



**HAL**  
open science

## Lucrece et Francis Ponge, d'une modernité l'autre

Julie Giovacchini

► **To cite this version:**

Julie Giovacchini. Lucrece et Francis Ponge, d'une modernité l'autre. Colloque international sur Lucrece au XX<sup>e</sup> siècle (4-5 février, Créteil), Alain Gigandet, Feb 2010, Créteil, France. pp.39-51. hal-01267467

**HAL Id: hal-01267467**

**<https://hal.science/hal-01267467>**

Submitted on 4 Feb 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Lucrèce et Francis Ponge, d'une modernité l'autre<sup>1</sup>

*Julie Giovacchini*

L'exégète maniaque de Francis Ponge peut accéder dans de relativement bonnes conditions au trésor constitué par les différentes notes de lecture accumulées par le poète tout au long de sa vie, dans divers carnets, blocs et agendas. L'une d'elles, datée du 3 janvier 1952, fut rédigée « après lecture de “*L'Anxiété*” de Lucrece », du D<sup>r</sup> Logre – ouvrage qui constitua, à l'époque de sa parution (1947) un petit succès de librairie, et qui prétendait disséquer le « cas » Lucrece au sens psychiatrique de l'expression. Ponge, sous l'influence de cette lecture, écrit alors en marge d'un de ses carnets :

Somme toute, mon idée la plus originale – par laquelle je me distingue à la fois de Lucrece et de Pascal et me place aussi loin de l'un que de l'autre – est celle que notre faculté de *refaire*

1. Cet article suit la traduction par José Kany-Turpin du *De rerum natura* (Paris, Aubier, 1993).

(artistiquement) la *nature*, et les jouissances que nous connaissons dans l'exercice de cette faculté doivent nous ôter tout complexe d'infériorité à son égard.

Par là, je me rapprocherais au contraire d'une des dernières conceptions exprimées par Malraux, à savoir que ce qui est moderne, c'est le sentiment que l'*art* est la nouvelle *valeur* (est une valeur en lui-même).

[...] Cette idée est-elle aussi nouvelle qu'il le pense, voilà ce qui est peut-être moins sûr<sup>1</sup>.

Cette note illustre le souci constant de Ponge de penser par différence et non par analogie<sup>2</sup>. Elle est surtout l'occasion de démarquer Ponge du modèle lucrétien par le biais de la notion de modernité; l'en démarquer pour mieux l'en rapprocher, tant la modernité est bien la trame même du lien qui se tisse, par-dessus les siècles, entre les deux poètes.

S'agit-il d'une entreprise paradoxale, qui consisterait à construire un pont sur le fond d'une distance explicitement constatée par Francis Ponge? Ce serait le cas si l'on faisait abstraction de la dernière phrase de cette note: car cette distance, et la définition de la modernité qui la justifie, ne sont pas «neuves»... Soyons alors sensibles à l'extraordinaire ironie de ce texte, à ce retournement final par lequel la catégorie invoquée est détournée, ramenée à un lieu commun de la pensée – un de ces mêmes poncifs contre lesquels il s'agit, de la part du poète, de lutter sans aucune pitié<sup>3</sup>.

1. Francis Ponge, *Pratiques d'écritures*, «Après lecture de "L'Anxiété" de Lucrèce du Dr Logre», daté «Paris, le 3.1.52», in *Ceuvres complètes*, éd. publiée sous la dir. de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, t. II, p. 1008-1010, cit. p. 1008.

2. Cf. *id.*, *Méthodes, My creative method*, daté «Le Grau-du-Roi, 26 février 1948»: «Les analogies c'est intéressant, mais moins que les différences.» (*Ceuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 536.)

3. Cf. *Pages d'atelier*: «l'homme le plus souvent est vaincu par les proverbes, les lieux communs». (F. Ponge, «Prologue de la nature des choses» [1928], in *Pages d'atelier, 1917-1982*, textes réunis, établis et présentés par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, 2005, p. 94.)

