



## L'atelier d'arts plastiques

### *La Rage de l'expression* et les arts visuels

#### Référence au programme national d'œuvres pour l'enseignement de français

*La Rage de l'expression* de Francis Ponge et son parcours associé « Dans l'atelier du poète » sont inscrits au programme national des classes de première de la voie générale et de la voie technologique, de « Berges de la Loire » à « Le mimosa » inclus, pour l'objet d'étude la poésie du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, à compter de la rentrée 2023. (programme national d'œuvres pour l'enseignement de français pour l'année scolaire 2023-2024, note de service du 15 juin 2022)<sup>1</sup>

Le dialogue entre les arts est presque aussi ancien que les arts eux-mêmes : au V<sup>e</sup> siècle av. J.C. Simonide de Céos affirme que la peinture est une poésie muette et que la poésie est une peinture parlante. Il inaugure ainsi le thème de la correspondance des arts que les penseurs et artistes de la Renaissance placeront au cœur de leur réflexion esthétique. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, la modernité confère à ce dialogue une acception inédite, en particulier autour des avant-gardes et du surréalisme.

C'est d'abord une histoire de personnes : des artistes rendent hommage à des écrivains (on pense au *Balzac* de Rodin ou au *Portrait (prémonitoire)* de Guillaume Apollinaire par De Chirico), et des écrivains saluent le travail d'artistes qu'ils fréquentent et dont ils voient les œuvres lors d'expositions (de nombreux écrivains, comme Baudelaire ou Huysmans, se font critiques d'art).

Mais c'est aussi un bouleversement dans les formes artistiques : au cours du XX<sup>e</sup> siècle, où chaque medium interroge ses potentialités aussi bien que ses limites, les frontières entre arts et littérature deviennent de plus en plus ténues. D'un côté, les lettres s'invitent dans les toiles cubistes ou surréalistes ; de l'autre, les poètes cherchent à rendre visuelles leurs œuvres par des effets de mise en page et de typographie.

Poète, commentateur d'art, ami des peintres, Francis Ponge est un acteur majeur de ce dialogue entre les arts ; une part conséquente de son œuvre est d'ailleurs liée à son intérêt pour la peinture et la sculpture.

1. <https://www.education.gouv.fr/bo/22/Hebdo26/MENE2216064N.htm>

L'intitulé du parcours « Dans l'atelier du poète » suggère en lui-même la porosité des frontières entre les pratiques artistique et littéraire. L'atelier est le lieu de travail des artistes et artisans plus que des écrivains, et ce terme renvoie au fait que Ponge se pense davantage comme un faiseur patient et minutieux que comme un poète inspiré (voir la fiche « Un effort contre la "poésie" »). L'atelier d'artiste est aussi un lieu de rencontre, d'émerveillement et de dialogue (moments privilégiés que Ponge évoque notamment dans *L'Atelier contemporain*, Gallimard, 1977).

Les arts visuels sont au cœur de plusieurs enjeux de *La Rage de l'expression*. Les approches qu'ils permettent sont autant de leviers possibles pour aborder l'étude de l'œuvre avec les élèves et leur proposer un élargissement culturel.

## Écrire comme on peint

L'approche de l'objet par Francis Ponge est avant tout visuelle : certes, dans *La Rage de l'expression*, les autres sens sont parfois convoqués, comme l'odorat pour l'œillet ou l'ouïe pour la guêpe, mais ils demeurent bien en retrait de la vue. Symptomatiquement, le chant, qui pourrait facilement être un élément de définition de l'oiseau (ou du poète !), est presque entièrement éludé par Ponge ; il n'apparaît à la fin de « Notes prises pour un oiseau » que sous la forme d'un pense-bête :

« Somme toute il reste encore :

1. Les bandes éparses indisciplinées.
2. L'oiseau comme robinet de bois qui grince et crisse, pépie, piaille... » (p. 50 | p. 45<sup>2</sup>)

Cette importance conférée à la vue conduit Ponge à rapprocher sa pratique poétique de l'art pictural, comme lorsqu'il emploie les mots « tableau » (p. 118 | p. 85) ou « peinture » (p. 159 | p. 108) pour désigner ce qu'il écrit ou pourrait écrire. Cette proximité avec l'art d'un peintre peut s'observer à plusieurs niveaux.

