



Title	L'otage et sa représentation : une critique pongienne émanant des circonstances d'après-guerre
Author(s)	Ota, Shinsuke
Citation	Gallia. 2013, 52, p. 61-70
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/26945
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

L'otage et sa représentation : une critique pongienne émanant des circonstances d'après-guerre

Shinsuke OTA

Introduction

En 1940, le peintre Jean Fautrier rentre dans Paris occupé et il y installe son atelier qui allait devenir le lieu d'échange de ses amis résistants. En 1943, cet atelier est perquisitionné par les Allemands et le peintre se réfugie à Châtenay-Malabry. On rapporte qu'à ce moment-là il a assisté à l'exécution de civils innocents. Cette expérience traumatique l'amène à peindre la série des «Otages», qui représente des victimes torturées et assassinées par les soldats allemands. Les «Otages» ont provoqué un scandale. Aux yeux des hommes d'alors tourmentés par le souvenir d'une guerre tragique, ils semblaient la violation d'un tabou moral. Peu après, en octobre 1944, Jean Paulhan propose à Ponge de rédiger une préface pour une exposition de Fautrier : jusqu'alors, celui-ci ne connaissait pas le peintre et ses œuvres. Cependant, ayant perdu ses amis durant la guerre et frappé par la beauté des «Otages», il achève en un temps très bref son premier écrit sur Fautrier. Ce texte s'intitule «Note sur *Les Otages*, Peintures de Fautrier»¹⁾.

L'objectif de cet article est de réfléchir sur cette «Note», une des critiques d'art pongiennes, en se focalisant sur l'analyse d'un thème principal de cet écrit, l'«atrocité»²⁾. À travers cette analyse, nous chercherons à accentuer l'aspect éthique de la critique d'art pongienne. Pour mener à bien l'étude qui suivra, examinons d'abord simplement la formation du texte et ses traits principaux. Concernant la genèse de la «Note», on peut distinguer deux textes précédents :

* Le présent article a été achevé dans le cadre d'un projet de recherche subventionné par la Japan Society for the Promotion of Science : «An overseas visiting program complex for multilingual and multicultural studies».

- 1) Pour la consultation du contexte historique concernant ces deux artistes, en sus des travaux remarquables inclus dans les *Œuvres complètes* de Francis Ponge, [Gallimard, t. I, 1999, t. II, 2002 (abrégées en OCI, OCII)], nous devons beaucoup aux études qui ont précédé : S. A. Jordan, *The Art Criticism of Francis Ponge*, Leeds, W. S. Maney & Son Ltd, 1994 ; Y. Peyré, *Fautrier ou les outrages de l'impossible*, Édition du Regard, 1990.
- 2) Dans cet article, nous utiliserons comme abréviations afin de désigner les textes de Francis Ponge : *FV* pour «Fautrier à la Vallée-aux-Loups», *OT* pour «Note sur *Les Otages*, Peintures de Fautrier». Le titre et les pages sont notés entre parenthèse à la fin des citations. Pour les citations des textes de Ponge, nous nous référons à OCI, OCII et pour la *FV* seule, à la revue *Le Spectateur des arts*, n° 1, décembre 1944, p. 21-22.

I. «Fautrier à la Vallée-aux-Loups», publié dans la revue *Le Spectateur des arts* ;
 II. «La Bataille contre l'horreur» parue d'abord dans la revue de Résistance *Confluences*. Ce texte sera repris presque complètement dans la «Note». Si nous comparons ces trois étapes, nous pouvons remarquer les faits suivants : dans *FV*, Ponge adopte le style traditionnel de la critique d'art. Par contre dans la «Bataille», rattachée profondément aux circonstances de la Seconde Guerre mondiale, sa visée critique porte moins sur la peinture de Fautrier mais plutôt sur la guerre et la civilisation occidentale. La «Note», dans sa version définitive qui synthétise les versions précédentes, se compose de cinq parties et adopte l'écriture fragmentaire ou «hâtive» qui peut évoquer la technique picturale de Fautrier, sous forme de dessin et de croquis rapides.

