

« ... De ce corps fabuleux » (Ponge) : les *Galets* de C. Chamson

D'un dispositif

Pour cette nouvelle exposition, Christine Chamson accueille son visiteur avec un dispositif à la fois énigmatique et efficace : celui de la double titrologie qui encadre ses dessins.

Elle a choisi pour l'ensemble des œuvres exposées : « ... "de ce corps fabuleux", Le Galet, Francis Ponge ». La peintre se nourrit souvent des poètes, et en particulier de F. Ponge. Ainsi a-t-elle déjà prolongé, par ses entrelacs personnels de traits peints ou de formes gravées, les réflexions littéraires menées par cet auteur dans « Escargots », « La crevette dans tous ses états » ou « La robe des choses ». « Le Galet » est le dernier poème en prose par lequel l'écrivain a clôturé son premier recueil poétique, publié en 1942, *Le Parti pris des choses*. « ... de ce corps fabuleux » en est une citation. Mais la peintre a surligné son côté elliptique : tout commence par trois points de suspension, marque typographique d'un silence.

Par quel silence commence l'exposition ? Serait-ce par le silence des origines où la parole humaine (adamique) ou même divine ne nommait pas encore les choses et ne les faisait pas encore exister ? Serait-ce par une invitation à n'être plus qu'yeux et regard ? Quel est « ce corps fabuleux » auquel nous sommes conviés en avant-texte et que promet l'exposition ?

« Fabuleux » annonce une merveille. Mais l'adjectif vient surtout de « fable », la *fabula* latine qui traduisait le *mythos* grec. « Fabuleux » renvoie aux récits primordiaux, à ces mythes cosmogoniques grecs qui imaginaient la naissance du monde, de la terre, des dieux, des hommes, des animaux, des plantes, des souffles... « Fabuleux » éclaire le corps énigmatique du titre : c'est le corps des origines, le *corps des corps*, décrit dans les fables antiques. C'est le corps primordial de la Mère et, pour les Grecs, c'était la Terre-Mère, Gê (Γη).

Par ce titre, Christine Chamson propose de revenir à l'origine, quand les hommes, pour en comprendre le fonctionnement mystérieux ont imaginé les éléments pétris par la présence de Dieux. L'infatigable phallus géant d'Ouranos (le ciel) frappait et fécondait la matrice terreuse, fibreuse (Gê). Le silence pré-humain entourait cet inlassable assaut séminal. Dans son poème, Ponge évoque cette époque où « l'aïeul énorme [...] s'éveille pour le baptême d'un héros de la grandeur du monde et découvre le pétrin affreux d'un lit de mort » (« Le Galet », *Le Parti pris des choses* (PPC), *Gallimard-poésie*, 1991, p. 92). Avec Ouranos, Gê engendre Le Titan Cronos, qui détrône son père tyrannique, devient maître de l'univers, mais se révèle plus cruel que ce père en tuant tous les nourrissons mâles, issus de son épouse-sœur Rhéa. « Le Galet » de Ponge est issu du souvenir de ces spasmes titanesques lointains — à la fois mythologiques et géologiques.

Toutefois, en ajoutant le nom du poème (« Le Galet ») dont est extraite la citation inaugurale, C. Chamson fait plus que déclarer une source littéraire : elle instaure, dès ce titre, une temporalité. L'exposition ira du « corps fabuleux » originaire au « galet ». Elle invite alors, bien au-delà de la contemplation séduite d'objets plastiquement parfaits (les galets), à plonger dans l'histoire de la pierre, depuis son origine volcanique. Cependant, la référence à Ponge délivre un autre avertissement : le *galet* convoqué par la peintre est gigogne, à la fois matière physique et objet littéraire. L'exposition invite donc à plonger dans la double histoire des « galets » pierreux des plages ou d'un « Galet » pongien qui mua en cette série de douze *Galets* picturaux.

Pour autant, C. Chamson n'illustre pas « Le Galet » de F. Ponge. Certes, plusieurs lectures et relectures ont précédé le geste pictural, mais comme pour le préparer, comme pour en intensifier l'urgence et le rendre inévitable. En effet, la peintre trouve dans la lecture de textes littéraires choisis (souvent les poètes) l'écho de ses propres interrogations esthétiques et parfois la proposition de voies de sorties qu'elle désire alors violemment éprouver. La poésie fait peindre C. Chamson comme, selon le mot du poète Christian Prigent, « la peinture fait écrire » (*Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, Cadex, 2004, p. 43). Prigent donne une explication valable aussi pour Ponge : « Si j'ai essayé d'écrire sur des peintres, c'est à proportion d'une part de l'énigme que leurs œuvres me proposaient, d'autre part de la sensation que me donnaient ces œuvres d'une proximité (traduite en un autre code esthétique) à mes propres préoccupations d'écrivain » (*ibid.*, p. 53).

