Université Lumière-Lyon 2
École doctorale : Lettres, langues, linguistique, arts
Faculté de lettres, sciences du langage et arts
Équipe de recherche : Passage XX-XXI

La parole mise au monde

Poétique de la parole dans l'œuvre de Francis Ponge

Par Sophie COSTE

Thèse de doctorat en Langue et littérature française
Sous la direction de Bruno GELAS
Présentée et soutenue publiquement le 25 octobre 2008

Composition du jury : Bruno GELAS, Professeur des universités, Université Lyon 2 Jean-Pierre BERTRAND, Professeur des universités, Université de Liège Gérard FARASSE, Professeur des universités, Université du Littoral Jean-Marie GLEIZE, Professeur des universités, École normale supérieure Lettres et Sciences Humaines

Table des matières

Contrat de diffusion . . 6

Remerciements . . 7

Liste des abréviations utilisées et référencement des citations . . 8

Abréviations utilisées . . 8

Référencement des citations . . 9

Introduction . . 10

– I – La parole empêchée (1915-1929) . . 23

Présentation . . 23

1. Archéologie d'une parole . . 25

A. De quelques « déterminations enfantines » . . 25

B. A l'horizon de l'œuvre : le désastre de la guerre . . 30

C. La parole désirée et haïe . . 32

2. Un texte-programme : « La Promenade dans nos serres » (1919) . . 35

A. Un parti pris des mots . . 36

B. Une aspiration lyrique à la communication . . 37

3. Premières mises en œuvre (1919-1923) . . 40

A. Les pouvoirs de la parole : « Esquisse d'une parabole » . . 40

B. Idées et mots : premières difficultés . . 41

C. Rôle de Paulhan . . 42

D. Dégoût face à la parole commune . . 43

4. La parole mortifiée . . 45

A. La mort du père . . 45

B. Le flottement du sens . . 46

C. Martyr du langage . . 49

D. Une « apparence de défaut » dans les rapports avec le destinataire . . 52

5. L'issue : « parler contre » et se tourner vers les choses (1926) . . 58

A. « Parle, parle contre le vent » . . 58

B. S'appliquer aux choses . . 60

C. De l'arbre au « Monument » . . 60

6. « Raisons » de parler . . 62

A. Un nouveau regard sur la parole et sur soi-même . . 62

B. 1929-1930 : la formulation énergique des « raisons » . . 64

Bilan au seuil des années trente . . 68

– II – La parole sous conditions (1930-1938) . . 72

Présentation . . 72

Chapitre 1 : Un programme d'autorisation de la parole . . 73

1. Parler *pour* les choses muettes . . 73

2. Ecrire « contre les paroles » : mise en œuvre d'une rhétorique . . 81

Chapitre 2 : Une parole qui « garde » ? . . 97

1. Parler, « le plus sûr des mutismes ? » : le sujet mis hors champ . . 97

2. Retour du sujet . . 107
3. Vers un discours adressé ? . . 116
4. Une parole encore inentendue . . 124
Bilan en 1938 . . 130
– III – Une parole pour l'homme ? (1938-1944) . . 133
Présentation . . 133
Chapitre I : Une parole dans l'Histoire . . 135
1. Quelle articulation entre parole individuelle et devenir humain ? . . 136
2. Refus d'une articulation directe, sous forme d'écriture « engagée » . . 140
3. Parole dans le champ d'autres paroles . . 144
4. Le parti pris de l'homme ? . . 153
5. La rage athéiste. Parler contre l'autorité de la parole divine . . 161
Chapitre 2 : la parole en expansion . . 168
1. Etape « Oiseau » (1938) : de nouveaux partis pris esthétiques . . 169
2. Etape « Bois de pins » (1940) : expanser indéfiniment le moment de la création . . 175
3. La rage d'appropriation de l'expérience intime . . 185
4. La reconfiguration des anciennes représentations de la parole . . 191
5. Un nouveau modèle dynamique pour la parole : *Le Savon* . . 197
6. Le lecteur, figure essentielle de la nouvelle poétique . . 206
7. A la rencontre des lecteurs effectifs . . 214
8. Les « Pages bis » (1941-1944) : face au lecteur-Camus, reformulation des « raisons » . . 223
9. De la difficulté à faire entendre de nouveaux partis pris (1944) . . 232
Bilan en 1944 . . 235
– IV – Prendre son « propre parti : celui de la parole naissante » (1944-1950) . . 239
Présentation . . 239
Chapitre I : Un horizon de parole en cours de reconfiguration . . 240
1. Parler au nom d'une « appartenance » ? . . 241
2. Parler pour être bien entendu . . 249
3. Parler à qui ? . . 254
4. Entre oral et écrit : *Le Savon* comme tension . . 262
5. Braver les vieux ennemis de la parole . . 270
6. Une situation de parole inédite : l'exercice de la critique d'art . . 279
Chapitre 2 : L'appropriation de la parole . . 289
1. L'exemple des peintres . . 290
2. Un nouveau contrat avec le lecteur : la Préface aux *Proêmes* . . 300
3. Le tournant de la « Tentative orale » . . 306
3. La parole portée à l'état fluide : *La Seine*, « Le Verre d'eau » . . 325
5. La poésie comme art et artisanat . . 345
6. La parole-murmure, la parole à l'état naissant . . 358
Bilan en 1951 . . 369
– V – L'avènement de la Parole en majesté (1951-1961) . . 373

Présentation . . 373

1. « Joca Seria » : L'exténuation du murmure, au sein d'un monde finissant . . 374

2. Quelle patrie pour la parole ? Enfouissement dans l'épaisseur du monde muet, revendiqué comme « seule patrie » . . 379

3. La patrie malherbienne . . 386

4. La mise en œuvre : « Pratiques » (vers *Le Grand Recueil*) et « Objeu » (vers « Le Soleil ») . . 395

5. « Le Soleil placé en abîme » : une nouvelle cosmogonie, libératrice de la parole . . 408

6. L'assomption de la Parole majuscule . . 419

7. Relation au lecteur . . 433

8. La parole revendiquée aussi sur son mode mineur : « Chèvre » et « Figue » . . 444

Bilan en 1961 . . 452

La parole conquise sur le Verbe . . 452

La Parole majuscule . . 454

– VI – La parole, table ouverte (après 1961) . . 457

Présentation . . 457

1. Monument, *moviment* et « livraison » au lecteur . . 458

2. L'achèvement du *Savon* . . 467

3. Le pré, la table, objets testamentaires . . 475

4. Pré : paradis de la parole ? . . 492

5. La table « écrite à l'encre sympathique » . . 504

6. La parole, lieu de la rencontre humaine (derniers écrits) . . 511

Conclusion : « *Sed tamen effabor !* Pourtant je parlerai ! » . . 519

Bibliographie . . 532

I. Œuvres de Francis Ponge . . 532

I.1. Editions originales . . 532

I.2. Edition de référence . . 533

I.3. Textes parus en revues . . 533

I.4 . Correspondance . . 539

I.5. Entretiens . . 539

II. Etudes sur Francis Ponge . . 540

II. 1. Essais . . 540

II.2. Collectifs et numéros de revue consacrés à Francis Ponge . . 541

II.3. Articles et chapitres d'essai . . 543

III. Livres et articles généraux . . 545

III. 1. Livres . . 545

III.3. Articles parus en revue ou dans des ouvrages collectifs . . 547

IV. Œuvres littéraires citées . . 547

V. Etudes sur les écrivains et artistes cités . . 548

VI. Dictionnaires . . 548

Contrat de diffusion

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

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance au Professeur Bruno Gelas, qui a dirigé ma thèse, pour la confiance qu'il m'a témoignée constamment, y compris dans les premiers moments de mon travail, lorsque l'avancée en était très ralentie par le cumul de mes obligations professionnelles à plein temps et de mes obligations familiales auprès de très jeunes enfants. Son attention bienveillante, ses conseils précieux, la richesse de nos échanges m'ont soutenue tout au long de mon travail.

Je remercie également l'Université Lumière-Lyon 2 pour m'avoir accordé, en tant que doctorante, l'aménagement de service sans lequel je n'aurais pas pu mener à bien ma recherche.

Par son accueil chaleureux au sein du groupe de recherches pongiennes à l'E.N.S. et par ses encouragements sur mon travail, dont il a pu découvrir régulièrement les avancées dans le cadre de ce groupe, le Professeur Jean-Marie Gleize a joué, pendant toutes ces années, un rôle particulièrement stimulant.

Que trouvent également ici l'expression de ma gratitude tous ceux qui par leur aide amicale m'ont apporté un précieux concours, et tout particulièrement :

Serge Gaubert, dont l'attention chaleureuse, les relectures constantes, les suggestions et encouragements m'ont accompagnée à toutes les étapes de mon travail.

Benoît Auclerc, pour nos échanges stimulants sur la question du lecteur chez Ponge, ainsi que pour sa collaboration précieuse et ses relectures, dans les dernières étapes de ma recherche.

Yannick Chevalier, Jacques Huet, Chantal Michel, pour leur relecture attentive et amicale, et pour leurs encouragements.

Serge Molon, qui a accepté de consacrer de nombreuses heures à m'aider dans la mise en forme informatique de cette thèse, tâche dont je ne serais jamais venue à bout sans lui.

Que soient enfin remerciés tous mes proches et amis, et tout particulièrement Julien, Louise, Etienne, Yvonne et Didier.

Je voudrais rappeler, pour terminer, ce que je dois au Professeur Michel Collot : c'est en effet sous sa direction que j'avais entamé, il y a de nombreuses années, un premier travail de recherche sur Ponge, dont la présente étude s'est largement nourrie.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Liste des abréviations utilisées et référencement des citations

Abréviations utilisées

DPE : Douze petits écrits

PPC : Le Parti pris des choses

PAE : Le Peintre à l'étude

PR : Proêmes

SEI : La Seine

RE : La Rage de l'expression

L : Le Grand Recueil I. Lyres

M : Le Grand Recueil II. Méthodes

P : Le Grand Recueil III. Pièces

PM : Pour un Malherbe

NR : Nouveau Recueil

S : Le Savon

FP : La Fabrique du pré

CFP : Comment une Figue de paroles et pourquoi

EB : L'Ecrit Beaubourg

AC : L'Atelier contemporain

NIO : Nioque de l'avant-printemps

T : La Table

PE : Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel

NNR I, NNR II, NNR III : Nouveau nouveau recueil, respectivement vol. I, vol. II, vol. III.

THR : Textes hors recueils

Pour tous ces textes, l'édition de référence est celle des *Œuvres complètes* (sous la direction de Bernard Beugnot), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 volumes, 1999 et 2002.

PAT : Pages d'atelier, (édition de Bernard Beugnot), Paris, Gallimard, 2005.

Corr. I, Corr. II : F. Ponge, J. Paulhan, Correspondance, respectivement t. I et t. II. (édition de Claire Boaretto), Paris, Gallimard, 1986. Cette abréviation est suivie du numéro de la lettre concernée et de la page, notées comme dans l'exemple suivant : Corr. II, l. 360, p. 14.

EPS : Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, Paris, Gallimard / Seuil, 1970.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Référencement des citations

Les références des citations de Francis Ponge sont données dans le corps du texte, entre parenthèses. La référence contient le titre abrégé, suivi du volume des *Œuvres complètes* concerné, puis du numéro de page.

Ex : (*PPC*, I, 49) : *Le Parti pris des choses*, vol. I, p. 49.

Les textes repris en recueil sont placés entre guillemets, et, comme le veut la convention, les titres des livres sont notés en italiques.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Introduction

Il peut paraître paradoxal de choisir d'étudier l'œuvre de Ponge sous la catégorie de la parole, dans la mesure où l'auteur a lui-même déclaré avoir conçu son œuvre *contre les paroles*. « Une seule issue, parler contre les paroles (…). Il n'y a point d'autre raison d'écrire » (*PR*, I, 197) affirme-t-il dès 1929, dans « Des raisons d'écrire ». Que l'écriture soit une façon de rédimer le caractère insatisfaisant voire malpropre de la parole, c'est l'un des thèmes récurrents de sa poétique.

Le choix de cet angle d'approche s'origine d'abord dans le sentiment, parfaitement subjectif, ressenti lors de ma découverte de l'œuvre : la certitude que la qualité particulière de mon émotion à sa lecture tenait à la façon dont l'auteur « parlait » à son lecteur, au caractère singulier du lien qu'il instaurait avec lui. C'est la dimension *discursive* de son œuvre qui m'a immédiatement frappée, ce qui supposait du reste de ma part un choix au sein de cette œuvre : j'étais plus sensible aux *Proêmes*, ou à *La Rage de l'expression*, qu'au *Parti pris des choses* et, à l'intérieur de ce dernier recueil, davantage aux textes déjà discursifs comme « Escargots » ou « Faune et flore » qu'à « L'Huître » ou au « Papillon ». Aussi ai-je d'abord pensé limiter strictement le sujet de ma thèse à la relation que Ponge établit avec son lecteur : à l'aspect discursif ou interlocutoire de son œuvre. Ce sujet présentait en outre l'intérêt de combler une relative carence dans les études pongiennes. On sait en effet que dans l'histoire de la réception de l'œuvre ont été privilégiées successivement une lecture qui mettait l'accent sur la relation de l'auteur aux « choses » puis, dans la mouvance du structuralisme et de *Tel Quel*, une deuxième lecture qui cette fois faisait de lui le champion d'une écriture intransitive et d'un fonctionnement autonome du texte, l'une et l'autre escamotant quelque peu la spécificité selon laquelle cette œuvre engageait un *sujet*, à la fois dans son rapport au monde, au langage, et à autrui[1]. La dimension essentiellement *adressée* de cette œuvre, est restée longtemps relativement négligée. Il me faut signaler ici cependant l'importance qu'a eue pour ma recherche, l'étude que Vincent Kaufmann consacre à cet aspect de l'œuvre de Ponge, dans *Le Livre et ses adresses*, en 1986[2]. Mentionnons aussi l'article de Shinji Iida, en 1991, qui souligne l'importance prise par la figure du lecteur dans les écrits postérieurs à la parution du *Parti pris des choses*, et celui d'André Bellatore, en 2004, qui s'attache à la figure du lecteur « en exercice » telle que la postule Ponge dans *Le Savon* [3].

[1] Précisons cependant que cette attention au sujet, y compris dans sa dimension biographique, a été mise en œuvre, et ceci de deux manières très différentes, en 1988 par Jean-Marie Gleize dans *Francis Ponge*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », et en 1991 par Michel Collot dans *Francis Ponge* entre *mots et choses*, Paris,Champ Vallon, coll. « Champ poétique ».

[2] Le critique y souligne d'emblée le peu d'importance généralement accordé à « la part discursive » de cette œuvre, cette discursivité étant considérée « comme un phénomène marginal et secondaire par rapport à la véritable pratique poétique de l'écrivain ». Lui y voit au contraire « un des aspects les plus singuliers, déterminant pour une analyse de la place que le lecteur est ici invité à occuper » (V. Kaufmann, *Le Livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*, Paris, Méridiens / Klincksieck, 1986, p. 115-149).

[3] S. Iida, « La figure du "lecteur" dans l'œuvre de Francis Ponge » , *Etude de langue et litttérature françaises* (Société japonaise de Langue et Littérature françaises), n° 58, 1991, p. 201. A. Bellatorre, « Le Savon ou "l'exercice" du lecteur », *in* Gleize, J.M. (dir.), *Ponge résolument*, Lyon, ENS éditions, « Signes », 2004.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Cependant la relecture de l'œuvre de Ponge sous l'angle de la relation au lecteur m'a rapidement amenée à constater l'étonnante récurrence du mot *parole* sous sa plume : cet auteur qui dit écrire contre les paroles ne parle, ou peu s'en faut, que de la parole. Il m'est apparu alors que la question de l'interlocution ne revêtait chez lui une telle importance que parce que cette dimension interlocutoire est un élément constitutif, définitoire, de la parole, et que l'œuvre de Ponge pouvait se lire – sans que cet enjeu soit jamais clairement affiché, et au contraire derrière l'apparence (persistante) du dégoût affiché contre les paroles – comme une quête de la parole, une conquête lente, difficile mais opiniâtre de sa propre parole. On peut y voir la méditation de toute une vie sur ce que représente d'enjeu le fait de prendre la parole, et sur ce que signifie cette manifestation proprement humaine qu'est le fait de parler. Aussi ai-je choisi d'élargir le sujet de mon étude à la catégorie de la parole elle-même telle que progressivement elle émerge dans l'œuvre de Ponge. La dimension d'adresse qui s'y met en œuvre reste cependant bien l'un des pôles essentiels de ma recherche. La relation au lecteur, l'établissement d'un lien avec le destinataire, composante essentielle de la parole et enjeu majeur de l'œuvre de Ponge, y fait selon moi l'objet d'un véritable dispositif stratégique, dont je me propose d'étudier les formes et de retracer l'évolution. Précisons que je ne m'intéresse pas ici au lecteur empirique, (encore que je puisse être amenée à tenir compte des réactions de Ponge à la réception effective de ses œuvres) mais à celui que construit, progressivement, le dispositif même du texte.

Il me faut ici souligner ce que le fait même de choisir la parole comme direction de travail doit aux travaux de Jacques Lacan. Si les concepts lacaniens ne seront que peu mobilisés directement dans cette étude – mon but n'étant nullement d'offrir une lecture lacanienne de l'œuvre de Ponge – l'approche par Lacan de la notion de parole y fait cependant figure d'horizon. Sa contribution a en effet été décisive dans la considération très généralement accordée désormais au phénomène de la *parole*. Sans doute mon travail n'aurait-il jamais pu se centrer ainsi sans le rappel, par Lacan, du rôle éminent, ou plutôt même constitutif, de l'exercice de la parole dans l'existence humaine. C'est du reste son approche qui me fournira une première explication de mon choix de la parole, entendue dans sa différence avec le *langage*. Lacan oppose en effet langage et parole (« c'est un mur de langage qui s'oppose à la parole »[4]), celle-ci représentant un accès possible à une certaine « vérité » de l'individu conquis par rapport à un dispositif symbolique de langage qui, bien qu'indispensable à l'homme pour se constituer en tant que tel, n'en comporte pas moins une forte dimension aliénante[5]. Lacan affirme explicitement « l'exigence, supposée par la psychanalyse, d'une parole vraie », et fait même de cet « avènement d'une parole vraie » le « but » de toute analyse[6].

Ponge lui-même semble s'être peu intéressé à la psychanalyse, tant freudienne que lacanienne. Il n'en reste pas moins que sa méditation sur la parole se trouve rejoindre, par bien des points, la réflexion lacanienne, comme s'il était parvenu, parallèlement mais de manière parfaitement indépendante, à une saisie intuitive de ces concepts. En témoigne du reste l'hommage que lui rend Lacan lui-même ; c'est en effet sur une référence à l'œuvre

[4] J. Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Ecrits*, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1966, p. 282.

[5] « Les symboles enveloppent en effet la vie de l'homme d'un réseau si total » que s'y « anéantirait le vivant, si le désir ne préservait sa part dans les interférences et les battements que font converger sur lui les cycles du langage (…). L'enjeu d'une psychanalyse est l'avènement dans le sujet du peu de réalité que ce désir y soutient (…), et notre voie est l'expérience intersubjective où ce désir se fait reconnaître. Dès lors on voit que le problème est celui des rapports dans le sujet de la parole et du langage. » (*ibid*., p. 279).

[6] *Ibid*., p. 283 et p. 302.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

de Ponge que se termine l'article « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » : faisant référence à un « texte sacré » (en l'occurrence tiré des *Upanishads*) selon lequel « les puissances d'en bas résonnent à l'invocation de la parole », Lacan renvoie en note à la notion pongienne de *réson*, précisant : « Ponge écrit cela : *réson* »[7]. C'est dans le même passage des *Ecrits* que se situe cette affirmation fondamentale à mes yeux : « c'est dans le don de la parole que réside toute la réalité de ses effets ; car c'est par la voie de ce don que toute réalité est venue à l'homme et par son acte continué qu'il la maintient »[8] (*ibid*., 322). L'hypothèse qui sous-tend mon étude s'articule à cette notion de *don de la parole* que l'on voit peu à peu se conceptualiser dans l'œuvre de Ponge, et à cette attention à l'homme qui, progressivement de plus en plus marquée dans son œuvre, fait de lui à mon sens, bien plus que « le poète des choses », celui de la rencontre humaine, et d'une assomption à la plénitude de notre condition par un exercice conscient de la parole.

Mon hypothèse est que, malgré le leitmotiv initial du « Ecrire contre les paroles », toute l'œuvre témoigne d'une essentielle aspiration à la réalisation pleine et entière de la parole. L'autre leitmotiv qu'est « Il faut parler »[9], non moins initial et qui sera réaffirmé jusqu'aux ultimes développements de l'œuvre, est en somme bien plus décisif. Cette parole hantée, surtout à ses débuts, par le risque du mutisme dit avant tout que parler est une nécessité vitale. Et elle intègre peu à peu, comme indispensable à sa réalisation, la dimension de l'*interlocution*, parler ne pouvant être que « parler à ». Les conditions de la communication orale étant celles où s'établit le plus ouvertement – car *in praesentia* – le contact entre locuteur et destinataire, c'est toute l'œuvre qui participe, malgré le choix déclaré de l'écrit, d'une forme de « tentative orale » – et pas seulement la conférence de 1947 qui porte ce titre. L'objectif souterrainement poursuivi par Ponge, plus essentiel que celui – dont il s'est tant expliqué – de donner la parole aux choses, serait d'établir avec autrui une relation vraie, c'est-à-dire, selon les termes employés par lui dans la « Tentative orale », susceptible de « sortir de cet insipide manège » (*M*, I, 664) où l'enferme l'usage commun du langage. Il se servirait pour cela de l'objet (des « choses ») comme d'une troisième personne, permettant d'établir la corrélation entre le *je* et le *tu*. Les analyses d'Emile Benveniste sur l'exercice de la subjectivité dans le langage[10] servent ici de base à ma réflexion. Cette « subjectivité » écrit-il, « n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est "ego" qui dit "ego" ». Cependant, ajoute-t-il aussitôt, « La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu* »[11]. C'est la dialectique *je-tu*, définissant les sujets par opposition mutuelle, qui fonde la subjectivité. La troisième personne, quant à elle, a pour fonction « d'exprimer la non-personne »[12] : elle « est la forme du paradigme verbal (ou pronominal) qui ne renvoie

[7] *Ibid*., p. 322.

[8] *Ibid*., p. 322.

[9] Voir notamment « Des raisons d'écrire » (*PR*, I, 196) et « Pages bis IV » (*ibid*., 212).

[10] Ces analyses reposent du reste sur une conception, proche de celle de Lacan**,** (et de Ponge lui-même), du rôle du langage comme constitutif de l'identité humaine. Benveniste écrit dans « De la subjectivité dans le langage » : « Nous n'atteignons jamais l'homme réduit à lui-même et s'ingéniant à concevoir l'existence de l'autre. C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition même de l'homme. » (« De la subjectivité dans le langage » (1958), in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1979, p. 259).

[11] *Ibid*., p. 260.

[12] « Structure des relations de personne dans le verbe », *ibid*., p. 228.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

pas à une personne, parce qu'elle se réfère à un objet placé hors de l'allocution »[13]. « La "3è personne" a pour caractéristique et pour fonction constantes de représenter, sous le rapport de la forme même, un invariant non-personnel, et rien que cela. »[14]. Rappelons que Ponge a initialement donné pour titre à « La Tentative orale » celui de « *La* Troisième *Personne du singulier* » (*M*, I, 665), comme si au moment d'établir la conjonction directe, longtemps redoutée, avec son public, il éprouvait le besoin de la mettre sous le signe de la troisième personne, représentée par les objets, qui fonctionnerait alors comme garant. La prise en compte de l'altérité des choses sera du reste toujours rappelée par lui comme condition de l'accès à cette autre altérité qu'est le destinataire. De fait, dans le parcours de l'œuvre, elle aura été la force motrice initiale qui aura permis le passage vers cette deuxième altérité. Je me propose de retracer ce parcours, ou plutôt même d'essayer de suivre à la trace, au plus près de la chronologie, cet avènement progressif de la parole dans toute sa dimension interlocutoire. Il s'agit là d'un parcours d'autant plus spectaculaire que la parole pongienne se conquiert à partir d'un état qui est proche de celui d'*infans*, où elle est comme gagnée sur un mutisme, voire une aphasie dont le risque est constamment présent.

Comment Ponge devient-il *auteur* de sa propre parole ? Comment, peu à peu, parvient-il à se l'*autoriser* ? Toute son œuvre pose la question de ce qui fonde la légitimité à parler : elle peut se lire comme un processus d'autorisation progressive de la parole – processus dans lequel le parti pris en faveur des choses est un moyen, non une fin. A propos de la « Tentative orale » – charnière essentielle dans ce dispositif – et plus précisément du commentaire que Ponge y donne de son œuvre, Vincent Kaufmann note que celui-ci

ne cesse de s'effacer derrière l'évocation des conditions de possibilité de sa parole, et plus particulièrement encore derrière l'interrogation de ce qui autorise celle-ci. Cette question constitue, me semble-t-il, le nœud de l'écriture de Ponge (…). Et dans cette perspective, Tentative orale permet de poser en termes nouveaux (…) une question ancienne, presque initiale : celle du fondement symbolique de la parole poétique, celle de sa légitimité [15].

« S'autoriser la parole » doit s'entendre aux deux sens du terme : il s'agit de *parvenir à la prendre*, en dépit de ce qui empêche son exercice et fait surgir le risque de mutisme ; il s'agit de *se l'approprier*, au sens de trouver la sienne propre, donc de parvenir à en être – au moins dans une certaine mesure – *l'auteur.* Ces notions d'auteur et d'autorité sont si capitales pour l'œuvre qu'il me faut leur consacrer une mise au point préalable. Je m'appuie pour ce faire sur l'instrument de travail par excellence de Ponge, à savoir le Littré.

L'*auteur*, dit Littré, c'est la « cause première d'une chose ». Une telle définition renvoie immédiatement à Dieu (« l'auteur de toutes choses, Dieu », tel est l'exemple que donne aussitôt Littré), puis au père (« l'auteur d'une race, d'une famille », dit Littré). Le problème qui hante l'œuvre pongienne se trouve par là d'emblée, posé : c'est celui de la confiscation de la parole par une autorité externe, d'essence religieuse mais qui peut prendre – simple variante – la forme de l'autorité de type paternel. Le sens initial du latin *auctor*, qui l'apparente à *augur* serait en effet religieux, *auctor* servant du reste, dans le latin chrétien, à désigner Dieu[16]. Il est intéressant de constater que l'essence de cette autorité est la notion de *garantie*. En latin, l'*auctoritas*, c'est le fait d'être *auctor*, c'est-à-dire fondateur, instigateur, source et aussi

[13] « De la subjectivité dans le langage », *ibid*., p. 265.

[14] « Structure des relations de personne dans le verbe », *ibid*., p. 231.

[15] V. Kaufmann, Le Livre et ses adresses, op. cit. p. 117.

[16] Voir Alain Rey (dir), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, article « auteur ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

conseiller et garant[17]. Etymologiquement l'*auctoritas* est ce qui a le pouvoir « d'augmenter la confiance » : le mot, – comme le signale Littré – est issu de *augeo* « faire croître, accroître, augmenter ». Littré donne ainsi parmi les sens de «autorité » : « crédit, considération, poids » et aussi « créance qu'inspire un homme, une chose ». Dans les deux cas l'autorité est gage de validité. L'œuvre de Ponge est, en grande partie, recherche de ce qui pourrait *garantir* la parole. Si cette recherche correspond à une problématique métaphysique, sur laquelle je reviendrai, elle peut aussi se déchiffrer dans les termes selon lesquels l'a définie la théorie lacanienne de la parole.

Le problème qui, en effet, se pose à tout homme – en l'occurrence à Ponge – désireux de s'autoriser sa parole est qu'il ne peut prétendre en être l'auteur car il est inséré dans l'ordre du langage, qui lui préexiste, et se trouve assujetti à cet ordre dès qu'il y fait son entrée en tant que sujet (dès qu'il cesse d'être *infans*). Il y a une toute-puissance de l'ordre symbolique, qui constitue, par sa trame, le sujet lui-même[18], bien que ce soit aussi « au prix de le figer »[19] et au risque de l'aliéner dans son propre discours (Ponge décrira ainsi l'homme parlant comme « prisonnier de la parole », « ficelé dans le lacis des explications » (*NNR III*, II, 1305). Or l'une des caractéristiques de cet ordre symbolique – et voici où fait retour l'*auctoritas* – c'est qu'il suppose une instance tierce, qui a figure d'autorité fondatrice. La symbolisation consiste en effet dans le passage de l'opposition duelle à la relation ternaire médiate : l'enfant ne s'installe dans le registre symbolique qu'en en symbolisant la réalité paternelle, en accédant à la Loi[20]. L'ordre symbolique, dont relève au premier chef la parole, « exige trois termes au moins », souligne Lacan, « ce qui impose à l'analyste de ne pas oublier l'Autre présent, entre les deux qui d'être là, n'enveloppent pas celui qui parle »[21] . Nous voici ramenés à la question du *je-tu* et de la référence tierce, à la non-personne. Sans entrer dans le détail de la notion lacanienne de *l'Autre*, je me contenterai de souligner que le symbolique ne pouvant se concevoir sans référence à une instance tierce, l'Autre y occupe une place essentielle en tant que témoin, garant, fondement de la validité et de l'autorité : « L'Autre distingué comme lieu de la Parole, ne s'impose pas moins comme témoin de la Vérité (…).[22]. Il me faut maintenant préciser, par rapport à ce cadre théorique, la manière bien spécifique dont Ponge s'y inscrit.

Tout d'abord, la singularité de la démarche pongienne tient au fait que c'est *dans l'objet* – qu'il nomme, rappelons-le, « troisième personne » – que Ponge cherche le garant. La référence absolue aux choses, érigée en impératif, sert de support à sa parole, elle en est le fondement. C'est dans la décision de prendre le parti des choses qu'il trouve, initialement, l'autorisation décisive de parler. C'est cette décision qui libère sa parole et lève le risque

[17] Voir *ibid*., article « autorité ».

[18] Ainsi le sujet, écrit Lacan, « serf du langage, l'est plus encore d'un discours dans le mouvement universel duquel sa place est déjà inscrite à sa naissance, ne serait-ce que sous la forme de son nom propre » (« L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Ecrits* p. 495).

[19] « [Le symbolique] fait surgir le sujet de l'être qui n'a pas encore la parole, mais c'est au prix de le figer. Ce qu'il *y avait* là de prêt à parler (…) disparaît de n'être plus qu'un signifiant. (…) nul sujet ne peut être cause de soi (…) » (« Positions de l'inconscient » *ibid.*, p. 840-841).

[20] « C'est dans le *nom du père* qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi » (« Fonctions et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *ibid.,* p. 278).

[21] « Situation de la psychanalyse en 1956 », *ibid*., p. 464.

[22] « Subversion du sujet et dialectique du désir », *ibid.,* p. 807. Lacan définit ailleurs l'Autre comme « le garant de la Bonne Foi » (« La psychanalyse et son enseignement », *ibid*., p. 454).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

de l'aphasie – on verra plus loin selon quelles modalités. Les choses sont garantes de l'authenticité de la parole. Celle-ci trouvera plus tard à renforcer par d'autres voies son autorité, mais cette position restera au fondement de l'œuvre, comme son postulat.

Une autre caractéristique propre à Ponge, c'est que celui-ci cherche à donner *force de loi* àsa parole elle-même. Le vœu de « parler contre les paroles » l'amène à leur opposer, en la réinventant, une langue singulière. Mais, comme le souligne Vincent Kaufmann, « cet idiome doit avoir force de loi : le geste poétique de Ponge est un geste instituant », par lequel le sujet cherche à « occuper la place du législateur, la place de celui qui a le pouvoir de proposer des formulations proverbiales, oraculaires » ; le goût de Ponge pour le *proverbe* « témoigne de ce que le désir d'une parole singulière est ici coextensif d'un désir législatif »[23]. Ponge manifeste très tôt en effet cet intérêt pour le proverbe, la sentence, la maxime : dès 1926 il aspire, à l'exemple de Mallarmé, à une poésie dans laquelle le « moindre désir » « fait maxime » (*PR*, I, 182). Si sa parole se veut singulière, cette singularité ne prend pour autant valeur à ses yeux que dans la mesure où elle s'impose à autrui, où elle fait pour lui autorité. La valeur pragmatique de la parole – l'effet qu'elle exerce – est d'emblée déterminante. L'autorité de l'oracle s'impose comme modèle : Ponge en viendra peu à peu à formuler un véritable idéal oraculaire de la parole. Quant au *désir législatif*, présent sans doute dès l'origine, c'est dans sa méditation sur l'œuvre de Malherbe que Ponge le formulera en tant que tel et l'intègrera à son art poétique. A l'exemple de Malherbe, en qui il voit celui qui, magistrat décisif de la langue française, en a formulé la loi, il définit alors son propre projet comme relevant de la « magistrature », mais précise-t-il, « de la magistrature supérieure : former, formuler la Loi, la Bombe de la nouvelle raison » (*PM*, II, 145). La postulation qui soutient l'œuvre est bien celle d'une parole qui, constituant sa propre Loi, *ne s'autorise que d'elle-même*.

C'est précisément en réinventant la notion d'auteur, ou plutôt en revenant aux valeurs du *auctor* latin que Ponge (on sait son amour pour la langue latine) trouvera sa manière à lui de poser la question de l'autorité. L'*auctor*, c'est avant tout, on l'a vu, celui qui accomplit l'action de *augere*, c'est-à-dire d'augmenter (d'abord la confiance). Or, voici ce que Ponge écrit à Paulhan en 1930 : « je ne suis pas partisan de la parole déballage. Je veux m'accroître d'une personne à chaque poème, à chaque fois. Je jure d'augmenter le nombre des paroles » (*Corr. I*, 134, p. 140). L'*auctor* est, chez Ponge, un *augmentator*. La parole d'emblée est pour lui ce qui l'augmente, elle est facteur d'existence augmentée. *Aliquem augere* ne signifie-t-il pas « rehausser quelqu'un, l'aider à se développer, l'enrichir » ? En 1955, dans *Pour un Malherbe*, Ponge écrira : « Nous n'aimons croire que dans la mesure où cela nous aide à croître ; nous détesterions croire dans la mesure où ce ne serait plus que croître amputé de son T, et dès lors tonsuré, ou châtré, ou reclus (…) dans l'euphorie trompeuse de la satisfaction et du repos » (*PM*, II, 170). Quant à l'augmentation de confiance qui se joue dans la parole, il importe de remarquer que, si le défi initial est chez Ponge de parvenir à faire lui-même crédit à sa parole, cette confiance à lui accorder est inséparable du désir symétrique d'inspirer confiance à celui qui l'entend, et même de *susciter* (c'est chez Ponge un mot investi d'une grande valeur)son *adhésion.*

Je voudrais à présent souligner l'enjeu métaphysique que recouvre l'aspiration de Ponge à une parole qui ne s'autorise que d'elle-même. En tout état de cause la poésie, en tant qu'elle manifeste l'ambition d'élever la parole à une dimension sacrée, ne peut esquiver la référence suprême à la Parole d'essence divine[24]. Cependant chez Ponge,

[23] V. Kaufmann, *Le Livre et ses adresses*, *op. cit*. p. 122-123.

[24] Dans l'expérience poétique se rejouent à la fois l'origine du monde et celle de la parole. La question de la parole, et de ses rapports avec le Verbe, est ainsi au fondement de toute poésie. J'en suis consciente, bien qu'il ne me soit pas possible, dans le

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

cette référence constitue l'horizon constant, et constamment remis en cause, sur lequel doit s'enlever sa propre parole. De par sa culture protestante, il est imprégné de l'autorité de la Parole telle qu'elle émane des livres saints. L'un des grands enjeux de son œuvre sera, pour s'autoriser la parole, de l'arracher à cette autorité-là. Il n'aura de cesse, en particulier, de la démarquer du Verbe, tout en cherchant à s'approprier l'autorité de celui-ci. C'est pourquoi une mise au point terminologique me paraît indispensable au seuil de cette étude : il me faut mettre en regard les trois mots qui configurent chez Ponge le réseau parolier : *parole*, *Verbe* et *Logos*. Le jeu de leurs interrelations dessine en effet pour une large part, dans ses transformations successives – que je serai souvent amenée à commenter – le cheminement de Ponge vers sa propre parole.

Remarquons d'abord que le mot « parole » lui-même est empreint de références religieuses puisqu'il renvoie à *parabola*. Le mot qui désignait la parole en latin classique, *verbum*, a été remplacé par *parabola*. Littré explique que cette substitution, que l'on observe « chez tous les peuples romans » est dû au fréquent emploi que l'on faisait de *parabola* « dans les sermons et les exhortations ». Comme « on répugnait à employer le mot *verbum*, réservé pour signifier le Verbe », c'est *parabola*, le mot de la parole christique[25], qui s'est trouvé tout désigné pour signifier la parole en général. Il faut ici ajouter aux explications de Littré que l'assimilation de *verbum* au Verbe divin, vient de ce qu'en latin ecclésiastique, *verbum* a été pris pour traduire le grec *logos*, « parole », dans la fameuse ouverture de l'Evangile de Jean, « Au commencement était le Verbe »[26], pour désigner la parole divine et, par métonymie Dieu.

Verbe se dit dans la théologie chrétienne (…) de la parole (de Dieu) en tant qu'elle est adressée aux humains : dans ce sens, il s'écrit depuis la Renaissance avec une majuscule. Comme en latin, le mot désigne en théologie Dieu lui-même, en la seconde partie de la Trinité, le Fils (et le verbe s'est fait chair) puis Dieu comme la raison du monde. [27]

Quant à *Logos*, dont le sens grec premier est « faculté humaine de penser et de parler », il a été par la suite emprunté par la philosophie (par Voltaire notamment) comme un des noms de la divinité, et dans la théologie du XIXè siècle à propos du Verbe divin. Ce n'est qu'au XXè siècle qu'il a été de nouveau employé dans son sens grec initial[28]. Littré en donne du reste une définition uniquement religieuse : « Terme de la philosophie platonicienne. Dieu considéré comme la raison et le verbe du monde ».

Ces rappels sont susceptibles d'éclairer les données du problème auquel Ponge tente de s'attaquer. En effet, si l'on résume le jeu historique des substitutions, il apparaît que le réseau lexical de la parole a été entièrement confisqué par la religion. Le *verbum* qui

cadre de cette étude, d'en dresser un tableau d'ensemble ni d'en considérer toutes les modulations historiques. Signalons ici l'essai que S. Guermès a consacré à la difficulté pour la poésie moderne, contrainte depuis la « mort de Dieu » à se définir à la fois par et contre le christianisme, à prendre le relais du Verbe qui s'est tu (S. Guermès, *La Poésie moderne, Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, 1999).

[25] En bas-latin ecclésiastique, *parabola* ne renvoie plus au sens de « comparaison » qu'il avait en latin classique, mais s'est spécialisé dans cet usage religieux où il désigne les enseignements allégoriques du Christ (voir A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit*. article « parabole »).

[26] *Evangile selon saint Jean*, I, 1, *La Bible*, *Nouveau Testament*, Traduction œcuménique, Le Livre de Poche, Paris, 1979, p. 146.

[27] ***A. Rey, Dictionnaire historique de la langue française, op. cit., article « verbe ».***

[28] Voir *ibid*, article « Logo ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

désignait la parole humaine a disparu (sauf comme catégorie grammaticale) pour ne plus renvoyer qu'à la parole divine. Le mot qui a été dévolu à la parole humaine, *parabola*, renvoyait à la parole christique. Quant à la notion grecque de *logos*, qui articulait pensée, raison et parole, dans une forme d'activité proprement humaine d'appropriation signifiante du monde, elle a elle aussi été, pour des siècles, rapportée à la parole divine. Pour le dire sommairement, il n'y a plus guère de choix pour l'homme qu'entre la parole du Père (Verbe et logos) et celle du Fils (parole-parabole). Or l'un des enjeux principaux de l'œuvre de Ponge est, me semble-t-il, de rendre à l'homme la dignité proprement humaine que lui confère l'exercice de sa parole. D'où un travail de sape de l'autorité écrasante du Verbe créateur. Loin de Ponge l'idée que l'homme doive se contenter, en guise de Verbe, d'hériter d'une simple *verve* [29], mot qu'il déteste et qu'il se plaira, en 1956, à associer à un tableau dégradé de la Création du monde. Dans « Germaine Richier », la Nature créatrice fait preuve d'une verve qui n'est qu'un cabotinage séducteur :

tandis qu'elle crée, elle montre un tel souci de nous mettre (et maintenir) dans le coup, qu'elle nous métamorphose à mesure en adorateurs, en clients ; jusqu'à n'être plus rien que bouches à sa gloire. (…) Quel branle, quels supplices, quelle verve ! (AC, II, 602-603).

Ponge prend manifestement plaisir à rabaisser le Verbe au niveau d'une verve de marchande de poissons : « cette façon, comme les marchandes de Marseille, de nous offrir son poisson ; de nous l'écailler, vider tout vivant ; de nous le secouer (…) de nous le brandir (…). Ah ! certes, notre approbation elle la désire » (*ibid*., 602). Dénier à la Création l'autorité du Verbe, et revendiquer celle-ci en revanche pour la création littéraire, telle sera sa démarche, qui vise à établir l'activité poétique aux antipodes de cette verve que manifeste l'écrivain désireux d'obtenir de son lecteur l'adhésion à ses caprices[30].

Il faut cependant ajouter à la trilogie *Parole-Verbe-Logos* une quatrième notion, capitale dans l'œuvre de Ponge, celle de *Raison*. Cette notion est en effet étroitement articulée à celle de langage, dans la mesure où celui-ci est censé être *l'expression même* de la raison. Précisons d'abord que cette notion n'est pas, elle non plus, vierge de connotations religieuses. En effet, *raison* se dit quelquefois absolument pour Logos ou Verbe, comme le rappelle Littré qui cite pour exemple cette phrase de Bossuet : « au-dessus de notre faible raison, restreinte à certains objets, nous avons reconnu une raison première et invisible »[31]. Cependant, à côté de cette acception religieuse, la raison est traditionnellement reconnue comme faculté purement humaine, qui distingue l'homme des animaux[32]. Or cette faculté – « par laquelle l'homme connaît, juge et se conduit », dit Littré –, c'est bien dans le langage essentiellement qu'elle s'exprime. Du reste, dès le latin, comme le précise Alain Rey, « *ratio* est fréquent dans la langue de la rhétorique et de la philosophie, où il traduit

[29] Le seul héritage du *verbum* qui soit resté à l'homme est en effet la *verve*, qui en est étymologiquement comme une version dégradée puisque ce mot est issu du latin populaire *verva*, variante de *verba* (voir *ibid*., article « Verbe ») .

[30] Littré donne pour premier sens à *verve* celui de « caprice, bizarrerie, fantaisie », particulièrement dans le domaine de la création littéraire (« Laisser aller la plume où la verve l'emporte », cite-t-il en exemple). Il fait dériver ce mot de *vervex* « bélier », de même, précise-t-il, que « caprice lui-même est pris de *capra*, chèvre ». Voici qui peut éclairer la déclaration que Ponge fait dès 1926, « poésie n'est point caprice »(*PR*, I, 182) – ainsi que la composition, dans les années cinquante, de « La Chèvre ».

[31] Voir aussi ce commentaire**,** dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit*, article « raison »:« le mot et la notion sont employés par les tenants de la religion pour désigner l'absolu, le Verbe, avec une majuscule *la Raison*, conçue dans son essence divine. »

[32] Le premier sens latin de *ratio* renvoie bien à une activité exclusivement humaine, sans aucune connotation divine : celle du calcul, du compte, de l'évaluation chiffrée, particulièrement nécessaire dans la sphère écononomique et commerciale.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

le grec Logos[33] ». C'est précisément du côté d'une raison articulée à la rhétorique, et plus particulièrement à la notion de « preuve établie dans le discours » (grâce à la mise en œuvre d'une intelligence discursive, conçue par opposition au sentiment ou à l'intuition) que Ponge commencera à chercher le moyen de se réapproprier la parole. L'un des sens de *raison*, est, rappelle Littré « preuve par discours, par arguments », définition qu'il fait suivre du vers de La Fontaine, « la raison du plus fort est toujours la meilleure », qui alimentera largement la réflexion de Ponge dans les années vingt[34] : le fait d'avoir raison se ramène en somme à celui de *l'emporter dans le discours*. Un tel usage du mot « raison », pour signifier la preuve que l'on avance, s'était spécialisé au Moyen-Age, « pour désigner les arguments échangés dans une controverse, une dispute »[35]. Ponge réactivera ce sens lorsqu'il réfléchira sur l'efficacité pragmatique des *hain-tenys* décrits par Paulhan.

Mais il s'attachera plus encore à l'autre sens, particularisant, du mot *raison :* celui qui désigne le motif d'un fait (sa raison, sa cause), et en particulier lorsqu'il est invoqué par une personne, comme motif qui justifie en expliquant (*donner ses raisons*). Il est remarquable que la notion de *raison* renvoie ainsi d'une part à une faculté humaine *générale*, à un fonctionnement intellectuel commun, voire à une « somme de vérités que les hommes admettent uniformément » (Littré), et d'autre part à la justification *subjective* (une raison n'est pas une cause) fournie par quelqu'un[36]. Ponge n'aura de cesse de rapprocher, en vue d'une parfaite coïncidence, les deux acceptions, pour trouver dans le « plus subjectif » la voie d'accès vers le « commun », ainsi qu'il le signifiera en 1955 :

C'est la fondation d'une raison qui est en but. (…) Il s'agit, grâce à l'autorité que confère le Verbe, (…) de faire devenir idées générales votre sensibilité la plus particulière, vos intuitions les plus audacieuses, votre goût, enfin – et qu'y a-t-il de plus subjectif ? Mais le plus subjectif n'est-il pas, pourtant, en quelque façon, le plus commun ? (PM, II, 141)

La critique a déjà fait remarquer la fréquence impressionnante du mot « raisons » chez Ponge, particulièrement à la fin des années vingt, lorsqu'il tente de justifier son récent parti pris en faveur des choses[37]. Ce n'est là que le début d'une tentative de repenser la notion de « raison », qui atteindra son sommet bien plus tard, avec la *réson* évoquée dans *Pour un Malherbe*.

Il faut signaler enfin, parmi les causes de l'attachement de Ponge à la notion de « raison » le poids que les philosophes des Lumières ont donné à cette faculté comme instrument de libération par rapport aux dogmes du religieux. On sait que, rejetant toute autre autorité que celle, précisément, de la raison, les philosophes du XVIIIè, dont Ponge

[33] *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit*., article « raison ».

[34] Voir en particulier l'« Examen des "Fables logiques" » (*PE*, II, 1029).

[35] *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit*, article « raison ». Le sens de « dispute, discussion » subsiste dans des locutions encore usuelles au XIXè comme *chercher des raisons à quelqu'un*, « lui chercher querelle », *avoir des raisons avec quelqu'un*, « être en désaccord avec lui ».

[36] Ponge n'ignorait certainement pas que Cicéron, déjà, « donne à *ratio* la valeur de "le pourquoi d'une chose" (tel qu'un homme se l'explique) en le distinguant de *causa* "cause réelle" » (*ibid*.).

[37] « On ne peut qu'être frappé par la récurrence et par l'insistance du mot raison dans les textes que Ponge écrit au cours de cette période » écrit Michel Collot (*Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit*., p. 55).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

se réclame ouvertement[38], désignaient par ce mot l'ensemble des acquisitions de la philosophie des Lumières conçues comme une victoire sur le fanatisme et la superstition.

Je me propose de montrer comment Ponge, dans sa conquête progressive de la parole, se sert de la notion de *raison* pour partir à la découverte de ses propres « raisons de parler », avant de s'acheminer jusqu'à la notion de *réson*. Tout au long de son parcours, il travaille à établir l'autorité de la parole face à celle, écrasante, du Verbe et du Logos, et il me faudra plus d'une fois revenir sur ses tentatives de reconfigurer le réseau de relations tissé entre la parole, le Logos, le Verbe et la (les) raison(s).

Mon objectif est de restituer, dans son cheminement, la façon dont Ponge, progressivement, s'autorise la parole – dont l'exercice lui est, à l'origine, très difficile – jusqu'à en devenir pleinement l'auteur. Dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, c'est par la confrontation à l'altérité qu'il parviendra à s'approprier sa parole : l'altérité des objets d'abord, mais aussi celle des instances externes d'autorité – religieuses principalement – qui pèsent sur le langage, celle de ce langage lui-même (qui est bien à ses yeux, sans qu'il le désigne comme tel, le « lieu de l'Autre »), celle enfin de son destinataire. La notion de *parcours* est essentielle dans mon approche : il s'agit de suivre, à travers les textes, et comme pas à pas, l'invention d'une parole singulière : en particulier de voir selon quelles modalités Ponge tente d'abord de *mettre la parole au monde des objets*, avant de parvenir à un auto-engendrement de sa parole, qui en est vraiment la *mise au monde*[39]. C'est l'aventure d'un homme qui m'intéresse, la façon dont la parole vient à un homme. Mon travail relève ainsi d'une forme de biographie intellectuelle, fondée strictement sur l'étude des textes, au plus près de leur chronologie rédactionnelle.

C'est pourquoi un plan chronologique s'est rapidement avéré comme le seul adéquat à cette étude. Il était en particulier essentiel pour moi d'essayer de ressaisir le mouvement initial de cette œuvre, dans une sorte de table rase inspirée de l'attitude prônée par Ponge lui-même dans l'« Introduction au Galet » :

Au milieu de l'énorme étendue et quantité des connaissances acquises par chaque science, du nombre accru des sciences, nous sommes perdus. Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début (PR, I, 204).

J'ai éprouvé moi aussi l'envie, et même le besoin, pour approcher l'œuvre de Ponge « au milieu de l'énorme étendue » des gloses déjà existantes, de « reprendre tout du début », à la fois en mettant provisoirement de côté toutes les approches critiques extérieures, et en m'imposant de relire les premiers textes dans l'ordre chronologique strict de leur rédaction, en évitant toute anticipation sur les écrits postérieurs **.** Cela me paraissait indispensable pour comprendre « d'où partait » l'auteur, et pour tenter d'éclairer cette première période de l'œuvre de Ponge, qui est peut-être la moins connue. Il faut rappeler qu'au sein de cette oeuvre l'ordre de publication des textes ne reflète nullement celui de leur rédaction. L'écart est même spectaculaire (ainsi certains des tout premiers textes, écrits dans les années vingt, ne seront publiés qu'à la fin de la vie de Ponge, dans *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel*). Cette discordance brouille un peu les cartes : on présente souvent Ponge à partir d'une approche globale de son œuvre, et des commentaires qu'il en a donnés lui-

[38] Notamment dans l'« Appendice au "Carnet du Bois de pins" » (*RE*, I, 411).

[39] Parmi les nombreux titres envisagés par Ponge pour *La Rage de l'expresssion*, figure celui de « La parole mise au monde » (page manuscrite reproduite dans *OC* I p. 243).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

même aux moments les plus variés de sa carrière, ce qui occulte le fait que les positions qui sont les siennes ont été conquises de haute lutte[40]. « Francis Ponge ou l'homme heureux » écrivait Claude-Edmonde Magny en 1946, dans un article qui du reste eut visiblement le don d'exaspérer Ponge : dans les années vingt, Ponge n'est pas un « écrivain heureux » ; il n'a pas même encore conçu le projet de prendre le parti des choses. Il est dans la situation d'un jeune écrivain qui connaît les plus grandes difficultés, et qui se débat avec des exigences très hautes qu'il ne parvient pas à mettre en œuvre. Parmi ces exigences, il en est une qui est présente dès l'origine et sur laquelle je voudrais mettre l'accent : l'aspiration à établir une communication, considérée comme l'un des principaux enjeux poétiques. Face aux difficultés rencontrées, Ponge ne cessera de repenser et de redistribuer les termes et les facteurs de cette communication désirée, mais qui ne s'établira qu'après de longs détours.

Peu à peu, au cours de l'avancée de mon travail, la méthode adoptée pour ressaisir le mouvement initial du parcours s'est imposée pour l'ensemble de l'œuvre. Je m'en suis donc tenue, période après période, à une lecture strictement chronologique. Je me suis appuyée pour cela sur la chronologie rédactionnelle établie par année dans l'édition des œuvres complètes de Ponge dans La Pléiade. Chaque fois que cela était possible, j'ai essayé de restituer, mois par mois, la succession des textes à l'intérieur même de l'année concernée. Ceci impliquait des va-et-vient incessants d'un recueil à un autre. Mais j'en ai retiré de grands bénéfices, percevant des effets d'écho entre des textes que je n'aurais pas mis spontanément en relation, ou encore découvrant des effets d'interaction entre deux campagnes d'écriture simultanées.

La difficulté a précisément été celle du repérage des bornes à attribuer à mes relectures : à quel moment les arrêter pour passer à l'étape de la synthèse de ce que je venais de relire ? Je m'explique en détail, un peu plus loin, sur le découpage chronologique que j'ai finalement adopté. Parfois celui-ci apparaissait avec une certaine évidence, parfois il se révélait beaucoup plus complexe à établir : j'ai à plusieurs reprises, croyant en avoir terminé avec une période, dû remanier mon découpage pour y intégrer des textes que je découvrais lors de ma campagne suivante de relecture. Je me suis en effet interdit à chaque fois d'anticiper sur la suite : lorsqu'il me paraissait être parvenue dans ma relecture à un moment charnière, je différais le moment de redécouvrir la suite de l'œuvre, pour m'attacher à dégager la dynamique propre à la phase qu'il m'avait semblé identifier. Il était important pour ma recherche que l'étude de chaque période se présente comme une redécouverte, une approche vierge de conclusions prématurées. Je m'interdisais également (mais n'avais-je pas pour modèle constant de référence les propres « rites » et « manies » de Ponge[41] ?) de recourir d'emblée aux lectures critiques de l'œuvre. Je ne m'en approchais qu'une fois que mon opinion était faite sur le sens que j'attribuais, par rapport au parcours d'ensemble, à l'étape que je venais d'étudier. Là encore, cette méthode a donné lieu plus d'une fois à des modifications rétrospectives des chapitres déjà rédigés, de manière à y intégrer certains éclairages critiques auxquels je n'avais pas pensé moi-même.

Il me reste maintenant à présenter les différentes périodes que j'ai identifiées. Certaines d'entre elles s'imposaient, je l'ai dit, avec une relative évidence. C'est ainsi que l'on peut, en ce qui concerne le début de l'œuvre, distinguer un avant et un après de la décision de « prendre le parti des choses ». La période qui précède cette décision, celle des premières

[40] Ne mentionnons que pour mémoire l'imagerie véhiculée à son propos dans l'univers scolaire, où il apparaît comme une sorte de débonnaire La Fontaine moderne, chantant tout naturellement les merveilles du monde, « comme un pommier fait ses pommes » (selon l'expression appliquée à La Fontaine par Armand Pontmartin, en 1812, dans *Dernières Causeries littéraires*).

[41] « Rites » et « manies » qu'il évoque comme indispensables à son « opération secrète » dans *Pour un Malherbe* (*PM*, II, 221-222).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

tentatives littéraires de Ponge, a du reste été déjà désignée par la critique comme celle de la traversée d'un « drame de l'expression »[42]. Il m'a ainsi semblé indiqué de distinguer une première période correspondant à cette œuvre inaugurale et à ses difficultés, (période que j'ai intitulée « La parole empêchée »), puis une seconde, qui commence à la fin des années vingt et se prolonge jusqu'à la guerre, tout entière tournée vers le « parti pris des choses » : il m'est apparu que, durant cette période, la parole ne réussissait à s'élever que dans le cadre strict d'un certain nombre de conditions destinées à parer les risques. Aussi l'ai-je désignée sous le titre de « La parole sous conditions ». Cette période, contrairement à la première, comporte deux chapitres. D'une part la matière qu'elle offrait était en effet particulièrement riche, d'autre part j'y distinguais deux versants contrastés, qu'il m'importait de faire ressortir[43]. J'ai choisi pour borne à cette période la date de 1938, car c'est de ce moment que datent, avec « Notes prises pour un oiseau », un infléchissement primordial dans l'écriture de Ponge, qui le conduit vers une deuxième manière.

Le découpage de la période suivante (« Une parole pour l'homme ? ») a été en grande partie dicté par la chronologie historique, en raison du retentissement évident des événements sur la pratique de Ponge : elle correspond à la période de la guerre, et s'achève avec le retour de Ponge à Paris, à l'automne 1944. La parole est alors brutalement confrontée à l'Histoire, et repensée dans les enjeux qu'elle recouvre pour l'homme. Mais paradoxalement les préoccupations humanistes qui animent Ponge à cette époque aboutissent à une expansion de sa propre parole, à un approfondissement de ses pratiques les plus singulières, à un infléchissement essentiel dans son esthétique.

La période suivante (la quatrième) s'est révélée plus délicate à délimiter. Il m'a semblé que l'essentiel consistait là dans la résolution nouvelle de la part de l'auteur – et symétrique à celle qui lui avait fait prendre le parti des choses – de désormais « prendre son propre parti », qu'il définit lui-même comme étant « celui de la parole naissante »[44]. Tel est donc le titre que j'ai donné à cette période, que je conçois comme tendue vers une véritable *naissance* de la parole, dont les moments clés sont « La Tentative orale » et l'élaboration d'une parole qui se revendique murmure, avec « Le Monde muet est notre seule patrie », « Le Murmure » et « Nioque de l'avant-printemps ». La date de 1951 m'a semblé fournir une charnière significative, en ce qu'elle correspond au début du travail – qui durera sept ans – sur le *Malherbe*. Or ce travail débouche sur un nouvel et glorieux avènement de la Parole (désormais pourvue d'une majuscule).

La cinquième partie, que j'intitule « L'avènement de la Parole en majesté » correspond donc à la période de rédaction du *Malherbe*, à laquelle j'adjoins les dernières années de la décennie 1950, dans la mesure où l'écriture de « La Chèvre » et de « La Figue » me semble, par le contrepoint qu'elle offre à la parole glorieuse du *Malherbe*, former avec elle un ensemble signifiant. La date de 1961 indique du reste une charnière : elle correspond en effet à la publication du *Grand Recueil ;* l'œuvre de Ponge accède ainsi à une visibilité, une notoriété, qui ne manquent pas de retentir sur sa pratique d'écrivain – en particulier sur celle de l'adresse.

[42] Selon une formule empruntée à Ponge lui-même (« Drame de l'expression » est le titre d'un « proême » écrit en 1926) et que Michel Collot notamment étend à la qualification d'une période de l'œuvre (*Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit*., p. 22).

[43] Cet aspect s'est retrouvé à d'autres périodes : sans doute la coexistence simultanée de mouvements sinon contraires du moins différents est-elle caractéristique de la dynamique propre à Ponge. Il m'a donc fallu reconnaître que le rêve d'un équilibre rhétorique parfait entre les périodes était impossible à réaliser : certaines parties comporteront deux chapitres, d'autres (la première et les deux dernières) n'en comporteront qu'un.

[44] « Je pris mon propre parti : celui de la parole naissante (à l'état naissant) » (*T*, II, 934).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

A partir de 1961, il m'a semblé que l'œuvre entrait dans sa dernière période, en ce que la conception pongienne de la parole y trouve ses configurations et formulations définitives. Cette dernière période est marquée, en ce qui concerne les principales campagnes d'écriture, par l'achèvement – longtemps différé – du *Savon*, et par l'écriture de deux grands textes testamentaires dans lesquels la parole et l'adresse au lecteur parviennent à une liberté encore jamais atteinte. C'est pour rendre compte de cette ouverture, et en référence à *La Table*, l'un des derniers ouvrages de Ponge, que je l'ai intitulée « La parole, table ouverte ».

Il me faut encore préciser, à propos du plan que j'ai adopté dans mon étude, que chaque période est précédée d'une présentation et suivie d'un bilan – sorte d'arrêt sur image qui présente la position de l'auteur à la fin de la période traitée. La présentation me sert à indiquer les grandes lignes de mon interprétation ; c'est là également que je regroupe, à chaque fois, les éléments biographiques dont le rappel me semble utile ; c'est là enfin que, dans le cas d'une présentation sur deux chapitres, j'indique la fonction respective que j'assigne à chacun d'entre eux.

Une dernière remarque, à propos cette fois non plus du plan de mon étude, mais de la méthode qui y a présidé : j'ai choisi d'accorder une large place – ainsi que cette introduction même le laisse déjà entrevoir – aux définitions même des mots utilisés par l'auteur, telles que les fournit en particulier le Littré, instrument privilégié du travail de Ponge au point que lui-même en recopie de larges extraits dans ses textes. Je sollicite régulièrement aussi, à l'exemple de Ponge, l'étymologie des mots. Ce recours a fourni à mon analyse un éclairage essentiel. Plus d'une fois des difficultés ont été levées par la prise en compte du sens latin des mots[45], que Ponge, en bon latiniste, active parfois de préférence à celui qu'ils ont pris en français. Il m'arrive également de remonter, au-delà du latin, aux racines indo-européennes, celles que Ponge s'enchante, dans « Le Pré » d'avoir redécouvertes, et auxquelles il recourait volontiers, à l'aide en particulier du *Dizionario étimologico italiano*, – qu'il mentionne dans un texte de 1970 [46].

[45] Les recherches, en ce cas, ont toujours été faites dans le *Dictionnaire latin-français* de F. Gaffiot, Hachette, 1934.

[46] « L'étymologie [du mot *contemplation*] donnée par Littré est très insuffisante : elle s'arrête au latin *contemplari*, sans souci d'aller plus au fond, vers la racine *temp*. (…). Il va falloir recourir au *Dizionario étimologico italiano* de Dante Olivieri » (*NNR III*, II, 1267).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

– I – La parole empêchée (1915-1929)

Présentation

Les débuts de l'œuvre de Ponge c'est-à-dire, sommairement caractérisées, les tentatives qui ne relèvent pas encore d'un « parti pris » en faveur des choses, sont marqués par de graves difficultés. A cette époque, en effet, sa parole est profondément *empêchée* : à la fois inhibée et aux prises avec une série de pièges[47]. Les entraves dans lesquelles elle se débat sont autant de redoutables raisons de se taire. L'autorisation de parler, fondement même de l'activité d'écrivain, n'est en rien chez le jeune Ponge un présupposé acquis. Elle est à établir mais se heurte en cela à de si puissants obstacles que la possibilité de prendre la parole va progressivement faire l'objet des doutes les plus profonds, provoquant une grave crise de confiance, qui mène l'écrivain aux confins du mutisme ou, ce qui pour lui revient au même, du suicide (chaque fois que, plus tard, il voudra souligner la profonde nécessité que revêt pour lui l'activité littéraire, il présentera le fait de « prendre la parole » comme une alternative au suicide). Je me propose d'étudier cette période de crise, en tentant d'identifier les principaux *acteurs* du « drame de l'expression » qui se joue alors. En amont, je m'attacherai aux prémices de ce drame, et en aval j'analyserai la manière dont la crise se résout, avec la décision de prendre le parti des choses, qui correspond à une redistribution des données, seule capable de rendre la parole possible.

Ceci m'amène à la question de la date à laquelle borner cette première période. La frontière est en effet difficile – voire impossible – à établir entre sortie du drame de l'expression et entrée dans l'ère du parti pris des choses. Si la décision de Ponge de s'attacher à décrire les objets date – comme on le verra – de 1926, le drame de l'expression n'en est évidemment pas pour autant clos du jour au lendemain. La mise en œuvre progressive de cette décision, et la conquête des « raisons de parler » qu'elle autorise participent, à mes yeux, du processus de sortie de cette crise. Je poursuis donc l'analyse de cette première période de l'œuvre jusqu'à la fin des années vingt, en particulier jusqu'au rapprochement éphémère de Ponge avec les surréalistes. Cet engagement me paraît en effet avoir fourni à Ponge une aide décisive pour sortir définitivement de l'aphasie.

Sur le plan de la publication, cette période difficile se révèle pourtant riche de réalisations précoces. Dès 1923 Ponge, âgé alors de vingt-quatre ans, publie des textes dans la *N.R.F.*. En mars 1926, paraît son premier ouvrage : *Douze Petits Ecrits*[48]. La traversée du désert qui va suivre (aucun ouvrage ne sera publié avant 1942, date de la parution du *Parti pris des choses*) est à ce moment peu imaginable. Pourtant la masse des textes écrits, en particulier de ceux que Ponge appellera plus tard *proêmatiques* et qui mettent en œuvre une réflexion sur l'écriture, est déjà sans commune mesure avec celle des textes publiés. Ponge écrit depuis son adolescence : je prendrai en compte des textes écrits dès 1915, même si l'ouverture officielle de l'œuvre ne se situe qu'en 1919, avec la composition de « La Promenade dans nos serres », chronologiquement le plus ancien des

[47] Empêcher est issu de *pedica*, lien aux pieds, entrave, piège, lacets, lacs. Ponge évoquera à plusieurs reprises « l'inextricable lacis » du langage, et ceci dès 1928 (« Processus des aurores », *NNR I*, II, 1065).

[48] *Douze Petits Ecrits*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, coll. «Une œuvre, un portrait», 1926.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

textes de Ponge publiés par lui de son vivant. A partir de cette date, je m'appuie, pour mon étude, sur des textes qui ne seront publiés que bien plus tard, à des dates très diverses, et dans des recueils variés (*Proêmes*, *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel*, *Le Grand Recueil*…).

En ce qui concerne les éléments biographiques susceptibles d'éclairer la compréhension de cette période, je les évoquerai au fur et à mesure de mon analyse, ainsi de la mort du père en 1923, ou de la rencontre avec Paulhan, la même année. Je me contenterai ici de situer le lieu des événements : Paris – où Ponge vit depuis 1916, date où il a quitté sa famille pour venir suivre une hypokhâgne – et de caractériser sommairement le mode de vie qui est alors celui de l'écrivain : en-dehors de quelques rares incursions dans le monde du travail, Ponge mène une vie oisive, si toutefois l'on peut désigner par ce terme une existence consacrée à un travail acharné sur l'écriture. De par ses fréquentations et ses sympathies anarchisantes il affiche une certaine rupture avec son milieu social : il affirmera plus tard, dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*[49], s'être à cette époque « un peu déclassé » (*EPS*, 64), se qualifiant d'« anarchiste de cabinet » (*ibid.*, 75).

Avant d'entrer dans l'analyse de cette première période de l'œuvre de Ponge, un retour en arrière sera cependant nécessaire. La difficulté initiale de Ponge face à la parole est en effet déjà elle-même l'aboutissement d'une histoire : elle met en jeu un très grand nombre de données – historiques et culturelles, mais aussi subjectives. La plupart de ces données nous échappent : il n'en reste pas moins qu'il paraît indispensable de tenter de rassembler celles que nous possédons, de disposer les quelques jalons susceptibles d'éclairer la conception que le jeune écrivain se fait de la parole avant même que commence son œuvre.Cette démarche est du reste légitimée par le fait que Ponge lui même en a montré la voie, insistant, au fur et à mesure qu'il avançait en âge, sur ce qu'il appelle ses « déterminations enfantines ». C'est donc sur ces quelques indications données par Ponge, ainsi que sur quelques données biographiques que je m'appuierai pour tenter, dans un premier temps, d'esquisser, si modestement que ce soit, une archéologie de la parole pongienne, et de cerner quelques facteurs parmi ceux qui ont conduit l'écrivain de l'état d'*infans* à celui de *locuteur empêché*. Je me servirai également de quelques textes antérieursà « La Promenade dans nos serres », textes dont certains, récemment resurgis grâce à la publication des *Pages d'Atelier*[50], fournissent des éclairages précieux quant aux premières prises de position, aspirations et difficultés de l'auteur face à la parole.

Prenant acte du seuil officiel de l'œuvre, j'étudierai ensuite « La Promenade dans nos serres » que je considère comme un texte capital, fondateur d'un projet qui se soutiendra sur toute la durée de l'œuvre, quand bien même l'élan de confiance et même d'euphorie qui le porte sera sujet, lui, à éclipses. Les années qui séparent ce texte du choix décisif du parti pris des choses sont en effet marquées par une aggravation des difficultés : à ce drame de l'expression, où la parole subit une véritable mortification, Ponge trouvera progressivement une issue à partir de 1926.

La toute première œuvre de Ponge, avant cette date, ne relève pas du parti pris descriptif qui le rendra célèbre. Elle est dominée par une quête d'absolu incompatible avec la notion même de « parti pris », quel que soit le désir ou le besoin de l'auteur de s'établir, pour parler, sur des positions fermement définies. Je voudrais montrer les tâtonnements successifs de cette période où Ponge s'occupe moins des choses que des problèmes pratiques et métaphysiques soulevés par le langage, et où son projet littéraire n'a pas encore

[49] Francis Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard-Seuil, 1970.

[50] Francis Ponge, *Pages d'Atelier1917-1982*, Textes réunis, établis et présentés par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, 2005.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

pris forme. Sous la mince partie émergée de l'œuvre, ces *Douze petits écrits* que Ponge publiera en 1926[51], la masse de ce qui s'écrit dans l'ombre témoigne d'une intense réflexion sur les conditions d'exercice de la parole en littérature, réflexion que Ponge ne proposera que bien plus tard au public,avec la publication des *Proêmes* en 1948 puis, à la fin de sa vie, des *Pratiques d'écriture.*

Je m'attacherai enfin aux modalités selon lesquelles, à la fin des années vingt, la crise trouve son issue, et tenterai de montrer comment le choix de l'écrivain en faveur des choses s'articule à des infléchissements nouveaux dans sa manière de considérer la parole.

1. Archéologie d'une parole

A. De quelques « déterminations enfantines »

Ponge a lui-même fourni bon nombre d'indications[52] sur ce qu'il nomme ses « déterminations enfantines ». C'est le terme qu'il emploie dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*, précisant qu'il lui « paraît très utile d'y revenir » (*EPS* 40). J'y reviens donc, tout en étant consciente qu'elles participent d'une reconstruction par Ponge de son image, d'une relecture de son histoire, et que c'est rétrospectivement qu'il leur donne – et nous avec lui – une valeur explicative. Ceci n'enlève cependant rien à leur valeur dans la mesure où le but n'est pas ici d'établir une vérité historique, mais de tenter de saisir comment Ponge lui-même articule sa conception de la parole à certaines représentations originelles. Celles-ci me semblent précisément susceptibles de jeter quelque éclairage sur la manière dont Ponge, au seuil de son œuvre, envisage la parole.

C'est d'abord son appartenance nîmoise que Ponge, avec insistance, souligne. Nîmes « dont on sait quec'est la ville la plus romaine de France » (*EPS* 41), le rattache à la *provincia* romaine, dont les vestiges épigraphiques l'ont, dit-il, très tôt impressionné. A Nîmes et à Avignon[53], il a « eu sous les yeux, au début de [s]on enfance » ces « inscriptions sur les dalles ou les stèles romaines » dont il considère qu'elles « ont certainement marqué [s]a personnalité » (*ibid*., 41). L'imprégnation par la culture romaine, sensible dans toute son œuvre, a donc d'abord pris la forme, chez lui, d'une sensibilité à l'épigraphie, qui me semble déterminante quant aux premières représentations qu'il s'est formées de la parole. De son goût profond pour la parole inscrite dans la pierre, il ne se départira jamais ; l'écriture du *Malherbe* sera pour lui, dans sa maturité, l'occasion de le réaffirmer et d'en prendre une conscience claire : « j'ai toujours considéré, depuis mon enfance », écrira-t-il en 1955,

que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre ; les seuls textes que je puisse dignement accepter de signer (ou contresigner), ceux qui pourraient ne pas être signés du tout ; ceux qui tiendraient encore comme des objets, placés parmi les objets de la nature : en plein air, au soleil, sous la pluie, dans le vent. C'est exactement le propre des

[51] Et dont le titre même dit, dans sa retenue, le refus ou l'impossibilité de soutenir un projet.

[52] Notamment dans *Pour un Malherbe* et dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*.

[53] Bien que Ponge soit né à Montpellier, le 27 mars 1899, sa famille est nîmoise, et ses parents s'installent à Nîmes peu après sa naissance, puis un an plus tard à Avignon, où Ponge habitera jusqu'à l'âge de dix ans.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

inscriptions. Et certes, je me souvenais, inconsciemment ou non, pensant cela, des inscriptions romaines de Nîmes, des épitaphes, etc. (PM, II, 160).

Cette prégnance du modèle épigraphique éclaire l'imaginaire de la parole chez Ponge : on ne peut guère imaginer de parole plus séparée de sa dimension corporelle, de son actualisation orale, que celle d'une formule gravée dans la pierre. Le modèle de la parole est ici lapidaire, à tous les sens du terme : son support est la pierre plutôt que le corps, et sa dimension discursive disparaît au profit d'une indispensable concision. A la densité de la pierre support s'ajoute celle de la formule qui s'y inscrit. Non seulement donc la parole est d'abord écriture, mais l'écriture est d'abord inscription. Elle est par là nécessairement impersonnelle, sa valeur n'étant nullement liée à l'individu qui en est à l'origine (elle peut « ne pas être signée du tout »), mais à sa capacité de durer en-dehors de lui, de représenter une forme de pérennité et en somme une autorité indépendante de son auteur. Dans cette conception de la parole, tout ce qui la relie à son énonciation et en particulier l'inscrit dans un déroulement temporel est évacué. Ce modèle, même si, progressivement, Ponge en élabore d'autres qui entrent en tension avec lui, ne cessera jamais de fonctionner comme référence.

L'imprégnation épigraphique se prolonge, d'après Ponge, tout au long de son enfance et de son adolescence, même au-delà du contexte géographique nîmois. Il en fait un phénomène continu, que n'interrompt nullement l'installation de sa famille à Caen, alors qu'il est âgé de dix ans. Cette ville fournit au contraire un relais puisqu'elle lui offre l'occasion d'une confrontation quotidienne à une autre inscription épigraphique déterminante : celle de la façade de la maison natale de Malherbe, devant laquelle il passe tous les jours pour se rendre au lycée, et qui porte « ces mots en lettres gravées voici trois siècles, au temps où l'on faisait bien les choses : "ICI NAQUIT MALHERBE EN 1555" » (*PM*, II, 14). Comme le souligne Jean-Marie Gleize, « il s'agit là d'un "biographème" pongien, auquel tient absolument l'auteur, puisqu'il le constitue en maints endroits de son texte et de son discours, comme une scène *originaire »* [54]. Le goût de Ponge pour la formule lapidaire se verra renforcé, à la même époque, par sa découverte du latin, langue concise entre toutes, par laquelle, dit-il, « tout de suite, [il a] commencé à être passionné », ajoutant que « ce qu' [il a] toujours essayé de faire par la suite, c'est, par [s]on écriture, de rapprocher le français du latin » (*EPS* 45), de lui rendre « cette profondeur qui lui vient de ses origines latines »[55] (*ibid*., 46). Mais la profondeur, la considération de l'épaisseur des mots, constante chez Ponge, n'est pas seule à être offerte en modèle par les Latins : citant comme ses « maîtres » Lucrèce ou Tacite, Ponge précise, dans une association révélatrice entre *densité* et *tragique*, que « c'est chez eux que la densité de la langue latine, qui est déjà fort dense par elle-même, se trouve portée à son comble, et c'est là aussi que se trouve le tragique » (*ibid*., 46). Or le sentiment tragique, bien que très retenu dans son expression, est caractéristique, tout autant que la densité extrême, de la première « manière » de Ponge, celle des textes d'avant *Le Parti pris des choses*. En tout état de cause, l'aspiration à la densité (lapidaire, oraculaire) inhibera longtemps la possibilité d'une euphorie *discursive*, à laquelle Ponge n'accédera que progressivement et difficilement.

Deuxième imprégnation massive, que Ponge évoque sans toutefois y insister autant que sur la précédente : la tradition protestante, ancrée dans sa famille depuis des générations. « Un jeune homme d'esprit vif, passionné, absolu, élevé dans la religion

[54] Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit*., p. 12.

[55] Sur la latinité chez Ponge, comme « *donnée* immédiate de sa personnalité », voir l'article très éclairant de Bernard Veck, « Francis Ponge ou du latin à l'œuvre », in *Francis Ponge*, *Cahiers de l'Herne*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Paris, Editions de l'Herne, 1986, p. 367-398.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

réformée », tel est le portrait rétrospectif qu'il fera de lui-même dans *Pour un Malherbe* (*PM*, II, 190). Or ceci intéresse de près la question de la parole car l'éducation protestante implique sous cet aspect deux tendances essentielles. D'abord celle qui porte à une rigueur morale extrême, à une conscience scrupuleuse voire rigide. Or Ponge, dans son exercice de la parole, témoigne à l'envi de ces scrupules (le mot lui-même est maintes fois employé par lui à propos de son travail d'écriture), ceux-ci prenant même la forme, au seuil de son œuvre, de censures et d'impératifs susceptibles, à force de recherche de la perfection, de transformer l'écriture en torture. D'autre part, la religion protestante suppose une relation privilégiée à la (divine) Parole, dont le croyant est censé se nourrir. A l'arrière-plan de toutes les méditations de Ponge sur la parole, il y aura cette Parole-là, quand bien même l'auteur se proclamera, à l'occasion avec virulence, athée et même « déiphobe » (*NNR II*, II, 1198). Parole dont toute la tradition judéo-chrétienne valorise la dimension *orale*, parole toujours portée par une *voix* – celle du Dieu de l'Ancien Testament, celle des *prophètes*, vecteurs vivants de cette parole, celle du Christ, Verbe incarné[56]. C'est pourtant sous l'aspect de l'écrit que Ponge souligne, dans les *Entretiens*, le rôle de modèle joué pour lui par la Bible. Evoquant le « livre que lui a donné sa mère au moment de sa première communion, qui est une Bible protestante»[57], il donne à cette bible, de par sa disposition typographique particulière, valeur de référence formelle, dans la mesure où elle incarnerait un livre total, à la fois unifié et capable d'intégrer toutes les « reprises », « variantes » et « diversifications » des thèmes (*EPS* p 105-106). On reconnaît bien sûr là ce qui, parallèlement à l'idéal de concision lapidaire, constituera, à partir de *La Rage de l'expression*, un deuxième pôle esthétique. Cette référence, établie dès l'enfance, au texte biblique dans son organisation matérielle, donc à une mise en forme humaine de la Parole divine, (référence dont l'origine est cette fois maternelle, il faut le noter), est importante car c'est elle peut-être qui indique l'écriture comme voie d'accès, comme possibilité d'intervention face à l'autorité écrasante de la Parole.