I. L'«atrocité» en tant que sujet de la critique ?

Le thème principal de la «Note» ressort nettement même dans sa préface, quoiqu'à l'aide de phrases allusives.

Il est un moment de la création où l'on se sent comme bousculé par la grêle de coups que vous assène votre sujet. [...] / Ceci, [...] l'est a fortiori s'agissant de ceux qui, par nature, affectent si violemment la sensibilité que dès le premier round ils la mettent groggy : pour les sujets trop ravissants ou trop atroces. / Mais supposez que l'atrocité même soit le sujet... (OT, p. 92)

Comme ces mots «grêle de coups», «groggy», «gong» (*ibid.*) le suggèrent fortement, dans sa préface, Ponge compare l'acte critique au combat (de boxe). Par une telle comparaison, il présente le caractère violent de l'objet de sa critique au point d'affirmer que le «sujet» traité ici est l'«atrocité même». D'où notre question fondamentale : en quoi consiste l'atrocité évoquée ici comme sujet de la critique pongienne ? De quelle sorte d'atrocité s'agit-il ?

En premier lieu, il est évident que les otages définis par le poète comme «innocents» évoquent l'atrocité de la guerre, et sa cruelle réalité historique³⁾. C'est ce que Ponge nous démontre dans la citation suivante :

Il s'agit ici de corps et de visages torturés, déformés, tronqués, défigurés par les balles, par la mitraille, par la torture. Aucune laideur pourtant, aucune impression insupportable, voire pénible : au contraire, une impression de beauté, sereine, éternelle, de satisfaction sans fin et qui s'accroît sans cesse. Et pourtant ici pas le moindre espoir (même illusoire) ne reste : un corps amputé ne se recompose pas, un visage défiguré ne

3) «[...] des otages, c'est-à-dire, par définition, des innocents, des innocents abusés, livrés sans défense [...], sans plainte, sans lutte possible, des faibles» (OT, p. 104).

redeviendra jamais symétrique, tranquille, serein, heureux. (*OT*, p. 93)

Nous pouvons donc dire que l'atrocité que le poète pose comme son sujet est *premièrement* celle que suscite l'objet représenté, la référence des «Otages»⁴⁾.

Pourtant, l'intention de Ponge n'est pas seulement d'accuser la société ou la civilisation humaine responsable de cette barbarie. La critique d'art pongienne ne se détache jamais de la peinture dont elle fait son objet : c'est aussi ce que la citation précédente nous prouve. Ainsi que l'emploi de la conjonction «au contraire», et «pourtant» l'indique, les «Otages» donnent au poète une impression contradictoire : à la fois l'irréparable et la sérénité. Malgré l'horreur intrinsèque de ses modèles, les otages martyrisés et exécutés, loin de laisser une impression «pénible», les «Otages» de Fautrier évoquent une certaine tranquillité chez leur contemplateur. De fait, dans le domaine des beaux-arts en France, Fautrier est connu comme un peintre qui a renouvelé radicalement l'expression abstraite dans ses œuvres. Une question se pose alors : nous avons vu que la peinture fautrienne représente les morts de manière abstraite ; autrement dit, au lieu de représenter la réalité trop cruelle sans aucune modification, le peintre a atténué dans son tableau l'atrocité à laquelle celle-ci nous renvoie. Malgré cela, pourquoi Ponge a-t-il pris l'atrocité comme sujet de sa critique ? Pour répondre à cette question, il nous faut tenir compte du contexte historique de l'après-guerre.