S'il n'y avaient les titres donnés à chacune des œuvres par la peintre, « galet 1 », « galet 2 », etc., qui aurait reconnu l'objet thématique de l'exposition ? S'il n'y avait la citation de Ponge préluant aux œuvres, qui aurait compris l'écart figural entre notre vision commune du « galet » (qui crée en nous une image stéréotypée, attendue, donc reconnaissable) et ces boules approximatives de torsions et de traits, au premier abord non identifiées ? On le sait les titres font aussi partie des tableaux et dessins, car ils en aggravent la perspective.

Sortir de « l'aigle commun »

Le galet commun, c'est quelque chose de poli, lissé, vernissé par l'eau. C'est une forme nette, si nette qu'elle invite à rester à l'extérieur, pour ne se réjouir que des surprises rondes et flatteuses et sensuelles de ses contours. Ou c'est une matière dure qui casse l'ongle du pied qui s'y choque. Ce galet-là n'intéresse ni F. Ponge, ni C. Chamson. Car ni l'un ni l'autre ne fixent comme but à leur activité artistique la reproduction *dénotative* des objets — c'est-à-dire informative, à l'identique de la vision quotidienne. Le galet, comme l'escargot, la crevette ou l'huître ne leur servent que pour « sortir de leurs gonds », c'est-à-dire pour « faire sortir des rouages attendus » leurs capacités d'expression (poétique ou picturale). Ce galet ou cette crevette sont donc des circonstances d'écriture (ou de peinture) au service d'une interrogation esthétique. Cette inquiétude artistique vient polluer le réalisme des images proposées, au point que l'on cherche souvent le galet ou la crevette *réels*, sous ces amas de digressions de mots ou de traits apparemment hors sujet. Le contemplateur (du texte ou du dessin) affronte, en premier, ce hors sujet qui fait énigme, mais qui peut aussi le retenir : car il y filtre une promesse « fabuleuse ».

Chez Ponge, le « galet », l'« huître » ou l'« escargot » sont l'occasion de plusieurs renouvellements. D'abord, le poète n'a eu de cesse que de sortir la poésie des ornières de ce qu'il appelle « l'aigle commun ». Je cite ce texte de 1923 : « Qui parle ? C'est nous ! O confusion ! Je les vois tous ! Je me vois tous ! [...] Ainsi parle l'aigle commun » (*Proèmes* (PR), 1948, Gallimard-poésie, 1991, p. 132). « L'aigle commun » c'est l'autre, le déjà-dit, le cliché consensuel, le parfaitement lisible, l'évident donc, l'autre qui parle dans mes mots, quand je parle et que je crois être original. « L'aigle commun » est l'ennemi de tout vrai artiste et ce avec quoi, aussi, il ne peut éviter de *jouer*¹.

Pour sortir la poésie des voies éculées de la poésie, entre 1928 et 1988, F. Ponge s'est interdit la poésie lyrique à la mode (romantique, puis surréaliste) qui s'est épuisée à vouloir voir clair dans l'incurable obscurité métaphysique de l'homme et qui pleurniche trop souvent sur son malheur de ne jamais rien connaître de soi, du monde, de Dieu. Ainsi, dès 1928, a-t-il décidé de « prendre le parti des choses muettes ». Il a décrit les objets les plus humbles, traditionnellement méprisés par le sublime poétique : une huître, une orange, un bout de viande, ... le galet. Mais alors même qu'il pensait « qu'il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites, à propos de n'importe quelle chose » (« Introduction du Galet, 1933, PR, p. 173), « l'aigle commun » l'a assailli : il fallait donc savoir sortir de l'homme qui ne cesse de parler de lui au lieu des choses qu'il a en vue. Cela voulait dire qu'il lui fallait refuser de faire servir ces choses à l'expression détournée de soi (en les utilisant comme symboles ou allégories de soi, comme projections d'une joie ou d'un drame intérieurs, etc.). Il fallait aussi fuir (ou tenter de décaler) tout ce qui aurait déjà été dit sur l'objet considéré.