Troisième imprégnation notable : la bibliothèque et la culture paternelles, et en somme la figure paternelle elle-même[58]. De cette initiation, par le père, aux arcanes du langage, le *Littré* est le principal emblème :

Mon père avait, dans sa bibliothèque, le Littré, qui a eu une si grande importance pour moi, où j'ai trouvé un autre monde, celui des vocables, des mots, (...) un monde aussi réel pour moi, (…) aussi physique pour moi que la nature (EPS 46).

Grâce au Littré, le monde du langage prend aux yeux de l'enfant une importance, une consistance égale à celle du monde réel, position que Ponge reconnaîtra plus tard comme proche de celle de Mallarmé. La prise en compte de l'épaisseur des mots devient consubstantielle à l'exercice de la parole, ce qui ne va pas sans faire de celle-ci un exercice extrêmement complexe et exigeant : « mon travail sur les mots avec le Littré aboutit non pas à les respecter, mais à les respecter *outre mesure*, en respectant la totalité de leur sens sémantique », écrira Ponge en 1941 (« Première méditation nocturne », *NNR*, II, 1182). Les tourments qu'il vivra au début de son œuvre, dans sa tentative de prise en compte

[56] Sur cette question du « phonocentrisme », voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1967, en particulier le chapitre 1 « La fin du livre et le commencement de l'écriture », dans lequel Derrida définit le phonocentrisme comme « proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens » (p. 23).

[57] Il s'agit de la Bible protestante de Louis Segond, qui, en 1913, venait de paraître.

[58] Dont Michel Collot souligne qu'elle est beaucoup plus massivement présente que la figure maternelle, notamment par « la prééminence que Ponge accorde au rôle paternel dans le processus de l'engendrement, dans la naissance à soi, au monde, et au langage » (*Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit.*, p. 18-19).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

absolue du « monde » des mots, semblent l'illustration de la remarque que fera plus tard Valéry[59], selon laquelle le mot, qui paraissait clair lorsqu' « il n'était qu'un moyen », une fois « devenu fin » « se change en énigme, en abîme, en tourment de la pensée… »[60]. La considération de la profondeur du langage rend impossible, toujours selon l'expression de Valéry, que le locuteur se serve des mots comme de ces « planches légères que l'on jette sur un fossé » et où l'on « passe sans peser »[61]. Chez Ponge, le fossé prendra la dimension d'un « précipice » (*M*, I, 660), d'un « remous insondable », « infini tourbillon du logos » (*NNR* 1180), et cela d'une façon particulièrement cruelle au début de son œuvre. Ce qui entraînera du même coup une profonde remise en question des possibilités de communiquer, puisque « nous ne comprenons les autres, et… nous ne nous comprenons nous-mêmes, que grâce à la vitesse de notre passage par les mots »[62].

Médiateur de l'accès à la profondeur de la langue, le père joue le même rôle par rapport à la culture et à la morale, avec la composante, soulignée par Ponge, d'une initiation précoce à un idéal viril et héroïque : « Petit garçon, j'ai été élevé dans l'amour des héros. / Rôle de mon père » (*PE*, II, 1011), note dans les années vingt Ponge, qui soulignera, bien plus tard, dans *Pour un Malherbe*, qu'il a été « élevé selon les principes de la vertu romaine » (*PM*, II, 190). L'idéal viril incarné par le père semble avoir orienté significativement les goûts littéraires du fils. C'est en tout cas à cet idéal qu'est clairement articulé dans le *Malherbe* le rejet de la littérature à la mode lors de l'adolescence de Ponge :

1900 venait d'être un nouveau « fin du XVIè », avec ces barbiches en pointe, ces caracos, ces petits chapeaux ronds (…) ces petits mignons Henri II et III : Barrès, Pierre Louÿs. Mais mon père, c'était le collier de barbe franc : Coligny (PM, II, 6).

De l'œuvre des symbolistes, lue très tôt[63], Ponge déclare :

cela me répugnait, répugnait à mon goût profond (…). Cela me semblait (…) faible, lâche, déliquescent, (…) d'un lyrisme mou, enfin quelque chose qui allait parfaitement à l'encontre de mon goût, de mes déterminations (EPS 58).

C'est contre ce qu'il perçoit comme une déliquescence que Ponge concevra d'abord sa parole, dans une aspiration à lui conférer un peu de la solidité des stèles romaines. Idéal héroïque et autorité des inscriptions épigraphiques convergent dans leurs effets. Il faut signaler, là encore, le rôle d'interlocuteur privilégié et de conseiller joué par le père au moment des premières tentatives littéraires de son fils. La correspondance, ainsi que les *Pages d'Atelier*, en témoignent[64]. Le père aura été le premier lecteur et le premier

[59] Je cite à dessein Valéry car les réflexions de Ponge sur le langage convergent sur bien des points avec celles de cet auteur, qu'il a tôt lu et médité. (Ses premiers écrits témoignent du fait qu'il a lu *La Soirée avec Monsieur Teste* – paru en 1896 – et, dès 1922, il acquiert une édition coûteuse de *Charmes*.) Même si, par la suite, Ponge en viendra à formuler d'importantes critiques à propos de Valéry, il n'en reste pas moins que celui-ci a constitué pour lui un pôle d'influence et de référence très important.

[60] Valéry, « Poésie et pensée abstraite », in *Variété*, *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1317.

[61] *Ibid*., p. 1317.

[62] *Ibid*., p.1318.

[63] A propos de sa scolarité en classe de Première, Ponge écrit : « Je lis, avec un certain dégoût, Gide (*Le voyage d'Urien)* et les symbolistes (A. Samain, H. de Régnier, F. Vielé-Griffin, Gustave Kahn) » (*PM*, II, 181).

[64] En 1916, le père écrit à son fils : « Tu me diras *Spiritus flat ubi vult et quando vult* ? J'ajoute *quando*, accorde le verbe s'il est nécessaire, mais tu me comprends. L'inspiration ne vient que par à-coups » (cité dans *OC* I, « Chronologie », p. LIII). Dès 1917, Ponge

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

commentateur de son fils : « Armand Ponge fut le premier à écrire sur F.P., en 1922 »[65], rappelle Jean-Marie Gleize[66].

Pour terminer, il faut mentionner ces imprégnations plus tardives que furent les études entreprises par Ponge après son baccalauréat (études que la guerre, et sans doute un certain dilettantisme viendront interrompre). Elève d'hypokhâgne au lycée Louis-le-Grand en 1916, il est en 1918 reçu en première année de droit et admissible à la licence de philosophie la même année. Peut-être est-ce de ses éphémères études de droit que sont issues les nombreuses métaphores juridiques qu'il applique à la parole, en particulier la notion de *magistrature du Verbe* qu'il exposera dans le *Malherbe*. Encore qu'aussi bien peut-on interpréter à l'inverse ses études de droit comme la manifestation d'un goût précoce pour la loi et sa formulation… Quant aux études de philosophie, elles nous rappellent opportunément quePonge, qui se plaira plus tard à se présenter comme incompétent dans le domaine philosophique – « les idées ne sont pas mon fort » écrira-t-il, parodiant Valéry, en 1947, dans « My creative method » (*M*, I, 515) – parle de la philosophie en toute connaissance de cause[67]. Mais son apprentissage de la philosophie semble l'avoir conduit à un profond sentiment de malaise voire de malheur face à l'expression des idées abstraites, sentiment dont l'écho s'entendra dans toute son œuvre. Dans un texte daté de janvier 1919, il l'analyse ainsi :

c'est alors [en hypokhâgne] que le contact de grands esprits (…) me jeta dans le désespoir de ma faiblesse de raisonnement, de ma médiocrité d'idées, et c'est alors que je cherchai furieusement l'originalité qui me mît au niveau de ces intelligences ; sinon au point de vue logique et puissance d'idées, du moins, en général, dans la balance des facultés, puisque, par l'originalité sentimentale et du style, je leur étais supérieur (PAT, 27-28).

Lorsque Ponge déclare, dans les *Entretiens*, que c'est essentiellement par « dégoût » du langage ordinaire qu'il en est « venu à écrire » (*EPS*, 15), il faut sans doute étendre aux idées ce dégoût initial et moteur. C'est en effet avec ce même mot, et avec des images identiques à celles qu'il emploie pour stigmatiser la parole *sale et informe*, que Ponge dira, en 1943, sa répugnance pour le maniement des idées :

Si j'ai choisi de parler de la coccinelle, c'est par dégoût des idées. Mais ce dégoût des idées ? C'est parce qu'elles ne me viennent pas à bonheur, mais à malheur. (…) C'est qu'elles me bousculent, m'injurient, me battent, me bafouent, comme une inondation torrentueuse. (…) (Non que je ne les atteigne pas, mais je ne domine pas leur cours) (PR,I, 214).

Cependant, parallèlement aux études, les lectures personnelles du jeune homme, et en particulier celle de Mallarmé, sont déterminantes quant à sa façon de concevoir la mise en œuvre de la parole. Quand Ponge découvre-t-il Mallarmé ? Probablement tôt ; avant janvier 1922, en tout cas, date où il écrit à Gabriel Audisio :

accompagne une lettre à ses parents de l'envoi d'un sonnet (*PAT*, 25). En 1919 il mentionne dans une autre lettre à ses parents « le conseil de Papa "de faire porter mon analyse psychologique sur d'autres sujets que sur moi-même "» (*PAT* 33).

65 Il a en effet rédigé une note sur le poème « Le Jour et la nuit » (note retranscrite *in* Jean Thibaudeau, *Francis Ponge*, Paris, Gallimard, 1967, p. 237).

66 J. M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit.*, note 48 p. 269.

67 Rappelons aussi qu'au baccalauréat, il a obtenu la meilleure note de l'académie en philosophie (sur le sujet « De l'art de penser par soi-même »)…

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Il est exact que Mallarmé m'a produit une grosse impression (…). Je me proclame disciple de Mallarmé et je prétends (…) que cette poésie mallarméenne ne fut pas seulement une « splendide expérience » mais qu'elle est et restera le point de départ d'une nouvelle poésie [68].

La découverte de Mallarmé peut être considérée comme le dernier d'une série de facteurs qui préparent le terrain à une véritable *religion de la parole.* Religion que Ponge plus tard revendiquera pleinement, mais seulement lorsqu'il l'aura redéfinie à sa façon. Au moment où il sort de l'adolescence, elle correspond surtout à une conception de la parole, aussi imposante que susceptible d'être paralysante, comme porteuse d'une autorité suprême, manifestée dans le modèle épigraphique par son indépendance totale vis-à-vis du passage du temps et de la personne (contingente) qui la profère. C'est une parole hors des contingences humaines : le temps, le corps. Une parole éternellement valable et désincarnée. Symbole d'autorité, la parole l'est aussi en ce qu'elle renvoie à la grandeur, qu'elle émane d'une puissance : la fascination pour l'inscription épigraphique renvoie à un idéal romain de majesté, à l'autorité d'un empire. Il s'agit d'un empire où règne, notons-le, le paganisme, que Ponge, plus tard, élira ostensiblement comme référence, contre le christianisme.

Et cependant la tradition judéo-chrétienne imprègne probablement de façon déterminante, bien que moins explicite, son imaginaire de l'épigraphie, par l'intermédiaire des Tables de la loi, où les commandements se trouvent, eux aussi, gravés dans la pierre[69]. Derrière l'image des stèles romaines, il y a celle des Tables de la Loi, que tient solennellement en main le patriarche barbu, incarnation de la toute-puissance paternelle. En tout état de cause, aux yeux de Ponge, la parole dit la Loi. Plus tard, il en viendra à désigner son exercice comme celui de la magistrature suprême (« la magistrature supérieure : former, formuler la Loi ») (*PM*, II, 145), remplaçant Moïse par un autre ancêtre, Malherbe, dont il fera le fondateur d'une « loi » profondément différente. Mais la parole, initialement perçue comme émanation morale (qu'elle renvoie, explicitement, à la grandeur héroïque romaine ou, plus souterrainement, aux commandements divins) restera toujours pour lui inséparable de la dimension éthique[70]. Cette conception exclut d'emblée l'usage de la parole à des fins d'expression lyrique des sentiments, usage absolument incompatible avec l'idéal d'une autorité intemporelle et indépendante par rapport à son locuteur, donc impersonnelle. A partir de là, Ponge aurait pu s'orienter vers une poésie gnomique, mais ce ne sera pas si simple puisqu'il refusera de mettre la parole au service de la signification, souhaitant au contraire que son autorité ne lui vienne que d'elle-même, de sa matérialité, de l'épaisseur des mots, très tôt entrevue et aimée. En tout état de cause, le contexte historique n'est nullement favorable à l'expression de valeurs philosophiques et morales : la France de 1916 n'est pas l'empire de la *pax romana,* mais un pays en proie à un bouleversement qui s'accompagne d'une remise en cause des valeurs et qui hypothèque, sans doute définitivement, la possibilité d'une foi spontanée dans le pouvoir des mots à les incarner.

B. A l'horizon de l'œuvre : le désastre de la guerre

[68] Lettre inédite citée par Michel Collot, dans sa notice sur « Notes d'un poème », OC I, p. 972.

[69] « Il [Le Seigneur] vous a communiqué son alliance, les dix paroles qu'il vous a ordonné de mettre en pratique, les dix paroles, et il les a écrites sur deux tables de pierre »(*Deutéronome, IV, 13, Traduction œcuménique de la Bible*, *op. cit.*).

[70] Pour le dire en termes psychanalytiques, Ponge commence son parcours d'écrivain avec une conception de la parole dans laquelle le surmoi règne en maître.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Il n'est pas indifférent que les premiers essais littéraires d'un adolescent aient lieu sur ce fond de désastre qu'est la première guerre mondiale. « En classe de première, ce fut la guerre (1914). Le lycée est déplacé. Et j'aborde la littérature d'une autre façon » écrit Ponge dans *Pour un Malherbe*, en 1955 (*PM*, II, 181). Le premier texte publié de Ponge, un sonnet recueilli dans un périodique éphémère d'inspiration symboliste[71], est écrit en 1916 : c'est l'époque où le jeune homme, après la mort d'un de ses cousins au front, songe à s'engager – mais en est finalement empêché par une crise d'appendicite. 1916, c'est aussi l'année de la fondation de Dada.Ponge commence à écrire au moment même où commencent aussi à se manifester les effets destructeurs de la guerre sur la foi dans le langage et dans la littérature, à commencer par une défiance durable envers les mots et les valeurs qu'ils sont censés incarner. Cette défiance sera vécue par Ponge en même temps que par que bien d'autres jeunes écrivains de son époque.

Cette guerre qui commence lorsqu'il a quinze ans, Ponge n'en reste pas le spectateur lointain. Il en fait l'expérience, au seuil de son œuvre, en tant que soldat. Il est en effet mobilisé, en avril 1918 (juste après son échec à l'oral de la licence de philosophie) au 5ème régiment d'infanterie à Falaise, puis dans diverses unités. En mars 1919, atteint de diphtérie, il séjourne au Grand Quartier général des armées à Chantilly (c'est là qu'il composera « La Promenade dans nos serres »), et il sera démobilisé en septembre[72].

Le « Sonnet » qu'il écrit en 1916 – alors qu'il est élève en hypokhâgne –, l'un de ses tout premiers textes, témoigne que, contrairement à la légende de son retrait dans la sphère des objets, l'auteur du *Parti pris des choses* aura été, dès l'origine, aux prises avec l'Histoire et à la recherche d'une difficile articulation entre son écriture et la préoccupation du devenir humain. La guerre, désignée par la périphrase de « la lointaine Action », dont, ajoute l'auteur, « rien ne vient jusqu'à nous » (*THR*, II, 1346), constitue en effet l'arrière-plan de ce sonnet[73]. Malgré sa forme parnassienne et son apparente allégeance à la tradition poétique, le texte manifeste le refus d'une lecture symboliste de la plainte de la nature comme écho à celle de l'homme. Le poète y écoute s'élever « la mélopée du vent », ce « douloureux adagio », et la question qu'il pose, est, sommairement résumée, celle-ci : cette « mélopée du vent » vaut-elle comme expression humaine de « tous les hurlements », « craquements du navire qui sombre », « gémissements sourds s'exhalant des décombres » (*ibid*., 1345), qui agitent l'humanité ? La réponse négative donnée à la fin du sonnet dénonce une illusion : « Hélas non ! », « ce n'est que le bruit, lamentable et lugubre (…) du vent crépusculaire (…). De la lointaine Action rien ne vient jusqu'à nous… ». Le divorce est constaté entre l'Action et les tentatives poétiques. Ponge se donnera pour but de les réconcilier, et de faire de la parole un acte. Mais ce sera la recherche de toute une vie. Pour le moment la « mélopée » n'est que la réponse des branches à l'action du vent. Pour très longtemps du reste, le vent fera figure, dans l'œuvre de Ponge, d'ennemi de la parole.

Entre-temps la méfiance envers la parole va s'augmenter dela prise de conscience, dans la révolte, que l'autorité qu'elle incarne peut être totalement indépendante de toute véritable aspiration morale : autorité et morale ne coïncident que dans les vues de l'esprit

[71] *La Presqu'île*, n° 4, oct. 1916.

[72] Entre-temps aura eu lieu un autre événement historique, la révolution russe de 1917. Ponge souligne dans les *Entretiens avec Philippe Sollers* le retentissement que cet événement a eu pour lui, déclarant qu'il lui a même « semblé plus important (…) que la guerre de 1914 elle-même », tout en concédant que « évidemment tout cela est lié » (*EPS* 55). Ponge s'inscrit en 1917 à la SFIO. La poursuite d'un idéal social est présente à l'horizon de l'œuvre.

[73] « De la lointaine Action rien ne vient jusqu'à nous…/ On voudrait s'élancer se griser de Revanches! / …Mais on ne peut qu'attendre, et tomber à genoux » (*THR*, II, 1346).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

d'un enfant naïf. Ce qui entre en crise, à l'occasion de la découverte des jeux et enjeux du pouvoir, c'est la parole dans sa dimension interlocutoire, la parole comme lieu des relations humaines.

C. La parole désirée et haïe

Si la dimension interlocutoire de la parole est presque absente du *Parti pris des choses* – l'ouvrage qui fera connaître Ponge, et fera par là même longtemps oublier l'existence de cette dimension dans son œuvre –, c'est par l'effet d'une occultation toute provisoire. La suite de son œuvre portera largement témoignage d'une aspiration *à parler et à être entendu* qui était déjà perceptible dans les textes antérieurs au *Parti pris des choses*. Comment alors ne pas être stupéfait de constater que telle est aussi l'aspiration qui se formule dans *le premier texte connu* de Ponge, un quatrain écrit en 1915, alors qu'il n'a que seize ans[74] ?

Je rêve d'une vie affectueuse et tendre Où sur un lourd sofa correctement assis Je verrai près de moi venir quelques amis Hommes et femmes pour me parler et m'entendre (THR, II 1345, je souligne)

Il semble pourtant que ce désir de « parler » et d'« entendre » se soit heurté très tôt à un sentiment de vif malaise devant la violence de la langue, les enjeux de pouvoir qui la sous-tendent, les fonctions de dissimulation qu'elle remplit dans la vie sociale, la phraséologie ou au contraire la brutalité qui l'accompagnent. Chez l'adolescent qui prend conscience de la manière dont la parole (du pouvoir) s'impose, presque monstrueusement, la révolte suscite une tentation du mutisme. Ces deux sentiments, mêlés, s'expriment dans une note de 1917 – dont Ponge souligne l'importance à ses yeux en s'y référant lors des *Entretiens* –, note écrite hâtivement à la bibliothèque Sainte-Geneviève où Ponge travaille alors pour préparer sa licence de philosophie. Le contexte, comme l'explique Ponge, est celui d'une prise de conscience douloureuse, vécue par un adolescent jusque-là protégé par sa famille (« Pendant mon enfance, j'étais, quant à la société adulte, tout à fait naïf, innocent. Les adultes qui m'entouraient, c'est-à-dire ma famille immédiate, c'étaient des gens très, très bien ») (*EPS*, 56). Faisant l'expérience, à Paris, d'un nouvelle liberté, le jeune homme y découvre aussi l'existence de la *violence sociale* :

La société adulte, comme elle est en réalité, je ne commence à l'entr'apercevoir que lorsque j'atteins l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, que je suis séparé de ma famille, et que je vis dans le monde des étudiants et des professeurs. Je m'aperçois soudain du côté sans vergogne et parfaitement cynique, parfaitement répugnant des adultes par rapport aux enfants. (…) Cela, c'est très nouveau pour moi, ce sentiment de révolte vis-à-vis de la société. En même temps que cela, naît ma révolte contre la littérature qui exprime cette société» (EPS, 57).

« Je me rends compte » écrit-il alors dans cette « Note »,

que la prétendue personnalité est un résultat de l'attitude, des poses, des mômeries – que l'homme est un monstre par rapport aux enfants. que la société des hommes est une assemblée sans pudeur où toutes les hontes s'excusent (…). Société hideuse de débauche (THR, II, 1346).

[74] Quatrain qui n'a jamais été publié par Ponge, mais seulement reproduit par Jean Thibaudeau dans sa monographie de 1967. Il sera néanmoins lu par Ponge sur France-Culture dans un entretien de 1962 avec José Pivin. Ponge précisera à cette occasion que « Lourd sofa » est du Baudelaire. Voir notice de Gérard Farasse sur le texte (*OC* II, p.1736).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

En même temps qu'un ordre social révoltant – et inséparable de lui – , c'est le discours sur lequel repose le jeu social qui est stigmatisé : ses « poses », ses « attitudes », les « excuses » qu'il se donne, tout ce que Ponge ne tardera pas à désigner comme ces « masques » caractéristiques de la pratique adulte du discours. Se dit ici, dans cette découverte, la tentation du mutisme (rester un *in-fans*, celui qui ne parle pas) provoquée par le dégoût des paroles adultes. S'ébauche déjà, en tout cas, le futur choix des choses muettes comme sujet d'étude et de « ceux qui se taisent » comme interlocuteurs privilégiés[75]. Comme l'analyse Jean-Marie Gleize, « les "enfants" sont ici à la place qu'occuperont plus tard les choses muettes, et le peuple, le prolétariat : en position d'innocence face à la monstruosité, à l'hypocrisie, au cynisme, à l'oppression »[76].

Cependant Ponge va bientôt se trouver confronté à une autre forme de violence verbale, faite cette fois moins de phraséologie que d'intimidation brutale : celle du discours militaire, dont il fait l'expérience lors de son incorporation, en 1918, et qu'il raconte dans un texte daté de la même année, « Vie militaire ». Ce qui domine est d'abord le sentiment d'une brimade, et le dégoût de devoir subir une parole qui, déjà, est ressentie physiquement comme un pouvoir d'ensevelir l'autre sous une masse de matière répugnante :

J'entrai dans des casernes et <u>des écuries</u>, où mes sentiments les plus délicats et les plus nobles allaient être vexés, plutôt d'ailleurs par la grossièreté que par le vice, mon esprit <u>enseveli sous d'énormes pelletées</u> de sottises et d'injustices, mon être entier enfin brisé et molesté, pétri dans une <u>masse ignoble</u>. (…) Bien plus menaçante que les armées ennemies m'apparaissait <u>l'autorité immédiate de la grossièreté et de la sottise</u>, <u>l'usage honteux du mensonge et de l'intimidation</u> (THR, II, 1346-1347, je souligne).

La proximité de ce texte avec la thématique des « Ecuries d'Augias » est frappante. Dix ans après « Vie militaire », Ponge emploiera les mêmes mots, « honteux »[77] et « écuries », pour dénoncer le caractère profondément impur de la parole. Du reste, « Vie militaire » ne se termine-t-il pas sur l'évocation du jeune soldat « traînant des brouettes et des balais dans une cour » (*ibid.*, 1347), comme s'il était déjà soumis à l'épreuve initiatique du nettoyage des écuries d'Augias ? Le souvenir de l'incorporation nourrit très certainement la métaphore des « Ecuries d'Augias » qui fait de la parole un « purin ». Et le contexte primitif de la guerre explique aussi pourquoi, à plusieurs reprises, Ponge associera plus tard le purin des paroles au flot d'une « mélodie mondiale ». Il écrira ainsi à propos de la radio, en 1946, c'est-à-dire juste après l'autre guerre mondiale, qu'elle « verse incessamment » dans notre oreille « tout le flot de purin de la mélodie mondiale » (« La Radio », *P*, I, 748). Il redira ainsi en 1951, que « nous naissons en réalité au milieu d'un brouhaha insensé, celui des paroles de l'ancien ordre, des rengaines de la mélodie mondiale » (*PAT*, 287). C'est sans doute au moment de l'incorporation que se précise ce que Ponge désignera bientôt comme son « premier mobile » par rapport à l'écriture, censée racheter la parole : « notre premier mobile fut sans doute le dégoût de ce qu'on nous oblige à penser et à dire » (*PR*, I, 195).

Le sentiment de coercition est en effet manifeste dans « Vie militaire », qui stigmatise l'« autorité immédiate » exercée par la parole, pour mieux convaincre et mieux « tromper », en se trompant du reste d'abord soi-même :

75 « Je ne parle qu'à ceux qui se taisent », écrira Ponge dix ans plus tard (*PR*, I, 196).

76 J. M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit.*, p. 153.

77 « L'ordre de choses honteux », tels sont les premiers mots des « Ecuries d'Augias » (*PR*, I, 191).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Je me révoltais contre les mots d'ordre, les communiqués. Il ne me semblait pas possible d'admettre que, pour se défendre contre un autre, il faille se tromper soi-même ; et que l'esprit et ses expressions soient employés à un autre service que celui de la vérité. Rien ne me paraissait plus digne de haine que l'enchaînement de ma liberté au nom de maximes bien générales et bien lourdes (…) (ibid., 1347).

Mais ce qui est particulièrement frappant, c'est la manière dont est ressentie *physiquement* cette parole coercitive, comme une violence exercée sur le corps du destinataire : « un secret instinct m'avertissait déjà qu'elles n'étaient si générales et si lourdes que pour convaincre, en quelque sorte, physiquement, à la manière des musiques militaires. (…) Mais les événements étaient si pressants, les contingences si volumineuses et si sonores, j'étais encore si jeune et si mou, et l'on me prenait si violemment au corps, que je ne pus me dégager complètement de la grossière rhétorique d'alors » (*ibid*., 1347, je souligne). L'autorité de la parole est ici utilisée à des fins de dressage[78].

Le dégoût suscité par la parole risque de déboucher sur le choix du mutisme. Un fait biographique, maintes fois relevé par la critique, en témoigne : celui de l'échec de Ponge à ses examens oraux, c'est-à-dire dans une situation où il faut prendre la parole face à l'autorité qu'incarne l'institution. Ponge a fait par deux fois, en tant qu'étudiant, l'expérience d'un échec aux épreuves orales, ou plutôt même d'un échec de la communication orale elle-même : pour la licence de philosophie en 1918 comme pour l'admission à l'Ecole Normale Supérieure l'année suivante, il s'est retrouvé presque aphasique, « dans l'incapacité quasi physique de parler »[79]. Si les biographèmes les plus signifiants sont ceux que l'auteur choisit lui-même de mentionner, tel est le cas de celui-ci, auquel Ponge fait allusion dans une lettre de 1923 à Paulhan, et qu'il rattache à une incompétence généralisée pour tout ce qui touche à la « conversation » :

Surtout ne me jugez pas sur ma conversation. J'ai été toujours collé à l'oral. Je suis souvent d'une "bêtise inconcevable" dans la conversation. Je dis souvent le contraire de ce que je veux exprimer [80].

Cette aphasie à l'examen n'est pas seulement significative d'une difficulté manifeste face à l'exercice oral de la parole mais aussi du choix, à cette époque, du mutisme comme forme de résistance au jeu social, la seule dont l'auteur dispose à ce moment, comme le soulignent Gérard Farasse et Bernard Veck:

Sans doute [le jeune homme absolu] veut-il croire qu'on lui pose une véritable question et non qu'on l'interroge par pure forme. Et comment répondre à une véritable question sans avoir pris le temps de la méditer ? Il refuse donc de participer à ce jeu biaisé qui fait de l'élève le modèle réduit du maître. (…) Lors de ces épreuves orales, Ponge n'a pas encore découvert les vertus salvatrices de

[78] Je renvoie à l'analyse qu'en donne Benoît Auclerc : « tout concourt ici à montrer l'inscription des « maximes » (…) dans le corps : dans l'énumération, les « contingences », qualifiées de « volumineuses et sonores », ont tous les attributs de l'ordre asséné, tandis que le dégagement dont il est question à la fin de la phrase résonne en un sens très concret après la « prise » du corps évoquée juste avant. La rhétorique est ici l'instrument de dressage du corps ; le rythme, le volume sonore en sont les truchements et en garantissent l'efficacité. » (Benoît Auclerc, *Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2006, p. 28.)

[79] Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit.*, p. 23.

[80] ***Archives Jean Paulhan, I.M.E.C. Lettre citée par Michel Collot dans la notice des Douze petits écrits, OC I, p. 878.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

la serviette-éponge. Pour résister il ne dispose de rien d'autre que le silence. Et c'est à la façon d'un Bartelby qu'il traite le langage[81].

Cet incident vaut aussi par les conséquences qu'il aura : il générera (ou du moins renforcera) le sentiment d'une inaptitude à l'échange conversationnel, à l'expression face à autrui de ce que l'on souhaite dire. De plus, si était déjà présent le sentiment d'une revanche à prendre, par l'écriture, sur la parole impossible, le rejet hors de l'institution, provoqué par cet échec, ne pouvait que le renforcer. En tout état de cause, le spectre de l'aphasie va hanter durablement l'œuvre, de même que l'obsession de réussir à *prendre* la parole[82].

L'expérience qui marque l'adolescence est finalement celle de la remise en cause de l'autorité de la parole telle que l'enfance l'avait constituée en idéal, d'un doute profond sur le bien-fondé de cette autorité. Le jeune écrivain prend conscience du fossé qui sépare les mots des valeurs qu'ils sont censés incarner, ainsi que de la possibilité de faire jouer l'autorité de la parole indépendamment de toute considération morale, comme « excuse » aux bassesses, comme manœuvre d'intimidation, comme dissimulation au service d'un pouvoir. Cette crise de confiance dans la parole fait écho à un phénomène collectif, historique : la déstabilisation générale vis-à-vis des valeurs et de leur expression supposée dans les mots, la crise de la représentation, à l'œuvre déjà depuis Mallarmé. En tout état de cause, l'aspiration du jeune écrivain à articuler étroitement morale et parole se voit gravement compromise. Toute l'œuvre s'emploiera à trouver à cette aspiration un nouveau mode d'ancrage dans la parole.

Pour conclure sur cette esquisse d'exploration archéologique de la parole pongienne telle qu'elle apparaît au seuil de l'œuvre, je dirai que cette parole a été à la fois trop vénérée puis trop haïe pour que son exercice soit chose simple. Sur le jeune écrivain pèse la menace de rester, littérairement, à l'état d'*infans*. Cette menace s'exerce sous un double aspect : tout d'abord la parole est investie d'une représentation de toute-puissance (divine, paternelle, héroïque…) qui la rend quasi sacrée et en inhibe l'accès, dans une sorte de *noli me tangere* ; ensuite, devant la découverte que la parole est confisquée par le pouvoir, par l'autorité des adultes, la tentation est grande de préférer l'état d'*infans* aux compromissions parolières. Dans tous les cas, la parole est à conquérir, il faut y accéder, son exercice ne va nullement de soi. Ponge n'est pas du tout certain d'en disposer, ce qui, pour un apprenti poète, représente une position fort inconfortable. Cependant un point d'appui reste disponible : celui de l'amour des mots pour eux-mêmes, pour leur épaisseur, leur chair, en-dehors de leur qualité – désormais suspecte – à exprimer des valeurs. Nourrie par la lecture de Mallarmé, cette aspiration s'exprime dans « La Promenade dans nos serres », texte fondateur et capital.

2. Un texte-programme : « La Promenade dans nos serres » (1919)

81 Gérard Farasse et Bernard Veck, Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Littérature », 1999, p. 72.

82 « L'aphasie pongienne est structurelle. Jeune, il ne parvient pas à "passer" les oraux de ses examens. Plus tard il comprend que c'est contre la "parole" qu'il choisit l'"écriture". Plus tard encore il reprendra "de force" la parole » (J. M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit.*, note 43 p. 268).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« La Promenade dans nos serres » (*PR*, I, 176-177), écrit en 1919, constitue le véritable *seuil* de l'œuvre de Ponge, car c'est – je l'ai signalé déjà – le plus ancien des textes qu'il ait, de son vivant, fait entrer dans son œuvre. Il le désigne, dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*, comme « le premier texte », précisant qu'il est« le texte le plus ancien de [s]on œuvre publiée », et qu'il le « cite volontiers » (*EPS* 49). Ecrit par un aspirant-écrivain de vingt ans, il établit les bases d'un projet littéraire et en définit les aspirations fondamentales. Il est à ce titre fort précieux en vue de l'analyse de cette œuvre comme parcours : il en fournit le point de départ. Les circonstances de sa composition, en mars 1919, telles qu'elles sont précisées par Ponge, ne sont pas indifférentes *:* « J'ai écrit cela alors que j'avais été mobilisé (…) et que j'étais malade[83], et que j'étais soigné dans un hôpital auxiliaire (…) contigu au Parc de Chantilly et il y avait là une serre » (*ibid*. 49). Au sortir tout à la fois de la mobilisation, de la maladie, et de l'hiver, les fleurs de la serre (« printemps dans l'hiver, été dans le printemps », « oasis de chaleur et de verdure » dit Ponge dans un avant-texte[84]), immédiatement transposées en fleurs du langage, ont pu être source d'un enchantement où trouve à se dire une confiance fondamentale dans les mots.

A. Un parti pris des mots

L'espace dans lequel ce texte invite à « se promener » est celui des mots. Dans ces « serres » ne poussent que des créations verbales : aux « parterres de voyelles colorées »[85] répondent en contraste les « ombres de la muette » et les « boucles superbes des consonnes » (*PR*, I, 176). Les fleurs ne renvoient pas ici à la traditionnelle ornementation rhétorique du langage, mais à une beauté et une puissance d'émotion intrinsèques à celui-ci. A la suite de Mallarmé, Ponge désigne comme véritable espace d'élection celui du langage, et se voue à l'explorer. Le jardin de délices, l'espace mythique par excellence, le lieu même de la joie[86], c'est dans les mots qu'il sera recréé. Le thème floral est du reste lui-même porteur de connotations mallarméennes, depuis la formule fameuse, selon laquelle le mot « fleur » fait se lever non pas les « calices sus » mais, « idée même et suave, l'absente de tout bouquet »[87]. Ces fleurs de parole renvoient aussi à « Toast funèbre », qui évoque la poésie comme acte de faire « survivre » « une agitation solennelle par l'air / De paroles, pourpre ivre et grand calice clair » dans le souhait que le regard « Reste là sur ces fleurs dont nulle ne se fane »[88]. Une transposition du monde physique au monde verbal est ici à l'œuvre, conformément à la définition mallarméenne de la poésie comme « merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole »[89].

Dans une perspective tout aussi mallarméenne, l'attention se porte sur la matérialité des mots, sur leurs caractéristiques concrètes, sur leur densité, leur volume, tant graphiques (« décors des lignes », « merveilleuse décoration du papier ou du marbre », « fioritures des points et des signes) que sonores (« l'éloquence », « l'oreille de l'écouteur», les « profonds

83 Ponge a été atteint de diphtérie en 1919.

84 Il s'agit d'une note intitulée « Serres », recueillie dans les *Pages d'Atelier* (*PAT*, 35).

85 Probable réminiscence du « Sonnet des voyelles » de Rimbaud.

86 « Paradis de parfums, de chaleur, de lumière » écrit Ponge dans l'avant-texte « Serres » (*PAT*, 35).

87 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Divagations*, (1897), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1976, p. 251.

88 Stéphane Mallarmé, *Poésies*, (1870-1898), Paris, Gallimard, « Poésie », 1965, p.66.

89 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Divagations*, *op. cit*. p. 251.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

mouvements de l'air au passage des sons »). Cette double dimension de la parole, pour les yeux et pour l'oreille, soulignée au seuil de l'œuvre, est essentielle. Si la réalisation orale de la parole est destinée à subir une éclipse temporaire dans l'œuvre de Ponge, elle n'en reste pas moins une aspiration formulée originellement, et que l'auteur s'emploiera à réaliser. Par le moyen de l'œil, de l'oreille, voire du toucher (« mouvements commençants », « secrète chaleur », « profonds mouvements de l'air »), il s'agit de rendre aux mots leur pleine consistance, de rendre au langage sa réalité sensible, d'en faire même la source d'un plaisir sensuel. Pour cela, il est nécessaire de délivrer les mots de l'asservissement au sens. Le privilège accordé au signifiant est affirmé sans ambages : « Je veux vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification. Enfin vous élever à une condition plus noble que celle de simples désignations » (*ibid*., 177).

Cette ambition de considérer les mots pour eux-mêmes et non pour leur simple fonction d'instrument de la pensée, et de prêter la plus grande attention au plaisir qu'ils dispensent constitue un point commun entre la perspective de Ponge, et le surréalisme naissant (l'année 1919 est celle où Breton et Soupault rédigent *Les Champs magnétiques*, qu'ils publient dans *Littérature)*, même si les divergences entre les conceptions de Ponge et celle des surréalistes n'en restent pas moins considérables. Cette aspiration entre dans le cadre d'une remise en question historique des rapports entre pensée et langage. Dès 1917, le mouvement dada affirmait son refus de la conception idéaliste consistant à soumettre le langage à une pensée préexistante (et implicitement supérieure) : « La pensée se fait dans la bouche », avait proclamé Tzara[90].

« Je veux vous faire aimer pour vous-mêmes… » : le choix du mot est révélateur. Il est bien question ici d'une relation d'amour avec les mots. Ce texte est l'un des plus lyriques de Ponge. L'apostrophe lyrique (« Ô draperies des mots, Ô traces humaines à bout de bras ») y scande un appel fervent qui a tout d'une *prière*, où se mêlent l'action de grâces, l'adoration et l'imploration. Les mots sont investis de la toute-puissance divine ; d'eux seuls peut procéder le salut : « Ô draperies des mots, assemblages de l'art littéraire, ô massifs, ô pluriels (…), à mon secours ! ». Dans l'Eden auquel ils donnent accès, tout est revêtu d'une puissante nécessité : l'imperfection et la mort elles-mêmes y ont leur place indispensable à l'harmonie d'ensemble : « Divine nécessité de l'imperfection, divine présence de l'imparfait, du vice et de la mort dans les écrits, apportez-moi aussi votre secours. Que l'*impropriété* des termes permette une nouvelle induction de l'humain parmi des signes déjà trop détachés de lui et trop desséchés, trop prétentieux, trop plastronnants. » « Une nouvelle induction de l'humain » : la précision est d'importance. En effet ces serres édéniques sont avant tout faites pour la circulation heureuse de l'homme qui s'y « promène ». Ce n'est pas le jardin de Dieu, c'est le jardin de l'homme, créé pour sa joie. Et pour l'homme pongien, la plus grande joie est d'être entendu.

B. Une aspiration lyrique à la communication

Il est remarquable que Ponge choisisse, pour exprimer son projet littéraire, la forme d'un texte entièrement *adressé :* une prière aux mots. Les mots sont « l'autre », que l'on implore pour son salut. Mais ce salut lui-même coïncidera avec la rencontre d'un deuxième « autre », celui que Ponge appelle « l'écouteur » : celui qui pourra entendre. Le titre du texte dit clairement l'aspiration à un espace verbal *partagé :* c'est à une promenade dans *nos* serres qu'il convie. Les mots valent avant tout comme médiateurs de communication

[90] T. Tzara, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920) in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Flammarion, 1975, p. 379.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

intersubjective : « grâce à vous, réserves immobiles d'élans subjectifs, réserves de passions communes sans doute à tous les civilisés de notre Age, je veux le croire, on peut me comprendre, je suis compris » (*ibid*., 176). La demande adressée aux mots est celle de rendre possible une vibration partagée par celui qui parle et celui qui reçoit, lecteur ou « écouteur » : « Concentrez, détendez vos puissances, – et que l'éloquence à la lecture imprime autant de troubles et de désirs, de mouvements commençants, d'impulsions, que le microphone le plus sensible à l'oreille de l'écouteur » (*ibid*., 176-177). Le lecteur, convoqué dans sa dimension physique d'« écouteur » est là, au seuil de l'œuvre, nommé, désiré. Au cas où ce fait nous aurait échappé, Ponge le souligne dans les *Entretiens* en 1967 : « ceci est assez important, le lecteur est ici invoqué déjà, en 1919 » précise-t-il (*EPS*, 50).

Tout aussi remarquable est le fait que les mots soient supposés assumer à eux seuls la communication avec ce lecteur, qu'ils soient seuls porteurs de l'espoir de cette communication, puisqu'ils sont censés compenser l'absence de l'expression par le corps et font l'objet, à ce titre, d'un appel au secours : « à mon secours ! au secours de l'homme qui ne sait plus danser, qui ne connaît plus le secret des gestes, et qui n'a plus le courage ni la science de l'expression directe par les mouvements » (*ibid*., 176). Cet homme « qui ne sait plus danser » c'est peut-être d'abord l'auteur affaibli par la maladie (et vraisemblablement aussi par une certaine inhibition personnelle quant à l'expression par le corps), mais c'est aussi, plus généralement, l'homme occidental, dont l'expression, au cours des siècles, s'est peu à peu coupée du corps pour devenir essentiellement abstraite. « Voyez comme cela se réfère à des civilisations dites primitives, enfin, aux danses, à la saltation des civilisations primitives »[91], commente Ponge dans les *Entretiens* (*EPS*, 50). S'exprime déjà ici la nostalgie – récurrente dans l'œuvre – d'un langage originel qui aurait été en continuité parfaite avec le monde physique, et profondément lié au corps.

Si un absolu du langage est ici visé, il s'agit cependant d'un absolu résolument humain, physique, sensible, dans lequel peuvent et doivent s'inscrire – presque triomphalement – les limites et faiblesses propres à la condition des hommes, à savoir « cette secrète chaleur du vice, causée par le temps, par la mort, et par les défauts du génie », par laquelle les « abstractions » seront susceptibles d'être « intérieurement minées et comme fondues » (*ibid.*, 177). Constatant au seuil de son œuvre un éloignement du langage par rapport à son enracinement originel dans une corporéité, Ponge n'aura de cesse, tout au long de son parcours, de tenter de réduire cette distance, en réintégrant dans l'écriture sa dimension corporelle, pour tâcher de faire véritablement des mots, selon l'expression trouvée dès 1919, des « traces humaines à bout de bras » (*ibid*., 177). Rappelons que la « trace » désigne d'abord le « vestige qu'un homme ou un animal laisse à l'endroit où il a passé » (Littré). Elle implique l'existence d'un témoin, qui constate la trace, et éventuellement la suit, car on peut *suivre à la trace* celui qui est passé d'abord, ou même *marcher sur ses traces*. Mais ce que de lui l'on suivra ainsi ce n'est ni sa pensée ni l'expression de ses sentiments, mais quelque chose de plus profond, de plus primitif, de plus physique : inséparable de son corps. Ce désir d'articulation étroite entre la parole et l'individu qui la profère (désir qui entre en tension avec l'idéal de l'inscription épigraphique) est présent dès ce texte fondateur. C'est encore le mot « traces » que Ponge emploiera lorsque des années plus tard il évoquera cette *nécessité* profonde qu'il voulait, d'emblée, mettre en jeu dans son écriture :

Je travaillais en général les pieds sur la table, pour ne pas travailler comme on travaille à l'école, pour me mettre dans une espèce d'état second, dans lequel la nécessité complète, passant par mon corps et aboutissant à ma plume par

[91] J'aurai plus tard l'occasion de revenir sur cette notion de *saltation*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

l'intermédiaire de mon bras, ce que j'inscris est <u>une espèce de trace</u> de ce qu'il y a de plus profond en moi, à propos de telle ou telle notion » (EPS, 72, je souligne).

C'est dans une sorte de poussée interne que Ponge voit l'irruption de l'irrationnel dans l'expression, irrationnel dont il reconnaît la nécessité mais pas à la façon des surréalistes ***:***

Vous comprenez bien que je ne pouvais pas faire d'écriture automatique, enfin il ne s'agissait absolument pas de ça. (...) Je travaillais donc avec l'irrationnel venant de la profondeur de mon imprégnation, de mon imprégnation enfantine, venant du fond de mon corps (EPS, 72).

Cette aspiration à l'authenticité de la trace, il lui faudra beaucoup de temps pour parvenir à la mettre en œuvre.

En somme le projet inaugural qu'expose, dans son ambition et sa ferveur, « La Promenade dans nos serres », est porté par un espoir considérable : il s'agit de rien de moins que d'une déclaration d'amour aux mots, vecteurs de partage entre les êtres. Les déceptions éprouvées seront à la mesure de cet espoir initial : de l'amour Ponge va passer – et pour longtemps – au rapport de forces, avec les mots surtout, mais aussi, bien qu'à un moindre degré, avec les interlocuteurs. Avant de retracer le cheminement qui, de difficultés en difficultés, va l'amener à transformer son projet, notons encore la manière dont se distribuent initialement, dans cette ouverture officielle de l'œuvre qu'est « La Promenade » les termes de la communication : le *je* est là, très présent (six occurrences du pronom), très pressant (deux fois « je veux »). On est loin, pour l'instant, de la « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots » impliquée, selon Mallarmé, par « l'œuvre pure »[92]. Le *tu* n'est pas moins présent, comme adresse et comme aspiration imprégnant tout le texte ; quant à l'instrument de la communication, à savoir le langage, il constitue l'objet même du projet. Cependant il faut constater que le grand absent, c'est le monde, autrement dit le référent, et par là même la garantie du sens. Dans son désir de s'attacher aux mots pour eux-mêmes « plutôt que pour [leur] signification », Ponge en arrive à tenter d'évacuer dans un même mouvement le signifié et le monde :

Enfin qu'on ne puisse croire sûrement <u>à nulle existence</u>, <u>à nulle réalité</u>, mais seulement à quelques profonds mouvements de l'air au passage des sons, à quelque merveilleuse décoration du papier ou du marbre par la trace du stylet (ibid,, 177, je souligne).

Ponge, congédiant en quelque sorte le monde, est loin encore du parti pris des choses, mais tout engagé en revanche dans la quête d'un langage absolu. En effet, il s'inscrit bien davantage dans la lignée mallarméenne de l'accession à un absolu du langage[93] que dans celle de Rimbaud (et de Baudelaire avant lui) qui viserait plutôt à un déchiffrement du monde, et qu'élisent en revanche, à cette époque, les surréalistes. Emancipant le langage, à la suite de Mallarmé, de toute fonction référentielle, il l'intronise par là dans une position de souveraineté absolue.Mais ce qui va l'amener, par étapes, à prendre le parti des choses, ce sont précisément les apories sur lesquelles déboucheront bientôt sa quête initiale d'un langage absolu. Dans la crise qui va se déclarer, il lui faudra revenir, de toute urgence, au monde, et même prendre officiellement son parti.

[92] Stéphane Mallarmé, « Crise de Vers », in *Divagations*, *op. cit*., p. 248.

[93] Emblématisée par la formule « Le monde est fait pour aboutir à un beau livre » (S. Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit*., p. 395).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'enthousiasme envers les mots qu'exprime « La Promenade », ainsi que la confiance dans la possibilité d'être grâce à eux « compris » vont être progressivement remis en cause, jusqu'à entrer violemment en crise. Et pourtant cette confiance, originellement exprimée, subsistera secrètement, à la façon d'un horizon que Ponge, lentement et difficilement, par de longs détours parfois, mais de manière infiniment tenace, s'efforcera, tout au long de son œuvre, de rejoindre.

3. Premières mises en œuvre (1919-1923)

Entre 1920 et 1922, Ponge écrit certains des textes poétiques qui composeront les *Douze petits écrits*, ainsi que d'autres qui seront recueillis bien plus tard dans *Lyres ;* d'autre part il consigne ses réflexions dans des notes qui resteront, pour la plupart, longtemps inédites avant d'être publiées dans *Méthodes* et *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel*. Aucun projet encore n'annonce le parti pris des choses. Une lettre à Gabriel Audisio de janvier 1922 témoigne que Ponge est occupé à tout autre chose : « Je ne publie pas encore, (…) mais j'ai beaucoup de travail sur la planche : satire sociale, un drame en quatre actes, et les poèmes »[94]. Ponge entreprend aussi, à cette époque, une tragédie en alexandrins, qu'il abandonnera en 1925[95]. Il ne va pas tarder, contrairement à ce qu'annonce la lettre, à « publier », et ceci d'abord dans la revue *Le Mouton blanc*, fondée par son condisciple de Khâgne, Jean Hytier[96]. Le premier texte qui y paraît, « Esquisse d'une parabole » (écrit en 1921) témoigne d'une confiance réaffirmée dans les possibilités du langage. Cependant, des difficultés vont bientôt se faire jour, principalement sur la question des relations entre mots et idées dans le langage, et sur celle de la contrainte qu'exerce la parole commune.

A. Les pouvoirs de la parole : « Esquisse d'une parabole »

Au seuil de son œuvre, en 1921, Ponge intitule « Esquisse d'une parabole » (*NR*, II, 303) un étrange récit, situé dans une vague préhistoire, qui valorise à l'extrême la notion de parole (dont le sens étymologique se trouve réactivé dans le titre) : deux amis fraternels, confrontés à des rencontres plus ou moins menaçantes avec des individus ou groupes de chasseurs-cueilleurs dominés par l'instinct prédateur, tentent à chaque fois de désamorcer les conflits par la parole : « alors nous lui (leur) parlâmes », telle est la formule qui scande le texte. La mise en relation par la parole transforme l'attitude prédatrice en capacité à « voir » et à « penser » :

Alors, nous leur parlâmes et, les ayant intéressés au spectacle de la nature, nous leur montrâmes à voir et à penser. Dès lors, ils virent et pensèrent comme nous, et cette multitude vint avec nous (ibid., 304).

L'exercice de la parole et de la pensée conduit, dans le texte, à une joie manifestée par le chant et la danse, mettant en pratique cette « science de l'expression directe par

[94] Lettre inédite, citée par Michel Collot dans sa notice sur *Douze petits écrits* (*OC* I, p. 874).

[95] Tragédie intitulée *Tigrane et Priscilla*. Voir Michel Collot, *ibid*., p. 874

[96] La revue se donne pour l'« organe du classicisme moderne ». L'influence de Valéry y est prégnante. Jean Hytier, qui écrira plus tard une *Poétique de Valéry*, se propose d'y promouvoir un classicisme créateur de nouvelles valeurs. On est donc là très loin, comme le fait remarquer J.M. Gleize, du négativisme de Dada qui « à côté, ou en face, faisait déjà beaucoup de bruit » (*Francis Ponge*, *op. cit*. p. 28). Ponge publie dans cette revue ses deux premiers textes en décembre 1922 et janvier 1923.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

les mouvements » dont « La Promenade dans nos serres » regrettait la perte : « Nous poursuivîmes notre route, chassant et travaillant de concert, et surtout contemplant la nature, pensant et étudiant. Beaucoup chantaient et dansaient » (*ibid*., 305). Le pouvoir de la parole est finalement ce qui permet à une nouvelle société de se fonder, sur des valeurs partagées. Ce message moral (et politique) s'exprime en référence au modèle formel de l'Evangile, dont il imite le style et les tournures caractéristiques. La parole est ici christique, c'est la parole du Fils, la parabole. A cette différence de taille, toutefois, que la parole libératrice n'est pas celle, *reçue*, de Dieu, mais celle, *pratiquée*, des hommes entre eux. L'aspiration à réaliser cette substitution restera, on l'a vu, à l'horizon de toute l'œuvre.

B. Idées et mots : premières difficultés

Les *Fragments métatechniques*, écrits en 1922, témoignent encore d'une confiance quasi-intacte dans la possibilité de réaliser le « programme » décrit dans « La Promenade »[97]. Cependant l'essentiel de la réflexion se concentre sur les moyens à mettre en œuvre dans ce but, à savoir le travail sur le matériau verbal, dans le plus grand respect de ce matériau même :

Il est ainsi certains mots qui tiennent plus d'esprit et de beauté que nos plus riches idées. Respectueux et prudents, nous pouvons entrer dans leur gloire, si nous ménageons à proprement parler leurs susceptibilités. Et d'abord retrouvons-les. Soignons notre palette. C'est une condition de la beauté littéraire : il faut choisir des mots qui ajoutent à la pensée (ibid., II, 305).

Notons que le parti pris – exprimé dans « La Promenade » – de privilégier le signifiant se tempère ici d'une prise en compte du signifié (« idées », « pensée »). L'ambition de « choisir des mots qui ajoutent à la pensée » manifeste que Ponge est à la recherche d'une articulation nouvelle entre mots et pensée, dans laquelle le mot ne serait pas instrument de la pensée, mais participe lui-même de celle-ci.

« Idées », « pensées » : ces termes vont se retrouver de plus en plus souvent sous la plume de Ponge, au fur et à mesure que les difficultés théoriques vont s'amplifier, jusqu'à aboutir à un « drame logique » fait de divorce entre la « pensée » ou l'idée et le langage. Mais nous n'en sommes pas là : en 1922 Ponge croit en la possibilité d'une continuité heureuse entre eux. Ainsi, évoquant l'œuvre à faire, il précise : « la caresse de mon style fera l'expression de son visage, mais sa chair est mon idée : je fais ce que je peux » (*ibid*., 307). L'espoir de concilier mots et « idées » dans une seule et même nécessité se lira encore dans un fragment de *Pratiques d'écriture* écrit au début de 1924, mais avec une insistance nouvelle sur l'échec de toute expression qui considère l'idée comme préexistante :

Ils courent pour suivre l'idée, ils ne l'atteignent pas et leur allure est maladroite. Ils oublient (…) qu'il faut une nécessité des actes, et des mots, et des idées dans un écrit pour qu'il soit comme on dit éternel (PE, II, 1038).

Sur ce point, Ponge est d'accord à la fois avec les surréalistes et avec Valéry : les mots sont bien plus qu'un instrument de la pensée, ils *pensent* selon leur logique propre. Ponge se refuse avec hauteur à être un « moraliste » ou un « penseur » qui subordonne les mots à la pensée, les réduisant à n'être que des véhicules plus ou moins adaptés à leur fonction. Il cherche comment se démarquer définitivement de ces usages laborieux et inesthétiques :

[97] Ils reprennent du reste, avec l'expression « cette mystérieuse induction de l'âme » (*NR*, II, 306), le thème de l' « induction de l'humain » dans l'œuvre d'art.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Le moraliste passe son temps à vider de l'eau sale d'une casserole dans une autre. Il parvient parfois à faire un peu de vaisselle, avec son petit balai crasseux. (…) Il transvase à grand-peine . Le fait sans précaution, généralement tache tout (« Le Moraliste », PE, II, 1010).

Ponge est donc entré dans une réflexion sur les mots, leur pouvoir, leur rapport avec la pensée, que la rencontre de Jean Paulhan, en février 1923[98], et les échanges qui s'ensuivent, ne peuvent qu'intensifier.

C. Rôle de Paulhan

Il semble en effet qu'une proximité intellectuelle se soit révélée immédiatement entre ces deux écrivains également conscients des problèmes du langage et du pouvoir de celui-ci. Dès la première entrevue, Paulhan confie à Ponge ses récentes réflexions sur ce sujet en lui offrant la plaquette *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes,* parue l'année précédente[99]. Jean Paulhan, qui avait fait paraître en 1913 un ouvrage sur le pouvoir du langage manifesté dans les proverbes malgaches, avait sur la question du rapport entre mots et pensée une position claire : affirmant l'impossibilité pour la pensée d'exister en-dehors des mots, il soulignait la nécessité de lutter contre le soupçon dont ceux-ci sont victimes, et de les réhabiliter en même temps qu'on réhabilitera cet art de les travailler qu'est la rhétorique. Il développera ces idées dans *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941)*,* ouvrage auquel il travaille dès 1926, et au sujet duquel il noue un dialogue avec Ponge dont la *Correspondance* porte témoignage.

Cette rencontre, qui débouche rapidement sur une amitié qui durera (non sans tensions ni brouilles) jusqu'à la mort de Paulhan, en 1968, est un événement déterminant pour l'œuvre de Ponge. Tout d'abord elle nourrit sa réflexion sur le langage et, dans la mesure où Paulhan lutte contre la « terreur » que représente à ses yeux l'incitation générale à déplorer les insuffisances de celui-ci, son influence sera précieuse lors de la crise de confiance que va traverser Ponge. Plus encore, en la personne de Paulhan, de quinze ans son aîné, Ponge trouve un lecteur particulièrement qualifié, dont il va faire, surtout à partir de la mort de son père quelques mois plus tard, son principal destinataire et, on l'a souvent signalé, son mentor. Ce fait est important pour mon propos dans la mesure où, à partir de ce moment, c'est à travers le personnage de Paulhan que vont s'incarner, pour longtemps, les difficultés de Ponge face à l'autorité[100]. Il faut noter enfin le rôle déterminant de Paulhan dans la carrière d'écrivain de Ponge, puisque c'est lui qui – durablement – va le faire *paraître*, au

[98] A cette date, Ponge qui a envoyé à la *N.R.F.* un ensemble de trois textes intitulé « Trois satires », et dont les premiers textes publiés dans *Le Mouton blanc* avaient été remarqués par la revue, est reçu par Jean Paulhan (alors secrétaire de Jacques Rivière, directeur de la *N.R.F.*, que Ponge rencontre également)

[99] Dans cette plaquette, Paulhan conteste l'assimilation des mots à des signes, affirmant qu'ils ne le sont pas par nature, qu'il « les faut aider », et que du reste cette conception du langage « néglige la première ressource des mots, leur ressource naïve » (Jean Paulhan, *Jacob Cow le pirate*, [1921] in *Œuvres complètes*, Cercle du Livre Précieux, 1966, p. 129, p. 133). Ponge intitulera « Ressources naïves » un proême écrit en 1927.

[100] Il faut du reste souligner que plusieurs facteurs prédisposaient Paulhan à être mis en position d'autorité quasi parentale : tout d'abord la rencontre avec lui avait été provoquée par le père de Ponge, comme l'écrira en 1929 Ponge à Paulhan : « C'est mon père qui m'a d'abord parlé de toi, et de la sémantique (m'ayant plusieurs fois surpris plongé dans les Etymologies du Littré) puis conseillé de t'écrire » (*Corrr.* I, 115, p. 114) ; ensuite Paulhan, protestant et nîmois comme Ponge, a été condisciple à Nîmes de l'oncle maternel de Ponge.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

double sens du terme. Dès juin 1923 la *N.R.F*. publie les « Trois Satires »[101] que Ponge lui avait adressées.C'est également Paulhan qui, trois ans plus tard, fera paraître le premier ouvrage de Ponge, recueillant douze de ses premiers textes dans la collection « Une œuvre, un portrait » (destinée à faire connaître les jeunes auteurs découverts par la revue), sous le titre *Douze petits écrits* (mars 1926).

D. Dégoût face à la parole commune

Lorsque Ponge, méditant les leçons de Paulhan, souligne en 1924 la nécessité unique qui doit fondre mots et idées, il insiste, pour finir, sur ce qu'il continue à tenir pour l'essentiel, c'est-à-dire la présence humaine dans l'œuvre, qui fonde l'ensemble de ces nécessités : «[il faut] de plus une nécessité de ces combinaisons dans l'écrit, selon l'homme, dont la nature est aussi bien dans les mots, dans les actes et dans les idées, puisqu'au fond de tout est l'humain » (*PE*, II, 1038). Cette affirmation de « l'humain » comme l'essentiel nous ramène au désir, si vivement exprimé dans « La Promenade », d'une communion humaine par l'expression poétique. Tel est toujours le soubassement du programme de Ponge ; c'est même un point d'ancrage qui reste remarquablement stable. Les *Fragments métatechniques* placent la préoccupation du plaisir du lecteur au tout premier plan : « On veut que l'art vive pour lui-même. Je n'y entends rien. Il n'y a là que de l'homme ; et il faut plaire : c'est tout [102]» (*NR*, II, 306). Un passage des *Pratiques d'écriture* déclare, plus nettement encore : « *Le lecteur* voilà le critérium : / *Plaire au plus grand nombre »*(*PE*, II, 1041). Dès 1922, le critère que retient Ponge pour le classement des œuvres littéraires est celui du plaisir esthétique, et il entreprend même, dans une singulière métaphore géographique, de sérier les genres en fonction des différentes stratégies qu'ils mettent en œuvre pour conquérir le lecteur :

L'artiste peut aborder le public par un cap, ou par un golfe, ou par une rivière qu'il remonte jusqu'au cœur ; il peut le survoler, et que son ombre seulement en amuse la surface ; il peut le conquérir à pied, longuement, par tous les sentiers (NR, II, 306).

C'est du reste tout au long de son œuvre que Ponge usera de métaphores spatiales pour tenter de décrire l'expérience qui se joue dans la lecture.

Cependant l'existence d'un espace commun, partagé dans la joie, est maintenant loin d'aller de soi. A l'espace horizontal idyllique de « La Promenade dans nos serres » répond désormais l'espace vertical redoutable de « L'Aigle commun », texte composé en 1923. Si l'adjectif « commun » était en 1919 porteur d'un espoir[103], il l'est plutôt d'une menace en 1923 : l'aigle descendu de ses hauteurs se voit la proie de la confusion, comme pris au filet de la parole commune :

O mouvement regrettable de mes ailes, où, dans quelle honte, à quelle basse région ne m'amènes-tu pas ? (…) O ! Assez. Espaces du silence, que je remonte !

[101] Je ne m'étends pas ici sur la dimension satirique des premiers écrits de Ponge, si ce n'est pour signaler son existence, et la révolte qu'elle révèle, car, comme le soulignera Ponge dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*, « un homme qui écrit des satires est, évidemment, quelqu'un qui n'est pas d'accord » (*EPS*, 62).

[102] Formulation par laquelle Ponge s'inscrit dans la lignée du classicisme.

[103] « Grâce à vous, (…) réserves de passions communes (…), je veux le croire, on peut me comprendre, je suis compris » (*PR*, I, 176).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Mais non ! Vous parlez tous. Qui parle ? C'est nous ! O confusion ! Je les vois tous. Je me vois tous. Partout des glaces (PR, I, 179).

L'association de « commun » et de « aigle » constitue presque un oxymore, l'aigle étant traditionnellement figure de supériorité. Mais, comme le souligne Michel Collot, la déchéance de l'aigle, qui « devient "commun" dès lors qu'il se met à parler » est « pire que celle de l'albatros, autre figure du poète, puisqu'elle est due à cela même qui devrait faire sa souveraineté : le langage »[104]. Et pourtant, il est impossible d'y échapper, en dépit des difficultés que cela comporte :

il est bien difficile de demeurer en silence à ces (hauteurs) dans son univers comme on est tenu de parler, comment faire pour en même temps tenir à son univers, s'y tenir, et durant des années employer en société la parole la plus commune (« Sur un style plus chaleureux », PE, II, 1050).

La difficulté tient à l'usage commun du langage. Le problème de la parole commune, des « mots de la tribu », vécu par Mallarmé, l'est aussi à cette époque par Valéry, et dénoncé dès 1923 dans *Eupalinos*, que Ponge a probablement lu[105]. Si Valéry y voit la justification de la poésie, le poète tentant de rendre aux mots la pertinence qu'ils ont perdue parce qu'ils servent à la communication utilitaire, commune, la question restera longtemps, pour Ponge, beaucoup plus douloureuse.

La difficulté d'exister au sein du langage commun, qui se dit dans « L'Aigle commun » en termes d'espace, se révèle aussi, de manière plus allusive, dans le thème du combat du jour et de la nuit, apparu dès 1922 dans « Le Martyre du jour ou "Contre l'évidence prochaine" » et « Le jour et la nuit ». A cette époque, Ponge a du reste le projet d'un *Mythe du jour et de la nuit.* [106] Dans « Le Martyre du jour», il associe la nuit à la libre « considération », donc à la contemplation et à la pensée, et le jour à une prison, où règnent la prétendue évidence, les éclatantes pseudo-vérités du langage commun. Chaque aube ramène « l'évidence prochaine » (*DPE*, I, 8). « Le Jour et la Nuit », évoque, lui, une « lampe tyrannique » (*L*, I, 449). Comme l'a montré Michel Collot, dès les premiers textes de Ponge le soleil apparaît comme « détenteur d'une puissance souveraine, mais aussi destructrice, voire persécutrice »[107]. Très tôt s'exprime un mythe personnel à Ponge qui fait du soleil, l'un des symboles de l'autorité, une figure tyrannique extrêmement menaçante pour l'exercice de la parole. Le soleil règne sur un univers de discours quasi pétrifiés par l'usage, sur une langue morte : « Le Soleil n'éclaire plus qu'un monument de raisons », écrit Ponge dès 1922 (« Trois poésies », *DPE*, I, 4). C'est la première apparition du mot « raisons », dont le pluriel renvoie à l'ensemble des discours qui se revendiquent de l'autorité logique de la raison.Cette association thématique entre soleil et « raison » autoritaire se poursuivra, sporadiquement, jusqu'au début des années trente, où elle se fera explicite dans « Aurore » (qui prolonge un texte de 1928, « Le Processus des aurores ») :

la cour des paroles rentre en scène. Et aussitôt après elles, apparaît au fond de la salle d'audience le principal témoin, (…) LE SOLEIL. (…) Voilà l'explication de

[104] Voir notice sur le texte, *OC* I, p. 970.

[105] « la parole commune : celle qui meurt à peine née ; et qui se perd sur-le-champ, par l'usage même. Aussitôt, elle est transformée dans le pain que l'on demande, dans le chemin que l'on vous indique, dans la colère de celui que frappe l'injure… » (P. Valéry, « Eupalinos ou l'Architecte », *Dialogues*, in *Œuvres complètes*, t. II, Bibliothèque de La Pléiade, p. 112)

[106] Une note manuscrite dresse la liste des textes concernés . Voir notice de Michel Collot sur « Trois poésies », *OC* I, p. 883.

[107] Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit.* p. 207. Sur le « mythe solaire » chez Ponge, voir les pages 207 à 213.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

tout. La preuve par lion, quia leo. La raison du plus fort, la pétition de principes. Et moi qui fus sur le point de parler ! (NNR I, II, 1068, je souligne).

Ponge se heurte de plein fouet au monument des raisons communément acceptées. Et ceci n'est que le prélude aux difficultés qu'il va rencontrer pour tenter de faire entendre, parmi les voix des autres, la sienne propre.

4. La parole mortifiée

Dés 1923, les écrits de Ponge témoignent d'un vacillement de confiance qui prendra bientôt la forme d'une véritable « entrée en crise ». Michel Collot articule principalement cette crise à la mort du père de Ponge, survenue en 1923 : « à la mort de son père, qui lui avait donné accès (…) aux trésors de la langue et de la littérature et qui s'était montré fort attentif à ses débuts poétiques, Ponge prend conscience de l'impossibilité d'exprimer et de communiquer ses sentiments les plus intimes » [108]. Ponge va être confronté pendant plusieurs années – principalement de 1923 à 1926 – au « drame de l'expression ».

A. La mort du père

En mai1923, Ponge perd son père, à qui il était profondément lié, et dont on peut penser qu'il fournissait la figure primitive du destinataire par excellence de son œuvre. « Le premier dédicataire et vrai lecteur de Ponge a disparu » écrit Jean-Marie Gleize, « non sans avoir tenu en main les épreuves des "Trois satires" qui devaient paraître peu après.»[109] Quelques semaines après cette disparition, le 30 juin 1923, a lieu l'épisode que Ponge appellera plus tard sa « fugue »[110]. Au lieu de se rendre à son travail (il occupait alors un poste provisoire chez Gallimard, où son absence causera de vives inquiétudes), il prend le train pour Fontainebleau et, assis sur un banc, en pleine nuit, il compose le poème sur la mort de son père qu'est « La Famille du sage ». Ce texte sera publié par la *N.R.F*. en septembre 1926. Plus tard Ponge le placera en tête du premier tome de son *Grand Recueil*, donc en quelque sorte en tête de son œuvre, faisant de ce « poème liminaire sur la mort de [s]on père (…) une espèce de dédicace générale de [s]on œuvre à [s]on père » (*EPS*, 66). On note aussi que dans ce texte, devant la figure du père mort – qui n'a pas fini de hanter l'œuvre – (« Tu étais froid, sous un seul drap, voilé »), c'est le silence qui préside (silence dont la tentation se maintiendra durablement) : « Egale en nous coulait une eau en silence du cou sans cesse dans le dos » (*L*, I, 447). C'est le moment où Ponge se sent menacé de devenir fou et en fait part à Paulhan. « De même », souligne Jean-Marie Gleize,

que pour lui la naissance à l'écriture aura été conquise sur l'expérience de l'aphasie, de même la naissance à la littérature (à l'objectivation de l'écriture par la publication) aura eu affaire à l'expérience de la mort, et à la proximité de la folie[111].

[108] Notice sur *Proêmes*, *OC* I p. 957.

[109] J.M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit*. p. 33.

[110] Dans une lette à Paulhan, datée du 30 juin 1943, il écrira : « Vingt ans aujourd'hui de ma fugue, – et d'ailleurs de tout le reste » (*Corr.* I, 285, p. 295).

[111] ***J. M. Gleize, Francis Ponge, op. cit. p. 33-34.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Autre conséquence de la disparition du père : Paulhan se trouve amené à le remplacer, dans une certaine mesure, et se voit revêtu par Ponge d'une partie de l'autorité paternelle. Il sera en tout cas le dédicataire du premier ouvrage de Ponge, *Douze petits écrits*.

Je cite ici l'analyse que donne Michel Collot des effets de la mort du père sur la relation de Ponge au langage:

Cette disparition bouleverse Ponge au point qu'il craint un moment de devenir fou. Elle altère en tout cas profondément sa relation au langage. Quelles que soient les difficultés que lui avait procurées jusqu'alors son usage social, Ponge avait gardé dans le langage une confiance que garantissait la caution paternelle. (…) Le retrait de cette vivante référence livre Ponge au « silence » et à l'arbitraire du signe ; il ne voit plus dans le langage qu'une illusion, qui ne saurait lui masquer le néant. Les mots sont devenus lettre morte [112].

Il semble en effet que le drame de l'expression se déclare en grande partie sous l'effet d'un *flottement du sens*, que rien ne vient plus désormais garantir. La parole ne se trouve plus articulée ni à l'expression (le rapport mot-pensée vacille totalement) ni à la communication : le sentiment d'impossibilité à se faire entendre, à être « compris » devient prégnant.

B. Le flottement du sens

Paroles et signification

Ponge cherche toujours, on l'a vu, une articulation nouvelle entre mots et pensée. Mais c'est, en fait, à une *désarticulation* progressive de ces deux phénomènes qu'il va être confronté, comme si l'absence de la caution paternelle les avait rendus étanches. Il aboutira, en 1926, dans le texte qu'il intitule précisément « Drame de l'expression », à la mise en évidence de la douloureuse solution de continuité de l'un à l'autre, et résumant laconiquement l'emballement d'un mécanisme qui tourne à vide, à cette formule finale : « Une suite (bizarre) de références aux idées, puis aux paroles, puis aux paroles, puis aux idées » (*PR*, I, 176).

Si l'on tente de retracer son cheminement, on voit d'abord Ponge, dans l'espoir de parvenir à une véritable nécessité des mots, engager une procédure consistant à laisser jouer leur logique propre . En 1923, dans les réflexions qu'il consigne sous le titre « Baudelaire (leçon des variantes) », il essaie de se convaincre qu'il est possible, sans dommage grave, de laisser toute l'initiative aux mots. Pour cela il compare l'écrivain à un artiste-comédien travaillant son maquillage :

Le logicien admet qu'il lui apparaisse des idées valables en éclair. De même l'artiste admet les mots qui lui apparaissent ainsi. En se maquillant il a la vision d'une grimace qu'un seul coup de crayon réalisera ; son rôle changera, il fera le cocu au lieu du bellâtre, mais il donne le coup de crayon. C'est là le génie, l'invention. Le rôle ne compte pas. Il y a tellement de choses à dire. Pourquoi choisir d'avance et dire mal (c'est à dire ne pas dire, ne pas exprimer). Ce qu'il se trouve qu'on dit bien (c'est à dire qu'on exprime…) on le dit (PE, II, 1043).

Ponge veut croire encore à une complémentarité harmonieuse entre le mot et le sens : « Le sens n'est rien, il vient après. Non pas exactement. Mais le sens c'est le mot, le mot à sa place, la place et l'arrangement des places » (*ibid*., 1043). Cependant on doute qu'il se résolve de gaieté de cœur à renoncer au désir de signifier, et à s'aligner sur ce que les

[112] ***Michel Collot, Francis Ponge entre mots et choses, op. cit., p. 30.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

mots ou les coups de crayon lui dictent, surtout s'il s'agit de savoir s'il jouera le rôle du cocu ou celui du bellâtre…

Cette question s'inscrit, à l'époque, dans un débat plus vaste dont les termes, sommairement caractérisés, sont : d'un côté s'en remettre aux mots, se confier à eux (attitude des surréalistes), de l'autre les soumettre à un étroit contrôle (position que défend Valéry, après Mallarmé). Ponge est au fond beaucoup plus proche du choix de Valéry. Cependant, si celui-ci se déclare en faveur d'une « alliance intime du son et du sens » qui « ne peut s'obtenir qu'aux dépens de quelque chose – qui n'est autre que la pensée »[113], la position de Ponge semble être beaucoup plus mêlée de révolte et de rage, et constituer surtout une stratégie *par défaut* :

Puisqu'il est impossible de se taire, de ne pas, volontairement ou non « vouloir-dire » quelque chose, de ne pas être toujours suspect de quelque idée, de ne pas toujours paraître dupe, ou cocu, (…) trompons-les [les mots] en même temps que nous-mêmes, enfin que nos expressions soient défaites à chaque instant par le fait qu'elles s'appliquent elles-mêmes à des expressions comme objets (« Hors des significations », PE, II, 1006).

Faute de pouvoir se soustraire à la duperie inhérente au langage, on peut du moins montrer, en le maniant, qu'on en est conscient, et pratiquer une parodie qui mette en évidence les stéréotypes. Ponge ne voit plus dans le poète qu'un « imitateur des façons logiques ». Par là même le poéte est un *bouffon*. Ponge n'a pas tardé en effet à remplacer l'image de l'artiste qui se maquille par celle du bouffon, et à présenter la mission du poète en des termes trop péremptoires pour que ne s'y lise pas un désespoir mal dissimulé : « Qu'il prenne le masque tragique, comique, satirique, lyrique etc. le poète n'est qu'un bouffon, il joue un rôle. Le poète est un imitateur des façons logiques » (*PE*, II, 1012, je souligne). L'emploi que Ponge fait à cette époque de l'adjectif « logique » est révélateur : il s'agit de le déporter entièrement du côté du langage, sans référence à une quelconque justesse préalable du raisonnement. Quant au personnage du bouffon, sur lequel je reviendrai, il indique assez que Ponge est alors aussi loin que possible de l'avènement à sa parole : le *je* susceptible de soutenir cette parole n'est plus qu'une vague instance qui endosse indifféremment tel ou tel masque. Position intenable, et qui ne restera pas tenue plus de quelques mois.

A la fin de l'année 1924, Ponge en arrive à des constats désespérés : la posture de l'artiste en « imitateur », posture qu'il s'était efforcé quelque temps de croire possible, ne lui apparaît plus désormais que comme une lamentable « gesticulation ». L'absence de signification, qu'il avait cru pouvoir revendiquer, s'affiche dans la douleur :

Je ne sais plus ce que c'est qu'une pensée. Je ne connais plus que des sons dans le vent, plus une idée, plus un avis, plus une opinion. Je ne m'occupe plus que d'imiter les façons des hommes, les façons logiques des hommes . Quand cela m'amuse, par besoin de gesticulation, par hérédité simiesque (humaine). Je n'en crois pas un mot (PE, II, 1028).

Il n'en croit pas un mot ; il ne croit plus non plus aux mots, du moins à leur pouvoir d'expression :

Les paroles ne me touchent plus que par l'erreur tragique ou ridicule qu'elles manifestent, plus du tout par leur signification. Je n'oublie à aucun moment leur défaut et ne peux donc à la vérité leur accorder de signification que pour

[113] P. Valéry, « Cantiques spirituels », in *Variété, Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 455.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ainsi dire seconde (…). La vérité ? Je ne comprends pas. La beauté ? Je ne comprends pas (NR, II, 309).

Bien que la considération accordée à « l'erreur » rappelle la « divine nécessité de l'imperfection » qu'évoquait « La Promenade dans nos serres »[114], on est très loin de l'euphorie de 1919, et très loin même de l'optimiste résolution exprimée deux ans plus tôt : « Soignons notre palette. C'est une condition de la beauté littéraire ». En 1924, l'art littéraire ne peut plus avoir pour objet, aux yeux de Ponge, que « la comédie ou le drame logique, drame dont le ressort est cette passion peu étudiée en elle-même qu'est la rage de l'expression » (*ibid.*, 309). La formule est révélatrice : à cette époque c'est déjà le fait même de parler et de tenter de s'exprimer qui est l'objet principal de l'œuvre. Si cette constatation paraît en 1924 teintée d'amertume, Ponge en viendra progressivement à la revendiquer, et c'est cette formule même de « rage de l'expression » qu'il donnera pour titre, vingt ans plus tard, à un ouvrage qui constitue l'un des principaux tournants de son œuvre.

« Words, words, words »

La notion théâtrale de « drame logique », lourde de conséquences quant à la possibilité de s'exprimer et de communiquer, s'accompagne d'une forte présence du personnage d'Hamlet dans les textes de l'époque. Comme Hamlet, Ponge exprime le sentiment d'être plongé dans le drame de l'imposture. Les mots lui paraissent incapables d'exprimer la singularité de l'individu : « je ne saurai jamais m'expliquer » (*DPE*, I, 3), lit-on à la première page du premier recueil publié par Ponge, en une sorte d'avertissement liminaire. Ce que constate l'écrivain, à cette époque, c'est que les mots, loin d'exprimer la vérité du sujet parlant, forment un écran qui le masque et le dérobe aussi bien à lui-même qu'aux autres[115]. A partir de 1924, il est littéralement hanté par la question des masques qu'il n'arrive pas à arracher et des rôles dont il ne peut pas sortir :

Nul ne peut croire non plus à l'absolu creux de chaque rôle que je joue. Plus d'intérêt aucun, plus d'importance aucune : tout me semble fragment de masque, fragment d'habitude, fragment du commun, nullement capital, des pelures d'aulx (PR, I, 189).