Définir la modernité comme revendication de l'art pour l'art, c'est bien un lieu commun parmi d'autres. Ce l'est depuis Rimbaud, Baudelaire et surtout Mallarmé, modèle explicite et repoussoir vénéré de l'esthétique de Francis Ponge. L'enjeu serait alors pour Ponge de parvenir à extraire de ce poncif rebattu un programme poétique original ; et c'est par la méditation et l'analyse du projet de Lucrèce que cette appropriation de la modernité pourra s'effectuer.

On relèvera avec amusement que cette méditation s'enracine, dans la note de 1952, sur la lecture d'une analyse datée et particulièrement peu pertinente du *De rerum natura*. Elle s'appuie plus particulièrement sur un élément que Ponge, avec sa finesse habituelle, repère et dissèque : l'association, elle aussi parfaitement topique et banale, du matérialisme de Lucrèce avec une coloration dite mélancolique ou encore pessimiste. Ce pessimisme viendrait à point pour soutenir la définition proposée par Malraux de la modernité : la laideur, l'imperfection, la mortalité tragique de la nature s'imposant à quiconque tente de la regarder sans l'affubler du voile de l'idéalisme et de la transcendance ; la modernité consisterait alors à recréer, dans un geste quasi prométhéen, un univers symbolique de qualité supérieure, un monde artificiel améliorant et dépassant en tout point le donné – et qui, en cela, devrait lui être absolument préféré.

On retrouve bien dans l'exigence éthique de Francis Ponge une partie importante de ce programme. Pour l'auteur du *Parti pris des choses*, il s'agit effectivement, par le biais du travail poétique, de sauver l'humanité : la sauver d'un médiocre usage de la langue, la sauver de la domination d'un ordre social fossilisé, la sauver de la honte ou de la crainte vis-à-vis de la nature.

Mais Ponge s'en détache également par deux points essentiels. Premièrement, l'exigence éthique s'impose rapidement

dans ses textes comme la seule exigence véritable, le seul impératif dans lequel il se reconnaisse; l'art perd alors son statut de valeur, il est moyen en vue d'une fin mais ne correspond lui-même à aucun idéal satisfaisant. La poésie pour Ponge n'est rien sans l'homme pour qui elle est faite; ce qui explique les déclarations fracassantes qui parsèment ses cahiers de réflexions: « je ne me veux pas poète<sup>1</sup> »; « *j'utilise* le magma poétique *mais* pour m'en débarrasser<sup>2</sup> »; « Est-ce là poésie? Je n'en sais rien, et peu importe. Pour moi c'est un besoin, un engagement, une colère, une affaire d'amour-propre et voilà tout<sup>3</sup> ». Deuxièmement, la réalisation de ce programme doit être effectivement libératrice et donc porteuse de joie. En ce sens, un matérialisme pessimiste est pour Ponge un non-sens, un matérialisme qui manque son but, qui trahit sa raison d'être, qui terrifie au lieu d'apaiser.

Ces préalables posés, la référence lucrétienne prend son sens plein. Il s'agit pour Francis Ponge de retrouver, une fois le poète de Campanie délivré de ses oripeaux critiques et de ses trahisons exégétiques, le souffle du *De rerum natura* dans sa vérité; de reconstituer, dans une langue française nourrie aux sources du latin, le texte lucrétien d'après son projet original. Et l'entreprise est une réussite éclatante, dans la mesure où le spécialiste de Lucrèce ne peut manquer de reconnaître, derrière les lignes de force du programme de Ponge, les principes structurants qui sous-tendent toute l'économie poétique du *De rerum natura*. Ponge, croyant accommoder un Lucrèce à sa mesure, se révèle lecteur attentif, ministre dévoué d'un poète auquel il redonne son visage véritable, et dans lequel il trouve toutes les ressources

1. *Id.*, *Pratiques d'écriture*, «Après lecture de "L'Anxiété" de Lucrèce...», *op. cit.*, p. 1008.