C. Chamson partage cette ambition artistique, mais la manifeste par des moyens picturaux propres. L'exposition part d'une circonstance heureuse : la proposition, par Olivier Nouvellet, d'un accrochage avec un ami photographe, Fred le Cunff, qui a réalisé une série fascinante de clichés de galets et de rocs. Le thème vient d'être offert. La peintre relit alors Ponge, son « galet », comme par réflexe, selon une thérapeutique préparatoire : pour s'inciter à sortir des confortés d'expression, *via* un texte dont c'est la principale leçon. De l'exemple poétique dissident, elle tirera peut-être une voie picturale dissonante. Car comment traiter du galet, en faisant autre chose que du galet attendu et de la peinture contemporaine attendue ? Ainsi, de façon paradoxale, la peintre essaie-t-elle *d'abord* de sortir des clichés de la représentation par... la poésie.

Dans les dessins 1 à 3, 5, 8 ou 11, l'amoncellement de minces et tortueux traits de plume en ocres-sepia rompus, sur les papiers Lana ou Japon, égare par l'indécision des corps représentés : souches d'arbres foudroyées ? vertèbres de monstres animaux fossilisées ? fibres musculaires disséquées, épinglées, tordues sur un champ géant de microscope ? blocs de laves solidifiés ? La rondeur impeccable des « galets » n°7 et 9 invalide toutes ces hypothèses. D'ailleurs, la rotondité parfaite du n°7, sa structuration contrastée en gris et écru, la complication extrême des traits du contour comme membraneux évoquent plutôt la radiographie médicale d'une cellule. Certains pourraient être tentés de remettre, dans ces formes colorées, des visages plus ou moins anthropomorphes, parce que les taches claires suggèreraient en bas une bouche tordue, au milieu des fosses nasales déliquescents, au-dessus des orbites oculaires morbides... Mais les rapports de proportions aléatoires, les compressions anti-réalistes, l'absence de tout contexte (pas de bas de corps pour conforter l'hypothèse d'un masque fantomatique) interdisent de prêter à ces buissons de traits l'une ou l'autre figuration. Contrairement à des séries précédentes (*Naissances insolites* 1991-2005), où les fibres compliquées d'un aubier accouchaient de visages reconnaissables (Adonis ou l'autoportrait de l'artiste), la peintre maintient ici délibérément ouvert le cumul des figures possibles, selon le paradoxe philosophique que le trop de possibles tue le possible, que trop de sens tue le sens. Partant, elle bloque toute symbolisation seconde : ces amas de traits ne sont qu'eux-mêmes et ne renvoient, par allégorisation, à aucun humain ou héros mythologique (que le texte de Ponge aurait pu susciter).

Pourtant, ces dessins *présentent* des formes : il y a donc *figures*. Mais ces figures sont *dé-figurées*, c'est-à-dire dé-connectées (abs-traites) de tout lien possible à un référent reconnaissable. La peintre pratique strictement la figuration abstraite. Ses amas de traits dessinent un espace — l'espace d'une présence (laissé à

¹ Voir sur le sujet, les réflexions de Jean Paulhan, dans *L'expérience du proverbe* (1929) ou *Les Fleurs de Tarbes* (1944). Voir en écho C. Prigent, dans « L'indicible », in *Le sens du toucher* (2008).

la confusion de son identité) — ou la trace d'un passage. Car ces planches pourraient aussi bien être la photographie des nervures compliquées laissées par l'empreinte d'une pierre séparée de son support (un roc, un mur ?) par quelque cataclysme et dont le support, violemment éclairé, aurait gardé la marque en creux, sombre et complexe, très minutieusement calligraphiée. En effet, les dessins 4 et 6 frappent par leur étonnante proximité : deux formes comme d'œufs. Mais tout se passe comme si l'un (le n°4) était le négatif de l'autre (le n°6) ou plutôt l'empreinte en creux du n°6, la trace d'une paume de galet (comme de pied) laissée sur un mur (ou dans le sable).

Ainsi C. Chamson fait-elle, en peinture, et avec ses « galets », ce que Ponge faisait en poésie et dans son « Galet ». Elle s'écarte résolument des clichés du modernisme pictural qui jusque récemment encore (par exemple avec *Supports-surfaces*) imposait le refus de l'œuvre d'art, bannissait le dessin de plume soigneux ou la gravure d'un autre âge, préférait la toile de tente ou de parachute ou tout autre support vulgaire au papier Lana ou au papier Japon historiques. Elle s'écarte aussi des pratiques académiques ou néo-classiques de la peinture qui remettaient trop d'« humain » dans les choses et ne peignait que par allégories. Si « galets » il y a dans ces dessins indécis, ce seront des galets *pour eux-mêmes*, pour la foudre brûlante de leur trace² ou de leur passage dans l'attention de la peintre et pour l'envie brutale qu'ils auront provoqué d'une autre *expression* à leur propos.