La parole n'est qu'imposture :

Si j'écris ou si je parle, ne serait-ce pas par activité de dissimulation ? Comme Hamlet ne parle que par force, lorsqu'il n'est plus seul. (…) Aucune parole, prononcée pour les autres, ne m'engage vis-à-vis de moi-même (NR, II, 309).

Si les mots ne sont en rien porteurs de l'authenticité de l'individu, ils sont donc incapables d'assurer la mise en relation de celui-ci avec les autres. La prétendue compréhension ne repose que sur des stéréotypes sur lesquels on s'accorde. Le drame de l'expression se double d'un drame de la communication. C'est sur celui-ci que s'ouvre le premier texte (composé en 1924) des *Douze petits écrits* : « Excusez cette apparence de défaut dans nos rapports. Je ne saurai jamais m'expliquer[116] » (*DPE*, I, 3). A l'horizon de la parole, c'est la mort qui se profile, en lieu et place de la communication. « Il n'y a pas à dire : quand on parle, ça découvre les dents » (*PR*, I, 190). Si tenter de parler est inutile, mieux vaut

[114] Erreur et imperfection sont des thèmes appelés à un important développement dans l'œuvre.

[115] Lacan dira ainsi que ce qu'on appelle le moi est « impossible à distinguer des captations imaginaires qui le constituent de pied en cap (…), par un autre et pour un autre » (*Ecrits*, *op. cit.*, p. 374).

[116] Je reviendrai plus loin sur les ambiguïtés de cette déclaration liminaire.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

encore couper court, et recourir à la communication des corps : « Viens sur moi : j'aime mieux t'embrasser sur la bouche, amour de lecteur[117] », ajoute aussitôt l'auteur (*ibid*, 190).

Le drame logique confine à la tragédie, car il est sourdement travaillé par la mort. Celle-ci est au centre du « Proême à Bernard Groethuysen »[118], composé en 1924. Se référant encore une fois à Hamlet, et dénonçant comme lui l'illusion du langage, Ponge pose en face d'elle la mort comme unique alternative :

Lorsque quelqu'un entre, cela me fait parler : soit d'une manière commune, soit comme un fou, peu importe… Je m'occupe d'autre chose. Je suis en pleine séance avec moi-même, en plein complot avec l'Ombre. (…) Ce ne sont pas les mots qui m'y feront décider ou changer quoi que ce soit ; mes monologues eux-mêmes ne me tromperont pas. Je n'en serai au fond pas dupe, car au fond ce dont je m'occupe, ce n'est que de la mort (NR, II, 309).

On note le retour insistant de l'expression *au fond*, que Ponge emploie, en 1924 également, dans « Du Logoscope ». Désormais la vérité ultime est du côté de la mort : ce qu'il y a à voir *au fond*, ce n'est rien d'autre qu'elle. Dans « Du Logoscope » en effet, vidés de leur signification, les mots prennent une rigidité et un poids cadavériques. Ponge s'emploie à considérer le mot « souvenir » comme une « nature morte », et il est remarquable que l'image qui surgit alors soit celle d'un cadavre **:**

Dans ce sac grossier, je soupçonne une forme repliée, S V N R. On a dû plusieurs fois modifier l'attitude de ce mort. Par-ci, par-là on a mis des pierres, O U E I. Cela ne pouvait tomber mieux, Au fond. (M, I, 614-615)

A propos de ce texte, Michel Collot parle d'une « pétrification du signifiant » dont les « résonances funéraires » évoquent la disparition paternelle[119]. Impossible en effet de ne pas faire le lien avec l'événement qu'a été, un an plus tôt, la mort du père de Ponge.

C'estpourtant sur ces mots pétrifiés que Ponge va se livrer à un travail acharné, dans la recherche d'un absolu du langage. Son travail de prise en compte exclusive des mots s'opère sur fond tragique. C'est à un « ex-martyr du langage » que Ponge se comparera rétrospectivement, en 1941 (*RE*, I, 368).

C. Martyr du langage

En 1943 dans la « Seconde méditation nocturne », Ponge évoquera ainsi cette période :

L'affabulation d'un texte émanant seulement des aventures sémantiques des mots qui le composent… (Non, ce n'est pas tout à fait cela, mais pas loin de cela, ce Langage absolu « se nourrissant lui-même » (J.P.)[120], que je recherchais – avec une gravité extrême, un désespoir soutenu, aucun humour – vers 1925. Le compte-tenu (…) des mots battait alors son plein. Je ne considérais que les Mots et n'écrivais à la suite de l'un d'eux que ce qui pouvait se composer avec

[117] Notons que cette injonction provocatrice, dans « Il n'y a pas à dire » est, avec le « cher lecteur » de « Fable », l'unique adresse au lecteur formulée dans les textes des années vingt.

[118] Bernard Groethuysen est, à la *N.R.F.*, l'une des personnes que Ponge admire profondément.

[119] Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit.*, p. 31.

[120] ***Jean Paulhan, qui s'en inquiétait, avait écrit à Ponge en 1925 : « je redoute un peu l'absolu où tu veux porter ton œuvre : ce langage hors de toi, se nourrissant lui-même, c'est trop de confiance dans un nuage » (Corr. I, 46, p. 49).***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

sa racine, etc. D'où inhibition presque totale à parler. Une exigence de correction absolue en profondeur aboutissait au silence. J'envisageais exagérément les paroles (NNR, II, 1188).

L'auteur qui voulait se garder du silence ne consent à parler, dans les premiers temps, que dans une exigence telle qu'elle le ramène au risque de ce silence, aux confins de l'aphasie.

Très loin de faire, à la façon des surréalistes, confiance aux mots, Ponge se livre à un travail acharné sur eux, dans la recherche d'un langage absolu. A la suite de Mallarmé, il tente de nier « d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes » et de constituer la poésie en nouveau langage qui « rémunère le défaut des langues »[121] . Comme Valéry, il se « méfie de tous les mots »[122] et juge indispensable de les soumettre à un travail intense. Mais il a sans doute probablement, à cette époque, plus de doutes que ses deux prédécesseurs sur la possibilité de faire aboutir ce travail. Pour s'y livrer, il s'enferme en tout cas dans un laboratoire verbal qui, tel qu'il le décrit dans les *Entretiens avec Philippe Sollers* évoque singulièrement un tombeau : dans ce cabinet exigu, « sans fenêtre », de sorte qu'on « ne pouvai[t] pas y tenir longtemps », il travaille « en secret » avec pour seules « armes » le Littré et un alphabet affiché au mur (*EPS*, 71-72). Dans les mêmes *Entretiens*, il insiste sur le « retrait » qui caractérise son attitude à partir de 1923. Après le premier succès qu'a été la parution à la *N.R.F*. des « Trois satires », il choisit paradoxalement de se mettre à l'écart : « quelqu'un d'autre aurait pu exploiter ce petit succès. Je n'ai pas du tout fait ça » (*ibid*., 63). « Se retirer », le mot revient sans cesse dans le discours de Ponge lorsqu'il évoque cette période[123]. Son travail acharné sur le langage va prendre peu à peu la forme d'un enfermement dans le drame de l'expression.

L'expérience sera d'autant plus pénible que l'auteur, aux prises avec ce langage dont il attendait initialement le salut, fait l'expérience de difficultés grandissantes, découvrant dans les mots un vice qui lui paraît être rédhibitoire. En effet il y voit l'effet d'une « décadence de la langue », qu'il présente comme une réalité historique : « Il ne faut pas croire que les anciens revenaient tant sur leurs écrits mais la conversation était propre. La langue était à son point de perfection. Elle en est descendue tous les jours depuis le XVIIè » (« Préface », *PE*, II, 1023). Il n'est peut-être pas au pouvoir de l'écrivain de remédier à cette situation, car la décadence est bien celle de cet objet collectif qu'est la langue : « Ce n'est pas le génie ou la pensée ou la vision qui tombe, mais *la langue*, l'instrument » (*ibid*., 1037). Ponge pressent d'ailleurs que la difficulté de s'adresser est lié à une défaillance de la langue *parlée*, pourtant seule qualifiée pour établir une vraie communication : dans une intuition saisissante, il écrit : « l'allure du génie est à l'allure de la conversation » (*PE*, II, 1023). Mais il constate aussitôt : « les mots trouvés sur le chemin à cette allure sont aujourd'hui impropres. Quand je veux écrire proprement tout le génie se perd. Le ton n'y est plus. L'allure n'y est plus » (*ibid.*,1023). Il lui faudra un long détour, et des dizaines d'années de travail pour enfin parvenir à cette « allure » dont il sait déjà qu'elle est pour lui l'allure juste[124].

[121] Mallarmé, « Crise de vers » in *Divagations*, *op. cit*. p. 252 et 245.

[122] « Je me méfie de tous les mots », dit, dans la « Lettre d'un ami », le correspondant de M. Teste. (P. Valéry, *Monsieur Teste*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit*, p. 53).

[123] « Je me suis retiré », « je vivais tout à fait retiré alors, dans l'appartement que je partageais avec ma mère », « je me retirais dans un approfondissement de mon écriture « (*EPS*, 64-65).

[124] La tension entre oral et écrit caractérisera, à partir des années quarante, son travail, et la « Tentative orale » de 1947 représentera l'accès enfin trouvé à la verbalisation orale.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

En attendant, Ponge met en œuvrela décision affichée de considérer le mot « hors des significations »,en composant en 1924 des « Fables logiques », dont le titre montre assez qu'elles prennent le langage pour objet :

Il est très significatif que le second groupe de textes que j'ai envoyés à La Nouvelle Revue Française (…) [aient été des textes] axés sur les problèmes du langage à proprement parler. Il y en avait un qui s'appelait « Du logoscope », c'est-à-dire « regardez le logos », « regardez les mots » (EPS 65).

Telle est la première apparition du mot *Logos* dans l'œuvre de Ponge : il tente d'arracher ce logos à la transcendance pour le rapprocher au contraire de la matérialité la plus contingente. Lestrois textes qui composent « Le Logoscope » obéissent à la même pulsion « logoscopique » qui s'attache à la matérialité typographique du mot[125], et que Ponge présente comme la « maladie » d'un « confrère » :

Un écrivain qui présentait une grave déformation professionnelle percevait les mots hors leur signification, tout simplement comme des matériaux. (…) Quelquefois par l'effet de la même maladie, il considérait ces matériaux eux-mêmes comme sujets d'inspiration (…). Voici trois expressions de ces moment critiques » (M, I, 613-614).

Outre cette pulsion logoscopique, les « Fables logiques » témoignent aussi que la relation de Ponge avec les mots se joue désormais dans le cadre d'un rapport de forces. La fable intitulée « Un employé » conte la tentative de soumettre le langage à un *traitement* qui ne va pas sans sévérité. L'« employé » n'est autre, en effet, que le mot, en recherche d'emploi et sommé par l'écrivain-recruteur de produire ses références, de répondre aux questions qu'on lui pose, et de se plier aux exigences de son employeur potentiel. Celui-ci, après un premier interrogatoire, coupe court aux prétentions formulées par le « candidat-mot », pour s'établir clairement dans la position de celui qui commande :

Mais je l'interrompis avec impatience : Après tout, lui dis-je, vous semblez bien fier de vos références ! D'avoir toujours servi « à quelque chose » ; il ne faut pas croire que je vous choisisse pour cela. (…) Je ne suis pas tant un homme d'affaires qu'un artiste, et je veux vous faire servir de modèle. Je vais faire votre portrait. Oui, mettez-vous là. (…) Vous ne ferez plus rien, cela va peut-être vous vexer ? Je le sais, sous prétexte de zèle, vous meniez parfois vos patrons par le bout du nez. Bout du nez : ma foi, c'est peut-être votre caricature que je vais faire, vieux tyran (M, I, 613).

Ponge est désormais entré dans un rapport de forces, avec les mots et avec ceux auxquels ces mots s'adressent. Les termes de ce rapport sont interchangeables : tantôt être soumis, tantôt soumettre. Humiliation ou revanche, on ne sort plus de là. Tantôt Ponge se figure défait et humilié (comme dans « Le Sérieux défait » ou dans « Excusez cette apparence de défaut… », où il prie son interlocuteur de le considérer comme un bouffon), tantôt il se rêve en agresseur et en vainqueur. Dans le deuxième texte des *Douze petits écrits*, il figure la lutte pour s'imposer comme un duel dans lequel il blesse l'adversaire au visage : « Forcé souvent de fuir par la parole, que j'aie pu seulement quelquefois retourné d'un coup de style le défigurer un peu ce beau langage » (*DPE*, I, 3). *Défigurer* s'entend ici comme le geste de s'attaquer aux figures imposées par le langage. Quant au « coup de style » il attire l'attention

[125] Ils ne paraîtront pas dans la *N.R.F.* mais seront plus tard intégrés dans *Méthodes*, où leur présence, à côté de textes beaucoup plus tardifs, manifeste « la nécessité de mettre à jour la préhistoire de l'œuvre, juste avant la découverte du *Parti pris des choses* » (Gérard Farasse, notice sur les « Fables logiques », *OC* I, 1102).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

sur le fait que les *Douze petits écrits* sont une offensive « contre » la langue, un « travail incisif sur le langage »[126]. Brandissant le style, c'est une arme aiguisée que le poète brandit.

En somme Ponge à cette époque, campé sur sa position logocentrique selon laquelle *il n'y a que les mots*, hésite entre deux conséquences possibles : laisser faire les mots, se mettre en leur pouvoir dans une résignation passive à l'absence de signification, et accepter de n'« être qu'un bouffon », ou au contraire revendiquer hautement cette absence de signification, comme la possibilité d'un traitement nouveau à faire subir aux mots. En tout état de cause, il est à l'opposé, en cette année où paraît le *Premier Manifeste du surréalisme*, de tout abandon ludique au langage. Sa crispation sur le problème du langage est telle qu'elle compromet l'établissement de la relation au lecteur, pourtant placée initialement, on l'a vu, au premier rang de ses préoccupations.

D. Une « apparence de défaut » dans les rapports avec le destinataire

« Excusez cette apparence de défaut dans nos rapports. Je ne saurai jamais m'expliquer » : il me faut citer de nouveau cette adresse liminaire des *Douze petits écrits* – qui au-delà de Paulhan s'adresse à l'ensemble des destinataires potentiels – car elle caractérise de manière significative les ambiguïtés de la relation de Ponge à son public. Elle signale l'importance du destinataire, en lui donnant une place privilégiée, et simultanément le maintient à distance. De ce « je ne saurai jamais m'expliquer » initial, Jean-Marie Gleize donne le commentaire suivant :

C'est bien pourquoi il y a littérature. Le lecteur est, sera, pour Francis Ponge, toujours là, à portée de voix, proche. Mais aussi toujours loin, absent, séparé de celui qui parle par le défaut des langues, et l'immense embarras de la communication[127].

Dans les années vingt cette relation se joue dans le cadre d'un rapport de forces, dont les deux pôles sont d'une part la revendication du rôle de bouffon et d'autre part, paradoxalement, l'aspiration à s'imposer.

Portrait de l'artiste en bouffon

Dès le premier texte des *Douze petits écrits*, l'auteur choisit de se placer dans la perspective hamletienne du drame du langage, et sous le patronage littéraire du grand bouffon de référence : Yorick.

Vous est-il impossible de me considérer à chaque rencontre comme un bouffon ? Je ris maintenant d'en parler d'en parler d'une façon si sérieuse, cher Horatio ! Tant pis ! Quelconque de ma part la parole me garde mieux que le silence. Ma tête de mort paraîtra dupe de son expression. Cela n'arrivait pas à Yorick quand il parlait (« Excusez cette apparence de défaut… », DPE, I, 3).

La scène de référence est celle du cimetière dans *Hamlet*, avec le personnage du fossoyeur qui exhume des crânes. La « tête de mort dupe de son expression » renvoie aux méditations d'Hamlet confronté à la vision macabre de la tête de Yorick le bouffon, telle qu'elle est désormais figée dans un rictus mortuaire qui ne peut plus faire rire personne. A l'arrière-plan de la première évocation de la parole, il y a la tragédie et la mort. La parole est tentative de « se garder » du risque mortel du silence et du ridicule d'être dupe. Mais cette parole

[126] J.M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit*. p. 41.

[127] ***J.M. Gleize, Francis Ponge, op. cit. p. 34.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

elle-même est entachée de mort, car c'est une parole d'imposture, qui ne fait office que de masque. L'auteur est tout à la fois Hamlet et le bouffon.

Rappelons que cette figure du bouffon, première mise en scène par Ponge de son rapport au public, correspond bien à un rôle social : le bouffon est, dans la société, un personnage institutionnel, dont le rôle est de faire rire, et qui exerce *consciemment* sa mission[128]. Telle est, à l'époque du drame de l'expression, la « conception du poète »[129] que propose Ponge. Dans « Le Sérieux défait », autre texte des *Douze petits écrits*, c'est sur un mode plus grotesque que tragique qu'il donne à voir la bouffonnerie du langage, mettant en scène une lamentable « tentative orale » en public :

Mesdames et messieurs, l'éclairage est oblique. Si quelqu'un fait des gestes derrière moi, qu'on m'avertisse. Je ne suis pas un bouffon. (…) Ah ! mesdames et messieurs, mon haleine n'incommode-t-elle pas ceux du premier rang ? Etait-ce bien ce soir que je devais parler ? Assez, n'est-ce pas ? vous n'en supporteriez pas davantage (ibid., 10).

Il peut paraître étrange de voir formulées, à quelques pages de distance, et dans des textes rédigés à la même époque, deux postulations contraires : demander à être considéré comme un bouffon et rappeler que l'on n'en est pas un (ce qui montre bien que l'on risque d'être considéré comme tel). La contradiction est révélatrice de l'ambiguïté de la position de Ponge, à cette époque, face aux destinataires de sa parole : tout en se prétendant voué au rôle de bouffon, il nourrit en même temps l'espoir de convaincre et de s'imposer.

La raison du plus fort

« S'imposer » : telle est l'aspiration qui hante les textes de cette époque. S'imposer aux mots, et s'imposer aux autres. En effet, si le désir de plaire au lecteur continue à être un objectif stable, il se double maintenant du désir d'exercer une autorité indiscutable : dans « Natare piscem doces » (1924) Ponge affirme que « le poème est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui » (*PR*, I, 178-179) mais un an plus tard, dans « Examen des "Fables logiques" », c'est l'aspiration à s'imposer qui l'emporte : Ponge cherche dans l'exemple de La Fontaine à se fortifier dans l'idée qu'un *auteur* c'est avant tout celui à qui on reconnaît une *autorité :*

Sa démarche est celle d'un homme qui pénètre dans un cercle où l'on discute. Et qui sans y être intéressé s'écrie dégoûté par la maladresse des gens à s'exprimer : En somme voici ce que vous voulez dire : et il parle pour eux. Voilà exactement le poète, l'écrivain. Il trouve des formules frappantes, valables, capables de victoire dans une discussion pratique. (…) Voilà ce qu'on appelle le Beau langage. C'est ce qui est assuré de pouvoir donner lieu à des citations à propos de n'importe quelle discussion pratique. C'est un langage capable d'effets pratiques (PE, II, 1029).

La focalisation sur les *effets* produits par la parole est une étape essentielle : désormais Ponge ne cessera plus de prendre en compte la dimension pragmatique du langage. Face au « monument de raisons » dont il soulignait, dès 1922, le poids accablant, il cherche

[128] D'où les sarcasmes de Ponge envers les écrivains qui selon lui, croient pouvoir échapper à leur rôle de « bouffon », ainsi Saint-John Perse (*PE*, p 1047).

[129] « Une conception du poète », tel est le titre du texte qui comporte l'affirmation « le poète n'est qu'un bouffon, il joue un rôle » (*PE*, II, 1012).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

comment établir une autre autorité, qui ne soit pas fondée sur la prétention à l'évidence logique ou morale. C'est chez La Fontaine qu'il en trouve le modèle :

Lorsque La Fontaine dit : La raison du plus fort est toujours la meilleure, c'est bien évidemment une constatation et non pas une règle. C'est une chose que les hommes ont coutume de dire et de faire. C'est un lieu commun. C'est un proverbe (PE, II, 1029).

Or, « il y a une espèce de religion, qui oblige les hommes à céder aux proverbes quand ils sont *appliqués* » (*ibid*., 1030). Les moralités de La Fontaine semblent être l'exemple même de formules susceptibles de *faire l'unanimité* parce qu'elles fournissent un *lieu commun*. On peut en effet définir le proverbe comme une formule acceptée par tout un groupe social, sans être pour autant une règle morale. La force du proverbe lui vient d'être le lieu d'une *convention* et non d'une prescription. Le proverbe, expression d'une sagesse tout humaine, et même populaire, fournit un exemple, en raccourci, de contrepoids humain à la parole divine s'exprimant sous forme de commandement reconnu par le peuple.

Mais, dans « La raison du plus fort est toujours la meilleure », Ponge trouve aussi l'énoncé d'un principe susceptible de le guider. Viser à l'efficacité indiscutable du proverbe va faire pour lui figure d'idéal esthétique. Il s'appuie en cela sur les études de Paulhan sur les proverbes, publiées en 1913 sous le titre *Les Hain-Tenys* [130] *:* « Paulhan a montré beaucoup mieux que je ne saurais le faire cette suprématie du *beau langage* en analysant les mœurs à cet égard d'un peuple particulier, les Malgaches » (*ibid*., 1029).Paulhan explique en effet que, dans les « duels poétiques » où les hain-tenys servent d'armes, les « mots décisifs » qui font que l'un des adversaires « ne répond plus rien, s'avoue vaincu »[131] sont des « proverbes », dont l'autorité est du reste immédiatementreconnaissable à leur « rythme mieux marqué »[132]. La supériorité de ces phrases par rapport à des formules plus faibles manifeste, dit Paulhan, une opposition entre des phrases « n'ayant pour elles que leur sens », et d'autres « possédant à côté de ce sens (et parfois à ses dépens) de la force et de l'autorité » : les hain-tenys sont bien des « mots savants » au sens où ils témoignent d'une véritable « science-des-paroles »[133]. Cet art de s'imposer dans le duel par le maniement des proverbes, utilisés comme des armes, exerce sur Ponge une fascination dont témoignent, dans les années vingt, de nombreuses références à ce thème.

L'esthétique du proverbe satisfait en outre au désir d'impersonnalité de Ponge, qui insiste sur la non-implication personnelle de l'auteur dans les « formules frappantes » et « capables de victoire » qu'il propose : « C'est tout son métier. Montrer aux gens ce qu'ils pensent, les mettre d'accord avec eux-mêmes. Lui-même s'en moque fort[134] » (*PE*, II, 1029). La seule chose qui compte, donc, c'est que la formule soit efficace, qu'elle emporte la « victoire ». Etrange conception de la parole, dans laquelle son contenu reste absolument indifférent au locuteur, comme si celui-ci ne faisait que se mettre à la disposition des autres pour leur fournir des « lieux communs », qui emporteront l'adhésion générale. Implicitement, c'est presque une mission sacrificielle, en tout cas entièrement dirigée vers « les autres », et

[130] Paulhan, qui a séjourné trois ans à Madagascar (de 1907 à 1910) a été très frappé par l'utilisation faite par les Malgaches de la puissance expressive des proverbes et des hain-tenys (« paroles savantes » ou « paroles sages »), poèmes énigmatiques utilisés dans les discussions au cours desquelles on règle des conflits.

[131] Jean Paulhan, *Les Hain-Tenys* », in *Œuvres complètes*, Cercle du Livre Précieux, 1966, t. II, p. 78.

[132] *Ibid*., p. 80.

[133] *Ibid*., p. 82.

[134] « Lui-même s'en fout », avait d'abord écrit Ponge (voir note 7 dans *OC* II p.1661).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

vers la gloire du langage, donc d'une certaine façon aliénée. Ponge, très vite, infléchira cette conception de l'efficacité du proverbe vers une plus grande implication du locuteur. Ecrites l'année suivante, les « Notes d'un poème (sur Mallarmé) » reprennent bien le thème de l'écriture conçue comme arme décisive pour obtenir la victoire, et même le radicalisent en lui conférant une violence nouvelle : « A ceux qui ne veulent plus d'arguments, (…) Mallarmé offre une massue[135] cloutée d'expressions-fixes, pour servir au coup-par-supériorité » (*PR*, I, 182). Mais un démarquage s'opère par rapport à l'idéal du proverbe, ou du moins un infléchissement qui éloigne celui-ci du sens commun pour faire de la singularité de l'individu la véritable force qui « fait maxime » (comme on le verra plus loin) : « Moments où les proverbes ne suffisent plus. Après une certaine maladie, une certaine émeute, peur, bouleversement » (*ibid*., 182). A travers cette allusion à la crise que l'auteur vient de traverser, se dit le désir d'atteindre à une coïncidence entre lieu commun et vérité particulière. C'est là un programme qui tient de la quadrature du cercle ; Ponge s'y tiendra pourtant avec la plus grande constance, en dépit des difficultés.

La question de l'hermétisme : vouloir ou ne pas vouloir *commun*iquer

L'un des grands paradoxes de la position de Ponge à cette époque réside dans le contraste entre l'aspiration à être entendu (le « je veux le croire, on peut me comprendre, je suis compris » de « La Promenade ») et la pratique d'un style extrêmement dense et elliptique dans beaucoup de ses textes[136], comme si l'auteur voulait rendre très difficile l'accès à son œuvre. Dès 1922, Jean Hytier souligne chez lui une tendance à l'hermétisme, influencée par Mallarmé[137] :

On voit que tu as lu Mallarmé (…) Tu tiens beaucoup encore à cette virtuosité. (…) Tu t'amuses encore à faire l'obscur, pas trop, d'ailleurs. (…) Tu as une tendance naturelle, et précieuse, à la sobriété, tout au moins dans l'expression[138].

Cet aspect est l'une des composantes de l'« apparence de défaut » dans la relation : si ce défaut tient en partie au sentiment d'impossibilité à « s'expliquer », il relève aussi d'une tendance à se situer en retrait du champ de la *communication*, par hantise d'être pris au filet de la parole *commune*. Ponge aurait en quelque sorte besoin de placer son œuvre sous le signe d'une rupture préalable de l'illusion de communication. Son hermétisme initial serait unefaçon de faire table rase pour empêcher le fonctionnement des automatismes du langage. Si on le resitue dans les débats sur l'obscurité poétique qui parcourent l'entre-deux-guerres, tels que les analysés Bruno Gelas, il apparaît qu'il n'est pas de ceux qui attribuent cette obscurité « à la nature même de l'objet que vise à exprimer le langage du poète » mais relève de la position qui, « de manière plus offensive, laisse entendre qu'il n'y a de poésie qu'au prix d'un détournement délibéré des schémas et modes courants de communication, seule voie susceptible de raviver l'efficience du langage humain »[139].

[135] Le terme « massue », outre l'allusion à l'expression « argument-massue », réfère aux « masses proverbiales » qu'évoquait Paulhan dans *Les Hain-Tenys* (*op. cit*. p. 87).

[136] Citons par exemple « L'Imparfait ou les poissons volants » (1924), « L'Antichambre » (1924), « L'Avenir des paroles » (1925), « Fable » (non daté), « Pelagos » (non daté), « Flot » (1928), « Strophe » (1928).

[137] Dont il faut rappeler la formule célèbre : « Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur » (« L'Action restreinte », *Divagations*, *op. cit*, p. 258).

[138] ***Lettre de février 1922 citée par Michel Collot dans sa notice (OC I p. 876).***

[139] Bruno Gelas, *La poésie à la recherche d'une définition, 1920-1940*, Thèse de doctorat d'Etat, Université Paris III, 1980, t. II, p. 322.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Un texte de 1923, resté inédit jusqu'à une date récente, éclaire cette méfiance de Ponge à l'égard des textes trop évidemment « communicatifs ». Dans cette note, qu'il intitule de manière significative « La promenade ou Les faciles plaisirs du style analytique **»** (je souligne), il reconnaît l'existence du plaisir de la lecture mais condamne comme concession à la facilité la poursuite de ce but, rejetant par là l'euphorie de la promenade partagée qui caractérisait « La Promenade dans nos serres ». Il est révélateur que l'auteur de « style analytique » se caractérise à ses yeux par son *abandon à la parole*, qui est aussi abandon au plaisir de *la promenade* : il « se laisse apparemment conduire par la parole, il épouse les vents », « il ne cesse de parler, il la [son idée] sollicite par les paroles », « notre plaisir est déjà dans la promenade » (*PAT*, 50-51). Il est intéressant encore de constater que, dès ce texte, Ponge décrit le plaisir de la lecture en termes érotiques, comme il le fera abondamment plus tard :

Ainsi [l'auteur] nous excite-t-il, nous flatte, nous caresse-t-il, et peu à peu nous amène-t-il à jouir d'une suprême trouvaille. Il épuise son thème, danger : la lassitude. Il sait baiser (ibid., 52).

Cet art dispensateur de plaisir est finalement rejeté comme suspect de compromission. Il privilégie les trouvailles plaisantes aux dépens de la réinvention du langage : « Continuer par l'analyse du plaisir : rôle de l'habitude. Formes de vivre et de penser habituelles, flattées. On aime les caresses parce qu'on sait par expérience qu'elles amèneront la jouissance » (*ibid*., 52). Le style analytique, c'est-à-dire la parole qui se déploie dans la durée et dans l'espace (d'une « promenade »), n'est finalement aux yeux de Ponge qu'une agréable facilité, aux antipodes de la densité de style à laquelle il aspire à cette époque. Il n'en reste pas moins que ce texte présente une saisissante préfiguration de cette esthétique du cheminement et du plaisir que, bien plus tard, Ponge fera sienne.

Un autre texte très révélateur des ambiguïtés de la relation au lecteur est « La première demeure » (1924) qui deviendra « L'Antichambre ». La question de l'*hermétisme* est traitée ici au sens propre comme celle de l'ouverture – ou non – du texte au lecteur. La « demeure » où le poète est censé l'accueillir, plus proche du tombeau que de l'espace riant de « La Promenade », est – l'auteur le souligne – difficile d'accès et de nature à décourager les visiteurs :

Le palier de ma demeure reste sombre même la porte ouverte, lorsqu'au timbre d'appel je n'ai pas su promettre, hôte paru sévère, oublieux des façons de l'abord, une lueur soudaine entre mes quatre murs. (…) Telle est notre première demeure, assez obscure entre quatre murs comme la dernière demeure : le tombeau. Mais dans celle-ci l'on peut pourtant de l'intérieur (…) produire à grand effort sa lueur propre (PAT, 53).

La « lueur propre » ne parvient cependant pas toujours à se rendre visible, d'où cet appel au lecteur : « O visiteurs s'il en est ! Ne vous rebutez pas aux difficultés de la porte (…). Heureux si tu me cherches où tu peux me trouver, entre ! Le plus difficile est alors obtenu » (*ibid*., 53-54). Il est significatif que Ponge ait finalement gommé, dans le texte définitif (« L'Antichambre ») cette adresse au lecteur, pour la remplacer par une injonction à soi-même :

Accueille un visiteur qui t'étrangera mieux Et par un front rebelle activera ton jeu. Montre-toi connaisseur des façons de l'abord Et dès ta porte ouverte afin qu'on ne s'éloigne Hôte à tort ne te montre oublieux de promettre Une lueur d'abord entre tes quatre murs (PR, I, 184).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La deuxième version fait de ce qui était un appel au lecteur une affaire à régler entre l'auteur et lui-même, une stratégie personnelle qui ne va pas sans une certaine instrumentalisation du lecteur : il faut l'utiliser comme facteur d'« activation » de la créativité, et de distance par rapport à soi-même (il forcera l'auteur à « s'étranger »). Malgré tout, ce texte reste révélateur du désir de confrontation à l'altérité. Le « front » c'est ce qui emblématise l'autre dans sa position de vis-à-vis, c'est le visage de l'autre[140]. L'adjectif « rebelle » renforce cette notion de résistance : Ponge ne veut pas d'un lecteur soumis. C'est une confrontation active qu'il souhaite, voire un conflit : le rebelle (*re-bellis*) est étymologiquement celui qui « recommence la guerre ». La dimension agonistique de la relation au lecteur, prégnante au début de l'œuvre, ne s'en absentera jamais tout à fait. C'est celle que Ponge a choisi de privilégier dans la version finale du texte, qui est, à y bien regarder, essentiellement censurante par la distance qu'elle instaure : elle supprime l'appel au lecteur, gomme le tragique de la métaphore du tombeau et introduit une certaine ironie, ne serait-ce qu'en donnant au texte le titre de « L'Antichambre ». En effet, s'il est question dans ce texte de laisser entrer le lecteur chez soi, cet accueil se voit considérablement limité par la notion d'antichambre, qui comporte une connotation à la fois mondaine et provocatrice : il s'agit en somme de laisser le visiteur « faire antichambre ». Ponge, du reste, n'a pas fini de faire appel à la patience du lecteur. Dans une ambiguïté qui caractérisera durablement sa relation à ce lecteur, il l'accueille tout en mesurant sur lui son pouvoir.

Il faut mentionner enfin, autre facette de cette ambiguïté, la présence apparemment paradoxale d'un appel au lecteur dans l'un des textes pourtant les plus hermétiques de cette période : « Fable ». Cette mise en scène de la spécularité du langage (« Par le mot *par* commence donc ce texte / Dont la première ligne dit la vérité ») s'accompagne d'une adresse au lecteur (« Cher lecteur déjà tu juges / Là de nos difficultés ») que l'on peut interpréter comme une tentative de sortir de l'enfermement du miroir (« *APRES sept ans de malheur / Elle brisa son miroir* ») (*PR*, 176). On peut ainsi lire dans « Fable » l'intuition de la nécessité salvatrice d'en appeler au lecteur pour échapper aux apories de la réflexivité.

Si l'on dresse un rapide bilan du « drame de l'expression », l'on constate que le projet exprimé dans « La Promenade dans nos serres » a perdu l'essentiel des moyens de sa mise en œuvre. L'auteur ne fait plus confiance aux mots ni à la possibilité d'être « compris », et surtout il a renoncé à « s'exprimer », à être lui-même dans ses écrits. Quant au monde, initialement congédié, il est toujours aussi absent. En somme, il n'y a plus rien pour assurer la communication : ni référent, ni existence d'un *je*, ni confiance en un *tu*, ni foi en l'existence même du processus de signification. Il n'y a plus que le langage, désiré et haï, dans un absolu où menacent la mort et la folie. Et toujours la volonté, envers et contre tout, de *s'imposer*. Le désir de traiter les mots « hors significations » s'est refermé comme un nouveau piège empêchant la parole.L'écrivain alors se fige dans des postures de radicalisation désespérée. Avec « La Dérive du sage » (1925) il met en scène une apocalypse où il figure en poète-naufragé : « Je mettrai le feu à mon île ! Non seulement aux végétations ! Je me chaufferai à blanc jusqu'au roc ! Jusqu'à l'inhabitable ! J'allumerai peut-être un soleil ! » (*PR*, I, 183). Dans un accès de rage, il substitue à la signification absente l'ignification généralisée. Et se fait disparaître lui-même au sein de l'absolu du langage : «Le Verbe est Dieu ! Je suis le Verbe ! Il n'y a que le Verbe ! » (*ibid*., 183). Le voici reconduit à la parole divine, au Verbe, et à la célèbre ouverture de l'Evangile de Jean[141]. Même si le poète est ici divinisé, posé en égal de Dieu, il n'en reste pas moins que c'est la Parole

[140] *Frons* signifie « visage » et « partie antérieure d'un objet ».

[141] « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu » (Jean, I, 1, *La Bible, Traduction œcuménique, op. cit*).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

divine qui fait référence. Dans « La Dérive du sage » comme dans « La Famille du sage », la question est celle de l'autorité garante du sens. Le sage est devenu fou parce qu'il n'y a plus d'autorité qui cautionne le sens. C'est l'absolu (inaccessible) du Verbe qui déclenche désespoir et dérive vers la folie. On retrouve cette radicalisation, mais sur un mode plus sarcastique et grinçant, dans « Justification nihiliste de l'art » (1926) qui propose « l'abus » du langage, dans un flux dévastateur, comme le meilleur moyen de le ridiculiser et de s'en venger : « Tout détruire sous une catastrophe des eaux. Tout inonder. (…) ridiculisons les paroles par la catastrophe, – l'abus simple des paroles » (*PR*, I, 175). Si Ponge, en 1924, affirmait encore son aspiration à une profonde *nécessité* de l'expression (« C'est la même chose : nécessité logique et nécessité vitale ») (*PE*, II, 1039), le contact avec cette nécessité vitale, exprimée dès l'origine, est momentanément coupé.

5. L'issue : « parler contre » et se tourner vers les choses (1926)

A. « Parle, parle contre le vent »

L'année 1926 voit culminer les difficultés. Ponge est plongé dans un dégoût tel que, lorsqu'il reçoit les épreuves de son premier recueil, *Douze petits écrits*, il souhaite renoncer à le publier, ce qui lui vaut des remontrances de la part de Paulhan : «Enfin, ce livre. (…) Tu sais quels reproches il m'a valus depuis que, composé, tu t'obstines à l'empêcher de paraître »[142] (*Corr. I*, 67, p. 65). Une note de Claire Boaretto, dans la correspondance Ponge-Paulhan fait même état d'un « accident nerveux » survenu en mai 1926 : « C'est le moment où Francis Ponge est le plus enfoncé dans ses exigences. C'est alors qu'une nuit, dans l'appartement du boulevard Port-Royal, il tombe à la renverse. Accident nerveux, semble-t-il. Il part se reposer à Balleroy, en Normandie, en mai 1926… » (*Corr. I*, note 3 p. 69)

Pourtant c'est aussi le moment où une issue va être trouvée. Issue vers laquelle Ponge avait commencé, pendant l'hiver 1925-26, à faire quelques pas en composant ce texte qu'est « Le Jeune Arbre », dont il ignorait sans doute qu'il inaugurait une série à fort potentiel libérateur. Avec ce poème apparaît la première occurrence d'un motif appelé à un important développement : celui de l'arbre comme image du poète. Si dans « La Famille du sage », c'était le père qui était l'arbre, la famille réunie autour de son corps étant comparée à « une cloche de feuilles, d'un même arbre contre le tronc, calme et froid » (*L*, I, 447), dans cette première reviviscence du motif le poète exhorte et encourage le jeune arbre – auquel il s'identifie :

Fais de toi-même agitateur Déchoir le fruit comme la fleur. Quoiqu'encore malentendu Et peut-être un peu bref contre eux Parle ! Dressé face à tes pères Poète vêtu comme un arbre Parle, parle contre le vent Auteur d'un fort raisonnement (PR, I, 184-185).

Le nerf vibrant du poème, c'est cette injonction *parle !* trois fois répétée. Il s'agit de s'arracher au risque du silence, et la découverte qui rend possible cet arrachement, c'est le passage du désir de *s'imposer* par la parole à celui de *s'opposer*, d'affirmer son existence en se « posant en face » et en résistant à tout ce qui menace cette parole naissante : l'autorité

[142] Ponge laissera finalement paraître le livre. Sa publication, en mars 1926, suscitera peu d'échos.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

des poètes reconnus (« Parle ! Dressé face à tes pères ») ainsi que les obstacles et les risques de déstabilisation (« Parle, parle contre le vent »). Au monument de raisons le poète s'opposera comme « auteur d'un fort raisonnement »[143]. Pour la première fois Ponge articule ce mot d'ordre « parler contre », qui va devenir chez lui une formule quasi magique : « Une seule issue : parler contre les paroles » écrira-t-il encore en 1930, dans « Des raisons d'écrire » (*PR*, I, 197).

Mais ce n'est pas seulement par la substitution du thème du « s'opposer » au « s'imposer » que « Le Jeune Arbre » représente une issue. Il introduit aussi – dans un seul et même mouvement – un motif de la plus grande importance : celui du dépouillement nécessaire. C'est à condition d'opérer un certain nombre de renoncements que le poète pourra affirmer l'essentiel : son existence *parlante*. Le jeune arbre doit choisir de se séparer volontairement de son « fruit » et de sa « fleur », faire de lui « déchoir » ces symboles traditionnels d'une production poétique émanant comme naturellement du cœur profond du poète. C'est renoncer à la fois à l'expression de la subjectivité, et à une certaine forme de « beauté littéraire » reconnue. Ainsi, c'est paradoxalement en renonçant à soi que Ponge entrevoit une confiance à être soi, à l'affirmer, et à s'opposer comme tel. Mais l'entreprise de dépouillement ne fait encore que commencer…

En attendant, Ponge trouve, dans un retour à Mallarmé, de quoi étayer son désir de s'affirmer *contre*. Les « Notes d'un poème (*sur Mallarmé*) », rédigées en 1926, témoignent d'une énergie nouvelle, alimentée par l'exemple de l'aîné qui lui aussi « parle contre » : « Il a créé un outil antilogique. Pour vivre, pour lire et écrire. Contre le gouvernement, les philosophes, les poètes-penseurs » (*PR*, I, 182). L'emploi du mot *logique* (omniprésent à cette période) manifeste ici une évolution spectaculaire : de l' « imitation des façons logiques », on est passé à la prise en considération du langage comme « outil antilogique ». S'appuyant en cela sur Mallarmé, Ponge fait de cet auteur une lecture à contre-courant, comme le souligne Michel Collot :

à l'encontre d'une certaine lecture de l'entreprise mallarméenne qui en fait une quête de l'Idée conduisant aux confins du silence, Ponge y voit une exaltation des pouvoirs du langage, devenu un instrument « antilogique », dont la finalité n'est ni métaphysique ni purement esthétique, mais plutôt éthique. Ce faisant, il s'oppose aux tenants de la « poésie pure », aux surréalistes et à leur modèle Rimbaud, ainsi qu'à Paul Valéry (…) qui confisque l'héritage mallarméen[144].

Il est remarquable aussi que, contre le fameux « silence mallarméen », Ponge affirme la parole comme *refus du silence* : « Le langage ne se refuse qu'à une chose, c'est à faire aussi peu de bruit que le silence » (*PR*, I, 181). Mallarmé est un encouragement à faire confiance – contre le silence – au désir d'expression, à faire confiance à sa singularité, à parler *quand même :*

Chaque désir d'expression poussé à maximité. Poésie n'est point caprice si le moindre désir y fait maxime. (…) Affranchissement de l'appétition, du désir de vivre, de chaque caprice d'expression (ibid., 182).

143 Il faut signaler que Ponge, dans une intuition fulgurante de l'évolution future qui le conduirait de la « raison » à la « réson » avait écrit à l'origine « d'un fort résonnement ». L'avis défavorable de Paulhan sur ce mot – « Le "fort résonnement" me choque un peu », écrivit-il à Ponge (*Corr.* I, 76, p. 71) – lui fit renoncer à cette intuition.

144 ***Notice sur le texte, OC I, p. 972.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C'est dans ce texte que le mot « désir », longtemps absent[145], fait son apparition (il n'y figure pas moins de quatre fois) : une nouvelle ère s'ouvre, dans laquelle l'exigence tiendra désormais compte du désir, ne se pensera plus nécessairement en opposition à lui. Le désir d'adhésion à soi-même s'exprime avec force :

Malherbe, Corneille, Boileau voulaient plutôt dire « certainement ». La poésie de Mallarmé revient à dire simplement « Oui ». « Oui » à soi-même, à lui-même, chaque fois qu'il le désire (ibid., 182).

B. S'appliquer aux choses

On l'a vu plus haut, les conditions d'exercice de la communication étaient arrivées à la limite de l'impossibilité, tant en étaient exsangues – quand ils n'étaient pas absents – les différents facteurs en jeu. Mais voici que grâce à l'émergence du désir de « parler contre », le *je* se voit infuser un sang nouveau. C'est en s'opposant, en se dressant face à ce qui n'est pas lui, qu'il pourra affirmer son existence. Il lui faut donc d'urgence se tourner vers autre chose que lui-même : la place est maintenant libre pour le retour de ce que Ponge nommera plus tard « l'évidence muette opposable » (*RE*, I, 357), c'est à dire le monde et les choses. Les facteurs en jeu dans la communication sont prêts à connaître une redistribution.

D'après la correspondance Ponge-Paulhan, c'est en mai 1926, juste après « l'accident nerveux » déjà mentionné, que s'opère cette étape décisive qui consiste pour Ponge à choisir de prendre le parti des choses[146]. Longtemps après, l'auteur évoquera ce moment dans la « Seconde méditation nocturne », en 1943 :

soudain, je ne sais comme, à Balleroy, au Chambon, je commençai à m'appliquer aux choses. Des ravissements de citadin devant l'étrangeté vivace de la nature m'amenèrent à tenter quelques descriptions (…) Y trouvai-je quelque satisfaction ? Sans doute – et quelque récompense. Quelque délectation à mon propre talent (NNR II, II, 1189).

Le texte « La Robe des choses », composé en 1926 – et publié beaucoup plus tard dans *Pièces* – constitue la première déclaration du nouveau parti pris. C'est un texte de réconciliation, de retour à la vie, et il est remarquable que ce soit aussi un texte entièrement *adressé*, invitant le lecteur à retrouver, lui aussi, le goût des choses. S'appliquer aux choses, c'est retrouver une voie d'accès vers autrui, comme si chez Ponge la joie allait nécessairement de pair avec l'adresse, dans un désir immédiat de partage. Décrivant les infinies variations créées par la lumière, le texte fait se succéder les injonctions au lecteur :

si les objets perdent pour vous leur goût, observez alors, de parti pris, les insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent…. », « aimez ces compagnies de moustiques à l'abri des oiseaux… », « soyez émus… », « apprenez donc… » (P, I, 695-696).

C. De l'arbre au « Monument »

[145] Il sera désormais de plus en plus employé par Ponge, alors que jusqu'en 1926, il n'apparaît que sous la forme très restrictive du « désir de plaire » (*PE*, II, 1043). (Une seule exception : « L'Homme qui désire voyager », texte longtemps inédit sans doute écrit la veille de la « fugue » de Ponge à Fontainebleau, en 1923.)

[146] « Il part se reposer à Balleroy, en Normandie (…). Là, à Balleroy, Francis Ponge concevra *Le Parti pris des choses*, en se promenant dans la campagne » (*Corr. I*, note 3 p. 69).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Parallèlement le motif de l'arbre suit son cours : comme suite au « Jeune arbre », Ponge écrit, la même année, « Mon arbre », où s'exprime au futur la confiance dans le devenir de cet arbre (qu'il ne qualifie plus de « jeune ») :

Mon arbre dans un siècle encore malentendu Dressé dans la forêt des raisons éternelles Grandira lentement, se pourvoira de feuilles, A l'égal des plus grands sera tard reconnu (PR, I, 190).

On observe là le retour, en même temps que la valorisation, du mot « raisons ». La position de l'auteur face à la raison est complexe : tout en luttant contre la prétention du langage à dire une vérité logique, il aspire à rejoindre les « raisons éternelles ». C'est qu'elle ne sont pas du même ordre que celles des « monuments de raison », mais cette différence ne sera mise en lumière que plus tard, avec le rapprochement raison/*réson*. En tout état de cause, la position de Ponge ne se confond en rien avec un antirationalisme.

Mais c'est à la fin de l'année 1926 que le motif subit une évolution remarquable, avec « Le Tronc d'arbre ». Poussant beaucoup plus loin que « Le Jeune Arbre » l'entreprise de dépouillement volontaire, le texte propose un arbre débarrassé non seulement de ses fleurs et de ses fruits, mais aussi de son feuillage, et même de son écorce, c'est à dire de tout ce qui *fait joli* mais qui est contingent, tributaire d'émotions passagères :

Puisque bientôt l'hiver va nous mettre en valeur Montrons-nous préparés aux offices du bois Grelots par moins que rien émus à la folie Effusions à nos dépens cessez ô feuilles Dont un change d'humeur nous couvre ou nous dépouille (…) Détache-toi de moi ma trop sincère écorce Va rejoindre à mes pieds celles des autres siècles (PR, I, 231)

Aux joliesses du feuillage est préférée l'austérité du tronc d'arbre nu. Avec cet idéal ascétique on est loin des massifs et parterres colorés de « La Promenade dans nos serres ». Désormais il s'agit de se confronter à une expérience de dépouillement extrême qui consiste en quelque sorte à mourir à soi-même. La mort continue à travailler en profondeur le projet esthétique de Ponge, jusqu'à en fournir un idéal :

Ainsi s'efforce un arbre encore sous l'écorce A montrer vif ce tronc que parfera la mort (ibid., 231).

C'est en 1929 que le processus de dépouillement-affirmation initié dans « Le Jeune Arbre » connaîtra son aboutissement, avec le poème « Le Monument ». Il s'agit d'une radicalisation extrême car le monument en question est la tombe du père : le texte, primitivement intitulé « A mon père décharné », érige en perfection esthétique le corps du père défunt, squelette auquel n'adhère plus aucune chair :

Père dont j'ai reçu la vie et ces leçons De ton corps à présent voici la perfection (…) Tes os se sont enfin installés à leur boîte Ils adhèrent sans gêne à cette planche droite Qui pour ce pur débris ne paraît plus étroite. Je peux rouvrir les yeux sur ta transformation Elle ne m'émeut plus, -si complète soit-elle, M'ôte le désespoir de ta forme mortelle, Et m'intéresse plus que tes anciens portraits[147].

Dans une première version du poème, Ponge avait écrit :

[147] Le texte, envoyé à Paulhan par Ponge en 1929, figure dans Corr. I, pp. 112-114. Seule une petite partie de ce texte sera publiée, d'abord dans La Table ronde, en 1952, puis dans Le Grand Recueil, Lyres, 1961. Il sera du reste, comme on l'a vu, placé par Ponge en tête du Grand Recueil.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

(Tout est bien. Ce seul mot me guérit de la peur) C'est une DESCRIPTION qui me sauvera l'âme, Approuvant la nature ou bien la récitant. Faisant jouer les mots et leur autorité Contre ce qui d'abord pouvait nous effrayer.

Le drame inauguré par la mort du père en 1923, et la crise de confiance dans le langage qui lui a fait suite trouvent ici leur résolution. Le parti qui a été pris est le bon, puisqu'il permet à la joie de la contemplation de s'exercer jusque devant l'objet le plus effrayant, le plus impensable. Désormais la mort qui a été nommée et regardée en face, va perdre une partie de son pouvoir de sape dans l'exercice du langage.

6. « Raisons » de parler

A. Un nouveau regard sur la parole et sur soi-même

En 1927, Ponge a déjà entrepris la rédaction de quelques futurs textes célèbres du *Parti pris des choses* : « L'Huître », « La Mousse », « La Crevette ». L'attention particulière qu'il accorde aux animaux *à coquille* devient manifeste. C'est qu'elle articule son nouveau parti pris d'attention aux choses avec sa quête d'une nouvelle manière de considérer le langage. A cette époque le mot « parole » commence à apparaître avec insistance : son appropriation devient possible. C'est en particulier avec « Notes pour un coquillage » (daté de 1927-28) que la parole fait son entrée en majesté, inscrite en capitales (« la PAROLE ») qui la rédiment. Ce texte essentiel opère une réhabilitation de la parole en la liant intimement au corps, à la façon d'une coquille, lui conférant ainsi cette *nécessité* tant souhaitée :

j'admire surtout certains écrivains ou musiciens mesurés (…) parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir : je veux dire la PAROLE (PPC, I, 40).

On voit comment le texte substitue au terrible « monument de raisons » évoqué en 1922 un autre monument, *proportionné* cette fois (c'est le sens étymologique du mot *raison*) à l'individu, et sécrété par lui-même. La même notion d'adéquation s'exprime dans « Le Mollusque », à propos de l'impossibilité d'arracher le mollusque à sa coquille : « La moindre cellule du corps de l'homme tient ainsi, et avec cette force, à la parole, – et réciproquement » (*ibid.*, 24). La parole protège, abrite, offre une enveloppe solide. Etant *sécrétion* [148], elle permet une salutaire séparation par rapport au monde extérieur.

Allant plus loin dans la revalorisation, Ponge en vient à la considérer comme la condition de toute rigueur. Dans « De la modification des choses par la parole » (1929), comparant l'effet produit par la parole à celui de la transformation de l'eau en glace, il écrit : « La parole serait donc aux choses de l'esprit leur état de rigueur, leur façon de se tenir d'aplomb hors de leur contenant » (*PR*, I, 174). La « rigueur », par l'un de ses sens, renvoie à une sévérité inflexible. Il s'agit de lutter contre tout relâchement, toute apparence liquide : pour Ponge, la représentation abhorrée est celle du « flot » de langage. D'une manière générale, l'ennemi c'est l'eau, c'est ce qui est informe et qui s'écoule, c'est-à-dire, dans l'ordre verbal, le bavardage. Aussi dans « Le Cycle des saisons » le poète porte-t-il un regard dubitatif sur l'enthousiasme naïf des arbres au printemps, qui « lâchent leurs paroles, un flot, un

[148] Mot issu de *secernere*, qui signifie « séparer ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

vomissement de vert » ; « ils croient pouvoir dire tout, recouvrir entièrement le monde de paroles variées : ils ne disent que "les arbres" » (*PPC*, I, 23).

A cette époque apparaît un subtil jeu d'alternance grammaticale dans l'usage du mot « parole ». Si jusque là Ponge employait surtout le mot au pluriel (« les paroles ») pour en dénoncer les insuffisances, il privilégie à présent l'usage singulier du mot lorsqu'il entreprend de réhabiliter LA parole. Désormais il y aura deux vocables, renvoyant à deux réalités différentes : *la parole* (qui en viendra même à prendre une majuscule) et *les paroles* (vaines). De la première acception ressortiront par exemple l'emploi du mot dans « De la modification des choses par la parole » et dans « Le Galet »[149], tandis que « Le Cycle des saisons » stigmatisera l'impuissance et le vain bavardage des paroles.

Et, dans cette réhabilitation de la parole, il est un autre mot fondamental qui apparaît pour la première fois en 1927, dans « Pas et le saut » : celui de « rhétorique ». En partie sans doute grâce à l'influence de Paulhan, Ponge accuse désormais moins les mots que certains usages qui en sont faits. On sait en effet que Paulhan se refusait à déplorer les insuffisances du langage, auxquelles un travail d'ordre rhétorique pouvait selon lui remédier. Dans le sillage de cette brèche ouverte, Ponge déclare « préconiser » « l'abrutissement dans un abus de technique, n'importe laquelle ; bien entendu de préférence celle du langage, ou RHETORIQUE » (*PR*, I, 172). Il justifie la rhétorique par la nécessité de faire du langage une *arme*, et de l'éloigner par là de la *simple activité de parole* :

Quoi d'étonnant en effet à ce que ceux qui bafouillent, qui chantent ou qui parlent reprochent à la langue de ne rien savoir faire de propre ? Ayons garde de nous en étonner. Il ne s'agit pas plus de parler que de chanter. (…) Traitée d'une certaine manière, la parole est assurément une façon de sévir (ibid., 172).

On voit, par la surprenante association de la rhétorique au fait de « sévir », que l'usage que fait Ponge du mot rhétorique va à contre-courant de toute notion d'ornementation du langage. La rhétorique se mettra au service de la colère, voire de la fureur, conformément au sens étymologique de « sévir »[150]. La future « rage » de l'expression est déjà là, associée paradoxalement à une inflexibilité (voire une censure) en matière de langage à laquelle renvoyait déjà la « rigueur » mentionnée plus haut. Bien sûr, la rhétorique dont parle Ponge n'a rien à voir avec un code de conventions préétablies. Elle est au contraire une solution à chercher, et correspond au maximum de singularité possible : « il faudrait non point même une rhétorique par auteur mais une rhétorique par poème » (*PR*, I, 198) écrit-il en 1928 dans « Raisons de vivre heureux ». La rhétorique sera la principale pourvoyeuse d'*armes* contre la parole commune.

Etroitement imbriqué à cette nouvelle possibilité de confiance dans la parole, se fait jour l'espoir de parvenir à « être soi » dans ses écrits. Il ne s'agit pas cependant d'un retour à la position initiale du « je veux le croire, on peut me comprendre, je suis compris » mais plutôt d'une nouvelle manière de concevoir la singularité, et l'expression de celle-ci. Dans « Le Tronc d'arbre », Ponge constatait qu'il lui fallait renoncer à l'expression de certains aspects de sa personnalité, trop contingents, trop éphémères, trop susceptibles de se transformer encore et toujours en masques. Cette « trop sincère écorce », il faut consentir à s'en défaire si l'on veut vraiment « se démasquer » et exposer le tronc d'arbre dans son essentielle nudité. Et à quoi cette essentielle nudité correspond-elle ? C'est en concevant son parti pris

[149] Qui définit le galet comme l'état de la pierre « à l'époque où commence pour elle l'âge de la personne, de l'individu, c'est-à-dire de la parole » (*PPC*, I, 54).

[150] Le premier sens du latin *saevire* est « être en fureur, en furie, en rage (en parlant des animaux) ». Appliqué à l'homme, le mot signifie « se démener, faire rage » avant de désigner l'usage de la rigueur.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

des choses que Ponge pourra la définir : il s'agit de la singularité de son rapport au monde. Maintenant le *je* n'est plus seul en face des mots pour essayer de se dire : les choses sont là, comme un garant infaillible de vérité. Ponge renonce à « se dire » pour décider d'éprouver et de dire sa relation au réel. Par là même il échappe aux masques, les choses lui offrant la possibilité de se replonger à tout moment dans l'authenticité de la sensation éprouvée. Il sort du « drame des masques » dans lequel il était plongé depuis des années : « Hors de ma fausse personne c'est aux objets, aux choses du temps que je rapporte mon bonheur » écrit-il dans « Ressources naïves » en 1927 (*PR*, I, 197). Or, dans cette sortie hors de lui-même il découvre la possibilité d'un retour à lui-même, les choses lui permettant de se construire, grâce aux « qualités » et aux « modèles » inédits qu'elles proposent : « L'esprit, dont on peut dire qu'il s'abîme d'abord aux choses (…) dans leur contemplation, renaît, par la nomination de leurs qualités, telles que lorsqu'au lieu de lui ce sont elles qui les proposent » (*ibid*., 197). Ponge renoue alors avec la ferveur lyrique autrefois exprimée dans « La Promenade dans nos serres », à cette différence près que désormais c'est aux choses qu'elle rend grâce : « Alors, ô vertus, ô modèles possibles-tout-à-coup, que je vais découvrir, où l'esprit tout nouvellement s'exerce et s'adore » (*ibid*., 197).

Ponge fait ainsi dans le même mouvement l'expérience d'un deuil nécessaire quant aux possibilités de s'exprimer, et d'une nouvelle possibilité d'expression par la médiation des choses. Dans un projet d' « Introduction au *Parti pris des choses* », il signale comme une étape décisive ce changement d'orientation :

Il s'agit pour moi de faire parler les choses puisque je n'ai pas réussi à parler moi-même, c'est-à-dire à me justifier moi-même par définitions et proverbes. (…) Renonçant à me modifier moi-même, ni d'ailleurs les choses, – renonçant également à me connaître moi-même, sinon en m'appliquant aux choses. (…) L'on ne me connaîtra, l'on n'aura une idée de moi que (…) par l'accent de ma représentation du monde (PE, II, 1033).

Au bout du compte, malgré la mention d'un échec, c'est une perspective libératrice qui s'ouvre alors : la possibilité d'être enfin soi, délivré du risque d'être dupe de son propre personnage. C'est ce qu'exprime fermement Ponge dans « Le Parnasse », (écrit en 1928), lorsqu'à propos de « Malherbe, Boileau ou Mallarmé » et de la difficulté de s'« ajouter à eux pour que la littérature soit complète », il conclut : « mais il suffit de n'être rien autre que moi-même » (*PR*, I, 188).

B. 1929-1930 : la formulation énergique des « raisons »

A partir de 1929 se dessine un certain éloignement par rapport à Paulhan, éloignement qui aboutit à une première brouille, de 1930 à 1932. Ponge reproche à Paulhan de sacrifier à une littérature installée et de préférer la *N.R.F.* à « des choses qui existent et qu'elle étouffe », précisant que « le procédé d'étouffement, dans le cas de mise en épreuve et de non publication, est des plus nets »[151] (*Corr. I*, 119, p 121-122). Cette insistance sur l'étouffement est significative : le sentiment d'empêchement de la parole est désormais, en partie au moins, associé à celui d'une censure de la part du mentor[152]. Dans le même temps, Ponge se rapproche du groupe surréaliste. En février 1930, il rencontre Breton et

[151] Ponge fait allusion à la non-publication de quatre poèmes (dont « Le Jeune Arbre », et « Le Tronc d'arbre ») dont Paulhan avait annoncé la publication dès 1928.

[152] « La Mounine », où le soleil est investi d'une puissance tyrannique, évoquera *l'étouffement* de la nature: « Ici, les cieux s'occupent décidément d'étouffer la nature » (*RE*, I, 417).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

il collaborera au numéro 1 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*. Sur les ambiguïtés de cette adhésion – du reste très éphémère – je renvoie aux analyses détaillées de Jean-Marie Gleize[153]. Ce qu'il me semble important de souligner, par rapport à mon propos, c'est que le rapprochement avec les surréalistes va aider Ponge à exprimer vigoureusement et de façon polémique ses propres raisons d'écrire, ainsi que sa décision de réagir à l'aliénation exercée par le langage. Ce qui ne va pas sans paradoxe : c'est en effet dans les automatismes du langage que Ponge situe cette aliénation, alors que pour Breton c'est en trouvant le moyen d'écouter le langage que « "ça" parlera » et que « de cette parole naîtront tous les bouleversements possibles »[154]. Alors que pour Ponge il ne s'agit pas que *ça parle*, mais de conquérir une parole contre le langage.

Pour le Francis Ponge des Proêmes, il n'y a pas d'un côté le pouvoir (…) et de l'autre la langue qui pourrait devenir très vite instrument de libération (…). Non : il y a le « pouvoir » des mots, et le fait que le pouvoir de l'ordre établi s'exprime à travers le langage, utilise la langue pour pénétrer l'individu, le rendre étranger, inaccessible à lui-même, et le dominer[155].

De cette époque datent trois « proêmes » (« Les Ēcuries d'Augias », « Rhétorique » et « Des raisons d'écrire ») qui traitent de la question du langage sur un mode très marqué par l'influence surréaliste : celui du manifeste politique, ou du coup de poing sur la table. Ponge, de nouveau, fait le procès du langage, mais en des termes différents : désormais les difficultés à user du langage sont présentées par lui moins comme un drame personnel que comme un phénomène collectif (le *nous* fait du reste une irruption massive dans ses déclarations) qui a une dimension politique. Dans « Les Ēcuries d'Augias » il dénonce un « ordre de choses honteux » (sommairement, l'ordre capitaliste marchand) qui est d'autant plus redoutable qu'il s'exerce aussi dans le langage :

passe encore, si l'on ne <u>nous</u> obligeait pas à y prendre part, si l'on ne <u>nous</u> y maintenait pas de force la tête, si tout cela ne parlait pas si fort, si tout cela n'était pas seul à parler (PR, I, 191-192, je souligne).

Le drame de la parole commune, qui s'exprimait en termes psychologiques dans « L'Aigle commun » en 1923 est maintenant pensé en termes d'aliénation :

Hélas, pour comble d'horreur, à l'intérieur de nous-mêmes, le même ordre sordide parle, parce que nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots (…) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue (ibid., 192).

Se dit ici le sentiment d'une expropriation du langage[156]. Il faudra très longtemps à Ponge pour se constituer une *patrie* dans la parole.

153 J.M. Gleize, *Francis Ponge, op. cit.* p. 43 à 78. L'oscillation entre les deux pôles que représentent Paulhan et les surréalistes révèle que Ponge « occupe une place (…) à laquelle ne correspond en fait *aucun* lieu institutionnel précis ». Certes « il partage avec Paulhan certaines conceptions du langage qu'il sait bien tout à fait en contradiction avec les propositions surréalistes » (p. 47); cependant son évolution éthique et politique, sa révolte devant « la violence du réel social » lui font prendre conscience « d'une certaine solidarité (intellectuelle) avec le surréalisme » (p. 50, p. 48).

154 *Ibid*., p. 66.

155 ***Ibid. p. 66.***

156 « Exproprié du langage, privé de sol où poser le pied, il ne reste plus à Ponge, dans un mouvement offensif de ressaisissement de soi, qu'à parler contre les paroles, qu'à tenter de faire entendre une voix, qu'à proposer un exemple de résistance » écrit Gérard Farasse dans *L'Âne musicien, Sur Francis Ponge*, Paris, Gallimard, NRF essais, 1996, p.14.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Dans « Rhétorique », qui se propose de « sauver quelques jeunes hommes du suicide et quelques autres de l'entrée aux flics ou aux pompiers » (*PR*, I, 192), on retrouve la même insistance sur le rapport entre parole et pouvoir et surtout sur l'aliénation :

Je pense à ceux qui se suicident par dégoût, parce qu'ils trouvent que « les autres » ont trop de place en eux-mêmes. On peut leur dire : donnez tout au moins la parole à la minorité de vous-mêmes. Soyez poètes. Ils répondront : mais c'est là surtout, c'est là encore que je sens les autres en moi-même, lorsque je cherche à m'exprimer je n'y parviens pas. Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point. Là encore j'étouffe. C'est alors qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile (ibid., 192-193).

Cette notation sur l'envahissement de l'être parlant par « les autres », dans un texte où s'opposent manifestement « les paroles » et « la parole », pose clairement les termes du problème que Ponge va s'atteler à dépasser : ces « autres », il va lui falloir les expulser de soi, les objectiver, et pour cela les placer *en face*, en position de destinataires. C'est en modifiant et en déplaçant le statut de « l'autre » que Ponge parviendra à affirmer sa propre position. Mais ceci ne se réalisera que plus tard…

Dans ces trois textes-manifestes, un motif s'impose : celui de la parole *sale*, et du dégoût qu'elle inspire. Dégoût qu'il faut pourtant surmonter, car il n'y a guère d'autre choix possible, la langue commune étant le seul instrument disponible : « Tout se passe pour nous comme pour des peintres qui n'auraient à leur disposition pour y tremper leurs pinceaux qu'un même immense pot où depuis la nuit des temps tous auraient eu à délayer leur couleur » (*PR*, I, 192). Outre celle du pot de peinture sale, d'autres comparaisons tout aussi peu ragoûtantes viennent sous la plume de Ponge à propos de la langue : purin des écuries d'Augias, habitudes contractées « dans tant de bouches infectes » (*ibid*., 196), « tas de vieux chiffons pas à prendre avec des pincettes » (*ibid*., 196)[157]…

Mais ces constats, désormais, loin de déboucher sur l'aphasie, jouent le rôle d'un défi collectif stimulant : « Voilà ce qu'on nous offre à remuer, à changer de place. Dans l'espoir secret que nous nous tairons. Eh bien ! relevons le défi » (*PR*, I, 196, je souligne), proclame Ponge dans « Des raisons d'écrire ». Une lutte sans relâche s'impose, contre le risque toujours menaçant d'être réduit au silence par la tyrannie des paroles imposées : « il faut à chaque instant se secouer de la suie des paroles » et « le silence est aussi dangereux dans cet ordre de valeurs que possible. » (*ibid*., 196). Selon la formule de Jean-Marie Gleize, « mutité égale oppression »[158]. L'urgence est donc de ne pas laisser s'imposer la mutité, et de prendre la parole. En 1944 encore, Ponge définira de nouveau la parole comme une insurrection indispensable, offensive, violente s'il le faut :

Il faut parler : le silence en ces matières est ce qu'il y a de plus dangereux au monde. (…) Il faut d'abord parler, et à ce moment peu importe, dire n'importe quoi. Comme un départ au pied dans le jeu de rugby : foncer à travers les paroles, malgré les paroles, les entraîner avec soi (PR, I, 212).

On voit que le verbe « prendre » recouvre, dans l'expression « prendre la parole » tout son sémantisme concret : il s'agit de *s'emparer* de la parole.

[157] C'est, avec moins de violence et moins de dégoût, ce qu'exprime aussi Valéry lorsqu'il parle du « nettoyage de la situation verbale », se comparant « aux chirurgiens qui purifient d'abord leurs mains et préparent leur champ opératoire » (« Poésie et pensée abstraite » in *Variété*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit*.).

[158] J.M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit*., p. 67.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La langue exerce une violence : c'est maintenant pour Ponge un fait établi. Comme autrefois, il exprime sa colère contre elle, mais cette fois il ne s'agit plus d'une rage impuissante. L'« ennemi » est beaucoup mieux ciblé, et Ponge a foi en l'existence de moyens pour le combattre : à la violence subie, il faut répondre par une autre violence, dont l'arme sera la rhétorique, conçue comme « l'art de *résister aux paroles* (…), l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre » (*PR*, I, 193). Cette réaction est une question de *survie*, et pas seulement au plan individuel : « Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public » (*ibid.*, 193). Ponge s'engouffre résolument dans cette issue du « parler contre » qu'il avait entrevue dès 1926 avec « Le Jeune Arbre » : « Une seule issue : parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la honte où elles nous conduisent de sorte qu'elles s'y défigurent. Il n'y a point d'autre raison d'écrire » (*PR*, I, 197). On voit ici Ponge reprendre le verbe « défigurer » qu'il avait utilisé en 1922, évoquant dans les *Douze petits écrits* son désir de « le défigurer un peu ce beau langage ». Désormais il met sous ce terme des moyens beaucoup plus précis, et il en parle avec une fermeté qu'il n'avait nullement en 1922 : il fait déjà preuve de cette étonnante ténacité qui consiste à ne lâcher jamais aucun des fils qu'il tient, mais à s'employer, au fur et à mesure de ses avancées, à les intégrer dans un assemblage nouveau.

La nouveauté essentielle, c'est que Ponge est parvenu à formuler *ses* « raisons ». A travers l'appropriation du mot « raison », dont la récurrence est spectaculaire à cette époque, c'est l'accession à la parole qui se joue. Peu avant « Des raisons d'écrire », Ponge avait composé « Raisons de vivre heureux » (1928-29). Le rapprochement des deux titres suggère que vivre et écrire relèvent des mêmes raisons, procèdent d'un même mouvement d'adhésion résolue à la vie. Dans « Raisons de vivre heureux » la principale raison d'être de la parole est d'entretenir chez l'homme, par des « retours de la joie », le sentiment de ses raisons de vivre. Ecrire c'est revivifier « la jouissance présomptive d'une *raison* à l'état vif ou cru ».

Etant entendu que l'on ne désire sans doute conserver une raison que parce qu'elle est pratique, comme un nouvel outil sur notre établi. (…) Ces retours de la joie (…) voilà exactement ce que j'appelle raisons de vivre. Si je les nomme raisons c'est que ce sont des retours de l'esprit aux choses (PR, I, 198).

Ponge entend utiliser le mot « raison » à sa façon. Il réalise une appropriation de la raison, dans le sens de la nécessité vitale et du bénéfice pratique immédiat. Si par l'expression « raison pratique » Ponge fait sans doute allusion à la philosophie kantienne[159], cela ne prouve que mieux que la parole est pour lui affaire essentiellement morale. Puisque l'asservissement de la parole à la raison lui est insupportable, il fonde en raison sa propre parole, la fonde en nécessité, se fait sa propre philosophie des rapports entre langage et raison. Dans « Des raisons d'écrire » (1928-30), l'aspect kantien n'est pas moins présent, la justification de l'écriture s'exprimant en termes d'impératif catégorique :

Une seule issue : parler contre les paroles (…). Il n'y a point d'autre raison d'écrire. Mais aussitôt conçue, celle-ci est absolument déterminante et comminatoire. On ne peut plus y échapper que par une lâcheté rabaissante qu'il n'est pas de mon goût de tolérer (PR, I, 197).

Bientôt cependant, avec « Plus-que-raisons » (1930), la notion même de « raisons » sera emportée dans celle de « force majeure », plus révélatrice de la nécessité vitale que

[159] Le lien avec la notion kantienne de *raison pratique* reste à élucider.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

représente, pour l'auteur, l'exercice de la parole, nécessité que « La Promenade dans nos serres » présentait déjà comme émanant du profond du corps :

Il s'agit d'avoir plus que raison. Il s'agit de vivre. (…) il est hypocrite de faire croire que ce soit au nom de l'esprit que l'on puisse choisir dans l'esprit. Il n'y a aucunes raisons ; et ce ne saurait être jamais qu'au nom de forces majeures. Or, il n'est qu'une force majeure : c'est l'instinct de conservation de l'esprit en tant qu'il est lié au corps. Il jouera sans que l'on s'en occupe : voix libre » (NR, II, 312).

Bilan au seuil des années trente

A la fin des années vingt, Ponge, armé de son parti pris des choses, prend *résolument* la parole : il sort ainsi d'une longue épreuve car il vient de faire l'expérience de la plus grave menace qui puisse peser sur la parole, celle qui concerne la possibilité même de son exercice, c'est-à-dire le risque de l'aphasie. L'enjeu de cette période, s'autoriser la prise de parole, a pris progressivement la forme d'un *défi :* réussir à parler malgré les obstacles qui s'y opposent, s'arracher à tout prix à la tentation du silence, au maintien dans l'état d'*infans*. Le ton sur lequel l'auteur exprime son désir de parler manifeste, entre 1919 et la fin des années vingt, une évolution spectaculaire : depuis l'invocation lyrique aux mots comme vecteurs d'une naissance au langage, jusqu'aux déclarations en forme de manifestes, on passe de l'aspiration aux mots d'ordre. C'est qu'entre-temps la mise en œuvre de la parole s'est révélée si difficile que seule une mobilisation sans cesse réaffirmée permet d'en soutenir l'exercice, celui-ci étant essentiellement conçu comme un effort continuel de *résistance.* Il ne s'agit plus de *s'exprimer avec* (les mots) mais de *parler contre* (les paroles). L'imploration confiante aux mots (« à mon secours ! grâce à vous (…), je veux le croire, on peut me comprendre, je suis compris ») a fait place à une détermination à mettre en œuvre « l'art de résister aux paroles », « de les violenter et de les soumettre ». Néanmoins, l'essentiel est que le défi est relevé, que la menace d'aphasie semble écartée, que la parole est prise : désormais elle est mise en œuvre, dans le cadre du projet précis, et fermement formulé, d'un parti pris en faveur des choses. La notion de *parti pris* témoigne du reste du caractère extrêmement volontaire de la démarche. Ponge a défini un champ dans lequel il peut s'autoriser la parole – selon des modalités que j'étudierai au chapitre suivant.

Cette évolution des années vingt qui conduit de la confiance à la mobilisation offensive ne se ramène pourtant pas à un simple renversement de position : « La Promenade dans nos serres », si elle exprime l'élan enthousiaste d'un moment de grâce, n'en manifeste pas moins une position déjà complexe par rapport au langage. L'appel au secours qu'elle formule implique l'existence de sérieuses difficultés ; le désir qu'elle proclame d' « élever » les mots « à une condition plus noble que celle de simples désignations » témoigne d'une réflexion préalable sur le langage qui a conduit à un refus de l'asservir à l'établissement d'un sens ; l'aspiration à une « nouvelle induction de l'humain » dans les mots manifeste le rejet de la tendance qui les fait évoluer vers l'abstraction raisonnante et qui, de « traces humaines », les transforme en signes « trop détachés » de l'homme, « trop prétentieux, trop plastronnants ». Ces derniers mots sont significatifs : est en jeu déjà une lutte contre une certaine forme d'autorité, face à laquelle devra s'élaborer une stratégie de résistance. « La Promenade dans nos serres », ouverture officielle de l'œuvre, porte déjà témoignage d'une longue histoire avec le langage, dans laquelle la question de l'autorité semble cruciale.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Cette question est en même temps très complexe, car elle comporte un double aspect : aspiration à l'autorité et révolte face à elle. L'œuvre de Ponge ne cessera de témoigner de cette tension. D'une part la parole est d'emblée associée à un idéal de grandeur héroïque, capable de résister au temps et de s'imposer de manière pérenne. D'autre part la découverte précoce de la violence qu'elle exerce, de sa compromission avec le pouvoir, suscite une rébellion, accompagnée du désir d'en faire un autre usage, plus sensuel et moins « plastronnant ». En tout état de cause, si la parole du poète doit s'affirmer elle aussi comme autorité, il lui faut trouver *sa propre définition* de cette autorité, et ce sera l'affaire de toute l'œuvre.

Au moment où Ponge écrit « La Promenade », il est déjà hors de question pour lui de se servir du langage à des fins d'expression lyrique de ses sentiments. Il s'en fait une idée trop haute, l'imaginaire des inscriptions et de la grandeur héroïque l'a rendu trop inséparable d'un idéal de fermeté et d'impersonnalité pour que la parole se fasse complainte. Il sera donc très difficile pour l'auteur de se tailler une place dans la parole, dans la mesure où il en refuse d'emblée les deux usages les plus communément admis : l'expression lyrique et l'expression, sous forme d'abstractions, de vérités logiques (vingt ans plus tard, il songera encore à intituler son œuvre, « L'Usage de la parole »[160]). Le lyrisme étant d'emblée congédié, c'est surtout la confrontation à l'ambition de « vérité logique » qui va être au cœur de la réflexion. D'où la fréquence du mot « raison » et de l'adjectif « logique » dans les textes des années vingt[161]. Ponge découvre ce « monument de raisons » que constituent les discours qui l'entourent. Dans son désir de faire « aimer les mots pour eux-mêmes » il se heurte à un matériau déjà accaparé par « les autres », et déjà confiné dans sa fonction de signe, par rapport à des significations convenues. Il ne parviendra à reprendre courage devant le *monument* des raisons qu'en en élaborant une autre représentation imaginaire, cette fois ramenée à la dimension de l'individu, avec « Notes pour un coquillage », puis en bâtissant, en 1929, son propre « Monument » avec le texte qu'il consacre à son père. En attendant, il découvre que « parler » se ramène à « raisonner », y compris dans sa propre pratique[162]. Sachant qu'en face de ces discours humains qui prétendent exprimer une vérité logique, l'alternative est celle du Verbe divin, la voie est étroite pour lui entre ces deux puissances d'intimidation : il lui reste à se focaliser sur le Logos (« regardez les mots ») en essayant de le désolidariser de la pensée pour le considérer avant tout sous son aspect de réalité matérielle, presque charnelle. Telle est l'acception particulière qu'il donne à l'adjectif « logique », dont il use abondamment (« Fables logiques », imitation des « façons logiques »…). Cependant, Ponge va vivre jusqu'au vertige la crise de la signification qu'entraîne ce parti pris initial en faveur des mots considérés « hors des significations », crise que la mort du père, garant du sens, rendra insoutenable, en transformant le langage en lettre morte. C'est sur une expérience du langage profondément mortifère que s'arrachera la prise de parole.