## L'observation scrupuleuse de l'objet choisi

L'auteur se met en scène comme observateur précis regardant l'objet<sup>3</sup> sous tous les angles avant de se mettre à travailler. Au début du poème « Le Mimosa », il confie : « Mais vraiment, plus je tourne autour de cet arbuste, plus il me paraît que j'ai choisi un sujet difficile. » (p. 77 | p. 60). Cette contemplation s'assortit d'une volonté de voir de près, de très près, pour saisir les moindres détails. Cela se traduit par des références à des appareils optiques, notamment dans « L'Œillet », où il fait appel, pour appréhender la fleur, à un certain nombre d'outils, et notamment « [...] au télescope, au microscope, aux deux bouts de la lorgnette, aux verres de presbyte et de myope [...] » (p. 56-57 | p. 48).

2. Francis Ponge, *La Rage de l'expression*. Toutes les citations extraites de l'œuvre font référence, pour le premier numéro de page, à l'édition Gallimard, collection Poésie, 1976, et pour le second numéro, à l'édition Gallimard, collection Folio + Lycée, 2023.

3. « Ce qui s'offre à la perception. » Dictionnaire de l'Académie française.

On peut étudier avec les élèves les effets de cette observation rapprochée sur la manière de décrire l'objet.

On s'attachera ainsi à repérer les passages où le poète nous fait part de détails presque imperceptibles.

- Pour l'œillet, il évoque « l'olive souple et pointue » (p. 65 | p. 54) d'où naît la fleur, elle-même vue comme un « merveilleux chiffon de satin froid » (p. 66 | p. 55).
- Pour la guêpe, il décrit la manière dont la chair du fruit se décompose sous l'action dévoratrice de l'insecte, par opposition à la chair clairement entamée par l'oiseau (p. 23 | p. 30).
- Pour l'oiseau, l'observation rapprochée permet au poète de mettre au jour une caractéristique que l'animal ne connote pas ordinairement, la saleté : « Ce sont pourtant pour la plupart des mignons crasseux et pouilleux, aux fraises sales, aux crevés, aux bouillons fripés et déchirés, aux collerettes et aiguillettes poussiéreuses » (p. 35-36 | p. 37).

On peut envisager d'introduire ou de compléter ce travail par un exercice d'écriture qui consisterait à prêter à un objet choisi la même attention que Ponge : comment le décrire à des distances différentes ? Quels mots propres au vocabulaire visuel (formes, couleurs) lui associer ? Quelles analogies imaginer pour en rendre compte en fonction des différentes échelles ? Pourquoi ne pas changer, à la lueur d'un détail, la connotation ordinairement attribuée à l'objet, comme Ponge le fait pour l'oiseau ? L'écrit d'appropriation permet ainsi de mieux saisir la manière dont le poète « tourne autour » de l'objet pour en proposer plusieurs visions.

## L'attention aux formes et aux couleurs

La quête d'exactitude dans l'expression verbale rejoint la recherche du trait juste ou de la couleur chez un peintre. Ponge utilise des effets de liste pour cerner au plus près les formes et les nuances chromatiques de l'objet.

On pourrait, en guise d'exemple, étudier ce passage de « L'Œillet » :

« Froncés froissés frisés fripés  
 Frangés festonnés fouettés  
 Chiffonnés bouclés gondolés  
 Tuyautés gaufrés calamistrés  
 Tailladés déchirés pliés déchiquetés  
 Ruchés tordus ondes dentelés

Crémeux écumeux blanc neigeux

Homogène uni [...] » (p. 64 | p. 53)

Pour définir cette fleur délicate, Ponge essaie de multiples adjectifs qui, par l'effet des rimes intérieures mais aussi de la paronymie, peuvent faire penser à un peintre esquissant des formes au crayon ou recherchant les nuances d'un camaïeu sur sa palette. Ainsi, ce court segment réalise à la fois une dénotation de quelques caractéristiques de l'œillet et une exemplification de la recherche aussi bien en peinture qu'en poésie.

**On peut envisager un écrit d'appropriation qui mettrait en pratique la méthode de Ponge** tout en sensibilisant les élèves au fait que l'écriture poétique, pour spontanée qu'elle puisse paraître, relève parfois de la recherche patiente du mot juste.

On pourra par exemple leur demander de trouver plusieurs adjectifs pour qualifier un objet. Dans la perspective d'un renforcement des connaissances lexicales, cela peut être l'occasion de manipuler un dictionnaire dont les articles proposent de multiples ressources : par-delà la seule dénotation, les précisions étymologiques, les propositions de synonymes ou les renvois à des mots de la même famille sont des outils précieux pour travailler sur les nuances d'une description et pour faire éclore des trouvailles poétiques (en jouant notamment, comme le fait Ponge, sur la synonymie et la paronymie).