Dynamique et cinétique contre galets communs

J'ai écrit : « si galets, il y a ». Malgré le doute initial, il y a bien « galets », parce que C. Chamson en sous-titre soigneusement chaque dessin ou parce que F. Ponge en titre son poème du *Parti pris des choses*. Mais comment font-ils plus concrètement pour présenter « autre chose que du galet attendu » ?

Francis Ponge ne décrit quasiment pas l'apparence extérieure de son « Galet ». On trouve jusque quelques mentions éparses, aussi vite abandonnées qu'évoquées : « La mer [...] sans cesse arrache des blocs qu'elle garde, étreint, balance, dorlote, ressasse, malaxe, flatte et polit [...] ou abandonne dans un coin de sa bouche comme une dragée » (« Le Galet », PPC, p. 96). Ponge évite l'extérieur par l'intérieur, en narratif plutôt l'histoire du galet : « Le galet n'est pas une chose bien facile à définir. Si l'on se contente d'une simple description l'on peut dire d'abord que c'est une forme ou un état de la pierre entre le rocher et le caillou. Mais ce propos implique de la pierre une notion qui doit être justifiée. Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même que le déluge » (*ibid.*, p. 92). Ce que raconte « Le Galet » de Ponge est même l'histoire générale de la pierre et de la terre : « Tous les rocs sont issus par scissiparité d'un même aïeul énorme. De ce corps fabuleux l'on ne peut dire qu'une chose, savoir que hors des limbes il n'a point tenu debout » (*id.*). Nous retrouvons la citation qui a tant marqué C. Chamson. Le galet n'intéresse la peintre, après Ponge, que pour l'histoire de la pierre, voire même uniquement *comme* histoire de la pierre, c'est-à-dire comme devenir, comme dynamique.

Or cette dynamique ou ce devenir sont *volcaniques* : « La raison ne l'atteint jamais qu'amorphe. [...] [Mais] Voilà l'origine du gris chaos de la Terre, notre humble et magnifique séjour. Ainsi, après une période de torsions et de plis pareils à ceux d'un corps qui s'agite en dormant sous les couvertures, notre héros [Gê], mâté, comme par une monstrueuse camisole de force n'a plus connu que des explosions intimes, de plus en plus rares » (*ibid.*, p. 93). La pierre fut d'abord lave crachée, lave expectorée par le cœur en fusion du globe, croûtes fumantes, instables et friables. Cette mobilité explosive des origines, Ponge l'appelle « capacité de s'émouvoir ». Il redonne au verbe français son vieux sens latin, issu du verbe *e-movere*, signifiant « sortir hors de, jaillir hors de » : « De ce corps une fois pour toute ayant perdu, avec la faculté de s'émouvoir, celle de se refondre en une personne entière, l'histoire depuis la lente catastrophe du refroidissement ne sera plus celle que d'une lente désagrégation » (*id.*).

Quel est le résultat d'une pareille « description » ? L'apparence lustrée et clairement limitée du « galet » est perdue de vue par l'imagination des plis et torsions magiques. La description concrète explose derrière l'abstraction d'un récit cosmogonique des origines. Enfin les qualificatifs et images attendus de la pierre et du galet sont méthodiquement fuis : « Si bien que contrairement à l'opinion commune qui fait d'elle [...] le symbole de la durée et de l'impassibilité, l'on peut dire qu'en fait la pierre ne se reformant pas dans la nature, elle est en réalité la seule chose qui y meure constamment, [...] le seul [lieu] où la vie s'inquiète et s'agit de ne savoir que ressusciter » (*ibid.*, p. 97). Ponge creuse l'écart et renouvelle, *via* un récit originel tourmenté, l'image du galet, tant « il est vrai que la pierre elle-même se montre parfois agitée » (*id.*).

