean Paulhan) – Paris : Gallimard (Coll. « L'Imaginaire »), 1985 (1^{ère} éd. 1948) – 316 p.
- **COLLECTIF** – *Iconographie et Littérature : d'un art à l'autre* (Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité) – Paris : Presses Universitaires de France, 1983 – 217 p.
- **COLLECTIF** – *Écrire la peinture* (Textes réunis et présentés par Philippe Delaveau) – Paris : Éd. Universitaires, 1991 – 271 p.
- **COLLECTIF** – *L'Écrit et l'Art, I* (Colloque de Lyon) – Le nouveau musée d'art contemporain, 1993 – 217 p.

- **COLLECTIF** – *À quatre mains* – Chambéry : Éd. Compact, 1996 – 107 p.
- **COLLECTIF** – *L'Écrit et l'Art, II* (Colloque de Lyon) – Institut d'art contemporain, 1996 – 227 p.
- **COLLECTIF** – *Poésure et Peinture, d'un art l'autre* – Paris : Centre de la Vieille Charité, Réunion des Musées Nationaux, 1998 – 655 p.
- **COLLECTIF** – *Littérature et Peinture* – Bucarest : Babel , 2003 – 209 p.
- **COLLECTIF** – *La Description de l'œuvre d'art* (Colloque de Rome) – Éd. Somogy, 2004 – 336 p.
- **COLLECTIF** – *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman* – Nantes : Éd. Cécile Defaut, 2006 – 204 p.
- **DAGOGNET, François** – *Écriture et Iconographie* – Paris : Vrin, 1973 – 170 p.
- **DELEUZE, Gilles** – « La peinture enflamme l'écriture », in *Deux régimes de fous et autres textes* – Paris : Éd. de Minuit (Coll. « Paradoxes »), 2003 – 384 p.
- **DESNOS, Robert** – *Écrits sur les peintres* – Paris : Flammarion, 1984 – 261 p.
- **DESNOS, Robert** – *Des Images & des Mots* – Paris : Éd. des Cendres, 1999 – 157 p.
- **DUROZOI, Gérard** – *Espace poétique et Langage plastique : et la poésie de Jean-Clarence Lambert dans ses rapports avec l'art contemporain* – Paris : Les Presses de la Connaissance (Coll. « Les mots et le visible »), 1977 – 126 p.
- **ÉLUARD, Paul** – *Anthologie des écrits sur l'art : les frères voyants* – Paris : Cercle d'Art, 1952, 135 p.
- **GAGNEBIN, Murielle** – *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre* – Paris : Presses Universitaires de France (Coll. « écriture »), 1984 – 262 p.
- **HAUTECOEUR, Louis** – *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle* – Paris : A. Colin, 1963 – 358 p.
- **INGARDEN, Roman** – *L'Œuvre d'art littéraire* (traduit de l'allemand par Philibert Secretan) – Lausanne : L'Âge d'Homme, 1993 (1^{ère} éd. 1931) – 341 p.
- **LENINE** – *Sur l'Art et la Littérature* (Textes choisis et présentés par Jean-Michel Palmier) – Paris : Union Générale d'édition (Coll. « 10/18 »), 1975 – 440 p.
- **LE RIDER, Jacques** – *Les Couleurs et les Mots* – Paris : Presses Universitaires de France, 1997 – 428 p.
- **LESSING** – *Laocoon* – Paris : Hermann, 1990 – 239 p.
- **MICHAUX, Henri** – *Saisir* – Montpellier : Fata Morgana, 1979 – non paginé.
- **MUNSCH, René H** – *L'Écriture et son dessin* – Paris : Eyrolles éd., 1960 – 140 p.
- **MASSIN** – *La Lettre et l'Image* – Paris : Gallimard, 1981 – 304 p.
- **PRAZ, Mario** – *Mnémosyne. Parallèle entre littérature et arts plastiques* – G. J. Salvy, 1986 – 338 p.
- **PRIGENT, Christian** – « Peinture comme poésie », in. *Rien qui porte un nom, quelques peintres* – Paris : Cadex, 1996 – pp. 7-15.
- **REY, Jean-Michel** – *Le Tableau et la Page* – Paris : L'Harmattan, 1997 – 89 p.

- **SCHAPIRO, Meyer** – *Les Mots et les Images* – France : Éd. Macula (Coll. « La littérature artistique »), 2000 (1^{ère} éd. 1996) – 206 p.
- **THEVOZ, Michel** – *Détournement d'écriture* – Paris : Éd. de Minuit (Coll. « Critique »), 1989 – 119 p.
- **VOUILLOUX, Bernard** – *La Peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècle* – Paris : C.N.R.S., 1994 – 135 p.

IV. Autres documents.

IV.1. Revues et articles.

- **ABADIE, Daniel** – « Une aventure mentale » – *Connaissance des arts : Hors-série sur Dubuffet* – 2002, n° 168 – France : Isra-In, janv. – pp. 4-16.
- **ANIS, Jacques** – « La Rature et l'Écriture » – *T.E.M.*, n° 10, 1991.
- **ARROUYE, J.** – « Visite à l'atelier » – *L'École des lettres*, vol. II, 1989.
- **BARBICHE, Bernard** – « Conseils pour l'édition des documents français de l'époque moderne » – *Gazette des Beaux-Arts*, juil. 1980.
- **BERREBI, Sophie** – « De la préhistoire aux premières années » – *Connaissance des arts : Hors-série sur Dubuffet* – 2002, n° 168 - France : Isra-In, janv. – pp. 21-30.
- **BEUGNOT, Bernard et VECK, Bernard** – « Le scriptorium de Francis Ponge » – *Bulletin du bibliophile*, 1993, n° 2.
- **BUTOR, Michel** – « Michel Butor dans sa galaxie poétique » – *Le Magazine du Bibliophile et de l'Amateur de manuscrits et autographes*, fév. 2005, n° 44, pp. 16-19.
- **CHRISTIN, Anne-Marie** – « De l'image à l'écriture » – *La Lettre du département SHS* – Paris : C.N.R.S., n° 60.
- **COLLECTIF** – Numéro spécial consacré au *Cosmorama de Jean Dubuffet* – *Cahiers du Collège de Pataphysique*, 1960.
- **COLLECTIF** – « Dubuffet, Culture et subversion » (Textes de J. Dubuffet, R. Micha, R. Barilli, G. Argan, G. Picon, G. Lascaut, R. Moulin, R. de Solier, G. Limbour, W. Gombrowicz, M. Loreau) – *L'Arc*, Aix en Provence : Chemin de repentance, 2^{ème} trimestre 1968, n° 35 – 108 p. (Réédition en 1990 par Duponchelle, Paris).
- **COLLECTIF** – « Francis Ponge » – *Europe*, Paris : Messidor, mars 1992, n° 755 – 220 p.
- **COLLECTIF** – « Ponge à l'étude » – *Revue des Sciences Humaines*, 1992, n° 228 – 276 p.
- **COLLECTIF** – « Quelles méthodes pour la critique d'art aujourd'hui ? » – *Opus International*, 1994, n° 133.

- **COLLECTIF** – « Littérature et musées » – *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1995.
- **COLLECTIF** – « L'image génératrice du texte de fiction » – *La Licorne* n° 35.
- **COLLECTIF** – *Word § Image* – 1997.
- **COLLECTIF** – « Francis Ponge » – *Genesis 12*, Jean Michel Place, 1998.
- **COLLECTIF** – « Art et Littérature » – *Beaux Arts Magazine*, mars 1998, pp. 88-97.
- **COLLECTIF** – « Francis Ponge » – *Genesis*, Paris : Institut des textes et manuscrits modernes, 1998.
- **COLLECTIF** – « Manuscrits d'écrivains du XXème siècle » – *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 6, oct. 2000.
- **COLLECTIF** – « Dubuffet à Beaubourg » – *Beaux Arts Magazine*, sept. 2001, n° 208, pp. 88-96.
- **COLLECTIF** – « Processus d'écriture et marques linguistiques » – *Langages*, n° 147, sept. 2002.
- **COLLECTIF** – « Texte / Image » – *Formules, revue des littératures à contraintes*, Paris, Leuven : Association Reflet de Lettres, 2003 – 339 p.
- **COLLECTIF** – « Littérature et Peinture » – *Europe*, janv.-fév. 2007, n° 933, 234 p.
- **DIEUDONNE, Julien** – « Le prince et la bergère : la relation Paulhan/Dubuffet d'après leur correspondance (1944-1968) » – *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2003/1, vol. 103, pp. 153-168.
- **GAUTIER, Jean-Jacques** – « Le Peintre de Mirobolus, Macadam et Cie Dubuffet serait-il un des grands écrivains d'à présent » – *La Nef*, mai 1947.
- **GAVRONSKY, S.** – « L'œil du regard : Ponge et l'art » – *Cahiers de l'Herne*, n° 51, 1981.
- **GLEIZE, Jean-Marie** – « Manifestes, préfaces » – *Littératures*, n° 39, oct. 1980.
- **GOLDBERG, Itzhak** – « Dubuffet le sorcier » – *Beaux-Arts*, Toulouse : Berger-Levrault, sept. 2001, n° 208 – pp. 88-97.
- **JAKOBI, Marianne** – « Un artiste et un marchand collectionneurs. Première lecture de la correspondance inédite entre Jean Dubuffet et Pierre Matisse » – *Histoire de l'art : Écrits d'artistes du XXe siècle*, juin 1999, n° 44 – pp. 93-107.
- **JAKOBI, Marianne** – « Les lectures d'un peintre "ennemi" de la culture. La bibliothèque de Jean Dubuffet » – *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 77, 2001 – pp. 92-122.
- **KOBRY, Yves** – « Quand Paris faisait école » – *Beaux-Arts*, Toulouse : Berger-Levrault, déc. 2000, n° 199 – pp. 70-77.
- **LEBRAVE, Jean-Louis** – « Hypertextes. Mémoire. Écriture » – *Genesis*, n° 5, 1994.
- **LECOMTE, Marcel** – « Ateliers parisiens Jean Dubuffet » – *Les Beaux-Arts*, Belgique, déc. 1948.
- **LIMBOUR, Georges** – « Révélation d'un peintre : Jean Dubuffet » – *Comoedia*, 8 juil. 1944.

- PEYRE, Yves – « L'écrivain et sa bibliothèque » – *Bulletin des Bibliothèques de France*, n° 6, « Bibliothèque et création », déc. 2002, pp. 12-20.
- PIERROT, Roger – « Les écrivains et leurs manuscrits, remarques sur l'histoire des collections modernes » – *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, n° 4, déc. 1984.
- POUILLOUX, J.Y. – « Ponge et la peinture : la tâche aveugle » – *Critique*, n° 474, 1986.
- ROUSSEAU, Odile – « Les techniques subversives » – *Connaissance des arts : Hors-série sur Dubuffet*, 2002, n° 168, janv. – pp. 32-41.
- SEIBEL, Castor – « Francis Ponge et Jean Fautrier : traits pour un portrait jumeau » – *Cahiers de l'Herne*, n° 51.
- TCHOLAKIAN, T. – « La Pierre dans la poésie de Ponge – *Études françaises*, t. XXV, I, été 1989, p. 89-113.
- THEVOZ, Michel – « L'œil intellectuel dans le délire » – *Connaissance des arts : Hors-série sur Dubuffet* – 2002, n° 168, pp. 54-62.
- VIAN, Boris (FRANCEUIL, Bernard) – « Mystère de la barbe » – *Dossier du Collège de Pataphysique*, 1960, n° 12.
- WIDEMANN, Dominique – « Jean Dubuffet, entrepreneur en peinture » – *L'Humanité*, La vie culturelle, 18 septembre 2001.

IV.2. Entretiens et correspondances.

- BEUGNOT, Bernard – « Les Amitiés et la littérature : Francis Ponge épistolier », in. *Sur la plume des vents. Mélange de littérature épistolaire* – Paris : Klincksieck, 1996 – pp. 287-295.
- BEUGNOT, Bernard et VECK, B. – *Francis Ponge, Jean Tortel. Correspondance 1944-1981* – Paris : Stock (Coll. « Versus »), 1998 – 321 p.
- BOUSQUET, Joë – *Correspondance* (Texte établi et présenté par Suzanne N. André) – Paris : Gallimard, 1969 – 342 p.
- CHAISSAC, Gaston – *Hippobosque au bocage* (Lettres et écrits réunis et publiés par Jean Paulhan et Jean Dubuffet) – Paris : Gallimard (Coll. « Métamorphoses »), 1995 (1^{ère} éd. 1951) – 226 p.
- DUBUFFET, Jean – *Lettres à J. B., 1946-1985 (Lettres de Jean Dubuffet à Jacques Berne)* – Paris : Hermann éditeurs (Coll. « Savoir : sur l'art »), 1991 – 430 p.
- DUBUFFET, Jean – *Poirer le papillon : lettres de Jean Dubuffet à Pierre Bettencourt, 1949-1985, agrémentées de quelques commentaires* – Paris : Lettres Vives (Coll. « Entre 4 yeux »), 1987 – 156 p.
- DUBUFFET, Jean – *Lettres à un animateur de combats de densités liquides, correspondance de Jean Dubuffet à Pierre Carbonel* – Blois : Éd. Hesse, 1992 – 58 p.
- DUBUFFET, Jean – *Lettre d'un portraitiste à un scorpion* (Suivie de deux textes inaugurales de Jean Dubuffet) – Paris : Éd. l'Échoppe, 1993 – 30 p.