Cherchant comment cette parole pourra s'imposer face à l'accablant « monument de raisons », l'écrivain est amené à valoriser ce qui, dans l'expression, participe d'une efficacité pragmatique « capable de victoire » : la vraie raison ne peut être que celle qui s'impose, celle qui, par sa qualité d'expression, se révélera comme « la raison du plus fort » – d'où une méditation sur le proverbe comme idéal de parole. Finalement, la tentative de désolidariser le logos du « monument de raisons » aura mis en œuvre deux moyens complémentaires :

[160] En 1943, dans la « Seconde méditation nocturne » (*NNR II*, II, 1187).

[161] La *parole* est jusque vers 1927, assez peu évoquée en tant que telle – peut-être parce qu'elle est encore inconcevable… Lorsqu'il parle des problèmes du langage, Ponge évoque plus volontiers les « mots », les « termes », la « langue », le « style ».

[162] « Assez en avons-nous parlé, assez raisonné ou déraisonné » écrit-il dans « Hors des significations » (*PE*, II, 1006).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

tirer l'adjectif « logique » vers une signification uniquement langagière, tirer la logique vers la seule efficacité pratique.

Cependant c'est en ramenant le mot « raison » vers son acception explicative, et en le mettant au pluriel, c'est-à-dire en élaborant « *ses* raisons », que Ponge trouvera la véritable issue, celle qui pour lui se confond avec une autorisation de parler. Lorsqu'il évoque, en 1926 « [s]on arbre dressé dans la forêt des raisons éternelles », il n'indique pas encore la nature de ces « raisons ». Mais il deviendra bientôt clair que les seules qui soient véritablement valables à ses yeux sont celles qui aident à vivre, qui se ramènent à des « raisons de vivre ». C'est uniquement sous cet aspect que Ponge entrevoit la possibilité d'une authentique *nécessité* de la parole : une nécessité émanant du profond de l'individu (ce que postulait déjà « La Promenade dans nos serres ») et comme garantie, dans le corps lui-même, par l'évidence d'un bonheur sensible. Raisons de vivre, d'écrire, de « vivre heureux », « plus-que-raisons », tels sont les enjeux désormais de la parole, et c'est sans doute la conscience de cette nécessité qui autorise désormais l'écrivain à désigner *la* parole comme telle, et à commencer à la réhabiliter, en l'opposant *aux* paroles.

L'autre facteur qui permet l'appropriation du mot *parole* et sa valorisation, c'est bien sûr le parti pris en faveur des choses. Car ce qui va donner la force de s'opposer aux paroles et à leurs fausses évidences, c'est, grâce à la joie qu'il procure, le contact avec l'évidence sensible des choses : lorsque dans la contemplation de la chose le poète « éprouve la *joie* de cette chose envahissante », il y voit « un triomphe », où se découvrent « enfin les seules *raisons de parler* (pour communiquer aux hommes, pour jouir moi-même, les *raisons* de la santé, de la joie, les raisons positives)[163] » (« Démagogie des images », *PE*, 1022).

A partir de là, il y aura assomption parallèle de *la* parole et *des* raisons de parler, l'une et l'autre se confirmant de leur opposition respective *aux* paroles (vaines) et à *la* raison (abstraite). Parler est devenu pleinement concevable sous la double condition de le faire *contre* les paroles et *en face* des choses du monde, garantes à la fois du sens et de l'adhésion (partageable et partagée) à la vie. Par rapport à son rejet initial de la parole commune, Ponge a accompli un tour de passe-passe salvateur. Le commun se voit déplacer de la langue vers le monde. Ce qui va permettre de s'arracher aux *lieux communs* de la parole, c'est de faire des objets un authentique *lieu commun* où pourra s'exercer, à partir d'émotions partagées, une parole renouvelée.

Cependant, on reste loin encore d'une véritable mise en relation par la parole. Le lieu *commun* mettra du temps à devenir lieu *de rencontre*. On l'a vu, Ponge a d'abord rejeté avec hauteur les facilités d'une communication à bon compte, et s'est installé primitivement dans un hermétisme qui prenait le risque de décourager le lecteur. Certes, en se situant sur le lieu commun du monde des objets, il va se rapprocher de son lecteur, au sens où il lui rendra plus facile l'accès à son œuvre ; d'autre part, il garde la conscience, acquise très tôt, de la nécessaire dimension pragmatique du langage, à mettre en œuvre pour agir sur le lecteur. Mais l'établissement de la relation, propre à la parole, entre un *je* et un *tu* est encore très loin (même si Ponge use désormais d'un « nous » qui les unit). Le parti pris en faveur des choses s'accompagne en effet d'un certain renoncement au *je*, et d'une absence de recours au *tu*, sur lesquels je reviendrai. La préoccupation précoce du plaisir du lecteur, maintes fois déclarée dans les années vingt, va être pour quelque temps mise en sourdine et ne faire l'objet ni d'adresses ni de commentaires explicites. L'aspiration fondamentale à la mise en relation d'un locuteur et d'un « écouteur », exprimée dès 1919, devra attendre encore une dizaine d'années avant de commencer à être mise en œuvre. En effet, même

[163] Sur le fait que le triomphe de la vie soit immédiatement conçu comme *à partager*, j'aurai à plusieurs reprises l'occasion de revenir.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

si le *Parti pris* affiche peu le *je* en tant que tel, il en fait une instance prégnante en tant que lieu de l'expérience sensible des « choses » et des mots qui peuvent en rendre compte. En ce sens, le *Parti pris* est surtout une affaire entre *je* et le monde, mimant une forme de naissance du sujet au monde. Le rôle du tiers n'y est pas encore net. L'auteur manifeste plutôt le besoin de se mettre à l'écart de tout contact avec une parole autre que la sienne, comme on le verra au chapitre suivant.

C'est qu'en effet l'exercice de sa parole reste encore un acquis facilement menacé. Du reste pour s'autoriser l'usage de la parole, l'auteur doit se rappeler sans cesse à lui-même ses « raisons » de parler : « J'écris souvent contre les fautes que l'infidélité des paroles, ou le manque de possession présente de toutes mes raisons à l'esprit m'a fait dans la conversation commettre » (« Le Poète », *PE,* 1011). Ce besoin de s'assurer une maîtrise de ses raisons indique assez qu'elles restent sujettes à se perdre ou à s'aliéner dans les raisons des autres. L'accès à la parole, qui ne s'autorise pas de son articulation à la pensée, doit être sans cesse rejoué, rendu possible par la remémoration des « raisons ». C'est pourquoi l'écrit, plus favorable à leur contrôle permanent, est choisi contre l'oral. La « parole contre » que Ponge commence à mettre en œuvre, est résolument *anti-orale,* ce qui suppose de différer quelque peu la pleine réalisation de l'articulation de la parole au corps telle qu'elle était souhaitée dans « La Promenade ».

C'est lentement, très lentement, que Ponge va élaborer ce qui sera digne à ses yeux d'être une véritable relation avec le lecteur, et qui passera par une réconciliation plus complète avec la parole qu'elle ne l'est encore. En attendant, il va travailler, dans l'ombre, encore inconnu du public (les *Douze petits écrits* sont restés confidentiels), à la mise en œuvre de son parti pris : jusqu'à l'approche de la deuxième guerre s'ouvre l'ère du *Parti pris des choses*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

– II – La parole sous conditions (1930-1938)

Présentation

Dès 1926 Ponge a entrevu ce qui allait devenir son parti pris. Il va s'employer, dans la période qui s'étend de 1931 à la guerre, à le mettre en application. Ce qui caractérise cette période, c'est le décollage de l'œuvre : désormais elle est sur sa lancée. La réflexion sur les conditions d'exercice de la poésie, si prédominante dans les dix années précédentes, cède le pas à la production poétique. Ou pour le dire autrement, les *Proêmes* – étymologiquement, ce qui vient avant le chant – laissent place aux *poèmes* [164]. Depuis quelques années déjà, Ponge travaille à l'écriture de textes descriptifs : il a déjà composé certains textes destinés à devenir célèbres comme « L'Huître » ou « Le Galet ». Mais entre 1931 et 1937 la production s'intensifie : sont alors écrits 23 des 32 textes du futur *Parti pris des choses*, ainsi qu'une trentaine d'autres textes descriptifs qui seront pour la plupart recueillis ultérieurement dans *Pièces* et dans *Lyres*.

C'est donc une période très productive. Et pourtant, paradoxalement, elle correspond aussi à l'époque où Ponge, selon ses propres termes, se « prolétarise », et doit s'accommoder de conditions matérielles peu propices à l'écriture : en 1931, face à la nécessité d'avoir un travail pour pouvoir épouser la jeune fille avec laquelle il s'est fiancé, il entre aux Messageries Hachette, où il s'occupera de correspondance commerciale. C'est un travail pénible, mal rémunéré, qu'il qualifiera plus tard de « bagne » [165] et qui ne lui laisse que très peu de temps pour l'écriture : « Du fait de ma condition sociale, je dispose d'*environ vingt minutes*, le soir, avant d'être envahi par le sommeil » écrit-il en 1935 dans « Préface aux "Sapates" » (*PR*, I, 168). C'est pourtant dans ce contexte difficile qu'il réussit à « saisir presque chaque soir un nouvel objet » pour « en tirer à la fois une jouissance et une leçon » (*ibid*., 168). La contrainte temporelle, qui aurait pu être décourageante, semble avoir été au contraire galvanisante, en ce qu'elle imposait, par réflexe de survie, de se lancer en coupant court aux hésitations et scrupules qui avaient longtemps paralysé la création : « Pendant des années, alors que je disposais de tout mon temps, je me suis posé les questions les plus difficiles, j'ai inventé toutes les raisons de ne pas écrire » (*ibid*., 168-169). Notons au passage que cette même contrainte temporelle a certainement influé également sur l'esthétique de la brièveté qui caractérise les textes de cette époque.

Cette période présente donc un versant positif évident : l'œuvre s'écrit, le parti pris annoncé est maintenu fermement, et surtout concrétisé dans une abondante création. C'est à cette conquête de la parole, dans le cadre d'un programme qui l'autorise, que je consacre un premier chapitre. Cependant les choses ne sont pas si simples : par bien des aspects, la position prise par Ponge évoque, autant qu'un parti pris, un parti auquel il faut, provisoirement, *se résoudre*. L'œuvre manifeste une ambiguïté, n'adhère pas totalement au projet qu'elle affiche : elle exhibe un renoncement à certaines aspirations, et simultanément

[164] Rappelons que la plupart des textes qui seront publiés sous le titre de *Proêmes* ont été écrits avant 1931.

[165] « Je suis entré dans une sorte de bagne qui s'appelait les Messageries Hachette, un bagne de premier ordre » (*EPS*, 76).

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

les laisse pourtant faire retour. Le projet est sous-tendu par une conception défensive de la parole, dont les enjeux et les paradoxes méritent qu'on s'y arrête : ce sera l'objet du deuxième chapitre.

Chapitre 1 : Un programme d'autorisation de la parole

A l'ère du parti pris des choses, la parole se conquiert résolument, comme un défi contre le silence, fondé sur des « raisons » claires.Dans « Des raisons d'écrire » (1929-1930), dont le titre est à lui seul un programme de mobilisation, Ponge a formulé clairement les conditions du défi qu'il entend relever. Certes « il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler » (*PR*, I, 196) tant le matériau à disposition, c'est à dire les paroles, est usé et souillé par l'usage commun. Pourtant il ne peut être question de renoncer, de se taire, d'accepter de se laisser ensevelir sous les paroles des autres. La tentation du silence est la pire, celle contre laquelle il faut se mobiliser à tout prix : « il faut à chaque instant *se secouer de la suie des paroles* », car « *le silence est aussi dangereux dans cet ordre de valeurs que possible* » (*ibid*., 196). La solution que propose Ponge est alors, on l'a vu, celle-ci : « *Une seule issue : parler contre les paroles »* (*ibid*., 196-197). Cependant, en face de ce pôle négatif ou même répulsif que sont « les paroles » se constitue un pôle d'attraction symétriquement opposé : les choses, et plus particulièrement leur mutisme. Ce qui donnera l'énergie nécessaire pour « parler contre les paroles », c'est la décision de parler *pour* les choses muettes, au double sens de « à leur place » et « à leur profit, pour défendre leur cause ».

L'autorisation de parole est comme soumise à ces deux conditions qui sont aussi deux manières pour le locuteur de se situer quasi-spatialement, entre le monde et la parole commune, de se définir *par rapport à :* parler *pour* les choses, parler *contre* les paroles. Ponge met donc en œuvre son mot d'ordre « parler contre les paroles » selon deux voies simultanées :d'une part, en prenant le parti des « choses silencieuses », il se démarque ostensiblement des paroles et fonde sa propre autorisation à parler ; d'autre part en composant des textes descriptifs extrêmement travaillés, il fonde sa propre rhétorique, conçue pour opposer la rigueur de *l'écriture* à tout ce qui pourrait ressembler au *flot* sale des paroles.

1. Parler *pour* les choses muettes

« Et puis donc, aussi bien, qu'il est de nature de l'homme d'élever la voix au milieu des choses silencieuses, qu'il le fasse du moins parfois à leur propos… » : telle est la conclusion de « Ad litem » (*PR*, I, 200-201). Dans ce texte (écrit en 1931), ainsi que dans « Introduction au Galet » (1933) – deux des rares textes réflexifs de Ponge en ces années trente – une place de tout premier plan est réservée à la question du *mutisme* des objets. Ce mutisme est sans doute pour Ponge leur caractéristique la plus fascinante. C'est du moins celle à laquelle il revient régulièrement, depuis l'évocation en 1927 dans « Les Façons du regard » de la « muette supplication » et des « muettes instances » des choses (*PR*, I, 173) jusqu'à cette déclaration péremptoire qu'il fera en 1952 : « Le monde muet est notre seule patrie »[166]. C'est qu'il trouve dans le mutisme des choses un certain nombre de solutions à ses difficultés et une chance de parvenir à « *parler contre les paroles* ».

166 Titre de l'un des textes recueillis dans *Méthodes* (*M*, I, 629).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

A. Le mutisme des choses permet une échappée hors du champ encombré des paroles

« Je ne parle qu'à ceux qui se taisent », écrivait Ponge dans « Des raisons d'écrire »[167] (*PR*, I, 196). En choisissant le « monde muet » il radicalise sa position : il se détournera de ceux qui parlent pour se consacrer à ce qui n'a pas de voix, autrement dit à la Nature. Les premiers objets qu'il élit manifestent clairement le choix de l'espace naturel contre l'espace humain : ces objets auxquels il s'attache, il les trouve quasiment tous dans la nature : nuage, mousse, crevette, coquillage, huître, cycle des saisons, galet, herbe… Ce n'est que cinq ans après avoir conçu son parti pris qu'il commencera, avec « La Bougie » (1931), à s'attaquer aux objet fabriqués par l'homme. En se donnant au début la Nature comme champ de travail, il se donne la possibilité du silence comme condition d'exercice à ce travail. Enfin un lieu où « ça » ne parle pas, enfin un lieu délivré du bruit de l'activité humaine et de l'ordre tyrannique qu'elle impose :

Honteux de l'arrangement tel qu'il est des choses, honteux de tous ces grossiers camions qui passent en nous, de ces usines, manufactures, magasins, théâtres, monuments publics qui constituent bien plus que le décor de notre vie, honteux de cette agitation sordide des hommes non seulement autour de nous, nous avons observé que la Nature autrement puissante que les hommes fait dix fois moins de bruit, et que la nature dans l'homme, je veux dire la raison, n'en fait pas du tout (PR, I, 195-196)[168].

Situer l'espace de la création littéraire dans la Nature, loin du champ humain, cela revient pour Ponge à en faire une re-création : surgit alors un espace édénique primitif, reposant et rafraîchissant, où l'homme, seul parmi les élément naturels, peut tout recommencer comme au début du monde : « le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début » (*PR*, I, 204).

Mais il faut ajouter que le monde muet c'est aussi, et très providentiellement, celui à propos duquel les autres hommes restent muets : un espace vierge de leurs paroles, un espace où ils ne se sont pas risqués à venir parler, un champ libre, en somme. Il n'est que de voir comme Ponge s'enchante, dans l'« Introduction au Galet » de la quasi-inexistence des propos tenus sur les choses avant lui : « Exemple du peu d'épaisseur des choses dans l'esprit des hommes jusqu'à moi : du *galet* ou de la pierre, voici ce que j'ai trouvé qu'on pense, ou qu'on a pensé de plus original » – et de citer Diderot (« un cœur de pierre »), Saint-Just, et même Rimbaud ... (*PR*, I, 204-205). Pour Ponge, dont la parole est si facilement menacée par celle, envahissante, des « autres », voici la possibilité tout ensemble d'une voie et d'une voix qui lui soient propres. La perspective est encourageante : « à propos des choses les plus simples il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites », car « à propos de n'importe quoi non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire » (*ibid*., 201). Ponge trouve ainsi une issue à cette terrible

[167] Composé en 1929-30.

[168] ***« Tout fait déjà beaucoup trop de bruit. Répondre au bruit par le bruit n'est pas une solution. On peut l'envisager un instant (c'est à peu près l'attitude prônée dans "Justification nihiliste de l'art" : "Ridiculisons les paroles par la catastrophe, l'abus simple des paroles") mais cela ne mène pas loin. Le silence, certes, n'est pas une notion simple (…) (et Ponge est en ces années l'un des rares à poser la question du silence), mais, s'agissant de (…) la meilleure façon d'intervenir au milieu du vacarme ambiant, quant à lui il choisit de faire le moins de bruit possible » (J. M. Gleize, Francis Ponge, op. cit., p. 57-58).***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

mêlée pour la voix qu'il évoquait implicitement lorsqu'en 1926 il donnait pour but au poète de parvenir à « couvrir les autres voix surprenantes du hasard » (*PR*, I, 183). Désormais il n'est plus nécessaire de se battre pour couvrir les autres voix : il suffit de se placer là où *il n'y a pas* d'autres voix.

B. Le mutisme des objets permet d'accéder à un espace de silence intérieur non aliéné

Mais ce n'est pas seulement dans l'espace extérieur que le choix du monde muet délimite une aire de silence propice à la prise de parole. Ce choix permet aussi – permet surtout – d'accéder à l'intérieur de soi à un espace non aliéné, d'où une parole vraie pourra s'élever. Car, rappelons-le, Ponge a pris conscience très vivement, à la fin des années vingt, de l'aliénation exercée par la parole à l'intérieur même de l'individu, aliénation qu'il conçoit désormais en termes politiques : l'effet le plus grave de « l'ordre de choses honteux » qui s'impose tyranniquement, qui « crève les yeux, défonce les oreilles », est sa capacité à s'intérioriser en chacun, à parler aussi, « pour comble d'horreur, *à l'intérieur de nous-mêmes* » (*PR*, I, 192). « Le pouvoir de l'ordre établi s'exprime à travers le langage, utilise la langue pour pénétrer l'individu, le rendre étranger, inaccessible à lui-même, et le dominer », commente Jean-Marie Gleize :

Ce qui ailleurs peut s'énoncer en termes de lutte des classes se trouve transposé par Ponge en termes de langue, de parole et de silence : d'un côté la foule de ceux qui se taisent (à qui l'on parle – par le truchement des moyens d'information par exemple), qui, malgré eux, intériorisent la parole du pouvoir, des pouvoirs (…), de l'autre ceux qui émettent, produisent le bruit, « fournissent » le discours, pourrissent la langue. Je ne parle pas, je suis parlé[169].

Le mutisme des choses permet de court-circuiter ce processus. Car ce que la contemplation des choses – muettes – vient solliciter chez le contemplateur, c'est une zone très profonde de lui-même, où enfin il n'est plus « parlé » – ou peut-être plutôt ne l'est pas encore. Il s'agit en effet d'une zone indépendante du langage, comme antérieure à lui, en prise directe sur la réalité de la sensation brute *d'avant les mots*. L'objet résiste au langage, si l'on s'abandonne aux sensations et émotions qu'il fait naître, sans interposer d'abord entre lui et soi l'écran des mots. Contempler est ainsi un « repos privilégié », l'ouverture à un espace neuf où les choses « vous comblent d'impressions nouvelles, vous proposent un million de qualités inédites » (*PR*, I, 202). Tout le travail de Ponge consistera à en revenir sans cesse à la qualité de la sensation éprouvée face à l'objet, pour arriver à la faire accéder au langage, à l'y faire surgir à partir du silence contemplatif initial, qui est un silence d'infra-langage, enraciné dans le corps. La parole qui surgit alors du plus profond, du corps lui-même, n'est plus un flot sale mais une « fusée ». C'est ainsi que la qualifie Ponge dans « Raisons de vivre heureux » :

Pour moi du moins, ceux [les poèmes] que j'écris sont comme la note que j'essaie de prendre lorsque d'une méditation ou d'une contemplation jaillit en mon corps la fusée de quelques mots qui le rafraîchit et le décide à vivre quelques jours encore (PR, I, 197).

On le voit, l'enjeu de cette parole ainsi jaillie du corps n'est rien de moins pour Ponge qu'un enjeu vital : elle est la poussée même de la vie ; le retour vers l'émotion initiale suscitée par l'objet est « retour de la joie » :

169 ***Jean-Marie Gleize, Francis Ponge, op. cit., pp. 66-67***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Puisque la joie m'est venue par la contemplation, le retour de la joie peut bien m'être donné par la peinture Ces retours de la joie, ces rafraîchissements à la mémoire des objets de sensations, voilà exactement ce que j'appelle raisons de vivre (ibid., 198)

C'est pourquoi l'envahissement du contemplateur par les choses est un bien, un phénomène désirable, alors que l'envahissement par les discours ambiants n'était que redoutable : « Tout le secret du bonheur du contemplateur est dans son refus de considérer *comme un mal* l'envahissement de sa personnalité par les choses », déclare Ponge dans l'« Introduction au Galet » (*PR*, I, 203). Cette façon de céder d'abord aux choses, de s'effacer devant elles, est même une étape indispensable car elle permet de se désaliéner de son propre personnage social, et de parler alors à partir d'un lieu plus « vrai ». Ponge s'en explique dans un court texte écrit en 1928 :

Je ne suis pas homme à tromper, à léser les choses. (…) Lorsque quelque chose comme leur ordre ou leur bonheur ou leurs ordres s'imposent en moi, me traversent, lorsque leur chaos devient si nombreux, si puissant, si heureux qu'il se met à remplacer toutes formes, cela ce phénomène non plus je ne le refuse pas. Pourquoi est-ce plutôt ce second état que je porte au jour ? au public. Parce que l'autre ne comporte des paroles que de mon personnage par rapport aux choses, qu'alors je suis encore dupe de l'illusion de ce personnage (PE, 1021-1022).

C'est dans le fait d'« éprouver la *joie* de cette chose envahissante » que Ponge découvre, on s'en souvient, « enfin les seules *raisons de parler…* » (*ibid*, 1022).

L'abandon à l'ordre de l'objet est ainsi ce qui préserve le plus efficacement de la capture par l'ordre du langage tout fait. C'est parce que l'objet est muet qu'il peut répondre de l'existence d'une « parole contre les paroles ». Chaque retour à l'objet a le pouvoir de réinstaurer le silence du début du monde. La force d'opposition de l'objet à la langue commune est inépuisable, et Ponge ne cessera de revenir y puiser l'énergie nécessaire à la poursuite de son travail. « Le mutisme habituel de l'objet », écrira-t-il ainsi en 1941 dans « L'Œillet », est « à la fois garantie de la nécessité d'expression et garantie d'opposition aux expressions communes » (*RE*, I, 357). On voit à quel point l'objet trouve à remplir cette fonction de garant du sens que le renoncement à la signification et la disparition du père avaient gravement menacée. Et c'est dans ce même passage, au seuil de « L'Œillet », que Ponge trouvera pour qualifier l'objet cette formule qui condense en trois mots son pouvoir toujours intact et quasi-miraculeux : « évidence muette opposable » (*ibid*., 357).

C. Le mutisme des choses légitime la prise de parole

La « muette supplication » des choses

Cependant le mutisme des choses comporte un autre versant : il est aussi, considéré de leur propre point de vue – si l'on peut dire – , en tout cas du point de vue que leur prête Ponge, une forme de dénuement, un manque douloureux. Lorsque Ponge évoque ce mutisme c'est souvent pour en faire un motif de compassion : les choses seraient *privées* de la parole ; elles subiraient leur aphasie comme une condamnation. « A peu près tous les êtres à rangs profonds qui nous entourent sont condamnés au silence » écrit Ponge au début de « Ad litem » (*PR*., I, 199). Parmi ces êtres, il en est qui subissent même une double condamnation car « la moitié au moins enchaînée au sol par des racines est privée même de gestes, et ne peut attirer l'attention que par des poses, lentement, avec peine, et une fois pour toutes

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

contractées » (*ibid*., 199). Même motif dans « Faune et flore », quelques années plus tard, avec cette notation à propos des végétaux : « Leurs poses, ou « tableaux-vivants » : muettes instances, supplications » (*PPC*, I, 45). Laquelle notation ne faisait que reprendre à son tour celles que l'on trouvait dès 1927 dans « Façons du regard » :

Il est une occupation à chaque instant en réserve à l'homme : c'est le regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle (…). Il [l'homme] reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle (PPC, I, 173).

Douleur, donc, des choses muettes, et profond désir de leur part qu'on les fasse accéder à l'expression en leur prêtant une voix… L'anthropomorphisme du discours est ici si manifeste qu'il suffirait à établir – s'il en était encore besoin – que le parti pris des choses se teinte souvent chez Ponge d'une radicale subjectivité. C'est de son propre dénuement que s'émeut Ponge, et de cette aphasie dont il a pendant des années senti le risque tout proche. L'identification au malheur des choses sous-tend le parti pris en leur faveur.Comment ne pas rapprocher la description que Ponge faisait de lui-même, en 1925, en plein drame de l'expression, comme « acteur maniaque de signaux que personne ne remarque » (*PR*, I, 183, je souligne) et l'évocation, dix ans plus tard, de la détresse des végétaux qui « n'ont à leur disposition pour attirer l'attention sur eux que leurs poses, que des lignes, et parfois un signal exceptionnel (…) qu'on appelle leurs fleurs » ? (*PR*, I, 43, je souligne). On ne s'étonnera pas de voir Ponge élire les végétaux comme objets privilégiés d'identification, puisque dès 1926 avec « Le Jeune Arbre » il avait fait du motif de l'arbre, on l'a vu, un vecteur identificatoire promis à une longue série de développements.

Voici donc encore une autre voie par laquelle le choix du monde muet suscite et soutient la prise de parole : il lui confère une légitimité puisque ce monde muet a besoin qu'on le « parle », puisqu'il sollicite et même implore une parole à son propos[170]. Ponge met ainsi en place les termes d'une nouvelle et stimulante situation de communication : devant l'injustice du sort fait aux choses, et cédant à leurs instances, il se fera leur porte-parole. Remarquons au passage à quel point ce nouveau programme redistribue les rôles par rapport aux données initiales de « La Promenade dans nos serres » : Ponge se présentait alors lui-même en posture d'imploration, et ceci par rapport au langage (« Ô draperies des mots, assemblages de l'art littéraire (…), à mon secours ! ») (*PR* 176) ; désormais il a fait passer l'imploration du côté des choses, et c'est lui qui est en position de porter secours. La situation ainsi redéfinie est de nature à motiver puissamment la prise de parole, même en l'absence de toute certitude d'être entendu. Le mutisme des choses permet à Ponge de triompher de son propre mutisme. A défaut de réception de son œuvre, il a désormais une injonction à l'écrire. A défaut de lecteurs, il a des mandants … Les choses lui ont donné procuration pour les « parler » : il se met à leur service, il accomplit la mission dont il se considère par elles chargé. A cette position ainsi définie, Ponge restera durablement attaché, puisqu'en 1952 encore, dans « Le monde muet est notre seule patrie », il donnera des poètes cette définition : « Ils sont les ambassadeurs du monde muet » (*M*, I, 631).

Le poète, avocat des choses

Mais pour l'heure, lorsqu'il écrit « Ad litem » en 1931, c'est plutôt comme *avocat* des choses que Ponge choisit de se présenter. Le titre de ce texte en témoigne : *ad litem*, littéralement

[170] Malgré de profondes différences, cette position de Ponge n'est pas sans comporter un écho de l'affirmation des romantiques selon laquelle le poète est la voix de la nature, sans lui muette : « ce temple est sans voix », écrivait Lamartine, « La voix de l'univers, c'est mon intelligence » (« La Prière » in *Méditations poétiques* [1820], Le Livre de Poche Classique, 2006, p. 171).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« pour le procès » est un terme de la langue juridique ; on parle de « mandat ad litem » à propos de la mission de l'avocat. « Ad litem » est composé à la façon d'un préambule au plaidoyer d'un avocat. Il en mime, d'entrée de jeu, la solennité oratoire :

Mal renseignés comme nous le sommes par leurs expressions sur le coefficient de joie ou de malheur qui affecte la vie des créatures du monde animé, qui, malgré sa volonté de parler d'elles, n'éprouverait au moment de le faire un serrement du cœur et de la gorge se traduisant par une lenteur et une prudence extrêmes de la démarche intellectuelle, ne mériterait aucunement qu'on le suive, ni, par suite, qu'on accepte sa leçon (PR, I, 199).

Le discours, on le voit, est essentiellement centré sur l'acte même de prendre la parole pour parler des êtres « muets », et sur la question de l'attitude adéquate pour ce faire, en particulier du ton juste à adopter : ce ne pourra certainement pas être « un flot de paroles », et « une allure ivre ou ravie non plus ». Mais « il semble d'ailleurs *a priori*, qu'un ton funèbre ou mélancolique ne doive pas mieux convenir… » (*ibid*., 199). L'avocat, soucieux de remplir au mieux sa mission, s'interroge sur la forme à donner à cette prise de parole pour laquelle on l'a *appelé*. L'*ad-vocatus*, en effet, c'est proprement celui que l'on a « appelé à l'aide ». Ponge ne pouvait trouver meilleure façon de conférer à sa démarche le caractère impérieux d'une nécessité, et d'élever son parti pris au rang de *vocation*.

Recherche du ton juste, donc, mais dans le cadre d'un souci général et scrupuleux de justice. C'est ainsi qu'il faudra se garder de traiter d'emblée la Nature en marâtre responsable du malheur des êtres : « Le scrupule ici doit venir du désir d'être juste envers un créateur possible[171]» (*PR*, I, 199). Le mot « juste » apparaît trois fois dans le texte, et « justifier » deux fois. Mais c'est avant tout aux choses, si mal traitées en général, qu'il faudra rendre justice. Le même motif se retrouve à la fin de « Introduction au Galet », à propos du piètre sort réservé jusque-là aux choses dans la littérature : « Eh bien ! Pierre, galet, poussière, occasion de sentiments si communs quoique si contradictoires, je ne te juge pas si rapidement, car je désire te juger à ta valeur » (*PR*, I, 205).

Le poète, en somme, a qualité pour rétablir une justice jusqu'alors bafouée, et pour faire entendre les droits des choses, longtemps ignorés. « Ad litem », au seuil de ces années trente où va être composé l'essentiel du *Parti pris des choses*, constitue une balise essentielle : il est en quelque sorte le discours inaugural de Ponge lors de son entrée en fonction dans le nouveau rôle qu'il s'est donné, celui d'avocat des choses, de mandataire du monde muet auprès des hommes. La situation de communication qui est ainsi mise en jeu, de manière fantasmatique, mérite d'être commentée : elle place la parole du poète au point d'articulation entre le monde et la société. Elle lui donne la plus haute des légitimités et le plus vaste des publics : le poète se retrouve missionné par l'ensemble des choses muettes auprès de l'ensemble des hommes. A la charnière de deux instances qui le débordent de toutes parts, il aura, dans cette position délicate, à *répondre* d'un côté comme de l'autre. Cette double responsabilité est riche de conséquences quant à la manière dont Ponge redéfinit son programme d'action poétique.

Responsabilité tout d'abord envers la société : en se faisant avocat mandaté « ad litem » Ponge fait de son travail une affaire *publique.* Ce qui se débat et se décide dans un procès est l'affaire de la société tout entière. Ponge s'adresse à la communauté humaine, dont chaque membre est, comme lui, concerné par la présence muette et quotidienne des choses du monde autour de lui. D'où l'affirmation de trois dimensions fondamentales de son travail :

[171] Ce « créateur possible », ainsi que les « erreurs » voire le sadisme dont témoignent sa création hanteront jusqu'à la fin l'œuvre de Ponge.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

politique, éthique, pragmatique. Dimension politique car le poète se donne une fonction dans la cité, dans la *polis*, au cœur des affaires de la communauté, et se propose d'y apporter un changement. Ponge reviendra abondamment sur cette question mais dès 1933 il écrit, dans l'« Introduction au Galet » :

A quoi donc s'occupe-t-on ? Certes à tout, sauf à changer d'atmosphère intellectuelle, à sortir des poussiéreux salons où s'ennuie à mourir tout ce qu'il y a de vivant dans l'esprit, à progresser – enfin ! – non seulement par les pensées, mais par les facultés, les sentiments, les sensations (PR, I, 202).

Dimension éthique car il s'agit d'épouser une cause juste et de la faire reconnaître comme telle. Dimension pragmatique car cet objectif ne pourra être atteint que par un discours qui agisse efficacement sur l'auditoire, qui parvienne à l'émouvoir et à le convaincre, à emporter son adhésion. Ces trois dimensions s'inscrivent en filigrane depuis longtemps dans le projet de Ponge, mais grâce au scénario du *mandat ad litem*, il parvient à leur donner une assise beaucoup plus claire. Et elles le confortent, toutes ensemble, dans une posture didactique à laquelle il aspire : le voici fondé à adopter un ton ferme, voire sévère, pour les besoins de sa cause. En rappelant, à la fin de « Ad litem », « qu'il est de nature de l'homme d'élever la voix au milieu de la foule des choses silencieuses » (*PR*, I, 200-201), Ponge fait entendre tous les sens de l'expression « élever la voix », et confirme que la parole est toujours à ses yeux cette « façon de sévir » qu'il préconisait en 1927 (*PR*, I, 172), en même temps qu'il recommandait le recours à la rhétorique

Cependant c'est à l'égard des choses elles-mêmes que s'exerce la responsabilité principale de l'avocat mandaté *ad litem*. Puisqu'il a reçu d'elles procuration pour les servir, il a envers elles une obligation éthique. Le choix de cette posture permet à Ponge de se donner une nouvelle marge de jeu vis-à-vis des mots, et lui évite de retomber dans le drame de leur exclusive prise en compte. En se déclarant au service des choses, il échappe au risque tant redouté de se retrouver malgré lui au service des mots. Dans les années trente, c'est en grande partie contre le précédent parti pris des mots que se prend le parti des choses. Ponge n'en est pas encore à la célèbre équation par laquelle il équilibrera son parti pris des choses d'un « compte tenu des mots ». Pour l'heure, la position est plus radicale et l'ordre de préséance est très clair : c'est la mission à remplir vis-à-vis des choses qui prime. Avec « Ad litem » Ponge donne un fondement éthique à la déclaration qu'il affichait un an plus tôt dans « Plus que raisons » : « Etant donné le pouvoir singulier des mots, le pouvoir absolu de l'ordre établi, une seule attitude est possible : prendre jusqu'au bout le parti des choses » (*NR*, II, 313). Ce qui était une simple résolution prend maintenant la forme – et la force – d'un devoir moral. La parole du poète, fantasmatiquement située sur le scène judiciaire, est investie d'une fonction d'établissement de la vérité.

Certes il ne s'agit que d'une représentation, construite par l'imaginaire d'un auteur qui, dans la réalité, ne dispose d'aucune scène pour se faire entendre et est parfaitement inconnu du public. Cependant cette représentation est capable de se traduire immédiatement dans la réalité du travail quotidien d'écriture.

Une nouvelle déontologie de la parole

La mission d'avocat des objets implique une règle de conduite : contre le risque toujours présent de céder au pouvoir d'entraînement des mots, le choix devra se faire à chaque instant en faveur de la vérité des objets, dans le souci de répondre à leur appel. Le sentiment de la mission à remplir constituera ainsi un rempart sûr contre la tentation de laisser les mots jouer pour eux-mêmes. Cette règle de travail guide probablement toute la production de

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ponge pendant les années trente, car s'il n'y fait pas explicitement allusion à cette période où – on l'a vu – il écrit peu de textes de réflexion théorique, il revient avec force, dix ans plus tard, sur la question des « droits » de l'objet et de leur « appel », dans un texte (« Berges de la Loire ») qui constitue un véritable mémorandum esthétique – et qu'il placera plus tard, à ce titre, en tête du recueil *La Rage de l'expression* :

Que rien désormais ne me fasse revenir de ma détermination : ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos, ni à l'arrangement en poème de plusieurs de ces trouvailles. (…) Que mon travail soit celui d'une rectification continuelle de mon expression (sans souci a priori de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut. (…) Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème… Aucun poème n'étant jamais sans appel a minima de la part de l'objet du poème, ni sans plainte en contrefaçon. L'objet est toujours plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits) : il n'a aucun devoir vis-à-vis de moi, c'est moi qui ai tous les devoirs à son égard (RE, I, 337).

On ne peut qu'être frappé de l'utilisation par Ponge de termes essentiellement éthiques (voire juridiques) pour définir son programme esthétique. C'est là sans doute une particularité essentielle de sa démarche : il lui faut fonder éthiquement ses positions esthétiques, sous peine de ne pouvoir les tenir. Or cette éthique se définit essentiellement en termes *de relations avec autrui* : les choses, assimilées à des êtres vivants, deviennent des mandants envers lesquels on a des « devoirs » ; la société devient le destinataire d'un discours qui doit faire entendre une vérité inédite. Le mandat *ad litem* inscrit la parole au cœur d'un réseau de relations et confère au poète un rôle actif dans les affaires de la communauté. Si l'on se souvient que dans les années vingt Ponge se débattait avec la représentation du poète dans le rôle de bouffon, on mesure le chemin parcouru. On n'est plus un bouffon lorsque l'on s'est donné fonction d'avocat ou d'ambassadeur. Et à travers ce changement de représentation, c'est l'issue du « drame logique » des années vingt qui se donne à voir. Lorsque Ponge tentait de se résigner au rôle de bouffon ou d'histrion, il lui semblait qu'il n'y avait pas d'autre choix, devant l'impossibilité des mots à exprimer « l'idée », que de renoncer à choisir son rôle, et de laisser toute l'initiative aux mots, en espérant que le sens surgirait de leur arrangement. Rappelons qu'il écrivait en 1923, dans « Baudelaire (leçon des variantes) » : « Tout change pour un mot. Cela ne fait rien », « le sens c'est le mot, le mot à sa place, la place et l'arrangement des places » (*PE* 1043). Désormais Ponge s'achemine vers la décision, qu'il exprimera en 1941, dans le mémorandum esthétique cité plus haut – et qui figurera en tête de *La Rage de l'expression* –,de ne jamais s'arrêter à « quelque trouvaille verbale » ou à « l'arrangement en poème de certaines de ces trouvailles »[172]. C'est la question des droits de l'objet qui servira à Ponge pour se démarquer de la poésie, ces « droits imprescriptibles » qui sont « opposables à tout poème » : « il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose » (*ibid*., 338). En rester à l'ambition de *faire un poème*, ce serait en somme faire jouer l'esthétique contre l'éthique. Les mots « poème » et « poésie » feront peu à peu, à partir de là, l'objet d'une défiance systématique.

En somme, il redevient possible de *signifier* car ce qui se trouve en face des mots, ce ne sont plus les idées, mais les choses, garanties de vérité, gardiennes de signification. Le

[172] Avec l'expression « arrangement en poème », Ponge se démarque d'André Breton. Celui-ci écrit en effet dans « Lettre à Roland de Renéville » (février 1932), qu'au sein des pratiques d'écriture automatique, « un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de *l'arrangement en poème* » (repris *in* André Breton, *Point du jour*, Gallimard, 1970, p. 99).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

critère du respect dû aux « droits de l'objet » tient en respect les mots, interdisant que l'on devienne leur jouet. Contre la dérive des mots, Ponge a trouvé un arrimage solide. Contre l'obligation de se soumettre aux rôles que les mots proposent, il s'est donné lui-même une mission dans laquelle il est profondément impliqué, mission tout à la fois de justice et de justesse.

Et cependant la mise en œuvre de cette mission ne va pas sans de grands paradoxes : car le choix du monde muet contre les paroles va devoir aboutir à la profération de nouvelles *paroles*. Il va donc falloir puiser – il n'y a pas le choix – dans ce matériau linguistique commun, envers lequel Ponge ne cache pas son dégoût, dans ce « tas de vieux chiffons pas à prendre avec des pincettes » (*PR*, I, 196). C'est avec des paroles qu'il faudra tenter de « parler contre les paroles ». Qui plus est, c'est avec un langage spécifiquement humain qu'il faudra tenter de donner voix aux choses, difficulté dont Ponge est parfaitement conscient : « Il y a toujours du rapport à l'homme… » écrit-il dans « Raisons de vivre heureux » (*PR*, I, 198). En effet « ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme ». La marge de manœuvre qui reste alors est mince, mais en elle résident tous les espoirs :

Du moins, par un pétrissage, un primordial irrespect des mots etc., devra-t-on donner l'impression d'un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensations eux-mêmes (ibid., 198, je souligne).

Il reste à analyser maintenant les voies par lesquelles Ponge tente de réaliser ce « pétrissage ». Comment, en ces années trente, tente-t-il de « fonder sa propre rhétorique » ?

2. Ecrire « contre les paroles » : mise en œuvre d'une rhétorique

« Parler contre » c'est, on l'a vu, le choix qui avait fourni à Ponge une issue au drame de l'expression. A partir de ce choix, la rhétorique du *contre* va présider, pendant plus de dix ans, à la composition de ses textes descriptifs. Il me faut tenter de décliner la liste de ces différents efforts de résistance en vue de « donner l'impression d'un nouvel idiome ». Ce sera l'occasion de faire le point sur les principaux aspects rhétoriques de l'écriture de Ponge dans sa « première manière », celle qui est emblématisée par *Le Parti pris des choses* et qui – pour la caractériser sommairement – vise à la production de petits textes clos et extrêmement travaillés. Si cette caractérisation reste sommaire, c'est parce qu'elle correspond à une esthétique qui, bien que dominante dans les textes écrits à cette époque, ne rend pas compte de la totalité d'entre eux. Certains textes, à l'intérieur même du *Parti pris*, relèvent déjà, par leur longueur et leur ton, d'une autre esthétique : celle à laquelle Ponge va donner sa préférence par la suite. Il est donc important de préciser que certaines des analyses qui vont suivre ne s'appliquent pas à ces quelques textes-là (auxquels je reviendrai dans un autre développement) mais seulement à ceux, majoritaires, que l'on pourrait appeler par commodité les « textes courts ».

Parmi les différents efforts déployés en vue de « parler contre les paroles », je m'arrêterai d'abord sur celui – cité plus haut – que Ponge mentionne lui-même comme but principal dans « Raisons de vivre heureux » : travailler les mots pour « donner l'impression d'un nouvel idiome », les amener à un degré d'évidence qui les rapproche des objets, qui leur confère « l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensations eux-mêmes ».

A. Contre l'impropriété et la gratuité des paroles

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Il s'agit là d'un effort de résistance qui caractérise sans doute toute parole poétique : dépoussiérer les mots en les arrachant aux automatismes du langage commun, et en somme « donner un sens plus pur aux mots de la tribu »[173]. Ce qui m'intéresse ici est la manière propre dont Ponge a mené ce travail. Il a pris pour lui essentiellement la forme d'un effort pour *remotiver* le signifiant, en lui conférant, dans chaque poème, le maximum d'adéquation par rapport à l'objet à décrire. Cet aspect du travail de Ponge est bien connu, il a fait l'objet d'abondants commentaires, c'est pourquoi je me contenterai de le rappeler à grands traits. L'opération de remotivation du signifiant peut se ramener à deux aspects principaux : recréer de la nécessité et recréer de l'évidence sensible.

Recréer de la nécessité

Pour conférer aux mots un caractère de nécessité, Ponge travaille dans le sens d'une lutte contre l'impropriété : il s'efforce de justifier le choix des mots employés, comme celui de la forme du poème, par des liens de ressemblance avec le nom de l'objet ou avec l'objet lui-même[174].

Une attention extrême portée au *nom* même de l'objet, dans ses dimensions à la fois phonique et graphique, permet souvent de faire de lui une matrice poétique qui dictera le choix des mots employés, conférant ainsi au poème une harmonie sonore signifiante. L'exemple le plus célèbre de ce procédé est fourni par le poème « L'Huître », que Ponge a lui-même largement commenté :

Comment se fait-il que dans ce texte (…) il y ait autant de mots qui se terminent par « âtre », c'est à dire par a (accent circonflexe), t,r,e ? (…) Eh bien ! parce que l'huître aussi, l'huître elle-même est un mot qui comporte une voyelle, ou plutôt une diphtongue si on veut : enfin, uî-tre. Il est évident que si, dans mon texte, se trouvent des mots comme « blanchâtre », « opiniâtre », « verdâtre », ou dieu sait quoi, c'est aussi parce que je suis déterminé par le mot « huître », par le fait qu'il y a là accent circonflexe, sur voyelle (ou diphtongue), t,r,e. Voilà (EPS, 111).

De même, dans « Le Cageot » (*PPC*, I, 18), les sons [*k*]et [*a*]du mot constituent le point de départ d'une chaîne graphique et phonique, avec d'une part, la série « cage », « cachot », « cageot », « caissette », « claire-voie », « suffocation », « coup » dans le premier paragraphe, d'autre part la présence du *A* majuscule en tête de chacun des trois paragraphes ainsi que la récurrence de mots comportant le son [*a*]tout au long du texte. Citons enfin l'exemple du « Pain » : si sa surface est « merveilleuse d'abord à cause de cette impression quasi *panoramique* qu'elle donne » (*PPC*, I, 22), l'impression en question se justifie, autant que par l'aspect de la croûte, par le rapprochement phonique entre « pain » et « panoramique » dont les trois premières lettres rappellent l'étymon latin *panem* .

Quant à l'aspect purement graphique du mot, il peut parfois à lui seul déterminer l'ensemble du poème : ainsi le gymnaste est-il décrit par les ressemblances qu'il présente successivement avec le G, le Y et l'ensemble A.S.T.E qui entrent dans son nom. Citons l'attaque du texte : « Comme son G l'indique le gymnaste porte le bouc et la moustache que rejoint presque une grosse mèche en accroche-cœur sur un front bas » (*PPC*, I, 33). Ainsi encore le texte « 14 juillet » consiste-t-il en un commentaire des deux mots de son titre, déchiffrés à la façon d'un pictogramme, le *1* représentant « une pique », le *4* « un drapeau

[173] S. Mallarmé, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Poésies*, *op. cit*., p. 94.

[174] Position qui relève du « cratylisme ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

tendu par le vent de l'assaut » (*P*, I, 718) et ainsi de suite…[175] On voit bien que Ponge n'a nullement renié – il ne la reniera du reste jamais – sa « pulsion logoscopique », son attention – initialement exprimée dans « La Promenade dans nos serres » – à la matérialité du mot.Simplement, il l'a arrimée à l'objet et, ainsi justifiée, elle ne se définit plus à ses yeux comme « grave déformation professionnelle », ou « maladie », comme au temps des « Fables logiques ».

La forme du poème est susceptible aussi d'être motivée par une adéquation d'ordre iconique à l'objet. Là encore, l'exemple le plus célèbre est celui de « L'Huître », dont selon le commentaire de Ponge lui-même, « la division en trois paragraphes est déjà adéquate, si vous voulez, à l'objet » (*EPS*, 108). En effet les deuxième et troisième paragraphes, consacrés à l'aspect intérieur de l'huître, offrent un ensemble approximativement égal en volume à celui du premier paragraphe, consacré à l'aspect extérieur. Quant à l'évocation d'une éventuelle perle, elle tient dans les limites d'un troisième paragraphe extrêmement bref, « beaucoup plus court, évidemment, le troisième, parce que la perle est proportionnellement beaucoup moins importante, du point de vue du volume, (…) que l'huître elle-même » (*ibid*., 108). De manière plus générale, l'allure d'ensemble et le style de chaque texte visent à un mimétisme de l'objet : « étude menée aussi rondement que possible » pour évoquer l'orange ; refus de « s'appesantir » sur le cageot ; nécessité d'adapter la syntaxe au caractère « farouche » et « pudique » de la crevette, « qu'il importe sans doute moins de nommer d'abord que d'évoquer avec précaution, de laisser s'engager de son mouvement propre dans le circuit des circonlocutions » (*PPC*, I, 20, 18, 47). A l'époque de la rédaction du *Parti pris*, le mimétisme du texte par rapport à l'objet n'est pas encore aussi systématiquement exploité, ni surtout explicitement affiché qu'il le sera plus tard, par exemple dans « Le Verre d'eau » ou dans *La Seine*. Ce n'est que dans les années quarante que Ponge posera la formule célèbre revendiquant l'invention d'« une forme rhétorique par objet »[176] (*M*, I, 533). Néanmoins le souci d'une « affinité ou une convenance entre un style d'écriture et une manière d'être »[177] gouverne déjà la composition des textes dix ans plus tôt.

Recréer de l'évidence sensible

Face à l'usure du langage, le fait de remotiver les mots par rapport aux objets ne suffit pas. Il faut aussi rendre à ces mots une épaisseur sensible, une évidence concrète que les automatismes linguistiques leur ont fait perdre. Il faut en particulier travailler *contre* la tendance à l'abstraction, qui prive les mots de substance pour en faire de simples véhicules au service des concepts. Depuis longtemps déjà, – comme cela a été évoqué au chapitre précédent – Ponge est désireux de démarquer nettement le langage du poète de celui qu'emploient le moraliste et le penseur, ou simplement tous ceux qui « courent pour suivre l'idée » (*PE*, II, 1038). Avant même d'avoir pris le parti de décrire les objets, et à une époque où il se débattait en plein « drame de l'expression », il opposait déjà la notion d'objet à celle de pensée, affirmant avec force, dans « Natare piscem doces » (1924), son refus d'être un manieur d'idées, son refus de tout langage conceptuel :

[175] Sur la « mimographie » à l'œuvre chez Ponge, voir les analyses de Gérard Genette, « Le Parti pris des mots » in *Mimologiques*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 377-381.

[176] Il n'a pour le moment parlé que d'« une rhétorique par poème », dans « Raisons de vivre heureux » (*PR*, I, 198).

[177] Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op.cit.*, p. 175.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet, c'est-à-dire que même à la pensée il doit faire prendre une pose d'objet. Le poème est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui (PR, I, 178).

L'idée de *donner du plaisir au lecteur* ne cessera de prendre pour lui de l'importance. Au stade où nous en sommes, elle se traduit par le souci de privilégier le concret par rapport à l'abstrait.

Dans ce but Ponge convoque de très nombreuses notations sensorielles, mais surtout, au niveau qui nous occupe ici, c'est à dire celui du travail de « pétrissage » du mot, il s'emploie à briser les automatismes de langage où se perd la saveur concrète des mots, en réinjectant du concret dans l'abstrait. Il cherche ainsi fréquemment à faire entendre le sens concret de mots habituellement considérés comme des abstractions ou à redonner leur sens propre aux mots des métaphores figées. L'analyse de ces procédés a été faite en détail par Michel Collot, que je cite ici :

Même les mots les plus abstraits se prêtent à une telle resémantisation ; ainsi de « l'agglomération de sphères » qui forme les Mûres, de « l'expression » dont est victime l'orange (…). Cette valeur concrète représente aux yeux de Ponge le sens propre du terme (…). Elle s'oppose au sens figuré, souvent plus abstrait, (…) qui fait perdre de vue aux locuteurs son support matériel, que Ponge s'attache à réactiver systématiquement (…). Cette opération prend pour cibles privilégiées les innombrables métaphores que nous employons sans nous en rendre compte (…). Ponge s'ingénie à les prendre « au pied de la lettre » : dans l'Huître, il trouve « à boire et à manger » (…) et quand il rencontre un fruit parvenu à maturité, malgré des « pépins » disproportionnés, le poète « en prend de la graine à raison »[178].

Participe aussi de cette tentative de recréer dans le langage un effet de « surprise et de nouveauté » la création par Ponge de néologismes. Ceux-ci peuvent avoir vertu d'évocation sensible : « Les ombelles ne font pas d'ombre, mais de l'*ombe* : c'est plus doux » (*P*, I, 722). Ils peuvent également redonner une valeur concrète à un mot aussi abstrait qu' « ambiguïté », par la formation d'un mot-valise susceptible de rendre compte de l'imprégnation de la terre par l'eau qui s'accomplit à l'automne, dans une « amphibiguïté salubre » (*PPC*, I, 16).

L'ensemble des procédés susceptibles de remotiver le signifiant va faire l'objet d'une amplification et d'une systématisation croissantes dans l'œuvre de Ponge. Cet ensemble va être étayé par un recours de plus en plus fréquent et explicite à l'étymologie. Et surtout il va être abondamment théorisé et tendre à être intégré dans les textes eux-mêmes, alors que dans les années trente il n'est encore mis en œuvre que de manière discrète. Cependant l'ensemble de ce travail constitue, dès cette époque, une réalisation au moins partielle du programme que Ponge appelait de ses vœux dans « La Promenade dans nos serres » : « rapprocher [les mots] de la substance, les « faire aimer pour [eux] –mêmes ». C'est le choix du « parler contre » qui a fourni les moyens de cette réalisation. C'est lui encore qui, plus radicalement, permet à Ponge de présenter sa parole à propos des objets comme inédite et première, en rupture avec tous les discours précédents.

[178] Michel Collot, Francis Ponge entre mots et choses, op. cit. p 157-158. Les exemples cités renvoient respectivement à « Les Mûres » (PPC, I, 18), « L'Orange » (ibid., 20), « Le Papillon » (ibid., 28), « L'Huître » (ibid., 21), « Bords de mer » (ibid., 30).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

B. Contre *toute* parole antérieure à propos des objets

On l'a vu précédemment, élire le monde muet comme thème de son propos, c'est pour Ponge la possibilité de « déclarations inédites », car note-t-il en 1933 dans l' « Introduction au Galet », sur ce terrain « non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire » (*PR*, I, 201). On pourrait objecter à cela que Ponge n'est pas le premier à parler des choses : elles fournissent depuis longtemps matière d'une part à un discours idéaliste, qu'il soit philosophique ou – surtout – poétique (descriptions lyriques de la nature, ou de certains objets à fort contenu symbolique ou affectif), d'autre part à tout un discours d'ordre scientifique. Mais Ponge, en rompant ouvertement avec ces deux ordres de discours, parvient effectivement à situer sa propre prise de parole à propos des objets sur un terrain où elle est « inédite ».

Contre la parole idéaliste

C'est d'abord par rapport à tout idéalisme que Ponge entend s'affirmer en rupture. Dès 1928, il affiche, dans « La Forme du monde », sa volonté de ne pas concevoir « l'ensemble des choses » en termes d'absolu, mais de privilégier au contraire le relatif, à travers chaque chose, considérée résolument dans sa matérialité et sa contingence : il choisit de donner au monde

non pas comme le font la plupart des philosophes et comme il est sans doute raisonnable, la forme d'une grande sphère (…) dont comme l'a dit l'un d'eux le centre serait partout et la circonférence nulle part (…) mais plutôt, d'une façon tout arbitraire et tour à tour, la forme des choses les plus particulières, les plus asymétriques et de réputation contingentes (…) comme par exemple une branche de lilas, une crevette (…), une serviette-éponge dans ma salle de bains, un trou de serrure avec une clé dedans (PR, I, 170-171).

On le voit par le choix des exemples qu'il donne, Ponge entend faire place dans sa poésie à tous les objets, y compris les plus prosaïques. En cela, il s'inscrit contre toute une tradition poétique (de la Pléiade au romantisme) qui ne considère comme supports possibles de lyrisme que certains objets, (arbres, fleurs, animaux nobles, paysages, meubles chargés d'histoire…) réputés « poétiques » en eux-mêmes, et écarte tous ceux qui ne sont qu'utilitaires. A cette tradition qui ne s'attache qu'aux objets suffisamment riches esthétiquement et symboliquement pour inspirer des sentiments « élevés », Ponge oppose une conception dans laquelle

la richesse de propositions contenue dans le moindre objet est si grande qu' [il] ne conçoi[t] pas encore[179] la possibilité de rendre compte d'aucune autre chose que des plus simples : une pierre, une herbe, le feu, un morceau de bois, un morceau de viande (PR, I, 202-203).

Le désir qui sous-tend cette approche de l'objet est donc un désir de connaissance, qui s'affirme contre le désir traditionnel d'effusion lyrique. Signalons qu'en cela, si Ponge s'inscrit nettement contre la poésie romantique, il renoue en revanche avec une filiation beaucoup plus lointaine, celle des philosophes et poètes matérialistes antiques, en particulier Lucrèce : « 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* » écrit Ponge en 1933 dans « Introduction au Galet » (*PR*, I, 204). Mais nous lisons bien « une sorte de », c'est à dire que la cosmogonie que Ponge se donne pour ambition d'établir gardera

179 ***« Encore », c'est à dire en 1933, date de rédaction de l' « Introduction au Galet ».***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

tout son caractère inédit, ne serait-ce que parce qu'elle inclura les objets nés de l'industrie humaine moderne : serviette éponge, cageot ou appareil du téléphone.

Pour « parler contre » la poésie lyrique appliquée aux objets, Ponge emploie deux procédés efficaces. Le premier consiste, on vient de l'évoquer, à s'attacher à des objets rejetés par la tradition lyrique pour leur prosaïsme, donc à parler d'objets dont la poésie *n'a jamais parlé*. A cet égard, le parti pris de provocation va croissant. Déjà, à la fin des années vingt, le choix de la crevette comme objet d'émerveillement avait de quoi surprendre ; mais à partir des années trente, le parti pris de prosaïsme se radicalise : nous assistons ainsi successivement à l'élection du morceau de viande (1931-32), de l'allumette (1932), et surtout, la même année, du crottin lui-même. Nous avons ensuite en 1934 « Le Cageot », en 1936 « Les Escargots », en 1939 « La Cigarette ». La fin des années trente correspond d'ailleurs à une explosion de prosaïsme provocateur puisque la seule année 1939 voit le poète se pencher sur l'Appareil du téléphone, l'Edredon, les Poêles, et pousser jusqu'à son comble la provocation en célébrant « La Pompe lyrique »[180], à savoir celle du vidangeur… Dans ce dernier texte, Ponge prend un plaisir visible à utiliser le lyrisme à contre-emploi, multipliant les exclamations lyriques que lui arrache le spectacle de la pompe au travail :

Lorsque les voitures de l'assainissement public sont arrivées nuitamment dans une rue, quoi de plus poétique ! Comme c'est bouleversant ! A souhait ! (…) – et ces aspirations confuses- et ce que l'on imagine à l'intérieur des pompes et des cuves, ô défaillance ! (P, I, 727)

Mais Ponge ne se limite pas aux objets prosaïques puisque – on l'a vu – sa conception de l'approche des objets n'en exclut aucun *a priori.* Lorsqu'il s'attache à des thèmes familiers du lyrisme et notamment à la Nature, c'est par un autre procédé qu'il s'affirme « contre » les tentatives poétiques antérieures : en dépouillant ces thèmes de toute la dimension lyrique ou symbolique qui leur est conventionnellement attachée. A l'inverse du procédé employé dans « La Pompe lyrique », il s'agit cette fois de rendre prosaïque ce qui semble lyrique ou poétique. Cette « prosaïsation » peut prendre la forme d'une désacralisation : ainsi en va-t-il pour le pain, cet aliment à fortes connotations symboliques et religieuses mais dont Ponge déclare « qu'il doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation » (*PPC*, I, 23). Mais le plus souvent il suffit de priver l'objet de son symbolisme poétique traditionnel pour le faire apparaître sous un nouveau jour : l'automne n'est plus la mélancolique saison du déclin de la nature mais une « tisane froide » où « les feuilles mortes de toutes essences macèrent dans la pluie » (*PPC*, I, 16) ; le papillon parmi les fleurs n'incarne plus l'éphémère de la beauté, mais devient un « lampiste » qui « vérifie la provision d'huile » de chaque fleur (*PPC*, I, 28) ; la végétation, traditionnelle source d'émerveillement, est présentée comme « un immense laboratoire, hérissé d'appareils hydrauliques multiformes » (*PPC*, I, 48). Dans ce dernier cas, le recours à un vocabulaire scientifique – du reste tout personnel – sert de repoussoir au lyrisme. Cela nous amène à examiner maintenant comment Ponge s'emploie à se démarquer non seulement des paroles poétiques antérieures, mais aussi de toute formulation antérieure d'un savoir sur les choses, donc de tout discours à prétention scientifique.

Contre tout discours de savoir : la table rase

On a souvent relevé la posture d'ignorance volontaire, de naïveté concertée, de virginité retrouvée qu'adopte Ponge par rapport à l'objet qu'il décrit, comme s'il le voyait pour la première fois et ne possédait à son sujet aucun savoir antérieur. De fait, Ponge s'applique

[180] Ces quatre textes seront plus tard recueillis dans *Pièces*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

à faire table rase de ce savoir, et consacrera ultérieurement à cette attitude de nombreux commentaires. Mais dès les années trente il la revendique et en fait une position de principe dans son « Introduction au Galet », avec cette phrase que je cite à nouveau car nombreuses sont les directions interprétatives qu'elle indique : « Au milieu de l'énorme étendue et quantité des sciences, nous sommes perdus. Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, (…) et de reprendre tout du début » (*PR*, I, 204). Pour parvenir à « considérer toutes choses comme inconnues », c'est-à-dire à inscrire sa parole contre le savoir, Ponge emploie deux méthodes distinctes.

La première consiste à supprimer purement et simplement tout discours de savoir dans les propos qu'il tient sur les choses. Même le savoir minimum que constitue le nom de la chose n'est admis qu'avec une certaine défiance, qui s'exprime dans une mise à distance : le nom de l'objet tarde souvent à être prononcé et/ou s'accompagne d'une reformulation. Ainsi dans « Végétation » le nom n'apparaît-il que dans le dernier paragraphe, et non sans réserve : « Telle est, semble-t-il, la fonction physique de cette espèce de tapisserie à trois dimensions à laquelle on a donné le nom de végétation pour d'autres caractéristiques qu'elle présente » (*PPC*, I, 49). Hors donc de tout savoir, la description le plus souvent s'en tient aux qualités sensibles de l'objet, celles que l'observation permet de découvrir : forme, consistance, dimension, parfum, couleur etc. L'objet est regardé comme pour la première fois.

Mais dans le cas de certains textes – et c'est la seconde des méthodes évoquées ci-dessus – la description de l'objet donne lieu à des considérations d'ordre explicatif, proches du discours scientifique, en particulier de celui de la physique. C'est le cas de « Végétation », déjà cité : le texte décrit la « fonction physique » de la végétation, fonction de ralentissement dans le processus qui transmet à la terre l'eau tombée du ciel. Mais une telle description ne s'inscrit pas moins contre le discours du savoir scientifique puisque, loin de retransmettre le savoir officiel, elle en construit un autre, qui lui est propre. L'auteur invente un nouveau discours de connaissance, basé sur l'observation, qui concurrence le premier et est, par rapport à lui, toujours « inédit ». Parfois l'observation s'accompagne d'une élucubration interprétative qui ne se dissimule nullement comme telle mais qui continue à mimer l'allure d'un discours scientifique. Ainsi dans « Bords de mer » : « C'est en effet, après l'anarchie des fleuves, à leur relâchement dans le monde liquide, que l'on a donné le nom de mer. Voilà pourquoi à ses propres bords celle-ci semblera toujours absente » (*PPC*, I, 30). Le cas du « Galet » est particulièrement représentatif d'un discours interprétatif qui prend toute liberté avec les données de la science mais en reproduit volontiers par endroits le ton, tout en s'en démarquant par de fréquents écarts lyriques : Ponge y évoque l'origine du monde, et élabore ce faisant sa propre cosmogonie :

Tous les rocs sont issus par scissiparité d'un même aïeul énorme (…). Ainsi, après une période de torsions et de plis (…) notre héros, maté, (…) n'a plus connu que des explosions intimes, de plus en plus rares, d'un effet brisant sur une enveloppe de plus en plus lourde et froide. Lui mort et elle chaotique sont aujourd'hui confondus. (…) Par ailleurs l'élément liquide, d'une origine peut-être aussi ancienne que celui dont je traite ici, s'étant assemblé sur de plus ou moins grandes étendues, le recouvre, s'y frotte, et par des coups répétés active son érosion (PPC, I, 50-51).

Implications quant à la relation au lecteur

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Voici donc quelques-uns des moyens par lesquels Ponge inscrit sa parole contre tout savoir, hormis celui qu'il propose et construit parfois lui-même sous nos yeux. Comme je le signalais plus haut, ce parti de « considérer toutes choses comme inconnues » a été fréquemment commenté. Ce qui, en revanche, l'a beaucoup moins été, c'est l'attitude symétrique qu'elle suppose chez le lecteur. En effet, si l'auteur choisit de présenter les choses « comme inconnues », cela implique que le lecteur s'accommode de se les voir présentées comme s'il ne savait rien d'elles et ne les avait jamais observées. En proposant des définitions des choses, Ponge balaie d'un coup toute connaissance antérieure. Il s'offre au lecteur comme un dictionnaire vivant, comme une parole à la fois première et définitive, à très fort coefficient d'autorité (« parti pris des choses, dictionnaire phénoménologique, cosmogonie » écrira Ponge en 1943)[181]. Il ne va pas du tout de soi, pour un lecteur, d'accepter qu'on lui explique ce que *sont* des choses qu'il pense, lui, déjà connaître, parce qu'elles lui sont familières. On lui offre une définition du cageot (« simple caissette à claire-voie ») ; on lui explique à quoi ressemble une huître, ou ce qu'est en réalité la mer (nom « que l'on a donné » au « relâchement » des fleuves « dans le profond et copieusement habité lieu commun de la matière liquide ») ; on lui rappelle la principale différence qui distingue la flore de la faune (« La faune bouge, tandis que la flore se déplie à l'œil »)[182]. Tout cela a une allure fortement didactique, et pourtant n'en a que l'allure. La relation que Ponge entretient avec le discours didactique est en effet complexe. Ce type de discours est pour lui – et le deviendra de plus en plus – une tentation, mais ne se départira pourtant jamais d'une fonction ludique, pour laquelle il lui faut un *partenaire*. Le lecteur de Ponge doit être consentant, non pas pour enregistrer les « leçons de choses » qu'on lui donne, mais pour jouer le jeu. Car il s'agit bien d'une sorte de jeu, dont les règles doivent être acceptées de part et d'autre : le lecteur ne peut croire un instant à une véritable posture didactique de l'auteur, qui serait en train de lui apprendre ce que sont les choses. Il sait que cette posture est seulement feinte ; il sait que l'auteur sait qu'il le sait. Le plaisir du lecteur naît en grande partie de cette complicité partagée autour d'une posture didactique dont ni lui ni l'auteur ne sont dupes. L'auteur fait « comme si » il voyait les choses pour la première fois ; le lecteur accepte avec lui de faire « comme si » il ne savait rien d'elles et de les redécouvrir. Signalons que la complicité ainsi installée se voit renforcée et entretenue par les jeux de mots qui émaillent les textes. Ils sont pour le lecteur autant de balises confirmant régulièrement la piste ludique, ou autant de clins d'œil de la part de l'auteur. Je reviendrai plus loin sur ce point.

Ainsi, sans qu'aucun commentaire en soit encore fait, une étape majeure est-elle franchie en ces années trente dans la progression de Ponge en direction de son lecteur. Une complicité est établie, même si elle reste encore totalement implicite, et même si c'est peut-être de façon partiellement inconsciente qu'elle est déjà mise en œuvre.

C. Contre la parole orale

« Parler contre les paroles » c'est en grande partie pour Ponge *écrire* contre les paroles, parvenir à compenser par le langage écrit les insuffisances, les approximations, le relâchement qui caractérisent pour lui l'usage oral du langage. Si la parole commune lui paraît depuis toujours « sale », lui inspire un vif dégoût – comme je l'ai à plusieurs reprises mentionné – , la réalisation orale de cette parole porte selon lui à son comble cette impression de saleté : c'est un idiome *impropre*, au double sens de l'impropriété et de l'absence de propreté. Rappelons qu'en 1927, Ponge signalait à « ceux qui bafouillent, qui chantent ou qui *parlent* » qu'il n'était pas étonnant qu'ils « reprochent à la langue de

[181] Dans les « Pages bis », (*PR*, I, 218).

[182] Respectivement dans « Le Cageot » (*PPC*, I, 18), « Bords de mer » (*ibid*., 30) et « Faune et flore » (*ibid*., 42).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ne rien savoir faire de propre », et qu'en réalité il ne s'agissait « pas plus de parler que de chanter » (*PR*, I, 172). C'est dans le même texte (« Pas et le saut ») qu'il employait pour la première fois le mot « rhétorique ». C'est en effet à partir de cette date que le recours résolu à une rhétorique du langage écrit lui paraît susceptible de remédier à l'impropriété du langage parlé : pour faire quelque chose de « propre », il faut se mettre à écrire.

Cette opposition entre les deux modes de réalisation de la langue que sont le parlé et l'écrit – le premier mode étant nettement dévalué – est présente chez Ponge d'une manière remarquablement durable. A la fin des années vingt, il note, rappelons-le, dans un fragment de *Pratiques d'écriture* : « J'écris souvent contre les fautes que l'infidélité des paroles (…) m'a fait dans la conversation commettre. L'on peut écrire pour se ressaisir, contre ses propres paroles, pour remettre les choses (et soi-même) *au point* » (*PE*, 1011). L'écrit est donc une forme de revanche sur l'humiliation liée à l'usage oral des mots. Bien plus tard, au moment de la « Tentative orale » en 1947, moment charnière dans le processus de redistribution des valeurs de l'oral et de l'écrit, Ponge reviendra, en des termes très proches, sur l'importance pour lui de cet enjeu :

(…) j'ai longtemps pensé que si j'avais décidé d'écrire, c'était justement contre la parole orale, contre les bêtises que je venais de dire dans une conversation, contre les insuffisances d'expression au cours d'une conversation, même un peu poussée. (…) c'est ce qui me jetait sur mon papier. Pourquoi ? Pour m'en corriger, pour me corriger de cela, de ces défaillances, de ces hontes, pour m'en venger, pour parvenir à une expression plus complexe, plus ferme ou plus réservée, plus ambiguë peut-être, peut-être pour me cacher aux yeux des autres et de moi-même (M, I, 654, je souligne).

Ce fragment est riche d'indications susceptibles d'éclairer la question posée ici, à savoir celle de la relation que Ponge entretient, par la parole, avec les autres. C'est pourquoi il me faudra y revenir. Mais dès à présent, il nous fournit des indications pour décliner les aspects que revêt l'opposition de Ponge à la langue parlée. Je m'attacherai successivement ainsi au refus de l'exhibition du sujet parlant (« peut-être pour me cacher aux yeux des autres et de moi-même… »), au refus de la prolixité bavarde (« pour parvenir à une expression plus réservée… »), enfin au refus du relâchement (« une expression plus complexe, plus ferme »).

Contre l'exhibition du sujet parlant

Ce qui caractérise d'abord le langage oral, c'est qu'il est lié à la présence du sujet parlant, qu'il affiche constamment son lien avec ce sujet. Or le fait de prendre le parti des choses implique un effacement du sujet au profit des objets qu'il présente. Le programme esthétique que s'est donné Ponge vient donc en l'occurrence conforter de lui-même sa répugnance instinctive envers la parole orale : pour être fidèle aux choses, il les détachera de sa subjectivité ; pour conférer aux textes le maximum d'autonomie, pour en faire des équivalents d'objets, il visera à l'impersonnalité : « Il s'agit pour moi d'aboutir à des formules *claires*, et *impersonnelles* », déclarera-t-il plus tard dans « My creative method » (*M*, I, 536). Rappelons les formes que prend, dans les textes écrits au cours des années trente, cette aspiration à l'impersonnalité :

Tout d'abord on constate une faible présence des marques de l'énonciation : la relation *je-tu*, constitutive de la situation d'énonciation, est quasiment absente, et le *je* lui-même est fréquemment remplacé par un *on* ou un *nous* – ce dernier pronom ayant moins la valeur d'un pluriel que celle d'une simple variante du *on*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

De fait, le je est assez rare dans Le Parti pris des choses. Quand il apparaît, c'est comme simple support d'une énonciation, qui est plus souvent portée au compte d'un on ou d'un nous anonyme. Ailleurs toute référence au sujet de l'énonciation disparaît ; c'est alors le triomphe de l'impersonnel (…) (D'où l'abondance de tournures comme « il faut », « il convient » ; et le recours aux présentatifs (« c'est »), et à l'infinitif, mode non personnel)[183].

Le pronom qui domine est, comme on peut s'y attendre dans des textes consacrés aux choses, celui de troisième personne (que Benveniste qualifie, rappelons-le, de « non-personne ».

Concourt aussi à l'impersonnalité l'emploi quasi-systématique du présent à valeur généralisante, qui soustrait le propos à toute référence temporelle. Dans cet emploi, le verbe *être*, verbe de la définition, est privilégié[184] : « Chaque morceau de viande est une sorte d'usine » (*PPC*, I, 32), « La mer est une chose simple » (*ibid*. 29), la barque « n'est pourtant qu'un assez grossier réceptacle » (*P*, I, 718), etc. On remarque du reste l'absence de tout ancrage des textes dans le temps de leur énonciation : ils ne font pas référence aux circonstances de leur composition et ne sont pas datés[185]. Cette absence de datation est d'autant plus remarquable que Ponge semble avoir toujours daté scrupuleusement, pour lui-même, ses manuscrits, et qu'il s'attachera à partir des années quarante à faire apparaître dans les textes ces datations, parfois même avec mention du moment de la journée où la rédaction a eu lieu. Il y a donc bien, pour les textes descriptifs des années trente, une volonté de détacher les énoncés de leur énonciation.

Enfin l'emploi systématique de l'article défini, dans les titres comme dans le corps des textes, confirme l'aspect généralisant du propos tenu sur les objets. « *L*'Orange » ou « *L*'Huître » ne renvoient pas à telle orange ou telle huître, respectivement pressée ou ouverte par le locuteur à tel ou tel moment mais à l'orange et à l'huître dans leur vérité générale.

Contre la prolixité du langage parlé

Ponge se propose de parvenir, par l'écrit, à une expression « plus réservée » que celle qui caractérise l'oral. Gérard Farasse a montré que cette notion de *réserve* fonctionnait elle-même comme un véritable réservoir d'interprétations[186]. A mesure de l'avancée de son œuvre, Ponge en déploiera les potentialités, parvenant, dans les années cinquante, à faire de cette réserve un mode de signification, à revendiquer une « retenue du sens », qui conduit à penser qu'« un texte sur la réserve serait un texte qui laisserait jouer toutes les significations sans laisser aucune d'elles s'imposer »[187]. Dans les années trente, Ponge n'a pas encore conceptualisé cette forme de « réserve » – quand bien même il la met déjà en œuvre. Son aspiration à une expression réservée s'oppose surtout à tout ce qui pourrait ressembler au « flot » non contrôlé des paroles, à une logorrhée qui lui inspire, plus qu'une méfiance, une véritable répulsion. On a vu précédemment comment, à partir de 1926, le motif du dépouillement devenait pour lui un idéal esthétique, par le biais de l'identification

183 ***Michel Collot, Francis Ponge entre mots et choses, op. cit. p. 187 et note 3 p. 225.***

184 C'est moi qui le souligne dans les exemples qui suivent.

185 A l'exception d'un seul : « Escargots », déjà tardif (1936).

186 Dans « Parfois très rare, une formule perle », *L'âne musicien, Sur Francis Ponge*, *op. cit*, p. 57-83.

187 *Ibid*., p. 59.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

à l'arbre : dans « Le Tronc d'arbre », il sommait le poète-arbre d'apprendre à se défaire de ses « effusions » feuillues pour leur préférer l'austérité de son tronc nu. Dans deux textes descriptifs écrits à presque dix années d'intervalle, « Le Cycle des saisons » (1928) et « Faune et flore » (1936-37), Ponge réutilise le thème de l'arbre pour signifier, en des termes quasi-identiques, son refus de la prolixité, de l'effusion langagière vaine et bavarde. La feuillaison printanière est comparée à une logorrhée qui s'emparerait des arbres au printemps lorsque ceux-ci « ne peuvent plus y tenir » et « lâchent leurs paroles » (*PPC*, I, 23), « laissent échapper un flot, un vomissement de vert » (*ibid*., 43). Mais alors qu'ils « croient pouvoir dire tout, recouvrir entièrement le monde de paroles variées » (*ibid*., 23), « ils ne réussissent encore que, à des milliers d'exemplaires, la même note, le même mot, la même feuille» (*ibid*., 43). La prolixité n'aboutit qu'au ressassement ; dans le flux verbal, la parole se dilue et perd toute efficacité. C'est pourquoi à cet épanchement impuissant des paroles Ponge oppose l'idéal esthétique d'une écriture lapidaire, privilégiant la brièveté et la concision.

De fait, la brièveté caractérise la plus grande partie des textes écrits dans les années trente. Ainsi plus de la moitié des poèmes du *Parti pris* sont-ils ramassés en moins d'une demi-page. Ce choix de la brièveté a souvent été souligné ; il fait partie de la doxa critique à propos du *Parti pris des choses*. Comme nous l'avons déjà mentionné, ce recueil est en fait moins homogène qu'on tend à le dire (Ponge l'a, plus tard, lui-même souligné[188]). Un certain nombre de textes ne ressortissent pas à l'idéal de perfection brève, et ne sont donc pas concernés par les commentaires qui vont suivre. Néanmoins on ne peut nier la prégnance de cet idéal dans les années trente. Du reste il se lisait déjà dans le titre du premier recueil publié par Ponge, en 1926 : *Douze* petits *écrits* (je souligne) – titre qui dans sa sobriété extrême revendiquait déjà l'écrit contre la parole, et la brièveté contre la prolixité. Mais à partir du moment où un parti se prend en faveur des choses, la brièveté devient une nécessité esthétique qui fait partie prenante du projet, ce que Ponge souligne lui-même à l'intérieur des textes.