2. *Ibid.*

3. F. Ponge, *La Rage de l'expression*, «L'Éillet» [1941], in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 357.

pour construire cette poésie profondément moderne à laquelle il aspire<sup>1</sup>.

Quel sera le slogan de la modernité souhaitée et pensée par Francis Ponge? La mesure. Ponge propose un art poétique de l'ordre, du nombre, de la limite, non dans le but de sanctifier cet ordre et de le momifier – ce serait là le propre d'un art réactionnaire, aux antipodes de ses désirs – mais pour en faire l'outil de la libération humaine.

*Que cet art des paroles ne peut être codifié, réglé une fois pour toutes...  
Que cependant il est possible d'en établir un relativement bon, pour  
chaque époque...  
Que cela est nécessaire...  
à l'ordre général  
au bonheur de chaque homme<sup>2</sup>.*

La mesure est celle des choses, mais aussi celle de l'homme – l'homme replacé, chose parmi les choses, au sein de la nature, le mot placé au bon endroit au sein du système de la langue, dans une cosmogonie horizontale, sans au-delà, sans en deçà. L'éthique ainsi composée est strictement antiplatonicienne: la lumière qui doit éclairer la nature ne prend pas sa source au-dessus ou au-delà d'elle, mais elle jaillit de la chose elle-même et, symétriquement, de la combinaison langagière qui sera la mieux taillée à sa mesure.

Relever le défi des choses au langage. Par exemple ces œillets défient le langage. Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doit s'écrier nécessairement: c'est de quelque chose comme un œillet qu'il s'agit<sup>3</sup>.

1. Cf. *id.*, *Proèmes*, « Introduction au "Galet" » [1933]: « je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains: ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie ». (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 208.)

2. F. Ponge, « Prologue de la nature des choses », *op. cit.*, p. 95.

3. *Id.*, *La Rage de l'expression*, « L'Œillet », *op. cit.*, p. 356.

Ici se remarque l'influence étonnante de l'esthétique épiciurienne sur Francis Ponge. Le poète définit son travail sur le langage comme un « déblai », un nettoyage de la langue, dans laquelle il s'agit de faire surgir le vrai en lui donnant l'éclat, l'évidence aveuglante de l'impression sensible, critère de vérité premier. La nécessité d'expression visée par l'art poétique pongien répond à l'exhortation que Lucrèce s'adresse à lui-même dans le chant I du *De rerum natura*:

*Sed tua me virtus tamen et sperata voluptas  
suavis amicitiae quemvis efferre laborem  
suadet, et inducit noctes vigilare serenas,  
quaerentem dictis quibus et quo carmine demum  
clara tuae possim praepandere lumina menti  
res quibus occultas penitus convisere possis.*

(*De rerum natura*, I, v. 140-145<sup>1</sup>)

Lucrèce veut éclairer l'esprit de Memmius en lui soumettant un texte purifié, débarrassé des scories qui résultent d'un regard brouillé; parce qu'il a vu la nature telle qu'en elle-même, parce que, suivant la voie d'Épicure, il a « tenu un compte exact des choses » (*de rebus habenda nobis est ratio*, I, v. 127-128), il lui est possible d'écrire ce qu'il en est et par là d'illuminer à son tour son lecteur.

Pour Lucrèce comme pour Ponge, cette entreprise d'illumination est le propre de l'acte poétique; c'est un détournement du langage, qui seul peut le rendre capable d'une telle prouesse, en l'éloignant de ses usages pervertis et faussés par l'hypocrisie sociale et les enjeux de pouvoir. Relevons à quel point, chez nos deux poètes, d'une part, la réussite poétique a pour conséquence