Dans la situation incertaine de l'immédiat après-guerre, hanté par la mémoire de la tragédie, on jugeait coupable de décrire les morts en les associant avec la «beauté». On peut en trouver un exemple typique dans la critique que Malraux a consacrée aux «Otages»⁵⁾. Celui-ci reproche à Fautrier d'avoir utilisé des figures mortelles comme prétexte à l'ostentation de sa virtuosité artistique. De plus, l'expérience de guerre et son trauma sont une affaire si personnelle qu'il est impossible de la partager avec d'autres. Si bien qu'exprimer avec beauté une scène de guerre tragique en tant que témoin ou représentant à la place des victimes, est une pensée orgueilleuse. Autrement dit, au nom de l'art, Fautrier viole la dignité des morts et leur singularité propre. Devant une telle réception critique, nous pouvons déduire que ce que Ponge

4) Il nous semble d'ailleurs que le passage cité qui nous propose la «problématique» de Ponge-critique calque le discours esthétique de Lessing dans son *Laocoon* : car chaque écrivain considère dans son texte l'essence de la beauté des œuvres plastiques qui représentent le moment de la pénible agonie d'un homme. Sur ce thème esthétique, voir B. Vouilleux, *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, C.N.R.S Edition, 1995, p. 51-52.

5) «Il n'y a plus que des lèvres, qui sont presque des nervures ; plus que des yeux qui ne regardent pas. [...] Ne sommes-nous pas gênés par certains de ces roses et de ces verts presque tendres, qui semblent appartenir à une complaisance de Fautrier [...] pour une autre part de lui-même ?» (André Malraux, «Les Otages», *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1996, p. 1199.)

conçoit comme l'atrocité réside *deuxièmement* dans l'abstraction même et l'embellissement des morts par Fautrier. Pour Malraux, sa manière de peindre les morts constituerait donc une « complaisance » impardonnable. Dans une telle situation, la prise de conscience de Ponge du risque que peut commettre la création artistique est visible partout dans la « Note »⁶⁾. Par ailleurs, il est important de réfléchir au point indiqué dans la citation précédente : les « Otages » n'évoquent aucune impression « pénible » ni « insupportable », malgré l'atrocité de l'objet représenté. Car, paradoxalement, le poète ayant choisi l'atrocité comme sujet suggère implicitement la ressemblance entre le peintre et le tortionnaire.

II. L'analogie entre l'artiste et le tortionnaire : « Si la fin justifie le moyen ? »

Il est communément admis que la critique pongienne souligne plus la personnalité créatrice de l'artiste que l'œuvre elle-même. En particulier, nous pouvons lire la partie V de la « Note » comme les « actes » ou la Légende de Fautrier. D'ailleurs, le poète semble y insérer une image cruelle en brouillant la lisibilité des mots. Par exemple, nous pouvons trouver l'usage spécifique du terme « gros plan » : « Mais toute la gravité de celles-ci [défigurations] vient de ce qu'elles sont le fait de l'homme [...] et qu'elles ont été voulues par chaque tortionnaire pour chaque victime, voulues de tout près, en gros plan » (OT, p. 103). Le terme « gros plan » qui relève du vocabulaire cinématographique signifie un cadrage serré sur une personne ou un objet. Dans le cas des « Otages » de Fautrier qui se focalisent sur les visages des morts, l'emploi en est donc pertinent. Tandis que dans la citation, il est clair que le poète s'en sert pour décrire l'action du tortionnaire infligée à sa victime. Ainsi donc, le point de vue du peintre observant son objet en « gros plan » s'assimile-t-il avec celui du tortionnaire martyrisant son objet de torture en « gros plan », ou sur le « chevalet »⁷⁾ (OT, p. 110)? Pouvons-nous associer avec la notion elle-même de cadrage effectué dans la peinture, l'acte d'amputer exécuté par le bourreau⁸⁾? Il en est de même pour la phrase suivante, l'équivocité des mots « exécution » comprise : « Celui-ci [=Fautrier] se prépare assez longuement au tableau qu'il aura à réaliser, mais cette préparation est toute platonique. Au contraire, l'exécution devra être rapide et intense » (OT, p. 110). Dans le contexte du texte original, ces phrases n'expriment que la brièveté de la durée que Fautrier met pour la composition ou l'« exécution » de son tableau, en contraste avec

6) « [...] — et c'est l'expression de ces corps et de ces visages. Expression dont je n'ose trop parler par crainte d'interprétation » (OT, p. 104).