- **DUBUFFET, Jean et GOMBROWICZ, Witold** – *Correspondance* – Paris : Gallimard (Coll. « N.R.F. »), 1995 – 67 p.
- **DUBUFFET, Jean et MASSÉ, Ludovic** – *Correspondance croisée 1940-1981* – Perpignan : Mare Nostrum, 2000 – 130 p.
- **DUBUFFET, Jean et PAULHAN, Jean** – *Correspondance 1944-1960* – Paris : Gallimard (Coll. « Les Cahiers de la N.R.F. »), 2003 – 835 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Jean Dubuffet, La ponte de la langouste (Lettres à Alain Pauzié)* – Le Castor Astral, 1995 – 137 p.
- **DUBUFFET, Jean** – *Raymond Queneau – Jean Dubuffet*, in. Cahiers Raymond Queneau n° 28-29-30, 1993.
- **DUBUFFET, Jean** – *XXXIII lettres de Jean Dubuffet (Lettres de Jean Dubuffet à Jean-Joseph Sanfourche)* – Alès : P.A.B. éditeur, 1988.
- **DUBUFFET, Jean** – *Lettres à PAB sur les livres faits en commun, 1962-1963*, in. Catalogue de l'exposition au Musée Pierre-André Benoit – Alès : P.A.B., 1993.
- **DUBUFFET, Jean et SIMON, Claude** – *Correspondance 1970-1984* – Paris : l'Échoppe, 1994 – 66 p.
- **DUBUFFET, Jean et VIALATTE, Alexandre** – *Correspondance(s) : lettres, dessins et autres cocasseries 1947-1975* (Édition établie et annotée par Delphine Hautois et Marianne Jakobi) – Paris : Au Signe de la Licorne, 2004 – 270 p.
- **PAULHAN, Jean** – *Choix de lettres : 1937-1945, Traité des jours sombres* – Paris : Gallimard (Coll. « N.R.F. »), 1992 – 538 p.
- **PONGE, Francis et SOLLERS, Philippe** – *Entretiens* – Paris : Gallimard (Coll. « Essais »), 2001 (1^{ère} éd. 1970) – 186 p.
- **PONGE, Francis et CHEVRIER, Jean** – « Entretien » - *Cahiers critiques de la littérature*, 1976.
- **PONGE, Francis et SARTORIS, G.** – *Entretiens* – Poésie n° 26, 3^{ème} trimestre, 1983.
- **PONGE, Francis et DAHLIN, Lois** – « Entretien de 1979 » – *Cahiers de l'Herne*, 1986.
- **PONGE, Francis et PAULHAN, Jean** – *Correspondance 1923-1968* (éditée par Claire Boaretto) – Paris : Gallimard (Coll. « Blanche »), 2 vol., 1986 – 368 p et 368 p.
- **PONGE, Francis** – *Treize lettres à Castor Seibel* – France : L'Échoppe, 1995 – 39 p.
- **PONGE, Francis et TORTEL, Jean** – *Correspondance (1944-1981)* (Édition établie et annotée par B. Beugnot et B. Veck) – Paris : Stock, 1998 – 368 p.
- **PONGE, Francis** – *Lettres à Jean Thibaudeau* (46 lettres de déc. 1961 à juin 1982) – Paris : Le Temps qu'il fait, 1999 – 109 p.

IV.3. Sur internet et supports numériques.

- *Fondation Jean Dubuffet* : www.dubuffetfondation.com
- *Bibliothèque Nationale de France* : <http://www.bnf.fr>
- Banque d'image du service de reproduction* : image.bnf.fr
- Catalogue BN-Opale plus* : <http://catalogue.bnf.fr>
- *Catalogue collectif de France* : www.ccf.fr (instrument de localisation, répertoire de ressources documentaires françaises, outil de prêt inter-bibliothèques).
- *Catalogue du système universitaire de documentation* : <http://corail.sudoc.abes.fr>
- *Printed Matter* : Librairie new-yorkaise spécialisée dans le livre d'artiste : www.printedmatter.org
- *Texte / Image* : Colloque de Cerisy du 23 au 30 août 2003 : www.ccic-cerisy.asso.fr/texteimage03.html
- Site du livre d'art et de la lithographie : www.tobeart.com/FiArtistes/FiDubuffet.htm
- CD-Rom Jean Dubuffet : le spectacle de la vie.
- Michel Butor – *Petite histoire de la littérature française et Michel Butor et ses livres-objets* (6 cd et 1 dvd) – Paris : Carnets Nords, 2007.

IV.4. Mémoires et thèses.

- **AUCLERC, Benoît** – *Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute 1919-1958* – Thèse, Lyon II, 2006.
- **ETIENNE, Brigitte** – *Écriture et Peinture : la contestation des langages dans l'œuvre de Dubuffet* – Thèse, Paris 3, 1981.
- **ERTZSCHEID, Olivier** – *Le Lieu, le lien, le livre. Les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle* (Sous la direction de François-Charles Gaudard et Jo Link-Pezet) – Thèse : Université du Mirail, Toulouse II, 2002 – 441 p.
- **FARASSE, Gérard** – *Paraphrases pour Ponge* (Sous la direction de Roland Barthes) – Thèse : Université de Paris VIII, 1977 – 239 p.
- **FRONTY, Gérard** – *Les Écrits de Jean Dubuffet* – Thèse, Toulouse 2, 1998 (98TOU20020).
- **GIORDAN-SCHACHER, C.** – *F. Ponge et ses peintres* (Sous la direction d'Henri Meschonnic) – Thèse : Université Paris III, 1984 – 200 p.
- **HAYEZ-MELCKENBEECK, C.** – *Effets de signature dans l'œuvre de Francis Ponge* – Thèse, Université de Louvain-la-Neuve, 1999.
- **IIDA, S.** – *Francis Ponge au tournant de son itinéraire poétique : étude de ses écrits de 1938 à 1948* – Thèse : Université de Paris III, 1996.
- **JAKOBI, Marianne** – *Les Titres dans l'œuvre de Dubuffet* – Thèse : Université Paris I, 2001.
- **KNABENHANS, B.** – *Le Thème de la pierre chez Sartre et quelques poètes modernes* – Thèse : Université de Zurich, 1969.

- **PRIGENT, Christian** – *Francis Ponge. La poétique de Francis Ponge* (Sous la direction de Roland Barthes) – Mémoire : Université de Paris VIII, 1977 – 303 p.
- **QUET, François** – *Les Peintres devant l'écriture, les représentations de l'écriture dans le discours de quelques peintres de Delacroix à Dubuffet* – Thèse, Paris 1, 1998 (98PA010555).
- **SUESSKAUSHIK, A. B.** – *Une lecture postmoderne de « Ut pictura poesis » : Étude de la relation entre les arts verbaux et picturaux avec une analyse du dialogue interartistique chez Francis Ponge et Michel Butor* – Thèse : Université de Cincinnati, 1994 – 286 p.
- **TCHOLAKIAN, M.-T.** – *La Pierre, métaphore de la poésie chez Francis Ponge* – Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1988.

Annexes

Annexe 1. L'Album.

Matière et Mémoire

L'esprit non prévenu, à qui l'on porte une pierre lithographique, s'étonne d'abord. Ainsi Lili, la première fois, se plaignant gentiment qu'on transforme la chambre en cimetière de petits chiens. Et il est vrai que l'atelier d'un imprimeur-lithographe, celui de MM. Mourlot Frères, rue de Chabrol par exemple (c'est le meilleur exemple), ressemble, beaucoup plus encore qu'à une dépendance du British Museum, section des architectures anciennes, à un dépôt, ou à une bibliothèque, de pierres tombales de petites dimensions. Là plusieurs ouvriers et artistes s'affairent, se hâtent lentement. Pas de marteau pourtant ni de ciseau à froid. Une musique plus discrète – comme une musique de chevet. Meules douces, archets tendres, grands moulinets, petits éventails ; et longs regards, légers mouillages, pressions calculées : ces pierres-là sont traitées par la douceur. Un conservatoire plutôt, ou un sous-sol de luthier.

Mais l'écrivain ou le dessinateur : « Quel lourd bloc-notes ! » Il est un peu déçu, qui attendait une pierre : voici une page. Tellement d'équerre. Tellement lisse. Pourtant, qu'il y regarde (ou tâte) de plus près. Sous la page il ne tardera pas à retrouver la pierre. Pierre singulière, il est vrai. Elle a été poncée avec le plus grand soin. Doucement écorchée. On lui a mis le grain – le plus fin – à fleur de peau. On l'a sensibilisée. Rendue pareille à une muqueuse. De la façon la plus humaine, en frottant. Et peut-être faudrait-il encore reconnaître là quelque chose du luth.

Interrogé sur la provenance de ces pierres, M. Mourlot déclare les avoir chez lui depuis très longtemps (son père déjà...). Quand il a envie de rafraîchir sa collection, il en fait venir d'Europe centrale : sur les bords du Danube, près de Pappenheim, la carrière de Solenhofen... Ainsi, une pierre allemande. Philosophe, qui a le goût des arts. Dure et molle à la fois. Compacte, lourde, un peu servile. Bien : il faudra en tenir compte.

Ce ne sont pas pierres à sculpter, ni même à graver. Elles ne sont pas proposées à l'artiste pour qu'il modifie leurs formes. Il ne doit pas les retourner, les regarder par-derrière. Ni non plus les lacérer. Ce ne sont pas des pierres pour la lumière, le soleil. Elles ne ressemblent pas du tout aux pierres des Alysamps.

Non. Elles doivent être traitées chacune comme une page. Mais ici, attention ! Il s'agit d'une page fort particulière. Chacune, je l'ai dit, ressemble à un gros bloc-notes, un bloc-notes impossible à feuilleter. Duquel on ne dispose jamais que de la première feuille. Blanche à peu de chose près. Parfois à peine grise ou mastic. Et toutes les autres feuilles lui sont intimement soudées, adhérentes. Faites pour supporter la première, pour l'assumer, venir à son appui. Mais non par des affirmations différentes. C'est toujours la même chose. Toujours la même chose qui sera imprimée jusqu'à une certaine profondeur, au-dessous de laquelle plus rien ne sera imprimé du tout. Il faut une certaine épaisseur où soient affirmées les mêmes raisons, et, par-dessous, une certaine épaisseur où rien ne soit affirmé du tout. Cela est nécessaire... Ce gros album met donc une certaine insistance à recevoir ce qu'on lui impose. Il le reçoit par plusieurs pages. Il s'en convainc profondément. Tout

cela, d'ailleurs, sans manifestation aucune, assez secrètement, dans l'ombre, d'un air assez renfermé. Il s'opère là comme une thésaurisation subreptice.

Si donc l'artiste doit traiter cet instrument comme une page, ce sera comme la première page (ultra-sensible) d'une pierre. Et il peut être bon qu'il ait réfléchi d'abord là-dessus (ou là-dessous)...

*

Quand on inscrit sur la pierre lithographique, c'est comme si l'on inscrivait sur une mémoire. C'est comme si ce que l'on parle en face d'un visage, non seulement s'inscrivait dans la pensée de l'interlocuteur, dans la profondeur de sa tête, mais apparaissait en même temps en propres termes à la surface, sur l'épiderme, sur la peau du visage. Voilà donc une page qui vous manifeste immédiatement ce que vous lui confiez, si elle est également capable de le répéter par la suite un grand nombre de fois. Pour prix de ce service, ou en compensation, elle collabore à la facture, à la formulation de l'expression. Elle réagit sur l'expression ; l'expression est modifiée par elle. Et il faut tenir compte de cette réaction. Car ce qu'elle répétera, c'est cette expression modifiée. Mais par bonheur, c'est déjà cette expression modifiée qu'elle vous manifeste dès le premier moment...

Mais j'y songe... Peut-être est-ce justement le fait qu'elle réagit qui la rend capable de mémoire ?

Certes, je sais bien que ce qui aurait été inscrit sur elle sans précaution, sans égards pour sa susceptibilité, elle pourrait aussi le reproduire. Mais elle l'aurait aussi modifié. Même si cette réaction n'a pas été consciente à l'artiste, pas consentie ou ménagée par lui. Et dès lors, ne vaut-il pas mieux savoir cela, et en tenir compte ? Ne faut-il pas dès l'abord lui faire sa part ? Lorsqu'une personne, vous le savez par expérience (et d'ailleurs vous avez la chance de le lire immédiatement sur son visage), réagit à vos formulations, n'allez-vous pas en tenir compte, vous adressant à elle ? Et donc, ne lui parlerez-vous pas un peu comme elle a envie qu'on lui parle ? Ne lui direz-vous pas, sinon ce qu'elle a envie qu'on lui dise, du moins ne prononcerez-vous pas ce que vous voulez dire de telle façon qu'elle l'accepte, qu'elle l'accueille comme il faut ?

Et si l'on me fait remarquer qu'en l'occurrence on ne s'adresse pas à la pierre, ou qu'on s'adresse à elle plutôt comme témoin que comme interlocuteur, ou plutôt encore comme intermédiaire et dépositaire, et qu'il ne s'agit pas du tout de la persuader, je répondrai sans plus attendre qu'il serait bon, peut-être, pourtant, de la persuader. De l'intéresser, en tout cas. De l'intéresser à l'expression. Oui ! D'une façon générale, il ne peut qu'être bon d'intéresser l'instrument à l'ouvrage, le matériau à l'exécution. Car enfin si on la dédaigne, si on la traite en simple album...