1. « Mais ta valeur, ton amitié, doux espoir de plaisir, / m'incitent au plus grand des efforts : / dans le calme des nuits, je cherche les mots, le poème / qui répandront dans ton esprit une vive lumière, / pour te révéler enfin le profond secret des choses. »

la fin de la poésie – l'évidence directe de la chose étant appelée à prendre la place de l'artefact langagier dans l'esprit de celui à qui le poème s'adresse – ; d'autre part, l'application d'un tel art poétique ne peut s'effectuer que sur l'arrière-fond d'une théorie esthétique au sens premier du terme, c'est-à-dire d'une théorie de la sensation qui ôte tous les intermédiaires entre la chose ressentie et le corps sentant. C'est bien le cas chez Lucrèce, qui adopte la théorie épicurienne de la sensation, et qui utilise en ce sens l'hypothèse du simulacre pour établir une relation directe entre le sentant et le senti, la sensation résultant alors du choc du simulacre avec l'organe sensoriel ; et c'est aussi le cas chez Ponge, qui associe dans *La Rage de l'expression* l'usage du dictionnaire avec celui « [du] rêve, [du] télescope, [du] microscope, [des] deux bouts de la lorgnette, [des] verres de presbyte et de myope<sup>1</sup> ». Luttant contre les pièges de la conceptualisation, le poète accomplit un retour à la langue, terrain de jeu, aire d'exploration, espace limité et suffisant pour encercler la chose ; cesse ainsi la dénonciation stérile des insuffisances du langage au nom d'une prétendue authenticité, remplacée par un véritable travail sur la langue prise comme matériau. Ainsi, si Lucrèce se plaint des difficultés de traduction du grec vers le latin, ou de la nécessité de faire emploi de mots pauvres et anciens pour éclairer des choses nouvelles, sa plainte ne se fonde pas sur le fantasme d'une sécheresse naturelle, consubstantielle au langage lui-même (c'est-à-dire sous un registre qui redeviendrait platonicien), mais en laissant la langue à sa juste place : celle d'un outil et d'un espace où l'imagination du poète travaille à composer, au sens propre, un substitut acceptable, capable de susciter la vision libératrice attendue. Cherchant, par exemple, à désigner les homéométries d'Anaxagore :

1. F. Ponge, *La Rage de l'expression*, « L'Éillet », *op. cit.*, p. 357.

[...] *nec nostra dicere lingua  
concedit nobis patrii sermonis egestas,  
sed tamen ipsam rem facilest exponere uerbis.*  
(*De rerum natura*, I, v. 831-833<sup>1</sup>)

De Lucrèce à Ponge, la filiation s'avère donc triple. Ontologique tout d'abord : tous deux revendiquent l'atome comme unité de principe du monde, et conçoivent aussi bien la nature que le texte qui la raconte comme une composition discontinue où le mot, mais aussi le caractère, la lettre elle-même, participent chacun par sa disposition à la constitution de la chose – chose de la nature ou chose-texte. Cette ontologie réconcilie la nature et la machine, abolit la fausse distinction du naturel et de l'artificiel sur laquelle s'appuyait la modernité incomplète et banale revendiquée par Malraux. Épistémologique ensuite : cet atomisme autorise une théorie de la sensation comme contact direct entre le senti et le sentant, et permet de fonder une conception de la vérité comme évidence – la vérité advenant nécessairement à l'occasion de chaque sensation. Penser la chose et lui donner sa juste mesure revient ainsi à sentir correctement.

Enfin, et principalement, éthique : à partir d'un art poétique structuré par ces principes ontologiques et épistémologiques, le poète a pour ambition rien de moins que le bonheur de l'humanité, libérée des troubles qui la détruisent moralement, grâce à la thérapie du langage et des représentations effectuée par le poète.

Lucrèce serait donc pour Ponge le modèle même du poète de la modernité ainsi comprise : le représentant miraculeux d'un moment de l'histoire dans lequel se fonde, sur la base d'une

1. « [C'est le terme grec] que nous ne pouvons traduire, / l'indigence du langage de nos pères s'y oppose ; / mais il est facile d'exposer la chose elle-même. »

poétique, l'humanisme auquel il aspire ; un humanisme qui articule une pensée du bonheur, une pensée de l'individuel ou de l'atomique, et une pensée de la nature toutes trois délivrées des normes fausses qui les étouffent, la nature étant elle-même redevenue la valeur, la norme, la mesure des choses.