Parfois cette nécessité est explicitement dictée par le souci de rendre le texte ressemblant à l'objet qu'il décrit : l'étude sur l'orange se doit ainsi d'être menée « rondement » et lorsqu'il s'agit du cageot, il convient de ne pas « s'appesantir ». Mais de manière plus générale, et même lorsque l'aspect mimétique n'est pas directement convoqué, la brièveté est imposée par l'idéal rhétorique que s'est fixé Ponge, à savoir parvenir à faire de ses textes des équivalents, dans le monde verbal, de ce que sont les objets dans le monde sensibles. Ils doivent donc être eux-mêmes des objets finis, qu'on peut à l'instar du galet, « saisir » et « retourner » dans la « main »[189]. Pour avoir une forme, ils doivent avoir une limite aisément repérable, et c'est ce que Ponge s'emploie à leur conférer en « coupant court » de manière ostensible, dans les dernières lignes. « Plus de la moitié des poèmes du *Parti pris* signalent au lecteur que le texte va se terminer » note Danièle Leclair[190]. Pour souligner l'achèvement du texte, Ponge prend congé du lecteur dans des formules souvent abruptes : « Mais brisons-la : car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation » (*PPC*, I, 23) ; « Mais là commence une autre histoire, qui dépend peut-être mais n'a pas l'odeur de la règle noire qui va me servir à tirer mon trait sous celle-ci » (*ibid*., 17) ; « Je n'en dirai pas plus… » (*ibid*., 56) ; « et C'EST FINI ! » (*ibid*., 41).

[188] Dans une note manuscrite de 1954 : « Il ne me serait pas trop difficile de prouver que dans le *Parti pris des choses* déjà figurent des textes de rhétoriques très différentes et que *Faune et flore* par exemple est une sorte de *texte-brouillon* » (*PAT*, 321).

[189] « La perfection de sa forme, le fait que je peux le saisir et le retourner dans ma main, me font choisir le galet. » (*PPC*, I, 54)

[190] Danièle Leclair, *Lire Le Parti pris des choses* de Ponge, Paris, Dunod, 1995, p.79.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Contre le relâchement

Pour Ponge, l'aspect un peu répugnant ou honteux des paroles tient, plus encore qu'à l'effusion subjective, plus encore qu'à la prolixité, au *manque de tenue* : dans l'échange oral le langage lui paraît avoir toujours quelque chose de non maîtrisé, d'informe, qui est de l'ordre de l'écoulement sur une pente facile. A cet usage liquéfiant *des* paroles , il oppose une exigence extrême de rigueur, de solidité, de tenue dans *la* parole. Changer l'eau en glace, transformer le liquide en solide, conférer une forme à l'informe, tel devrait être le pouvoir de cette parole désirée, note-t-il en 1929 dans « De la modification des choses par la parole », où l'on a vu qu'il définissait la parole par rapport aux choses de l'esprit, comme « leur état de rigueur, leur façon de se tenir d'aplomb hors de leur contenant » (*PR*, I, 174). Parvenir à cette rigueur, c'est selon les propres termes de Ponge cités plus haut, parvenir par écrit à une expression qui soit à la fois « plus ferme » et « plus complexe » que dans sa réalisation orale. Quelles sont les formes que prend cette double exigence de fermeté et de complexité ?

« Fermeté »

Le terme renvoie à la rigueur autant qu'à la vigueur. Rappelons que dès 1927 Ponge fait de la parole « une façon de *sévir* », déclarant qu'« on pourra être sûr qu'elle rendra un son si elle est conçue comme une arme » (*PR*, I, 172). La fermeté désigne à la fois une caractéristique physique (solidité, densité) et une attitude morale (autorité, détermination, inflexibilité). Mais si l'on s'en rapporte – suivant en cela l'exemple de Ponge – à l'étymologie, on découvre une polysémie plus riche encore : en effet un même étymon latin *firmare* (« rendre plus ferme ») est à l'origine des verbes « affermir », « fermer » et « affirmer ». Autrement dit, la fermeture, l'affermissement et l'affirmation procèdent, dans l'écriture de Ponge, d'un seul et même mouvement. Ceci est parfaitement lisible dans le motif de la « bombe », que Ponge présente comme le modèle d'« action guerrière » auquel il voulait faire ressembler ses textes dans les années trente :

ce n'était plus, si vous voulez, un sabre ou une flèche, mais une bombe que je voulais préparer, c'est-à-dire quelque chose de beaucoup plus clos, de beaucoup plus fermé, de beaucoup plus secret, mais de beaucoup plus efficace, une fois qu'on l'aurait mis en action (EPS, 68, je souligne).

L'efficacité offensive d'un texte est donc inséparable de sa capacité à se refermer sur lui-même, pour constituer un dispositif parfaitement bouclé (que Ponge comparera, plus tard, à un « mécanisme d'horlogerie »[191]). J'ai déjà mentionné plus haut la manière dont Ponge souligne, dans les dernières lignes des textes, le fait que celui-ci va se terminer. Ce procédé attire l'attention sur la clôture, le bouclage qui président à la composition d'ensemble. Là encore, il s'agit d'une caractéristique souvent remarquée à propos du *Parti pris des choses :* les textes affichent régulièrement cette clôture. Ainsi des « Mûres » : « Sans beaucoup d'autres qualités, – *mûres*, parfaitement elles sont mûres – comme aussi ce poème est fait » (*PPC*, I, 18) ; ou de « La Pluie », poème qui s'achève en même temps que se termine l'averse, avec les mots « Il a plu » (*ibid*., 16). C'est du reste sur ce modèle, consistant à conduire l'histoire jusqu'à son terme ou l'objet jusqu'à sa disparition, que sont construits nombre de poèmes : la pluie s'est arrêtée, et de même la bougie s'est « noyée », le pain va être consommé, la cigarette s'est consumée, l'allumette brûlée a noirci, le coquillage est devenu poussière, le cycle des saisons ramène les arbres au dépouillement automnal, etc. Comme le fait remarquer Danièle Leclair, si « la plupart des poèmes du *Parti pris* ont en effet

[191] Dans la «Tentative orale » (*M*, I, 668).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

un double référent : l'objet et le langage », « à la fin du texte, il y a totale équivalence entre les deux mondes : la disparition de l'objet (…) coïncide avec l'achèvement du poème »[192]. Rappelons enfin que l'effet de clôture des textes est renforcée par le choix même des objets décrits : Ponge marque en effet une prédilection pour les objets enclos dans une coquille (huître, coquillage, escargot, mollusque), une enveloppe (orange), une croûte (pain)…

Mais l'effet de clôture s'exerce aussi à l'échelle des sous-ensembles que constituent les paragraphes du texte. Le morcellement de celui-ci en plusieurs paragraphes autonomes, parfois très courts, caractérise le *Parti pris des choses*. Il est même fréquent que des blancs dans la typographie viennent redoubler cette segmentation (ainsi dans « L'Orange », « La Cigarette », « les Mûres », « Les Plaisirs de la porte »…). Chaque passage à la ligne

rend compte du passage à une nouvelle qualité de l'objet ou à une autre façon de l'aborder : ainsi dans « La Cigarette », chacun des trois paragraphes-phrases correspond à trois caractéristiques autonomes de la cigarette : « l'atmosphère », « la personne », « la passion »[193].

Cette autonomie des paragraphes avait déjà été remarquée par Sartre, qui notait à propos du *Parti pris des choses* : « Il est rare que d'un paragraphe à l'autre un passage soit ménagé. (…) Le paragraphe passé *hante* le paragraphe présent et cherche à s'y fondre. Mais il ne le peut : l'autre le repousse de toute sa densité »[194]. En effet si l'organisation du texte en paragraphes en assure la « tenue », elle est également un facteur de discontinuité qui augmente la densité propre de chaque paragraphe. La fermeture est ici au service de la fermeté (au sens de *consistance*). Supprimer les transitions, cela revient à supprimer les *parties molles* du propos, celles qui, porteuses en elles-mêmes de peu d'information, sont essentiellement destinées à assurer le liant entre deux parties « solides ». Ni explications ni liaisons : le texte se donne à voir dans sa charpente assertive. Ou dans son ossature, ce qui rappelle l'idéal de dépouillement évoqué au chapitre précédent, celui même qu'offrait, dans « Le Monument », l'image du squelette décharné du père.

Ceci nous amène à la troisième figure de la fermeté, celle qui passe par l'acte d'*affirmer*. On vient de l'évoquer, les textes descriptifs des années trente privilégient la densité du contenu. Conformément au projet annoncé d'aboutir à une nouvelle définition des objets, ils sont extrêmement assertifs. Ponge du reste reprendra lui-même à son compte le reproche d'« infaillibilité un peu courte » qui lui sera adressé à propos du *Parti pris*. L'incipit des textes, en particulier, dépouillé de toute précaution introductive, mérite bien la dénomination d'« attaque ». On commence toujours *in medias res*, par une définition ou l'affirmation d'une caractéristique : « Les rois ne touchent pas aux portes » (*PPC*, I, 21), « Tout l'automne à la fin n'est plus qu'une tisane froide » (*PPC*, I, 16), « La fleur du magnolia éclate au ralenti comme une bulle formée lentement dans un sirop » (*P*, I, 722)… L'affirmation initiale est parfois d'autant plus déroutante qu'elle prend la forme d'une énigme, l'objet n'ayant pas encore été nommé, ainsi dans « La Bougie » : « La nuit parfois ravive une plante singulière dont la lueur décompose les chambres meublées en massifs d'ombre » (*PPC*, I, 19). La suite des textes n'est pas moins assertive, même s'il est nécessaire à l'écrivain, pour approcher la vérité de l'objet, de le définir souvent par la comparaison, ou par la négation : l'huître est « de la grosseur d'un galet moyen » mais « d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie » (*PPC*, I, 21) ; le mollusque « n'est donc pas un simple crachat, mais une

192 Danièle Leclair, *op. cit.*, p. 80.

193 Ibid., p. 83.

194 Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses », *Situations I,* (1947), repris dans *Critiques littéraires*, Gallimard, coll. Folio essais, 1993, p. 249-250.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

réalité des plus précieuses » ; les végétaux, contrairement à « leurs frères vagabonds », « ne sont pas surajoutés au monde, importuns au sol » (*ibid*., 42). Et il est remarquable que – si l'on excepte le cas des textes longs – les qualités des objets, une fois nommées, ne donnent lieu à aucune reprise ni répétition. On sait en effet que l'esthétique de la redite va ultérieurement guider l'écriture de Ponge. Mais pour le moment elle est absente de ces textes brefs qui visent à l'infaillibilité. En terme de communication on pourrait dire que l'information y est d'autant plus dense qu'elle ne s'accompagne d'aucune redondance. Ou encore que la fonction référentielle s'y développe aux dépens de la fonction phatique. En effet les redondances, en ce qu'elle diluent les informations et augmentent leur chances de réception, contribuent à maintenir le contact avec le destinataire. Inversement un texte dépourvu de redondance se présente comme complexe par sa densité même, et impose une lecture ralentie.

On le voit, la question de la densité rejoint celle de la complexité : lorsque Ponge revendique une expression « plus ferme » et « plus complexe » à l'écrit qu'elle ne l'est à l'oral, il articule deux termes étroitement dépendants. Des textes denses sont déjà par nature des textes complexes.

« Complexité »

Les textes descriptifs des années trente atteignent à la complexité recherchée par plusieurs moyens. Tout d'abord, et pour rappeler une quasi-évidence, ces textes sont ostensiblement des textes très « écrits », c'est-à-dire qu'ils s'écartent par leur vocabulaire comme par leur syntaxe de la norme que constituerait l'usage courant du langage sous sa forme orale à visée d'intelligibilité immédiate. Ceci est vrai, peu ou prou, de tout texte littéraire, et *a fortiori* poétique, mais constitue chez Ponge une préoccupation majeure, véritablement fondatrice. Puisqu'il entend se démarquer de tous les automatismes de langage, il met en œuvre une stratégie consistant à déjouer les attentes du lecteur.

Au plan lexical, d'abord – et je ne m'attarderai pas sur ce point, déjà amplement abordé – en renforçant les ambiguïtés, en cultivant la polysémie, en faisant entendre le sens propre des mots là où l'usage avait consacré le sens figuré, en invitant à tenir compte de leur aspect phonique et graphique tout autant que de leur signification.

Au niveau syntaxique ensuite : Ponge met là en œuvre une stratégie de torsion de la syntaxe, une esthétique de la disjonction qui rompent ouvertement avec les habitudes du lecteur. Il s'emploie à bouleverser l'ordre usuel des groupes grammaticaux à l'intérieur de la phrase. Et notamment à inverser l'ordre consacré sujet-verbe, par une fréquente postposition du sujet, assortie d'un éloignement par rapport au verbe. Ainsi lit-on, à propos du pépin de l'orange : « c'est en lui que se retrouvent, après l'explosion sensationnelle de la lanterne vénitienne de saveurs, couleurs et parfums que constitue le ballon fruité lui-même, – la dureté relative et la verdeur (…) du bois » (*PPC*, I, 20). Mais c'est également l'ensemble sujet-verbe, c'est à dire le vecteur essentiel du sens, qui peut être déplacé en fin de phrase. Je reprends ici, à la suite de Michel Collot, l'exemple particulièrement spectaculaire de ce passage de « Bords de mer » :

Ni par l'aveugle poignard des roches, ni par la plus creusante tempête, tournant des paquets de feuilles à la fois, ni par l'œil attentif de l'homme employé avec peine et d'ailleurs sans contrôle dans un milieu interdit aux orifices débouchés des autres sens et qu'un bras plongé pour saisir trouble plus encore, ce livre au fond n'a été lu (PPC, I, 30).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Dans le commentaire qu'il donne de cette phrase, Michel Collot insiste sur le désarroi qu'elle induit chez le lecteur :

Cette postposition du sujet et du verbe (…) empêche d'établir la connexion qui préside habituellement au déchiffrement de l'énoncé. Le lecteur bute sur des compléments, alors qu'il ignore encore ce qu'ils complètent. La synthèse logique se trouvant retardée, il a affaire à des éléments disparates, qu'il doit d'abord envisager indépendamment de leur fonction précise : un « aveugle poignard », une « creusante tempête », un « œil attentif », un « bras plongé ». De ce fait, ces syntagmes se présentent dans une sorte d'incohérence et d'épaisseur énigmatique, conformément à la thématique du « trouble » et de l'illisibilité développée par le texte[195].

Si j'ai cité un peu longuement cet extrait et son commentaire, c'est qu'ils permettent de saisir que la complexité de la syntaxe pongienne n'est pas une fin en elle-même. Elle sert la signification (ici, en renforçant le caractère indéchiffrable de la mer par celui de la phrase elle-même) et, au delà, l'ensemble du projet esthétique : en faisant du texte un équivalent de l'objet, d'une part ; en focalisant l'attention sur des éléments physiques sensibles – poignard, tempête, œil, bras – indépendamment de leur fonction logique, d'autre part.

Il arrive, enfin, – et ceci de manière très récurrente – que le travail sur la syntaxe et le rythme aboutisse à l'apparition de vers « blancs » au sein du poème en prose. La complexité joue alors au plan prosodique. Elle est du reste également au service de la fermeté, puisque en maintenant sporadiquement, dans la prose, cette contrainte formelle qu'est le vers, elle en augmente ostensiblement la « tenue ». Certes Ponge écrit en prose, a fait de manière délibérée choix de la prose (« prosaïsme résolu » écrira-t-il dans *Pour un Malherbe* [196]). Certes il n'y a pas un seul poème versifié dans le *Parti pris des choses*. Cependant il importe de se souvenir que Ponge a originellement manifesté une attirance certaine pour le poème en vers : plus d'une quinzaine de textes écrits dans les année vingt se présentent sous forme versifiée, parmi lesquels un bon nombre en alexandrins ou – plus rarement – en octosyllabes, et comportant des rimes régulières. C'est le cas par exemple de ces trois poèmes que j'ai déjà mentionnés parce qu'ils constituent des « arts poétiques » : « Le Jeune Arbre » de 1925-26 (deux quatrains et deux tercets, en octosyllabes), « Mon arbre » de 1926 (deux quatrains en alexandrins), et « Le Monument » de 1929 (suite d'alexandrins). Et s'il n'y a pas de poème en vers dans le *Parti pris*, cette absence est due à Paulhan qui, soucieux de l'homogénéité du recueil, a demandé à Ponge de supprimer les quatre textes en vers qu'il comportait initialement (textes tous composés dans les années vingt, et parmi eux justement « Le Jeune Arbre »)[197]. Certains de ces poèmes censurés, ainsi que d'autres poèmes en vers, se retrouveront dans *Proêmes*, qui compte cinq textes versifiés.

C'est dans les années trente que Ponge choisit le prosaïsme et s'attache à explorer la forme du poème en prose. Cependant il ne renonce pas totalement au vers (en 1935 il écrit « Soir d'août » en alexandrins)[198] et n'y renoncera du reste jamais : rappelons qu'en 1964 encore c'est sous la forme d'un poème en vers libres qu'il publiera « Le Pré »[199]. La phrase

195 ***Michel Collot, Francis Ponge entre mots et choses, op. cit. p. 165.***

196 *PM*, II, 63.

197 Voir *Corr. I,* p. 230-231.

198 Recueilli dans *Lyres* (*L*, I, 454).

199 Dans la revue *Tel Quel*, n° 18.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

pongienne s'impose souvent la complexité prosodique du vers. De fait le vers imprime sa présence-absence à quantité de textes descriptifs en prose écrits dans les années trente, ceux qui composeront le futur *Parti pris* comme ceux qui seront recueillis ultérieurement dans *Pièces* ou *Lyres*. Ceci se marque déjà dans la disposition typographique qui, comme signalé plus haut, tend à autonomiser les phrases, ou même les fragments de phrases, par un usage intensif de l'alinéa et de l'espacement. Mais, « la réminiscence du vers strict hante ces jeux »[200] plus nettement encore : de nombreuses phrases ou propositions adoptent la forme de l'alexandrin ou de l'octosyllabe. Ceci en particulier à l'incipit des textes : ainsi dans « Le Mollusque « « Le mollusque est un *être – presque une – qualité* » (douze syllabes) (*PPC*, I, 24) ; dans « Les Plaisirs de la porte » : « Les rois ne touchent pas aux portes. / Ils ne connaissent pas ce bonheur » (deux octosyllabes) (*ibid*. 21) ; dans « La Danseuse : « Inaptitude au vol, gigots court emplumés » (douze syllabes) (*P*, I, 723)[201].

Mais la présence du vers est sensible aussi dans le corps des textes. Ainsi dans « La Bougie » : « Les papillons miteux l'assaillent de préférence / à la lune trop haute, qui vaporise les bois » (deux alexandrins) (*PPC*, I, 19) ; dans « Le Pain » : « Ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie/ a son tissu pareil à celui des éponges » (même disposition) (*ibid*., 22) ; dans « Les arbres se défont » : « Les fleurs sont dispersées, les fruits sont déposés » (alexandrin avec rime intérieure) (*ibid*., 22).

Comme en témoignent ces exemples, la matrice formelle du vers continue à exercer sa contrainte à l'intérieur même de la prose. « Cette écriture qui semble récuser les automatismes métriques (tout autant que les pièges des stéréotypes lexicaux) est hantée par le vers. Francis Ponge, comme Mallarmé, sait la puissance de l'alexandrin et l'éprouve », note Jean-Marie Gleize, à propos de *Pièces* [202]. Maintenir dans la prose le souvenir du vers, c'est augmenter encore d'un cran la complexité de cette parole qui se veut « contre les paroles », c'est la démarquer encore un peu plus de l'oral en renforçant sa tenue interne. On ne s'étonnera pas que ce soit bien souvent en vers qu'« une formule perle » dans le *Parti pris des choses*. Comme le souligne encore Jean-Marie Gleize, dans le « double jeu pongien (prose et vers) », le vers participe du « désir d'atteindre ou d'obtenir la formule, l'oracle, la maxime, le proverbe » et figure ainsi « la limite utopique en vue de laquelle travaille l'écrivain »[203].

Rappelons, pour conclure, que la parole *orale* contre laquelle Ponge construit son programme est souvent désignée aussi, dans l'usage courant, par l'expression « parole parlée ». Ce redoublement donne à réfléchir : la parole s'assume-t-elle deux fois plus en tant que telle lorsqu'elle se réalise sous forme orale ? Le fait en tout cas de la choisir comme repoussoir semble signaler que, initialement, certaines dimensions de l'acte de parler, particulièrement caractéristiques de sa réalisation orale, sont refusées par l'écrivain Ponge : notamment celles de l'articulation du discours à celui qui le profère, et celle de l'interlocution.

A l'ère du *Parti pris des choses*, Ponge souhaite une parole qui soit à ce point détachée de son locuteur qu'elle puisse figurer en face de lui comme un objet. Bien plus tard, dans

[200] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Divagations*, *op. cit*., p. 243.

[201] Citons encore « La fin de l'automne » : « Tout l'automne à la fin n'est plus qu'une tisane froide » (douze syllabes) (*PPC*, I, 16) ; « 14 juillet » : « Tout un peuple accourut écrire cette journée / sur l'album de l'histoire, sur le ciel de Paris (deux fois douze syllabes) (*P*, I, 718) ; « La Barque » : « La barque tire sur sa longe,/hoche le corps d'un pied sur l'autre » (deux octosyllabes) (*ibid*., 718).

[202] J.M. Gleize, *Lectures de « Pièces » de Francis Ponge, Les mots et les choses*, Belin, collections « DIA », Paris, 1988, p. 63.

[203] *Ibid*., p. 64.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

la « Tentative orale »,il soulignera qu'on lui a « reproché de tendre à l'objet », alors que pourtant « désirer créer quelque chose qui ait les qualités de l'objet, rien ne [lui] semble plus normal » (*M*, I, 655). En fait, est-ce si « normal » ? Ce désir n'entre-t-il pas en contradiction avec le phénomène même de la parole, qui ne s'établit pas dans une relation d'objet mais s'expose, par essence, à la relation intersubjective ?Or celle que pratique Ponge à cette époque, et qui ne s'autorise encore que dans le cadre d'un certain nombre de représentations et d'impératifs bien définis, est au contraire, en grande partie, au service d'une protection du sujet. C'est une parole qui est censée le garder. Du mutisme des objets elle ne tire pas seulement sa légitimité mais aussi une forme de référence qui persiste à l'horizon de son exercice.

Chapitre 2 : Une parole qui « garde » ?

Le chapitre précédent analysait la façon dont Ponge réussissait à mettre en œuvre, dans les années trente, le parti qu'il avait décidé de prendre en faveur des choses, à travers l'exercice d'une parole « sous conditions ». Je voudrais à présent m'intéresser à l'autre versant de cette période, c'est-à-dire aux enjeux, moins explicites, d'un tel exercice de la parole. Conquise sur des renoncements et des censures, élaborée en réponse à des dangers, cette parole relève d'un projet extrêmement volontaire, et est investie d'une fonction essentiellement protectrice, défensive. Or ce projet ne parvient pas à faire tout plier sous sa loi et cette fonction se révèle impossible à mettre systématiquement en œuvre. Les renoncements qui servent de postulat au programme ne sont pas pleinement acceptés ; des aspirations essentielles restent en souffrance, ce que manifeste le fait qu'elles parviennent à faire retour, se glissant dans les interstices du projet conscient. La parole telle qu'elle s'exerce à l'ère du parti pris des choses est une forme de solution – provisoire – de compromis, et témoigne de profondes ambiguïtés. Du reste, pour la qualifier rétrospectivement, Ponge se référera, en 1941, à une déclaration de Kierkegaard en forme de paradoxe : « le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire, mais de parler », formule qu'il dira avoir « réinventée » lui-même, à sa façon, dans les années vingt (*PR*, I, 206). On ne s'étonnera pas de rencontrer, dans l'œuvre, le paradoxe d'un sujet qui, au moins autant qu'il s'efforce de se retirer et de se censurer, manifeste simultanément son désir d'y reparaître. De même, malgré le choix affiché de l'impersonnalité, le désir concurrent d'établir une relation personnelle avec le lecteur trouve, ça et là, à se dire. Le hiatus entre la mise en œuvre et le programme témoigne de l'absence d'une adhésion profonde et entière à ce programme. En tout état de cause, l'exercice de la parole reste très en retrait de l'euphorie dont faisait état « La Promenade dans nos serres ». Du reste, par rapport aux aspirations qui s'exprimaient dans ce texte, elle demeure confrontée à un manque spectaculaire : elle n'a pas trouvé ses « écouteurs », n'est pas encore entendue. Peut-être n'est-elle pas encore totalement disposée à l'être… J'évoquerai donc, à la fin de ce chapitre, ce qui reste une grande ombre au tableau de ces années trente : l'absence persistante de lectorat.

1. Parler, « le plus sûr des mutismes ? » : le sujet mis hors champ

De l'aveu de Ponge, prendre le parti des choses, c'était prendre son parti d'une impossibilité – au moins provisoire – de s'exprimer. *Le Parti pris des choses* représente une tentative de deuil de l'expression personnelle. Ponge est très clair sur ce point, écrivant en 1928 dans un projet d'introduction : « Il s'agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n'ai pas réussi

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

à parler moi-même » (*PE*, II, 1033) et réaffirmant le même point de vue treize ans plus tard, dans les « Pages bis », alors que les textes du *Parti pris* sont achevés et prêts à paraître :

Historiquement voici ce qui s'est passé dans mon esprit : 1° J'ai reconnu l'impossibilité de m'exprimer ; 2° Je me suis rabattu sur la tentative de description des choses… (PR, I, 206)

Les textes du *Parti pris des choses* et les autres textes descriptifs de cette période manifesteraient donc la décision d'un sujet qui choisit de prendre la parole envers et contre tout mais en se retirant délibérément de la scène : parler *quand même* mais renoncer à parler *soi-même*. Parler sans parler, en somme.

A. Censure du sujet : se « garder »

Quelques précisions préalables s'imposent à propos de ce « renoncement à s'exprimer » qui, de l'aveu de Ponge, fonde le « parti pris des choses » : « Je n'ai pas réussi à parler moi-même », voici ce dont Ponge prend acte, ce qui est très différent de « parler *de* moi-même ». On ne trouve à aucun momentchez Ponge, de désir d'aveux concernant sa vie privée et ses sentiments personnels :« Je sais qu'il y a des poètes qui parlent de leur femme (de grands poètes que j'aime), de leurs amours, de la patrie. Moi, ce qui me tient de cette façon au cœur, je ne peux guère en parler » déclarera-t-il en 1946 dans la « Tentative orale » (*M*, I, 659). Il n'est donc pas question de supposer chez Ponge la censure d'un désir de *parler de soi*. Ce qui est désigné ici comme « censure du sujet » n'a rien à voir avec cette absence totale d'attirance pour la confession. Ne pas se raconter, cela relève d'un choix personnel – proche de la pudeur – pleinement assumé et sur lequel Ponge ne reviendra jamais. Il faut faire également la part, avant de parler de « censure du sujet » de ce qui revient à un choix esthétique opéré en toute conscience : le désir de se démarquer du lyrisme subjectiviste, celui de la poésie romantique mais aussi et surtout, en ces années trente, celui du surréalisme, dans lequel le désir d'individuation est très marqué.

Ce à quoi je voudrais m'attacher, sous le nom de « censure du sujet », c'est à la tentative d'évincer le sujet en mettant face à face les mots et le monde ; au choix de produire, à propos des objets, des textes comparables à des objets ; à cet acharnement à l'objectivité, qui tout à la fois s'affiche et se dément ; à cette position revendiquée et intenable du mutisme dans la parole. « Quelconque de ma part la parole me garde mieux que le silence », écrivait Ponge en 1925 (*DPE*, I, 3, je souligne). Cette affirmation fait figure d'avertissement liminaire, placée qu'elle est au seuil de l'œuvre de Ponge, dans le premier texte des *Douze petits écrits* (*Excusez cette apparence de défaut*…). Il y a chez l'auteur un souci originel de *se garder*. Ceci rejoint l'un des sens de la *réserve* qu'il recherche dans son expression : « elle est aussi », rappelle Gérard Farasse, « une manière de faire silence : rester sur la réserve, c'est retenir ses propos, différer une intervention, ne pas s'exposer »[204]. Il me faut me demander comment, dans ses premiers textes, le sujet Ponge en effet se « garde », et se protège.

En annonçant sa décision de prendre désormais le parti des choses, Ponge affirme une volonté délibérée de privilégier le monde extérieur aux dépens de l'intériorité. De celle-ci, il se détourne ostensiblement, comme coupant court à un drame sans issue : *parlons d'autre chose*, semble-t-il dire. Il se met entre parenthèses, à l'abri des dangers auxquels l'exposait le désir de s'exprimer. Il cherche toujours une parole qui le « garde », cependant il ne croit plus, comme en 1925, qu'elle puisse avoir ce pouvoir si elle est « quelconque ». Tant que la parole n'a pas été déclarée ouvertement au service d'une extériorité, elle le « garde » mal : il en a fait l'expérience. Si elle reste en prise directe sur son intériorité elle risque de

[204] G. Farasse, *L'âne musicien, Sur Francis Ponge*, *op. cit.* p. 59.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

faire vaciller le sentiment de son identité, car une telle parole est constamment menacée de perdre les deux qualités qui, aux yeux de Ponge, la rendent fondatrice d'identité : être parfaitement singulière et être parfaitement maîtrisée. Deux écueils la guettent en permanence : d'un côté la puissance d'aliénation de la langue commune, dans laquelle se perd la singularité aussitôt qu'elle tente de s'y engager ; de l'autre la puissance torrentueuse des affects, qui attire cette singularité vers le manque de tenue formelle, la prive de la « consistance » tant désirée. Dans les deux cas, le *je* s'éprouve douloureusement comme un autre.

« Se garder » de la captation par la parole commune

Sur le premier de ces risques, Ponge s'est largement expliqué. Il est vivement conscient du pouvoir aliénant de la langue, du risque constant de captation de toute singularité au filet de la parole commune : cette menace a été l'une des composantes du « drame de l'expression » vécu dans les années vingt. Cherchant dans les mots un moyen d'exprimer sa vérité, il y trouve au contraire une accumulation d'écrans et de masques qui l'éloignent de lui-même, l'enferment dans des rôles et composent l'image abhorrée de ce qu'il appelle sa « fausse personne ». Voulant donner la parole au plus intime de lui-même, il se voit confisquer cette parole au profit d'une *persona* qui le masque. Comme s'il était impossible, dès lors que l'on cherche à s'exprimer, de ne pas se retrouver en train de prendre une pose convenue : « La tenue incompréhensible de tout ce monde s'explique : par le hasard des poses où vous force le désespoir » (*PR*, I, 193). Même l'expression la plus spontanée – et peut-être celle-là plus que toute autre – est menacée de cette chute dans le lieu commun, dans le convenu : « Même si je dis tout ce qui me passe par la tête, cela a été travaillé en moi par toutes sortes d'influences extérieures : une vraie routine » (*ibid*., 178). D'où une défiance envers toute écriture conçue comme un abandon – y compris l'écriture automatique prônée par les surréalistes – qui risque de mener tout droit à ce que Ponge appelle le « ronron poétique ». On ne peut se fier à une prétendue « personnalité créatrice » qui serait capable de s'exprimer efficacement pour peu qu'on lui en laisse la liberté : « Non, il n'y a aucune dissociation possible de la personnalité créatrice et de la personnalité critique » (*ibid*., 178).

Il est beaucoup plus sûr de mettre d'emblée la personnalité créatrice au service d'un parti pris décidé par la personnalité critique : aller contre la pente naturelle du moi, et choisir, « hors de [l]a fausse personne » (*PR*, I, 197) une aire d'exercice relativement épargnée par le quadrillage des sentiments convenus ; s'imposer des contraintes grâce auxquelles la personnalité critique, continuellement mobilisée, pourra exercer une vigilance sans relâche (« Ô modèles (…) où l'esprit tout nouvellement s'exerce et s'adore » (*ibid*., 197) ; tenir constamment en bride la personnalité créatrice. Et sur ce terrain, Ponge ne peut en effet s'en laisser remontrer par personne. Dans son cas le critique veille férocement, barrant la route à toute expression suspecte de céder au « ronron poétique » [205].

« Se garder » de la captation par les affects

Mais s'il n'est pas question pour lui de laisser confisquer sa parole par la *persona*, et de sombrer ainsi dans le convenu, il est tout aussi exclu de laisser des émotions intimes mal maîtrisées ou mal conscientes s'approprier cette parole pour la contaminer. Le deuxième danger contre lequel Ponge tente de se prémunir en déclarant renoncer à « parler lui-même », c'est celui d'être débordé par des affects incompatibles avec son idéal de maîtrise de l'écriture, parce qu'ils sont avant tout *informes* et, à ce titre, abhorrés. Ce danger, contrairement au précédent, n'est jamais abordé explicitement par Ponge, mais il se laisse

[205] Expression que Ponge emploiera quelques années plus tard, dans « Berges de la Loire » (*RE*, I, 338).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

lire aisément entre les lignes. Quand Ponge évoque, sous la « merveilleuse » croûte dorée du pain, la « mollesse ignoble sous-jacente » de la mie, quand il découvre le « sachet visqueux et verdâtre » que contient la coquille de l'huître, et surtout quand il vilipende l'absence totale de tenue de l'eau, qui « ne tend qu'à s'humilier », refuse toute forme pour « n'obéir qu'à sa pesanteur » (*PPC*, I, 31), « file entre les doigts », « échappe à toute définition, mais laisse (…) des taches informes » (*ibid*., 32), il dit l'horreur qu'il éprouve pour les soubassements troubles de l'être, pour tout ce qui est vague, confus, mal défini, incernable, autrement dit ce qui, pour une bonne part, relève des zones inconscientes.

Ceci éclaire le dégoût professé par Ponge envers les paroles : ce qu'il dit de leur côté vaseux, lâche, sale, amorphe, peut s'appliquer aussi bien à tout ce qui relève du *trouble intérieur*. La parole qu'il rejette, c'est celle qui serait directement en prise sur ce trouble-là car elle serait inévitablement contaminée par lui : ce ne pourrait être qu'une parole aussi informe que l'eau, car directement dépendante du flux incontrôlé des affects, une parole qui comme l'eau veut se répandre et s'étaler, une littérature de l'épanchement du moi, de « l'étalage des troubles de l'âme » (*PR*, I, 210). Aux yeux de Ponge on ne peut pas bâtir une oeuvre capable de « se tenir d'aplomb » (*ibid*., I, 174) en se fondant sur la subjectivité : elle est incapable de fournir un soubassement, elle est pour cela – comme la mie du pain – un trop « lâche sous-sol », elle est un terrain instable, parcouru de courants, de remous incontrôlés. Sous son emprise, l'identité vacille. Ponge semble avoir fait durement l'expérience de ces vacillements d'identité, au moment où il était plongé dans le « drame de l'expression ». Il connaît très bien la menace de l'effondrement intérieur. Il la connaît d'autant mieux que, malgré la répulsion que lui inspire l'abandon, celui-ci constitue aussi une tentation fascinante : « Oh ! s'il suffisait de s'allonger par terre, pour dormir, pour mourir. Si l'on pouvait se refuser à toute contenance ! » écrit-il dans « A chat perché » (*PR*, I, 194), employant ainsi, pour dire une aspiration profonde, les mots même qui lui serviront à fustiger le côté indigne, bas, soumis de ce qu'il déteste par dessus tout : l'eau, elle qui « s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, (…) se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre » car « LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme » (« De l'eau », *PPC*, I, 31).

Dès lors contre cette menace – ou cette tentation – de l'effondrement, contre les dangers du mol épanchement subjectif, l'auteur met en place une véritable stratégie de résistance, en deux temps : d'abord, se détournant résolument du subjectif, il se tourne vers les objets pour y chercher un pont d'appui, un soubassement fiable. C'est encore une façon de « parler contre », mais cette fois contre lui-même, contre sa propre « mollesse ignoble sous-jacente. » Quand il rappelle, citant Alcuin, que « la langue est le fouet de l'air » et proclame la nécessité d'en faire « l'instrument d'une volonté sans compromission – sans hésitation ni murmure » (« Pas et le saut », *PR*, I, 172), il formule certes un idéal esthétique mais tout autant l'aveu d'une auto-censure féroce. L'esthète armé d'un fouet est aussi le censeur inflexible de toute faiblesse intime. Se consacrant donc à ce qui lui est extérieur, les objets, il manifeste en outre une prédilection – que Sartre, le premier, a fait remarquer **–** pour ceux qui présentent un aspect solide, dur, résistant. Il s'en expliquera plus tard dans *La Seine* :

Si mon esprit s'est appliqué d'abord aux objets solides, sans doute n'est-ce pas par hasard. Je cherchais un étai, une bouée, une balustrade. Plutôt donc qu'un objet liquide ou gazeux, devait bien me paraître propice un caillou, un rocher, un tronc d'arbre, voire un brin d'herbe, et enfin n'importe quel objet résistant aux yeux par une forme aux contours définis, et aux autres sens par une densité, une compacité, une stabilité relatives également indiscutables (SEI, I, 246).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Cette première étape stratégique consiste en une sorte de transfert hors de soi, d'objectivation, d'échappée hors de la confusion du subjectif. Mais dans un deuxième temps, Ponge découvre dans les objets eux-mêmes le modèle d'une certaine façon de *traiter* sa subjectivité : ce modèle, est celui de la coquille. A la façon du coquillage qui secrète sa forme et son rempart, il voit dans l'écriture le moyen de ceindre d'un contour solide et clos tout ce qui, en lui, est menacé d'inconsistance ; de le dérober aux regards tout en le protégeant ; de ne laisser voir, en somme, que la partie solidifiée de lui-même, que sa concrétion. « L'on ne me connaîtra, l'on n'aura une idée de moi que par ma coquille, ma demeure, mes collections ; ou plutôt, car ce sont des armes, mes panoplies » écrit-il en 1928 dans son projet d'« Introduction au Parti pris des choses » (*PE*, II, 1033). « Coquille » ou « armes » : il s'agit de toute façon de se défendre contre l'agresseur ou l'envahisseur. Il s'agit encore et toujours de se *garder*. Vision du monde et conception de l'écriture sont profondément marquées à cette époque, comme on l'a vu, par le rapport de forces, par la défiance ; la coquille offre un modèle de protection défensive. Que ce soit celle de l'huître, monde « opiniâtrement clos », celle du mollusque (« rien à faire pour l'en tirer vivant ») ou celle de l'escargot qui l'autorise à tout moment à « rentrer chez soi et défier les importuns » (*PPC*, I, 21, 24, 25), toutes ces coquilles protègent, dissimulent, donnent une enveloppe ferme à ce qui sans elles ne serait qu'amorphe, mou et vulnérable. Avec l'écriture-coquille, Ponge a trouvé la parole qui le « garde mieux que le silence ». C'est une parole qui garantit contre le risque d'épanchement en *contenant* le flux du *je* à l'intérieur d'une forme solide et close. Il ne s'agit plus d'*épancher* mais au contraire d' « *étancher ».* Et cependant, le tour de force, c'est que cette forme étanche n'est pas une simple contrainte plaquée de l'extérieur, la coquille étant, on l'a vu, « sécrétée par l'être lui-même ». Ainsi, ce qui censure le *je* et le tient en respect est aussi, malgré tout, une émanation de ce *je*. Cet idéal à la fois moral et esthétique est évoqué par Ponge, rappelons-le, dans « Notes pour un coquillage », qui définit la « PAROLE » comme « la véritable sécrétion » de l'homme, à la fois « la plus proportionnée et conditionnée à son corps » et pourtant « la plus différente » (*PPC*, I, 40). Quant aux dangers, *a contrario*, d'une expression trop « subjective », ils sont illustrés par les « Escargots », ces animaux qui (bien que pourvus d'une coquille !) « s'expriment » (en bavant) par le « sillage argenté » qu'ils laissent derrière eux, sillage qui « les désigne au ravisseur » et « ne dure que jusqu'à la prochaine pluie » :

Ainsi en est-il de tous ceux qui s'expriment d'une façon entièrement subjective sans repentir, et par traces seulement, sans souci de construire et de former leur expression comme une demeure solide, à plusieurs dimensions. Plus durable qu'eux-mêmes (PPC, I, 26-27).

A cette littérature liquéfiée Ponge oppose son propre idéal de tenue de l'écriture. La prise de parole telle qu'il la conçoit ne peut être qu'un acte énergique, pleinement conscient de ses moyens et de ses buts, un acte de volonté, un acte de réaction ferme à la « mollesse ignoble sous-jacente ». Ceux qui cèdent à l'attraction de cette mollesse, ceux « qui bafouillent, qui chantent ou qui *parlent* » font de la langue un usage lui-même mou : « il ne s'agit pas plus de parler que de chanter » (*PR*, I, 172). Puisqu'il faut se garder de « chanter », la méfiance s'impose envers les objets qui incitent à la célébration lyrique, et du reste envers le lyrisme en général.

B. Censure du lyrisme

« Non lyrique, voire ouvertement (et rageusement) anti-lyrique, tel se veut Francis Ponge », affirme Jean-Marie Gleize, non sans noter que cet anti-lyrisme se heurte à « cette autre exigence, tout aussi contraignante : celle de l'approbation du monde, qui fait de la poésie de

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ponge, nécessairement une poésie d'éloge »[206]. Progressivement, il deviendra possible à Ponge de faire place dans sa poésie à l'expression d'une exaltation devant le monde, mais dans les premiers temps de son œuvre, la censure du lyrisme est un dispositif essentiel par rapport à l'objectif d'une « parole qui garde ».

Censurer l'épanchement lyrique du *je* dans la nature

On l'a vu, c'est lors d'un séjour dans la campagne normande, en mai 1926, au plus profond du « drame de l'expression », que Ponge conçoit le projet du *Parti pris des choses*. De fait, le premier texte qui mette en œuvre ce nouveau parti pris, « La Robe des choses » est une invitation à *retrouver le goût de la vie* par le spectacle de la nature :

Une fois, si les objets perdent pour vous leur goût, observez alors, de parti pris, les insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent selon la fuite des nuages (P, I, 695, je souligne).

L'émerveillement devant la nature : voilà bien l'un des thèmes les plus rebattus du lyrisme ; c'est pourtant le point de départ de Ponge et la source à laquelle il reviendra tout au long de sa vie. Son parti pris, en effet, est d'abord celui de la nature : de 1926 à 1930 tous les textes qu'il rédige (à l'exception d'un seul : « La dernière simplicité ») évoquent la nature et ses habitants : paysages (« Le Nuage », « Marine ».), végétaux (« La Mousse », « Le Fusil d'herbe », « Le Cycle des saisons »), animaux (« La Crevette »)… A partir de 1931, avec « La Bougie », Ponge sort de l'inspiration purement « naturelle » et s'attache aux objets humains, qu'il va systématiquement explorer pendant quelques années. Cependant il ne renoncera jamais à la méditation sur la nature. Comme il ne craint pas les difficultés, il viendra se confronter régulièrement à ce défi : restituer l'émotion ressentie devant la nature tout en déjouant les pièges du lyrisme. Pour cela il met en place une série de garde-fous anti-lyriques : métaphores en rupture avec la tradition poétique (« cuisse pilonnante des cieux », fleur du magnolia comparée à « une bulle formée lentement dans un sirop à la paroi épaisse qui tourne au caramel »[207]), scénarios explicatifs bouleversant les conventions (« au printemps, une bouche de sous la terre tire sur les cigares à braise verte sous bois »[208]), allure scientifique du propos (végétaux présentés comme un ensemble de « cornues, filtres, siphons, alambics »[209]) ; emploi de néologismes (chants d'oiseaux évoqués par l'expression « glande gargouillante cridoisogène »[210]).

Cependant ce défi est extrêmement difficile à relever et Ponge mettra très longtemps à trouver comment donner voix à son émotion devant la nature, avant de trouver son propre lyrisme (celui, par exemple, du Pré). Il se contraint durablement à brider cette émotion. Elle reste sous haute surveillance, en particulier à propos de deux motifs précis, tous deux sources d'affects intenses : les arbres, les fleurs. La tentation lyrique toujours attachée à ces deux motifs fait l'objet, me semble-t-il, d'un travail considérable de mise à distance.

206 J.M. Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, *Les mots et les choses*, Belin, collection «DIA», Paris, 1988, p. 52-53.

207 Respectivement dans « Marine » (*L*, I, 456) et dans « Le Magnolia » (*P*, I, 722).

208 Dans « Au printemps » (*L*, I, 458).

209 Dans « Végétation » (*PPC*, I, 49).

210 Dans « Symphonie pastorale » (*P*, I, 723).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Mais l'un et l'autre poursuivent souterrainement leur chemin, et, pour utiliser une métaphore pongienne, sortent de terre à intervalles réguliers, forts d'un potentiel poétique évident.

Placer sous haute surveillance les motifs de l'arbre et de la fleur

On a vu que, très tôt, l'*arbre* était devenu pour Ponge un motif identificatoire essentiel. Dans la seule année 1926, pas moins de trois textes lui ont été consacrés : « Le Jeune Arbre », « Le Tronc d'arbre » et « Mon arbre ». Tous trois présentaient une importante implication personnelle : rédigés à la première personne, ils étaient autant d'autoportraits de l'artiste en jeune arbre. En tant que tels, ils n'entreront pas dans *Le Parti pris des choses* et seront reversés dans les *Proêmes*. En revanche, Ponge s'appliquera à partir de 1928 à composer des textes sur le même motif en leur conférant l'allure phénoménologique et le détachement apparent qui conviennent à son projet de l'époque : ce seront « Le Cycle des saisons » (1928) « Les arbres se défont » (1931-33), « Végétation » (1932) et « Faune et flore » (1936-37). Mais l'exaltation liée aux arbres sera de nouveau perceptible dès 1940, car ce sont encore des arbres, en l'occurrence ceux du « Bois de pins », qui susciteront la célèbre « formation d'un abcès poétique » (*RE*, I, 387). Et il n'est pas indifférent que le retour de Ponge à l'écriture, après l'interruption de la mobilisation et de l'exode, soit aussi un retour aux arbres : « c'est au bois de pins que je reviens d'instinct, au sujet qui m'intéresse entièrement, qui accapare ma personnalité, qui me fait jouer tout entier » notera-t-il au cours de l'été 1940 (*ibid.*, 405). Rappelons encore que c'est la description d'un arbre qui surgira en lieu et place du lyrisme patriotique – auquel Ponge se refuse – dans « Le Platane », l'un des seuls poèmes « politiques » écrits par Ponge pendant la guerre. Au platane reviendra la mission d'incarner la permanence et la résistance face à l'occupant : « Tu borderas toujours notre avenue française pour ta simple membrure et ce tronc clair (…), pour la trémulation virile de tes feuilles en haute lutte au ciel (…). A perpétuité l'ombrage du platane » (*P*, I, 729). L'arbre, chez Ponge, cache une véritable forêt lyrique.

Quant aux *fleurs*, elles ont été, dès 1919, associées à l'émotion et à l'éloge, avec « La Promenade dans nos serres » qui, déambulation enchantée parmi les parterres de fleurs du langage, était aussi un texte hautement exalté, rythmé par le « ô » de l'apostrophe lyrique. Mais la confiance de Ponge dans l'expression ayant vite gravement vacillé, par là s'est trouvé frappé d'interdit l'émerveillement devant les « fleurs », emblèmes poétiques par excellence. En littérature, les fleurs ont mauvaise presse… « Il est défendu d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main », telle est, rappellera Paulhan au seuil de son ouvrage sur « la terreur dans les Lettres », l'inscription portée sur un écriteau à l'entrée du jardin public de Tarbes[211]. Or la fleur est pour Ponge un objet affectif privilégié, elle ébranle violemment la sensibilité, elle est – pour reprendre la métaphore que l'auteur lui applique dès 1926 – un « nœud vibrant » (*L*, I, 451) d'affects particulièrement intenses. Dès lors, le motif de la fleur sera l'objet d'un travail intensif destiné à la purifier de tout lyrisme convenu, et à maîtriser l'émotion qu'elle suscite, tout en traquant l'essence de cette émotion. Ponge n'a jamais cessé de se préoccuper de « *l'émotion florale* ». En témoigne ce recueil intitulé *L'Opinion changée quant aux fleurs*, dont Ponge ne publiera des extraits que tardivement[212], et qui rassemble des textes échelonnés de 1926 à 1954 :

[211] Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941), Paris, Gallimard, « Idées », 1973, p. 26.

[212] Objet d'une commande en 1954, ce recueil, auquel Ponge travaille activement pendant plusieurs mois, lui adjoignant de très anciens textes, ne verra finalement pas le jour. De très larges extraits en seront publiés dans la revue *L'Ephémère* en 1968, avant que le texte soit intégré à *Nouveau Nouveau Recueil*, dont la parution posthume a lieu en 1992.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La fleur est une des passions typiques de l'être humain. L'une des roues de son manège. L'une de ses métaphores de routine. (…) Pour nous libérer, libérons la fleur, Changeons d'opinion quant à elle. (…) Je referai notre lit de fleurs (comme on dit « un lit de roses » pour une couche de béatitude). (NNR, II, 1204).

De même que les « parterres de voyelles colorées » de « La Promenade » rappelaient le Rimbaud des « Voyelles », la nécessité de secouer les conventions poétiques florales et de *changer d'opinion quant aux fleurs* participe peut-être d'un hommage rimbaldien[213]. En tout état de cause, les étapes de ces « changements » successifs « quant aux fleurs » témoignent de l'intensité des affects dont celles-ci sont investies. En 1926, Ponge écrit « Frénésie des détails, calme de l'ensemble », qui évoque le pouvoir presque effrayant de la fleur pour *toucher* la sensibilité :

Si l'une de ces fleurs, l'un de ces nœuds vibrants de sensations, par surprise, par derrière, se détachant de sa tige venait en droit ligne à me toucher, Quel hurlement elle tirerait de moi, quelle impression de fer rouge ! J'en mourrais ! (L, I, 451)

La même année, avec « Le Coquelicot », il souligne l'apparente fragilité de cette fleur, de ce coquelicot si prompt à s'exposer, « ouvert à la première demande de rouge », mais il la retourne *in extremis* en force : une fois les pétales dispersés par le vent « il n'en reste plus qu'une tête noire et terrible (…), un grief, une haute rancune, que n'impressionne plus aucun coup de trompette sonnant la dislocation des fleurs » (*NNR*, II, 1214). Dans ce texte, le coquelicot rassemble curieusement les qualités de l'arbre (« parle, parle contre le vent ») et celles de la fleur, dans une identification où domine l'idée de furieuse résistance[214]. En 1928, nouvel infléchissement : Ponge choisit de décrire un paysage où les fleurs n'ont pas de place, (« trop de vent pour les fleurs » déclare-t-il d'entrée de jeu) mais pour y réintroduire *in absentia* un motif floral qui se développe avec un étonnant lyrisme :

Mais les voiles sont des fleurs, mais les maisons sont des fleurs, mais les coquillages, mais les pierres sont des fleurs. (…) Des voiles blanches plus hautes que les mâts m'entourent, Et me portent au milieu de la mer, de la lumière et du sable (…). Tout virevolte vers les cieux ; Et je suis, au milieu, comme dans une corolle de lys (NNR, II, 1210).

« Corolle », « entourent » : les mots disent surtout l'aspect *ouvert* des fleurs. Elle sont en effet à l'opposé de ces objets clos, solides, consistants qu'affectionne Ponge. Elles sont la tentation de l'ouverture sans réserve, de l'offrande tout d'une pièce. La fleur, c'est le coquillage ouvert, l'huître qui s'offre. Aussi Ponge ne maintient-il qu'en sourdine ce dangereux motif floral. Dans les années trente, il ne lui consacrera guère que « Le Magnolia » et « Les Ombelles », deux textes brefs qui tiennent le lyrisme en lisière et se veulent impersonnels . Cependant, pendant la guerre, à ce moment où, avec *La Rage de l'expression* il relâche un peu la censure, il reviendra au thème initial du violent impact émotionnel de la fleur, comparant l'œillet à

[213] Bernard Veck voit dans le titre « L'Opinion changée quant aux fleurs » une possible variation sur « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs ». Sur la présence insistante de Rimbaud au cœur d'une problématique pongienne où se confondent la fleur et la pierre, voir « La Formule : Rimbaud » dans *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1993, p. 121-162.

[214] Du reste le dernier paragraphe, que je viens de citer, sera repris tel quel par Ponge en 1930 dans « La loi et les prophètes », (*PR*, I, 194), texte de la période surréaliste, qui en appelle, sur le ton de la détermination révolutionnaire, au renversement de l'ordre ancien.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Une trompette gorgée de la redondance de ses propres cris au pavillon déchiré par leur violence même (RE, I, 362)..

C'est en 1942 que Ponge consacre aux fleurs le développement le plus spectaculairement lyrique, avec ce texte étonnant qu'est « Le Bouquet », qui restera inédit pendant quarante-quatre ans, jusqu'à sa parution dans les *Cahiers de l'Herne* – deux ans avant la mort de Ponge. Bouquet tenu longtemps caché, car liant l'ouverture, le don, l'accueil, la bienveillance envers le lecteur en un ensemble de variations lyriques que Ponge n'était sans doute pas prêt, en 1942, à assumer pleinement :

J'offre (à qui me regarde) une profusion de calices, coupes, vasques, bols et tasses, réceptacles préparés eux-mêmes à recevoir. J'offre des bras qui s'ouvrent aux bras qui s'ouvrent. (…) Voilà : ce que je vous offre est une profusion de choses qui se sont préparées chacune pour accueillir. (…) Vases d'accueil, choses hystériques de l'accueil, passionnées d'accueillir, je vous offre. (…) mots ouverts comme des coupes[215].

Assemblées en bouquet, les fleurs deviennent le lieu d'une émotion essentiellement intersubjective. « Un bouquet n'est fait que pour être donné », rappelle Gérard Farasse, qui précise que « l'expression *avoir le bouquet sur l'oreille*, signifiait, nous apprend Littré, qu'un animal (…), une maison (…), une jeune fille (…) entraient dans l'échange »[216], et intitule « Des fleurs pour vous » le chapitre qu'il consacre aux fleurs de Ponge.

Chosifier les êtres humains

Outre la nature, le sujet le plus porteur de lyrisme est sans doute l'être humain et les émotions qu'il suscite chez son semblable. Sous cet aspect, l'œuvre de Ponge dans les années trente ressemble à la pratique systématique d'un *exercice* consistant à évacuer cette émotion et à traiter les êtres humains sur le même plan que les « choses ». Il y a du reste une provocation ostensible à faire figurer des portraits – tels que « Le Gymnaste » ou « La Jeune Mère » – dans un recueil intitulé *Le parti pris des* choses… De fait la jeune mère est décrite de manière impassible, par une succession de traits physiques propres à caractériser une femme venant d'accoucher : « les yeux » sont « un peu égarés », le ventre est « ballonné, livide », les « bras et les mains s'incurvent »… (*PPC*, I, 33). Cet exercice de style à propos de la maternité, thème de prédilection du lyrisme romantique comme de l'iconographie chrétienne, représente d'autant plus un défi qu'il a été écrit en 1935, l'année même de la naissance de la fille de Ponge, et suppose donc la mise à distance de l'affect personnel. Preuve manifeste d'un parti pris tenu sans faillir[217]. Du reste, dès 1928, avec « La dernière simplicité », Ponge avait pratiqué un exercice analogue, à ceci près qu'il s'agissait de décrire un corps non pas qui vient de donner naissance, mais qui vient de mourir, corps désigné dans le texte comme celui de « notre grand-mère »[218] et évoqué comme « une sorte de scorie, de fœtus, de baby terreux, à qui l'on n'est plus tenté du tout d'adresser la parole, – pas plus qu'au baby rouge brique qui sort de sous le ventre d'une accouchée » (*P*, I, 718).

215 ***Les différentes variations manuscrites du « Bouquet » sont reproduites dans le cahier central des Cahiers de L'Herne (Francis Ponge, Cahiers de l'Herne, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Paris, Editions de l'Herne, 1986).***

216 Gérard Farasse, *L'âne musicien, Sur Francis Ponge*, *op. cit*., p. 132.

217 G. Farasse et B. Veck soulignent la subtilité de ce texte qui, tout en paraissant fait de « considérations froides » n'en manifeste pas moins « une très grande attention » pour « le corps soumis à ce cataclysme, une fraternité qui ne passe pas par les représentations habituelles et le lyrisme convenu » (*Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, *op. cit*., p. 44).

218 Le texte a été effectivement écrit au moment de la mort de la grand-mère paternelle de Ponge.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ces deux exemples ne sont pas des cas isolés : on trouve dans *Le Parti pris des choses*, dans *Pièces* et dans *Lyres*, un certain nombre de textes écrits dans les années trente qui prennent pour sujets des êtres humains. Mais le parti pris de distance et d'impersonnalité est constant : Ponge peint moins des êtres que des types sociaux (le jeune ouvrier, le ministre…) et s'amuse à ridiculiser – et à animaliser – ceux qui se confondent avec leur rôle et dont toute la personne semble coïncider avec leur *persona*, leur rôle social : le gymnaste « plus rose que nature et moins adroit qu'un singe » (*PPC*, I, 32), la danseuse semblable à une autruche, qui « marche sur des œufs sur des airs empruntés » (*P*, I, 723), le ministre qu'« un habit noir à pans longs, de coupe rectiligne » « fait ressembler à un hanneton » (*L*, I, 454)…

Lorsque les deux « pièges lyriques » se conjuguent, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit de décrire un être humain lui-même plongé au sein de la nature, Ponge prend le parti de ne considérer cet être que comme un *corps*, dont il observe le volume, le déplacement, les modifications physiques au sein du milieu où il est placé. Ainsi dans « Grand nu sous bois » :

Le corps d'un grand héros vivant seul marche d'abord dans un bois (…) puis s'allonge sur un pavois (…). Il repose, sous la garde harmonieuse d'un quadrille de mouche, tenues à distance respectueuse par les frissons circulairement tendus de la chair en vie (L, I, 452-453).

Ainsi encore dans « Une demi-journée à la campagne » qui recense les effets agressifs de la campagne sur le métabolisme humain :

L'air acide et le vent corrosif, les émanations oxaliques et les injections formiques, les dards fichés d'abeilles ou d'orties, les révulsions cutanées sur le corps exposé au soleil (…) sans compter l'absorption d'eau sombre de puits (…), les incisions de ronces et les inhalations de parfums bruts (P, I, 724).

Enfin lorsque l'être humain est envisagé dans un cadre fait par et pour lui, c'est aux objets composant ce cadre qu'est donnée la prééminence. La description les traite en *sujets* bien plus qu'en objets, leur conférant une autonomie telle que l'action semble assumée essentiellement par eux, les êtres humains se trouvant inversement ravalés au rang d'objets. La fin du repas dans le « Restaurant Lemeunier » se signale par « les miettes blondes et de grandes imprégnations roses » qui sont « apparues sur le linge épars ou tendu » et par le fait qu'« un peu plus tard, les briquets se saisissent du premier rôle » tandis que bientôt « pièces et billets bleus s'échangent sur les tables » (*PPC*, I, 37-38). Les employés du « R.C. Seine n° » sont soumis au rythme des objets qui les entourent : « armoires à rideaux de fer » qui « s'ouvrent », dossiers qui « en descendent lourdement se poser sur les tables où ils s'ébrouent », « courrier multicolore, radieux et bête comme un oiseau des îles » qui « deux ou trois fois par jour » « vient tout de go se poser devant moi », tandis qu'en même temps que « l'heure tourne », « le flot monte dans les corbeilles à papier » (*PPC*, I, 34-35).

Utiliser le lyrisme à contre-emploi

Pour tenir le lyrisme à distance, Ponge emploie également un procédé symétrique de celui qu'on vient de décrire – et qui consistait essentiellement à évacuer le lyrisme là où on l'attendait. Par ce second procédé il introduit au contraire du lyrisme là où celui-ci paraît incongru : il utilise le lyrisme à contre-emploi. J'ai évoqué déjà la prédilection provocatrice de Ponge pour les objets prosaïques – allumette, cageot, crottin, cigarette, appareil du téléphone, morceau de viande – tous objets qui sont autant de repoussoirs pour le lyrisme traditionnel. Or devant ces objets humbles Ponge se plaît à marquer son émerveillement. Si « les rois ne touchent pas aux portes » (les rois de l'ancien régime

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

poétique ?), c'est pour eux une grande perte car « ils ne connaissent pas ce bonheur » : « ce bonheur d'empoigner au ventre par son nœud de porcelaine l'un de ces hauts obstacles d'une pièce », «– tenir dans ses bras une porte » (*PPC*, I, 21). Ponge, lui, touche aux portes, ramasse les galets, s'émeut du « sacrifice odorant » infligé à l'orange qu'on presse, déplore de ne pouvoir témoigner suffisamment sa reconnaissance à ces dispensateurs de chaleur que sont les poêles (« nous qui les adorons (…), nous ne pouvons pourtant les embrasser »[219]). Même les humbles escargots deviennent sources d'émerveillement philosophique et moral lorsqu'on considère leur coquille qui, « partie de leur être, est en même temps œuvre d'art, monument » : « Et voilà l'exemple qu'ils nous donnent. Saints, ils font œuvre d'art de leur vie, – œuvre d'art de leur perfectionnement. (…) Ainsi tracent-ils aux homme leur devoir » (*PPC*, I, 27). Dans tous ces exemples le lyrisme, s'il comporte une part de provocation, est toutefois exempt de dérision car il prend appui sur une sympathie manifeste à l'égard de l'objet.

Il n'en est pas de même dans les cas où Ponge utilise ironiquement le « ô » de l'apostrophe lyrique. Cette apostrophe qui scandait, dans « La Promenade dans nos serres », son espoir dans les mots (« Ô draperie des mots ! Ô sons originaux, monuments de l'enfance de l'art ! »), Ponge se plaît, quelques années et quelques désillusions plus tard, à l'utiliser à contre-emploi pour parler des usages prostitués du langage : vanité des propos de table au « Restaurant Lemeunier » (« Ô monde des fadeurs et des fadaises, tu atteins ici à ta perfection ! »[220]) ou triomphe de la langue du commerce au bureau du « R.C. Seine n °» (« Ô analphabétisme commercial, au bruit des machines sacrées c'est alors la longue, la sempiternelle célébration de ton culte qu'il faut servir »[221]). C'est bien sûr aussi le cas dans le texte intitulé « La Pompe lyrique », déjà évoqué au chapitre précédent. Ce poème, le seul de Ponge à revendiquer dans son titre la dimension lyrique – dans un contexte où tout dément le lyrisme puisqu'il s'agit de décrire, rappelons-le, la pompe du vidangeur – , multiplie les exclamations admiratives pour culminer dans l'apostrophe lyrique de la fin : « et cette odeur qui inspirait Berlioz, (…) – et ces aspirations confuses – et ce que l'on imagine à l'intérieur des pompes et des cuves, ô défaillance ! » (*P*, I, 727).

On le voit, c'est un véritable dispositif de protection contre le lyrismeque Ponge a mis en place. Le lyrisme est une zone à haut risque pour qui craint à chaque instant d'être happé par l'expression convenue d'affects non moins convenus. Mais n'est-ce pas finalement l'exercice même de la parole qui constitue un danger constant lorsque l'on se propose de la pratiquer comme « le plus sûr des mutismes » (*PR*, I, 206), et de s'en absenter en tant que sujet ? Une « parole qui garde », cela tient de l'oxymore. L'aspiration à une telle parole témoigne surtout d'une autorisation de parole encore mal affermie : le locuteur, encore menacé de toutes parts de se voir confisquer sa parole, élabore en réaction des stratégies défensives, qui ne sont pas en totale adéquation avec son désir. De fait, une aspiration contraire s'exprime concurremment, dans les textes de cette époque, à celle de la parole qui « garde » : le sujet prétendument mis à l'écart de l'œuvre manifeste, sous des aspects variés, son désir d'y paraître.

2. Retour du sujet

A. Un sujet sous-tendant le projet

219 « Les Poêles », (*P*, I, 728).

220 « Le Restaurant Lemeunier » (*PPC*, I, 36).

221 « R.C. Seine n° » (*PPC*, I, 35).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Prendre le parti des choses implique certes un effacement du sujet. Mais cet effacement n'a jamais signifié pour Ponge une disparition. Dès les premiers commentaires qu'il donne de son parti pris, dans « Ressources naïves », il s'en explique : si le sujet s'absente, et se détourne momentanément de lui-même pour se consacrer aux choses, ce détour prélude à une renaissance : dans la contemplation l'esprit « s'abîme d'abord aux choses », mais il y « renaît » bientôt « par la nomination de leurs qualités, telles que lorsqu'au lieu de lui ce sont elles qui les proposent » (*PR*, I, 197). La plongée hors de soi, dans la contemplation, permet dans un premier temps de s'arracher à l'enfermement dans un *moi* factice, de trouver son « bonheur » dans un champ d'expérience indépendant de la « fausse personne » (*ibid*, 197). Mais à terme elle est censée aider le *moi* à se découvrir, à se (re)construire, car les qualités découvertes dans les objets fournissent des enseignements et des modèles inédits, propices à la découverte de soi. C'est à ces enseignements que va désormais l'apostrophe lyrique, qui dans « La Promenade dans nos serres » était destinée aux mots : « ô vertus, ô modèles possibles-tout-à-coup, que je vais découvrir, où l'esprit tout nouvellement s'exerce et s'adore » (*ibid*., 197). L'espoir du salut s'est déplacé des mots vers les choses. L'année suivante, en 1928, Ponge résume ainsi sa position, dans un projet d'« Introduction au parti pris des choses » : « Renonçant à me modifier moi-même, ni d'ailleurs les choses, – renonçant également à me connaître moi-même, sinon en m'appliquant aux choses » (*PE*, II, 1033). L'auteur est passé ainsi de la conception d'un sujet à *exprimer* à celle d'un sujet à *connaître*, grâce aux qualités nouvelles proposées par les choses. Il reviendra encore sur ce thème en 1933 dans « Introduction au Galet » :

Je tiens à dire quant à moi (…) qu'en dehors de toutes les qualités que je possède en commun avec le rat, le lion et le filet, je prétends à celles du diamant, (…) sans préjuger de toutes les qualités dont je compte bien que la contemplation et la nomination d'objets extrêmement différents me feront prendre conscience et jouissance effective par la suite (PR, I, 202).

Ponge se montre très attaché à cette idée d'une re-création humaine au contact des choses. Elle constitue à ses yeux un des principaux soubassement éthiques de son projet. Sans doute est-elle même pour lui la condition nécessaire de son parti pris ; en effet elle lui permet de maintenir une position humaniste tout en se détournant apparemment de l'homme :

Les qualités que l'on découvre aux choses deviennent rapidement des arguments pour les sentiments de l'homme. Or nombreux sont les sentiments qui n'existent pas (socialement) faute d'arguments. D'où je raisonne que l'on pourrait faire une révolution dans les sentiments de l'homme rien qu'en s'appliquant aux choses (…)[222].

On le voit, le propos est ici collectif : il concerne l'homme en général. Il est une réponse anticipée aux accusations auxquelles Ponge sait qu'il s'expose : choix des choses au détriment de l'humain, matérialisme, désintérêt du devenir de l'homme etc. De fait, lorsque Ponge dans les années trente, défend l'idée que prendre le parti des choses c'est aussi contribuer à re-créer l'homme, c'est bien davantage sous cet aspect humaniste et collectif – ce qui lui permet d'être en cohérence avec ses préoccupations politiques – qu'au sens d'un véritable retour du sujet dans sa singularité. Il l'affirmera encore en 1948 (donc peu après avoir quitté le parti communiste, et en réponse probablement aux critiques de ses amis communistes) dans « My creative method » :

N'importe quel caillou (…) me semble pouvoir donner lieu à des déclarations inédites du plus haut intérêt.(…) Ici, l'on hausse les épaules et l'on dénie tout

[222] ***Déclaration rédigée dès 1928 (PE, II, 1033-1034).***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

intérêt à ces exercices, car, me dit-on, il n'y a là rien de l'homme. Et qu'y aurait-il donc ? Mais c'est de l'homme inconnu jusqu'à présent de l'homme. Une qualité, une série de qualités, un compos de qualités inédit, informulé. Voilà pourquoi c'est du plus haut intérêt. Il s'agit ici de l'homme de l'avenir. Connaissez-vous rien de plus intéressant ? Moi, ça me passionne (M, I, 526).

Le sujet est donc, à travers le projet qu'il entend réaliser, bien présent dans son *parti pris*, terme qui implique du reste une décision parfaitement subjective. Mais il l'est sur un mode relativement abstrait. Ce n'est que plus tard que Ponge découvrira, dans la description des choses, outre une voie d'enrichissement pour l'homme, une possibilité d'assomption de sa propre singularité. Il passera d'abord, dans les années d'après-guerre, par des questionnements et des repositionnements sur ce point – j'y reviendrai plus loin. Cependant, de manière moins contrôlée, le sujet fait aussi retour thématiquement, dans la façon dont il traite les objets, dans ce que Ponge appelait en 1928 « l'accent de [s]a représentation du monde » (*PE*, II, 1033).

B. Une présence thématique du sujet

Lorsque Ponge notait en 1928, dans son projet d' « Introduction au parti pris des choses » : « je n'ai pas réussi à parler moi-même », il ajoutait aussitôt, rappelons-le : « L'on ne me connaîtra, l'on n'aura une idée de moi que par ma coquille, ma demeure, mes collections ; ou plutôt, car ce sont des armes, mes panoplies » (*PE*, II, 1033). L'affirmation, qui est donnée ici sous une apparence restrictive a en fait une portée considérable. Elle constitue autorisation pour chercher le sujet Ponge à travers les objets qu'il décrit ; elle pose l'existence d'une voie d'accès pour le « connaître ». Cependant, même sans cette affirmation, même sans cette autorisation, on ne pourrait ignorer que le sujet prétendument évincé soutient en fait toute la démarche descriptive. Il y est fortement présent au niveau thématique : présidant au choix des objets, il met en jeu des mécanismes identificatoires, puis imprime son « accent » unique à la représentation du monde constituée par cet assemblage d'objets.

Anthropomorphisme

Le parti que prend Ponge semble *a priori* exclure l'anthropomorphisme, ou du moins le désigner comme un des principaux écueils à éviter. Son objectif est que « l'esprit retourne aux choses d'une manière acceptable par les choses », acceptable au sens où « elles ne sont pas lésées, et pour ainsi dire qu'elles sont décrites de leur propre point de vue » (*PR*, I, 198). En 1933 il s'irrite, dans l'« Introduction au Galet », de l'anthropomorphisme qui imprègne des expressions telles que « un cœur de pierre », et quinze ans plus tard, avec la constance qui le caractérise, il réaffirmera encore plus clairement son opposition à l'annexion de la pierre par le cœur humain :

Jusqu'à présent les objets n'ont servi à rien qu'à l'homme, comme intermédiaire. (…) "Un cœur de pierre", cela sert pour les rapports d'homme à homme, mais il suffit de creuser un peu la pierre pour se rendre compte qu'elle est autre chose que dure (M, I, 665).

Mais en dépit de ces déclarations, il n'est un mystère pour personne que les descriptions de Ponge sont fréquemment teintées d'anthropomorphisme… Du reste il a d'emblée reconnu lui-même que cette pratique était inévitable. Lorsqu'il se donnait pour objectif de décrire les choses « de leur propre point de vue » (dans « Raisons de vivre heureux »), il ajoutait aussitôt, rappelons-le, que c'était là « un terme, ou une perfection, impossible » car « ce

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme » (*PR*, I, 198). Ces différentes affirmations semblent quelque peu contradictoires. De fait le problème est complexe, et il l'est d'abord pour Ponge lui-même. Il y reviendra à plusieurs reprises dans les années quarante et cinquante, pour finir par dépasser la contradiction apparente, et par assumer pleinement – cela en la justifiant – la forte présence humaine dans ce qui semblait être un parti pris d'« objectivité ».

On constate, en attendant, que Ponge ne se cache pas, dans son travail des années trente, de doter fréquemment les objets d'une subjectivité humaine. C'est le cas en particulier des arbres, avec lesquels – on l'a vu – l'auteur entretient un lien de grande proximité affective : ainsi décrit-il les feuilles, au moment de l'automne, comme « décontenancées » et « mortifiées », même si « depuis le plus jeune âge, la résignation de leurs qualités vives et de parties de leurs corps est devenue pour les arbres un exercice familier » (*PPC*, I, 22). Il les dote même de parole – ou de renoncement à la parole : « Laissons tout ça jaunir et tomber. Vienne *le taciturne état*, le dépouillement, l'AUTOMNE » (*ibid*., I, 24, je souligne). La prosopopée est également utilisée pour l'escargot, qui s'interroge sur ses contradictions : « Comment se peut-il que je sois un être si sensible et si vulnérable, et à la fois si à l'abri des assauts des importuns » (*ibid*., I, 25). Si l'on mentionne encore, parmi des dizaines d'exemples possibles, les rochers muets à jamais « dans la stupeur et la résignation » (*ibid*., 52), et l'eau qui « se couche à plat ventre sur le sol » (*ibid*., 31), on a un aperçu du transfert par Ponge, sur les objets, de ses préoccupations les plus subjectives et les plus pressantes : la douleur du mutisme, le besoin de se mettre à l'abri de l'envahissement par autrui, la nécessité du renoncement, le choix d'une esthétique du dépouillement, la hantise de l'épanchement…

Identification

Ceci revient à dire que les objets décrits par Ponge sont souvent ceux auxquels il s'identifie, au moins par telle ou telle de leurs caractéristiques. Et c'est bien là une des manifestations les plus nettes de la présence thématique du sujet dans ces descriptions d'objets : le sujet préside au choix des objets, en vertu de ses affinités personnelles et bien souvent d'un mécanisme identificatoire. C'est particulièrement manifeste à propos de deux types d'objets, supports privilégiés de l' identification : les arbres et les animaux à coquille. L'arbre incarne une série de qualités que le poète revendique : la résistance (c'est le thème du « parler contre »), la solitude, l'idéal d'une verticalité virile, la puissance de développement potentiel, l'apprentissage nécessaire du dépouillement etc. Quant aux animaux à coquille, pièces essentielles des premières « panoplies » de Ponge, ils offrent un modèle de protection pour une subjectivité qui se sent menacée si elle s'expose. La coquille fonctionne très efficacement – on l'a vu – comme modèle d'écriture. Il n'est du reste pas indifférent que Ponge, dans son identification aux animaux à coquille, passe des coquillages (fin des années vingt) aux escargots (en 1936). En effet, si l'escargot reste un être qui se protège par sa coquille (« il est précieux, où que l'on se trouve, de pouvoir rentrer chez soi et défier les importuns ») il est, contrairement au coquillage, capable d'en sortir pour se déplacer : « Sa pudeur l'oblige à se mouvoir dès qu'il montre sa nudité, qu'il livre sa forme vulnérable. Dès qu'il s'expose, il marche » (*PPC*, I, 25). Ceci peut se lire comme un aveu personnel de la part de Ponge : l'expression de sa subjectivité ne pourrait se faire que sous forme *cinétique*, dans l'avancée incessante d'une écriture qui ne doit surtout pas s'immobiliser. Telle sera bientôt en effet la forme d'écriture vers laquelle l'écrivain va se tourner, comme on le verra.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Le mouvement puissant qui porte Ponge à s'identifier aux objets solides et sa répulsion, à l'inverse, pour tout ce qui participe du liquide et de l'inconsistant ont souvent été remarqués. Outre toutes les valeurs que ces états de la matière incarnent pour l'écriture, ils renvoient aussi – en vertu d'une symbolique archétypale qui dépasse largement le cas de Ponge – à une opposition du masculin et du féminin. Or le travail ultérieur de Ponge correspondra aussi à une lente, patiente réhabilitation de certaines des valeurs du féminin, à l'origine violemment rejetées dans le cadre d'un idéal de parole dont les qualités sont uniquement viriles[223].

Notons encore, parmi les motifs identificatoires prégnants, la *crevette*, cet animal que Ponge s'acharne à décrire « dans tous ses états » à travers de nombreuses variantes écrites entre 1926 et 1934[224] : être vivant qui, à son instar, compte parmi « les plus pudiques au monde » et même « le plus farouche peut-être» (*P*, I, 710), objet essentiellement insaisissable, qui « se rétracte à tout contact » (*ibid*., 705), il offre l'image d'une subjectivité rebelle à toute captation par autrui, et emblématise la hantise propre à l'auteur, d'être chosifié par le regard d'autrui. Signalons enfin le rôle particulier dévolu à l'éponge, objet d'« anti-identification » que Ponge rejette sans doute d'autant plus vivement que son nom rappelle inopportunément le sien propre. L'éponge en effet offre l'image de la passivité et de la mollesse : elle « n'est que muscle et se remplit de vent, d'eau propre ou d'eau sale selon : cette gymnastique est ignoble » (*PPC*, I, 20). Elle est, par rapport à l'idéal d'une parole contrôlée et énergique, un véritable repoussoir.

Création d'un univers

Si la présence du sujet se manifeste fortement dans le choix de ses « panoplies », l'ensemble formé par ces divers objets, avec leurs histoires et leurs relations, compose un *univers* qui, à son tour, témoigne de cette subjectivité que Ponge appelait « l'accent de [s]a représentation du monde ». Quelles sont les principales caractéristiques de cet univers singulier ?

Notons d'abord qu'il possède sa cosmogonie propre, exposée par Ponge dans « Le Galet ». Aux origines de l'univers a lieu une explosion qui met en pièces un « corps fabuleux » primitif, une sorte de Titan minéral. La pierre que l'on voit aujourd'hui « éparse et humiliée par le monde » s'est alors fragmentée en une multitude de rocs (*PPC*, I, 50-51). « Depuis l'explosion de leur énorme aïeul, (…) abattus sans ressort, les rochers se sont tus » (*ibid*. 52). Avec ce texte, rédigé très tôt (dès 1927 ou 1928), Ponge *fonde* son univers, aux deux sens du terme : il lui donne son soubassement (l'« ossature sacrée » d'un héros minéral disparu) et ses principes originels : la condamnation à la mort, la contingence, la fragmentation, le mutisme. Telle est la version pongienne de la chute, qu'il paraît difficile de ne pas rapporter au traumatisme de la mort du père, qui a coïncidé avec l'entrée dans le « drame de l'expression », et qui aurait été à l'origine d'une durable configuration imaginaire de la parole. La fragmentation initiale de l'« énorme aïeul » correspondrait aussi, symboliquement, à une scission de la figure paternelle en deux motifs antagonistes : d'un côté le cadavre du père (la pierre, vouée au mutisme), de l'autre la puissance paternelle sublimée et castratrice (le soleil, triomphant, tyrannique, interdisant toute parole). Il me faut mentionner ici l'interprétation de Michel Collot, pour qui l'« on voit [dans « Le Galet »] la

[223] Ainsi dans les années trente, lorsqu'il écrit « Le Galet », Ponge fait-il de l'affrontement du solide-masculin (le roc puis le galet) et du liquide-féminin (la mer) un des principaux enjeux implicites du texte. Affrontement qui se solde, contre toute attente, par une victoire relative du galet.