Et bien ! non : elle n'est pas un simple album, et elle vous le fera bien voir. Tandis que si, au contraire, l'on s'occupe d'elle, si l'on tient compte de son caractère avide, intéressé, quelle joie de sa part ! Quelles réponses ! Comme elle vous récompense ! Comme elle vous paye – avec intérêts – non de la confiance mais de la défiance (en somme) que vous lui avez témoignée !

*

Venons-en donc à ces réactions de la pierre, et d'abord dans ce moment à proprement parler poétique (avant toute préparation sinon l'antérieur ponçage) : lorsque l'artiste lutte ou joue avec elle, pour enfin lui imposer son sceau.

Si elle n'oblige à rien le crayon, qu'à une démarche plus ou moins sautillante, à un cross ou un steeple varié selon les obstacles de son grain – elle laisse l'encre grasse

(et dans l'humidité davantage – et l'humidité pure elle-même encore davantage) s'étaler à sa surface, elle la disperse, elle l'attire (un peu) vers ses bords. Comme si, peut-être, de chaque trait elle tenait à s'imprégner entièrement, à ne faire qu'un avec lui, comme si elle voulait transformer chaque ligne en surface (et d'abord en chenille), mais en même temps ne pouvait y parvenir, ou ne pouvait y parvenir qu'à peine, permettant ainsi que d'autres traits soient tracés à côté du premier. Et des suivants comme du premier elle désire bien faire le même abus, jamais elle ne semble fatiguée ou découragée par son échec précédent – mais finalement elle est bien battue, zébrée, sabrée en tous sens, complètement empaquetée, nassée, emmaillotée... Sa seule victoire est en profondeur. Ineffaçable, monsieur ! Ineffaçable jusqu'à une certaine profondeur en moi, monsieur, votre victoire. Et je la répéterai comptez-y (peut-être plus souvent qu'il ne vous aurai plu).

Mais qu'un artiste à la fois non trop prétentieux à son égard, et non aveugle à ses désirs, un artiste soucieux d'elle, amoureux d'elle se présente, et réserve à ses réactions la place convenable, elle paraît alors heureuse d'avoir eu sa part, de s'être exprimée elle aussi, et ce bonheur sera communiqué aux planches, à l'œuvre elle-même.

Pour cela, il aura fallu réserver une certaine place aux taches, il aura fallu la laisser traiter certains traits, certaines taches jusqu'au bout (ou pas tout à fait jusqu'au bout), sans leur opposer trop d'autres traits. Quitte à utiliser par la suite ces taches ou bavures, fussent-elles vous amener à changer le caractère de l'ensemble, pourquoi pas ? Ce qui importe, c'est le bonheur d'expression, et l'on ne peut trouver le bonheur tout seul, où votre instrument (votre épouse) ne le trouve pas. Du moins n'y a-t-il guère d'enfant probable sans cette condition. Il aura fallu lui permettre d'étaler jusqu'au bout – chaque trace, chaque tache – jusqu'à la fin de son désir, jusqu'à la fin du mouvement qu'il provoque, jusqu'à l'immobilité. Ou du moins, d'avoir donné de ce désir une indication suffisante.

Mais il faut pour être juste constater encore ceci : il arrive que l'artiste, même le plus amoureux de la pierre, ait besoin de la brutaliser quelque peu pour lui faire avouer ses désirs, lui faire rendre son maximum. Il est parfois agacé par le manque de réactions, ou par leur lenteur, ou leur côté exagérément discret, refoulé, limité dans l'étendue, la vigueur ou l'intensité. Alors, coups de tampons, coups de chiffons, coups de bouchons, nouveaux traits à l'encre, griffures au tesson de bouteille, rayures au papier de verre, grinçants grattages à la lame de rasoir ou à la lime à bois, empreintes digitales, pinceaux d'eau arrachant sur noirs imparfaitement secs, application de feuilles de journal, etc., etc. (Avec ses instruments l'artiste aussi joue. Il préfère les outils un peu indépendants, un peu capricieux, ceux dont on ne peut prévoir exactement la course.)

C'est qu'il faut bien noter en effet que la réaction de la pierre aux différents produits dont on l'excède est discrète, et presque faudrait-il un microscope, parfois, ou une grosse loupe pour l'observer. À l'œil nu, mine de rien. Que le trait d'encre à sa surface crée des rubans de savon de chaux, personne à l'œil nu qui puisse s'en douter. Et lorsque la « préparation » acidulée, puisque nous y venons, lui est appliquée, ce n'est qu'un grouillement microscopique : rien des bouillons de la craie sous le vinaigre. Il ne se produit que d'imperceptibles mouvements browniens : comme une « information » sinon hésitante – non elle n'est pas hésitante, très résolue et tragiquement précipitée au contraire – du moins presque muette, comme désirant se produire sans attirer l'attention. Exactement comme une personne maniaque accomplit ses rites subrepticement, pour elle seule (des gestes pour soi seul : curieux, cette extériorisation sans fin extérieure...). Et pourtant, bien entendu, elle a tellement le besoin de ces rites, ils lui sont à tel point nécessaires, qu'elle les accomplirait aussi bien à la vue de tous, sous les sunlights, sous la caméra mise au point pour les gros plans...

Et peut-être, après tout, ne s'agit-il là que d'une question d'échelle, d'optique, de proportions.

*

La question semble controversée, ou du moins pendant un certain temps a-t-elle pu l'être, à savoir si l'application acidulée fait baisser le niveau de la pierre, crée un relief. Et bien entendu il est probable qu'elle en crée un, mais infinitésimal. Je n'aime pas beaucoup négliger quoi que ce soit : pourtant il semble bien qu'ici, étant donné d'ailleurs l'épaisseur du papier qui est ensuite opposé, qui est donné à épouser à la pierre, un relief, même non infinitésimal, même relativement important, serait aboli dans ces épousailles. Enfin, à cette question, il doit être répondu, et il a été répondu, en effet, par la négative.

Non. L'intérêt, le mystère, la gravité viennent justement du fait qu'il n'y a pas gravure, pas de relief, que tout se passe dans le statique : puis-je dire sans destruction moléculaire ? Il s'agit d'une transformation immobile. Comme un visage tout à coup s'empreint de pâleur. Comme le tournesol tourne brusquement au bleu... Cela semble venir de plus loin (dans l'intérieur), être l'effet superficiel d'une émotion ou décision profonde ; comme un phénomène vasculaire ; comme d'un cœur dans la pierre, de quelque muscle caché.

Une telle émotion devient surtout sensible au moment de l'opération appelée « enlevage », qui est un nettoyage à l'essence de térébenthine. Car cette pierre, traitée à la fois comme page et comme visage, comme dépositaire et comme interlocuteur, c'est-à-dire par laquelle votre authentique trace doit être à la fois manifestée et enfouie, un moment arrive, en effet, où l'on va (mon Dieu ! Le premier ouvrier venu) l'effacer délibérément en surface, la priver du trop de visibilité, lui enlever l'immédiateté du dépôt. Et elle ne s'en défend pas, elle ne demande pas mieux sans doute, sachant bien qu'elle a bu, englouti aussitôt ce qu'elle voulait conserver.

Mais c'est au cours et à la suite de cette opération, c'est dans l'état où elle se trouve alors, pâle, retenue, le dessin devenu à peu près invisible, que la figure de la pierre apparaît la plus émouvante.

Il s'agit bien ici d'une profondeur de mémoire, d'une profonde répétition intérieure du thème qui fut inscrit à la surface, et non d'aucune autre profondeur. C'est la mémoire, l'esprit (et la confiance qu'ils impliquent en l'identité personnelle) qui font ici la troisième dimension. Et voici donc une inscription dans le temps aussi bien que dans la matière. Et cette inscription, c'est d'une autre façon que la façon habituelle qu'elle répond au proverbe : *scripta manent*. Elle ne demeure pour ainsi dire que dans le possible. Dans l'immanent.

On voit que je cherche mes mots, et à travers mes mots mes idées, ou plutôt les qualités de cette pierre et la caractéristique (et les lois) de cet art. Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement : sans doute... Mais seulement ce qui ne se conçoit pas bien mérite d'être exprimé, le souhaite, et appelle sa conception en même temps que l'expression elle-même. La littérature, après tout, pourrait bien être faite pour cela... Être considérée à juste titre dès lors comme moyen de connaissance.

*

C'est dans l'amour encore, c'est dans un baiser, dans une série de baisers que la pierre est amenée à délivrer sa mémoire. Il lui faut une sollicitation de tout près, un accollement parfait (sous la presse). Il faut que le papier l'épouse parfaitement, s'allonge sur elle, y demeure – dans un silence sacramentel – un certain temps. Et la pierre alors non seulement laisse copier sa surface, mais véritablement elle se rend au papier, veut lui donner ce qui est inscrit au fond d'elle-même. Peut-être cette délivrance profonde est-elle facilitée par

la création d'un vide (celui dont la nature a horreur), peut-être est-ce par une action de capillarité (mais n'est-ce pas la même chose), toujours est-il que vers le papier, sous la presse, le dessin remonte de l'intérieur de la pierre. Et je n'en veux pour preuve que ceci. Quand une pierre a ce qu'on appelle un passé (comme une femme a eu plusieurs amants), si bien poncée qu'elle ait pu être, il arrive qu'elle rappelle dans l'amour le nom d'un ces amants anciens, il arrive que sur l'épreuve d'une affiche (par exemple) l'imprimeur étonné voie apparaître, comme un souvenir involontairement affleuré, le trait d'un très ancien Daumier dont la pierre, à une certaine profondeur, et d'une façon tout à fait insoupçonnable, avait gardé l'empreinte. De cette pierre, plus rien à faire. Cette pierre est bonne à tuer. À tuer avec ses souvenirs. Qu'on essaye de les effacer en elle, de les lui extirper, on l'exténuera plutôt, si bien qu'à la prochaine opération de presse elle ne pourra résister – et se brisera.

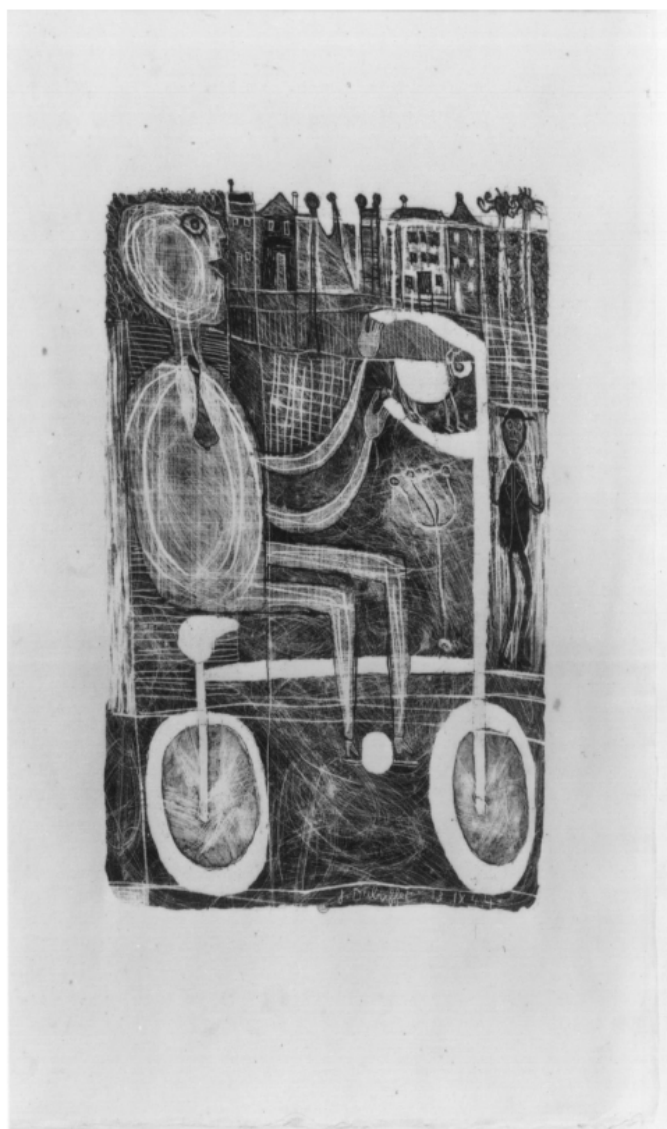
Mais quelle est la condition sans laquelle le papier n'obtiendrait rien du tout, et tout ne resterait que possible ? Il faut qu'avant le baiser le corps entier de la patiente ait été recouvert d'une autre sorte d'encre que celle qui a servi à l'historier. Comme d'une sorte de rouge à lèvres. Qu'il ait été entièrement maquillé. Mais encore le maquillage n'a-t-il *pris* que selon l'histoire précédemment racontée, selon les termes mêmes de la séduction. Et encore seulement selon la façon dont la pierre l'aura comprise et amodiée selon son petit entendement particulier.

Dans ce baiser, la pierre ne donne rien du fond d'elle-même : elle se borne à rendre ce qui lui a été imposé comme elle a pu le modifier dans le même genre. Pour le reste, semble-t-elle dire, je suis bien trop polie, j'ai été bien trop aplanie, vous n'aurez de moi que du blanc, rien de mon gré(s), rien de ma nature muette. Il est à venir, celui qui me fera parler.