## L'art de la (re)composition

Plus largement, Ponge rapproche le travail du poète et celui du peintre dans la finalité de leur pratique et le rendu souhaité. Dans « Notes prises pour un oiseau », il expose une conception de l'art qui n'est pas sans rappeler l'*Ut pictura poesis* d'Horace : « 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. » (p. 44 | p. 42). La poésie, comme la peinture, proposerait ainsi une recombinaison de l'objet après que ses caractéristiques inhérentes auraient été décelées et analysées. Cet extrait évoque les moyens de tout peintre, mais n'est pas sans faire écho à l'école cubiste de Picasso et de Braque que Ponge admirait tout particulièrement.

Un prolongement artistique à cette citation peut être envisagé, avec l'étude de quelques toiles cubistes. On peut montrer, par exemple, les œuvres suivantes disponibles sur le site du Centre Pompidou :

- [Juan Gris, Le Petit-déjeuner, 1915.](#)
- [Gino Severini, Portrait de Paul Fort, 1915.](#)

On montrera ainsi aux élèves comment le cubisme tend à se défaire de l'illusionnisme pour représenter, sur une surface plane et dénuée de perspective, des éléments qui définiraient le sujet traité et qui participeraient de son essence. Cette représentation fragmentaire de l'objet peut être mise en relation avec la manière qu'a Ponge de proposer des analogies successives pour définir l'objet au plus près (le poème « La Guêpe » est particulièrement représentatif de cette tendance).

Le poème « La Mounine » témoigne de cette volonté d'écrire un texte comme on peindrait un tableau. Tentant de rendre compte d'un ciel d'orage observé durant quelques minutes lors d'un voyage en bus de Marseille à Aix-en-Provence, Ponge semble conscient de procéder selon les manières d'un peintre, ayant besoin de retourner sur les lieux « comme un paysagiste revient à son motif à plusieurs reprises. » (p. 185 | p. 122).

Pour mieux saisir ce projet, on peut demander aux élèves de décrire un paysage à la manière de Francis Ponge, notamment à partir de la première version qu'il donne de sa vision fugitive de ce ciel de Provence.

« Vers neuf heures du matin dans la campagne d'Aix, autorité terrible des ciels. Valeurs très foncées. Moins d'azur que de pétales de violettes bleues. Azur cendré. Impression tragique, quasi funèbre. Des urnes, des statues de *bambini* dans certains jardins ; des fontaines à masques et volutes à certains carrefours aggravent cette impression, la rendent plus pathétique encore. Il y a de muettes implorations au ciel de se montrer moins fermé, de lâcher quelques gouttes de pluie, dans les urnes par exemple. Aucune réponse. C'est magnifique. » (p. 175 | p. 116).

On observe qu'à partir de phrases majoritairement courtes et averbales, l'auteur pose aussi bien les circonstances, les éléments du décor et des enjeux esthétiques, comme le pathétique. L'extrait est une sorte de croquis, une base de travail à laquelle viendront s'ajouter des métaphores, comme celle, récurrente dans la suite du texte, du poulpe noircissant le ciel de son encre.

## Écrire sur les peintres

Une telle proximité de méthode et de finalité avec la pratique picturale s'accompagne presque naturellement de l'évocation de peintres appréciés par le poète. À deux reprises dans *La Rage de l'expression*, Ponge salue des artistes contemporains qui ont su saisir sur la toile ce qu'il a du mal à poser sur le papier.

### Eugène Ébiche

Dans « Notes prises pour un oiseau », il se souvient d'avoir contemplé une œuvre d'Eugène Ébiche, un artiste polonais né en 1896 et mort en 1987 qu'il avait rencontré à Paris :

« (Merveilleux couple d'oiseaux d'Ébiche vu avant le départ de son œuvre en Pologne le 2 septembre 1938.) » (p. 44 | p. 42).

Juste après sa parenthèse, Ponge s'adonne à l'*ekphrasis* de l'œuvre qui semble pouvoir lui servir de modèle ou de déclencheur d'écriture :

« Sagement assis côte à côte dans un panier rond comme un nid, dans la pose des couveuses dominant leur effroi, leurs plumes multicolores légèrement hérissées et bouffantes, cataleptiques (ou vraiment héroïques ?), tête immobile et l'œil écarquillé. » (p. 45 | p. 42).

La longue phrase averbale fixe en quelques mots l'image mentale qui n'est pas accessible au lecteur (il s'agit d'autant plus d'une description *in absentia* que, selon la mention de Ponge, l'œuvre est repartie en Pologne et n'est plus facilement accessible au public).