[224] *La Crevette dans tous ses états* fera l'objet d'une édition de luxe en 1948, avant d'être intégré dans *Pièces*.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

lente agonie du Titan minéral se doubler du triomphe du soleil, qui reste seul dans l'univers à concentrer en lui la flamme de la puissance et de la gloire. » Selon cette interprétation, l'imaginaire de Ponge, à la suite de la disparition paternelle

s'est retrouvé partagé entre l'image minérale du Père mort, et la figure solaire d'un Père tout-puissant mais terrible, écrasant à jamais les ambitions des « héros issus de lui ». (…) Tout se passe comme si, incapable d'affronter cette image paternelle aveuglante à force d'être triomphante, Ponge avait préféré s'identifier aux « vaincus » : aux choses muettes, et au Père mort[225].

Dans cette identification au malheur des choses, dans ces « douleurs sympathiques » (*ibid*., I, 48), outre le thème du mutisme domine celui de la fragmentation, de la séparation. La mise en pièces initiale du Titan minéral constitue en effet une perte définitive de l'unité, une chute sans retour dans la fragmentation et la discontinuité :

De ce corps une fois pour toutes 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 que celle d'une perpétuelle désagrégation (ibid., 51).

Pour prendre le parti des choses, il faut d'abord à l'auteur prendre pleinement son parti de la *partition* tragique dont elles témoignent. Partition qui va de pair avec une multiplication, une prolifération contingente, qui affecte les êtres humains comme les choses. A propos de toute forme, objet, végétal, ou être vivant, on ne peut que constater, comme Ponge le fait à propos de la crevette, « sa reproduction et dissémination par la nature à des milliers d'exemplaires à la même heure partout » (*ibid*, 48). L'homme n'échappe pas à cette loi et Ponge manifeste très tôt une profonde préoccupation quant à cette contingence des êtres humains, dont chacun prétend à la singularité alors qu'il est, comme la crevette, reproduit « à des milliers d'exemplaires »[226]. Cette préoccupation est en prise directe sur la question de la parole. En effet l'appartenance à l'espèce, et par là à cette manifestation commune à l'espèce humaine qu'est la parole, paraît à Ponge contradictoire avec toute prétention à l'expression individuelle. A l'instar de chacune des feuilles des arbres, dont la prétention à l'expression se voit contredite par leur forme toujours semblable, chaque homme est menacé de ressasser les mêmes formules que ses congénères : « malgré tous leurs efforts pour "s'exprimer", ils ne parviennent jamais qu'à répéter un million de fois la même expression, la même feuille », « à des milliers d'exemplaires la même note, le même mot » (*PPC*, I, 43). La hantise d'une parole qui ne soit que répétition dictée par l'espèce sera une préoccupation durable. A l'ère du parti pris des choses, elle s'exprime aussi dans « Bords de mer », où la succession des vagues métaphorise le flot des paroles. Le concert qui se donne sur le rivage reste « élémentaire », dans la mesure où

une seule et brève parole est confiée aux cailloux et aux coquillages, qui s'en montrent assez remués, et il expire en la proférant ; et tous ceux qui le suivent expireront aussi en proférant la pareille, parfois par temps un peu plus fort clamée (ibid., 29-30).

Si la parole, brève profération précédant de peu une mort certaine, est d'autant plus pathétique qu'elle est répercutée à l'infini par la fragmentation des choses et des êtres, cette parole fragmentaire est vouée aussi à constater la fragmentation universelle, la discontinuité

225 ***Michel Collot, Francis Ponge entre mots et choses, op. cit. p. 208.***

226 « Rien n'explique », écrit Ponge dans « Ad litem », « sinon une mégalomanie de création, la profusion d'individus accomplis de même type dans chaque espèce » (*PR*, I, 200).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

du monde, comme livré à une agonie que va bientôt couronner le processus séparateur par excellence, c'est-à-dire la mort. La description pongienne insiste fréquemment sur les processus de séparation qui sont à l'œuvre dans les objets eux-mêmes[227], et le travail de la mort y est omniprésent : « résignation » à l'automne, par les arbres, de leurs « qualités vives » ; cadavre du mollusque dans sa maison-tombeau ; noyade finale de la bougie ; « passion » de la cigarette qui se consume ; cageot « agencé de telle façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort » et donc « à la voirie jeté sans retour » ; « sacrifice odorant » de l'orange ; morceau de viande qui « refroidit lentement à la nuit, à la mort » etc.

Dans ce monde de division et de prolifération contingente, la coexistence ne va pas sans difficulté ni sans lutte pour la vie. A commencer par cette entredévoration qui caractérise les espèces vivantes, la Nature manifestant en effet une « propension fâcheuse » à « assurer la subsistance de ses créatures aux dépens les unes des autres » (*PR*, I, 200). Mais même dans les relations entre les objets, ou entre l'homme et l'objet, l'univers de Ponge est marqué – c'est là un autre de ses traits saillants – par la violence et l'épreuve de force, dans la lignée encore des épreuves infligées à l'originel Titan, finalement « maté (…) comme par une monstrueuse camisole de force » (*PPC*, I, 50) : affrontement – déjà évoqué – du galet et de l'eau ; effraction violente subie par l'huître – et blessures qu'elle inflige en retour ; colonisation militaire du roc par « les patrouilles de la végétation » – en particulier la « mousse » « avec ses licteurs » (*ibid*., 28) ; « façon particulière » de l'orange « de parfumer l'air et de réjouir son bourreau » (*ibid*., 20) ; abus de pouvoir du soleil qui traite l'eau « comme un écureuil dans sa roue » (*ibid*., 32) ; asservissement des employés au culte de « l'analphabétisme commercial » (*ibid*., 35) etc. Dans le *Parti pris des choses*, la parole dit la violence du monde, dit l'affrontement réciproque de ses éléments. La réconciliation avec le monde semble inaccessible, de même que les rapports entre les êtres semblent bien plus proches de l'affrontement que de la concorde autour d'une parole partagée telle que la proposait l'« Esquisse d'une parabole ».

Au total force est de constater que « l'accent » propre à la « représentation du monde » selon Ponge a initialement une inflexion très sombre. C'est bien sur fond d'un désespoir métaphysique, voire d'un sentiment de l'absurdité du monde, que s'enlèveront les décisions énergiques de Ponge quant à une littérature « de jouissance, d'exaltation, de réveil », sans « rien de désespérant », « rien qui flatte le masochisme humain » (*PR*, I, 210). Il lui faudra assurément beaucoup d'énergie pour opérer une réconciliation avec un monde qui est d'abord, à ses yeux, marqué par la mort, et que le travail du temps ne fait que conduire plus sûrement à sa perte. Le temps, qualifié dans « Le Galet » de « dieu » aux « doigts sales » (*PPC*, I, 52) est essentiellement agent de détérioration. Jean Pierrot souligne que bien des objets choisis par Ponge (bougie, fruits, cageot, et par dessus-tout le morceau de viande, déjà travaillé par l'activité du pourrissement) « pourront, de ce point de vue, être considérés comme des allégories du travail délétère du temps »[228]. De toutes parts le monde porte témoignage de son agonie dans une douloureuse fragmentation. Il s'agit en somme, pour l'auteur du *Parti pris des choses*, de prendre son parti de la perte définitive d'une *continuité signifiante*. Pour reprendre les termes de Michel Collot, ce qui « se donne à lire dans les premiers textes de Ponge », c'est « une domination de Thanatos sur toute forme d'Eros ». Selon lui, ce qui en dernier ressort soutient toute cette vision, c'est l'identification à la figure du Père mort : « s'identifiant au Père mort, le poète cherche à survivre dans une

[227] Le feu est opérateur de séparation, le papillon est le vestige plus ou moins inconsistant d'une « véritable explosion » subie par la chenille, le dépouillement automnal finit par être revendiqué par la Nature dans une rage destructrice et séparatrice, le lieu de travail décrit dans « R.C.Seine n°» est une centrifugeuse qui éloigne les uns des autres les employés…

[228] Jean Pierrot, *Francis Ponge*, José Corti, 1993, p.136.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

forme parfaite, mais figée. Il se méfie en conséquence des forces de vie et de mouvement qui pourraient en perturber l'ordonnance »[229]. L'esthétique du dépouillement et de l'épure qu'élabore Ponge semble bien relever en effet de cette identification. Comment ne pas mettre en relation le vieux roc irrémédiablement fragmenté avec les ossements du père tels qu'ils sont présentés dans « Le Monument », c'est à dire comme un idéal esthétique, difficile mais indispensable (« De ton corps à présent voici la perfection ») ? Il faut « rouvrir les yeux sur cette transformation » et l'intérioriser, de même qu'il faut plutôt faire voir le vieux roc qu'être dupe de la végétation proliférante qui en masque les failles, végétation « par endroits si dense qu'elle dissimule entièrement l'ossature sacrée » (*PPC*, I, 51). L'impératif moral et esthétique sera d'arracher le tapis végétal, cette trompeuse apparence de continuité pour se confronter à la dureté essentielle du roc : « Scalper tout simplement du vieux roc austère et solide ces terrains de tissu-éponge, ces paillassons humides » (« La Mousse », *PPC*, I, 28-29). Là encore, l'opération oppose une donnée féminine – humide et proliférante, comme la parole telle que la conçoit Ponge à cette époque – à une donnée masculine dure, sèche, rigoureuse.

L'esthétique de Ponge, en cette ère du *Parti pris des choses*, est du côté de la rigueur, mais aussi de la mort. Elle traque toute tentative de « masquer » le tragique par le bavardage des paroles. Cependant ce n'est pas seulement dans ces choix thématiques que s'opère l'inscription du sujet. Il me faut voir maintenant comment, malgré la revendication d'objectivité, il se manifeste dans son discours en en assumant l'énonciation.

C. Une inscription du sujet au sein même du propos

Si Ponge avait véritablement voulu gommer le sujet dans ses textes et aboutir à la poésie la plus « impersonnelle » possible, il lui aurait été facile de mettre en œuvre dans ce but un certain nombre de procédés stylistiques propres à créer cet effet : bannir systématiquement tout pronom de première personne, placer les objets eux-mêmes en position de sujets grammaticaux des phrases, choisir le lexique le plus neutre possible et éviter absolument tous les termes modalisateurs qui témoignent de la présence du sujet parlant. Or il ne l'a pas fait, loin s'en faut. Si ce sujet, comme nous l'avons vu, choisit de se mettre relativement en retrait pour laisser le devant de la scène aux objets, il n'en imprègne pas moins – et cela ouvertement – l'ensemble du propos. En effet, les textes relèvent bien d'un *discours*, qui comme tout discours comporte des marques de son énonciation.

Ainsi le *je*, s'il reste relativement peu fréquent, n'est pas exclu des textes, où il apparaît avec une certaine régularité, comme un rappel, de loin en loin, de la présence du sujet parlant. Certains textes, comme « Notes pour un coquillage » ou « Le Galet » lui font même une très large place. Mais c'est surtout par le biais de très nombreuses modalisations que le sujet imprime sa marque. Et ceci même dans les poèmes qui paraissent les plus « objectifs ». Michel Collot a ainsi bien montré que le poème « Pluie » (*PPC*, I, 15), qui « réduit le phénomène atmosphérique au « fonctionnement » d'une « machinerie » et « semble au premier abord illustrer parfaitement le projet d'une description aussi neutre que possible, écartant toute composante objective » est en réalité entièrement conçu en fonction du sujet parlant. Sujet qui correspond à un regard dès le début du texte (« la pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses ») mais qui surtout

inscrit dans la description une instance d'énonciation, de modalisation, d'évaluation, par le biais de nombreux adverbes et adjectifs qui comportent un jugement d'ordre qualitatif, voire affectif : « au centre c'est un fin rideau (ou

[229] Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op.cit.*, p. 202.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle, sans vigueur, une fraction intense du météore pur »[230].

Cette instance d'évaluation est présente dans tous les textes, à des degrés divers. Il n'est pas rare qu'elle prenne la forme d'un jugement pur et simple, qui s'affirme comme tel : les escargots ont un « merveilleux port de tête » , et « rien n'est beau comme [leur] façon d'avancer si lente et si sûre et si discrète » (*PPC*, I, 26) ; la surface du pain est elle aussi « merveilleuse » tandis que la mie est « ignoble » dans sa mollesse (*ibid*., 22) ; le galet se distingue par la « perfection de sa forme » (*ibid*., 54) ; l'eau est possédée par un « vice » (*ibid*., 31) etc. Tous ces jugements, éminemment subjectifs, sont parfaitement assumés : ils ne cherchent nullement à se cacher mais au contraire s'affichent. Il y a, clairement, un sujet qui attribue aux objets leur valeur, en fonction des siennes propres. Si Ponge a décidé de s'absenter relativement de ses textes, toute la complexité de cette position tient dans ce *relativement*, car de sa relation aux objets il ne s'absente nullement. Même s'il a revendiqué d'être auteur de « définitions », le ton de ses descriptions est très éloigné de la neutralité qu'est censé avoir un article de dictionnaire. Il est soutenu par une voix qui laisse entendre sa passion pour l'objet, qu'il s'agisse – rarement – de répulsion, ou – très souvent – d'enthousiasme. Lorsqu'il dit son admiration pour les escargots ou pour le galet, Ponge se rapproche du genre littéraire de l'éloge – ce qui l'amène, malgré ses réserves, à pratiquer un certain lyrisme.

Le sujet ne se contente pas de porter des jugements de valeur. C'est lui qui, surtout, éclaire la signification de l'objet, en sélectionnant à cet effet les traits pertinents. Les descriptions de Ponge ne cherchent jamais à présenter un compte rendu exhaustif des qualités physique de l'objet. Elles ne s'attachent qu'à celles qui sont susceptibles de guider vers une interprétation, de dessiner une fonction, et finalement de fournir une leçon. Ainsi le coquillage n'est décrit que par sa particularité d'être un « monument » secrété par l'animal lui-même, ce qui le rend propre à alimenter une méditation sur l'art. Ainsi la flore n'est abordée que sous l'angle de son immobilité forcée et donc de la faiblesse de ses moyens d' « expression ».

Enfin le sujet qui décrit est aussi celui qui jouit des objets, en goûtant les émotions qu'ils lui procurent (admiration, apaisement, attendrissement, compassion), parfois en les *goûtant* au sens propre puisque il est désigné comme celui qui consomme l'orange, le pain ou l'huître, parfois encore en savourant simplement le plaisir d'en faire usage. Des textes comme « Les Plaisirs de la porte » ou « Les Poêles » décrivent bien moins la chose que le plaisir ressenti grâce à elle par l'utilisateur : « bonheur » de « pousser devant soi avec douceur ou rudesse » une porte, « bonheur d'empoigner au ventre par son nœud de porcelaine l'un de ces hauts obstacles… » puis, l'ayant ouverte, de la retenir « d'une main amicale » avant de « s'enclore » (*PPC*, I, 21) ; « reconnaissance » éprouvée pour « ces tours modestes de chaleur » que sont les poêles, « tandis qu'eux rougissent de la satisfaction qu'ils nous donnent… » (*P*, I, 728)

Le plaisir : c'est peut-être là ce qui caractérise essentiellement la présence du sujet dans ces descriptions. Ce plaisir d'écrire que Ponge a mis si longtemps à trouver et qu'il ne lâchera plus, l'associant définitivement au plaisir de décrire. Lui qui a vécu pendant des années l'écriture comme une tragédie ne cessera jamais de s'émerveiller d'y avoir découvert le plaisir, un plaisir que progressivement il en viendra à revendiquer comme un critère essentiel. Depuis la première déclaration, en 1927, selon laquelle c'est désormais

[230] ***M. Collot, Francis Ponge entre mots et choses, op. cit.., p. 190.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« aux objets, aux choses du temps qu'il rapporte son bonheur » (*PR*, I, 197), il revient régulièrement à cette notion d'euphorie de la description, pour l'affirmer avec de plus en plus d'assurance. En 1928 il qualifie d' « absolument charmante » et d' « irrésistible pour son esprit » la tentation de s'attacher aux « choses les plus particulières », concluant par la formule « j'y trouve tout mon bonheur » (*PR*, I, 170-171). La même année, dans « Raisons de vivre heureux », il met au premier rang de ces « raisons » la possibilité de provoquer, par l'écriture, « le retour de la joie » qu'avait procurée la contemplation des choses. C'est encore le plaisir qu'il désigne comme premier objectif de son travail dans « Préface aux Sapates », en 1935 : « Ce qui m'importe, c'est de saisir presque chaque soir un nouvel objet, d'en tirer à la fois une jouissance et une leçon » (*PR*, I, 168). Cette prégnance du plaisir dans les textes de Ponge tire sa poésie vers l'accord avec le monde, et donc vers la pratique – malgré toutes les réserves signalées plus haut – d'un certain lyrisme, ce « lyrisme spécifique » qu'évoque Jean-Marie Gleize, « dont on voit bien », ajoute-t-il, qu'il ne peut pas ne pas faire retour dans une poésie qui par ailleurs se veut tout autant une poésie du désir, du plaisir, de la jouissance, qu'une poésie de la connaissance »[231].

Mais un plaisir qui est *dit*, c'est nécessairement aussi un plaisir qui cherche à se partager avec autrui : telle est l'une des formes que prend pour Ponge, dès les premiers textes du *Parti pris*, le désir de communication avec le lecteur.

3. Vers un discours adressé ?

L'adresse directe au lecteur est très rare à « l'ère du parti pris des choses ». On a vu, au chapitre précédent, que la relation *je-tu*, constitutive de la situation d'énonciation, y était quasiment absente. Pourtant je voudrais montrer que le désir de cette relation est, lui, bien présent au cœur du projet, même s'il n'a pas encore les moyens de sa pleine réalisation. Et d'abord il faut rappeler que l'adresse au lecteur, avant de s'éclipser durablement, a été la caractéristique du tout premier texte « de parti pris », « La Robe des choses ». Usant presque exclusivement de verbes à l'impératif, ce texte énonce un art poétique dans les termes d'une invitation faite au lecteur. Pourtant, face à l'omniprésence du *vous*, l'absence de tout *je* y est d'autant plus remarquable. Comme si l'un excluait l'autre. Comme si l'articulation du *je* au *vous* restait chose très difficile. De fait, elle ne s'installera qu'au terme d'un long travail.

Cette articulation suppose d'abord un sujet qui se pose en instance de communication, et l'on a vu que ce sujet était bien présent, dès les textes du *Parti pris des choses*. Non pas au sens du sujet qui exprime – ou refuse d'exprimer – sa subjectivité, mais du sujet *en acte* : l'instance énonciative qui produit le texte et se désigne comme telle ; l'auteur qui commente sa pratique, expliquant au lecteur ce qu'il cherche à faire, guidant donc ce lecteur dans la compréhension du texte ; en somme un sujet qui propose quelque chose à un autre sujet, un sujet *pour* un autre sujet. Le *je* ainsi compris non seulement n'est pas évincé ni caché par Ponge mais est mis en pleine lumière dans certains textes où il est autant question de la difficulté du sujet à parler de l'objet que de cet objet lui-même.C'est aux problèmes de ce *je*-là, qui le préserve du *je* enfermé dans ses affects, que Ponge consacre désormais toute son attention. C'est pourquoi on le voit mettre en scène ce sujet dès le début de son parcours, s'acharner à établir sa position dans trois textes écrits entre 1926 et 1928 : « La Crevette », « Le Galet », « Notes pour un coquillage ». Il est remarquable que ces trois textes soient aussi des exceptions aux principes esthétiques de brièveté et de clôture présidant à l'ensemble :alors que la majorité des textes du *Parti pris des choses* tiennent en moins d'une page, ceux-ci sont longs, voire très longs (9 pages et demie pour

[231] J.M. Gleize, *Lectures de « Pièces » de Francis Ponge, op. cit.*, p. 55.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Le Galet ») et prennent leurs distances par rapport à l'idéal d'une perfection close. *Le Parti pris des choses* constitue ainsi, on l'a déjà rappelé, un ensemble beaucoup moins homogène qu'on le considère généralement. A côté des petits textes emblématiques d'une « infaillibilité un peu courte »[232] coexistent des textes fort diserts qui relèvent d'une autre rhétorique. Mais en cela ils menacent les idéaux esthétiques que Ponge s'est donnés à cette période, et ils ne sont du reste pas appréciés par Paulhan : c'est pourquoi ils seront mis en sourdine, après l'accès des années 1926-28. Cependant ils ne disparaîtront pas et, qui plus est, le *je en acte* qui s'y manifestait surgira sporadiquement au sein même des textes plus courts et plus denses. Je voudrais donc, en suivant au plus près la chronologie de rédaction des textes, retracer les étapes par lesquelles ce *je* marque progressivement son territoire, tout en cherchant son *tu*.

A. « La Crevette »

De 1926 à 1934 Ponge travaille sur le motif de « La Crevette », ce qui aboutira à la publication en 1948 de *La Crevette dans tous ses états*, ensemble de cinq variations sur le même thème. Or le texte que Ponge choisira de publier dans *Le Parti pris des c*hoses, l'un des premiers dans l'ordre de la rédaction (1926-1928), n'est pas celui qui décrit le plus expressivement la crevette, loin s'en faut : il y est surtout question de la difficulté éprouvée par le sujet à contempler la crevette et à la décrire. Dès la troisième ligne, l'animal est défini comme « farouche gibier de contemplation » (*PPC*, I, 46). La crevette est un piège pour celui qui veut la contempler et la décrire. Le texte développe ainsi toute une déontologie du *contemplateur de crevette* : il doit résister au « doute » devant cet animal que sa « diaphénéité » et ses « bonds vifs » empêchent de saisir sous le regard, renoncer à la tentation de se rabattre sur la description de crustacés similaires et plus consistants car ce serait une « lâche illusion » (*ibid*., 47), maintenir envers et contre tout le « désir de perception nette » (*ibid*., 48) etc. Ce qui sera donné dans ce texte comme le caractère essentiel de la crevette c'est la difficulté même qu'il y a à la décrire.

Il s'agit donc d'un discours métapoétique, dans lequel un sujet écrivant commente sa tentative, définit les difficultés et les pièges qu'elle comporte, rappelle les principes auxquels il entend malgré tout se tenir. Un sujet qui renvoie à la fois à celui qui observe (à son expérience du monde), et à celui qui écrit (à son expérience de l'écriture). Et pour la première fois – au sein d'un texte descriptif, s'entend – ce sujet dit « je » : certes ce *je* tarde à venir, restant dissimulé pendant deux paragraphes derrière de prudentes tournures impersonnelles, mais il s'affiche pleinement au troisième paragraphe, en se référant au temps de l'écriture elle-même : « les taches dont je parlais tout à l'heure » (*ibid*., 47, je souligne). Autre fait remarquable : le glissement qui s'opère ensuite du *je* au *nous*, avec au paragraphe suivant cette phrase : « il ne faut pas pourtant que cette utilisation nous épargne les douleurs sympathiques que la constatation de la vie provoque irrésistiblement en nous » (*ibid*., 48). Ce « nous » associe au « je » tous les êtres humains, dans une même sympathie à l'endroit des êtres vivants. Une distribution semble donc s'opérer entre un *je*, qui désigne celui qui écrit, et un *nous* qui englobe dans une même expérience du monde et de la vie le *je* et les autres hommes. Mais la dernière phrase du texte opère un autre subtil déplacement : revenant sur la difficulté de l'entreprise descriptive qui s'achève, Ponge écrit : « L'art de vivre d'abord y devait trouver son compte : il nous fallait relever ce défi » (*ibid*., 48, je souligne). Avec ce « nous » il en vient à associer insensiblement le lecteur au *je* qui écrit, établissant ainsi avec ce lecteur les liens d'une complicité qui repose – on le remarque – sur le partage d'un « art de vivre » autant que d'un art d'écrire.

[232] Expression de Paulhan, reprise par Ponge dans la Préface des *Proêmes* (*PR*, I, 165).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Cependant la complicité avait été établie, grâce à un autre ressort, dès le premier paragraphe du texte. Car dans « La Crevette » Ponge emploie pour la première fois un procédé promis à un riche avenir : indiquer au lecteur – au lecteur attentif – la clé qui lui permettra d'entrer dans le texte. En signalant d'emblée que la crevette est un animal « qu'il importe sans doute moins de nommer d'abord que d'évoquer avec précaution, de laisser s'engager de son mouvement propre dans le conduit des circonlocutions » (*ibid*., 46-47, je souligne), l'auteur confie en quelque sorte à son lecteur le mode d'emploi du texte, en lui faisant comprendre que tout ce qui est dit de l'objet s'applique aussi à l'élaboration du texte lui-même.

« La Crevette » recouvre ainsi des enjeux essentiels. Ce « défi » qu'il « fallait relever », c'est peut-être d'abord celui d'une description qui donne la première place non pas à l'objet mais au sujet en train de décrire cet objet, sujet qui donne le mode d'emploi du texte à son lecteur, l'associant à son travail par ce biais ainsi que par le jeu du « nous ». On ne s'étonnera pas que ce motif de la crevette ait donné lieu, avec « La Crevette dans tous ses états », à une prolifération de textes, véritable « rage de l'expression » avant l'heure.

B. « Le Galet »

La rédaction du « Galet » s'étend sur 1927 et 1928 ; il appartient donc lui aussi à la toute première période descriptive de Ponge. Contemporain de « L'Huître », il en est aussi opposé formellement qu'il en est voisin thématiquement. Ce texte très long, loin de *cerner* l'objet se livre en effet, à partir de lui, à des détours considérables, à la fois dans le temps (on remonte jusqu'aux origines de la terre) et dans l'espace (on considère toute la surface du globe terrestre). On est très loin de l'esthétique de la clôture, d'autant plus que le texte est – à l'image de la pierre condamnée à la fragmentation – ouvertement morcelé, en neuf parties, chacune étant séparée de la précédente par un blanc et une astérisque. Ce signe typographique est ici utilisé pour la première fois mais Ponge en fera grand usage par la suite chaque fois qu'il voudra signaler qu'il met en œuvre une poétique de l'inachevé et du tâtonnement. C'est en effet de cette approche-là que relève déjà « Le Galet », texte qui multiplie les approches et n'en vient à la description du galet proprement dit qu'au sixième fragment. Mais ce qui confère l'unité à ce long texte éclaté est la référence constante au sujet qui est en train de l'écrire. L'auto-référence et l'emploi du *je*, bien plus affirmés ici que dans « La Crevette », balisent le texte : « [l'élément] dont je traite ici », « je décrirai donc quelques-unes des formes… » (*PPC*, I, 51), « je noterai enfin… », « si maintenant je veux avec plus d'attention examiner… » (*ibid*., 53-54), et, pour terminer, « je n'en dirai pas plus car cette idée d'une disparition de signes me donne à réfléchir sur les défauts d'un style qui appuie trop sur les mots » (*ibid*., 56).

La relation au lecteur connaît également, avec « Le Galet », une étape importante : pour la première fois le discours est ouvertement présenté comme adressé à un lecteur, et il anticipe sur cette lecture, cela dès le premier paragraphe, avec cette phrase : « Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même que le déluge » (*ibid*. , 50, je souligne). Quelques lignes plus loin, Ponge, renonce au flou du « on » et en appelle nommément au lecteur : « Que le lecteur ici ne passe pas trop vite » (*ibid*., 50). Et le texte se termine, ainsi qu'il avait commencé, par l'évocation de possibles réactions de lecteurs : « un homme d'esprit ne pourra que sourire, mais sans doute il sera touché quand mes critiques diront : "Ayant entrepris d'écrire une description de la pierre, il s'empêtra" » (*ibid*., 56). Ces différents appels au lecteur méritent commentaire, car ils mettent en place un dispositif complexe dans lequel le lecteur participe à la fois du censeur et du complice[233].

[233] L'hésitation entre ces deux figures caractérisera encore certains textes des années quarante et cinquante.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Le lecteur est l'instance d'où peuvent provenir les reproches, les critiques et les mauvaises approches du texte (il « passe trop vite »). Mais la méthode qui consiste à désamorcer par avance ses critiques témoigne inversement d'une complicité établie avec lui, et cela d'autant plus qu'elle joue d'une connivence culturelle, le lecteur étant supposé capable de saisir les clins d'œil que constituent la référence biblique au déluge et la référence lexicale à l'étymologie latine du mot « pierre » dans « il s'empêtra ». Ce lecteur a en outre été associé à l'auteur plusieurs fois dans le cours du texte par l'emploi du *nous*. Comme dans « La Crevette » ce « nous » est susceptible de recouvrir des réalités différentes : d'une part c'est le *nous* très général des êtres qui partagent la même condition humaine, avec ses limites temporelles et intellectuelles qui expliquent qu'ils conçoivent tous à tort la pierre comme un symbole d'immobilité : « La grande roue de la pierre nous paraît pratiquement immobile, et, même théoriquement, nous ne pouvons concevoir qu'une partie de la phase de sa très lente désagrégation » (*ibid*., 53, je souligne). D'autre part le « nous » peut désigner aussi l'ensemble formé par l'auteur du texte et par les lecteurs qui partagent son intérêt pour le galet et donc pour le texte qui s'écrit à son propos : « l'objet qui nous occupe » dit Ponge en parlant du galet, traitant ainsi le lecteur comme un véritable partenaire[234].

C. « Notes pour un coquillage »

Le titre de « Notes pour un coquillage » est explicite : il ne s'agit pas d'un texte achevé, d'un équivalent d'objet tendant à la perfection, mais de tentatives d'approche, comme Ponge en pratiquera systématiquement plus tard. De fait, la description proprement dite est absente de ce texte. Le coquillage, qui offre l'exemple d'une relation parfaite entre une œuvre (la coquille) et un animal qui tout à la fois la produit et l'habite, est prétexte à une méditation sur la relation de l'homme à l'art. Cette méditation affiche, comme dans « Le Galet » un caractère discontinu : elle est composée de trois fragments, séparés par des blancs et des astérisques. Mais elle revendique surtout sa nature subjective : il s'agit des rêveries d'un sujet qui ramasse un coquillage sur le sable, sujet qui dit « je » pas moins de cinq fois dans les six premières lignes du texte. Omniprésent dans ce texte, le *je* y est particulièrement intéressant car il se diffracte en plusieurs facettes. Dans le premier fragment, ce *je* affirme ses pouvoirs : « Un coquillage est une petite chose, mais je peux la démesurer en la replaçant où je la trouve, posée sur l'étendue du sable » (*PPC*, I, 38, je souligne). Suit alors l'énoncé, entièrement rédigé au futur, du programme selon lequel le sujet va considérer l'objet, pour parvenir à le « démesurer » en le comparant à la fois à ce qui est infiniment plus petit que lui – un grain de sable –, et à ce qui est infiniment plus grand – les monuments construits par l'homme : « je prendrai une poignée de sable », « j'observerai quelques grains », « aucun (…) ne m'apparaîtra plus comme une petite chose » « et bientôt le coquillage (…) m'impressionnera comme un énorme monument » (*ibid*., 38). Intervient alors une phrase qui constitue un inédit puisque pour la première fois elle articule le « je » au « vous » : « je vous laisse à penser de combien s'accroîtra, s'intensifiera de nouveau mon impression » (*ibid*., 39, je souligne). Puis, deuxième facette du *je*, après une ellipse matérialisée par l'astérisque, voici surgir au fragment suivant – aussitôt dit, aussitôt exécuté – les représentations du *je* « impressionné », et les rêveries qui en découlent. Il y a du magicien dans ce *je*, qui fait sortir alors du coquillage successivement des « cathédrales », de grandes villes comme « Rome » et « Nîmes », la figure fantasmatique d'un « énorme colosse » dont ces villes seraient des débris de squelette, puis le David de Michel-Ange , Pharaon et les pyramides, et pour finir Bach, Rameau, Malherbe, Horace et Mallarmé (*ibid*., 39-40). Il a également

[234] On pourrait objecter que ce « nous » est une simple version modeste du *je :* j'en doute, étant donné que Ponge sait très bien, dans ce texte, utiliser le *je* lorsqu'il le souhaite – ce qu'il fait à de nombreuses reprises.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

convoqué à ce spectacle sur la plage ses lecteurs, en passant brusquement du *je* au *nous* en plein cœur d'une rêverie strictement personnelle :

Que j'aimerais qu'un jour l'on me fasse entrevoir qu'un tel colosse a vraiment existé (…). Qu'on me fasse toucher ses joues, la forme de son bras et comment il le posait le long de son corps. Nous avons tout cela avec le coquillage : nous sommes avec lui en pleine chair, nous ne quittons pas la nature : le mollusque ou le crustacé sont là présents. D'où, une sorte d'inquiétude qui décuple notre plaisir[235] (ibid., 39).

Les pouvoirs du *je* sont tels dans ce texte que, dans le dernier fragment, il se montre capable de se présenter sous une troisième facette, celle de son absence future, lorsqu'il sera mort, ainsi que l'habitant du coquillage et « tout le règne animal », et que le coquillage lui-même sera redevenu poussière de sable. En somme, dans un ultime tour de magie, il se fait disparaître – et les autres hommes avec lui – en même temps qu'il montre la désagrégation du coquillage, en même temps qu'il escamote tout ce que – villes, monuments, civilisation – il en avait fait sortir, en même temps enfin qu'il s'efface comme sujet écrivant, puisque le texte s'achève. A la fin du texte, il n'y a plus personne, et il n'y a plus rien : « ENFIN ! *l'on* n'est plus là et ne peut rien reformer du sable, même pas du verre, et C'EST FINI ! » (*ibid*., 41). Une équivalence s'établit entre la disparition de l'objet, la disparition humaine et la fin du texte. Comme si c'était l'objet qui fondait la communication, qui permettait au *je* écrivant d'affirmer son existence, et qui fournissait le lieu d'une rencontre avec autrui. Comme si le temps de l'évocation d'un objet correspondait exactement au temps où un sujet peut exister pour d'autres sujets. Quand l'objet disparaît, tout s'éteint.

On le voit, dès les deux premières années de son travail sur les choses, Ponge ébauche des stratégies de communication avec son lecteur, dans des textes qui restent légèrement en marge de ses choix esthétiques du moment. Mais les textes qu'il va rédiger dans les années qui vont suivre, même s'ils ressortissent à l'esthétique du texte bref, clos et globalement impersonnel, utiliseront aussi, régulièrement, les stratégies de communication qu'il a tôt élaborées, (d'où notre perception d'une *voix* bien présente dans l'ensemble du *Parti pris des choses,* malgré l'affectation d'impersonnalité). Ainsi fera-t-il régulièrement des rappels de son rôle de fabricateur et d'organisateur du texte : dans « La Fin de l'automne » (« Mais là commence une autre histoire qui dépend peut-être mais n'a pas l'odeur de la règle noire qui va me servir à tirer mon trait sous celle-ci »), dans « L'Orange » (« Mais ce n'est pas avoir assez dit de l'orange que d'avoir rappelé… », « il faut mettre l'accent sur… », « Mais à la fin d'une trop courte étude… ») ou dans « La Cigarette » (« Rendons d'abord….puis….enfin…. »)[236]. Ainsi encore le procédé consistant à confier au lecteur une clé d'accès au texte, en le guidant vers l'homologie texte-objet sera-t-il dès les années trente un principe largement mis en œuvre : citons par exemple le « Cageot » sur lequel il ne faut pas « s'appesantir longuement », « Les mûres » (« – *mûres*, parfaitement elles sont mûres – comme aussi ce poème est fait. »), le pain, dont la mie friable appelle à la fin du texte l'exclamation « Mais brisons-la »…

D. Work in progress

D'autres procédés se trouveront renforcés à partir de 1936, date à laquelle on peut voir, avec « Escargots », le début d'une deuxième « poussée communicationnelle », dans des textes diserts et ouverts. Les clins d'œil en direction du lecteur, la connivence amusée, vont

235 ***On note au passage cette mention d'un plaisir partagé, la première d'une longue série à venir.***

236 *PPC*, respectivement p. 16, p.19, p.19.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

se faire plus présents, dans une sorte de hardiesse nouvelle : si « Le Galet » par exemple restait, avec le jeu de mots sur « s'empêtra », dans l'ordre du mot d'esprit fort respectable, dans « Escargots » l'évocation du sillage argenté qui souligne l'existence de ces petits animaux mais aussi les désigne aux prédateurs amène à une conclusion nettement plus décontractée (« voilà le hic, la question, être ou ne pas être (des vaniteux), le danger ») qui suppose une connivence étroite entre auteur et lecteur (*PPC*, I, 26). Dans « Escargots », Ponge assume une position inédite : tout au long du texte il maintient un ton amusé, très éloigné du sarcasme qu'il a par ailleurs pratiqué, car la sympathie envers les escargots est constamment affirmée. Et cependant le panégyrique auquel elle conduit ne se cache pas d'être hyperbolique dans le but de faire sourire, depuis le « merveilleux port de tête » des escargots, ou « le glissement parfait dont ils honorent la terre » à la façon d' « un long navire, au sillage argenté », jusqu'à la qualification de « héros » et même de « saints » dont ils sont pour finir gratifiés (*ibid*., 26-27). L'humour du texte repose sur la connivence supposée d'un lecteur sensible aux registres de ton et donc capable de s'amuser du contraste entre le ton « élevé » du texte et le caractère humble de son objet. Avec « Escargots » la dimension ludique s'affirme avec une force nouvelle, en se départant de cette crispation toujours plus ou moins sensible jusque-là dans l'écriture de Ponge. C'est un texte joyeux, qui manifeste une certaine levée des censures. Ainsi Ponge n'hésite-t-il pas à assumer sa part d'identification à son objet, en passant brusquement du *ils* au *je* : « Ils bavent d'orgueil de cette faculté, de cette commodité. Comment se peut-il que je sois un être si sensible et si vulnérable ? » (*ibid*., 25)

« Escargots » est un texte long, disert, à la structure relativement lâche. Le texte avance dans le plaisir, en prenant son temps, comme l'escargot, cet animal qui, à la différence des animaux à coquille jusqu'alors décrits par Ponge, n'est pas enfermé dans sa coquille mais s'avance avec bonheur sur le sol. Bien qu'il ne s'intitule pas « Notes pour un escargot », il s'agit de notes plus que d'un texte achevé, et Ponge assume ce fait de manière encore bien plus nette que dans aucun texte précédent. En effet il mentionne entre parenthèses, comme une notation hors-texte, des développements à reprendre ultérieurement : « (Il y a autre chose à dire des escargots. D'abord leur propre humidité. Leur sang froid. Leur extensibilité ») (*ibid*., 25), et il utilise à deux reprises la syntaxe simplifiée caractéristique des notes (« A remarquer d'ailleurs que… », « A noter d'ailleurs que… »). A la façon de l'escargot qui laisse derrière lui un sillage argenté au fur et à mesure de son avancée, Ponge laisse voir son travail d'approche en direction de l'escargot, y compris sous la forme de notations non rédigées. La trace qu'il laisse témoigne, comme pour l'escargot, de son *avancée*. Dix ans après les premières parutions en revue de l'œuvre que Joyce appelle « Work in progress », Ponge revendique à son tour cette esthétique. Il me semble qu'à ce titre – ainsi qu'à celui du plaisir d'écrire, mais l'un et l'autre sont interdépendants – « Escargots » est une étape importante. Est-ce pour cette raison que Ponge l'a fait suivre de la mention « Paris, 21 mars 1936 » alors qu'il n'a daté aucun autre texte du *Parti pris des choses* ?

Quoi qu'il en soit, deux autres textes vont, avant la fin des années trente, confirmer l'attirance de Ponge pour la forme *work in progress* : « Faune et flore » (écrit en 1936-37) et « De l'eau » (en 1937-39). Ces deux textes reprennent respectivement deux notions qui étaient déjà présentes dans « Escargots » : le *repentir* (impossible) et la *trace*. Tous deux révèlent la prédilection nouvelle de Ponge pour la répétition, la redite avec variations, – pratiques qui étaient déjà présentes, mais dans une moindre mesure, dans « Escargots ».

Dans « Faune et flore » la fragmentation du texte est plus marquée qu'elle ne l'a jamais été : le texte prolifère en une multitude d'aperçus (comme l'arbre produisant ses feuilles) et d'un fragment à l'autre on voit reparaître des formulations très proches – esthétique de la

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

répétition, conforme là aussi à la nature de l'arbre, qui produit « un million de fois la même expression, la même feuille » (*PPC*, I, 43). Le texte se développe en revenant sur lui-même, comme une spirale : « ils ne peuvent attirer l'attention que par leurs poses » (fragment 1) ; « ils ne s'expriment que par leurs poses », « ils n'ont à leur disposition pour attirer l'attention sur eux que leurs poses » (fragment 2) ; « leur pose s'est encore précisée » (fragment 3) ; « leurs poses, ou « tableaux-vivants » (fragment 8)[237]. Comme dans « Escargots », le choix de montrer le cheminement du travail d'écriture est dicté par le mode d'expression propre à l'objet : l'escargot laissait voir son sillage, comme « tous ceux qui s'expriment d'une façon entièrement subjective sans repentir, et par traces seulement » (*ibid*., 27) ; les végétaux, eux, laissent voir chacune de leurs tentatives d'expression, chacune des milliers de feuilles qu'ils ont successivement formée : « L'expression des végétaux est écrite, une fois pour toutes. Pas moyen d'y revenir, repentirs impossibles : pour se corriger il faut ajouter. Corriger un texte écrit et *paru*, par des appendices, et ainsi de suite » (*ibid*., 45). Le choix répété du mot « repentir », qui passe de « Escargots » à « Faune et flore » n'est pas indifférent. Dans l'un et l'autre texte, le *repentir* – au sens pictural mais aussi au sens religieux – est déclaré impossible : une telle mise « hors champ » ne peut qu'être libératrice pour un auteur dont les scrupules protestants sont bien connus et qui est porté à avoir honte de tout ce qu'il exprime. Déclarer qu'on se corrigera en ajoutant, sans effacer, c'est aussi déclarer qu'on assumera entièrement ce que l'on est et qu'on ne reniera aucune des étapes par lesquelles on est passé. Qu'on prendra quelque distance avec un surmoi trop féroce. Qu'à la façon des arbres qui « se déploient entièrement, honnêtement, sans restriction », on n'aura « rien de caché » (*ibid*, 43, je souligne).

Dans le même ordre d'idées, c'est la notion de *trace*, présente dans « Escargots » qui se trouve reprise et amplifiée dans « De l'eau ». De même que de leur « bave » les escargots « imposent la marque à tout ce qu'ils touchent », et que cette bave « constitue leur trace » (*ibid*., 26-27), l'eau imprime en effet sur toute chose des marques humides, laisse aux mains, en particulier, « des traces, des taches relativement longues à sécher ou qu'il faut essuyer » (*ibid*., 32). Après vingt ans de répulsion pour tout ce qui est liquide, voilà donc que Ponge accepte de s'approcher de l'objet redoutable entre tous, de celui qui menace le plus dangereusement ses idéaux formels. Acte hautement libérateur, ou peut-être surtout témoignage d'une liberté nouvelle. Certes Ponge continue à vilipender le caractère informe de l'eau, mais il accepte d'y consacrer un texte qui sera nécessairement contaminé, en vertu de l'homologie texte-objet, par ce caractère informe. L'eau, qui « refuse toute forme » et ne sait faire que des « taches » va laisser ses traces dans son écriture et ces traces formeront tout de même un texte : « Elle [l'eau] m'échappe, échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier des traces, des taches informes » (*ibid*., 32). L'eau n'est plus si menaçante pour l'écriture si celle-ci assume de n'être parfois aussi que « trace ».

E. *Je*, *tu* et le partage d'un plaisir

Une écriture qui peut se concevoir comme « trace » et qui congédie le recours au « repentir », c'est une écriture qui s'autorise à assumer ses errements et à les montrer au lecteur. C'est dans un seul et même mouvement que naissent à la fois la possibilité d'une libération par rapport à des idéaux formels excessivement rigides, et celle d'une confiance nouvelle faite au lecteur. Ponge, qui a pourtant choisi avec le « parti pris des choses », de renoncer à s'exprimer, découvre en mettant en oeuvre ce parti pris un autre mode d'existence du *je*, un *je* qui prend ouvertement en charge l'avancée du texte et, au titre d'instance d'énonciation et de communication instaure une possibilité de relation avec l'autre

[237] *PPC*, p. 42, 43, 45.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

instance symétrique, celle de son destinataire. Et ce *je*-là révèle des possibilités nouvelles de liberté et de plaisir. Liberté de considérer la recherche comme une joie, indépendamment de son résultat, et d'imaginer qu'elle puisse être considérée de la même façon par le lecteur. Plaisir de fournir au lecteur des clés d'accès au texte qui lui permettront de mieux le goûter. Je voudrais, pour conclure sur cette notion de plaisir, me référer à un texte dont je n'ai pas encore parlé : « Les Trois Boutiques » (1933-36).

L'articulation du *je* au *vous*, qui reste rare dans les textes descriptifs de cette époque, apparaît une première fois, on l'a évoqué, dans « Notes pour un coquillage » ; son unique autre occurrence se trouve, précisément, dans « Les Trois Boutiques ». Or le contexte rend cette occurrence particulièrement significative, puisqu'il y est question de *partage :* la contemplation du bois et du charbon » écrit Ponge au dernier paragraphe du texte,

est une source de joies aussi faciles que sobres et sûres, que je serais content de faire partager. Sans doute y faudrait-il plusieurs pages quand je ne dispose ici que de la moitié d'une. C'est pourquoi je me borne à vous proposer ce sujet de méditations (PPC, I, 41, je souligne).

Des enjeux essentiels se disent là, dans ces quelques phrases qui mentionnent explicitement un désir de partage, et associent ce partage à la joie. Il faut relever aussi le choix du verbe « proposer » pour définir l'action accomplie par le *je* dans sa relation au *vous*. *Proposer* signifie au sens propre « poser devant », donc « montrer », avant de désigner l'action de soumettre un projet à quelqu'un dont on attend qu'il y prenne part. Aucun verbe ne pouvait mieux faire comprendre, à lui seul, le sens de l'entreprise de Ponge : en faisant voir un objet au lecteur, lui faire comprendre en même temps que cet objet est le point de départ d'une expérience humaine profonde, et l'inviter à lire le texte descriptif dans ce sens pour partager cette expérience et la prolonger à sa façon ; en somme il s'agit, en convoquant un objet, de convoquer le lecteur. Le verbe « proposer » fait écho ici à son emploi, trois ans plus tôt, dans « Introduction au Galet », texte dans lequel Ponge s'explique longuement sur son entreprise et déclare :

Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies (PR, I, 203).

Ce qui permet de *proposer* « l'ouverture de trappes intérieures » c'est le fait de d'abord *poser* devant le regard, grâce à l'action subversive de l'écriture, des choses jusque là non « mises au jour ». La médiation par l'objet extérieur permet un retour vers l'intériorité ; la surface de l'objet rendu visible est gage de profondeur. Mais ceci seulement – c'est le point essentiel – pour qui désire s'engager dans ces voies et consent à considérer lui aussi les objets avec une attention passionnée. C'est une forme de contrat de lecture que Ponge soumet à son lecteur, pour approbation. Car « proposer » est très différent d'« imposer ». Certains auteurs peuvent être stimulés par l'idée de violenter leur lecteur ; Ponge, lui, demande implicitement un lecteur qui adhère à son projet et accepte d'y participer. Car seul un tel lecteur peut donner sens à son projet.

Et c'est ici qu'il me faut évoquer la réalité à laquelle Ponge doit faire face pendant toutes ces années trente, et même jusqu'en 1942 : il n'a pas de lecteurs, est quasiment inconnu du public ; il écrit, comme il le dira plus tard, « dans le désert »[238]. La parole qui le « garde » le maintient aussi à distance de ses destinataires.

[238] « Tentative orale » (*M*, I, 655).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

4. Une parole encore inentendue

A. Un auteur qui publie peu

Au début des années trente, Ponge est inconnu du public. Personne, en dehors d'un petit groupe d'amis, ne connaît son œuvre. Il n'a publié qu'un mince ouvrage, en 1926, (les *Douze Petits écrits*) dont l'audience est restée confidentielle. Il faut y ajouter, entre 1926 et 1932, deux poèmes publiés dans la *N.R.F.* (que dirige Paulhan)[239], une étude sur Fargue dans *Les Feuilles Libres* et, au moment de son rapprochement d'avec les surréalistes, un texte (« Plus-que-raisons ») dans le N° 1 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution.*

A peu de choses près, la situation est la même à la fin des années trente : Ponge a quarante ans mais il devra encore attendre deux ans pour commencer à rencontrer son public, avec la publication du *Parti pris des choses*, en 1942. De fait, Ponge a très peu publié au cours des années trente, et lorsqu'il l'a fait, c'était exclusivement sous l'égide de la *N.R.F.* Sur une période de douze ans, entre 1930 et 1942, seront publiés en tout et pour tout : en 1932-33, « Végétation » et « Le Tronc d'arbre » dans la *N.R.F. ;* en 1935 « Le Cageot » dans le N° 1 de *Mesures* (que dirige également Paulhan) ; en 1936, sous le titre « Sapates », un ensemble de six poèmes (« Les Mûres », « La Bougie », « Cinq septembre », « La Fin de l'automne », « Soir d'août », « Les arbres se défont ») dans le N° 2 de *Mesures*. Au moment où paraîtra *Le Parti pris des choses*, en 1942, seuls neuf poèmes de ce recueil (qui en compte trente-deux) auront fait l'objet d'une prépublication en revue, ainsi que deux poèmes étrangers au recueil, qui seront publiés dans *Lyres*. Au total donc, onze textes descriptifs ont témoigné publiquement du « parti pris » adopté depuis 1926, alors qu'en seize ans de travail, Ponge en a écrit plus de quatre-vingts !

Cette situation, si elle peut être en partie rapportée à des causes externes, tient surtout à une résistance interne à Ponge, qui s'articule à sa manière de concevoir sa relation à Paulhan.

B. Des obstacles extérieurs

La « prolétarisation » de Ponge

En 1931 Ponge entre aux Messageries Hachette. Voici le témoignage qu'il donne, dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*, de ce que fut pendant sept ans sa vie professionnelle :

je me suis (…) effectivement prolétarisé. Je suis entré dans une sorte de bagne qui s'appelait les Messageries Hachette (…), j'étais tout à fait furieux aussi de la façon dont je vivais, n'est-ce pas, pointant à huit heures du matin, puni si j'avais une minute de retard, et travaillant presque, étant donné les trajets (…), douze heures par jour. J'étais furieux et je pensais que je n'existais guère, sinon dans les cellules ou dans les comités syndicaux et dans les meetings, je n'existais guère quant à moi-même et à ma fonction d'écrivain[240] (EPS, 76-77).

Cette prolétarisation joue en défaveur de la carrière d'écrivain de Ponge, par deux aspects : d'abord celui du manque de temps disponible (d'autant plus que Ponge a maintenant une vie de famille). Sans doute n'est-ce pas là un élément très convaincant pour expliquer l'absence

[239] Il s'agit de « Notes d'un poème (sur Mallarmé) », en novembre 1926, et de « Végétation », en décembre 1932.

[240] ***B. Beugnot et B. Veck signalent cependant que, dans le cadre du travail de Ponge aux Messageries, « l'usage quotidien de l'Ediphone l'aurait aidé à surmonter sa difficulté native à l'expression orale » (« Chronologie », OC I, p. IX).***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

de publication, puisque Ponge trouve malgré tout le temps d'écrire. Le deuxième aspect est celui d'un éloignement de la sphère littéraire, de ses comités de lecture et de ses salons. Ce fait est sans doute plus significatif. Ponge, en effet, partage la vie de petits employés avec lesquels il affirme sa solidarité, et il s'engage dans des responsabilités syndicales. Son retrait par rapport au monde des écrivains et des éditeurs, affirmé dès les années vingt, se confirme. Il « est moins que jamais homme de lettres »[241].

Les censures de Paulhan

Ponge se montre très désireux de publier ses textes dans la *N.R.F.* et sollicite régulièrement Paulhan dans ce but, mais il se heurte souvent à des résistances. En 1932, il manifeste explicitement à Paulhan son désir de collaborer régulièrement à la revue : « Est-il nécessaire que je te dise que mon ambition est de devenir un collaborateur régulier de la *N.R.F*., c'est-à-dire d'écrire souvent des choses assez bien pour que tu puisses les imprimer » (*Corr. I*, 142, p. 150). On sait pourtant qu'en guise de collaboration régulière, il publiera deux poèmes en dix ans dans la *N.R.F.*. En 1935, après la publication du « Cageot » dans le n° 1 de la revue *Mesures* (où Paulhan joue un rôle influent au sein du comité de rédaction), Ponge a bon espoir de devenir un des auteurs de la revue, suggérant à Paulhan d'y donner « à part les cinq ou six grands noms indispensables », « Jouhandeau, Michaux, Paulhan, Groethuysen, Ponge, Eluard (si possible), Dabit et Daumal » (*Corr. I*, 182, p. 184), mais la revue ne publiera de lui que les « Sapates », en 1936.

Ce qui explique la rareté de ces publications, c'est que nombre de textes sont refusés par Paulhan, qui formule des critiques, parfois sévères, à leur sujet. Il refuse ainsi, en 1928, le texte, encore appelé provisoirement « sorte de psaume rhétorique », qui deviendra « Strophe » : « Je n'aime pas "sorte de psaume rhétorique". Pourquoi ce ton provocant, cette façon de te dresser sur tes pieds ? » (*Corr. I*, 104, p. 102). En janvier 1933, il refuse également « Bords de mer » : « Il me semble que cette nouvelle mer a quelque chose de grand et d'embrouillé à la fois, que la ligne ne s'en dégage pas, et qu'enfin je ne l'aime entièrement que dans un détail, une petite pierre » (*ibid.*, 149, p. 155). Paulhan critique de même « La Cigarette » et « L'Orange », que Ponge lui envoie en 1935, accompagnés d'une sollicitation pressante : « une série de publications m'aiderait peut-être à sortir des Messageries (…). Il y a là-dedans un genre de choses (…) que je suis seul à dire, et sincèrement (…) je ne vois pas ça trop mal dans la *N.R.F*. ou *Mesures* » (*ibid.*, 188, p. 190). Mais c'est en 1936 que Paulhan formule sa critique la plus sévère, celle qui vise le fond même du projet du *Parti pris*, et que Ponge n'a pas fini de méditer. A propos de la récente inscription de Ponge au Parti communiste, il lui écrit : « Je me disais : "(…) il y gagnera de s'oublier un peu lui-même, de devenir un peu plus humain : même ses textes y deviendront plus émouvants, y perdront cette infaillibilité un peu courte, etc." Bon. Eh bien pas du tout » (*ibid.*, 209, p. 208, je souligne).

Pour certains textes, curieusement, le processus de publication reste en suspens alors qu'il a fait l'objet d'un accord. Le problème survient dès 1928, où la publication de quatre poèmes (« Le Jeune Arbre », « La Fenêtre », « Le Tronc d'arbre » et « Strophe ») est décidée, et l'envoi des épreuves annoncé (*ibid.*, 98, p. 95). Mais cette publication, sans cesse reportée, n'aura finalement jamais lieu[242]. C'est le cas également pour « R.C. Seine n °», accepté en 1934 (*ibid.*, 179, p. 180), et pour une nouvelle « Crevette », envoyée en mai 1935, que Paulhan déclare « très belle » (*ibid.*, 187, p. 189) : l'un et l'autre texte devront

241 M. Collot, *op. cit.*, p. 56.

242 Seul « Le Tronc d'arbre » sera enfin, en 1933, publié dans la *N.R.F*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

attendre 1942 pour être publiés dans *Le Parti pris des choses*. Plus surprenant encore, certains textes restent en attente de publication alors que c'est Paulhan lui-même qui les a réclamés. Ainsi de « La Crevette » que Paulhan attend « fermement » (*ibid.*, 148, p.155) et des « Trois Boutiques », texte commandé par lui, et dont l'annonce de l'envoi des épreuves (*ibid.*, 173, p. 176) restera sans suite. Il faut enfin mentionner, dans la même ligne, le report continuel de la publication du *Parti pris* : à partir de 1938, il y a accord de principe sur la publication du livre mais de retards en réserves, la publication, sans cesse différée, n'a toujours pas eu lieu au moment où commence la guerre.

Il semble donc que Paulhan joue un rôle assez ambigu dans la manière dont il parraine Ponge. A ce sujet, Jean-Marie Gleize écrit :

Disons-le franchement : Paulhan semble aider Ponge à ne pas publier. Quand l'écrivain commence à ressentir vivement le besoin de le faire. Drôle de jeu. Et qui se poursuivra en des termes assez analogues lorsqu'il s'agira de penser à un livre. C'est le jeu du chat et de la souris[243].

Cependant, on peut s'étonner aussi que Ponge ne tente pas de publier ailleurs ses textes. Certes il ne peut guère se tourner du côté des surréalistes, dont il s'est détourné. Certes Paulhan est « la seule personne faisant lien entre lui et l'institution ou les "milieux" littéraires »[244]. Cependant on peut penser que dans l'obstination de Ponge à être publié par Paulhan, et par lui seul, s'exprime une fixation sur la personne de Paulhan comme sur *le seul lecteur possible*, dût-il être aussi censeur.

C. Un obstacle interne : la fixation sur le lecteur Paulhan

L'auteur face au mentor qu'il s'est choisi

On sait que dès 1923 Ponge a assigné à Paulhan un rôle de mentor. Rôle que celui-ci, au début du moins, tente de récuser : « Promettez-moi de ne plus me demander de conseils. J'aimerais écrire ce que vous écrivez, voilà » (*Corr. I*, 12, p. 18). Ponge n'en persistera pas moins, et en 1925 c'est explicitement qu'il déclarera à Paulhan son désir de le voir jouer ce rôle. Il n'est pas indifférent qu'il le fasse alors par l'intermédiaire de la langue latine, – la langue du modèle héroïque paternel, la langue de l'origine nîmoise, donc romaine, commune. Citant Horace, il écrit à Paulhan : « Fies Aristarcus/…nec dices : « Cur ergo amicum/ Offendam in nugis ? » (*ibid.*, 43, p. 46), c'est-à-dire « Tu deviendras mon Aristarque » (mon mentor) « et tu ne diras pas : "A quoi bon heurter un ami pour des bagatelles ? " ». En clair, Ponge demande à Paulhan de se montrer extrêmement exigeant envers lui, et de ne lui épargner aucune critique… Il fait de Paulhan une incarnation, projetée à l'extérieur, de son propre surmoi (lié, comme tout surmoi, à l'autorité paternelle). C'est pourquoi chaque tentative d'émancipation à l'égard de son mentor revêtira plus tard pour lui un tel enjeu : c'est de ses propres scrupules, de ses propres censures qu'il s'agira alors pour lui, à chaque fois, de se libérer.

En attendant, dans les années trente, il sollicite régulièrement les conseils de son aîné[245] et, conformément aux termes de sa demande initiale, il accepte toutes ses critiques, avec une soumission qui ne laisse pas d'étonner : « D'accord vraiment sur toutes tes

[243] ***J.M. Gleize, Francis Ponge, op. cit., p. 97.***

[244] *Ibid.*, p. 96.

[245] « Conseille-moi, du titre et de la ponctuation, si tu juges que ce morceau vaut encore un peu de peine » (*Corr. I*, 88, p.86) ; « Je crois que tu peux beaucoup m'aider et je te le demande » (*ibid.*, 156, p.162).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

critiques. Je ne dis pas que je n'écrirai plus : seulement, comme avant, lorsque tu avais des raisons de m'aimer, – que j'écrirai moins » lui déclare-t-il en juillet 1933 (*ibid*., 152, p. 159). Et en 1938, après un avis défavorable sur « L'Oiseau » :« Sans doute as-tu raison pour l'*Oiseau*. Ce n'est pas une bien grande chose (…). Il faudrait que tu me parles aussi franchement de l'ensemble de mes cahiers que tu viens de le faire de l'oiseau. Ça me rendrait service » (*ibid*., 225, p. 225). Il va même jusqu'à trouver une justification, lors de la parution de « Végétation », à ce qui n'est en fait qu'une simple coquille du typographe : « Tu as merveilleusement mis en valeur mon texte ; toutes les corrections que tu as acceptées ou refusées l'ont été pour le mieux. *Ramollie* qui s'est substitué finalement à *ramoitie* , c'est pour le mieux aussi » (*ibid*., 142, p. 149). En 1939, au moment où se décidera la composition du futur *Parti pris*, Ponge acceptera sans discussion de retirer du recueil toutes les pièces que Paulhan rejette[246], notamment « Le Jeune Arbre » qui est pourtant pour lui une pièce capitale.

L'auteur face à son destinataire unique

Il semble bien que Ponge ait placé Paulhan dans la position de destinataire unique, de *lecteur des lecteurs*. En cette période où il n'a pas encore trouvé son public et où il n'a pas encore les moyens de mettre en œuvre dans ses textes une véritable relation à son lecteur, c'est Paulhan, et lui seul, qui en tient lieu. C'est ce destinataire qui lui offre un appui, un étai. C'est en s'adossant à son autorité qu'il peut « tenir debout ». Il lui adresse en effet, en 1932, après la parution de « Végétation » dans la *N.R.F*., cet acte de foi :

Crois que je sens très bien ta générosité, et que l'idée d'être sûrement lu par toi et toujours compris au mieux, m'est à chaque instant présente, et contribue toute la journée à me faire tenir debout. – Si, bien que cela puisse te sembler un peu gros, c'est comme ça (ibid., 142, p.150, je souligne).

C'est en 1942, inquiet de l'absence de réactions de Paulhan à l'envoi de ses textes[247] qu'il aura cette formule décisive ***:*** « Bien mauvais signe que tu n'aies pas encore trouvé le moyen de me dire ce que tu as pensé de mes textes (…). Décide-toi pourtant : tu sais bien que c'est pour toi d'abord que j'écris » (*ibid*., 262, p. 270, je souligne).

Dans cette position de destinataire unique et d'autorité suprême, Paulhan occupe le rôle de substitut paternel. Du reste, au moment de l'envoi à Paulhan, en 1929, du « Monument » (le monument en question étant, rappelons-le, la tombe du père), Ponge indique lui-même dans sa lettre, non sans de nombreuses ratures et formules embarrassées, cette superposition entre la figure paternelle et la figure de Paulhan (évoquées nommément l'une et l'autre dans « Le Monument) :

ayant eu besoin de faire sa place dans ce poème à l'idée mettons du pouvoir des mots, il m'a semblé impossible que ton nom n'y soit lu, aux environs. Tu sais, d'ailleurs, c'est exact. C'est mon père qui m'a d'abord parlé de toi, et de la sémantique (…) puis conseillé de t'écrire. Mais voici qu'il me fait horreur de parler de lui et de toi si brutalement (ibid., 115, p. 115).

Quatre ans plus tard, Ponge n'hésitera pas à affirmer une forme de paternité de Paulhan à son endroit, avec cette formule : « D'une certaine façon tu m'as mis au jour » (*ibid*., 156, p.162, je souligne). Dans l'intervalle, Ponge aura adressé à Paulhan, pendant leur brouille,

[246] « Je voudrais bien que tu renonces à : A la gloire d'un ami, L'Antichambre, Le Jeune Arbre, Flot, Fargue, Le chien, qui sont d'un ton (il me semble) trop autre pour ne pas agacer inutilement ton lecteur » (*ibid*., 229, p. 230-231).

[247] Ceux de la future *Rage de l'expression*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

des propos acerbes qui, eux-mêmes confirment la projection paternelle qu'il opère sur son interlocuteur, puisqu'il lui reproche le confort d'une assise sociale acquise, selon lui, par trop de ces concessions qui caractérisent les adultes, alors que lui, en face, incarnerait une révolte adolescente encore intacte[248].

Des affects ambivalents

En tant que figure paternelle, le personnage de Paulhan suscite des affects passionnels, manifestement ambivalents, laissant penser que Ponge lui attribue une fonction castratrice, comme si le désir de satisfaire son mentor passait par un renoncement à lui-même. N'emploie-t-il pas, en 1941, le mot « envoûtement » pour qualifier ses sentiments vis-à-vis de Paulhan, même s'il attribue le mot à l'un des ses amis ? « Ma femme, mes autres amis prétendent savoir à quoi s'en tenir quant au sentiment que je te porte. Envoûtement, dit l'un. Je pense plutôt que nous sommes envoûtés tous deux par une exigence dont ils n'ont pas idée » (*ibid*., 256, p. 262).

La brouille qui survient en 1930 (et durera jusqu'en 1932) est propice à l'émergence de l'intensité des affects, et de leur ambivalence. Au moment où le conflit se précise, Ponge a cette formule spectaculaire : « Tu n'as jamais été aimé par personne plus que par moi » (*ibid*., 134, p. 141) – phrase qu'il rayera finalement de sa lettre. Cette déclaration est suivie d'un développement qui me paraît essentiel en ce qu'il fait entrevoir ce que sa vénération pour Paulhan suppose chez Ponge de renoncement volontaire à sa propre parole :

Je suis toujours parvenu à te donner raisons contre moi-même (…). J'ai mes raisons contre toi mais ce n'est pas d'elles que je m'occupe : ce sont des tiennes. (…) Tu en as de bonnes, et je n'ai qu'à les découvrir. C'est de ta création et justification que je m'occupe. La parole dans la bouche de l'ennemi : oui, je n'écoute que cette parole. Car je suis bien assez fort pour survivre sans paroles, sans mes paroles, et je n'ai pas besoin d'avaler mes propres paroles pour tenir debout. Elles m'ennuient : je les connais trop (ibid., 134, p. 141).

Ce n'est pas par hasard que le mot « paroles » surgit tant de fois dans cet aveu. Ce que Ponge est en train de décrire, c'est une variante de l'aliénation par les paroles d'autrui, telle qu'il la formule, à la même époque, dans « Rhétorique ». Dans ce texte, l'auteur imagine une réponse à fournir aux « jeunes hommes » tentés par le suicide « parce qu'ils trouvent que "*les autres*" ont trop de part en eux-mêmes » :

On peut leur dire : donnez tout au moins la parole à la minorité de vous-mêmes. Soyez poètes. Ils répondront : mais c'est là surtout, c'est là encore que je sens les autres en moi-même, lorsque je cherche à m'exprimer je n'y parviens pas (PR, I, 193).

Il est étonnant de voir que la lettre à Paulhan affiche une position contraire à celle de « Rhétorique » : Ponge y revendique de s'occuper des « raisons » (ou des « paroles », les deux mots sont manifestement équivalents à ses yeux) *de l'autre* plutôt que des siennes propres. Lui qui s'acharne à composer des textes où il récapitule ses « Raisons » (d'écrire, de vivre heureux…), il se montre prêt à leur préférer celles d'un autre. On mesure par là à quel point sa parole et ses « raisons », autrement dit son existence même, sont menacées

[248] « Comment se fait-il que depuis un certain temps, sans doute depuis que tu t'es enfoui par volonté je le veux bien mais quelle erreur ! dans le « Monde des lettres », je (…) n'aperçoive plus dans ce que tu écris ni dans aucune de tes démarches, trace d'aucune subversion. Eh bien, je préfère à une subversion si profonde ou si subtile qu'elle ne se manifeste plus jamais (…) la subversion la plus grossière (…), la plus « insuffisante », la plus maladroite » (*ibid*., 126, p. 130).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

par une propension marquée à intérioriser les injonctions venues d'autrui. Il est intéressant aussi que ce choix soit articulé au fait de « tenir debout ». L'expression renvoyait, dans une autre lettre à Paulhan, on l'a vu, à l'appui que fournissait Paulhan, en tant que lecteur. En somme, ce qui fait tenir Ponge debout, c'est la référence à une figure d'autorité, c'est l'image d'une verticalité rigoureuse qui, face à lui, résiste. Plus tard, cette verticalité il la trouvera dans la force ascensionnelle de la parole – mais bien plus tard seulement. Pour le moment, il semble, étrangement, qu'il ait besoin de renoncer à sa propre parole, à ses propres « raisons », qui « l'ennuient » parce qu'il les « connaît trop ». A y bien regarder, il s'agit en fait, plus que d'un renoncement, d'un besoin de confronter cette parole et ces raisons à ce qui leur résiste. L'interlocuteur Paulhan incarne ici une forme de cette résistance à sa parole que Ponge cherche dans les objets. Car, selon le même mécanisme, s'il semble d'abord « s'abîmer » dans ce qui n'est pas lui – objets ou « raisons » – il se l'incorpore en fin de compte : « j'ai toujours (…) réussi à te donner raisons, fût-ce contre moi. Quoi que tu en dises je ne crois pas y avoir perdu, ayant – « absolument » – gagné ces raisons **»** précise-t-il dans une autre lettre (*Corr*. I, 131, p. 135, je souligne).

Citons enfin cette lettre de 1933 dans laquelle Ponge contrebalance sa docilité par une ébauche de rébellion, qui m'intéresse d'autant plus qu'elle constitue une première remise en cause du monopole de lecture attribué à Paulhan. En effet, dans cette lettre, Ponge tente d'opposer aux réactions du lecteur-censeur qu'est Paulhan les réactions de ceux qui pourraient être – et sont sans doute évoqués là pour la première fois – *ses* lecteurs :

D'accord sur toutes tes critiques. Je ne peux pourtant faire autrement que m'étonner que les qualités de ce que je montre (…) ne l'emportent pas, dans le jugement de mes lecteurs, sur les défauts, et de beaucoup. Ce n'est pas pour me défendre d'avoir ces défauts, que je reconnais bien tous : seulement je ne pensais pas que mes lecteurs puissent être aussi exigeants envers moi-même que je le suis : il me semblait qu'ils devaient être d'abord, et rester, éblouis par mes qualités (ibid., 150, p. 156).

Dans cette première évocation de ses lecteurs, Ponge les définit vis-à-vis de lui comme d'abord *conquis*, ce qui place la relation sur un terrain où l'exercice de la censure n'a plus lieu d'être. C'est en effet largement dans le sens d'une métaphore amoureuse que, progressivement, Ponge va déplacer la relation au lecteur. C'est à un lecteur conquis que sa parole s'adressera ; c'est par un lecteur dépouillé des figures primitives de l'autorité qu'il pourra imaginer sa parole reçue.

Sur la question, très délicate, de la relation entre Ponge et celui qui, pendant plus de dix ans est son unique destinataire, il ne faut pas se hâter de conclure en posant Ponge en victime. Du reste, il insiste lui-même sur ce qu'il a *gagné* dans cette relation :« Je me suis plus demandé, et j'ai plus gagné à cause de toi que tu n'es sans doute capable de t'en rendre compte » (*ibid*., 134, p. 141). Il ne faut pas oublier non plus que c'est grâce à Paulhan que Ponge commencera, avec la publication du *Parti pris*, à rencontrer son public. Cependant c'est bien *contre lui* qu'il conquerra les positions qui vont caractériser les étapes suivantes de son travail, et en particulier contre lui qu'il construira, au sein même de ses textes, sa relation à son lecteur. En effet, pendant toute cette période où Ponge sollicite Paulhan pour pouvoir donner à son travail « un minimum d'issue »[249], il se barre lui-même, en quelque sorte, l'accès à son lecteur, en le cachant derrière la figure de Paulhan comme seul véritable destinataire, et couloir d'accès incontournable vers ce lecteur. En fait Ponge cherche surtout à cette période à donner à son œuvre une existence publique : il n'a pas

[249] J.M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit.* p. 94.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

encore construit son lecteur ni élaboré les conditions qui lui permettront d'entrer en relation avec lui. De sorte que, si c'est effectivement Paulhan qui rendra l'œuvre publique, le travail interne en direction du lecteur, n'en restera pas moins à assumer par Ponge lui-même – et il ne va pas tarder à s'y atteler.

Bilan en 1938

L'ère du *Parti pris des choses* confirme que Ponge a dépassé la menace d'aphasie. Il a *pris la parole*. Cependant cette parole est encore largement censurée et, malgré quinze ans de mise en œuvre, demeure inentendue, car si Ponge a désormais une œuvre, celle-ci n'a toujours pas d'existence publique.

Pendant les années trente, Ponge explore et amplifie le thème du mutisme des objets, qui l'a sauvé de son propre mutisme. C'est en se proposant d'arracher les objets au mutisme auquel ils sont condamnés qu'il trouve à faire entendre sa propre voix. L'aphasie des objets lui sert à conjurer la sienne propre. Le choix de parler des objets muets lève l'un des grands obstacles à la prise de parole, à savoir la hantise d'être pris au filet de la parole commune, de la reproduire malgré soi, de ne pas parvenir à s'en désaliéner. En choisissant pour champ d'exercice les objets, Ponge situe sa parole dans l'espace laissé libre par les autres voix. Il se met, de façon spectaculaire, hors champ : son choix consiste à parler de ce dont les autres ne parlent pas, à parler de ce qui est privé de parole, et ceci en s'adressant exclusivement « à ceux qui se taisent »[250]…

Tout ceci pourrait conduire à un usage autiste de la parole, mais l'auteur échappe à ce danger, grâce, encore une fois, au mutisme des objets, ou plutôt grâce à l'interprétation qu'il en fait. Il trouve en effet dans ce mutisme de quoi élaborer une position imaginaire qui l'intègre dans le fonctionnement social, en lui conférant une mission. Il plaidera la cause des objets, face à une société qui les ignore (on voit à quel point l'image de ses destinataires reste encore floue, très générale). De plus la prise en considération des objets lui permet de s'inscrire aussi dans la préoccupation plus vaste du devenir de l'homme, puisque à terme, il s'agit à ses yeux de faire gagner à l'homme de nouvelles qualités, dont les objets fourniront les modèles.

Tel qu'il s'affiche, ce programme implique un effacement quasi total du sujet au profit des choses, dont il se fera porte-parole. En réalité il représente un bénéfice pour le sujet, et ceci sur les deux plans où celui-ci peut trouver à se manifester. D'une part, au niveau du *je* qui assume l'énonciation, il déplace les exigences démesurées du surmoi de l'écrivain vers la notion, sans doute moins paralysante – tout en étant aussi morale – de devoir à remplir envers les objets. L'arrimage aux choses fournit un repère qui empêche que ces exigences prolifèrent pour elles-mêmes, dans un développement à l'infini que rien ne pourrait arrêter ; de plus, conséquence inattendue de la confrontation aux choses, celle-ci se révèle être source d'un plaisir nouveau, qui modifie la donne : les directives draconiennes du surmoi se voient tempérées du plaisir ressenti (et exprimé) par le *je* qui écrit. D'autre part, au niveau du *je* entendu cette fois comme lieu de l'expérience personnelle, la description des objets permet de faire entendre une vision du monde. L'identification aux objets ne concerne pas seulement leur mutisme : *Le Parti pris des choses* manifeste une identification plus vaste aux choses et aux êtres privés de parole, où domine le sentiment d'un malheur partagé. Tout en évitant, grâce à son détour par l'« objectivité », le piège du pathos, l'auteur parvient

[250] « Je ne parle qu'à ceux qui se taisent », a-t-il déclaré dans « Des raisons d'écrire » (*PR*, I, 196).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

à dire sa conception de l'univers, qui se révèle très pessimiste et empreinte de beaucoup de souffrance. C'est un univers où règne la fragmentation, la séparation, la violence, et où la mort est constamment à l'œuvre. Un univers *dur* dans tous les sens du terme, puisque l'état de la matière qui y domine est celui du minéral, dont la cosmogonie du « Galet » offre le modèle de référence. et où domine une certaine pétrification. S'attachant à décrire un tel univers, la parole ne peut que rester encore relativement *mortifiée.*

Soumise à mortification, elle l'est du reste aussi dans la mesure où son exercice fait l'objet d'un contrôle extrêmement sévère. La parole, rappelons-le est d'abord pour Ponge, à cette époque, « façon de sévir ». Il lui est sans doute indispensable de passer par cette phase de sévérité où « fonder sa propre rhétorique » est pour lui une question de « salut » (*PR*, I, 193). Pour ce faire, il continue à se livrer sur les mots au travail immense entrepris dans les années vingt, mais cette fois l'objectif essentiel est de remotiver suffisamment les mots pour qu'ils deviennent des équivalents d'objets. Cet idéal est, notons-le, encore une façon de tenter de se situer hors champ de la parole. (Rappelons aussi que par la suite, c'est bien souvent à cette première rhétorique, celle du *Parti pris des choses*, que l'on réduira toute l'œuvre de Ponge.) En tout état de cause, à cette époque, du fait même qu'elle se définit comme un « parler contre », la parole reste nécessairement arc-boutée dans un effort de résistance. L'exercice de la parole « contre » est essentiellement réactionnel. Il s'agit de traquer en elle tout ce qui pourrait rappeler les automatismes ou les facilités de la langue commune, et tout particulièrement de se démarquer au maximum du relâchement propre à l'expression *orale*. C'est en jouant l'écrit contre l'oral que Ponge parvient à prendre la parole. Les idéaux qu'il met en œuvre – impersonnalité, fermeté, complexité – sont tous du côté d'une parole qui tient à prendre le maximum de distance par rapport à la réalisation orale.

C'est donc une parole largement censurée et censurante, dont la principale fonction est encore de « garder » son auteur, comme celui-ci l'affirmait à l'origine : le garder de l'envahissement par les autres (par la langue commune, celle des autres), mais aussi le garder de lui-même, de l'envahissement par ses propres affects – ce qui revient du reste aussi à le garder de l'intrusion des autres dans son intimité, qu'il s'efforce d'abriter derrière une parole-coquille, de ne surtout pas exposer. La « parole qui garde » manifeste un retrait par rapport à certaines des aspirations qui s'exprimaient sous forme d'intuitions et d'élans au seuil de l'œuvre. Ces intuitions précoces, Ponge n'a pas encore les moyens de les mettre en œuvre : c'est dans le temps qu'il va les conquérir. Du reste, une issue hors de la coquille se dessine déjà, en 1936, avec « Escargots » où le fait d'*avancer* se constitue en alternative à celui de *s'enfermer*. En effet, si l'escargot, « dès qu'il repose », « rentre aussitôt au fond de lui-même », il « s'expose » lorsqu'il se met en mouvement, de sorte que « l'on ne conçoit pas un escargot sorti de sa coquille et ne se mouvant pas » (*PPC*, I, 25). Bientôt *s'exposer* deviendra possible à condition d'*avancer continuellement* c'est-à-dire, en termes d'écriture, à condition d'empêcher le texte de se figer dans un état définitif. Ce sera là une nouvelle poétique, dont les prémices sont déjà perceptibles dans certains textes qui se démarquent du modèle prégnant de la parole-coquille. En effet, dès la période 1927-1928, le *je* qui assume l'énonciation, présent dans « La Crevette » et « Le Galet », en commente en même temps les modalités et les difficultés, soulignant l'avancée du texte vers un terme qui restera impossible à atteindre. Après une éclipse temporaire (attribuable à une censure, dans laquelle les conseils de Paulhan jouent probablement un rôle), ce *je* reparaît en force à partir de 1936, dans « Escargots » et dans « Faune et flore », textes dans lesquels le plaisir à décrire se manifeste de plus en plus ouvertement. Une certaine levée des censures se lit à travers la proposition du modèle végétal comme principe d'écriture qui, ajoutant au lieu de raturer, renonce au *repentir*. Il importe, à ce propos, de préciser, que le

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

fait de se libérer des censures du surmoi ne vaudra jamais pour Ponge comme autorisation à étaler ses affects – ni même comme désir de le faire. Simplement, en montrant l'œuvre *in progress*, il acceptera de s'exposer, en confiant au lecteur les difficultés du travail en cours, et donc en l'y associant, à la façon d'un partenaire et non plus d'un censeur.