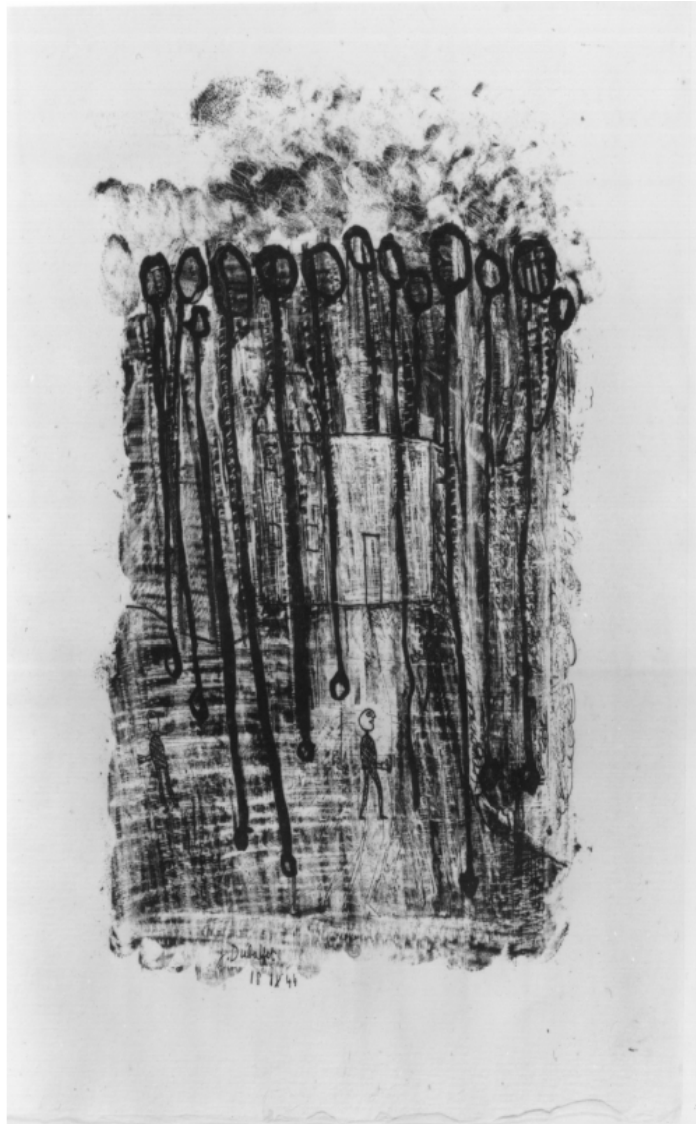
Mais c'est ici qu'intervient, que peut intervenir le merveilleux artiste, celui qui a ménagé le plus de tentations possibles à la pierre, qui l'a engagée ainsi à se pâmer quelque peu... Et quoi de plus émouvant que ces égarements, ces faveurs, - ces oublis obtenus d'une pierre ? C'est ce que plusieurs amateurs préféreront dans la planche tirée, c'est ce dont ils seront reconnaissants à l'artiste merveilleux.