On voit ce que C. Chamson retient du « Galet » pongien. Chez elle aussi, la forme de lisse dragée est minoritaire. On pourrait la reconnaître dans l'œuf sombre des dessins n°6 et 10. Mais, dans le n°6, l'œuf déborde d'un panache de matière, vers le haut. Ce panache conteste aussitôt la fermeté de l'enveloppe nette, rappelle les torsions irrégulières précédentes (des morceaux de laves-souches-d'arbres-vertèbres brisées-fibres disséquées) et annonce l'éclatement du « galet » n°8. De même, le cœur lumineux qui troue la matière noire du « galet » n°10 suggère une agitation nucléaire et prédit l'explosion du dessin 11. Au final, La torsion (n°1, 2, 3), le jet (5,6), la scission (9) et l'éclatement (8,11) dominant plutôt, comme si la peintre, après

² Avec des moyens picturaux autres, C. Chamson varierait les traces antiques capturées par Cy Twombly ou les traces de pas préhistoriques esquissées par Claude Viallat.

Ponge, ne retenaient du galet que le récit de son passé spasmodique : laves crachées, expectorées, mâchées, séchées, recompressées, disséquées, éparpillées.

La mythologie originaire n'est pas absente de la série, pour qui connaît le reste de l'œuvre de C. Chamson. En effet, les dessins 4, 5 & 6 sont une citation picturale de la série *Protogonos* composée en février 2009. Dans la mythologie orphique, lue par la peintre à travers l'édition des « lamelles d'or » proposée par Jacques Lacarrière (1995), l'œuf primordial lumineux se fend, dans la nuit primordiale. Du jet de sa lumière séminale, éclaboussant la nuit, naît Protogonos (le dieu-premier-né), dieu polymorphe aussi appelé Eros (désir) et Métis (intelligence), qui s'unit à son tour à sa mère nocturne et d'où naissent les Titans, dont Gê et Ouranos, les Olympiens, etc.³. La planche n°4 esquisse le souvenir de cet œuf mythique. Puisque le texte de Ponge invite à une remontée dans les origines, pourquoi s'arrêter avant l'origine des origines ? L'histoire de la pierre et du galet commence à l'œuf orphique — dont la forme ovoïde de maints galets garderait le souvenir, comme son empreinte lointaine... On voit par où la peintre fait sien l'intertexte pongien, mais en l'enrichissant de sa propre bibliothèque mythologique.

Enfin le dispositif de la série (12 dessins) crée une temporalité entre les galets n°1, 2, ...12 et instaure, dans la simultanéité propre à la peinture, la possibilité d'une narration. C. Chamson peint par séries (le tableau isolé est chez elle très rare), c'est-à-dire par histoires. Ce qui l'intéresse est non pas l'essence figée, mais l'être-en-devenir, l'être-en-projection et la représentation de cette dynamique. À l'occasion d'une précédente série de 32 arbres, intitulée *...de terre surgiraient des arbres*, exposée en juin 2010 chez Olivier Nouvellet, j'avais écrit : « C. Chamson délivre ses motifs de la banalité simplement décorative autant que des placages anthropomorphiques. [...] Elle les transforme en idéogrammes figurant "la poussée de vie à laquelle nous participons tous" (arbres, pierres, animaux) et qui, "en chacun, produit sa forme ou la vibration d'un premier tracé" »⁴.

Ambition cosmogonique et impératif de poésie

Il semble alors que ce projet de renouvellement dépasse le désir luxueux (esthétique) de sortir des lieux communs. L'écart — poétique chez F. Ponge ou pictural chez C. Chamson — aurait-il une vertu cognitive ?

Chez Ponge, la rénovation de l'expression verbale et des images des choses n'est légitimée qu'adossée à l'ambition d'approcher, par un dire neuf (dépoussieré), une vérité originaire perdue. En 1933, le poète écrit, dans un texte commentant le « Galet » : « Ainsi donc si ridiculement prétentieux qu'il puisse paraître, voici quel est à peu près mon dessein : 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 » (« Introduction au galet », PR, p. 177). Le *De Natura Rerum* est le long poème didactique où le philosophe Lucrèce (contemporain de Jules César et de Cicéron) s'est efforcé d'expliquer la naissance de chaque chose, en révélant la structure atomistique des êtres et l'ordre convulsif et aléatoire du monde, soumis au *clinamen* (déviation magnétique hasardeuse et violente des atomes) et à la perpétuelle recombinaison de ses éléments en des formes éphémères. Ce rappel du contenu du poème latin permet de mieux comprendre le sens dans lequel Ponge comprend le mot « nature ». Comme il l'expose dans *La Fabrique du pré*, la *nature* est toujours « *gnature* » (*op. cit.*, Skira, 1971, p. 236) c'est-à-dire — selon l'étymologie latine du mot qui vient de *gigno* (« pousser ») — une « poussée violente », une « parturition », une « expulsion ». Dire la *gnature* des choses, à la suite de Lucrèce, implique nécessairement un retour aux origines et le récit d'un devenir toujours ouvert, soumis au cycle infini des métamorphoses. Écrivant sur le « galet », Ponge ne veut donc pas seulement produire un galet inédit (« un galet de déclarations inédites »), mais il veut atteindre un peu de la *gnature* lucrétienne du galet.