Cependant une certaine superposition entre lecteur et censeur est encore à l'œuvre dans les textes du *Parti pris des choses*, comme en témoigne en particulier « Le Galet ». L'établissement d'une relation avec le lecteur n'en est qu'au stade de l'ébauche. Elle se manifeste pourtant ça et là par quelques articulations du *je* et du *vous*, par quelques effets de connivence, et aussi – il faut le rappeler – par le simple fait que l'accès du lecteur à l'œuvre est grandement facilité depuis que Ponge a renoncé à l'hermétisme de ses débuts. Il *laisse entrer* le lecteur plus facilement qu'au temps où celui-ci risquait d'être découragé avant même d'avoir atteint « l'Antichambre ». Mais il faudra beaucoup de temps pour que cette relation parvienne à s'établir. Ponge, progressivement, lentement, va se mettre à élaborer la figure de son lecteur et la relation qu'il souhaite instaurer avec lui. Cela supposera pour lui de transformer son rapport à l'autorité. Pour l'heure, le souci d'être agréé par un lecteur-censeur qui s'incarne pour lui dans le personnage de Paulhan le maintient encore éloigné de son lecteur. Il s'en barre ainsi en quelque sorte lui-même l'accès. A la fin des années trente, Ponge n'a pas encore conquis son lecteur. Outre le fait qu'il a très peu publié, il n'a pas vraiment encore construit ce lecteur dans sa pratique d'écriture, ne l'a au fond pas encore véritablement cherché. Mais la situation va changer lorsque l'œuvre va enfin acquérir une existence publique, ce qui en 1938 est imminent.

En somme si Ponge, à la fin des années trente, n'est plus *infans* puisqu'il a réussi à prendre la parole, il n'est pas totalement dégagé de ce statut puisque cette parole reste inentendue, n'atteignant pas ses destinataires[251]. Sans doute cela tient-il en grande partie au fait qu'elle est encore imaginairement soumise à une autorité – d'essence paternelle et incarnée à l'époque par Paulhan – dont elle fait passer les « raisons » avant les siennes propres. Cependant Ponge va se livrer, après l'ère du *Parti pris des choses*, à un nouvel approfondissement de ses « raisons » propres, qui conduira son œuvre vers de sensibles infléchissements. En même temps qu'elle sera confrontée de plein fouet aux tourmentes de l'Histoire et aux interrogations politiques, elle va connaître une nouvelle expérimentation esthétique décisive.

[251] « Il ne suffit pas de prendre-reprendre la parole (…) pour cesser d'être *infans*, encore faut-il pouvoir la porter vers l'autre, vers les autres. Le poème est une demi-naissance, une demi-affirmation. La naissance n'est complète, le poème ne parle, n'est viable, que s'il atteint ceux à qui il s'adresse, pour qui il est fait. » (J.M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit*. p. 96-97).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

– III – Une parole pour l'homme ? (1938-1944)

Présentation

La période de la Seconde Guerre mondiale correspond à un tournant capital dans l'œuvre de Ponge. Les nouvelles directions de recherche auxquelles elle s'ouvre, avec *La Rage de l'expression*, supposent une mise en question des postulats qui sous-tendaient la première étape de l'œuvre, et signalent la fin de l'ère du *Parti pris des choses*. Les prémices de ce changement sont perceptibles dès 1938, avec les « Notes prises pour un oiseau », premier des textes qui composeront *La Rage de l'expression*. Ce tournant esthétique est étroitement articulé aux bouleversements qui, au même moment, traversent l'Histoire : je me propose d'éclairer les modalités de cette articulation, qui n'est pas spectaculaire au premier abord et ne ressortit à aucune évidence préétablie. Elle n'en transforme pas moins profondément la conception et la pratique de la parole.

Rappelons d'abord que, sur le plan biographique, cette date de 1938 correspond pour Ponge à des changements importants, et ceci d'abord au niveau professionnel : l'ère du « bagne » aux Messageries Hachette est terminée, Ponge ayant été licencié fin 1937. Avec ses conditions de vie, ce sont aussi ses conditions de travail qui changent : aux « *vingt minutes* le soir » (*PR,* I, 168) disponibles pour l'écriture se substitue une certaine liberté – même si elle est entachée par la recherche d'un nouvel emploi et par de pressantes inquiétudes financières. Ceci n'est pas sans rapport avec la nouvelle pratique d'écriture que l'auteur met alors en œuvre : une recherche qui s'attache longuement à son objet, sans plus désormais tenter de le « saisir » en une fois[252].

Mais c'est sur le plan politique que la situation de Ponge connaît la transformation la plus significative : son licenciement est en effet la conséquence d'une politisation effective qui l'a amené à s'impliquer profondément dans l'action syndicale, parmi les militants CGT des Messageries. Durant les grèves de l'été 1936, il est responsable syndical, en tant que secrétaire adjoint du syndicat des cadres CGT. C'est à la suite de sa participation active à ces grèves que Hachette, profitant du « renversement du ministère Blum » (*EPS*, 80) prend prétexte de retards pour le mettre à la porte, fin 1937. Ponge entre-temps (janvier 1937) s'était inscrit au Parti communiste, dont il restera membre jusqu'en 1947. Le contexte politique est, en 1938, marqué par les vives inquiétudes que l'on sait. La gravité des événements qui secouent l'Europe, jointe au nouvel engagement de Ponge en tant que communiste, ne peut manquer de retentir sur sa pratique littéraire.

De ce changement à la fois esthétique et politique, le texte auquel Ponge travaille en 1938, « Notes prises pour un oiseau » porte témoignage : avec lui il semble que s'achève l'ère du parti pris des choses. Elle s'achève sur le plan esthétique : avec ce texte très long, plus ouvertement inachevé qu'aucun de ceux qui l'ont précédé – il va jusqu'à intégrer des passages entiers de définitions recopiées dans le Littré – , Ponge se détourne des petits

[252] « Ce qui m'importe, c'est de saisir presque chaque soir un nouvel objet, d'en tirer à la fois une jouissance et une leçon », écrivait Ponge en 1935 (*PR*, I, 168).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

textes clos et parfaits qui avaient constitué sa manière principale jusque-là ; il s'ouvre à de nouvelles expérimentations, à de nouveaux risques. L'ère précédente s'achève aussi sur le plan éthique et politique : sollicité par la gravité du contexte politique et par son récent engagement communiste, Ponge ne peut en rester à son parti pris des choses tel qu'il l'avait élaboré dix ans plus tôt. Il ne peut plus définir sa parole comme se situant essentiellement « face aux choses » dans la mesure où il occupe désormais une position différente au sein de la collectivité, à laquelle le relie un sentiment nouveau d'*appartenance* (sous forme d'engagement d'abord syndical puis politique). Aussi se livre-t-il à une intense activité réflexive pour repenser les enjeux de la parole poétique : à partir des « Notes prises pour un oiseau » on voit réapparaître dans ses écrits un commentaire métapoétique que le *Parti pris* avait momentanément suspendu, commentaire qui fait une place grandissante aux interrogations morales et politiques sur le devenir de l'homme. Du reste, dès 1938, Ponge y utilise çà et là un vocabulaire marqué par son adhésion communiste.

Puis, très vite, c'est la guerre, et pour Ponge l'expérience de la mobilisation, de l'Occupation, de la Résistance. Pour la deuxième fois, il se retrouve contraint de penser l'écriture sur fond de guerre et de malheur humain. En outre, ses conditions de vie – et donc d'écriture – sont, comme celle de millions d'hommes, profondément bouleversées. Un bref rappel biographique permettra de situer les circonstances dans lesquelles s'écrivent, à cette époque, les œuvres majeures que sont *La Rage de l'expression* ou le début du *Savon*. En septembre 1939, Ponge est mobilisé, « dans une unité de C.O.A, c'est à dire commis et ouvriers d'administration, à Grand-Quevilly, près de Rouen » (*EPS*, 79). Il y restera jusqu'à l'exode de juin 1940, et consignera, à l'automne suivant, les souvenirs de cette année de mobilisation dans un recueil qu'il intitulera « Souvenirs interrompus *»*. Pendant toutes les années d'occupation, il restera éloigné de Paris, occupant à Roanne puis à Bourg-en-Bresse divers emplois (agent d'assurances, responsable régional du *Progrès*), s'installant enfin dans une petite ville de l'Ain. Dès 1941, agent de liaison dans la Résistance, Ponge héberge des agents du Front national communiste. Mais c'est surtout à partir de 1943 qu'il prend un rôle très actif dans la Résistance : sous le couvert d'une représentation en librairie, il est « voyageur politique » du Front national des journalistes, et passe « de nombreux mois à voyager dans toute la zone sud pour grouper les journalistes ou les tenir en haleine en vue de la prise de possession des journaux, en liaison avec les ouvriers de l'entreprise, de l'imprimerie, etc. » (*ibid*., 81). Cette activité ne va pas, évidemment, sans graves risques : « me risquer moi-même », tels sont les termesqu'emploie Ponge à ce propos, en avril 1944, dans une lettre à Paulhan (*Corr. I*, 299, p. 311). Claire Boaretto signale, dans une note qui fait suite à cette lettre que « Francis Ponge fut arrêté une fois dans une rafle, mais put avaler quelques pages d'un carnet sur lequel il avait noté des adresses… » (*ibid.*, 299, p. 311, note 2).

Cet ensemble de bouleversements ne peut que retravailler en profondeur le projet littéraire de Ponge. Il renforce en particulier le sentiment d'appartenance que l'engagement syndical et politique avait déjà mis sur le devant de la scène. L'écrivain Ponge fait partie d'une société dont il condamne l'ordre social ; il appartient à l'espèce humaine que la guerre menace d'anéantissement : impossible de ne pas repenser son rôle d'écrivain par rapport à ces nouvelles données et de ne pas réfléchir à ses possibilités d'inscription dans une dimension collective. Ponge est amené ainsi, une fois encore, à s'interroger sur la parole, ses enjeux, ses devoirs, ses effets. Il ne peut plus s'en tenir à « une parole qui garde » dans la mesure où le sujet que cette parole était censé garder se pense désormais d'une manière différente, accordant à son existence en tant que membre d'une communauté une importance nouvelle. Dans la mesure aussi où le caractère dramatique de la situation subie

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

en commun incline à donner le pas à la question du rôle *actif* (vis-à-vis de la communauté) que peut jouer la parole, sur celle de son rôle défensif vis-à-vis de l'intimité d'un individu.

Cependant, l'articulation entre le plan poétique et le plan politique se révélera délicate à conceptualiser comme à mettre en œuvre, Ponge se refusant à toute conclusion simple, comme celle qui l'amènerait par exemple à mettre sa parole au service de messages patriotiques. C'est à cette difficile confrontation de la parole à l'Histoire, et aux prises de position qui en découlent, en particulier aux redéfinitions des critères éthiques de l'exercice de la parole, que je consacrerai le premier des deux chapitres consacrés à cette période. Dans le deuxième, je me demanderai, en suivant de près la succession des textes poétiques écrits à cette période, comment se met en œuvre cette articulation, quels partis pris esthétiques nouveaux elle implique. Paradoxalement, elle conduit Ponge à habiter davantage sa parole en tant que sujet, elle en *élargit* le champ d'exercice, jusque-là soumis à des contraintes rigides.

Chapitre I : Une parole dans l'Histoire

La période qui s'étend de 1938 à 1944 correspond pour Ponge à une nouvelle approche de la parole, dont les enjeux sont profondément repensés au contact des événements historiques. La position de parole prise pendant l'ère du parti pris des choses est à reconsidérer : face à la gravité des événements, face aux engagements politiques qu'il a récemment pris, Ponge ne peut plus se présenter comme mu essentiellement par le souhait de défendre les choses, de se faire leur avocat. La préoccupation éthique qui, comme on l'a vu, préside depuis l'origine à son œuvre, le pousse de manière de plus en plus pressante à se faire aussi l'avocat de l'humain. Reste à trouver comment cette mission peut s'articuler à une pratique de parole.

Les termes de cette question apparaissent dès 1938, dans « Notes pour un oiseau », où fait retour une réflexion sur le *logos*. L'aspiration de l'auteur – présente dès l'origine – à inscrire sa parole dans une dimension collective, voire politique, avait été provisoirement mise en sourdine pendant l'ère du parti pris des choses. Elle est vivement réactualisée par les nouveaux engagements de Ponge et par la situation créée par la guerre. S'ouvre une ère d'intense questionnement sur la relation entre la parole et le devenir humain, entre le poétique et le politique.

Aucune transposition simple ne peut être envisagée, aux yeux de Ponge, de l'un à l'autre de ces plans. L'auteur refusant résolument de se convertir à une poésie « engagée », l'articulation entre ses préoccupations et son programme poétique sera entièrement à construire par lui-même, ce qui le conduit à repenser profondément le sens de son projet littéraire, tout particulièrement en terme de connaissance et donc de libération, pour l'homme. Pour cela, il renonce à la conception de la table rase qui était celle où il avait inscrit sa parole, pour prendre appui sur certains discours, où il reconnaît une parenté avec la finalité qu'il se propose : approche marxiste, discours des Lumières. Les prises de position humanistes qu'il affiche peuvent faire penser qu'il évolue à cette époque vers un *parti pris de l'homme*. Quoi qu'il en soit, la promotion de la dignité humaine, dont la parole lui semble l'emblème le plus éclatant, passe par une offensive violente contre la métaphysique et contre toute autorité ressemblant à une parole divine. Parole à laquelle il oppose, de plus en plus, une parole poétique recréatrice du monde.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

1. Quelle articulation entre parole individuelle et devenir humain ?

A. « Notes prises pour un oiseau » (1938) : l'homme et le *Logos*

En 1938, avec « L'Oiseau » s'amorce un tournant esthétique majeur. Ce n'est pas un hasard si c'est aussi dans ce texte où les réflexions métapoétiques accompagnent le travail d'écriture que réapparaît le mot *logos* :

(…) l'homme fera des pas merveilleux s'il redescend aux choses (…). Mais il faut en même temps qu'il les refasse dans le logos à partir des matériaux du logos, c'est-à-dire de la parole. Alors seulement sa connaissance, ses découvertes seront solides, non fugitives, non fugaces. Exprimées en termes logiques, qui sont les seuls termes humains, elles lui seront alors acquises, il pourra en profiter. (…) Il aura progressé vers la joie et le bonheur non seulement pour lui mais pour tous (RE, I, 355, je souligne).

Ce passage est essentiel : on y voit l'auteur, se confrontant à la notion hautement solennelle de *logos*, articuler à son parti pris des choses la mise en œuvre d'un logos *proprement humain*, mis au service du progrès de tous. Cette aspiration à une réappropriation du logos par l'homme orientera à partir de ce moment toute l'œuvre, et s'exprimera de façon particulièrement insistante pendant toute la période de la guerre.

Le but de cette réappropriation du logos par l'homme est d'abord de lui offrir[253] une prise sur le monde, un bénéfice pratique (des « découvertes solides », qui lui seront « acquises », dont il pourra « profiter »). L'action « logique » est indispensable à l'avènement concret du « progrès ». Le projet poétique rejoint ici les convictions politiques, comme le rappellent Jean-Marie Gleize et Bernard Veck :

« la poésie doit avoir pour but la vérité pratique », thème communiste, repris par Paul Eluard après Lautréamont (…). On peut se demander, dans le contexte d'une poétique politiquement affirmée, si le « pour tous » final n'est pas une version pongienne du propos de Ducasse (sans cesse sollicité par les surréalistes) : « La poésie doit être faite par tous »[254].

Les « Notes prises pour un oiseau » commencent et se terminent par la référence aux « aéroplanes » c'est à dire à l'appropriation par l'homme des qualités de l'oiseau, à des fins de progrès technique. Le projet qui sous-tend ces notes est, explicitement, celui de faire progresser l'homme : « Si je me suis appliqué à l'oiseau, avec toute l'attention, toute l'ardeur d'expression dont je suis capable (…) c'est pour que nous fabriquions des aéroplanes perfectionnés, que nous ayons une meilleure prise sur le monde » *(RE,* I, 355). Ponge en revient ici à l'argument qu'il utilisait dix ans plus tôt[255] pour justifier son parti pris des choses : l'observation attentive des choses permettra la découverte de qualités inédites, que l'homme pourra alors s'approprier. Mais désormais il met cet argument au service d'un propos plus ouvertement politique, qui recourt à un vocabulaire marxiste :

[253] A l'époque de « L'Oiseau », les destinataires sont présents en filigrane, comme bénéficiaires d'un bienfait général pour l'humanité, mais cette destination reste encore relativement abstraite.

[254] ***Notice sur « Notes pour un oiseau », OC, I, p. 1030, note 17. Les auteurs rappellent également que Lautréamont est longuement cité par Ponge dans les Entretiens avec Philippe Sollers.***

[255] Dans son projet d'« Introduction au Parti pris des choses », recueilli dans *Pratiques d'écriture* (*PE*, II, 1034).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Pour que l'homme prenne vraiment possession de la nature, pour qu'il la dirige, la soumette, il faut qu'il cumule en lui les qualités de chaque chose (rien de mieux à cet effet que de les dégager par la parole, de les nominer). C'est là me semble-t-il un point de vue bolchevique (ibid., 352).

Cette déclaration laisse cependant apercevoir une seconde aspiration, qui va devenir de plus en plus prégnante dans la suite de l'œuvre : celle d'une re-création humaine du monde, par le logos entendu comme parole poétique. « Rien de mieux » que de « dégager » les choses « par la parole », « de les nominer » : c'est peut-être moins là « un point de vue bolchevique » qu'un projet poétique qui associe la parole à l'acte créateur de la nomination. Il s'agit de refaire le monde. Ainsi, derrière le logos, c'est proprement le pouvoir du *Verbe* qui est recherché. Derrière la référence politique se profile une autre référence, religieuse cette fois : la Genèse. J'aurai l'occasion de revenir sur cette articulation souterraine du discours politique et du discours religieux, qui se manifestera à de nombreuses reprises. En effet la réflexion de Ponge à cet égard, qui n'en est encore qu'à ses prémices, est promise à un important développement.

B. Une préoccupation inscrite de longue date dans l'œuvre

Dès l'origine, l'œuvre de Ponge a manifesté l'aspiration à prendre en compte la dimension collective, voire politique de la parole. Jamais il n'a considéré la littérature comme indépendante de la préoccupation du devenir de l'homme, écrivant dès 1922, dans les « Fragments métatechniques », « on veut que l'art vive pour lui-même. Je n'y entends rien. Il n'y a là que de l'homme ». Il faut du reste remarquer qu'il en tirait aussitôt cette conclusion : « il faut plaire, c'est tout » (*NR*, II, 306). Ainsi chez lui, dès le début, le souci d'être entendu, la nécessité de plaire, sont articulés à une perspective humaniste, que l'on pourrait résumer à peu près ainsi : la littérature, c'est fait par un homme et pour les hommes ; c'est l'une des facettes de la vie des hommes ensemble, dans sa dimension politique (*polis*). L'écriture est une forme de « recherche de la communion sociale », note-t-il en 1924 (*PE*, II, 1039). Rappelons aussi la dimension satirique que son œuvre a d'abord manifestée : les *Douze petits écrits* comportaient « Quatre satires » qui s'en prenaient violemment à l'ordre social – notamment au personnage du grand patron industriel[256]. Soulignons enfin les termes ouvertement politiques par lesquels, à l'époque où il se rapprochait des surréalistes, Ponge avait dénoncé dans la langue un instrument d'aliénation, lui-même au service d'un « ordre honteux »[257], et invité à la rébellion contre cet ordre. Dès cette époque, rappelle Jean-Marie Gleize, Ponge est conscient de la nécessité « de travailler, de sa place et avec ses moyens propres, à la transformation des choses »[258]. Les moyens qu'il propose alors, ce sont ceux de la « rhétorique » comme art de résister, et il les *propose* au plein sens du terme, c'est-à-dire les offre à autrui : en effet la solution rhétorique est envisagée par lui non seulement comme un salut personnel mais comme un recours collectif contre l'aliénation : « donner la parole à la majorité muette à l'intérieur de tout homme étouffé par les paroles », tel est le but (*PE*, I, 1011). C'est un recours, en même temps qu'un secours, susceptible de « sauver quelques jeunes hommes du suicide et quelques autres de l'entrée aux flics ou aux pompiers »(*PR,* I, 192). Résister par le langage, c'est une proposition à visée collective, destinée à transformer un état de choses subi en commun : « Somme toute, fonder une

256 Lequel patron visitait majestueusement ses « usines déposées au creux des campagnes comme autant de merdes puantes » (*DPE*, I, 7).

257 « L'ordre de choses honteux à Paris crève les yeux, défonce les oreilles » (*PR*, I, 191).

258 Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, *op.cit.*, p. 52.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public » (*ibid*., 193).

Quant à son parti pris de se consacrer aux descriptions d'objets, Ponge s'attache dès l'origine, on l'a vu, à montrer qu'il a bien – malgré les apparences – une finalité humaniste dans la mesure où les qualités découvertes aux choses sont destinées à faire progresser l'homme. Dès 1928 il affirme que

(…) l'on pourrait faire une révolution dans les sentiments de l'homme rien qu'en s'appliquant aux choses (…). Ce serait là la source d'un grand nombre de sentiments inconnus encore. (...) (Progrès des « lumières » autant en ce qui concerne les choses que l'homme lui-même (…).) (PE, II, 1034).

Ces professions de foi préliminaires, d'ordre politique ou humaniste, ne seront cependant guère développées ni même reprises dans les années trente – du moins jusqu'aux « Notes pour un oiseau ». L'ère du *Parti pris des choses* correspond en effet à une suspension du discours métapoétique, l'essentiel à ce moment-là étant de lancer l'œuvre poétique. C'est aussi une époque de retrait, de création solitaire, hors de la scène politique et intellectuelle. Les petits textes descriptifs qu'écrit Ponge dans ces années semblent aussi éloignés que possible de toute action politique directe, même s'ils visent à une subversion par des moyens rhétoriques. Ils n'ont plus rien de la violence satirique des *Douze petits écrits* : Ponge distinguera plus tard, pour les opposer, les « flèches » des *Douze petits écrits* et les « bombes » du *Parti pris des choses* [259], signifiant ainsi qu'il est passé de l'idée de l'offensive directe à celle de l'efficacité à long terme, lentement et secrètement élaborée. Ponge se tient loin de tout parti politique, de tout modèle collectif – à la différence des surréalistes : Breton et Aragon adhèrent au Parti communiste dès 1927.

Paradoxalement, c'est pourtant à cette époque de retrait dans le secret de la création que Ponge va découvrir aux Messageries Hachette la lutte politique collective, « sur le terrain », et s'y impliquer activement.

C. Une préoccupation réactualisée au cours des années trente

Dans le cadre de ce qu'il appelle sa « prolétarisation », Ponge découvre quotidiennement, aux Messageries Hachette, la réalité de l'oppression qu'il décrivait de l'extérieur dix ans plus tôt dans « Le monologue de l'employé »[260] et se joint alors aux autres employés pour la combattre avec les moyens du syndicalisme. Il est intéressant de noter que cette activité militante l'amène à *prononcer des discours en public*, malgré sa réticence et ses difficultés face à l'expression orale : « J'ai même prononcé un grand discours au Moulin de la Galette devant mille personnes » écrit-il à Paulhan en juillet 1937 (*Corr. I*, 212, p. 212). Comme le note Michel Collot, « le fait de s'exprimer au nom d'une collectivité donne à sa parole une légitimité qui lui permet de surmonter sa vieille inhibition quant à l'oral »[261]. Il n'en reste pas moins remarquable que l'écrivain aux prises depuis quinze ans avec la question de la parole et de son efficacité prenne pour la première fois la parole en public non pas dans le cadre de son activité littéraire (pour cela, il faudra attendre encore dix ans, jusqu'à la « Tentative orale ») mais dans celui de l'activité syndicale.

259 « Ce n'était plus, si vous voulez, un sabre ou une flèche, mais une bombe que je voulais préparer » (*EPS*, 68).

260 Texte de 1922, recueilli dans les *Douze petits écrits* (*DPE*, I, 6).

261 Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit*., p.56.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

De fait, la séparation qui existe à cette époque entre les deux versants de l'activité de Ponge est frappante. Sa pratique militante s'exerce exclusivement hors « sphère des lettres » :

(…) prolétarisé pourtant comme je l'étais, je ne faisais aucun texte à publier dans les revues ni surréalistes ni communistes de l'époque, je n'adhérais pas du tout au groupe des écrivains communistes, absolument pas : je faisais de l'action (EPS, 76).

La correspondance Ponge-Paulhan en 1937 témoigne de cette distance prise par Ponge à l'égard du monde des lettres. A Paulhan qui s'inquiète, à plusieurs reprises, de ne plus le voir[262], il finit par répondre :

Depuis un an, j'ai fréquenté beaucoup les arrières salles de petits cafés, à des réunions syndicales ou politiques. (…) Il se trouve que je crois me devoir à ces braves gens d'ouvriers et d'employés. Je ne peux pas leur faire d'infidélités. C'est plus fort que moi. (…) Dans quelque temps, lorsque j'aurai digéré cela, je serai certainement un homme plus complet. – Mais cela m'occupe beaucoup (Corr. I, 212, p. 212).

Jean-Marie Gleize commente ainsi ce retrait hors de la sphère des intellectuels, parallèle à un engagement militant :

Dès cette époque, Francis Ponge se donne les moyens, on dirait, de n'être pas un intellectuel révolutionnaire, un chargé de mission, un porte-voix, etc. (…) Il se contente d'une part de son travail d'écrivain, de l'autre de son travail militant, et de vivre à part lui leur secrète, leur évidence cohérence[263].

C'est cette apparente étanchéité que l'engagement communiste puis la guerre vont remettre en cause, dans le sens d'une nécessaire articulation.

Ponge explique rétrospectivement sa décision d'adhérer au Parti communiste (janvier 1937) par le souci d'une plus grande efficacité dans l'action syndicale : « C'est d'ailleurs peu de temps après que j'ai compris qu'il me fallait adhérer au parti communiste, parce que c'était le seul qui, en matière syndicale, avait une action efficace » (*EPS*, 76-77). Or cet engagement, même s'il n'est que pragmatique à l'origine, va exercer une action profonde sur la pensée et la pratique littéraire de Ponge jusqu'à l'après-guerre. Ses textes et ses lettres laisseront apparaître son adhésion à la théorie marxiste, et son sentiment d'appartenance à une cause défendue en commun, sentiment que la guerre et la Résistance vont rapidement renforcer, notamment en multipliant les échanges entre Ponge et d'autres intellectuels communistes.

D. La guerre et ses conséquences

La mobilisation, l'Occupation, l'entrée dans la Résistance : tous ces événements induisent dans la vie de Ponge, et en particulier dans les conditions d'exercice de son travail d'écrivain, de profondes transformations.

En 1939-1940, la mobilisation l'arrache à son milieu, géographique et intellectuel, et le soustrait pendant de longs mois à son activité d'écriture. Pendant toute la durée de la guerre, il restera éloigné de Paris ; ses lettres témoignent – surtout au début – de son sentiment d'isolement à être ainsi séparé de ses amis et de son milieu intellectuel

262 Voir *Corr. I*, 210 et 211 p. 211.

263 ***Jean-Marie Gleize, Francis Ponge, op.cit. p.156.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

familier[264]. Et pourtant l'isolement de l'écrivain se double du renforcement d'un sentiment d'*appartenance collective*, qui se traduit aussitôt dans son œuvre : appartenance à une communauté de soldats pendant la période de mobilisation (ce dont rendent compte les « Souvenirs interrompus ») ; appartenance à la vaste collectivité des citoyens d'un pays occupé (ce dont témoignent les « Billets "hors sac" *»*), et – plus largement encore – à une communauté humaine menacée d'anéantissement par la guerre (d'où l'urgence des prises de position humanistes que j'évoquerai ci-dessous) ; appartenance enfin au réseau de la Résistance. Son activité de résistant sera du reste l'occasion pour Ponge de nouer des liens avec un certain nombre d'intellectuels communistes et/ou résistants. Il fait pendant ces années la rencontre de René Leynaud (en 1942), d'Albert Camus (je reviendrai plus loin sur cette rencontre décisive, qui a lieu en 1943)… Ses voyages en zone sud lui font multiplier les contacts[265] avec des intellectuels dont il partage à la fois les préoccupations politiques et littéraires. Pendant la seule année 1943 il rencontre ainsi Louis Aragon à Villeneuve-Lès-Avignon, Joë Bousquet à Carcassonne, Paul Eluard à Clermont-Ferrand, Luc Estang à Limoges, Jean Tortel à Marseille. Je notais plus haut l'étanchéité longtemps maintenue par Ponge entre son activité militante et son travail d'écrivain – ce qui le maintenait éloigné du statut d'« intellectuel » : or du fait de ses nouvelles amitiés et de sa récente promotion en tant qu'auteur du *Parti pris des choses* (le recueil paraît en mai 1942), Ponge commence à partir de 1943 à acquérir ce statut d'intellectuel…

Ainsi la nécessité d'inscrire son œuvre sur le fond d'une mission politique, si elle n'avait jamais été absente du travail de Ponge, se voit à cette époque brusquement actualisée par les événements. La pression du contexte oblige à penser la question du statut de l'œuvre d'art par rapport à l'état de la société. Ponge ne s'y dérobe évidemment pas : toute la période de la guerre témoigne au contraire de sa réflexion sur cette implication réciproque. D'emblée Ponge écarte la solution de la poésie militante ou, plus généralement de l'écriture directement politique. En revanche il multiplie les tentatives pour penser l'articulation du politique et du poétique.

2. Refus d'une articulation directe, sous forme d'écriture « engagée »

A. Août 1940 : le choix du bois de pins

Démobilisé en juillet 1940, Ponge rejoint enfin sa famille au Chambon-sur-Lignon (en Haute-Loire). Il vient de faire l'expérience de dix mois de mobilisation, puis de l'exode, et il est confronté, comme tous les Français, à la défaite de son pays et à l'occupation allemande. Or dans ce contexte hautement préoccupant, il consacre sa liberté retrouvée à décrire un « bois de pins ». Le 7 août 1940, il ouvre un carnet par ces mots : « Le plaisir des bois de pins »… et s'y acharnera pendant un mois. Sur ce carnet, « *rien* ne se trouva écrit que ce texte et les quelques notes qu'on va lire » souligne-t-il lui-même en préambule à l'« Appendice au "Carnet du Bois de pins" » *(RE,* I, 404). La privation d'écriture qu'avait entraînée la mobilisation n'est sans doute pas étrangère à la frénésie créatrice qui s'empare de lui lorsque la liberté lui est rendue, au cours de l'été 1940. Le « Carnet du Bois de pins », puis l'ensemble des textes de *La Rage de l'expression*, tous écrits – sauf « Notes pour un oiseau » – entre août 1940 et août 1941, célèbrent des retrouvailles à la fois avec l'écriture

[264] Voir les lettres adressées à Paulhan en 1940 (*Corr. I*, 240 à 243, p.242 à 248). Notons cependant que cet éloignementde la vie parisienne permet aussi une concentration sur l'écriture : « Cette vie provinciale me plaît parce qu'enfin je puis donner plusieurs heures par jour à mon souci littéraire » écrit Ponge à Paulhan en novembre 1940 (*Corr. I*, 241, p. 245).

[265] Voir la « Chronologie » établie par Bernard Beugnot et Bernard Veck, *OC* I, p. LXVII.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

et avec la nature, ses arborescences (le bois de pins), ses floraisons (l'œillet, le mimosa). Et si ces textes manifestent un profond changement esthétique, cela s'explique *aussi* parce que Ponge, éloigné de son milieu de travail familier, privé en particulier de son Littré[266], disposant à peine de papier pour écrire[267], est amené, par le contexte de guerre, à modifier ses habitudes.

Tout à son « bois de pins », il évoque cependant, après deux semaines de travail sur ce thème, les sujets sur lesquels il aurait à écrire s'il était « un simple écrivain » (« et peut-être le devrais-je » ajoute-t-il aussitôt) : « récit » de son exode, « relation » de conversations, « peinture » des gens qui l'entourent, « réflexions » enfin « sur la situation politique de la France et du monde en un moment historique si important » *(RE,* 405). Constatant que là ne va pas son désir, il poursuit : « Et c'est au bois de pins que je reviens d'instinct, au sujet qui m'intéresse entièrement, qui accapare ma personnalité, qui me fait jouer tout entier ». Et il conclut en définissant « Le Carnet du Bois de pins » par son opposition à d'autres formes de littérature : « ce n'est pas de la relation, du récit, de la description, mais de la *conquête* » (*ibid*., 405). Le choix est fait, et il ne pourrait pas être plus clair. Les préoccupations historiques, politiques, philosophiques ne peuvent pas entrer directement dans le projet esthétique : elles ne sauraient en constituer le contenu puisque ce contenu est à *conquérir*. Les années 1940 et 1941 seront celles de la rage de conquérir ces moyens d'expression. Et non pas, loin s'en faut, l'occasion d'un virage poétique vers le lyrisme patriotique comme celui par exemple d'Aragon à la même époque. Ponge maintient son cap, ses positions.

B. Refus du lyrisme patriotique et militant

Pendant la guerre, de nombreuses revues poétiques se donnent une mission de « résistance spirituelle » : *Fontaine*, *Messages*, *Confluences*… Ponge publiera un certain nombre de textes dans ces revues résistantes. Mais il s'agit de textes nettement « décalés », dont la participation à l'effort de résistance est rien moins qu'évidente : « Le Mimosa », « La Pomme de terre », « La Lessiveuse »… Une lettre de février 1942 à Gabriel Audisio montre du reste très clairement que Ponge refuse l'étiquette de « résistance spirituelle » puisqu'il n'accepte de publier « Le Mimosa » dans *Fontaine*, que si ce texte paraît dans le « numéro ordinaire » et non dans le « numéro spécial annoncé pour le même mois (La Poésie comme exercice spirituel) » : « Etant donnée ma position philosophico-esthétique, j'ai cru nécessaire cette précision »[268]. C'est bien comme une provocation que seront reçus la plupart des textes écrits à cette période : *La Rage de l'expression* connaîtra de nombreux échecs éditoriaux ; « La Pomme de terre » suscite un tollé, ce dont Ponge se déclare « ravi »[269] : d'abord refusée par *Les Cahiers du Sud* et *L'Arbalète* [270], elle paraîtra dans *Confluences* en mars 1943, et sera éreintée par la presse, qu'il s'agisse de *L'Action française* (selon laquelle en publiant ce texte, *Confluences* « se f…ichait agréablement du public »)

266 « Avec Littré à la bibliothèque je ne fais pas à l'aise mes petits. D'où l'essai d'une nouvelle méthode » écrit-il à Paulhan en mai 1941 (*Corr. I*, 246, p. 252).

267 Le « Carnet du bois de pins » et « L'Appendice au "Carnet du bois de pins" » furent écrits, dit-il, « sur ce même carnet de poche qui constituait alors tout son stock de papier » (*RE*, I, 404).

268 Correspondance inédite avec Gabriel Audisio.

269 « La Pomme de Terre a fait déborder le vase. De l'Action Française à l'Effort en passant par l'Echo des Etudiants, l'Eclaireur de Nice, etc. ce n'est qu'un cri : imposteur, marmiton, il se fout de nous, terriblement terne, etc. etc. Naturellement, je suis ravi. » (*Corr. I*, 289, p. 299).

270 Voir *ibid*., 267, p. 274.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ou de *L'Effort*, quotidien socialiste de la reconstruction nationale qui se gausse de cette « recette de cuisine »[271].

Très peu de textes écrits par Ponge à cette époque peuvent être considérés comme « politiques ». Il s'agit principalement de « La Permanence et l'opiniâtreté » et de « La Métamorphose ». Or dans l'un et l'autre cas, Ponge a rendu impossible une lecture qui soit clairement, et de manière univoque, politique. « La Permanence et l'opiniâtreté », tel qu'il fut initialement publié, dans *Poésie 42* [272], se composait de deux poèmes, dédicacés à Louis Aragon : l'un, « Le Platane » (*P*, I, 729) était un hommage indirect à la France résistante, à travers l'évocation du platane « tranquille à [s]on devoir » ; l'autre, « Sombre période » (*Liasse*, I, 84) métaphorisait les blessures du pays occupé en saluant « l'azur ragenouillé déjà » sur le sol meurtri, « roué de charrettes hostiles ». La signification politique de ces textes relevait donc, dès le départ, d'un sens second, un sens à déchiffrer. Cependant Ponge, lors de leur publication dans *Pièces*, défera lui-même le dispositif qui guidait vers cette lecture politique. Il supprimera leur titre commun, ainsi que la dédicace à Aragon, et disjoindra les deux poèmes *:* « Le Platane » deviendra un poème à part, et « Sombre période » sera reversé dans « Ode inachevée à la boue », dont il constituera un paragraphe. Seules les dates pourront désormais inciter à faire de ces textes – parmi d'autres lectures – une lecture politique. Ceci en dit long sur la scepticisme de Ponge à l'égard de la poésie de circonstance. Comme le souligne Jean-Marie Gleize, un texte qui « tient », aux yeux de Ponge, c'est un texte qui

doit tenir « face à l'avenir », quels que soient les nouveaux contextes destinés à l'accueillir. (…) Francis Ponge ne nie pas l'attache circonstancielle de l'écrit, bien au contraire, mais il fait en sorte que le texte puisse être indéfiniment circonstanciel[273].

Quant à « La Métamorphose » (*P*, I, 741), elle offre l'exemple d'une autre liberté de jeu entre texte et circonstance : le sujet du texte – invitation, pour la chenille, à rejoindre les papillons – ne pouvait être lue comme métaphore politique (un appel à rejoindre le maquis) que dans un contexte qui invitait expressément à cette lecture. Ce fut effectivement le cas, de manière éphémère, en 1944 à Lyon : ce poème, inscrit sur un tableau noir, fut présenté lors d'une exposition dans une galerie lyonnaise de peinture où se rencontraient les résistants. A-t-il été écrit dans la pensée d'une signification politique ou cette signification lui a-t-elle été attribuée après-coup, par la circonstance ? Il est difficile d'en décider, bien qu'un bref passage d'une lettre à Paulhan semble en faveur de la première hypothèse[274]. En tout état de cause, s'il est question ici de « poésie de circonstance » ce n'est que dans le sens où une circonstance très précise incite à un déchiffrement politique du poème. Là encore, le poème « tient » très bien en-dehors de cette lecture, et même si bien qu'il est tout à fait improbable aujourd'hui qu'un lecteur de *Pièces*, non averti de l'histoire de ce poème, voie dans « La Métamorphose » une quelconque allusion politique.

Après ce bref aperçu des positions de Ponge à l'égard de la littérature « engagée », une conclusion s'impose : alors qu'une opportunité était donnée à l'écrivain, en période de guerre, de conquérir un nouveau lectorat et d'instaurer avec lui cette connivence

271 Voir *ibid*., 289, p. 299, note 2.

272 *Poésie 42*, N° 5, novembre-décembre 1942.

273 Jean-Marie Gleize, Francis Ponge, op. cit. p.146.

274 Ponge informe Paulhan, en avril 1944, qu'il a « écrit une petite préface pour l'exposition (…) à Lyon – et un petit poème pour la même salle en même temps (où il y a un tableau noir consacré à ça) » (*Corr. I*, 305, p. 320).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

tant désirée, en partageant avec lui inquiétudes et espoirs collectifs, cette opportunité ne l'intéresse pas. C'est qu'en effet il ne veut pas d'une connivence *déjà construite*, que le texte se contenterait de faire jouer. Il entend qu'elle soit construite par le texte lui-même. Aussi ne parlera-t-il pas à son lecteur des préoccupations qu'il partage avec lui. Non, le lecteur qu'il veut conquérir c'est, à l'instar de celui qu'il invitait en 1919 à une promenade partagée dans les serres du langage, celui qu'en 1941 il lui faudra « prendre par la main », « le suppliant de se laisser conduire » pour être « enfin amené par [s]es soins au cœur du bosquet de mimosas, entre deux infinis d'azur » *(RE,* I, 372). C'est en termes spatiaux que la question du lecteur est posée par Ponge : il ne s'agit pas pour lui de *rejoindre* ce lecteur sur le terrain où il sait le trouver mais de l'*amener* sur son propre terrain – dans *son* « bosquet de mimosas ».

Pourtant Ponge fera dans ce domaine une exception, en rédigeant à l'automne 1940, les souvenirs de ses mois de mobilisation, sous le titre « Souvenirs interrompus ». Dans ce texte, en effet, la relation auteur-lecteur est *déjà* donnée, préexistante au texte : c'est en tant qu'homme ayant fait l'expérience de la mobilisation que Ponge s'adresse à d'autres hommes intéressés par ce témoignage. Il donne ainsi une réalité à l'un des sujets qu'il évoquait un mois plus tôt comme étant ceux qu'il pourrait développer « s'il était un simple écrivain ». Ce texte est véritablement exceptionnel dans l'œuvre de Ponge : on a si peu l'habitude de le voir se comporter en « simple écrivain » qu'on hésite à considérer les *Souvenirs* comme partie intégrante de cette œuvre (et sans doute ont-ils eu pour Ponge lui-même un statut à part, puisqu'il ne les laissera paraître, dans leur intégralité, qu'en 1979[275]). En effet Ponge y privilégie le contenu et ne se soucie guère d'inventer des formes : la narration est linéaire et la langue d'une élégance classique (la galerie de portraits qui est au centre du recueil évoque du reste La Bruyère). Le lecteur Paulhan se montrera sceptique, et surtout très étonné par ce texte, dans lequel Ponge met comme entre parenthèses les recherches formelles dont il est coutumier : après avoir avoué que ces « Souvenirs » l'ont « un peu ennuyé » (*Corr. I*, 306, p. 322), il constate « C'est très émouvant de voir comme tu pourrais écrire, si tu voulais, des choses assommantes » (*ibid*., 310, p. 326). On dirait que, pour Ponge, un texte empreint des circonstances extérieures ne peut être qu'un texte parallèle à son projet littéraire. Il y aurait là comme deux voies séparées. Du reste il s'inquiète devant la suggestion de Paulhan de publier les *Souvenirs* en même temps que les *Proêmes* : « je n'avais jamais pensé les joindre au livre…Tu ne voudrais pas m'indiquer ta raison ? (…) Je supporterais mal qu'on se moque de moi » (*ibid*., 309, p. 325).

Deux voies séparées, donc. Ce qui est encore plus manifeste avec les « Billets "hors sac" ». Leur statut est en effet journalistique, et non littéraire : il s'agit de chroniques d'actualité locale, destinées à la rubrique roannaise du *Progrès de Lyon*. De février à mai 1942, Ponge rédigera ainsi cinquante-trois billet, publiés quotidiennement dans *Le Progrès*. Mais ce n'est qu'en 1986, deux ans avant sa mort, qu'il les rassemblera pour les laisser paraître dans leur intégralité[276]. Je consacrerai plus loin un commentaire à ces billets ; ce qu'il importe pour l'instant de noter, c'est qu'ils manifestent, de même que les « Souvenirs », une posture de parole absolument inédite que l'on pourrait qualifier de « sociale » : dans l'un et l'autre cas il s'agit de partager une expérience vécue, d'ordre non littéraire, que cette expérience appartienne au passé (la vie d'un soldat mobilisé pendant la « drôle de guerre ») ou au présent (la vie d'un citoyen roannais sous l'Occupation) ; dans l'un et l'autre cas également, la relation avec le lecteur préexiste au texte, l'intérêt supposé du lecteur pour les

[275] Dans la *N.R.F*. n° 321, octobre 1979.Ponge tiendra à montrer sa réserve envers ces textes, en signalant dans une note préalable à quel point « pouvait l'aveugler » en 1940 « son adhésion déterminée » à l'idéologie marxiste (*NNR I*, II, 1080).

[276] Dans *Francis Ponge, Cahier de l'Herne*, dirigé par Jean-Marie Gleize, *op. cit*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

propos qui lui sont adressés relevant essentiellement de raisons sociales ou documentaires. En somme, et pour reprendre les termes – cités plus haut – qu'employait Ponge juste après sa démobilisation, si le « Carnet du Bois de pins » est un texte de « conquête », les « Souvenirs » et les « Billets » sont de l'ordre « de la relation, du récit, de la description », c'est-à-dire tout ce que Ponge se proposerait d'écrire s'il « étai[t] un simple écrivain ».

Et justement, en tant que telles, ces tentatives de « parole sociale » restent indépendantes du projet littéraire proprement dit, qui simultanément, avec les textes de *La Rage*, de *Pièces*, du *Savon*, suit son cours et poursuit sa conquête. Ce qui ne signifie pas – malgré les apparences – que la poésie de Ponge à cette époque soit imperméable au contexte. Au contraire, Ponge pendant toutes ces années de guerre se montre extrêmement préoccupé par sa responsabilité d'écrivain, et par le souci de penser la relation que sa pratique littéraire entretient avec ses engagements politiques[277]. Dés les « Notes pour un oiseau », en 1938, il intégrait à sa description une réflexion sur la manière dont ce travail pouvait s'inscrire dans la préoccupation plus vaste d'un avenir de l'homme. Pendant la guerre, la recherche d'une articulation entre sa recherche esthétique et ses convictions politiques informe profondément ses écrits. Celui qui écrivait dix ans plus tôt : « je ne rebondirai jamais que dans la pose du *révolutionnaire* ou du *poète* » (*PR,* I, 194) tente de transformer ce *ou* en un *et*, dont il lui faut trouver les modalités d'exercice. Cherchant à donner à son travail une légitimité politique, morale et philosophique, Ponge recourt à un étayage de sa parole par des discours, à visée libératrice pour l'homme, dont l'autorité est reconnue (marxisme, humanisme anti-religieux, scientisme). Mais simultanément, résistant à toute allégeance, il subvertit les discours d'autorité qu'il utilise, dans le désir au fond de ne rien céder de la singularité de son projet. D'où des difficultés et la persistance d'un certain flou.

3. Parole dans le champ d'autres paroles

Les deux principaux discours auxquels se réfère Ponge à cette époque sont d'une part le discours marxiste, d'autre part celui des Lumières. L'un et l'autre sont considérés dans leur effet libérateur. Si Ponge consent à utiliser leur autorité, c'est qu'elle est mise fondamentalement au service d'un affranchissement de l'autorité.

A. Discours marxiste : vers un monde nouveau, un homme nouveau

Rappelons que, dès les « Notes prises pour un oiseau », Ponge utilisait à l'occasion un vocabulaire communiste, parlant par exemple de *«* point de vue bolchevique » *(RE,* I, 352). Cependant c'est à sa façon qu'il fait usage du discours marxiste, sans véritable allégeance dans la mesure où il se le réapproprie : « la dictature de l'homme sur la nature, les éléments, ne sera qu'une période vers l'état d'harmonie parfaite (que l'on peut bien imaginer) entre l'homme et la nature, où celle-ci recevra de l'homme autant qu'il lui prendra » (*ibid*., 352). Le discours marxiste est ici détourné pour servir au propos de Ponge puisque la *dictature du prolétariat* devient « dictature de l'homme sur la nature ».

« Le Carnet du Bois de pins », ce texte auquel Ponge se consacre dès sa démobilisation, semble bien éloigné, on l'a vu, des préoccupations politiques du moment. Pourtant l'« Appendice » qui lui fait suite donne une large place à ces mêmes

[277] Ce que souligne J. M. Gleize: « La plus apparemment dégagée des poésies, la plus gratuite, est aussi une des plus obstinément liées à une conscience sociale, "civique", qui affleure par à-coups à la surface des textes et qui, lors même qu'elle est effacée tout à fait de cette surface littérale, fournit au projet littéraire sa signification profonde » (*Francis Ponge*, *op.cit*. p.149.).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

préoccupations. Relatant la conversation qu'il vient d'avoir avec le pasteur Jacques Babut, Ponge opère un parallèle inattendu entre la Rédemption future promise par les Ecritures, et le monde nouveau annoncé par le marxisme : « cela cadre assez bien avec notre propre théorie », déclare-t-il, signant par l'emploi du possessif « notre » son adhésion marxiste *(RE,* I, 406). Le récit de cette conversation marque une étape importante car il présente explicitement, pour la première fois, le désir d'articuler le poétique et le politique :

De ces instants de notre conversation date un pas nouveau dans ma « pensée ». Je commence à percevoir un peu clairement comment se rejoignent en moi les deux éléments premiers de ma personnalité (?) : le poétique et le politique (ibid., 406).

Et dans le même mouvement, Ponge en vient à considérer la transformation politique comme un préalable à la transformation de l'esprit humain – à laquelle tentait de contribuer *Le Parti pris des choses* :

Certainement la rédemption des choses (dans l'esprit de l'homme) ne sera pleinement possible que lorsque la rédemption de l'homme sera un fait accompli. Et il m'est compréhensible maintenant pourquoi je travaille en même temps à préparer l'une et l'autre (ibid., 406).

Autrement dit, prendre le parti des choses ne peut que participer, partiellement, à leur rédemption, celle-ci restant soumise à une transformation des conditions de vie de l'homme . C'est là une position inédite : jusqu'alors Ponge espérait que l'exploitation des « ressources infinies de l'épaisseur des choses » jointe à celle « des ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots » constituerait à elle seule « une révolution ou une subversion » (*PR,* I, 203). Maintenant il distingue deux plans sur lesquels il lui faut œuvrer conjointement.

Cependant, de l'aveu même de Ponge, l'articulation de ces deux plans demeure floue : « Un monde nouveau où les hommes, à la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux : voilà mon but poétique et politique. "Cela vous paraîtrait-il encore fumeux…" (Il faudra que j'y revienne) » *(RE,* I, 406). Ce flou subsistera longtemps. Dans les « Notes premières de l'homme », rédigées en 1943-1944, Ponge reviendra en termes presque identiques à cette affirmation d'un double plan, sans en avoir guère défini davantage les modalités ni les attributions respectives : « moi qui m'occupe à la fois de sa [il s'agit de l'homme] rédemption sociale et de la rédemption des choses dans son esprit » (*PR,* I, 230).

Quant au primat, dans l'ordre chronologique, du politique sur le poétique, il se trouve réaffirmé dans le même texte par cette formule lapidaire : « Le Parti pris des choses, Les Sapates sont de la littérature-type de l'après-révolution » (*ibid*., 230), formule dont Jean-Marie Gleize commente ainsi la portée : « C'est un certain idéalisme, encore très perceptible dans quelques formulations des *Proêmes* qui tombe. [L'écriture de Ponge] vise à la révolution, mais en même temps elle suppose, théoriquement, une révolution accomplie »[278].

On peut voir aussi un témoignage de la difficile articulation des deux plans dans ce passage de la « Première méditation nocturne », où Ponge revendique une pratique littéraire d'inspiration anarchiste, nettement démarquée, donc, par rapport à ses positions politiques communistes :

Ni Dieu ni maître. Le Maître serait-il le Logos, le langage, les mots Cela explique ma façon d'écrire contre les mots, contre le langage (…). Cela explique aussi, étant donné ma conception de l'homme qui doit avancer toujours dans la

[278] Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, *op.cit*., p.140.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

possession du monde et de son esprit sans accepter ni Dieu ni maître, mon souci de prendre corps à corps les objets, les sentiments communs qu'ils provoquent, de procéder à des dissociations d'idées, de défaire les lieux communs, etc. (…) Bien entendu pour moi la formule « Ni Dieu ni Maître » est valable dans tous les domaines, surtout la métaphysique. En politique j'accepte pour maître la société humaine, une fois qu'elle sera constituée harmonieusement et, jusqu'alors, le parti qui tend à cette constitution harmonieuse (NNR II, II, 1182).

Le rectificatif introduit *in extremis* n'enlève rien à la provocation que constitue l'utilisation d'une formule anarchiste dans un paragraphe censé faire acte d'allégeance au parti communiste…

En revanche, dans « Je suis un suscitateur »[279], c'est bien dans le répertoire propre au Parti communiste que Ponge vient puiser, en reprenant la formule de L'Internationale : « Debout ! les damnés de la terre ». Dans ce texte Ponge revient une fois encore au thème du mutisme, pour présenter son travail comme adressé à « ceux qui n'ont pas la parole », dans la volonté de la leur donner : « Voilà où ma position politique et ma position esthétique se rejoignent » (*NNR I*, II, 1171). C'est donc dans le motif de la *suscitation*, c'est-à-dire dans la dimension pragmatique, que s'ébauche une articulation entre les deux plans. Ce motif est chez Ponge un fil conducteur très important : plusieurs textes écrits à la fin des années vingt témoignaient déjà d'une mission suscitatrice[280]. Ainsi dans « Des raisons d'écrire », si l'auteur affirmait « ne parler qu'à ceux qui se taisent », il ajoutait aussitôt qu'il s'agissait d'un « travail de suscitation » (*PR,* I, 196). Ainsi encore se proposait-il dans « Rhétorique » de « sauver quelques jeunes hommes » en leur disant : « donnez tout au moins la parole à la minorité de vous-mêmes » (*PR,* I, 193)[281]. Le motif de la suscitation réapparaîtra une nouvelle fois en 1944, on le verra. L'élection de ce terme n'est sans doute pas étrangère à son étymologie : *suscitare* est en effet un dérivé de *citare* qui signifie « mettre en mouvement », « faire venir à soi », « convoquer ». Dans la « suscitation » comme déjà dans l'« incitation » il y a donc la mise en mouvement par l'effet d'un appel de l'autre vers soi. A cette notion, le *sus* de *suscitare* ajoute celle de l'impulsion vers la verticale : « faire lever », « soulever » (par en-dessous). De l'action de l'écrivain conçue comme levier ? « Debout ! les damnés de la terre. »… C'est dans la dimension pragmatique du langage, celle qu'il vise depuis toujours, que Ponge trouve peut-être la meilleure possibilité d'articulation entre sa foi politique et sa foi poétique. La mission d'ordre politique qu'il se donne pendant les années de guerre transforme profondément, il faut le souligner, le mandat social d'avocat *ad litem* des choses qu'il s'était donné dix ans plus tôt. La finalité de sa mission se déplace : Ponge se déclare au service du devenir humain, plus que des choses. Et il est remarquable que l'expression « prendre parti » serve de dénominateur commun à ces deux choix existentiels successifs : Ponge justifie en effet auprès de Camus, en 1943, son appartenance au Parti communiste, dans les termes suivants :

(…) j'ai très intensément l'impression d'une « responsabilité civile », d'autant plus astreignante qu'on est plus conscient, éduqué, « intellectuel ». Je ne peux

[279] Texte de 1942, qui restera très longtemps inédit, jusqu'à sa publication en 1986 dans les *Cahiers de L'Herne*, (*op. cit*.).

[280] Laquelle mission consiste, écrit Jean-Marie Gleize, à « rendre qui le peut, qui en ressent le désir, maître de soi-même, actif et productif, authentiquement "parlant" » (*Francis Ponge*, *op.cit*. p.76).

[281] A noter qu'à l'époque le propos était beaucoup plus élitiste qu'il ne l'est en 1942, puisque la rhétorique ou « art de résister aux paroles » était présentée comme susceptible de sauver «les rares personnes qu'il importe de sauver », à savoir « celles qui peuvent faire avancer l'esprit, et à proprement parler changer la face des choses » (*PR*, I, 193).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

me concevoir que prenant parti, et je crois que ne pas prendre parti, c'est encore en prendre un (le mauvais) (PR, I, 210-211, je souligne).

B. Discours des Lumières : humanisme, progrès

Au-delà de l'engagement communiste, la parole de Ponge se situe dans le sillage bien plus ancien du combat des Lumières pour promouvoir l'homme, contre tout ce qui le maintient dans l'ignorance. Dès les « Notes prises pour un oiseau », Ponge revenant sur un motif qui lui est cher, à savoir celui du grand nombre de déclarations inédites que peut susciter n'importe quel objet, porte ces déclarations au crédit d'un progrès pour l'homme et d'une contribution scientifique à la connaissance : « il y a intérêt à ce qu'elles soient dites. Non seulement pour le progrès de la science, mais pour celui (moral) de l'homme par la science » *(RE,* I, 352). A elle seule, cette déclaration contient en germe tout le programme qui était celui des philosophes du XVIIIème siècle : la conviction que l'homme est perfectible et que l'humanité peut s'acheminer vers un progrès continu ; la mission pédagogique de l'écrivain, ouvrier actif de ce progrès ; l'instrument principal de cette mission : le savoir en général, et en particulier la science.

Promotion de la science et de la connaissance

En mentionnant d'emblée le « progrès de la science », Ponge adosse son discours à une autorité de type scientifique qui vient redoubler l'autorité des Lumières. Comme les philosophes du XVIIIème, il fait, dans *La Rage de l'expression*, l'éloge du savant et se réfère avec insistance au modèle scientifique[282]. C'est ainsi par l'exemple de la découverte scientifique qu'il justifie sa tentative de rendre compte de toutes les étapes de sa recherche : « il est très légitime au savant de décrire sa découverte par le menu, de raconter ses expériences, etc. » (*RE,* I, 427). Il va jusqu'à formuler le vœu de « fonder une science dont la matière serait les impressions esthétiques » et d'être « l'homme de cette science » si sa réalisation s'avère possible (*ibid*., 425).

La revendication explicite d'une filiation par rapport aux Lumières apparaît dans deux textes écrits en juillet 1941, et dans des termes presque semblables. Dans une lettre à Gabriel Audisio[283], Ponge écrit :

Pour moi je suis de plus en plus convaincu que mon affaire est plus scientifique que poétique. (…) J'ai besoin du magma poétique, mais c'est pour m'en débarrasser. Je désire violemment (et patiemment) en débarrasser l'esprit. C'est en ce sens que je me prétends combattant dans les rangs du parti des lumières, comme on disait au grand siècle (le XVIIIè). Il s'agit, une fois de plus, de cueillir le fruit défendu, n'en déplaise aux puissances d'ombre, à Dieu l'ignoble en particulier (RE, I, 411).

A la même époque, cette déclaration est intégrée à son travail en cours sur « La Mounine », sous cette forme légèrement différente :

Il s'agit une fois de plus de cueillir (à l'arbre de science) le fruit défendu, n'en déplaise aux puissances d'ombre qui nous dominent, à M. Dieu en particulier. Il s'agit de militer activement (modestement mais efficacement) pour les

[282] Sur les relations complexes de la poésie et de la science chez Ponge, voir l'article de D. Alexandre, « Francis Ponge, un peu comme un savant à sa recherche particulière », in *Ponge résolument*, *op. cit*., p. 219-232.

[283] Lettre recueillie dans l' « Appendice au "Carnet du bois de pins" ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« lumières » et contre l'obscurantisme – cet obscurantisme qui risque à nouveau de nous submerger au XXème siècle du fait du retour à la barbarie voulu par la bourgeoisie comme le seul moyen de sauver ses privilèges (ibid., 425).

Dans l'une et l'autre déclarations, Dieu est désigné comme le principal obstacle au progrès de l'esprit humain. Sans aller aussi loin, les philosophes des Lumières, on le sait, récusaient l'autorité des dogmes religieux dans la mesure où ils empêchaient l'exercice de la raison et le développement du savoir. Mais dans le cas de Ponge, la prise de position athéiste participe d'autres enjeux, et c'est pourquoi je reviendrai plus loin sur la violence de ses attaques anti-religieuses. Je note en attendant que la deuxième déclaration ajoute un autre ennemi, de nature politique, et directement lié au contexte de l'époque : le « retour à la barbarie voulu par la bourgeoisie » (en 1940, c'est ainsi que Ponge analyse les causes de la guerre qui déchire l'Europe). Par l'emploi du mot « barbarie » – fréquent sous la plume des philosophes du XVIIIème – Ponge souligne sa parenté avec le discours des Lumières, dont il reprend à son compte les deux cibles principales : l'obscurantisme et la barbarie.

On note aussi le remplacement, dans la deuxième déclaration, du verbe « combattre » par le verbe « militer », qui souligne l'aspect positif du combat (un combat pour plutôt que contre), mis au service d'une cause à défendre. Le terme n'aurait certes pas pu être employé par les philosophes des Lumières, mais il correspond parfaitement à leur conception de l'écrivain comme artisan actif du progrès humain, qui se bat en vue d'une transformation dans les faits. La recherche de l'efficacité, le souci pragmatique situent Ponge, là encore, dans cette lignée.

Quant à l'arme à utiliser pour parvenir à cette efficacité, c'est, clairement désignée, la connaissance, ce « fruit défendu ». De même que les philosophes se proposaient de répandre le savoir, Ponge assigne à son œuvre la mission d'accroître la connaissance. C'est ce qu'il rappelle explicitement dans le « Carnet du Bois de pins », où il se montre préoccupé de ne pas perdre de vue cette dimension essentielle de son travail :

Si nous sommes entrés dans la familiarité de ces cabinets particuliers de la nature, s'ils en ont acquis la chance de naître à la parole, ce n'est pas seulement pour que nous rendions anthropomorphiquement compte de ce plaisir sensuel, c'est pour qu'il en résulte une co-naissance[284] plus sérieuse (ibid., 387).

Réfléchissant à la différence entre connaissance et expression, (toujours à propos du « Bois de pins »), Ponge fait de la première son but principal :

dans certains poèmes (tous ratés) (…) je fais de l'expressionnisme (?), c'est-à-dire que j'emploie après les avoir retrouvés les mots les plus justes pour décrire le sujet. Mais mon dessein est autre : c'est la connaissance du bois de pins, c'est-à-dire le dégagement de la qualité propre de ce bois, et sa leçon comme je disais (ibid., 399).

Pour parvenir à la connaissance il faut, selon la méthode chère aux philosophes du XVIIIème, appliquer à toute chose l'esprit d'examen, afin d'affranchir l'esprit (« le débarrasser », dit Ponge) des préjugés et faux savoirs – notamment tous ceux qu'entretiennent les automatismes de langage – , d'où le « souci de prendre corps à corps les objets, les sentiments communs qu'ils provoquent, de procéder à des dissociations d'idées, de défaire les lieux communs, etc. »[285].

[284] Avec ce mot de « co-naissance », Ponge se réfère sans doute à L'Art poétique de Claudel (1907), auteur qu'il admire et qui a sans doute eu une influence significative sur son œuvre (voir à ce sujet Jean Pierrot, op. cit. p. 53-54).

[285] Ponge note ceci quelques mois plus tard dans la « Première méditation nocturne » (*NNR II*, II, 1182).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Il faut donc s'attacher à l'expérience concrète pour construire ensuite, à partir de cette expérience, une réflexion scientifique. Ponge ne fait en réalité que radicaliser ici, sous l'égide des Lumières, des aspirations qu'il exprimait déjà dans les années vingt et trente. Mais avec le « Carnet du Bois de pins » il s'attache à mettre en oeuvre ce modèle scientifique, plus qu'il ne l'avait jamais fait. L'ensemble du « Carnet » peut être lu en effet comme un effort pour ne pas en rester à l'expérience du plaisir dispensé par le bois de pins : certes cette expérience est indispensable comme point de départ et comme moteur de la recherche (« le plaisir des bois de pins », tels sont les premiers mots du texte) car c'est elle qui en déclenche le désir ; mais le but est de parvenir à la connaissance par l'élucidation de cette expérience de plaisir. Et il importe donc de résister à la tentation de faire de ce plaisir un poème :

Voilà un tableau dont je ne suis pas mécontent, parce qu'il rend bien compte d'un plaisir que chaque homme éprouve lorsqu'il pénètre en août dans un bois de pins. Un poète mineur, voire un poète épique s'en contenterait peut-être. Mais nous sommes autre chose qu'un poète et nous avons autre chose à dire (RE, I, 387).

Poésie et connaissance entrent, à cette époque, en conflit ouvert. C'est le souci de connaissance qui amène Ponge – on l'a vu dans la lettre qu'il adressait à Gabriel Audisio – à refuser à son travail la qualification de « poétique » – ce qu'il n'avait jamais fait – et à lui préférer celle de « scientifique ». La poésie devient un « magma », une entrave intellectuelle, dont il faut « débarrasser l'esprit ». Elle est rejetée au nom d'une morale de la connaissance, que Ponge articule à son ancien mot d'ordre concernant les droits de l'objet, non sans modifier celui-ci :

Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème…(…) Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose (dans l'espoir que l'esprit y gagne, fasse à son propos quelque pas nouveau (ibid., 337-338).

La poésie reste cependant nécessaire, mais en tant qu'étape à dépasser :

en conséquence, ne jamais m'arrêter à la forme poétique – celle-ci devant pourtant être utilisée à un moment de mon étude parce qu'elle dispose un jeu de miroirs qui peut faire apparaître certains aspects demeurés obscurs de l'objet (ibid., 337).

En somme, la poésie est un moyen mais ce serait une faute morale que d'en faire une fin.

Cependant la cause est compliquée : Ponge ne renonce pas tout à fait à l'idée de poésie ; et il tient à marquer aussi ses distances par rapport à une simple démarche scientifique. Les « disciplines nécessaires » selon lui au succès de son « entreprise » sont « celles de l'esprit scientifique sans doute, mais aussi beaucoup d'art. Et c'est pourquoi [il] pense qu'un jour une telle recherche pourra aussi légitimement être appelée poésie » (*ibid*., 356).

Ceci nous rappelle qu'il subsiste une différence de taille entre les philosophes des Lumières et Ponge : c'est que ce dernier n'est pas philosophe – ne veut pas même envisager de le devenir – et que, s'il se réclame de l'esprit des Lumières, il professe un vif dégoût des idées, ce qui constitue tout de même un paradoxe. Il n'est que de voir en quels termes catégoriques il refuse la suggestion faite par Camus d'infléchir son travail dans un sens philosophique :

Si j'ai choisi de parler de la coccinelle c'est par dégoût des idées. Mais ce dégoût des idées ? (…) C'est qu'elles me bousculent, m'injurient, me battent, me

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

bafouent, comme une inondation torrentueuse. (…) Eh bien ! Par défi écrirai-je donc un brouillon d'ouvrage de philosophie ? (…) Non ! (PR, I, 213-214).

Et pourtant cette connaissance à laquelle il vise et qui pour lui ne s'exprime pas par concepts, il se propose – tout comme les philosophes des Lumières – de la transmettre, et tout comme eux encore, il lui donne un accent fortement moral. Du reste, l'arbre dont il s'agit de « cueillir le fruit défendu » n'est-il pas celui de la *connaissance du bien et du mal* ?

Transmission et signification

Les philosophes des Lumières avaient foi – comme leur nom l'indique assez – en la vertu éclairante de la connaissance, qu'ils se donnaient donc pour but de répandre. Leur objectif était essentiellement pédagogique. Sur ce point encore on voit Ponge les rejoindre : la préoccupation didactique, qui depuis l'origine affleurait parfois dans son œuvre, va s'intensifier pendant les années de guerre et l'amener à réviser les positions qu'il avait prises, au moment du *Parti pris des choses*, par rapport à la question de la signification. Il en vient en effet, en mars 1944, c'est-à- dire après cinq ans de guerre et d'engagement politique personnel, à affirmer que la transmission d'un message d'ordre politique et moral est possible en littérature. Le fait mérite d'être souligné, puisque il s'agit de rien de moins que d'un retour de foi en la possibilité d'*exprimer ses convictions*, possibilité à laquelle Ponge avait ouvertement déclaré qu'il renonçait, en choisissant de « faire parler les choses ». Le désir pressant d'articuler projet poétique et projet politique l'amène à renouer le lien entre parole et possibilité d'exprimer. Voici cette nouvelle profession de foi, telle qu'elle est formulée dans les « Pages bis » : « Il faut que l'homme, tout comme d'abord le poète, trouve sa loi, sa clef, son dieu en lui-même. Qu'il veuille l'exprimer mort et fort, envers et contre tout. C'est-à-dire s'exprimer. Son plus particulier » (*PR,* I, 212).

Avec cette déclaration, Ponge est conscient qu'il remet en question l'un des présupposés sur lesquels reposait son parti pris des choses. C'est pourquoi, toujours soucieux d'intégrer les transformations dans un itinéraire d'ensemble qui fasse sens, il retrace son évolution, revenant d'abord à ce qui avait été, dans les années vingt, son premier mot d'ordre, à savoir l'urgence de prendre la parole coûte que coûte :

Il faut parler (…). Il faut d'abord parler, et à ce moment peu importe, dire n'importe quoi. Comme un départ au pied dans le jeu de rugby : foncer à travers les paroles, malgré les paroles, les entraîner avec soi, les bousculant, les défigurant (ibid., 212).

Cependant, une fois la parole prise, on pourrait en venir dans un deuxième temps à en faire un usage plus transitif : « Puis ne plus dire n'importe quoi. Mais dire (et plutôt indirectement dire : "homme il faut être. Société il faut être" (et d'abord "France, il faut être") » (*ibid*., 212). La mention « indirectement dire » est essentielle : Ponge n'est nullement en train d'opérer un virage à 180 degrés, il ne deviendra ni un poète patriotique, ni un moraliste. Il est trop conscient de l'épaisseur de la parole pour la considérer comme un simple véhicule d'idées, aussi poursuit-il par cette précision : « Et cependant faire attention que les paroles ne vous repoissent pas, qui vous attendent à chaque tournant. (…) Pas trop d'illusion qu'on les domine. Un jeu d'abus réciproque, voilà pourquoi indirectement dire » (*ibid*., 212).

Malgré ces réserves, ce qui se manifeste là est cependant une avancée très importante vers l'idée qu'on peut avoir quelque chose à dire, et tenter de le dire. Conduit par le contexte à repenser profondément les enjeux de l'acte de parole, Ponge entend se démarquer à présent de la position esthétique qu'il présentait en 1923 dans « Baudelaire (leçon des variantes) », et qui consistait en la recherche d'un « poème parfait » mais qui ne dise que

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« ce qu'il a envie de dire, ce qu'il se trouve qu'il dit » (*PR,* I, 212-213). Vingt ans plus tard, il y introduit ce correctif essentiel :

(…) on peut tenter au-delà encore. On peut tenter malgré tout, parce qu'on y tient vraiment (et comment, homme vivant, n'y tiendrait-on pas ?) tenter d'exprimer quelque chose, c'est à dire soi-même, sa propre volonté de vivre par exemple, de vivre tout entier, avec les sentiments nobles et purs de bon petit garçon ardent qui existent en vous. Et qui contiennent toute la morale, tout l'humanisme, tout le principe d'une société parfaite (ibid., 212-213).

On note que la signification donnée par Ponge, à cette époque, au fait de « s'exprimer soi-même » est celle d'exprimer ses convictions, et non ses états d'âme. Les « sentiments nobles et purs de bon petit garçon ardent » ne relèvent pas de la psychologie mais de la morale. S'exprimer « soi-même », c'est s'exprimer en tant qu'homme vivant en société, c'est rejoindre la préoccupation collective. Si l'on peut, selon Ponge, « tenter d'exprimer *quelque chose* » ce quelque chose relève d'un projet moral, d'un projet pour l'homme. La découverte, par l'adolescent Ponge, des compromissions morales auxquelles sert le langage avait été, on s'en souvient, à l'origine d'une méfiance durable envers le langage, perçu comme décidément incompatible avec les sentiments de « bon petit garçon ardent ». Voici que l'homme de quarante-cinq ans, qui s'est engagé à défendre les idéaux du parti auquel il appartient, et qui vient de faire l'expérience de la guerre et de la résistance, entrevoit la possibilité de donner voix à ce petit garçon qu'il a été. A travers cette revendication nouvelle, c'est un véritable processus de réappropriation de la parole qui se met en place.

La confiance optimiste en l'homme, contre la tragédie métaphysique

Dans les « Pages bis », qui constituent une réponse à Camus et une contestation de la notion de « l'absurde », Ponge a des accents voltairiens pour plaider la cause du bonheur humain contre la tentation du désespoir auquel pourrait conduire l'impossibilité de comprendre le monde :

De quoi s'agit-il pour l'homme ? De vivre, de continuer à vivre et de vivre heureux. L'une des conditions est de se débarrasser du souci ontologique (une autre de se concevoir comme animal social, et de réaliser son bonheur ou son ordre social). Il n'est pas tragique pour moi de ne pas pouvoir expliquer (ou comprendre) le Monde (ibid., 216).

Le propos est très proche de celui de Voltaire dans ses remarques « Sur les Pensées de M. Pascal »[286]. Le tragique pascalien est en effet une cible commune à Voltaire et à Ponge (« à bas les pensées de Pascal » écrit Ponge sans ambages)[287]. En conformité avec les positions des Lumières, Ponge souhaite délivrer l'homme du désespoir métaphysique : « Je condamne donc a priori toute métaphysique (…) Le souci ontologique est un souci vicieux. (…) Je n'ai pas de temps à perdre, de douleurs, de marasme, à prêter à l'ontologie… » (*ibid*., 216-217). Il souhaite de même que l'homme en finisse avec le sentiment pascalien de sa misère, et sur ce point on le voit reprendre parfois mot pour mot les termes de Voltaire. Celui-ci écrivait :

[286] « Quel est l'homme sage qui sera prêt à se pendre parce qu'il ne sait pas comme on voit Dieu face à face, et que sa raison ne peut débrouiller le mystère de la Trinité ? Il faudrait autant se désespérer de n'avoir pas quatre pieds et deux ailes. Pourquoi nous faire horreur de notre être ? Notre existence n'est point si malheureuse qu'on veut nous le faire accroire. » (« Sur les *Pensées* de M. Pascal » in *Lettres philosophiques*, [1734], Gallimard, Folio, 1986, p. 162).

[287] Dans les « Pages bis II » (*PR*, I,, 210).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'homme n'est point une énigme comme vous vous le figurez pour avoir le plaisir de la deviner. L'homme paraît être à sa place dans la nature, supérieur aux animaux, auxquels il est semblable par les organes ; inférieur à d'autres êtres, auxquels il ressemble probablement par la pensée[288].

Et Ponge dans les « Notes premières de l'Homme » a cette formule, qui est une forme d'hommage à Voltaire : « Il faut remettre l'homme à sa place dans la nature : elle est assez honorable. Il faut replacer l'homme à son rang dans la nature : il est assez haut » (*ibid*., 225).

Cependant les prises de position de Ponge, plus encore qu'une réponse à Pascal, sont une réponse à un interlocuteur bien plus proche puisqu'il est son contemporain et, depuis 1943, son ami : Albert Camus. La lecture du *Mythe de Sisyphe* puis la rencontre de Camus – rencontre que prolonge une correspondance régulière – jouent un rôle majeur dans l'évolution de la pensée de Ponge à cette époque[289]. Les positions de Camus ont beau être fort éloignées de celles de Pascal et de tout dogme religieux, aux yeux de Ponge elles produisent un effet identique. Dans l'un et l'autre cas le souci ontologique incline au découragement : « Toute tentative d'explication du monde tend à décourager l'homme, à l'incliner à la résignation. Mais aussi toute tentative de démonstration que le monde est inexplicable (ou absurde) » (*ibid*., 216). La pensée de l'absurde relève de la même nostalgie d'absolu que le désespoir métaphysique :

L'individu tel que le considère Camus, celui qui a la nostalgie de l'un, qui exige une explication claire sous menace de se suicider, c'est l'individu du XIXè ou du XXè siècle dans un monde socialement absurde. C'est celui que vingt siècles de bourrage idéaliste et chrétien ont énervé (ibid., 209).

Contre cet é-nervement, Ponge propose donc à l'homme de se tourner vers l'action en se détournant de l'explication, de prendre résolument le parti du relatif contre celui de l'absolu, et de travailler à ce qui est en son pouvoir : certes

il n'atteindra pas l'absolu (inaccessible par définition) mais il parviendra dans les diverses sciences à des résultats positifs, et en particulier dans la science politique (organisation du monde humain, de la société humaine, maîtrise de l'histoire humaine, et de l'antinomie individu-société) (ibid., 208).

Là encore Ponge s'exprime en des termes très proches de ceux de Voltaire, qui écrivait

Il ne faudrait point détourner l'homme de chercher ce qui lui est utile, par cette considération qu'il ne peut tout connaître. (…) Nous connaissons beaucoup de vérités ; nous avons trouvé beaucoup d'inventions utiles. Consolons-nous de ne pas savoir les rapports qui peuvent être entre une araignée et l'anneau de Saturne, et continuons à examiner ce qui est à notre portée[290].

Du reste le rapprochement avec Voltaire s'impose aussi sur le plan de la situation d'énonciation : dans le cas de Voltaire comme dans celui de Ponge, l'expression des convictions intervient dans un cadre polémique. Il s'agit de répondre à la conception du monde proposée par un autre, en lui opposant une conception différente. La confrontation

288 Voltaire, « Sur les Pensées de M. Pascal », Lettres philosophiques, op. cit., p. 159.

289 Ponge lit « L'essai sur l'absurde » (titre primitif du *Mythe de Sisyphe*) en 1941. Il fait parvenir à Camus, en janvier 1943, *Le Parti pris des choses*, et reçoit de Camus une longue lettre en retour. La première rencontre entre les deux hommes a lieu le 1er février 1943. L'ensemble des « Pages bis » peut être considéré comme une réponse aux affirmations de Camus.

290 Voltaire, op.cit, p. 182-183.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

à l'altérité, que ce soit celle des « choses » ou des hommes, est source de stimulation intellectuelle.

Toutes ces prises de position en faveur de l'homme pourraient laisser penser qu'en ces années de guerre, Ponge est en train de passer du parti pris des choses à celui de l'homme.

4. Le parti pris de l'homme ?

Pendant les années de guerre Ponge se retrouve, selon l'expression de Michel Collot, « en souci de l'homme », à tel point que son parti pris en faveur des choses vacille. Son attention à l'homme se manifeste d'abord à travers deux productions que j'ai signalées comme en marge de son œuvre : les « Souvenirs interrompus » puis les « Billets "hors sac" *»*. Elle prend ensuite une forme plus radicale avec le projet, à partir de 1943, d'écrire « L'Homme » comme suite au *Parti pris des choses* .