Paris, février 1945

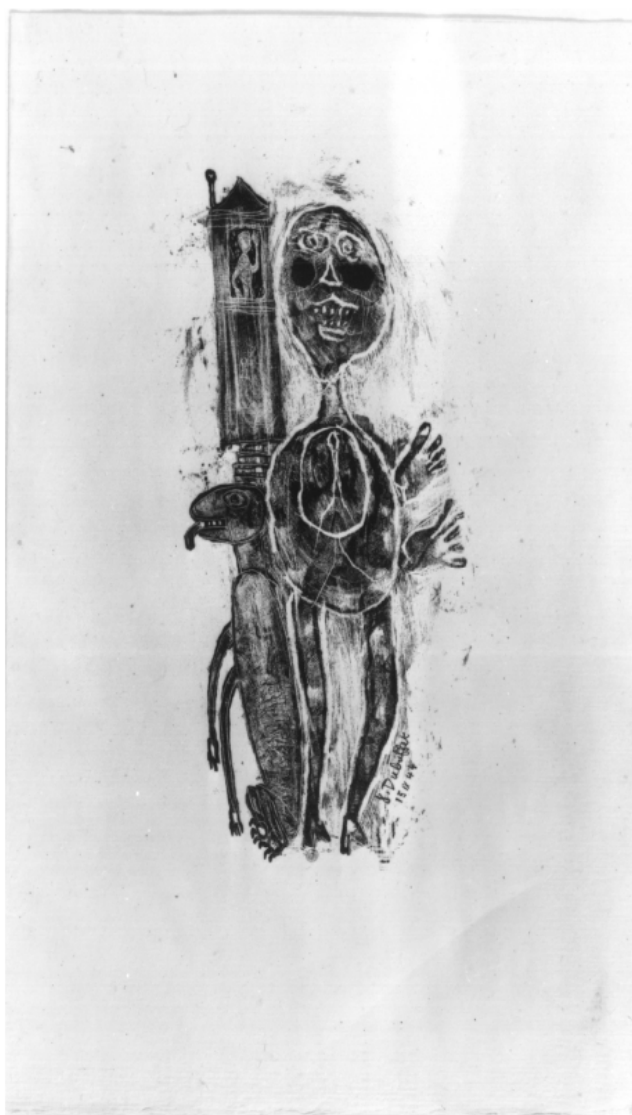
Lithographies



B100.457



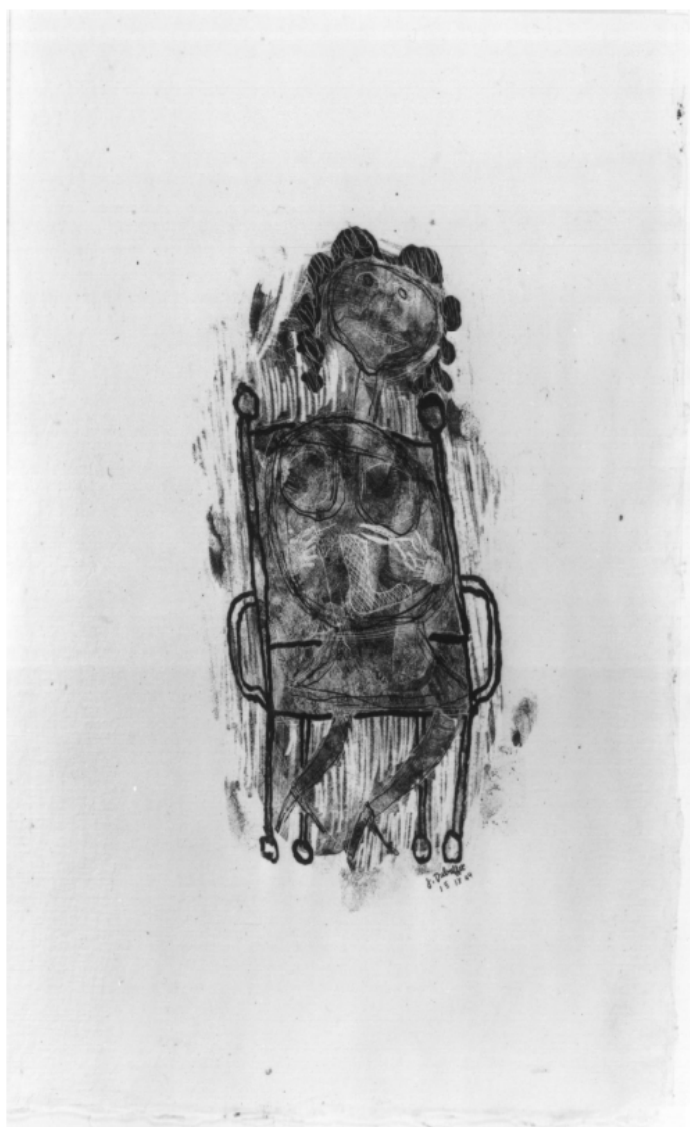
B100.456



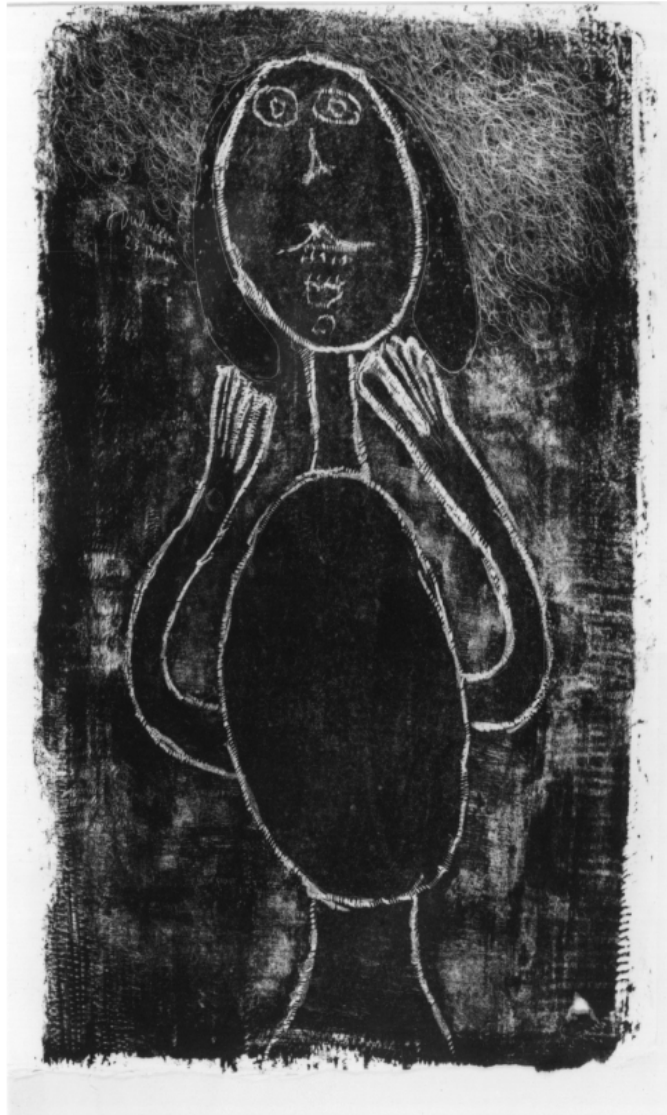
B100.455



B100.454



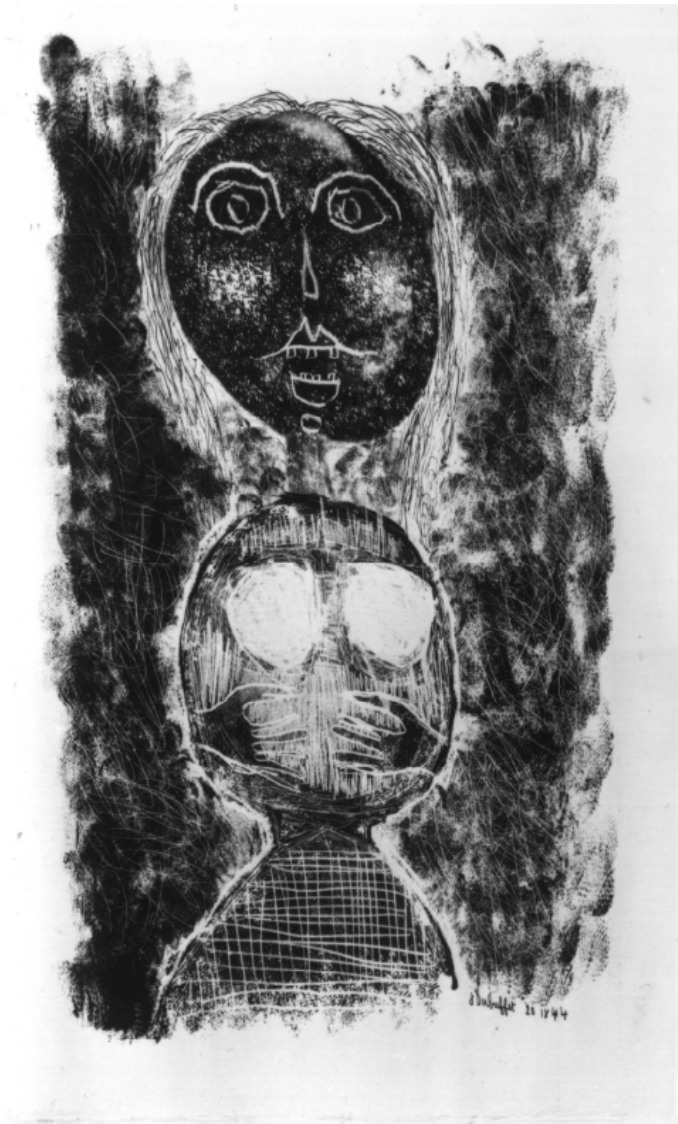
B100.452



B100.451



B100.450



B100.449



B100.448



B100.445



B100.447



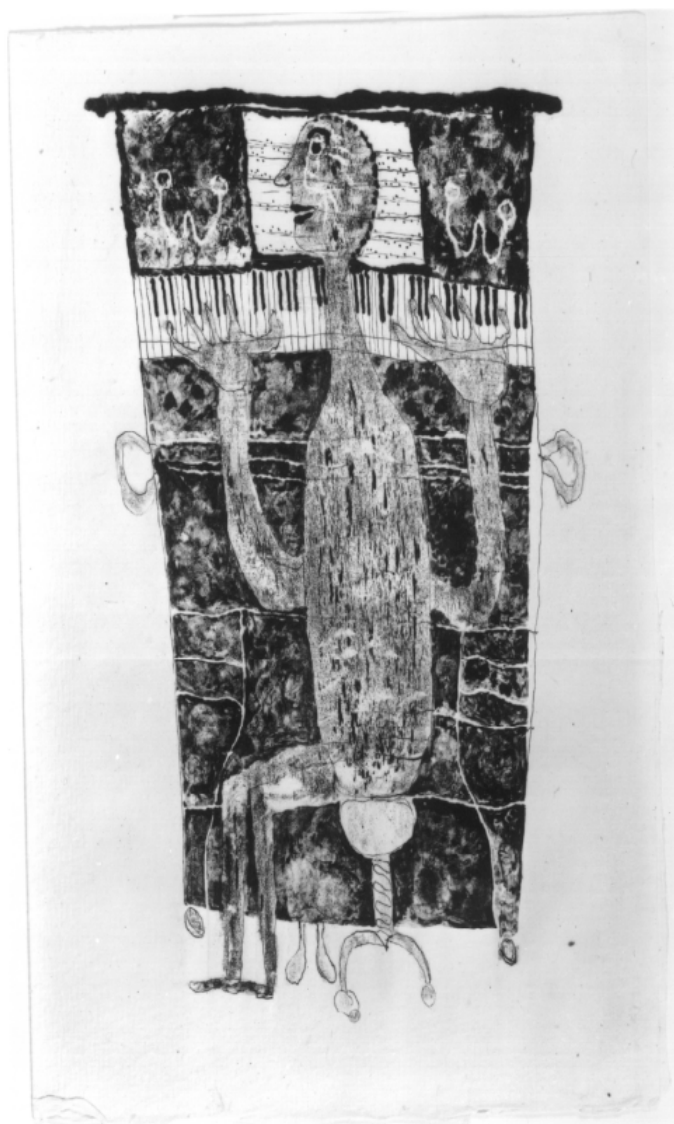
B100.446



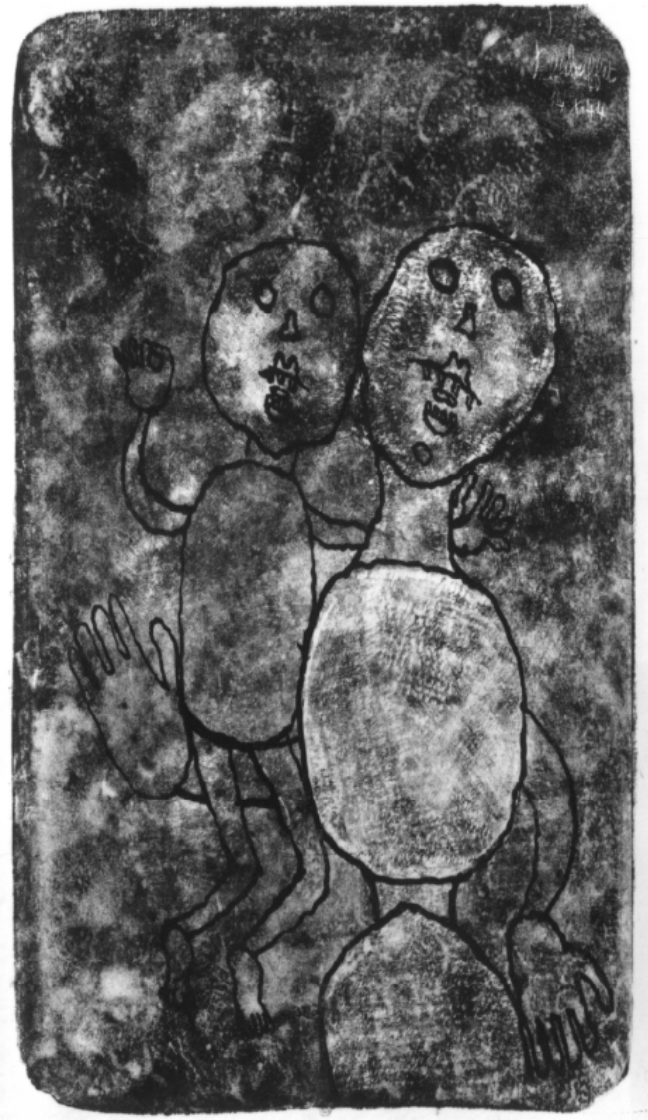
B100.444



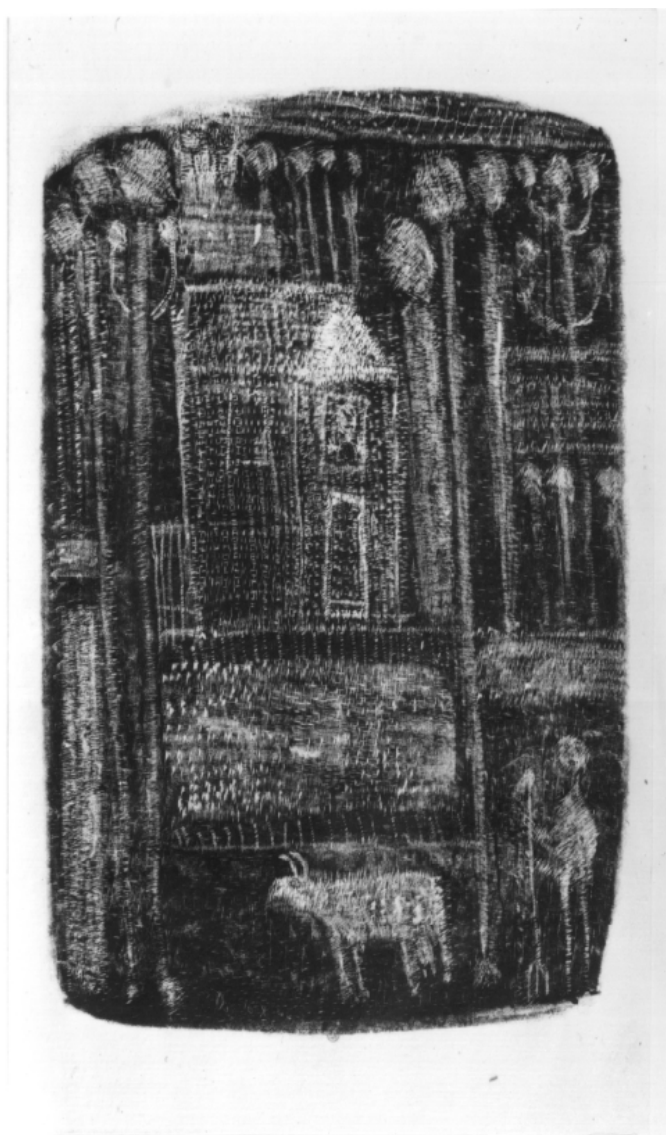
B100.443



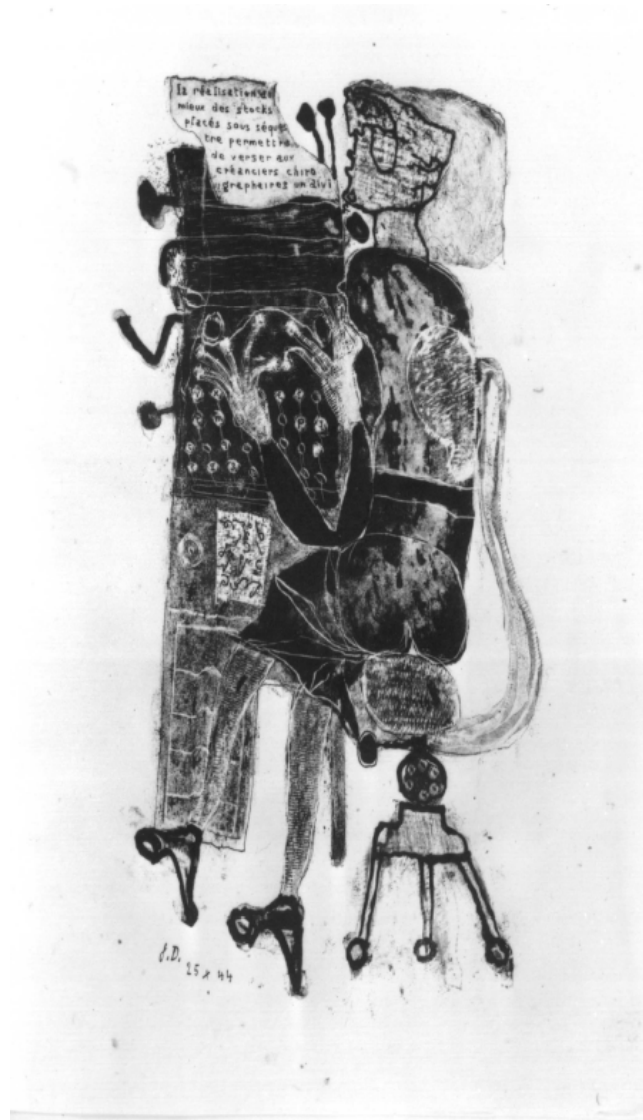
B100.442



B100.441



B100.440



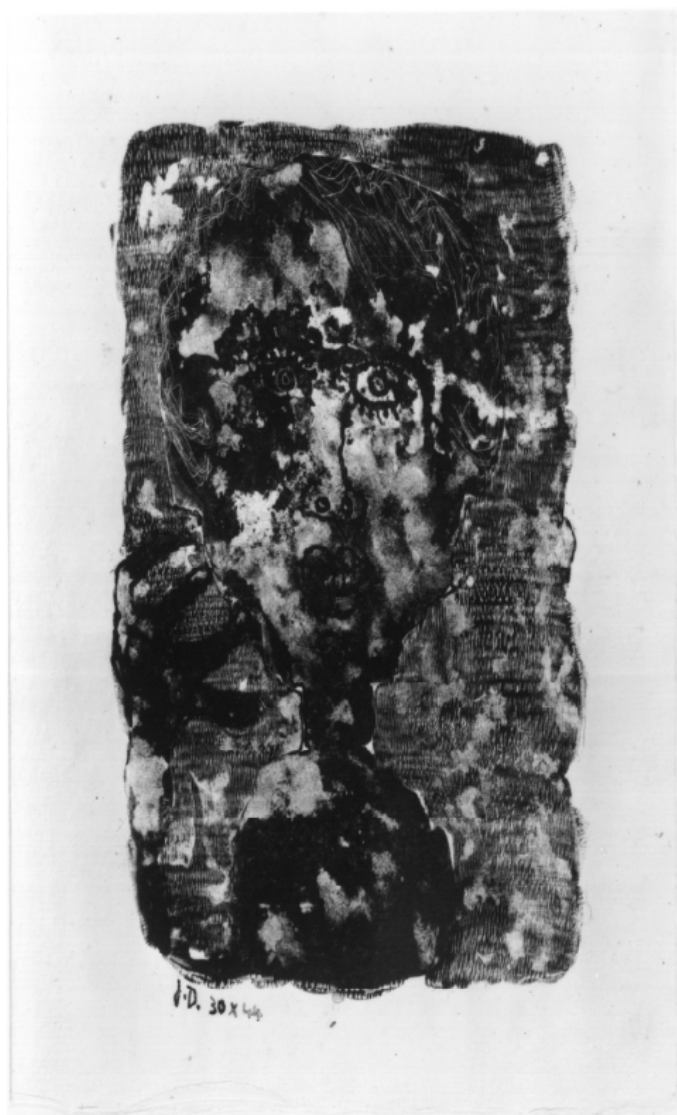
B100.439



B100.438



B100.437



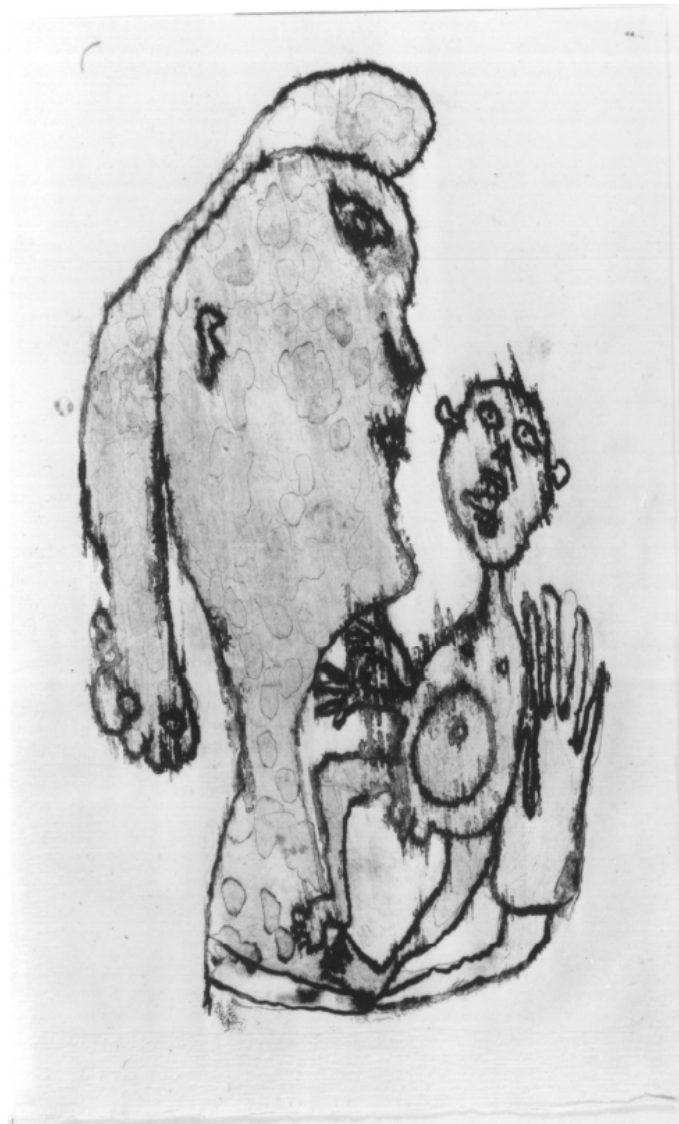
B100.436



B100.435



B100.434



B100.433



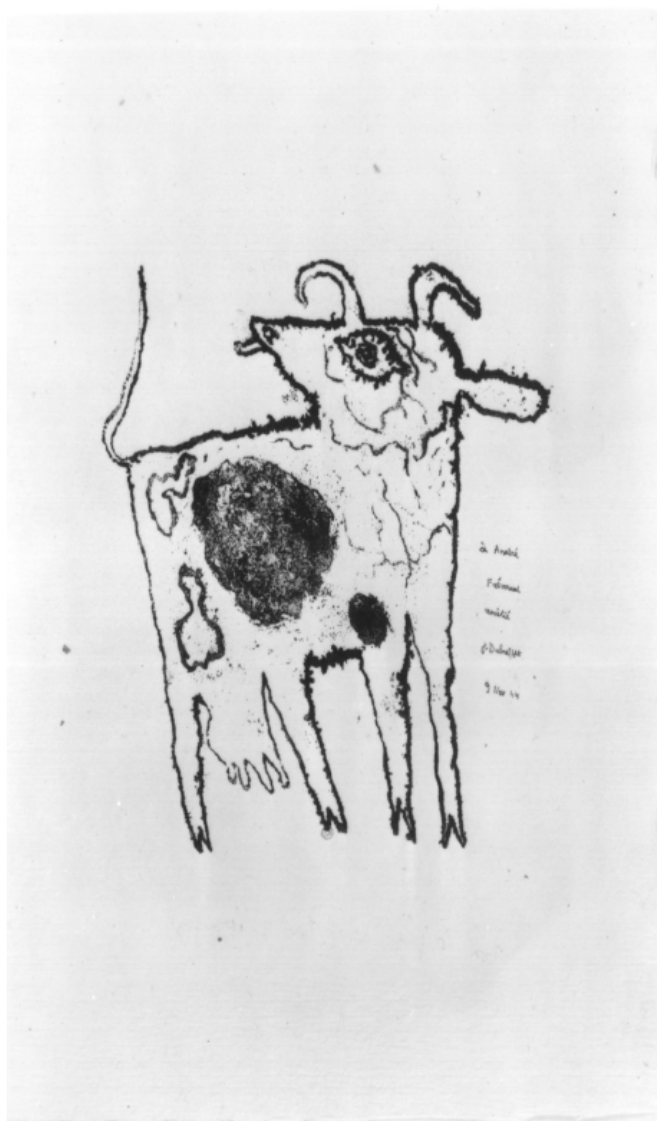
B100.432



B100.431



B100.430



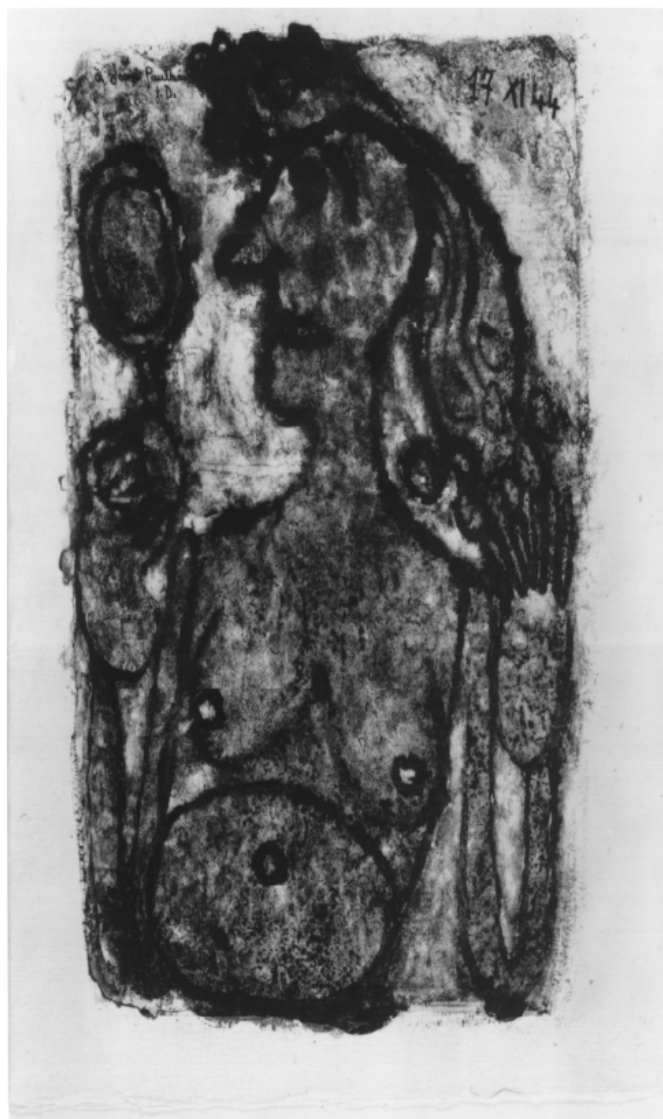
B100.429



B100.428



B100.427



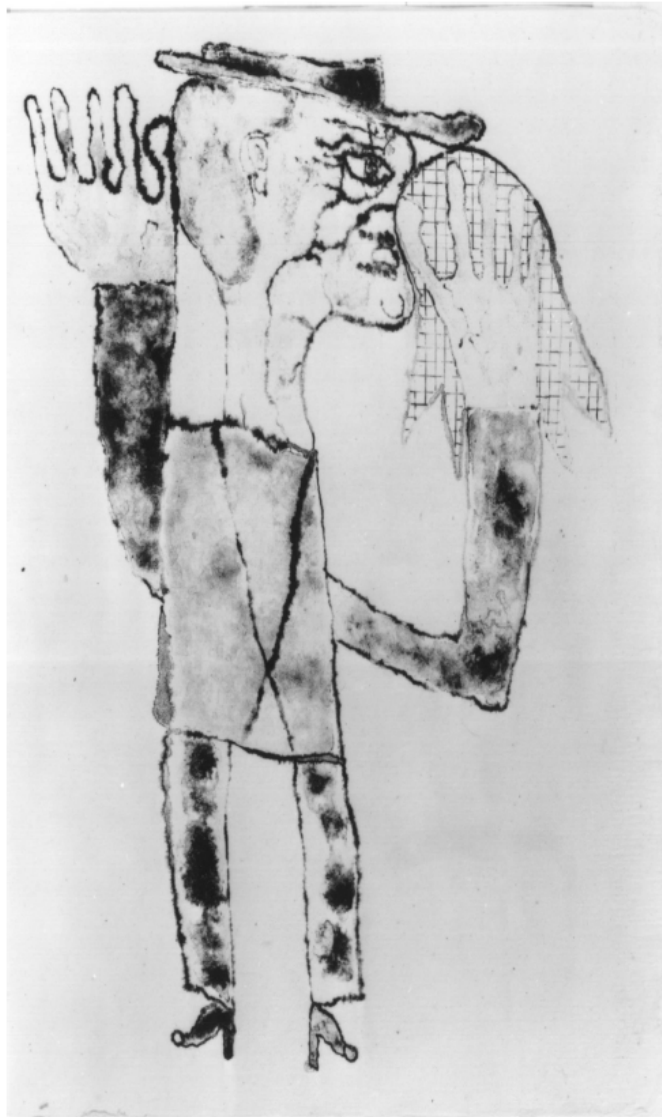
B100.426



B100.425



B100.423



B100.424

Annexe 2.

EXTRAITS DES PREMIERES NOTES

MANUSCRITES A « MATIERE ET MEMOIRE »

Le dessinateur trace une ligne puis la ligne suivante est pour corriger la première, et la suivante pour corriger encore. Il a besoin de voir les précédentes pour tracer les suivantes. Et même il *continue* le dessin d'une seule ligne, il la poursuit *selon* le chemin qu'elle vient de parcourir pour arranger cela avec ce qu'elle a déjà fait. Cela n'est pas propre à la lithographie.

La pierre lithographique est une page – une espèce de page assez singulière – qui s'intéresse à ce qu'on lui raconte, à ce qu'on inscrit à sa surface. Elle l'absorbe, elle

l'apprend. Et même si on l'efface superficiellement elle pourra le réciter. Mais cela est beaucoup plus compliqué encore. Ce qu'on fait : il faut que cela lui laisse la possibilité, lui donne l'occasion d'en faire le plus possible. A cette condition elle récitera fidèlement sa leçon. 1^{re}) Ce n'est pas exactement ce qu'on inscrit sur elle qu'elle récite. C'est d'une part ce qu'elle en a conservé. C'est d'autre part ce qu'elle en a fait : quelque chose d'un peu différent. 2^e) Elle ne le raconte qu'à de certaines conditions.

La pierre lithographique est une pierre singulière.

Quelle pierre singulière. Elle ressemble à la pierre tombale d'un petit chien (comme l'a remarqué très poétiquement Lily). Et d'autre part à un grand, un grand et gros bloc-notes, compact. Et lourd ! Mais un drôle de bloc-notes. Si vous notez quelque chose sur la première page il en sera imprégné jusqu'à son tréfonds (j'exagère un peu).

Cela est nécessaire. Ce gros bloc-notes met une certaine insistance à recevoir (à écouter). Il écoute par premières pages. Il fait attention. Il s'y intéresse. Tout cela sans le dire, sans le manifester. D'une façon assez renfermée. Il y a là comme une thésaurisation presque subreptice.

Enfin, il s'agit d'une page profonde. Quand on inscrit sur la pierre lithographique, c'est comme si l'on inscrivait sur une mémoire.

Elle a été poncée pour devenir vivante, sensible. On lui a mis le grain à fleur de peau. On l'a sensibilisée. D'une drôle de façon : en frottant. Cela ressemble un peu à une muqueuse.

Annexe 3.

NOTES SUR LES LITHOGRAPHIES

PAR REPORT D'ASSEMBLAGES

ET SUR LA SUITE DES PHENOMENES de Jean Dubuffet