7) À ce vocable de la peinture, Littré indique une autre signification : « Instrument de torture analogue usité dans l'antiquité. »

8) Sur ce sujet, voir S. A. Jordan, *op. cit.*, p. 56 sq.

la longueur de sa préparation des matériaux picturaux⁹⁾. Mais détachée du texte originel, dans cette phrase nous pouvons lire aussi la figure du bourreau, exécuteur des hautes œuvres, qui détient longtemps un condamné dans sa prison et qui le fait mourir sans scrupule le jour de l'exécution. La conjecture d'une telle analogie devient plus plausible si l'on lit les phrases suivantes : « Il y a là toutes sortes possibles de gê(h)nes [sic]. / [...] L'humanité de Fautrier est gênée, gênante » (OT, p. 96). La « géhenne » est le lieu où les damnés sont détenus et tourmentés, et le mot « gênant », participe présent du verbe « gêner », signifie au sens originel du mot : « faire souffrir la torture » [Littré]¹⁰⁾. La « Note » établit ainsi l'analogie entre l'artiste et le bourreau, perceptible chez les lecteurs sensibles aux mots¹¹⁾.

Donc, au-delà de l'équivocité des mots, en quoi consiste l'essence de telle analogie ? Comparons deux opinions du poète sur la torture :

Le désir du tortionnaire — compte non tenu d'un certain sadisme [...] est de provoquer des aveux [...] enfin d'inspirer une terreur salutaire, c'est-à-dire d'assurer son pouvoir et sa paix. (OT, p. 103)

À l'idée intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humains défigurés par le fait de l'homme même, il fallait opposer quelque chose. Il fallait en constatant l'horreur, la stigmatiser, l'éterniser. / Il fallait la refaire en reproche, en exécration, il fallait la transformer en beauté. (OT, p. 104)

Dans la première citation, Ponge explique que la fin de la torture est d'arracher des « aveux » de son sujet, la victime ; si l'on excepte le sadisme, thème favori de « Lord Auch » (OT, p. 112), pseudonyme de Georges Bataille¹²⁾. L'acte de torture est donc un moyen efficace et raisonnable d'atteindre la paix. Fondée sur une telle logique, la torture est alors justifiée. Par ailleurs, dans la deuxième citation le poète indique d'abord que la torture, qui cause la défiguration du corps humain et son « horreur », est pratiquée par l'homme même. Il insiste ensuite sur la nécessité de faire rivaliser avec l'acte de torture la « beauté » obtenue

9) Iida infère de cette démarche créatrice propre au peintre, le peu de disponibilité du créateur et, corollairement, l'indépendance de la matière dans la peinture fautrienne. Voir S. Iida, « Francis Ponge face à l'art contemporain », *Stella : études de langue et littérature françaises*, n° 16, 1997, p. 81-82.

10) Sur le mot « gêne », voir aussi la note n° 13 faite par Melançon dans *OCI*, p. 935-936.

11) Sur l'importance du jeu sur les mots dans la critique pongienne, voir S. A. Jordan, *op. cit.*, p. 18-26.

12) Sur le rôle de Bataille dans la « Note », voir L. Cuillé, « Fautrier ou le Palladium anti-nietzschéen », in J.-M. Gleize (dir.), *Ponge, résoluement*, Lyon, ENS Éditions, « Signes », 2004, p. 179-191. Dans cet article, par un argument convaincant l'auteur juge que « Bataille apparaît plutôt comme un repoussoir » (p. 183).

par la création artistique. Cependant, nous pouvons ici remarquer que cette dernière est aussi effectuée par l'homme en vue de cette même fin, la « beauté ». Un parallèle curieux s'établit donc par la comparaison des deux citations. Le tortionnaire a pour tâche de « défigurer » l'objet de sa torture : tandis qu'en principe, l'artiste « transforme », c'est-à-dire fait abstraction de l'objet représenté. La torture et la peinture sont toutes deux un acte humain, et elles sont exécutées pour leurs fins propres : l'une est l'« horreur », l'autre la « beauté ». À la limite, si l'on s'attarde sur cette analogie, le problème fondamental résidera dans ce fait : dans ces deux cas, quelle que soit la volonté de leur « objet » torturé ou représenté, celle-ci doit être ignorée et violée au profit de leurs fins propres.