Soumis à une vision aussi dynamique, la pierre ou le galet cessent d'être les symboles de l'immutabilité ou d'un monde figé dans une forme définitive : « Apporté un jour par l'une des innombrables charrettes du flot [...] chaque galet repose sur l'amoncellement des formes de son antique état, et des formes de son futur (« Le Galet », PPC, p. 98). Or, si le texte poétique veut être parfaitement *pertinent* par rapport à un objet aussi muable, il ne peut que renoncer à se clore lui-même sur une forme *lapidaire*, brève et définitive, et il doit multiplier les états du galet, comme se multiplient les états de la pierre, dans le temps de l'histoire. Cette volonté que l'expression poétique colle, par *mimétisme*, à la vérité intérieure (logique) de la chose décrite explique que Ponge multiplie les points de vue sur le galet et relance la description, alors qu'on la croit finie : « Si maintenant je veux avec un peu plus d'attention examiner l'un des types particuliers de la pierre, la perfection de sa forme me fer[a] choisir le galet » (*id.*).

³ La cosmogonie orphique très complexe et contradictoire est souvent connue dans la version des rhapsodes, ici résumée. Voir L. Brisson, *Orphée, poèmes cosmologiques*, Les Belles Lettres, 1993, p. 164-165.

⁴ B. Gorrillot, « De terre surgiraient des arbres », présentation de l'exposition de C. Chamson, 20 juin 2010, Galerie Olivier Nouvellet, Paris, p. 4. J'ai emprunté certaines formules à Yves Bonnefoy au sujet des arbres d'A. Hollan.

De même croit-on le poème du « Galet » fini ? Le poète le prolonge par une « Introduction au Galet ». Ce « proème » (poème en prose réflexif) semble d'ailleurs fournir un nouveau départ à un possible texte sur le galet : « 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) [etc] » (« Introduction au galet », PR, p. 177). Peu après, les pages de *La Rage de l'expression* (écrites entre 1938-1944) incluront les recherches lexicographiques préalables, dans la version finale, et transformeront le poème clos, définitif, en un journal d'écriture narratif, inquiet, à la *juste mesure* de la vérité intime de l'objet décrit, soumis au temps corrompé et au mouvement perpétuel de ses mutations. En 1948, dans « My Creative Method », Ponge prend acte de cette évolution formelle et théorise ainsi l'impératif poétique : « Chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. [...] La forme même du poème soit [...] déterminée par son sujet » (« My Creative Method », *Méthodes* (M), Gallimard, p. 36). Serait-ce la manière du poète de rivaliser avec le philosophe : produire un dire rigoureux, c'est-à-dire parfaitement *adéquat* à son objet, qui fera sa valeur didactique incontestable ?

Or cette manière du poète de procéder par séries le rapproche aussi des peintres... La proximité de C. Chamson avec F. Ponge paraît se renforcer si l'on se souvient que l'artiste ne cesse aussi de convoquer Lucrèce pour sa peinture. J'ai plus haut évoqué l'exposition de juin 2010, intitulée *...de terre surgiraient des arbres*. Le titre est un emprunt au poète latin, précisément au vers 187 du livre I du *De Natura rerum* : « e terra exorta repente arbusta salirent : de terre poussés violemment surgiraient des arbres ». Le début du vers, retenu pour l'exposition de 2010, contenait déjà « la terre-mère parturiente », c'est-à-dire le « corps fabuleux » de la présente série. Le titre lucrétien de 2010 anticipe le titre pongien de 2011, mais confirme surtout, chez l'artiste, la permanence d'une interrogation d'ordre cosmogonique.