J'aimerais que les notes qui suivent soient explicites pour un profane et non pas seulement pour les praticiens ; il est pour cela nécessaire que j'expose d'abord le principe de la lithographie.

Elle se fait sur une pierre calcaire plate (la pierre lithographique) dont la propriété est qu'elle conserve indéfiniment sans altération et dans tous les détails les plus subtils, pourvu qu'elle soit traitée comme il faut, toute empreinte grasse qu'elle a une fois reçue. Tout ce qu'on aura donc dessiné ou peint sur cette pierre avec une substance grasse pourra ensuite faire l'objet de tirages à autant d'exemplaires qu'on le veut. Il n'y aura pour cela qu'à passer sur la pierre un rouleau imprégné d'encre d'imprimerie (qui est grasse) après l'avoir entièrement mouillée d'un coup d'éponge. Seules prendront l'encre les parties qui avaient été à l'origine marquées de graisse ; l'image apparaîtra donc et il suffit pour la recueillir d'appliquer une feuille de papier et passer la presse.

Bien entendu, si c'est d'encre d'imprimerie *noire* que vous enduisez le rouleau vous imprimerez l'image en noir, mais vous pouvez aussi, selon votre désir, encrer votre rouleau avec toute autre couleur. Il y a des encres d'imprimeries de toutes les couleurs. Ce qui a été peint sur une pierre avec de la graisse n'a évidemment pas de couleur propre et vous pouvez en frapper l'image ensuite en tout coloris souhaité en changeant seulement l'encre

dont vous chargez le rouleau. On peut mélanger les encres entre elles et obtenir dès lors toutes les nuances possibles.

Il faut bien souligner qu'est sans importance la couleur dont était teinté le liquide gras utilisé par le peintre à l'origine sur la pierre (il est en général noirâtre pour la commodité) et que l'image pourra être ensuite tirée en tout coloris qu'on voudra selon la couleur dont on l'encre. Si ce coloris ne plaît pas on nettoie le rouleau, on fait un autre mélange d'encres et on recommence sur une autre feuille de papier. Je demande bien pardon d'insister lourdement ; j'ai observé que des personnes non averties saisissent avec quelque peine qu'une image portée sur une pierre peut-être ensuite tirée en n'importe quel coloris et qu'on peut changer celui-ci autant de fois qu'il faut.

Pour une planche en *plusieurs* couleurs il faudra évidemment plusieurs pierres, porteuses d'images différentes et *repérées*, qui seront tirées successivement, chaque impression par-dessus l'autre, sur une même feuille de papier, la première par exemple en rouge, la seconde en jaune, la troisième en bleu et ainsi de suite. Qu'on observe bien que l'opérateur peut à l'infini modifier chacune de ces couleurs à son gré, tirer en brun au lieu de rouge la première image, puis en noir la seconde qu'il avait la première fois tirée en jaune et donc obtenir un nombre illimité de combinaisons. On peut, je l'ai dit, mélanger entre elles les encres et par conséquent essayer l'effet de l'image en toutes sortes de bruns, toutes sortes de rouges plus ou moins clairs ou foncés. On peut après cela, selon qu'on charge plus ou moins le rouleau d'encre, obtenir l'impression plus ou moins appuyée ou légère ; on peut, en mélangeant à l'encre du blanc ou du vernis, la pâlir tant qu'on veut ou la rendre transparente.