Cette analogie une fois décryptée, nous pouvons maintenant en tirer la *troisième* « atrocité » que la « Note » prend pour sujet : c'est l'atrocité de la « beauté » à laquelle est liée étroitement celle que nous venons d'examiner en deuxième lieu, et quand même qui doit s'en distinguer, si l'on distingue la fin et le moyen. Comme nous l'avons constaté, la fin de la création artistique au nom de laquelle certains artistes justifient l'abstraction de l'objet représenté renvoie à la beauté elle-même. Elle est aussi la finalité ultime, fin en soi autant que la justice ou la paix. Il nous semble que la prise en compte de cet aspect de la beauté est une des raisons pour lesquelles le poète a associé la beauté des « Otages » avec la « religion¹³⁾ ». Or, dans la « Note » Ponge qualifie certains artistes pour qui l'objectif artistique réside dans le charme ou le plaisir que la beauté procure, d'« artistes de ravissement ». Il nous faut remarquer ici que l'étymologie latine du mot « ravissement », « *rapire* » signifie l'acte de violence : emporter violemment, enlèvement¹⁴⁾. Comme l'étymologie aussi le suggère, la beauté comme finalité ultime de la création artistique présente un caractère atroce, et elle peut devenir une sorte de violence¹⁵⁾. C'est pourquoi Ponge distingue la peinture de Fautrier de la poésie d'Apollinaire, identifié à Apollon, et qui a chanté le « merveilleux de la guerre » avec un ravissement provenant d'une « sublime indulgence ».

13) « Il s'agit de tableau religieux, d'une expression d'art religieux » (*OT*, p. 106). Le thème de la religion, sujet complexe chez Ponge, a habité longuement le poète au cours de la formation de la « Note » : « Quant à moi, voilà plusieurs semaines que je cherche à propos de cette peinture mes mots. Un notamment pour remplacer après **peinture** le mot **religieuse** qui s'en rapproche trop volontiers » (*FV*, p. 22). Sur ce thème, voir aussi L. Cuillé, art. cit.

14) Sur le mot « ravissement », voir aussi la note n° 11 dans *OCI*, p. 935. Sur le mot « ravissement », voir aussi la note n° 11 dans *OCI*, p. 935. D'ordinaire, Ponge emploie ce mot dans un sens positif. « [...] que chaque motif, chaque objet soit « ravissant » ou au contraire « atroce » : c'est bien possible. » (« Pierre Charbonnier », *OCCII*, p. 572.)

15) Dans un article intéressant, Benjamin distingue deux sortes de violence : la violence mythique et la violence divine. Suivant sa classification, est-il permis de tenir la beauté pour un « archétype » de la première ? « La violence mythique, sous ses formes archétypiques, est pure manifestation des dieux. Non moyen de leurs fins, à peine manifestation de leur vouloir, d'abord manifestation de leur existence. » (W. Benjamin, « Critique de la violence », *Œuvres*, t. 1, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 234.)

Donc, la peinture de Fautrier est-elle un acte de violence sur son modèle au même titre que la torture ? Notre réponse est à la fois oui et non. Car comme nous l'avons déjà constaté, dans la «Note», Ponge affirme avec force que la peinture de Fautrier n'a aucune intention de «sadisme»¹⁶⁾. Et c'est via cette formulation explicite que le poète se demande :

Si la fin justifie les moyens ? On en voit le résultat : des atrocités sans nom et presque sans figure. / Eh ! Donc qu'*en art* du moins la fin justifie les moyens ! Pour ce résultat : la beauté. (*OT*, p. 109)

Dans cette citation, en admettant la violence latente que peut causer la beauté comme «fin» de la création artistique, le poète reconnaît avec étonnement le fait que son aspiration est permise dans le domaine de l'«*art*». Sur quelle logique le poète se fonde-t-il pour défendre la peinture de Fautrier accusée d'atrocité ? Nous allons y réfléchir dans les paragraphes suivants.