Car cette convocation de Lucrèce par C. Chamson n'est pas accidentelle. Depuis 2005, la peintre enrichit continûment une vaste série végétale (constituées de plusieurs mini-séries d'épis de blé, bulbes, persils, fleurs-fruits, etc.) titrée *De rerum Natura*. Comme sur des planches d'anatomie, les végétaux y sont dessinés ouverts et disséqués dans leur intériorité vibrante, tendue, vivante, soumise à leurs brusques pulsions de sève. À la suite de Ponge, C. Chamson ne cesse donc de se référer à Lucrèce et travaille à ex-primer une *enargeia* vitale cosmique qui se confond peut-être avec son *enargeia* créatrice personnelle. Elle témoigne aussi de son appréhension pré-socratique de l'ordre du monde. Mais, à la différence de Ponge, C. Chamson n'investit d'aucun but didactique (fonder une nouvelle cosmogonie) sa recherche esthétique. Ses choix de bibliothèque témoignent simplement d'une sensibilité représentative d'un vingtième siècle qui a abandonné, pour représenter le Cosmos, les essences (idées) figées des différents rationalismes platoniciens et cartésiens et qui se sent en résonance plus intime avec les modèles cosmogoniques les plus archaïques (orphisme, héraclitéisme, empédoclisme, pythagorisme). Le monde est un grand Tout-Un soumis aux flux et reflux de ses recompositions spasmodiques atomistiques, où l'histoire du galet participe de l'histoire de la planète et vice-versa. L'un est dans le Tout et le Tout est dans l'un. Est-ce ce que figurent les dessins 9, 10 et 11 d'une rotondité remarquablement commune au galet et à la planète ? Les blocs massifs grisés du « galet » n°9 encadrent une tache claire et suggèrent une terre vue du ciel avec ses continents et océans. L'image du galet pourrait donc tout entier contenir le corps-fabuleux de Gê et chaque dessin de la série représenter une des stases (d'expansion ou de reflux) de son devenir houleux ? Tel pourrait être l'avertissement délivré par les formats ronds ou ovales des *tondos* qui redoublent les rondeurs et les rendent gigognes (métonymiques).

Histoires douloureuses de « Galets ».

Enfin, qu'ils soient ou pas animés d'une ambition cosmogonique, F. Ponge puis C. Chamson ont aussi livré un véritable combat, pour atteindre la (*g*)nature du Galet. Car domine l'impression d'un effort et d'une difficulté massive.

F. Ponge ouvre son poème de 1933 par ces mots : « Le galet n'est pas une chose facile à définir » (« Le Galet », PPC, p. 92). Accident de plume ? Coquetterie rhétorique destinée à se ménager la bienveillance du lecteur ? Non, car il conclut son texte par ce constat : « Je n'en dirai pas plus, car cette idée de disparition de signes me donne à réfléchir sur les défauts d'un style qui appuie trop sur les mots. [...] Sans doute mes critiques diront : "ayant entrepris d'écrire une description de la pierre il s'empêtra" » (*ibid.*, p. 101). Pourquoi y aurait-il échec du « Galet » ? Dans les deux dernières pages de son texte, le poète abandonne l'histoire des métamorphoses, pour fixer finalement la pierre dans « la perfection de forme du galet » qui supporte l'eau aussi bien que le vent (p. 100), « toujours plus petit mais sûr de sa forme » (p. 101). Ponge aurait-il oublié la vérité dynamique de la pierre qui fait la (*g*)nature du galet ?

En 1948, dans « Le Verre d'eau », il revient sur ce qu'il considère décidément comme un échec : « Ce qui peut être difficile, [...] c'est à ne pas retomber dans nos errements du GALET qui ne devient galet que vers la fin de notre texte, après de longues pages sur la notion de pierre (en général). [...] Voulant rendre compte de la notion de pierre, reconnaiss[ant] les limites dans lesquelles il me serait raisonnablement, humainement possible de l'in-former (je ne dis pas enfermer), j'ai finalement choisi le galet » (« Le Verre d'eau », M, p. 153). En 1948, le poète avoue un combat d'écriture que, en 1933, il n'ose pas encore explicitement déclarer — ce qu'il fera, à partir de 1938 et des pages de *La Rage de l'expression*. Dès « le Galet », Ponge affronte une difficulté d'expression : il n'est pas si facile de donner, d'une façon neuve et

cosmogonique, la parole au monde muet des choses. Par essence, le réel est réellement muet, c'est-à-dire non encore repris par les mots humains, donné brut par la sensation aveugle. Par là, ce réel — galet ou pierre — échappe à l'esprit humain. Le poète est alors contraint de reconnaître qu'il force les choses arbitrairement, selon son bon plaisir ou selon certaines facilités méthodologiques, pour les faire parler malgré tout. Le devenir exemplaire de la pierre sera étudié à travers la forme ultime du galet, encore accessible à l'oeil (ce qui n'est pas le cas pour le grain de sable). Or la falaise en éroulement aurait pu être aussi démonstrative.