Mais il s'agit encore là de réflexions bien générales. La relation particulière de Francis Ponge à Lucrèce est finalement bien autre chose que l'application d'un programme poético-philosophique, si détaillé soit-il. Elle s'éprouve sans doute mieux par l'examen des différentes pages rédigées par Ponge sous l'influence directe du vers lucrétien.

C'est le cas de « Braque ou Un méditatif à l'œuvre », texte de 1970 publié dans le recueil intitulé *L'Atelier contemporain*, à propos duquel on peut lire dans un agenda, à la date du 8 août 1970, la notation suivante :

Gros travail toute la journée sur le Braque-Draeger (en rapport avec Lucrèce notamment). Je suis parvenu à une notion importante (les artistes à la recherche des nouvelles figures permettant de vivre dans le nouveau monde que nous donne à concevoir et percevoir – à sa façon – la science).

Peut-on rêver définition plus parfaite, dans sa précision et sa concision, de la modernité ? Mais cette définition est également magnifiquement polémique, dans la mesure où elle fait de l'art une activité au service de la science – car c'est bien la science ici qui dessille les yeux, qui ouvre le regard, et l'artiste ne fait que s'engouffrer dans la brèche ouverte par le savant ; il accompagne et facilite le mouvement d'appropriation des vérités nouvelles, il ne les fonde pas.

Ce long texte sur Braque est rédigé par Ponge dans sa totalité sous le regard de Lucrèce. Par l'intermédiaire d'une splendide réflexion sur la peinture, dont Braque n'est que le prétexte, le poète

y expose en détail cette articulation entre ontologie, esthétique et éthique qui tisse sa relation à Lucrèce. Celui-ci, détenteur de « la seule philosophie qui permette de vivre », nous donne, par la confiance qu'il accorde à la sensation, la seule méthode valable pour réconcilier l'homme avec sa condition et lui permettre d'atteindre une forme de sagesse « seulement humaine, profondément humaine, résolument humaine ».

Je ne voudrais pas qu'on m'accuse ou me soupçonne de tirer Braque trop à moi, ou vers quelque doctrine. Non, mais vers ce que Lucrèce, lui encore, nomme la *sapientia*. La méditation de Braque, assurément, lui avait permis d'y atteindre<sup>1</sup>.

Ponge ne se contente pas de proposer un portrait de Braque en épicurien. Son objet est avant tout de considérer la révolution picturale dans laquelle s'inscrit la peinture de Braque – et par là de faire état de cette fameuse transformation du regard, dictée par les nouvelles découvertes de la science que les artistes selon lui accompagnent : en l'occurrence, le bouleversement de l'espace du tableau illustre le bouleversement des conceptions de l'espace introduit par les géométries non euclidiennes et les nouvelles hypothèses physiques qu'elles transcrivent. Lucrèce, qui décrit un espace granulaire, discontinu, par excellence non euclidien, Lucrèce dont le tableau de la nature est également destiné à bouleverser de fond en comble les illustrations traditionnelles de cette même nature, est un miroir privilégié pour comprendre les implications du choc sensible provoqué par les peintures de Braque.

[...] puisque enfin nous vivions, concevions le monde (et nous-mêmes), nous comportions dans le monde (et en nous-mêmes),

1. F. Ponge, *L'Atelier contemporain*, « Braque ou Un méditatif à l'œuvre » [1971], in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 700-701 pour cette citation et les précédentes.

agissions dans le monde (et sur et contre le monde, et sur et contre nous-mêmes) et exprimions le monde (et nous exprimions nous-mêmes) selon les figures imposées par la géométrie en vigueur depuis Euclide, dans l'espace d'Euclide, et cela donc depuis vingt-trois siècles environs [...]¹.