Cette critique de Ponge sur l'atrocité ne s'applique pas spécifiquement aux «Otages» de Fautrier. Car tous les arts consistant dans la figuration ou la représentation, soit la peinture, soit la poésie, se livrent au même acte que les «Otages» de Fautrier, l'abstraction ou l'idéalisation de l'objet représenté. Certes, tous les poètes et peintres «reproduisent» leur souvenir des objets représentés, mais ils peuvent être leur exécuteur dans la mesure où ils doivent avoir recours au symbole visuel ou au signe linguistique, qui accentue la complète absence de leur modèle et qui, par là même, prouve le fait irréfutable que leur reproduction n'est qu'un substitut de sa référence, un «*ersatz*»¹⁷⁾. La «Note» peut se lire comme une réflexion-critique sur ce problème éthico-esthétique.

III. La beauté et sa moralité : «rage» et «constatation» chez Ponge

Présentons d'abord notre conclusion : pour répondre au problème que nous venons d'examiner, Ponge insiste sur le caractère exceptionnel de l'énergie créatrice et sur la valeur morale de la beauté.

Dans sa critique, après de mûres réflexions, Ponge explique la raison pour laquelle Fautrier a composé les «Otages» en le comparant avec les peintres médiévaux mettant en scène Jésus crucifié. La défense du poète se résume ainsi : pour les peintres médiévaux, le corps du Christ était leur sujet «unique»,

16) «Fautrier ne s'est pas senti de goût pour peindre le bourreau, ne s'en est pas senti le cœur ni l'âme [...]» (*OT*, p. 107).

17) Ponge emploie ailleurs ce mot : «*Nous n'avions que de mauvais ersätze — qui ne moussaient pas du tout.*» (*Le Savon*, *OCII*, p. 361.) Chez Ponge, le mot «otage», lui aussi concerne l'idée de représentation : «Nous ne pouvons qu'élargir autant que possible le fossé qui [...] nous tient proches de ce monde muet dont nous sommes un peu ici comme les représentants (ou les otages).» («Entretien avec Breton et Reverdy», *OCI*, p. 685.) Il nous reste beaucoup à éclaircir sur ces thèmes : «*ersatz*» et représentatif du «monde muet».

«donné», «allant de soi» ; et ce que le Christ était pour eux est identique aux otages pour Fautrier : «Le fusillé remplace le crucifié» (*OT*, p. 106). Ce qui importe pour notre réflexion est le fait que de telles figures emblématiques de leur temps suscitent chez l'artiste l'émotion ci-après :

C'est évidemment une autre émotion que celle qui peut accompagner la clairvoyance qui fait peindre : c'est le sentiment fort que fait naître dans l'âme l'idée de telles actions ou passions. (*OT*, p. 105)

Ce n'est donc pas à des fins de beauté et de son ravissement que Fautrier a figuré les morts, mais c'est le désir incontrôlable, la «rage de l'expression», qui l'a encouragé à les représenter. Nous reconnaissons là la différence essentielle entre la création artistique et la torture : contrairement à la torture qui se veut un moyen mis en œuvre pour la paix, l'expression artistique de Fautrier ne peut jamais être un moyen pour atteindre un objectif prédéterminé. C'est un acte gratuit et autonome, imposé par une force surhumaine. La critique de Malraux n'est donc pas vraiment juste. Car dans les «Otages» de Fautrier, les victimes représentées ne sont pas le prétexte à l'ostentation de sa virtuosité, mais elles sont le support de son désir indomptable de les figurer. Par conséquent, chez Fautrier, la beauté n'est pas la fin propre de sa création, puisqu'elle n'est que le «résultat» qui se révèle *postérieurement* à son activité créatrice¹⁸⁾.