Voyons maintenant ce qu'on *ne peut pas* faire. On ne peut pas, bien sûr, tirer *d'une seule fois* une image en plusieurs couleurs. Quelle que soit la couleur choisie la planche tout entière apparaîtra dans la couleur de l'encre dont on a chargé le rouleau. Si celle-ci a été par exemple éclaircie et rendue pâle et transparente, tout l'ensemble de l'image sera donc pâle et transparent et il n'est pas possible d'obtenir au tirage qu'une partie de la planche soit tirée de cette manière cependant qu'une autre partie serait plus appuyée et plus lourdement encrée. Qui veut obtenir un effet de cette sorte devra nécessairement opérer sur deux pierres différentes, repérées et organisées pour qu'elles soient tirées l'une après l'autre sur la même feuille de papier : il peindra sur la première – et cela toujours avec le liquide gras noirâtre qu'on utilise pour peindre sur la pierre lithographique quelle que soit la couleur envisagée pour le tirage – la partie de l'image qui doit être imprimée avec de l'encre pâle ou une pression légère ; et sur la seconde celle qui doit être tirée en un ton plus foncé ou bien avec plus d'encre sur le rouleau. Autant de pierres différentes à travailler, donc (et autant de passages à la presse ensuite) qu'on veut de couleurs ou qu'on veut, dans une même couleur, d'intensités différentes.

L'intérêt d'une pareille technique est que, au contraire des improvisations du peintre qui mêle capricieusement ses couleurs sur la toile sans en tenir, bien sûr, registre, et de façon si complexe qu'il ne peut ensuite discerner à quels facteurs est dû un effet heureux, ni par conséquent reproduire celui-ci, elle rend possible une analyse de tout effet obtenu en même temps que son contrôle et une étude méthodique des variantes auxquelles il peut donner lieu. Une planche lithographique en couleur est en effet *démontable*. Comme elle résulte de la superposition de plusieurs images, chacune frappée dans une couleur différente, vous pouvez avoir sous les yeux les épreuves séparées de chacune d'elles et voir ainsi clairement quels mécanismes en produisent les différents effets ; vous pouvez de même étudier très commodément les différentes transformations que subit l'effet qui vous

intéresse quand varie chacun des *passages* constitutifs, soit qu'on en change tant soit peu la coloration soit qu'on en modifie l'encre ou la pression.

On ne peut multiplier trop pour une même estampe le nombre des passages, pour des raisons d'abord de temps et de fatigue (lors du tirage la mise au point du coloris et de l'encre oblige pour chacun d'eux à sacrifier quelques épreuves porteuses des couleurs auxquelles il vient se superposer, de sorte que le tirage des premières couleurs d'une planche doit être fait à un nombre d'exemplaires excédant notablement le tirage visé de l'estampe) mais aussi bien parce que c'est contraire à l'esprit de la lithographie. Celle-ci ne se prêtant que fort difficilement à l'emploi de tons nombreux il sera plus légitime d'épouser les voies propres qu'elle propose et d'orienter le travail de manière à obtenir des effets savoureux par les moyens sommaires qui sont les siens et donc en restreignant autant qu'on le pourra le nombre des passages.

J'appelle l'attention sur ce qu'on peut tirer sur des feuilles séparées, si on en a l'envie, chacune des planches constitutives d'une estampe en couleur en tout autre coloris que celui prévu au programme et notamment *en noir*.

Deux mentions importantes demeurent à faire pour en finir avec cet exposé technique. C'est d'abord que le zinc présente les mêmes propriétés que la pierre lithographique et qu'on peut l'employer indifféremment. Les plaques de zinc étant plus maniables que les très lourdes et encombrantes pierres, je les ai utilisées le plus souvent. C'est ensuite qu'on peut, au lieu de faire de dessin directement sur la plaque de zinc ou la pierre, le faire aussi bien avec l'encre grasse sur un papier préparé spécialement et dont on fait ensuite le *report*. On peut de même reporter une image d'une pierre sur une autre. Pour ce faire on tire une épreuve à la presse sur la papier à report (cette sorte d'opération se fait sur un papier à report spécial dénommé *hydrochine*) et on presse à nouveau cette épreuve sur une autre pierre où s'en fait le décalque. On peut donc, bien sûr, à la faveur d'un *cache*, ou bien en découpant avec des ciseaux le papier à report qui véhicule l'image pour son transfert d'une pierre à l'autre, reporter tel *fragment* qu'on désire de l'image initiale.

Qui entreprend de faire une lithographie en plusieurs couleurs opère d'habitude suivant un programme. Le plus souvent il part d'une maquette à la gouache, dont il fait plusieurs calques, lesquels sont reportés sur des pierres différentes – autant qu'il y aura de couleurs – et sur chacune de celle-ci il peint avec soin (avec son liquide gras teinté de noirâtre) les parties qui devront être imprimées dans la couleur à laquelle elle est dévolue. Au cours des essais, et à moins qu'ils ne soient de caractères aventureux et ne se laisse entraîner par l'apparition d'effets imprévus (les superpositions apportent souvent des effets différents de ceux qu'on escomptait), il rectifie à chaque passage la couleur essayée, corrige aussi le cas échéant son travail (on peut au besoin intervenir sur une pierre, effacer et transformer, quoique ce ne soit pas très aisé) en vue de se rapprocher de sa maquette. Une telle besogne, laissant peu de part à l'improvisation et à l'exploitation des surprises, est quelque peu fastidieuse ; elle aboutit le plus souvent à une version contrainte et affaiblie de la gouache qu'on a voulu reproduire.

Il est remarquable en effet que les encres de couleur qu'utilise l'imprimerie ne se comportent pas du tout comme le font les couleurs de la gouache ou de la peinture à l'huile. Les effets produits sont tout autres. Il n'est guère possible d'obtenir en imprimant avec ses encres les effets d'une gouache ou d'une peinture. Par contre il y a des effets propres aux impressions d'encres de couleurs et à leurs superpositions. Tous ceux qui ont affaire aux imprimeries ont observés que les *macules*, qui sont des feuilles de décharges sur lesquelles se trouvent superposées au hasard et naturellement sans aucun repérage et en n'importe quel sens des planches de couleurs différentes, sont en général beaucoup plus savoureuses

et intéressantes que les lithographies méthodiquement combinées. Ce sont ces macules à mon sens qui révèlent le langage propre de la lithographie ; c'est de ces superpositions faites au hasard et non préméditées qu'il faut, plutôt que de maquettes à la gouache, tirer parti en tâchant de les reproduire, ou du moins d'en emprunter les mécanismes afin d'obtenir des effets de même sorte. On improvisera donc et se constituera chasseur d'images obtenues par surprise, en partant de planches qu'on aura pris soin de constituer dans une forme telle que leur dessin ne *commande* pas trop, se prête à ce qu'elles soient superposées les unes aux autres dans divers programmes de couleurs interchangeable, voire en les retournant à l'occasion sens dessus dessous comme je l'ai fait souvent et quitte à ce qu'à la fin on doive intervenir pour donner à ce qu'on obtient une direction (qui s'est le plus souvent proposée d'elle-même) soit en retouchant certaines de planches qui interviennent dans les superpositions, soit en en faisant une ou deux nouvelles qu'on superposera pour finir à toutes les autres.

Les quelques petites lithographies en couleurs faites en 1949 pour illustrer le texte en jargon intitulé *Anvouaiaje* répondaient à la façon de procéder exposée ci-dessus. N'ayant à cette époque pas de presse et ne sachant bien moi-même imprimer (le traitement des pierre et la manipulation de la presse impliquent toute une chimie et toute une pratique nécessitant un apprentissage assez long que j'ai fait par la suite) j'étais tributaire d'un praticien qui, déconcerté par mes techniques hasardeuses d'improvisation sans aucun projet préalable bien arrêté, s'irritait de recevoir l'ordre d'essayer, en troisième couleur (et donc par-dessus une série d'épreuves sur lesquelles avaient été imprimées à plusieurs exemplaires au cours de séances antérieures deux planches de couleurs différentes superposées) telle planche que je lui désignais, d'abord par exemple, sur une épreuve, en rouge, puis, sur une autre, en bleu et, après cela, d'essayer successivement, sur d'autres épreuves de la série, non plus la même planche mais toute une série d'autres jusqu'à ce qu'apparaisse quelque chose qui me plaise ou m'inspire.

Beaucoup de ces expériences n'apportaient bien sûr rien qui vaille (sinon des mines narquoises sur le visage de mon exécutant), mais j'attrapais parfois quelque chose qui me semblait valoir la peine. Et je ressentais alors l'impression que je cueillais là un fruit spontané et non *forcé*, que je n'avais pas contraint la lithographie à parler une langue qui ne fût pas la sienne mais qu'au contraire je découvrais son vrai et propre langage. J'éprouvais en même temps que, pour apprendre bien ce langage et venir à moi-même le parler avec aisance, il faudrait renouveler sans désespérer et pendant très longtemps ces séances d'essais pour lesquelles je n'obtenais de cet atelier d'imprimerie que des rendez-vous trop espacés et pour des espaces de temps trop courts.

Je repris ces tableaux en 1953 et fis à cette époque une nouvelle série de planches pour lesquelles je compliquai un peu l'affaire. C'était dans le moment que j'avais entrepris mes « assemblages d'empreintes » à l'encre de Chine. Je découpais pour cela aux ciseaux des morceaux dans des feuilles de papier sur lesquelles j'avais fait des maculations d'encre (celle-ci en recourant à des moyens divers et notamment à des estampages sur des plaques enduites d'encre) et j'assemblais ensuite ces morceaux découpés en les fixant avec de la colle. Il m'apparut que je pouvais le faire de même avec le liquide gras dont se servent les lithographes au lieu d'encre de Chine, et en procédant sur des feuilles de ce papier à report dont j'ai parlé plus haut et dont on peut ensuite très facilement transporter l'image sur une pierre. Il devenait ainsi possible de reporter tout d'un coup sur la pierre ma composition faite de morceaux découpés collés les uns sur les autres et d'en tirer ensuite tant que je voudrais d'épreuves, lesquelles ne seraient plus, comme mes travaux à l'encre de Chine, porteuses de pièces rapportées et collées mais d'une seule venue.

S'y ajoutait que ce liquide gras des lithographes, employé sur le papier lithographique à report (lequel est enduit d'une colle très lisse et très épouseuse) est beaucoup plus propre à recueillir amoureusement des empreintes que n'est l'encre de Chine sur le sec papier à dessin. Mes empreintes étaient de ce fait d'une texture et d'une expression différentes de celles que j'obtenais avec l'encre de Chine et elles me conduisaient par là à des compositions d'un autre style et d'une autre humeur, sinon même à d'autres sujets et thèmes.

Les spécialistes reporters de deux différentes imprimeries (Mourlot et Desjobert) auxquels j'apportai, pour qu'ils en fassent report sur pierre, ces insolites gâteaux de morceaux de papier à report collés les uns sur les autres se prêtèrent de bonne grâce à l'opération qui réussit fort bien. Cependant les planches ainsi obtenues constituaient, tirées en noir, une fin par elles-mêmes et n'impliquaient pas qu'on les tire en couleurs et qu'on les superpose les unes aux autres. Je le tentai cependant pour quelques-unes, mais, occupé par d'autres travaux, ne m'y entêtai pas longtemps. Là encore d'ailleurs je me heurtai aux séances trop courtes avec suite remise à huitaine, qui ne permettaient pas que je développe systématiquement mes expériences comme j'aurais voulu le faire.

Je ne les repris qu'après plusieurs années, dans les dernières semaines de 1957, décidé à ce moment à les conduire plus assidûment et plus méthodiquement. J'avais alors, en développement de mes « assemblages d'empreintes » à l'encre de Chine, fait au long de plus de deux années bon nombre de mes « tableaux d'assemblages » qui procédaient, sur toile et avec des couleurs à l'huile, d'une technique similaire puisqu'ils étaient faits de morceaux découpés dans des peintures préalables et assemblés à l'aide d'une colle.

S'agissant de lithographies, j'avais en vue de procéder comme suit. En premier lieu constituer des planches en couleurs (faites de couleurs peu nombreuses), lesquelles j'entendais obtenir par les moyens d'improvisations indiqués ci-dessus (à partir de pierres porteuses seulement de compositions sans sujet précis, évoquant des textures capricieusement historiées, dont j'essayerais ensuite les superpositions en divers coloris) et tirer de chacune de ces lithographies en couleurs un certain nombre d'épreuves. Puis découper dans ces épreuves des morceaux (ceux qui me plaisaient puisque ma technique donnant si bonne part au hasard produisait des planches dont il arrivait qu'un endroit fût heureux et le reste sans intérêt), assembler ces morceaux à ma guise avec un peu de colle. Ensuite et donc en seconde opération – ah ! mais là j'ai besoin d'une concentration d'attention du lecteur – il s'agissait de faire sur de nouvelles pierres les reports des morceaux que j'avais découpés, en procédant par des repérages pour qu'ils tombent à l'endroit voulu et reproduisent mes morceaux très exactement (j'ai dit plus haut qu'on peut, en se servant de caches ou en découpant avec soin aux ciseaux le morceau de la feuille de papier à report qui véhicule l'image d'une pierre sur une autre, transcrire sur une pierre vierge un *fragment* d'une composition dont est porteuse une autre pierre). Mais – et c'est où le lecteur en sa tête surchauffée subit la torture – il s'agit de reporter un morceau qui est en couleurs, c'est-à-dire mettant en cause plusieurs planches différentes qui se superposent. Pour obtenir la transcription de ce morceau ce n'est donc pas un seul report qu'il y aura à faire mais plusieurs (autant que de planches il a fallu passer les unes sur les autres pour obtenir l'épreuve dans laquelle a été découpé le morceau). Et c'est pourquoi j'ai dit qu'il était important que les planches en couleurs destinées aux découpages comportent de préférence peu de couleurs. En effet ma maquette est faite de plusieurs morceaux, découpés dans des planches différentes, et pour la reproduction de chacun d'eux il faudra faire aussi autant de reports qu'il comporte de couleurs constitutives comme on l'a fait pour le premier morceau. Ainsi – et bien que ce ne soit pas irréalisable de faire un très grand nombre

de passages successifs à la presse – sera-t-il raisonnable de se limiter, et s'obliger à former des maquettes de *peu* de morceaux, et ceux-ci prélevés dans de planches comportant *peu* de couleurs. Et si possible les *mêmes* couleurs. En effet si un certain rouge intervient à plusieurs des planches dans lesquelles les morceaux ont été découpés on pourra reporter successivement sur une seule et même pierre tous les fragments des différentes planches préalables qui devront s'imprimer en rouge dans la planche finale. Par là se trouve réduit, non pas le nombre des reports, mais celui des pierres sur lesquelles ils sont faits, et donc celui des passages qui seront nécessaires pour imprimer la planche. Il ne faut pas perdre de vue que les reports d'une pierre sur une autre, même faits avec grand soin, peuvent entraîner une légère altération de l'image ainsi décalquée, et que d'autre part, au moment venu du tirage, les coloris des mélanges d'encres employés pour chacun des passages risquent de n'être pas parfaitement identiques à ceux utilisés pour l'impression de la planche initiale, les risques d'erreurs (qui tendent à modifier l'effet du résultat final) se multipliant, évidemment, quand augmente le nombre des superpositions.