Ponge établit ensuite un parallèle entre le sort du peintre et celui de l'écrivain, tous deux confrontés au « trouble actuel », tous deux sommés d'en rendre compte, tous deux contraints d'acclimater leur art et de l'adapter à ces mesures nouvelles qu'impose le discours scientifique. Mais si tous deux sont bien dominés par la même exigence, exigence qui s'impose à tout être sensible conscient de sa sensibilité, les difficultés à affronter ne sont pas les mêmes; et pour Ponge, celles que rencontre le poète sont supérieures. Car le peintre fait usage de matières, les lignes et les couleurs, qui sont bien moins galvaudées que les mots, c'est-à-dire les signes employés à tout instant par l'humanité, et donc à tout instant détournés et pervertis.

Mais cette différence est en elle-même insignifiante; elle s'efface devant la tâche commune: proposer dans l'objet-tableau ou l'objet-poème, support d'une sensibilité « moderne », la méditation de cette modernité et sa clé herméneutique.

Ce que nous donnent à voir les peintures de Braque, ce ne sont que de nouvelles choses (*res*) qui comportent (car elles sont faites des mêmes « *corpores* » ou atomes que le monde dit extérieur) l'obscurité et la lumière des choses, qui s'éclairent les unes les autres (*ita res accendent lumina rebus*).

Là seulement, nous pouvons voir comme, dans le vide, se font et se défont les choses, comment elles naissent et meurent et renaissent autres, par la permutation de leurs éléments. Et ainsi voyons-nous le *tout*, où rien ne se crée jamais de rien. Et pouvons-nous voir aussi les dieux, dans leurs paisibles demeures, les dieux qui ne

1. *Ibid.*, p. 712.

s'occupent pas de nous et qui ne sont, pour nous, que des modèles de vie heureuse<sup>1</sup>.

Le texte se conclut, comme une apothéose, sur le *Suave mari magno* (*De rerum natura*, II, v. 1-19), dont Ponge nous invite à considérer chaque ligne comme « sacrée ». Braque est par là définitivement identifié au sage que décrit Lucrèce, réconcilié avec la nature des choses dont la contemplation, devenue celle de sa propre limite, épouse parfaitement les contours. La fin de Braque peut alors être considérée comme une mise en abyme à multiples tiroirs. Premièrement, la contemplation des tableaux de Braque ouvre le regard et procure à l'œil la jouissance d'un espace libéré des contraintes démodées de la perspective. Deuxièmement, cette jouissance est réconciliation de l'homme avec la nature, c'est-à-dire avec les choses telles qu'elles sont perçues par une sensibilité moderne. Troisièmement, elle est également purification, ascèse philosophique d'un esprit et d'un corps débarrassés des scories réactionnaires, des encrassements épistémiques provoqués par de fausses représentations. Cette contemplation et cette jouissance sont donc des avatars modernes de la contemplation lucrétienne décrite dans le *Suave mari magno*, et l'insertion de Braque et de Lucrèce dans le même texte invite le lecteur de Ponge à opérer une réforme identique de son regard, mais cette fois-ci par l'intermédiaire du travail du poète sur la langue. Lucrèce, Braque et Ponge sont ainsi ouvriers au service de la même cause, chacun redisant les éléments du langage ou de la peinture en un ordre nouveau, au plus près de l'ordre sensible.

Ce mouvement est proprement vertigineux, et la spirale du texte de Ponge dans son entier, qui épouse le tourbillon atomique, joue parfaitement son rôle. Ponge constitue ainsi sous nos yeux une véritable tradition esthétique, sans la figer dans

2. *Ibid.*, p. 718.

un réseau de relations analogiques compassées, soumises justement au vieil ordre euclidien – à égale distance de Pascal et de Lucrèce, avec Malraux comme centre de gravité... Mais il insuffle à cette tradition le mouvement même de la vie, insémination, germination, pulvérisation des idées sans commencement ni fin – contemplation sereine d'une vérité éternelle, régénérée par la puissance poétique.