Par cette explication, Ponge essaie de justifier le mobile artistique de l'auteur des «Otages». Mais on peut soulever l'objection suivante : le peintre et le tortionnaire, quoique régis par des mobiles différents, aboutissent au même «résultat» : c'est-à-dire qu'on ne peut pas nier que les «Otages» fassent abstraction des objets représentés, et donc se livrent à la violation de leur spécificité. À cette objection, le poète opposerait une moralité de la beauté. La justification du poète commence en se demandant quelle sorte de réaction est possible devant l'idée de torture, et il y répond ainsi : «[...] pour qu'il ne soit plus susceptible de tels crimes. Elle peut enfin inciter à peindre cela en termes éternels» (*OT*, p. 103). Ici, pour que l'histoire de la guerre cruelle ne se répète jamais, le poète affirme la nécessité de «stigmatiser», de transmettre son horreur à la postérité. À un tel besoin, la reproduction simple de la réalité, telle la photographie, le reportage journalistique ne suffisent plus : parce que le poète considère que ce qui restera pour les générations postérieures et ce qui survivra à l'authenticité du témoignage est finalement ce qui est «beau» :

18) Bien qu'il faille nous extraire d'une dichotomie réductrice, pouvons-nous lier la «rage» telle qu'elle est exprimée chez Ponge à la «violence divine» proposée par Benjamin, qui s'oppose à la «violence mythique» et «lave la faute»? (W. Benjamin, art. cit., p. 239 *sq.*) De toute façon, la thématique de la «violence» a une valeur essentielle dans les critiques pongiennes consacrées à Fautrier. Sur ce sujet, voir S. A. Jordan, *op. cit.*, p. 63-64.

il [=Fautrier] nous montre cela comme il faut : de façon si saisissante (à la longue de plus en plus saisissante), et si irréfutable, si *belle* que cela va demeurer aux siècles. / (Parce que l'homme ne conserve, même de l'horreur, que les images qui lui plaisent.) (*OT*, p. 108)

Quant à notre problème éthique, l'essentiel réside dans cette ambiguïté : c'est la beauté qui pousse certains artistes à faire l'abstraction des objets qu'ils représentent ; toutefois, en même temps c'est aussi sa permanence qui nous permet de conserver la mémoire du tragique de la guerre, de sauver les victimes de l'oubli, voire de les rappeler de manière idéale. Ponge relate le fait que les «Otages» de Fautrier nous incitent à contempler et à méditer calmement sur les disparus. Il nomme cette expérience propre aux peintures de Fautrier, la « constatation » dans laquelle se mêlent au moins l'idée de constance, l'idée de constat, l'idée de contestation, l'idée de spectacle statique, et enfin l'idée de « consolation » et « considération » pongiennes¹⁹⁾:

Pourtant, dans le raidissement du corps fusillé, l'on peut voir un défi, de la protestation ; [...] Et quelque chose de plus haut et de plus fier que le reproche : [...] comme une assez hautaine *constatation*. (*OT*, p. 104)

À cette idée de « constatation », il faut ajouter que son essence consiste dans son état tant statique que dynamique ; ce que confirme l'appréciation de Ponge exprimée à propos des «Otages» : «Il s'agit, en effet, de quelque chose de statique. Si bien qu'au lieu de vous inciter à l'immobilité, [...] chaque toile [...] provoque en vous un mouvement, vous incite à une action virile» (*OT*, p. 111). Le poète clarifie ainsi l'élément passif de la peinture de Fautrier et, par là même, l'élément actif que celle-ci suscite chez son spectateur. Maintenant pouvons-nous dire qu'autant que la constance de la beauté, ce qui nous permet de justifier la création artistique est cet élément actif qui nous oblige à contempler avec plus de spontanéité, autrement dit, plus de « résolution », les « otages », figures des morts représentés ? Du moins le poète avance-t-il un « jugement de valeur » à la fois esthétique et éthique : « Rien de plus saisissant que ces faces réduites à leur plus simple expression » (*OT*, p. 114).