Les poèmes ne disent donc jamais les choses et « s'empêtrent » toujours. Autrement dit, ils faussent l'objet qu'on rêve de toucher à mots aussi nus que les yeux. La conclusion du « Galet » énonce une vérité propre à toute la Modernité, depuis Mallarmé ou Cézanne et Matisse : les images (verbales ou picturales) manquent les choses et ne proposent jamais que des fictions des choses du monde. Bref, elles recréent le monde extérieur. ... À moins que les poèmes n'énoncent la seule façon dont ces choses existent *pour l'homme*, c'est-à-dire nécessairement reprises par des mots ou des couleurs artificielles ? Le galet existerait-il, *pour* l'homme Ponge, sans le vocable qui l'isole de la pierre et le nomme ? La pierre existerait-elle, sans le nom qui la nomme et l'isole du galet ? etc... À la fin du 18^e siècle, le philosophe Kant énonçait déjà que seul le monde phénoménal (les sensations reprises en mots humains) était accessible à l'homme.

La conclusion du « Galet » révèle sa complexité. À la fois elle sanctionne un échec (le galet réel, brut, échappe ; la pierre brute échappe) et elle rappelle une vérité (préparée par Kant, énoncée par la phénoménologie moderne) : le galet ne peut exister pour l'homme (sortir de l'indifférence de la sensation) que s'il prend naissance dans des mots (qui différencient, séparent, étiquettent, permettent le souvenir durable). « Le galet » de Ponge ne décrit donc pas l'essence du galet brut, mais la *naissance* du galet-pour-chaque-homme — ou plus précisément la (*g*)*nature* du galet-pour-Francis-Ponge.

À propos du « Galet », C. Chamson affronte aussi une difficulté d'expression qui transforme l'accouchement créateur en combat. Je compile quelques mails. Le 29 mars 2011, la peintre m'envoie les premières photos des « galets » pour que je puisse commencer à y travailler. Elle ajoute : « La série n'est pas terminée, comme tu le sais ». Le 13 avril 2011, elle écrit : « Mon galet, au secours ! J'en ai marre et j'ai hâte de reprendre une vie normale ». Le 16 mai 2011, je lis : « j'ai la tête préoccupée avec ce galet que je n'ai pas fini de polir ». Le 22 mai 2011, C. Chamson écrit : « Je me suis retranchée dans le travail et j'ai pondu. Je t'envoie les photos promises, non envoyées. Il restera donc un autre ovale, si j'arrive à finir... ». Le *galet* serait-il un objet dangereux qui mettrait en péril tout désir d'expressions justes et nouvelles ? La peintre aurait-elle fait sien le texte de Ponge au point d'intégrer, malgré elle, la même conscience d'échec ? Y aurait-il une gageure en réalité intenable à vouloir résumer dans la petite forme du galet tout un devenir cosmogonique ? La peintre ressentirait-elle l'impossibilité de s'en tenir à la clôture définitive du galet, devenu peut-être, dans le dessin n°7, ce grain de sable parfaitement rond, grossi mille fois par la lentille d'un microscope imaginaire ? Car elle est en ré-ouvre la rondeur, fait exploser la matière et reprend, dans la planche n°8, la dynamique des spasmes volcaniques, brûlants, comme si elle ne pouvait s'en tenir, pour épancher sa propre *enargia* créatrice, à la trop petite et finalement définitive *formule* d'un galet. Pour preuve, le scénario se répète entre 10 et 11. La répétition instaure l'idée d'un cycle corrosif (par fermeture-éclatement-fermeture-éclatement, etc.) et donc d'une perpétuelle contestation.

Comme F. Ponge, C. Chamson affronte donc un continuuel « drame de l'expression ». Le poète, d'ailleurs, n'avouait-il pas, dans un proème de 1928 : « Il y a toujours du rapport à l'homme. Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles, mais les hommes qui parlent entre eux des choses » (« Raisons de vivre heureux » PR, p. 167). « Le Galet » de F. Ponge ou la série des *Galets* de C. Chamson racontent deux histoires : celle de la pierre primordiale et celle des difficultés de tout artiste exigeant (qui refuse « l'aigle commun ») à trouver sa forme d'expression, voire à savoir l'incarner dans quelques objets-prétextes.

Bénédicte Gorrillot
Maître de Conférence
Université de Valenciennes - France