### Auguste Chabaud

Dans « La Mounine », Ponge rend hommage à Auguste Chabaud, peintre français né en 1882 et mort en 1955. Cet artiste méridional, passé par le fauvisme et le cubisme, a consacré la dernière partie de sa carrière à la représentation de paysages et de scènes de Provence.

Dans *La Rage de l'expression*, la première référence à Chabaud se fait, comme pour Ébiche, sous la forme d'une parenthèse qui fonctionne comme un pense-bête : sa recherche de la phrase juste semble lui rappeler une toile de cet artiste (p. 178 | p. 118).

Mais ensuite, l'hommage au peintre prend une forme nouvelle et un autre statut. En effet, au fil du texte, Ponge mentionne le nom de Chabaud en répétant des segments identiques et en jouant sur les variations : on comprend alors qu'il aimerait faire apparaître le nom même du peintre dans la version finale du poème. Les quelques vers que Ponge consacre à Chabaud semblent ainsi appartenir à la catégorie des « formules » qu'il cherche à produire et autour desquelles il tourne incessamment (voir la fiche « Un effort contre la "poésie" »), alors que l'évocation d'Ébiche apparaissait davantage comme une note de travail. Dans son texte, le poète se plaît alors à bousculer la hiérarchie académique, puisqu'il estime que ce peintre méconnu a su saisir le ciel de Provence mieux qu'un de ses illustres pairs :

«[...] l'autorité du miroir noir des peintres.

Et puisque nous parlons de peintres  
disons que monsieur Chabaud, toutes  
choses égales d'ailleurs,  
l'a mieux vu que le grand Cézanne.

A mieux rendu cette tragique permanence,  
ce tragique encrage de la situation.» (p. 187 | p. 124)

L'évocation de ces deux peintres peut être l'occasion d'explorer des pistes pédagogiques permettant de saisir quelques aspects du style de Ponge tout en abordant, plus largement, le lien ancien et étroit qui unit poésie et peinture.

1. Écrit d'appropriation : on peut proposer aux élèves de décrire brièvement un tableau à la manière de ce que fait Ponge pour Ébiche (p. 45 | p. 42). Ces écrits pourraient faire apparaître l'effet de liste et la parataxe qui caractérisent l'écriture du poète quand il semble vouloir prendre des notes ou quand il cherche à saisir précisément les détails d'un objet.

2. **Exploitation d'une ressource documentaire** : on pourra donner aux élèves un aperçu du travail d'Auguste Chabaud en consultant le site du musée qui lui est consacré à Gravençon-Provence. Ce site propose :

- [une biographie de l'artiste](#) ;
- [des notices sur son travail et des reproductions d'œuvres](#). On pourra consulter, notamment, la page consacrée à la période provençale, où Chabaud a utilisé un bleu (le bleu de Prusse) qui semble avoir marqué Ponge : à plusieurs reprises, le poète fait un lien entre les couleurs utilisées par ce peintre et le ciel orageux aperçu au-dessus du lieu-dit « La Mounine ».

3. **Groupement de textes complémentaires** : on peut étudier des poèmes où les auteurs font l'éloge de peintres dans des descriptions *in absentia*. Ce corpus pourrait par exemple regrouper :

- Charles Baudelaire, « Les Phares » dans *Les Fleurs du mal* (1857) ;
- Paul Éluard, « À Pablo Picasso » dans *Donner à voir* (1939) – Guillaume Gallienne propose une lecture de ce poème dans [son émission Ça peut pas faire de mal du 13 juin 2015](#), « Éluard, une poésie d'amour et de combat », à 12'45'', disponible sur le site de Radio France ;
- Louis Aragon, « Chagall III » dans *Celui qui dit les choses sans rien dire* (1982) – ce court recueil peut d'ailleurs constituer une lecture cursive intéressante et accessible.

## Travailler la plastique du texte

Par-delà le contenu des poèmes qui témoigne d'une volonté de s'inspirer de la peinture ou de lui rendre hommage, Francis Ponge s'inscrit dans la tendance, qui traverse le XX<sup>e</sup> siècle, à créer une poésie plastique.

Si on peine à trouver une origine exacte à ce champ de réflexion, on peut dire que Stéphane Mallarmé n'y est pas étranger : en 1897, son œuvre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* constitue sans doute un moment charnière dans la création d'une poésie qui, en plus de se donner à lire et à entendre, se donne à voir.

Cela peut être l'occasion d'étudier un groupement de textes pour montrer aux élèves les formes qu'a pu prendre la volonté de créer, dans l'écriture poétique du XX<sup>e</sup> siècle, un espace de dialogue entre le lisible et le visible.