Ponge justifie ainsi les «Otages» et apporte sa réponse à l'accusation d'atrocité incluse dans la beauté et la représentation des morts. Il s'agit ici de l'ambiguïté de la représentation artistique et de la beauté elle-même : certes, l'œuvre d'art « tue » les objets représentés en réduisant les morts à

19) Comme Farasse le souligne (*OCII*, note n° 7, p.1750), dans l'univers pongien, ce mot « considération » a un sens très particulier : « *Considération*, c'est le fait de regarder la nuit étoilée... » (*OCII*, p. 1422). Sur ce terme pongien, voir aussi « Écrits récents » *OCII*, p. 1264 sq. et J.-L. Steinmetz, « De la considération », in J.-M. Gleize (dir.), *op. cit.*, p. 207-217.

des signes ou des symboles, mais en même temps, elle peut nous permettre de garder plus longuement et vivement leur mémoire que la simple vérité historique ne le fait, s'ils sont dépeints de manière pertinente. Une phrase connue de la «Note» et l'œuvre de Fautrier matérialisent cette idée : l'artiste doit créer de la matière colorée ou des lettres O et T, un «sigle» qui exprime à la fois le visage ovale des morts et la croix du cimetière ; mais il est vrai qu'au moment de sa rédaction un tel commentaire «n'est pas tout à fait voulu» par Ponge²⁰.

Le  d'OTages : sigle. (OT, p. 113)



Figure1. Jean Fautrier,
Sans titre, 1944.
(Photo©ADAGP, 1999)

Or nous pouvons penser à un poète qui a mené une réflexion profonde sur de pareilles atrocités avant Ponge. C'est Baudelaire, qui a déclaré qu'«Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau»²¹. Comme le grand poète lui aussi l'a vu, l'art est une sorte de violence commise contre sa référence en vue de la «Beauté» : malgré cela, l'artiste ne s'en prive pas, ni ne peut cesser sa création artistique. Parce qu'elle est une condition «*sine qua non*» de l'art. Sans doute, *enfin*, le poète a-t-il tenu ce fait incontournable pour atroce²². De fait, Ponge, qui a relu les *Salons* de Baudelaire pour la préparation de sa critique, dans son autre texte en 1950, qualifie la beauté comme ce qui rend la vie «l'impossible qui dure»²³. Pour résoudre ce problème, Ponge s'appuie sur la permanence du beau et la moralité découlant de celle-ci. Si bien que la critique d'art pongienne ne se cantonne pas au simple problème de la traduction linguistique des images visuelles, thème du «*ut pictura poesis*». En se posant la question : «Y-a-t-il des mots pour la peinture ?» (OT, p. 98), le poète réfléchit à la question de la relation duelle (du duel) entre le sujet représentant et l'objet représenté.

(Étudiant en 2^{ème} année du Cours de Doctorat à l'Université d'Osaka)

20) «Questions à Francis Ponge», *Ponge inventeur et classique*, UGE, «10/18», 1977, p. 425. Quant au «sigle», Littré définit ce mot ainsi : «Se dit des lettres initiales employées comme signes abrégatifs sur les monuments, les médailles et dans les manuscrits anciens.»

21) Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, I, *Œuvres complètes*, Gallimard, t. I, «Bibliothèque de La Pléiade», 1975, p. 676. Dans ses commentaires, Melançon mentionne l'influence profonde de Baudelaire sur les critiques pongiennes, voir la notice de «Émile Picq», *OCI*, p. 932 et la note n° 35, *OCI*, p. 938.

22) «LE PLUS BRILLANT des objets du monde n'est [...] — NON — n'est pas un objet. [...] // Et voici ce qui en lui est **atroce**. / [...] Cette condition *sine qua non* [...]» [nous soulignons] : «Le Soleil placé en abîme», *OCI*, p. 781.

23) «Le monde muet est notre seule patrie», *OCI*, p. 631.