Si par surcroît on utilise, pour y découper les morceaux, des épreuves qui sont de la même famille, c'est-à-dire par exemple pour lesquels les deux premiers passages sont identiques (faits des mêmes planches imprimées dans les mêmes deux couleurs) et dont seule diffère de l'une à l'autre le troisième passage, on réduit d'autant plus la tâche.

Tous les reports doivent être repérés avec soin pour tomber les uns sur les autres à l'impression fidèlement de la même manière que sur les morceaux dont est faite la maquette et, bien sûr, exactement au même endroit. Tout ce travail de reports pour reproduire mes assemblages se révéla à l'exécution plus facile et plus rapide qu'il n'avait paru d'abord aux praticiens, lesquels au début s'effrayaient un peu de l'entreprise.

Deux estampes de cette sorte furent réalisées en janvier 1958. L'une d'elles, intitulée *le Guerrier*, fit l'objet d'un tirage à la machine pour la revue *XX^e Siècle*. La seconde, intitulée *Plaignante*, m'apparut insuffisamment fidèle à la maquette et ne fut tirée de ce fait qu'à quelques épreuves à mon seul usage. Il me faut expliquer pourquoi ces deux premières « lithographies par reports d'assemblages » ne furent suivies d'autres estampes similaires que trois ou quatre ans plus tard, et comment les opérations préparatoires visant à l'origine à les élaborer se trouvèrent longuement retardées, se trouvèrent aussi d'autre part quelque peu détournées du but dans lequel elles avaient été entreprises, et donnèrent lieu aux deux nombreuses suites, l'une de planches en noir (plus de deux cents), l'autre de planches en couleurs (une centaine), publiées en vingt-deux albums sous le titre des « Phénomènes ».

Mon programme était, je le rappelle, d'étudier avec méthode les variations d'effet qui peuvent être obtenues à partir de quelques planches – trois ou quatre, ou cinq – imprimées les unes sur les autres en couleurs différentes, et ensuite (au second degré) d'étudier les partis qu'on peut tirer de l'association en diverses manières de morceaux prélevés dans différentes estampes résultant de ces expériences. Deux entreprises successives, par conséquent, dont la première impliquait que j'inscrive d'abord sur pierres (ou sur plaques de zinc) une ample série d'images d'allures diverses qui constituerait mon matériel de fondation, mon clavier de base, et parmi lesquelles je pourrais faire élection, lors de mes essais, de trois ou quatre, ou cinq, d'entre elles – selon qu'elles me paraîtraient se prêter mieux aux couleurs essayées ou aux effets visés – pour les frapper les unes sur les autres en couleurs différentes. Il fallait que ces planches de base ne figurent rien de précis mais revêtent seulement, comme je l'ai dit, l'aspect de textures indéterminées historiées de menus taches ou accidents afin qu'elles soient interchangeable et que n'importe laquelle d'entre elles puisse être utilisée par-dessus n'importe quelle autre. J'entendais même les

faire servir indifféremment – et je ne m’en suis pas privé en effet – dans leur bon sens ou renversées.

Annexe 4.

Quelques mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet ,
de Paul Éluard (1944).

*Roues dans la rue hue Cahotant charroi Animaux luisants Charretier vivant
Six yeux rois du jour Mais quel soleil lourd Mais quel noir effort Homme aux
lèvres froides Charroi d’os grinçants De casse-cailloux Charroi dur de nerfs
La rosée déjà S’appelle sueur Et le cœur moteur Du fond de l’ornière Sortent
des colonnes A tournure d’homme Elles tisseront Un toit si léger Qu’on voit au
travers L’ombre et la nuit J’ai cherché midi A minuit cherché Minuit à midi Le
revers des heures S’écoulait de moi Inlassablement Comme [un] grains d’un
champ.*

Annexe 5

« *Vache bleue dans une ville* »,
d’André Frénaud (1944).

À Jean Dubuffet

À cause des foins qui naguère avant les végétations paniques de l’indéfrisable s’étaient gonflés en gros seins blonds à la place où l’employé déplie son alpaga, la violente maison conservait des rumeurs rustiques.

Mais les boutiques sang-de-bœuf ne lui disent rien qui vaille à la vache ni les gamins qui souhaitent sa mort à elle en s’adressant aux moustaches de l’Autorité cycliste et en vain mord – elle a même la morue dans les tonneaux et lève-t-elle son visage sur les nuées qui fument des cheminages en trèfle à quatre feuilles, elle a soif, elle a de plus en plus soif, elle ne digère pas même les tubes des marchands de couleur depuis trois semaines qu’elle s’est perdue dans la ville avec sa pauvre insolence indolente et meugle et meugle, les yeux fertilisant tout sur son passage la vache, la queue dressée jusque dans le soleil.

Annexe 6.

À partir de Dubuffet,
de Joë Bousquet (1948).

Toute image construite est un chaos d’images méconnues.

Je veux que la rencontre des couleurs ruine une image reçue au lieu de s’y ruiner.

Le rôle des instruments d'expression est de faire vibrer le plus haut possible les faits qu'on leur confie.

Si j'exploite cette tendance au lieu de la contrarier, je me livre à un spiritualisme qui mène à ma vie au lieu de s'en emplir.

Un abîme sépare le signe de la représentation dont il est un ingrédient. Il n'est que la référence extérieure de l'expression dont je suis la plénitude.

La couleur choisie est une réalité minérale et ne peut apparaître en deux endroits à la fois. Rien de ce qui nous apparaît ne peut être tenu pour tout à fait existant.

Toute couleur est la réalité déterrée et n'apparaît comme la vibration d'une forme qu'on n'y voit pas.

Découverte par l'art d'un principe plus haut que lui et le dominant et l'utilisant jusqu'à briser ses canons. J'ai dit « par l'art » ce qui élimine toute subordination à l'option politique ou autre. Le principe moral dont nous nous réclamons pose la liberté dans toute la force de l'exigence révolutionnaire.

Le corps est le firmament de tout le réel imaginaire.

Que les formes, les couleurs nous apparaissent telles qu'elles sont, issues d'une contradiction entre la lumière blanche et la lumière noire.

... L'esprit qui pénètre la réalité et y révèle des rapports, traverse et déchire inévitablement les mythes que l'esprit soulevait pour se la dissimuler.

Ciel, enfer, flammes, noms que prend la réalité quand le mensonge s'en est paré, mais réalité qu'il faut atteindre en renversant en nous l'idole intérieure qu'est le sentiment de justice.

Ce sentiment de justice est le sentiment de l'équilibre, mais intériorisé, corollaire des phénomènes de gravitation, magnifié, bon à nous boucler, comme le plomb qui ferme une porte, dans une curiosité définie par l'étroite vie sociale, à ne nous allouer de perception et de savoir qu'au prorata d'un civisme moyen, à nous modeler intérieurement sur les exigences de l'instinct de conservation, de reproduction. Si nous levons cet interdit, une masse de réalité se précipite à pleines eaux dans notre imagination libérée.

L'erreur ne nous éloigne pas du réel, elle se sert de lui, pour nous leurrer, elle l'irréalise. Ainsi trompe-t-elle à la fois ceux qui croient et ceux qui la mettent en doute. Elle volatilise nos regards en volatilisant ce qu'ils découvraient.

Que l'intériorisation de l'équilibre matériel (sentiment de la justice) accapare la vision de l'enfer et voilà le regard enterré au seuil de la découverte, le sentiment d'une vie limitée enterre le regard au seuil de ce qu'il allait nous restituer et le force à n'y accéder qu'à l'état de spectre.

Le surréalisme implique une surcritique de l'art. Il est né de l'intuition que l'art est un produit social, un aspect sournois de l'éthique des sociétés. Il est, dans la subjectivité de l'homme, l'image renversée de l'édifice moral. Il tend, comme la philosophie d'ailleurs, à cacher à l'homme la vérité majeure, à savoir : que l'homme est, mais par un acte de foi que la pensée aveugle entièrement.

Notre cœur naît avant nous, fait notre pensée à jamais tributaire du sentiment que nous sommes, et, toute notre vie nous engage dans la folle espérance que résumant ces mots : Expulser le temps de l'acte de naître. Que de moyens pour empêcher la vie de demeurer l'aînée de la pensée !

L'art grandit dans les souterrains d'une espèce qui veut durer en dépit de son génie qui est création d'individu.

Profanatrice... Tu seras représentée avec les traits que la personne oppose à la vision des couleurs...

Comment ose-t-on parler de peinture quand on ne s'est jamais demandé ce que c'était que la couleur ?

La couleur est dans le regard, dont on ne peut pas l'abstraire. Elle résiste à l'opération de la pensée qui excepte de toute figure la réalité mystérieuse et concrète du corps vivant qui l'a conçue. Et c'est un fait si grand, si entièrement oublié jusqu'à présent, qu'il ne se précise pas sans dénoncer jusqu'à des profondeurs incalculables la manie somnambulique de l'homme. C'est de toutes nos habitudes d'esprit que nous fera revenir la réponse à cette question : Qu'est-ce qu'une couleur ?

Vous regardez un œuf, une poignée de confettis verts, une pierre ; vous n'avez qu'à vous avouer que l'œuf est blanc, vert le papier du confetti, grise la pierre, vous avez situé ces couleurs dans la lumière, les servant de ce qu'elles étaient de plus immédiat pour vous. Vous les avez rendues reconstituables.

Or la couleur ne se restitue qu'en effigie. Elle pousse dans le regard comme une fleur. Elle est le seul élément visible qui ne doive pas tout à la lumière et qui ne sorte de l'homme qu'imprégné d'éléments organiques et animaux. Un peintre produit des verts, des rouges, comme une prairie produit du trèfle et des coquelicots.

Je vois à la couleur un autre privilège, elle ignore la forme, elle ne naît pas de limites, elle rencontre sa forme.

Il y aurait deux formes : celle de l'ombre, celle de l'objet. La forme est le miroir d'une forme. Deux formes qui se séparent comme des ailes.

La main de Jean Dubuffet est la rainette du noir.

Il arrive que les actes d'un artiste rivalisent avec des faits capables de changer la vie. Satisfont le besoin que nous avons d'une action plus implacable que les nôtres, d'une action sans retour et que le temps épouse au lieu de l'emporter.

Agir, c'est passer ; mais nous sentons cette fatalité comme un scandale toujours pressés par le pressentiment d'un acte hors-cours.

Jean Dubuffet donne la vie à la pierre, il a voulu fouiller l'automatisme jusqu'à cette révélation.

Les écrivains ont pétri le langage et introduit son merveilleux pouvoir de division dans les manies de l'esprit.

Si Dubuffet fait apparaître ce privilège de division dans la pierre, toutes les activités créatrices lui seront redevables d'un peu de force et de lumière.

L'être est création et cette création se poursuit dans un perpétuel échange ontologique.

L'acte de Dubuffet fait apparaître dans la matière les pouvoirs discriminateurs de l'esprit. De même, le poète fait remise au langage de ses propres facultés d'invention, non sans lui emprunter sa capacité réceptive et en accommoder de ses pensées la page blanche.

Interrogé par l'homme, le grain de la pierre lui répond par une interrogation.

L'artiste a rassemblé les conditions qui vont réduire son acte à la satisfaction d'un besoin élémentaire. Il amorce une métamorphose souterraine, participe à son exhumation.

Il découvre en lui comme un écho, les premiers tressaillements d'une réalité qu'il n'avait connue qu'en image, dont il n'avait été lui-même que l'espoir. Il trouve en tremblant, le germe de sa propre réalité au cœur de ce qui échappait à son être. C'est la chance d'exister à un plus haut degré et d'apprendre ainsi que l'on n'existait que par préterition. Partageons notre subjectivité avec la chose que nous modifions et notre être ne laisse plus rien hors de lui, il se surréalise. Nous n'étions que l'instrument de notre être, notre instrument vient de nous l'apprendre. Ces paroles trouveraient leur place dans une Érotique.