Voici quelques exemples d'œuvres représentatives de cette recherche :

- Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), dont on peut donner un aperçu grâce au [site Gallica de la BnF](#) ;
- Guillaume Apollinaire, *Calligrammes* (1918) ;
- Louis Aragon, « Persiennes » (*Le Mouvement perpétuel*, 1925) : ce poème, en se limitant à la répétition du mot « persienne », exemplifie l'objet qu'il désigne ;
- Pierre Reverdy, « Carrés » (*Quelques Poèmes*, 1916<sup>4</sup>) : ce poème donne un exemple du travail de cet écrivain sur les blancs de la page, les formes symétriques et géométriques.

*La Rage de l'expression*, sans aller aussi loin que les exemples précités, témoigne d'un souci de donner à l'œuvre, par-delà le sens littéral et les interprétations que l'on peut en faire, un intérêt visuel.

Cette œuvre, dont presque aucune page ne ressemble à une autre, peut être abordée avec les élèves sous son aspect purement plastique.

Plusieurs pistes peuvent être explorées pour montrer que, dans le cadre d'un recueil de poésie moderne, l'atelier du poète est aussi un atelier d'imprimerie.

1. **En ce qui concerne la forme générale des textes**, on peut faire remarquer l'alternance entre la prose, la poésie en vers libres et en vers réguliers.

2. **Pour ce qui est de la typographie**, on peut prêter attention à certains extraits particulièrement représentatifs d'un travail sur la mise en page et les différentes casses de police. On peut s'interroger par exemple sur :

- Le texte qui clôt « La Guêpe » (p. 27 | p. 33) : quel est le statut des mots imprimés en lettres capitales ou en italique (qui correspond au soulignement dans une page manuscrite) ?
- Les dernières pages du poème « Le Mimosa » (p. 95-96 | p. 72) : pourquoi les trois dernières versions, très proches l'une de l'autre, sont-elles imprimées successivement en minuscules, en italique et en lettres capitales ? Francis Ponge a-t-il choisi les lettres capitales pour suggérer qu'en dernière position se trouve la formulation finale du poème qu'il cherchait à écrire ?

4. Ce texte est disponible dans Pierre Reverdy, *Plupart du temps*, Paris, « Poésie/Gallimard », 1969, p. 65.

## Pour aller plus loin

L'intérêt que Francis Ponge porte aux arts rayonne sur ses écrits, y compris dans un recueil comme *La Rage de l'expression* où l'art n'est pas le sujet principal : au détour de ses recherches, le poète décrit des toiles qui l'inspirent ou déclenchent son écriture, rend hommage à des peintres méconnus qu'il admire.

Pour mieux saisir la relation qui l'unit avec les peintres de son époque, on peut écouter quelques extraits du « Bon plaisir », [une longue interview de 3 heures 30 que Radio-France avait consacrée à l'auteur en 1985](#).

Dans la séquence qui se trouve entre 1h00 et 1h16, Francis Ponge évoque son amitié pour Braque et Picasso, et décrit, dans une archive de 1937, *La Femme qui pleure* de Pablo Picasso.

Par-delà ses rencontres et ses amitiés, Ponge théorise le rapport entre les différents moyens d'expression artistiques, établissant souvent une proximité de méthode et de finalité entre la peinture et la poésie. Il le fait dans *La Rage de l'expression*, mais également à d'autres occasions, comme dans ses entretiens avec Philippe Sollers. Dans un passage de cet ouvrage, il définit la valeur et la raison d'être de ces media par la notion de travail à l'œuvre, d'effort en cours : ceci le ramène naturellement à *La Rage de l'expression* et au « chantier » qu'elle représente (voir la fiche « Chantier du poème, poème du chantier ») :

« [...] les peintres [...] travaillent certes à changer notre représentation du monde, mais de façon que cela est surtout mis sur le travail que cela représente. Le moyen d'expression, la peinture, prend plus d'importance, est beaucoup plus mis en gloire non seulement que l'objet représenté (naturellement), mais encore que l'image elle-même. Il faut que le travail soit sensible, et présent : là réside la valeur.

Ce que je veux dire à ce propos, c'est que, par exemple, Picasso, qui avait aimé, m'avait-on dit, *Le Parti pris des choses*, a préféré encore mes textes de *La Rage de l'expression* dans lesquels je mets sur la table de travail la pratique scripturale, l'acte textuel.<sup>5</sup>».

5. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard & Seuil, 1970, p. 99.