A. « Humain, résolument humain »

[« Humain, résolument humain »[291]]

Les « Souvenirs interrompus »

Pendant les dix mois de sa mobilisation (de septembre 1939 jusqu'à l'exode de juillet 1940) Ponge n'écrit rien ou presque. Sa parole d'écrivain est comme suspendue par les circonstances. Certes il ne dispose matériellement que de peu de temps, mais il n'en avait guère davantage du temps du « bagne Hachette », où il parvenait, malgré son travail et sa vie de famille, à consacrer un court moment chaque soir à l'écriture. Or, pendant la « drôle de guerre », ses moments libres sont davantage employés à la vie sociale, en compagnie de ses camarades mobilisés, ou dans les cafés de Rouen[292]. « Trop de respect humain, une crainte poussée jusqu'à la lâcheté de paraître étrange à mes camarades et même au premier venu, un penchant naturel à la paresse coupable (…) m'empêchaient de m'isoler pour travailler et écrire », note-t-il (*NNR I*, 1092-1093). En réalité Ponge semble avoir vécu cette période comme une plongée parmi « les autres » : un homme parmi d'autres hommes. Une immersion dans l'humain. Significative à cet égard est la façon dont il se positionne en tant qu'homme plutôt qu'en tant qu'écrivain dans ce passage où, relatant une conversation avec Paul Nougé, il est amené à s'interroger sur la manière dont l'écrivain Ponge est perçu :

Mais après tout qu'importe. L'homme en moi a trop de ressource pour que quelque aventure de l'écrivain le gêne, ou qu'une incertitude sur sa gloire retienne longtemps son attention. Qu'étais-je, assis dans le fauteuil rouge de la chambre de Paul Nougé ? Un authentique commis du 3è COA que ses camarades pouvaient certifier pour tel, qui faisait très bien sa corvée de soupe (ibid., 1123).

Mais si sa parole d'écrivain est suspendue, il tiendra en revanche à rédiger les souvenirs de l'expérience humaine qui fut la sienne à cette époque, dans ces « Souvenirs interrompus » qu'il compose à la fin de l'année 1940. Ce récit accorde une place considérable à « l'homme », au sens où Ponge s'attache à évoquer longuement les êtres humains qu'il côtoie, qu'il s'agisse de la foule anonyme des travailleurs dans le tramway qu'il emprunte quotidiennement, de ses logeuses successives, de sa sœur Hélène – retrouvée

291 Voir « Pages bis » X : « Mon titre (peut-être) : La Résolution humaine, ou Humain, résolument humain ou Homme, résolument » (*PR*,I, 202).

292 Cafés qu'il présente en détail dans les « Souvenirs interrompus », *NNR I*, II, 1085.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

lors d'une permission –, et surtout de ses camarades mobilisés. Ces évocations sont essentiellement bienveillante : des ouvriers côtoyés chaque jour dans le tramway, Ponge dit garder un « souvenir attendri », déclarant même que leur compagnie a constitué « l'un des seuls milieux sympathiques » de cette période et qu'il était « précieux » pour lui de pouvoir quotidiennement « coudoyer au sens propre ces gens, seuls innocents, seuls sans prétention, seuls authentiquement humains, seuls purs » (*ibid*., 1082-1083). Ponge certes s'exprime là en communiste : René Etiemble, dans l'article qu'il consacre aux « Souvenirs interrompus » taxe cet élan lyrique « d'ouvriérisme de commande »[293]. Cette réserve ponctuelle ne l'empêche pas d'admirer la démarche de Ponge qui, contrairement à Sartre (dont nous avons aussi les souvenirs de cette époque, avec les Carnets de la drôle de guerre) « n'était pas coupé, lui, de la classe ouvrière, et non seulement prenait son parti de ce que sont les hommes tels quels, mais, dans l'excès de sa générosité, prenait le risque du parti pris de l'homme »[294]. Quant à ses camarades, Ponge les passe en revue dans une série de portraits, dont l'ensemble occupe à lui seul près d'un tiers des « Souvenirs ». Comme si l'essentiel de ce qui devait être sauvé de cette période, c'était la mémoire de ces hommes (effectivement par lui préservés de l'oubli, ce qui donne aujourd'hui à cette lecture un aspect émouvant), ces hommes dont Ponge s'attache à dégager les traits caractéristiques avec autant d'attention qu'il le fait pour les objets. Autant d'attention et autant de sympathie, car bien rares sont ceux qui font l'objet d'un jugement négatif. Etiemble recense dans ces portraits une impressionnante liste de termes élogieux et affectueux (« un très bon homme », « je l'aimais beaucoup »,« camarade charmant », « je l'avais pris en grande sympathie », « le meilleur cœur du détachement » etc.). Ponge, écrit-il, y « manifeste avec candeur, avec une générosité que certains censeurs tiendront pour excessive, sympathie, amitié, admiration pour la plupart de ceux dont il partage la vie militaire »[295].

Etiemble voit là un véritable « parti pris des hommes », suivi en cela par Jean-Marie Gleize : « Au parti pris des choses, au parti pris pour le monde muet, succède, ou mieux correspond, un parti pris des hommes, et spécialement de ceux qui sont eux aussi muets »[296]. Pour Michel Collot, ces portraits restent trop rapides et désinvoltes pour témoigner d'un authentique « parti pris de l'homme » mais il n'en reste pas moins, poursuit-il, que « ces textes témoignent d'un intérêt pour l'individu, qui ne s'était guère manifesté jusqu'alors dans l'écriture de Ponge », qui « n'avait peint que des types humains ou sociaux : *l'Employé*, *l'Artiste*, *la Jeune Mère*… »[297].

Les *« Billets "hors sac" »*

En 1942 s'offre à Ponge l'opportunité, grâce à l'intervention de Pascal Pia qui le fait entrer au *Progrès de Lyon*, de pratiquer une écriture journalistique centrée sur les humbles préoccupations quotidiennes de la population occupée : il est chargé de rédiger de courts billets quotidiens pour la rubrique roannaise du journal. Il faut insister sur le caractère modeste de la parole qui lui est ainsi confiée : le propos n'est ni philosophique, ni littéraire, ni politique. Il s'agit seulement de rendre compte de l'actualité locale.

293 R.Etiemble, « Francis Ponge et le parti pris de l'homme », *Francis Ponge, Cahier de l'Herne*, *op. cit*., p. 337.

294 *Ibid*. p. 338.

295 *Ibid*. p. 340.

296 J.M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit*. p. 118.

297 Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op.cit*. p. 63.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

De février à mai 1942, juste avant de voir enfin paraître en librairie l'aboutissement de vingt ans de réflexions sur la création poétique, Ponge va donc se faire quotidiennement l'écho des humbles préoccupations de la population roannaise soumise à l'Occupation. Et il est stupéfiant de voir avec quelle bonne grâce il se prête à ce jeu. Il faut se rappeler en effet que ses tentatives antérieures dans ce sens, faites à la demande de Paulhan, s'étaient soldées par un échec[298]. Sans doute le mot de *jeu* est-il ici à prendre dans sa double acception : si Ponge manifeste une si grande aptitude à jouer le jeu, c'est que désormais il dispose lui aussi, en situation de communication, d'une bien meilleure marge de jeu, d'une souplesse nouvelle, qui lui permet de se prêter sans être menacé de dépossession. On lui confie un mandat de parole très limité : il le respecte. On lui donne des destinataires très précis : il s'adapte à eux. Il fait même plus que s'adapter : il tient à marquer son appartenance à cette population roannaise à laquelle il s'adresse. Ceci est signifié en particulier par le *nous* qu'il emploie très majoritairement – le *je* restant relativement rare. Peu de billets dans lesquels n'apparaisse la référence commune à « notre ville », ainsi que de nombreuses marques de première personne du pluriel (« avouons que… », « une agglomération comme la nôtre », « nos autorités » etc.). Ponge prend fait et cause pour les préoccupations locales : la pose de panneaux pour l'affichage des communiqués du ravitaillement, la disparition des cèdres du quai de la Loire, le retour des maraîchers sur le marché après le dégel, les efforts louables des étalagistes pour tirer parti du peu de marchandises qu'ils ont à offrir… S'il était besoin d'une preuve de l'intérêt – de la tendresse dirait-on presque – que Ponge porte à l'humain, ces « Billets » suffiraient à la fournir.

Mais ils témoignent aussi du goût de Ponge pour une parole d'autorité, car aussi modeste que soit la position de parole qu'il occupe ici, il est frappant de constater qu'il fait grand usage de l'autorité non moins modeste qu'elle lui donne. Il s'en sert d'abord pour tenter d'améliorer les conditions de vie des Roannais : il signale des injustices, des négligences, des manques et il en appelle aux autorités pour y remédier ; il en vient surtout, au fil des billets, à formuler lui-même de plus en plus de suggestions[299]. Celles-ci, toutes limitées qu'elles soient, illustrent la façon dont Ponge s'érige en porte-parole ou – retrouvant une position qui lui est chère – en avocat plaidant la cause des habitants. Il exerce cette fonction avec une certaine solennité (« Nous posons publiquement la question, et nous demandons qu'on y songe : ce serait vraiment justice ») doublée de fierté quand ses suggestions sont suivies d'effet : « Nous avions demandé il y a quelques jours qu'on sorte les bancs de bois aux Promenades. Satisfaction nous a été donnée vendredi » (*NNR I*, II, 1150, 1157).

Cependant l'autorité s'exerce très largement aussi sur le plan moral. Des faits qu'il observe, Ponge tire maintes petites « leçons » – comme il le faisait à partir des objets dans *Le Parti pris*. Il s'agit de leçons susceptibles de soutenir le moral de la population – en soulignant la persistance de « qualités bien françaises » (*ibid*., 1148) sur lesquelles l'Occupation reste sans prise – et de l'encourager dans ses efforts de résistance au découragement. Ainsi de l'« exemple à suivre » des artisans qui ont entrepris de rénover de vieilles péniches dans le port fluvial déserté : « Ici comme ailleurs, c'est en bricolant avec ingéniosité et bonne

[298] En novembre 1933, Paulhan propose à Ponge de rédiger mensuellement une chronique pour la *N.R.F.*, « une note d'une demi-page, très simple, sur un spectacle, un événement, n'importe quoi » (*Corr.* I, 164, p.168). Les deux premières tentatives de Ponge sont refusées par Paulhan, car elles restent très littéraires et trop étrangères au ton « très simple » qui était demandé. Quant à la troisième, « Les trois boutiques », elle ne sera publiée que dans *Le Parti pris des choses*.

[299] Attribuer « des faveurs supplémentaires en matière de ravitaillement » à ceux dont les conditions de travail sont particulièrement dures physiquement (*NNR I*, II, 1150) ; fournir en bancs de bois le jardin public afin qu'on puisse s'y asseoir pour profiter des premiers beaux jours (*ibid*., 1153) ; éclairer la nuit les horloges de la ville (*ibid*., 1160)…

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

humeur qu'on attend, sans désespérance, la fin du grand cauchemar » (*ibid*., 1148). En somme Ponge s'emploie à mettre en œuvre dans ces « Billets » – à modeste échelle – le sentiment de responsabilité civique dont il fait état dans les « Pages bis ». Il se donne pour mission d'être un soutien moral, en proposant sans cesse des leçons d'espoir et de civisme qui rappellent à la mémoire, en ces temps d'humiliation pour l'homme, les valeurs proprement humaines.

Cependant, plus significative encore du souci de l'humain qui préoccupe Ponge à cette époque est son intention de consacrer un ouvrage à *l'homme* lui-même.

B. Un nouveau sujet : l'homme ?

Dans une lettre du 2 février 1943, Ponge annonce à Paulhan un tournant considérable dans son œuvre : lui, l'auteur du *Parti pris des choses*, veut s'attacher désormais à « l'homme » :

Il se trouve que mon objet actuel est l'Homme (rien que cela !). C'est cela, la suite du Parti pris. (je le laisse sans doute, de temps à autre, pour la Lessiveuse, l'Anthracite ou l'Eucalyptus, etc… mais j'y reviens régulièrement – et je pense qu'il se fera) (Corr. I, 277, p. 286).

De fait, Ponge publiera dans *Les Temps modernes* en 1945 sous le titre « Notes premières de L'Homme », un premier état de ce travail, mené en 1943-44.

Une décision en réaction

Certes c'est en grande partie le « souci de l'homme », dû aux circonstances historiques, qui explique cette décision. A la pression du contexte s'ajoute du reste celle des amis communistes de Ponge, qui le sollicitent dans le sens d'une adéquation plus explicite entre ses engagements et son œuvre[300]. Mais cette décision est aussi – et peut-être surtout – l'effet de la publication récente du *Parti pris des choses*, et des premières lectures auxquelles elle donne lieu. Parmi celles-ci, la réaction de Camus joue un rôle essentiel. C'est en effet juste après avoir reçu de Camus une longue lettre au sujet du *Parti pris* que Ponge décide de se consacrer à « L'Homme ». Or la lettre de Camus, bien que chaleureuse et admirative, souligne dans l'œuvre de Ponge un certain anti-humanisme : « Ce qui personnellement me frappe le plus dans votre livre, c'est la nature sans hommes, le matériau, la chose comme vous dites »[301]. Camus note chez Ponge « une curieuse nostalgie de ce qu'on appelle stupidement les formes inférieures de la vie » et en somme une « nostalgie de l'immobilité ». Il insiste particulièrement en effet sur la prédilection de Ponge pour le minéral, prédilection qu'il relie à sa propre conception de l'absurde : « une des fins de la réflexion absurde est l'indifférence et le renoncement total – celui de la pierre ». Et il termine en incitant Ponge à développer le contenu philosophique latent de son œuvre, lui suggérant par plaisanterie des titres possibles : « Pour ma part, je rêve d'une Philosophie du Minéral ou de Prolégomènes à une métaphysique de l'Arbre, ou à un Essai sur les attributs de la Chose »[302].Ponge se sent vivement pris à partie par cette lecture anti-humaniste de son œuvre, d'autant plus qu'il a pour Camus une profonde admiration. La lettre de Camus suscite chez lui, dès les jours qui suivent, un désir de s'expliquer en réponse, désir qui

[300] Voir l'incipit de « La Lessiveuse », où Ponge fait mention de « ceux qui □l□e pressent curieusement d'abandonner □s□es espèces favorites (herbes ou cailloux, par exemple) et de montrer enfin un homme » (*P*, I, 737).

[301] A.Camus, « Lettre au sujet du *Parti pris* », *Nouvelle revue française* N° 45, juillet-septembre 1956, p.388.

[302] *Ibid*, p. 390, 392.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

prend, avec ce qui deviendra les « Pages bis », la forme d'une véritable effervescence, dont témoignent les datations très rapprochées des textes[303].

Rappelons que l'annonce à Paulhan de la décision de faire de « L'Homme » la « suite du Parti pris » est exactement contemporaine, puisqu'elle est datée du 2 février 1943. Il en ressort une certaine contradiction entre les deux réactions qu'induisent chez Ponge la critique de Camus : d'un côté en effet Ponge l'entérine – peu ou prou – en décidant de modifier profondément le contenu de son œuvre dans le sens de l'humanisme, avec le projet de « L'Homme » ; de l'autre il la récuse en s'employant, dans une série de réponses véhémentes à Camus, à justifier son parti pris comme profondément humaniste.

Une décision assortie d'une démarche contradictoire

Les réponses que Ponge fait à Camus tentent de couper court à la lecture anti-humaniste du *Parti pris des choses*, telle qu'elle s'annonce avec la réaction de Camus[304]. Aussi Ponge tient-il à rappeler, dans les « Pages bis », l'importance qu'ont à ses yeux l'« amour-propre humain », la « fierté humaine ». Aussi récuse-t-il le grief qu'on lui fait d'élire les objets de la nature au détriment des créations de la culture, de sembler préférer « un caillou, un brin d'herbe, etc. » à « La Fontaine, Rameau, Chardin, etc. » : « J'aime mieux un objet, *fait de* l'homme (le poème, la création métalogique) qu'un objet sans mérite de la Nature » (*PR,* I, 214). Façon de rappeler implicitement que l'œuvre ne doit pas être confondue avec la réalité dont elle traite : *Le Parti pris des choses*, étant une création humaine, appartient au domaine de l'art et non de la nature ; il illustre en somme le parti pris de faire œuvre humaine à propos des choses.

Œuvre humaine, il l'est aussi parce qu'il a pour finalité une augmentation de l'humain. Ponge reprend là, dans les « Pages bis », l'argument déjà ancien de l'appropriation par l'homme des qualités inédites qu'il découvre aux choses : l'intérêt de l'objet est qu'il figure « une variété infinie de qualités et de sentiments possibles. » Si la nature est belle, c'est par les possibilités qu'elle offre de « sortir l'homme de lui-même » et du « manège étroit »où il s'enferme (*ibid*., 217).

Enfin, à l'absence de l'homme en tant que sujet de l'œuvre, *Le Parti pris* répond par la présence essentielle de l'homme en tant que *destinataire*. Il est une proposition adressée à l'homme en vue de lui procurer du plaisir et d'augmenter ses capacités de bonheur : « je n'admets qu'on propose à l'homme que des objets de jouissance, d'exaltation, de réveil » (*ibid*., 210). En affirmant que la littérature est d'abord « un objet de plaisir pour l'homme » (*ibid*., 219), Ponge ne fait que rappeler une exigence qui n'a cessé de le préoccuper, depuis ses premières tentatives d'écriture. N'écrivait-il pas déjà, en 1924 – dans des termes très proches de ceux de 1943 : « Le poème est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui » (*ibid*., 178-179) ? En somme Ponge rappelle à Camus, qui voit dans sa poésie une « nostalgie de l'immobilité », qu'il a toujours conçu au contraire la poésie comme incitation à vivre adressée à l'homme, contre la tentation du suicide. Il réaffirme en 1943 qu'au « suicide ontologique » il entend « opposer la naissance (ou résurrection), la *création métalogique* (la POÉSIE) » (*ibid*., 213).

303 « "Pages bis" V, VI et VII sont rédigées dans les jours qui suivent : Ponge y consigne ses réactions à la lettre d'Albert Camus, et y prépare la discussion qu'il doit avoir avec lui le 1er février. "Pages bis" VI et VII sont écrites dans le train qui mène Ponge au rendez-vous. "Pages bis" VIII est datée du 7 février. Ces notes fébrilement consignées sur des pages de carnet donnent une idée de la passion qui sous-tend cet échange. » (Michel Collot, Notice sur les « Pages bis », *OC* I, 983).

304 Cette lecture est pourtant destinée à s'amplifier et se confirmer dans les années qui vont suivre, avec l'étude de Sartre qui paraîtra en 1944 et fera de Ponge, pour longtemps, l'« homme des choses »…

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

On peut donc s'étonner de voir Ponge, en même temps qu'il affirme la dimension profondément humaine du *Parti pris des choses*, intérioriser en quelque sorte l'accusation d'anti-humanisme en décidant d'écrire « L'Homme ». Il me semble que cette tension entre deux pôles illustre, dès le début, l'existence d'un porte-à-faux dans la nouvelle décision de Ponge d'écrire sur L'Homme. C'est une décision « en réponse », une décision réactive, que Ponge ne parviendra pas à s'approprier vraiment

Une décision sans adhésion profonde

Le projet de « L'Homme » ne va pas en effet sans réticence, ni même sans accès de rébellion. En témoignent par exemple les « Pages bis » IX : Ponge y rapporte une conversation avec son ami René Leynaud, dans laquelle celui-ci exprime ses doutes quant à l'opportunité de « décrire à perpétuité, à jet continu » et son désir que Ponge « aboutisse dans son travail de L'Homme » (*ibid*., 220-221). Commentaire de Ponge : « A ce propos, je peux dire que cela m'agace un peu, cette façon de me lancer l'homme dans les jambes, et j'ai envie d'expliquer pourquoi l'homme est en réalité le contraire de mon sujet ». La brève explication qui fait suite est, dans son refus de toute justification un peu développée, manifestement empreinte d'exaspération :

En gros, voici : si j'ai un dessein caché, second, ce n'est évidemment pas de décrire la coccinelle ou le poireau ou l'édredon. Mais c'est surtout de ne pas décrire l'homme. Parce que : 1° l'on nous en rebat un peu trop les oreilles ; 2°etc. (la même chose à l'infini) (ibid., 221).

Autre accès de rage, toujours en 1943 :

L'expression est pour moi la seule ressource. La rage froide de l'expression. C'est aussi pour vous mettre le nez dans votre caca, que je décris un million d'autres choses possibles et imaginables. Pourquoi pas la serviette-éponge, la pomme de terre, la lessiveuse, l'anthracite ? … Sur tous les tons possibles (ibid., 221).

En revendiquant la « rage froide de l'expression » comme moteur essentiel de son travail, Ponge prend implicitement parti, en ce qui concerne ses écrits récents, pour *La Rage de l'expression* (donc pour la description d'objets) au détriment de « L'Homme ». Il renâcle. Il défend son parti-pris. De fait, parallèlement aux « Notes premières de L'Homme », auxquelles il travaille jusqu'à l'été 1944, il continue à écrire des textes descriptifs (« La Lessiveuse », *Le Savon*…).

C'est d'autant plus étonnant de le voir, en mars 1944, prendre la posture de celui qui fait amende honorable, et qui, revenant sur l'ensemble de son parcours, en vient à présenter son activité descriptive comme une simple étape – le plus important restant l'œuvre à venir, c'est-à-dire « L'Homme ». Cette surprenante auto-critique mérite d'être citée un peu longuement :

Certainement, en un sens, Le Parti pris, Les Sapates, La Rage ne sont que des exercices. Exercices de « rééducation verbale. Cherchant un titre pour le livre que deviendra peut-être un jour La Rage, j'avais un instant envisagé ceux-ci : Tractions de la langue ou La Respiration artificielle. Après une certaine crise que j'ai traversée, il me fallait (parce que je ne suis pas homme à me laisser abattre) retrouver la parole, fonder mon dictionnaire. J'ai choisi alors le parti pris des choses. Mais je ne vais pas en rester là. Il y a autre chose, bien sûr, plus important à dire : je suis bien d'accord avec mes amis. J'ai commencé déjà, à travers le Parti pris lui-même, puis par la Lessiveuse, le Savon, enfin l'Homme.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La lessiveuse, le savon, à vrai dire, ne sont encore que de la haute école : c'est l'Homme qui est le but (ibid., 211).

Il est intéressant de noter la manière dont Ponge relit ses différents écrits en fonction de leur avancée progressive vers le but ultime qu'est « l'Homme » : il ne dit pas mot de *La Rage de l'expression*, considérant peut-être que ces textes relèvent globalement du même propos que *Le Parti pris des choses* – dont il tient à rappeler cependant qu'il participait déjà du projet humaniste. Il mentionne ensuite, comme une étape nouvelle, deux textes récents , « La Lessiveuse (1943) et « Le Savon » (auquel il travaille depuis 1942). Or il n'est nullement évident, à la lecture de ces deux textes, qu'ils fassent à l'homme une plus grande place que les textes précédents. Certes « La Lessiveuse » commence par une « prise à partie » (c'est le terme employé par Ponge) à propos du choix de parler d'une lessiveuse là où ses amis attendraient le choix de l'homme, mais justement cette prise à partie ressemble bien davantage à une détermination de persister dans le parti pris précédent, qui pourrait bien être finalement le mieux à même de « montrer un homme » :

Pour répondre au vœu de plusieurs, qui me pressent curieusement d'abandonner mes espèces favorites (herbes ou cailloux, par exemple) et de montrer enfin un homme, je n'ai pas cru pourtant pouvoir mieux faire encore que de leur offrir une lessiveuse, c'est-à-dire un de ces objets dont, bien qu'ils se rapportent directement à eux, ils ne se rendent habituellement pas le moindre compte (P, I, 737).

L'emploi du verbe « croire » est significatif : Ponge ne dit pas « je n'ai pas pu mieux faire » mais « je n'ai pas cru pouvoir mieux faire », ce qui est tout différent. Il ne s'agit pas de l'aveu d'une impossibilité mais de l'affirmation d'une foi dans le bien-fondé du parti adopté.

Peut-on, pour expliquer la dimension particulièrement « humaine » attribuée à ces deux textes, considérer qu'ils représentent effectivement une avancée vers « l'homme » dans la mesure où ils traitent, non d'objets naturels, mais d'objets fabriqués par l'homme, à son usage ? Michel Collot voit en effet dans « l'attention plus grande » que porte Ponge, pendant ces années, « aux produits de l'intelligence et de l'industrie humaine » la marque d'une tentative de « synthèse ou de compromis entre le parti pris des choses et le parti pris de l'homme »[305]. Mais Ponge s'était déjà tourné, avant guerre, vers ce type d'objets, tels l'Allumette (1932) ou l'Appareil du téléphone (1939). Et pendant les années de guerre, il a déjà écrit – avant « La Lessiveuse » – « L'Anthracite », « La Gare », « Le Radiateur parabolique », tous objets fabriqués par l'homme… Pourquoi donc alors ne les mentionne-t-il pas, et ne retient-il que « La Lessiveuse » et « Le Savon » ? Mon hypothèse est que ces deux textes, qui ont pour thème commun le « nettoyage » des salissures de l'homme, recouvrent un enjeu considérable qui est en train de transformer profondément la relation de Ponge à la parole : la découverte d'un « pouvoir purifiant » offert à l'homme par un certain usage de la parole. Le chapitre suivant reviendra plus longuement sur cette question.

Il est bien plus étonnant encore, dans le même passage des « Pages bis » IV, de voir Ponge, entérinant les critiques qui lui ont été faites, présenter l'ensemble des textes qu'il a consacrés aux choses – *Rage* comprise – comme n'étant « certainement, en un sens (…) que des exercices » et se déclarer bien décidé maintenant à « ne pas en rester là » car, comme le disent ses amis, « il y a autre chose, bien sûr, plus important à dire (…) : c'est l'Homme qui est le but » (*PR*, I, 211). Il justifie son parti pris et les « exercices » auquel il a donné lieu par la nécessité où il a été, après la « crise » qu'il a traversée (il s'agit évidemment ici de celle qui a été vécue dans les années vingt) de pratiquer une « rééducation verbale »,

[305] Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op.cit*. p.72.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

de « retrouver la parole », de « fonder son dictionnaire ». Cette confession et ces résolutions laissent perplexe. En effet, en même temps qu'elles valorisent le parti pris de l'homme par rapport au parti pris des choses, elles dévalorisent l'acte de parler – intransitif – par rapport à celui de « dire » – d'autant plus transitif qu'il s'agit de dire quelque chose d'« important ». En somme, Ponge semble ici nous expliquer qu'il voit son œuvre passée comme étant essentiellement une mise en œuvre de l'acte de parole, et qu'il se propose, une fois la « rééducation verbale » opérée, d'en venir enfin à l'œuvre véritable, dont l'enjeu ne serait plus cet acte de parole mais un « contenu » plus sérieux. Comment croire à cette résolution, qui va à l'encontre de l'intérêt profond manifesté par Ponge pour la parole en elle-même ? Comment croire, même, que Ponge y souscrive véritablement ?En tout état de cause, lasuite montrera que l'acte de parole demeure pour lui l'essentiel. Ce qui s'y joue est bien trop vital : quelque chose comme une poussée venue du plus profond du corps, comme en témoignent les titres envisagés pour *La Rage* : « Tractions de la langue », « La Respiration artificielle » …

Cependant,Ponge se montre ici tout particulièrement « résolu ». Et comme il ne laisse jamais ses résolutions rester lettre morte, il va tenter en effet, en 1943-44, d'écrire « L'Homme ».

Une difficile mise en œuvre

Dans cette entreprise, Ponge se heurte rapidement à d'importantes difficultés, dont témoignent les « Notes premières de L'Homme ». Le principe qui présidait au parti pris des choses, à savoir la découverte de « vérités nouvelles ou inédites » est ici hors de propos puisque l'homme est « un sujet qui a été fouillé jusque dans ses recoins » (*PR,* I, 226). Ponge se fixe alors pour but de prendre le « recul » nécessaire pour en dresser enfin le « sobre portrait » qu'à sa connaissance « l'on n'a jamais tenté en littérature » (*ibid*., 226-227). Mais il peine à trouver la juste distance. En effet l'homme « est un sujet qu'il n'est pas facile de disposer, de faire sauter dans sa main (…). Il n'est pas facile de tourner autour de lui, de prendre le recul nécessaire »… Bref, l'homme « n'est pas facile à prendre sous l'*objectif* » (*ibid*., 227). On le voit, le modèle de l'attention reste celui que permettait l'objet, tel ce galet choisi parce qu'on pouvait justement « le saisir et le retourner dans [l]a main » (*PPC*, I, 54). Ponge reste bien décidé à porter sur l'homme un regard objectif, c'est-à-dire à le traiter en objet, en le mettant à distance. La démarche risque dès lors d'être vouée à l'échec. La difficulté ressentie amène alors Ponge à voir resurgir l'un des vieux spectres d'autrefois, celui de la parole impuissante, indéfiniment ressassée :

Comment s'y prendrait un arbre qui voudrait exprimer la nature des arbres ? Il ferait des feuilles, et cela ne nous renseignerait pas beaucoup. Ne nous sommes-nous pas mis un peu dans le même cas ? (PR, I, 227)

Il n'est pas indifférent que ce soit le motif de l'arbre qui reparaisse pour illustrer les difficultés rencontrées dans la rédaction de « L'Homme ». Cela signale que les difficultés en question renvoient à un problème de fond : le modèle identificatoire de l'arbre ne parvient pas ici à fonctionner. Ponge qui avait élu comme modèle l'arbre débarrassé de ses feuilles se trouve reconduit à une feuillaison intempestive… Autant dire que le travail sur « L'Homme » l'amène sur un terrain qui n'est pas le sien, le contraint à une démarche qui n'est pas la sienne. « L'on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbre » écrivait-il déjà en 1928 (*PPC*, I, 24)… De même que l'arbre aimerait « sortir » de l'arbre, l'écrivain aimerait « sortir » de l'homme. Non pas au sens où celui-ci serait dénué d'intérêt, mais au sens où il lui paraît enfermé dans son « manège » quand il se prive des ressources situées à l'extérieur de lui. Pour Ponge c'est en se jetant hors de lui-même que l'homme se trouve. C'est dans le contact avec l'altérité que la parole puise sa force. Mais l'écrivain ne deviendra pleinement conscient de cette

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

démarche que peu à peu et ne parviendra à l'assumer totalement qu'après la guerre[306]. Les commentaires de Michel Collot éclairent ce fait que Ponge ne peut se passer de la relation d'objet, constitutive de sa pensée : « C'est le dehors qui sert de révélateur au dedans (…). On est bien loin de l'humanisme traditionnel ; l'homme chez Ponge n'est plus maître de soi et de l'univers, puisqu'il reçoit de ce dernier sa véritable identité »[307].

Il semble bien dès lors que – pour reprendre les propres termes de Ponge – l'Homme soit « le contraire de son sujet ». Du reste les « Notes premières » s'achèvent sur un demi-échec, qui suspend la réalisation de « L'Homme » à la rédemption effective (politique) de l'homme : « L'*Homme* est à venir. L'homme est l'avenir de l'homme. (…) Non pas *vois (ci)* l'homme, mais *veuille* l'homme » (*PR,* I, 230). Ces Notes paraîtront en octobre 1945 dans le numéro 1 des *Temps modernes*, puis seront reprises en 1948 dans *Proêmes* mais elles n'aboutiront pas à l'œuvre qu'elles annoncent :

Leur publication dans une revue située au premier plan de l'actualité littéraire et intellectuelle incite Ponge à leur faire une place de choix dans ses Proêmes [où] elles apparaissent comme une sorte de prélude au Grand Œuvre que tout le livre semble appeler. Pourtant, au moment où il compose le recueil, Ponge sait déjà que ces notes « premières » sont pratiquement les dernières qu'il consacrera à L'Homme[308].

L'homme, sans être son « sujet », est pourtant désormais au cœur de son projet, dans la mesure où il s'attache à mettre en lumière, contre toute référence pascalienne à la « misère de l'homme sans Dieu », la profonde dignité de la condition humaine, notamment dans l'exercice libre de ce qui fait sa spécificité : la parole. Cette réhabilitation de la parole prend, en ces années de guerre, la forme d'un réquisitoire anti-métaphysique contre l'autorité attribuée à la parole divine.

5. La rage athéiste. Parler contre l'autorité de la parole divine

Pendant les années de guerre, Ponge développe une véritable « rage » athéiste. Certes le refus de se soumettre à une transcendance participe du discours des Lumières – et du discours marxiste –, comme on l'a vu plus haut, mais les déclarations athéistes de Ponge relèvent largement aussi d'enjeux qui lui sont propres.

A. Critique du discours religieux

Dans la ligne des philosophes des Lumières, Ponge développe deux griefs principaux à l'égard de la religion : elle entretient l'obscurantisme en paralysant la raison et la connaissance ; elle entretient la résignation en rabaissant l'homme et le persuadant de sa faiblesse et de son malheur. Telles sont les critiques que Ponge présente de manière explicite.

Pour ce qui concerne l'obscurantisme, j'ai déjà cité plus haut le passage dans lequel Ponge déclare combattre pour une poésie qui serve la connaissance, « n'en déplaise aux puissances d'ombre, à Dieu l'ignoble en particulier » *(RE,* I, 411). Quant à la résignation

306 Il s'en expliquera notamment dans *Méthodes*, dans *Pour un Malherbe*, dans *L"Atelier contemporain*.

307 Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op.cit*. p.192.

308 Michel Collot, Notice sur les Proêmes, OC I, p. 961.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

induite par la religion, elle est tout particulièrement vilipendée dans la « Première méditation nocturne », en 1941 :

Dieu égale lâcheté, veulerie, goût masochiste d'être ridicule et dupe. Dieu est au mieux une faiblesse, une maladie honteuse, méprisable, au mieux pitoyable. (…) J'abhorre la notion de Dieu. (…) Le propre de l'homme est de défier Dieu, de n'en pas vouloir. (…) (Souris, curé, plate salope !) (NNR II, II, 1178,1179,1180).

Le combat contre la résignation est réaffirmé en 1943 dans les « Pages bis » : « Toute tentative d'explication du monde tend à décourager l'homme, à l'incliner à la résignation. (…) Je condamne donc a priori toute métaphysique » (*PR,* I, 216). Enfin la figure de Dieu comme force d'oppression tyrannique à l'encontre de l'homme est métaphorisée de façon éclatante dans « La Mounine », par « l'autorité terrible » de ce ciel « qui pèse sur la Provence » *(RE,* I, 412, 415), ce ciel plus noir que bleu, « azur à mine de plomb », qui « tient toute la nature muette » (*ibid*., 416). « Certes », commente l'auteur,

nous n'avions pas besoin de cela (de voir si évidemment le ciel fermé) pour juger que Dieu est une invention ignoble, une insinuation détestable, une proposition malhonnête, une tentative hélas trop réussie d'effondrement des consciences humaines – et que les hommes qui nous y inclinent sont des traîtres ou des imposteurs (ibid., 416).

A travers ce discours anti-religieux, c'est un nouveau « parler contre » qui se déclare, et avec une virulence étonnante. Et cependant, la cause est plus complexe que cela. La critique explicite recouvre d'importants enjeux implicites, qui se traduisent par une forme de réappropriation du discours religieux – détourné de ses fins.

B. Réappropriation du discours religieux

Le mécanisme de réappropriation est visible dans « L'Appendice au "Carnet du Bois de pins" », à travers la manière dont Ponge relate sa conversation avec le pasteur Jacques Babut : à propos de la Rédemption promise par les Ecritures, il opère un parallèle entre la doctrine chrétienne du pasteur et la doctrine marxiste (la sienne à cette époque), et s'approprie le terme de « Rédemption », en se contentant de lui enlever son *R* majuscule, pour évoquer la « rédemption des choses dans l'esprit de l'homme » *(RE,* I, 406). En transposant le discours du pasteur dans le sien propre, Ponge opère un tour de passe-passe dont l'enjeu est peut-être (Ponge est imprégné d'éducation protestante, rappelons-le) d'établir une articulation entre le discours religieux dont il a été nourri et son projet singulier. Dans le « Carnet du Bois de pins », ne faisait-il pas solennellement, deux jours avant la conversation avec le pasteur, cette étrange déclaration qui posait une équivalence entre certain usage de la parole et le « Royaume de Dieu » ?

Au mois d'août 1940 je suis entré dans la familiarité des bois de pins. A cette époque (…) [ils] ont acquis leur chance de sortir du monde muet, de la mort, de la non-remarque, pour entrer dans celui de la parole, de l'utilisation par l'homme à ses fins morales, enfin dans le Logos, ou, si l'on préfère et pour parler par analogie, dans le Royaume de Dieu (ibid. 385, je souligne).

Dans « Notes prises pour un Oiseau », en 1938, on trouvait déjà un procédé analogue de réappropriation du discours religieux – moins apparent cependant. Ponge écrivait alors, dans un passage que j'ai déjà cité : « Pour que l'homme prenne vraiment possession de la nature, pour qu'il la (…) soumette, il faut qu'il cumule en lui les qualités de chaque chose (rien de mieux à cet effet que de les dégager par la parole, de les nominer) » (*ibid*., 352).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Cette déclaration en faveur de la prise de possession de la nature par l'homme ne fait-elle pas écho aux paroles de Dieu lui-même dans la Genèse au moment où, après avoir créé l'homme et la femme, il leur dit : « remplissez la terre et dominez-la. Soumettez les poissonsde la mer, les oiseaux du ciel et toute bête qui remue sur la terre ! »[309] ? L'effet d'écho est du reste renforcé par l'allusion que fait Ponge au pouvoir créateur du Verbe (« dégager par la parole », « nominer »). Sans le formuler, Ponge met en correspondance la théorie marxiste et la Genèse. Sous le discours officiellement marxiste il fait fonctionner, par référence, le discours religieux. Ainsi reverse-t-il dans son projet poétique et politique l'autorité de ce dernier. Il ne l'abandonne pas : il l'utilise.

C. Concurrencer le Logos

Derrière cet usage souterrain du discours religieux, il y a sans doute l'ambition – consciente ou non – de rivaliser avec la parole divine, ou même de prendre sa place. Le Logos est mis sur le même plan que le Royaume de Dieu. Pendant toutes ces années, Ponge se montre très attaché à cette notion de *Logos* qui, on l'a vu, était apparue dès les « Notes pour un oiseau ». En avril 1941, la « Première méditation nocturne » propose tout bonnement de la substituer à celle de Dieu :

Je remplace le mystère métaphysique par le mystère métalogique. Voilà pourquoi je hais Dieu et honore Logos. Je ne dis pas « adore ». Je constate seulement sa primauté, son épaisseur, ses arcanes ; si l'on me pardonne : son insondabilité. (…) Ce que tendent à montrer mes écrits, mes sapates, c'est l'infini tourbillon du logos, ce remous insondable (NNR II, II, 1178 et 1180).

Haïr Dieu et honorer Logos c'est, pour la pensée religieuse, une proposition scandaleuse, presque insensée puisqu'elle désolidarise Dieu et le Logos, alors que le second est censé être l'émanation du premier. Mais Ponge établit au contraire – suprême provocation – la primauté du Logos. Il le ramène sur le plan humain et place ce plan humain sur le devant de la scène. Sa tentative consiste à promouvoir un autre Logos, séparé de Dieu. Mais tout aussi puissant et mystérieux que lui : ses « arcanes » et, plus encore son « insondabilité » font de lui un équivalent divin (l'adjectif « insondable » étant traditionnellement associé à Dieu – à ses desseins en particulier). Au « mystère métaphysique », source de tourment pour l'homme, Ponge propose de substituer le « mystère métalogique » qui est pouvoir et création. Cet adjectif, *métalogique*, revient plusieurs fois sous la plume de Ponge à cette époque[310]. Ce n'est pas tout à fait un néologisme. Ponge le tire, indique Michel Collot,

d'un substantif, attesté par Littré dans le titre d'un ouvrage (…) du XIIè siècle. Il l'emploie pour caractériser le discours poétique, (…) en tant qu'il crée un type de beauté et de vérité qui doit tout au pouvoir du Logos, du langage, et non à l'Idée ou à une quelconque transcendance[311].

Ce nouveau logos se définit par son caractère humaniste. Dans l'extrait du « Carnet » cité plus haut, l'entrée des bois de pins dans le « monde de la parole » ou « Logos » correspondait à une entrée dans le monde « de l'utilisation par l'homme à ses fins morales » *(RE,* I, 385, je souligne). Considérable et inédite assomption de la parole… Ce remplacement de « l'ancien » Logos par une nouvelle parole, faite par et pour l'homme, est au moins équivalent au remplacement du « Vieil homme » par l'homme nouveau, tel que

309 *Genèse,* I, 26-28, *La Bible, Ancien Testament,* Traduction œcuménique*, op. cit.* C'est moi qui souligne.

310 Notamment dans les « Pages bis », dans lesquelles Ponge évoque la « création HEUREUSE du métalogique » (*PR,* I, 215).

311 Note 2 sur les « Pages bis V », OC I, 986.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

l'évoque Saint Paul[312] (celui-ci, du reste, était déjà mentionné lors de la conversation avec le pasteur sur l'idée de rédemption). La rédemption de l'homme passe par la création de son propre Logos. Aider l'homme à s'approprier le langage, en travaillant à la naissance d'une parole qui ait autant d'autorité que le Verbe divin, mais qui soit entièrement *pour* l'homme, telle est la contribution que propose l'écrivain .

Dans les années vingt, il voulait avant tout prendre la parole ; en 1943 il veut parler pour rendre la parole à l'homme. Le but semble s'être déplacé du particulier au général. Mais si l'on y regarde bien, « écrire pour l'homme » est peut-être la formule qui résume l'ensemble de ce parcours, au sens où Ponge ne s'est jamais soucié de rien autant que des effets que pouvait produire sa parole, et ceci même lorsque son objectif était de réussir à « prendre la parole » : emporter l'adhésion du lecteur en était en effet la condition et il l'a formulée comme telle dès l'origine. La poursuite des effets à produire s'est ensuite ramifiée : donner la parole à la « majorité muette », permettre l'appropriation par l'homme de nouvelles qualités, communiquer les « leçons » des objets, proposer à l'homme « des objets de jouissance, d'exaltation, de réveil », et pour finir offrir à l'homme un nouveau Logos…

Se réapproprier le Logos, cela signifierait pour l'homme se soustraire au tragique d'une parole accaparée par Dieu et dont celui-ci refuse de se servir pour s'adresser à l'homme. Tel est le tragique mis en scène dans « La Mounine »: à travers ce ciel « fermé », décidé à ne pas répondre aux « implorations » de la nature, c'est le silence de Dieu – souffrance métaphysique par excellence – qui est en cause :

Vers neuf heures du matin dans la campagne d'Aix, autorité terrible des ciels. Valeurs très foncées (…) Impression tragique, quasi-funèbre. Des urnes, des statues de bambini dans certains jardins (…) 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 (RE, I, 412).

Tentant d'analyser son émotion, Ponge en vient très vite à la certitude que ce qui a mis le comble à cette émotion, ce qui a déclenché le « sanglot esthétique », c'est l'apparition de l'élément humain sous la forme de « ces urnes, ces statues de bambini, ces fontaines à volutes des carrefours constituant œuvres, signes, traces, preuves, indices, testaments, legs, héritages, marques de l'homme – et supplications au ciel » (*ibid*., 413). Il note en effet qu'il a d'abord été frappé par la seule couleur « cendrée, plombée » du ciel et commente :

Cela était déjà impressionnant. Mais à la première apparition de statue selon la marche de l'autobus (urne, bambino ou fontaine), c'est devenu saisissant, beau à pleurer, tragique. Donc deux temps : 1° le paysage, 2° les statues (ibid., 413-414).

Tout le contentieux avec l'autorité du religieux, tout le combat en faveur de l'homme se jouent ici, dans ce texte, sous ce ciel terrible et muet, dans ce sanglot. On voit réapparaître là les « muettes implorations » que Ponge prête aux choses, depuis quinze ans, et qu'il n'avait jamais encore attribuées aussi clairement à l'homme lui-même. Et c'est aussi toute la justification de la parole poétique qui est en jeu : car si le ciel reste muet, l'écrivain, lui, va parler et encore parler, à sa place. C'est lui qui répondra aux « muettes implorations » des hommes, et de la nature « qui étouffe », en tentant de les libérer et de les rendre à eux-mêmes. Ne va-t-il pas, en se livrant à ce qui est au sens propre une élucidation du tragique de ce ciel, « mettre la lumière » là où il n'y avait que « ce jour bleu de cendres-là », ce jour qui « vaut nuit » (*ibid*., 416) ? :

[312] Epître aux Colossiens, 3, 5-12, *Nouveau Testament*, *op. cit*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Il s'agit d'éclaircir cela, d'y mettre la lumière, de faire servir ce paysage à quelque chose d'autre qu'au sanglot esthétique, de le faire devenir un outil moral, logique, de faire, à son propos, faire un pas à l'esprit. Toute ma position philosophique et poétique est dans ce problème (ibid., 424, je souligne).

En somme il s'agit de rien de moins que d'éclairer mieux que le ciel, et de parler à sa place.

Ce qu'il faut bien appeler une forme de rivalité avec Dieu connaît de nouveaux avatars avec *Le Savon* et « L'Ode inachevée à la boue »[313]. Le deuxième chapitre du *Savon* s'ouvre sur la question des moyens à employer pour obtenir la « pureté », et en vient à proposer un nouveau baptême (une « toilette intellectuelle » à l'eau et au savon) en lieu et place de l'autre :

Il s'est avéré, en effet, que l'on ne peut se décrasser comme il faut à l'eau simple. Serait-ce sous des torrents de la plus pure. (…) Et je ne citerai que pour mémoire la solution la plus périmée, qui consiste à s'immerger jusqu'à la ceinture , les bras croisés, dans quelque fade affluent de la Mer Morte (…) et à y bavoler quelques bulles de prière, en touchant de deux doigts mouillés son front, son nombril et ses seins. Parlez-moi au contraire de la moindre cuvette et du plus petit morceau de savon ! (S, II, 370-371).

Ce nouveau baptême, en même temps qu'il libère l'homme, lave la parole elle-même de son originel péché, la rédime.

Quant à l'« Ode inachevée à la boue » elle met le poète en concurrence ouverte avec le Créateur :

Certain livre, qui a fait son temps, et qui a fait, en son temps, tout le bien et tout le mal qu'il pouvait faire (on l'a tenu longtemps pour parole sacrée), prétend que l'homme a été fait de la boue. Mais c'est une évidente imposture, dommageable à la boue comme à l'homme. On la voulait seulement dommageable à l'homme, fort désireux de le rabaisser, de lui ôter toute prétention. (…) Quant à la boue, sa principale prétention, la plus évidente, est qu'on ne puisse d'elle rien faire, qu'on ne puisse aucunement l'informer (P, I, 731).

Il y a là contestation de la création divine dans ce qui est son sommet : la création de l'homme. Mais il y a surtout, implicitement, la revendication de savoir employer la boue à un meilleur usage que celui que Dieu en fait dans la Genèse, de concurrencer le geste du Créateur par un geste créateur plus approprié à la vraie nature de la boue : faire d'elle –puisque elle est « ennemie des formes » – le sujet d'une « ode diligemment inachevée » (*ibid*., 731).

D. Refaire le monde

C'est en effet d'une ambition de re-création du monde qu'il s'agit derrière la contestation de l'autorité divine. Et puisqu'il vient d'être question de la boue et de ses aptitudes plastiques, citons d'abord ce passage de la « Première méditation nocturne » dans lequel Ponge affirme

[313] Il me faut aussi signaler l'identification, cette fois non à Dieu mais au Christ, affichée en 1942 dans « Je suis un suscitateur » : « Ceux qui n'ont pas la parole, c'est à ceux-là que je veux la donner. (…) Rabaisser les puissants m'intéresse moins que glorifier les humbles » (*NNR* I, II, 1171). Les valeurs proclamées ici sont celles du Christ, et Ponge en fait lui-même la remarque quelques lignes plus loin : « On ne fait pas plus chrétien (et moins catholique). » Mais la formulation même (le très évangélique « ceux qui…c'est à ceux-là que… ») n'est-elle pas singulièrement christique ?

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

l'aptitude des hommes, qui pourtant « n'ont pas fait le monde » « à le défaire, à le refaire, à le modeler à leur guise un jour » (*NNR II*, II, 1179, je souligne).

A partir du dialogue avec Camus tel qu'il se noue en 1943 dans les « Pages bis », *refaire le monde* devient un motif insistant. Les « Pages bis » V et VI font toutes deux état de la « création métalogique », (le mot « métalogique », on le voit, ne qualifie plus le mystère mais la création), que Ponge présente comme l'alternative à tous les désespoirs métaphysiques. Les pages VII et VIII font, elles, entrer en scène l'expression « refaire le monde » :

Il n'est pas tragique pour moi de ne pas pouvoir expliquer (ou comprendre) le Monde. D'autant que mon pouvoir poétique (ou logique) doit m'ôter tout sentiment d'infériorité à son égard. Puisqu'il est en mon pouvoir – métalogiquement – de le refaire (PR, I, 216-217).

Dans cette déclaration qui privilégie l'action transformatrice par rapport à l'explication, on entend d'abord un écho marxiste, celui de la onzième thèse de Marx sur Feuerbach : « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe, c'est de le transformer »[314]. Mais Ponge transpose cette thèse pour lui donner un enjeu spécifiquement littéraire, ce que montre clairement cet autre passage des « Pages bis » :

Seule la littérature (et seule dans la littérature celle de description – par opposition à celle d'explication – : parti pris des choses, dictionnaire phénoménologique, cosmogonie) permet de jouer le grand jeu : de refaire le monde, à tous les sens du mot refaire, grâce au caractère à la fois abstrait et concret, intérieur et extérieur du VERBE, grâce à son épaisseur sémantique (ibid., 218-219).

Jamais encore Ponge n'était allé si loin dans l'affirmation du pouvoir de la littérature. Ce qui lui permet de le faire, c'est l'appropriation du mot « Verbe », réservé traditionnellement à la parole divine comme puissance créatrice. La parole est devenue Verbe. Ponge ne tentait-il pas déjà d'utiliser la parole comme injonction créatrice lorsque, après dix jours de labeur pour définir le « bois de pins », il en venait à s'écrier : « « Surgissez, bois de pins, surgissez dans la parole » *(RE,* I, 385) ? Les constats de l'impuissance de la parole appartiennent à une époque révolue. S'il ne s'agit plus de rendre compte du monde mais de le récréer, la parole accède à une souveraineté nouvelle : comme le remarque Michel Collot, « pour la première fois depuis longtemps, l'écart entre le langage et le réel est envisagé de manière positive, non comme une marque d'impuissance, mais comme le signe d'un pouvoir »[315].

La question de la connaissance, tellement pressante – comme on l'a vu – au moment où s'écrivaient les textes de *La Rage de l'expression*, perd par là-même de son importance. Ponge trouve maintenant réponse au problème qu'il soulevait en 1940 dans le « Carnet du Bois de pins » : celui du rapport entre les deux objectifs que sont la connaissance et l'expression. « C'est un grand problème » notait Ponge à l'époque, « un problème à repenser » (*ibid*., 398). Son premier mouvement était alors de privilégier la connaissance : il se reprochait de faire parfois de « l'expressionnisme » et affirmait que son dessein véritable était la « connaissance » du bois de pins, le dégagement de sa « qualité propre », de sa « leçon » (*ibid*., 399). Entre-temps est intervenue la longue lettre de Camus, dans laquelle celui-ci écrivait : « le problème de l'expression n'est si vital pour vous que parce que vous

314 Marx, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, p. 1033.

315 Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op.cit*. p.73.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

l'identifiez à celui de la connaissance »[316]. C'est donc à la fois à Camus et à lui-même que Ponge répond lorsqu'il affirme, en 1943, sa nouvelle position :

A la vérité, expression est plus que connaissance : écrire est plus que connaître ; au moins plus que connaître analytiquement : c'est refaire. C'est, sinon reproduire la chose : du moins produire quelque chose, un objet de plaisir pour l'homme (PR, I, 219).

Il est à noter que dans les versions manuscrites du texte, c'est le mot grec *poiein* que Ponge avait utilisé au lieu de « écrire »[317] (soit la phrase : « Poiein est plus que connaître »). Bien avant que ce soit la mode d'en référer à cet étymon, Ponge nous rappelle que, étymologiquement, la poésie c'est par excellence l'acte de *faire*.

Ainsi ses déclarations d'athéisme lui ont servi – ce qui nous mène très loin des intentions des philosophes des Lumières – à concevoir une parole dont la référence dernière est celle de la Bible : parole-acte, au fondement de tout, capable de refaire le monde. Bien des années après, en 1964, Ponge n'écrira-t-il pas dans l'« Appendice II » au *Savon* : « et voilà le pourquoi des *choses* (et par exemple du savon) dans mon livre, ma bible (dans *mon bible*, ai-je envie d'écrire) » (*S*, II, 410) ?

Du désir d'inscrire dans sa parole la préoccupation du devenir humain aux prémices d'une aspiration à refaire le monde par la parole poétique, le projet de Ponge connaît, pendant la période 1938-1944, un développement spectaculaire. C'est que les positions qu'il avait construites précédemment – par rapport au monde, aux autres hommes, à sa condition de sujet – ont été soumises à de décisifs bouleversements. Désormais l'exercice de la parole est rattaché à un profond sentiment d'appartenance à la communauté. Le contexte historique, l'évolution politique de Ponge ont véritablement recentré le propos sur l'Homme – même si le texte que Ponge projette d'écrire sous ce titre n'aboutit pas. Son besoin, présent dès l'origine, de donner un fondement éthique à son travail d'écrivain, évolue dans ce sens : Ponge maintient son projet de description des « choses » mais prend quelque distance par rapport au « mandat *ad litem* » tel qu'il l'avait conçu à l'ère du *Parti pris des choses*. La « défense des choses muettes » s'accompagne désormais ouvertement du sentiment d'un devoir à remplir, en tant qu'homme, auprès des autres hommes.

Etre « un suscitateur », telle est la manière dont Ponge se représente le rôle actif qu'il pourrait, à ce titre, tenir. Il ramène là au premier plan la dimension pragmatique de la parole, dont il avait, dès les années vingt, souligné l'importance à ses yeux. Cependant l'objet de cette suscitation est désormais clairement articulé à l'enjeu de la libération de l'homme : « ceux qui n'ont pas la parole, c'est à ceux-là que je veux la donner. (…) "Debout ! les damnés de la terre" » (*NNR*, I, 1171). Cette aspiration reçoit évidemment, du fait d'être posée dans le contexte particulier de l'Occupation, un écho particulier. Finalement, l'un des effets des tourmentes de l'Histoire aura été de provoquer le sentiment d'urgence à promouvoir la dignité et la responsabilité proprement humaines (questions cruciales en cette période où c'est à tout un peuple que l'on fait baisser la tête). Il s'agit de faire accéder l'homme du commun à sa parole, et par là à sa liberté et sa dignité tout à la fois. On le voit, la question de la parole empêchée ou interdite est devenue, au-delà de ses résonances personnelles, une affaire qui concerne l'ensemble de la collectivité humaine. Désormais Ponge s'attachera, jusqu'à la fin de son œuvre, à établir la dignité propre à la parole humaine.

316 Albert Camus, « Lettre au sujet du Parti pris », *op. cit*, p. 389.

317 Voir note 5 sur les « Pages bis », *OC* I, p. 989.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Emanciper l'homme en lui rendant sa parole suppose une offensive – que Ponge mène de façon particulièrement violente – contre l'autorité de la parole divine. Si, là encore, se joue pour Ponge la résolution d'une difficulté personnelle face à l'autorité du religieux, l'enjeu est de même plus vaste, rejoignant par certains aspects le vieux combat des Lumières. Si le « monde de la parole » est celui de « l'utilisation par l'homme » des objets du monde, « à ses fins morales » *(RE,* I, 385), la parole divine devient ce qui interdit à l'homme l'usage libre de sa propre parole, la prise en charge par lui-même de son destin. En revanche l'accès à cette parole est la manifestation même de la dignité proprement humaine. « Honorer » le « Logos » au lieu d'honorer Dieu : avec cette formule Ponge pose les prémices de ce qui deviendra chez lui une véritable religion de la parole. C'est une religion qui entend congédier la douleur métaphysique, en suscitant chez l'homme ces « raisons d'être heureux » que Ponge avait, très tôt, évoquées. En ce sens, c'est aussi une religion de l'homme, et si Ponge poursuit là le grand règlement de comptes qu'il a à effectuer par rapport à la question de l'autorité, il ne s'en inscrit pas moins dans la lignée des discours visant à autoriser à l'homme le bonheur, à l'arracher à une fatalité de souffrance, à lui rendre foi en ses possibilités d'être heureux. Le développement du potentiel de création qu'est pour lui la parole n'est pas la moindre de ces possibilités. La parole, ainsi considérée, peut prétendre aux qualités du Verbe.

Ces postulats étant établis, reste le problème de leur mise en œuvre dans la pratique poétique. Ponge refuse, on l'a vu, tout effet de simple écho entre le plan politico-éthique et le plan poétique. Certes, le désir de signifier a fait un retour en force, mais il n'est pas question pour autant d'asservir la parole, devenue ainsi purement transitive, à la transmission d'un message, fût-il libérateur pour l'homme. L'articulation du poétique et du politique reste, on l'a vu, un peu floue lorsqu'elle tente de se formuler. C'est par le biais de la pratique poétique elle-même que Ponge parviendra à y accéder. C'est donc à une véritable refonte de sa poétique, à la mise en œuvre de nouveaux partis pris esthétiques et éthiques qu'il va s'atteler – ce que le chapitre suivant tentera d'analyser.

Chapitre 2 : la parole en expansion

La période 1938-1945 correspond au passage – décisif – à une nouvelle esthétique, dont ce chapitre analyse la mise en œuvre. Dans le chapitre précédent, j'ai tenté de montrer que Ponge était amené à repenser profondément les enjeux de la parole, par la nécessité de l'inscrire dans une dimension éthique et politique et qu'il en arrivait à se proposer l'objectif d'une poétique qui *rende la parole à l'homme*, qui manifeste sa liberté, en particulier contre l'autorité de la parole divine. Une telle articulation entre le plan philosophique et le plan poétique se révèle extrêmement complexe à mettre en œuvre car, excluant la solution simple d'une poésie qui s'attacherait à promouvoir explicitement les valeurs humanistes, elle est à inventer.

C'est en inscrivant d'une autre façon l'homme dans son propos que Ponge parviendra à articuler ses préoccupations à son œuvre. L'objectif de rendre à l'homme la parole, mis au cœur de *sa pratique singulière* d'écriture, le conduira progressivement à lever certains des interdits qui pèsent sur sa propre parole, et à autoriser celle-ci à s'ouvrir dans le sens d'une expansion, ou d'un déploiement, nouveaux. Ainsi la prise en compte du collectif débouche-t-elle, paradoxalement, sur une prise en compte nouvelle du sujet.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Tout d'abord, Ponge sera amené à valoriser tout ce que la parole humaine – et donc la sienne au premier chef – peut comporter de *relatif* par rapport à l'absolu de la parole divine. Ce qui est aussi une forme de choix politique, consistant à montrer l'écrivain non pas engagé sur une voie royale qui conduit tout droit à l'œuvre d'art, mais en homme du commun, au travail parmi les mots, ouvrier, terrassier dans son chantier, parmi les matériaux étalés de l'œuvre. D'où une nouvelle esthétique du texte ouvert, donné à voir dans son inachèvement, sous sa forme *in progress* : esthétique explorée dès 1938, avec les « Notes prises pour un oiseau » et systématisée à partir de 1940 avec le « Carnet du Bois de pins ».

Le renoncement à produire un objet parfait et comme détaché de soi conduit aussi à accepter l'implication du sujet dans sa parole. D'autant que l'objectif de rendre la parole à l'homme suppose de commencer par habiter soi-même la sienne propre. S'approprier la parole en s'appropriant l'expérience intime à laquelle elle renvoie : tel est l'un des objectifs désormais revendiqués par l'auteur.

C'est donc, dans son ensemble, la conception de la parole qui connaît un profond remaniement. Pour mieux affermir les autorisations nouvelles qui se dessinent, Ponge se livre alors à une confrontation quasi systématique avec les images anciennes qui, initialement, avaient emblématisé pour lui les dangers de la parole. Il en arrive, avec *Le Savon*, à élaborer pour elle de nouveaux modèles, en lui injectant un dynamisme inédit, et en lui donnant la possibilité de sa réalisation orale.

La transformation esthétique qui s'élabore met aussi en œuvre une ouverture essentielle : celle qui s'opère en direction du lecteur, dans une intégration progressive de la dimension d'interlocution de la parole. Le lecteur devient, peu à peu, une figure centrale de la nouvelle poétique qui s'élabore, ce qui culmine avec la mise en place, dans *Le Savon*, d'une véritable adresse au lecteur. Parallèlement à cette inscription du lecteur dans son œuvre, Ponge accomplit aussi des avancées décisives en direction de ses lecteurs effectifs, c'est-à-dire de son public. En ces années où il trouve enfin des lecteurs, avec la publication du *Parti pris des choses*, il s'attelle à la tâche de porter son œuvre, longtemps tenue secrète, à la connaissance du public. Ceci ne va pas du reste sans introduire une nouvelle série de difficultés, soulevées par la réception de cette œuvre.

Cette période est celle où s'opère la sortie définitive hors de l'ère du *Parti pris des choses :* celle-ci devient étape d'un parcours que Ponge s'emploie à retracer. La période 1938-1944 se termine par une deuxième vague de « Proêmes », – les « Pages bis » – qui répond à la première et la fait basculer dans le passé. Les problèmes de l'expression, vécus dans les années vingt, sont réexaminés à la lumière du chemin parcouru. Ponge se livre à de nombreux bilans qui le conduisent à affirmer ses nouvelles positions, et cela en face d'un nouveau *lecteur privilégié* : Camus.

1. Etape « Oiseau » (1938) : de nouveaux partis pris esthétiques

La rédaction des « Notes prises pour un oiseau », premier texte de la future *Rage de l'expression*, constitue une rupture en même temps qu'une étape inaugurale. Elle met en place un certain nombre de pratiques nouvelles qui, systématiquement amplifiées dans les textes suivants, caractériseront le changement esthétique dont *La Rage de l'expression* sera la première illustration. Ce changement peut être aussi considéré comme un effet des questionnements politiques, philosophiques, éthiques – évoqués au chapitre précédent – qui traversent l'œuvre à ce moment.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

A. Premier texte d'« après-*Parti pris des choses* » et nouveau recommencement

Les « Notes prises pour un oiseau » correspondent à un nouveau contexte d'énonciation : Ponge écrit ce texte au moment où la publication du *Parti pris des choses*, espérée depuis plusieurs années, est enfin en voie de concrétisation[318]. En mai 1938, le projet semble se préciser : Paulhan annonce à Ponge que le livre paraîtra dans la collection « Métamorphoses » (dirigée par lui) et qu'il lui « fera signe » dès qu'il pourra y « songer » (*ibid*., 218, p. 220). C'est le mois suivant qu'une lettre de Ponge fait mention de son travail en cours sur « L'Oiseau » : « Pour moi je m'occupe d'un Oiseau » (*ibid*., 219, p. 221). Il s'écoulera certes encore quatre ans avant que le *Parti pris* ne voie effectivement le jour, mais ce retard imprévu ne change rien au fait que dès 1938, dans l'esprit de Ponge, le recueil est terminé et prêt à paraître.

Les nouveaux textes qui s'écrivent alors sont des textes « d'après *Parti pris* » ; ils ne font pas partie de cet ensemble, désormais clos. De fait « Notes prises pour un oiseau » est le premier texte de ce qui deviendra un nouveau recueil, *La Rage de l'expression*, recueil caractérisé par la forme ouverte et inachevée des textes qui le composent. Avec ces « Notes », l'on assiste à l'inauguration d'une nouvelle manière, à une radicalisation de cette esthétique du *work in progress* dont *Le Parti pris des choses* avait déjà donné ça et là, comme on l'a vu, quelques aperçus. Le parti pris d'attention aux objets reste fixe, mais la forme à laquelle il aboutit connaît d'importantes transformations, comme si Ponge s'essayait à repenser sa mise en oeuvre. C'est une façon d'en revenir aux origines du projet et, selon la formule chère à Ponge, de « reprendre tout du début » (*PR*, I, 177).

L' « Oiseau » représente en effet une sorte de recommencement car par bien des aspects il est une nouvelle « Crevette », un rappel de cet objet qui avait fourni à Ponge l'une des toutes premières mises en œuvre de son parti pris : dès 1926 il s'était en effet attaché à la description de ce « farouche gibier de contemplation », cet objet qui par son caractère insaisissable constituait une « provocation » pour tout « désir de perception nette », « de contemplation un peu longue », de « possession idéale un peu satisfaisante » (*PPC*, I, 46-47). Or l'oiseau et la crevette se ressemblent beaucoup, par le caractère discontinu de leurs apparitions, qui les apparente à des troubles de la vision. Et sous la plume de Ponge reviennent, pour qualifier l'un et l'autre, des expressions très proches (que je souligne ci-dessous). Ainsi, si la crevette est comparée à une « bénigne hallucination » subie par « un homme à la vue troublée », qui alors « aperçoit d'un endroit à l'autre de sa vision remuer d'une façon particulière une sorte de petits signes » (*P*, I, 710), l'oiseau, lui, « apparaît dans la vie d'un homme **»** « comme une surprise dans le champ de sa vision, comme des « éclairs viandeux, plus ou moins rapides », des « zébrures » (*RE*, I, 348). Oiseau et crevette ne sont pas moins apparentés dans leur façon de se mouvoir : « par bonds variés et imprévus » (*P*, I, 703), « bonds vifs, saccadés, successifs (*ibid*., 710), « bonds en retrait au moindre contact » (*ibid*.,700), telle une « capricieuse nef » (*ibid*., 699) en ce qui concerne la crevette, qui ressemble, lorsqu'elle est immobile, à un « monstre tapi d'aguet, aux aguets de tout » (*ibid*., 705). Les oiseaux, eux, « étonnent (…) par leur vol (commençant brusquement, souvent capricieux, imprévu) » (*RE*, I, 346), leur « foudroyant départ capricieux en vol » (*ibid*., 349), leurs « zigzags précautionneux, bonds successifs quoique à peu de distance » (*ibid*., 353) et leurs « retraits précipités » (*ibid*., 354). Eux aussi sont du reste constamment « aux aguets à la fois de la proie et du prédateur » (*ibid*.,

[318] Ponge pense en effet, depuis 1935, à ce futur recueil de ses textes descriptifs (voir *Corr. I*, 186, p. 188). La correspondance témoigne des atermoiements de ce projet, entièrement tributaire du directeur de la *N.R.F.*, dans la dépendance du mentor. Du côté de Ponge, le recueil est prêt dès juillet 1937, sous le titre « Sapates ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

348). Enfin crevette et oiseau ont en commun la légèreté de leur corps, quasiment dépourvu de chair : la crevette ne semble être qu'un « châssis vitreux » (*P*, I, 699) ; et l'oiseau, « n'est vraiment (…) qu'un très léger, très aérien châssis (…) protégé par très peu (…) de chair » (*RE*, I, 347).

Pour parvenir à « relever ce défi » que constituait la contemplation de la crevette, Ponge avait multiplié les tentatives : le travail sur la « Crevette » avait couvert huit années, de 1928 à 1934, donnant lieu à pas moins de cinq versions[319], dont l'ensemble sera publié en 1948 sous le titre « La Crevette dans tous ses états ». Il n'est pas indifférent que l'un des tout premiers objets élus par Ponge ait été justement un objet incernable, dont il semblait impossible de venir à bout. Dès l'aube de son nouveau parti pris, Ponge s'est ainsi trouvé aux prises avec un texte impossible à conclure, voué à une perpétuelle reformulation : en mai 1935, huit ans donc après ses premières tentatives, Ponge déclare qu'il lui faut « recommencer la Crevette » (*Corr. I* , 185, p.187) puis envoie à Paulhan « une autre façon de "la Crevette" » car il « déteste la première » (*ibid*.,186, p.188). « La Crevette » semble destinée à un définitif inachèvement. C'est un texte qui, avant l'heure, préfigure les recherches de *La Rage de l'expression*. Et lorsqu'en 1937, Ponge s'essaie à décrire cet oiseau qui rappelle si fort la crevette et défie, comme elle, la contemplation, c'est le souvenir des anciennes difficultés qui surgit :

Je croyais pouvoir écrire mille pages sur n'importe quel objet, et voici qu'à moins de cinq je suis essoufflé (...). Allons, cela ne va pas être facile. Je vais retomber peut-être dans mes erreurs de la crevette (RE, I, 349).

Crevette et oiseau, par leurs bonds imprévus, mettent à mal toute notion de construction stable, défient l'ordonnancement rigoureux, interdisent la fixation dans une forme définitive. Pour évoquer cette caractéristique, Ponge opposait, à la fin de « La crevette seconde » l'art architectural à l'art cinématique, la construction au mouvement : « Sans doute est-ce dans la cinématique, plutôt que dans l'architecture par exemple, qu'un tel motif enfin pourra être utilisé... L'art de vivre d'abord y devait trouver son compte: il nous fallait relever ce défi » (*P*, I, 712). Après l'ère du *Parti pris des choses*, qui privilégie résolument l'architecture et s'attache à l'édification d'ensembles solides, clos, stables, on peut voir dans « L'Oiseau » un retour du désir de faire place désormais à la cinématique, au risque de faire vaciller la construction du texte sous l'effet des envols brusques de l'oiseau comme des bonds saccadés de la crevette.

Mais c'est précisément là, face au retour des mêmes obstacles, que s'effectue un décisif changement de stratégie : le choix d'un inachèvement – au moins provisoire – et la valorisation du travail de recherche en lui-même, même s'il n'aboutit pas : « Il vaudrait mieux alors en rester à ces notes, qui me dégoûtent moins qu'un *opus* raté » (*RE*, I, 349).

B. Le choix de l'inachèvement

C'est la première fois, avec « L'Oiseau », que Ponge met ainsi en relation de coexistence deux formes de réalisation, les notes et l'*opus*. Et pourtant les « Notes prises pour un oiseau » font écho aux « Notes pour un coquillage » (je souligne), texte composé en 1927-28, donc relevant lui aussi des toutes premières tentatives de mise en oeuvre du parti pris. Preuve encore qu'avec « L'Oiseau », Ponge opère un retour aux sources, qui autorise un nouveau départ. Car la pratique des « notes » connaît une réalisation bien plus

[319] « La crevette dix fois (pour une) sommée », « La crevette exagérée », « Lieu de la salicoque », « La crevette première », « La crevette seconde » (*P*, I, p. 699-712).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

systématique pour l'« oiseau » que pour le « coquillage »[320]. Il y a une décision, un choix délibéré d'« en rester à ces notes ». Certes le texte achevé, l'« *opus* » reste à ce stade l'idéal à atteindre, les notes ne constituant qu'un résultat par défaut, mais cet idéal perd de sa rigidité, de son caractère impérieux : devant l'impossibilité – au moins temporaire – d'y parvenir, le maintien du texte à l'état de chantier est déclaré préférable à son achèvement à tout prix. Du reste les « Notes prises pour un oiseau » font suite à une tentative d'*opus* (de quelques lignes) dont Ponge n'est pas satisfait et dont il considère qu'il était « prétentieux » de l'intituler « L'Oiseau ». Aussi retire-t-il à cette première tentative son statut d'*opus* en la versant au dossier, exactement au même titre que le reste du travail : « Il faut aussi que je recopie un petit morceau assez récent que j'avais bien prétentieusement intitulé *L'Oiseau* après l'avoir écrit. Le voici » (*RE*, I, 351). Sans doute est-ce là la leçon que Ponge tire des « erreurs de la Crevette » dans lesquelles il souhaite ne pas « retomber »: alors qu'il avait entre 1926 et 1934 recommencé cinq fois la « Crevette », chacune des versions étant sans doute alors censée être un aboutissement et aucune ne l'ayant satisfait, il choisit désormais de renoncer au désir acharné de conclure, et intègre les recommencements et les questionnements en un seul et unique travail de recherche qui se donne à la fois dans sa continuité et ses ruptures, son inachèvement, son imperfection.

On peut voir dans ce nouveau parti pris esthétique une forme d'écho, dans l'ordre poétique, aux inquiétudes collectives soulevées par les remous de l'Histoire, ainsi qu'aux questionnements ouverts par le nouvel engagement politique de Ponge. Préférer la forme ouverte, et ouvertement inachevée, c'est aussi pour Ponge une façon de faire passer cet arrière-plan mouvant dans sa propre pratique. Dans un tel contexte, la recherche de « l'infaillibilité » risquerait de paraître rapidement « un peu courte ».Du reste le choix de l'objet *oiseau* est déjà par lui-même un choix de l'imperfection : loin de l'aigle, figure traditionnelle du poète, à laquelle Ponge s'identifiait dans « L'Aigle commun », l'oiseau que tentent de saisir ces notes relève de modèles bien plus modestes : « le moineau, le perdreau, l'hirondelle, le pigeon » (*ibid*., 349). Leurs apparitions dans le ciel, qualifiées d'« éclairs viandeux », les opposent résolument à « l'oiseau parfait » qui, lui,

évoluerait avec une grâce... il descendrait nous apporter du ciel, par l'opération du Saint-Esprit bien entendu, en des orbes gracieux comme certains paraphes, la signature du Dieu bon et satisfait de son oeuvre et de ses créatures (ibid., 348).

L'acceptation de l'imperfection ressortit également à l'apparition, à l'horizon du travail de Ponge, d'un nouveau modèle, appelé à un grand avenir : celui de la peinture, et en particulier de la pratique picturale de l'ébauche. La référence à la peinture est en effet présente d'emblée dans « L'Oiseau », à travers la dédicace au peintre Ebiche[321]. Dans le cours du texte, Ponge opère explicitement un rapprochement entre le travail de l'écrivain et celui du peintre : « 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 » (*ibid*., 352). A l'exemple du peintre, le poète valorise l'étape de la dissociation comme un préalable nécessaire à celle de la composition. La construction n'a pas à être visée prématurément ; elle doit être précédée d'une déconstruction. Ici s'opèrent les prémices d'un rapprochement – qui s'avérera ultérieurement très libérateur – entre pratique littéraire et pratique picturale.

[320] En témoigne peut-être la distinction entre *Notes pour* et *Notes prises pour*, le deuxième titre rejetant encore un peu plus loin le texte achevé que serait « L'Oiseau ».

[321] Il s'agit du « peintre polonais Eugéniusz Eibisch, qui signait Ebiche et qui a travaillé en France de 1922 à 1939 » (voir notice sur le texte, *OC* I, p. 1028). Ponge a fait sa connaissance à la fin des années trente.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ces « Notes pour un oiseau », si imparfaites et inachevées qu'elles soient, c'est bien à la *publication*, en l'état, que Ponge les destine. Là est la principale nouveauté. On sait que la plupart des brouillons concernant les textes du *Parti pris* ont été détruits par Ponge[322]. Par la suite, au contraire, toutes ses notes seront conservées sous forme de dossiers, dans l'attente soit d'une poursuite du travail soit – comme ce sera le cas pour les textes de *La Rage* – d'une éventuelle publication en l'état. C'est avec l'« Oiseau » que Ponge inaugure cette nouvelle stratégie de publication. Envoyées à Paulhan, les notes font bientôt l'objet d'une relance explicite à cet égard : « Bien mauvais signe que tu ne m'aies rien dit encore de l'Oiseau, que je t'ai envoyé il y a trois semaines. Moi, je l'aime et trouve que sa place est en tête d'un des prochains numéros de la NRF. Tu vois? » (*Corr. I*, 223, p. 224). Jamais sans doute Ponge n'avait osé affirmer aussi ouvertement, face à son mentor, la valeur qu'il attachait à l'un de ses textes, et il est pour le moins paradoxal que cette valorisation concerne un texte qui ne se présente que comme une suite de notes ouvertement laissées en suspens. Ceci témoigne de la foi qu'accorde Ponge au changement de cap esthétique qui est en train de s'opérer.

Mais Paulhan restera insensible à ce changement, ne dira pas un mot des enjeux esthétiques nouveaux mis en oeuvre dans ce texte, se contentant d'un verdict global qui compte l'« Oiseau » au nombre des tentatives ratées : « Je n'aime pas beaucoup L'Oiseau. Il me semble à la fois raide et (par endroits) facile. Mais je le ferai lire » (*ibid*., 224, p. 224). Ponge en apparence se soumet : « Sans doute as-tu raison pour l'Oiseau. Ce n'est pas une bien grande chose » (*ibid*., 225, p. 225). Mais il n'en persistera pas moins dans la voie tracée par « L'Oiseau » : il la prolonge avec « La Guêpe », qu'il commence en août 1939 puis il s'y engage entièrement à partir de l'été 1940 – dès que prend fin l'épisode de sa mobilisation – avec « Le Carnet du Bois de pins ». Débute alors une exploration de l'écriture ouverte qui va donner lieu à une période d'intense activité poétique. En août 1941, l'ensemble des textes qui composeront *La Rage de l'expression* est écrit. Tous ces textes sont ouverts, tous affichent leur inachèvement et leur prolifération. Leur auteur était obsédé par la forme et la tenue ; le voilà en proie à une rage de décloisonnement et d'expansion. Emblématique à cet égard est le développement allégorique qu'il consacre, en 1939, à la « force expansive » des plumes d'oies contenues dans l'Edredon :

Dans un parallélépipédique sac de soie sont contenues des millions de plumes, et elles le font bouffer, en raison de la force expansive des plumes. (...) Les Américains ont trouvé un moyen de la brimer, en cloisonnant par des piqûres leur enveloppe de soie. (...) Défaites-moi, pourtant, ces piqûres, que ces plumes du moins soient à leur aise (P, I, 725).

Ponge ne tarde pas du reste à afficher le caractère allégorique de son propos, en qualifiant la « légère force expansive » des plumes de « non trop exigeante, pas têtue, susceptible d'arrangement, de compromis : enfin une force d'expansion philosophe » (*ibid*., 726).

C. L'exhibition du travail, des difficultés, des matériaux

Avec la revendication affichée de l'inachèvement du texte, c'est tout l'appareil des impératifs de tenue, de rigueur, de perfection formelle, de brièveté, qui est remis en question. Si la prolifération du texte n'est plus à redouter, c'est parce qu'elle n'est pas considérée comme une fin mais comme un moyen[323]. Elle est un mode d'approche progressive de l'objet.

[322] Voir *Ponge inventeur et classique*, Colloque de Cerisy, coll. 10/18, U.G.E., 1977, p. 178.

[323] Les « Notes prises pour un oiseau » couvrent dix pages (dans l'édition de La Pléiade), c'est-à-dire beaucoup plus que les textes écrits précédemment : « Le Galet » lui-même, qui pourtant tranchait déjà par sa longueur inhabituelle, ne comportait que sept pages.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'important n'est pas ce qui s'écrit effectivement mais le chemin qui se fraie peu à peu à travers les mots, grâce aux mots : « au fond ce qui importe, n'est-ce pas de saisir le nœud ? Lorsque j'aurai écrit plusieurs pages, en les relisant j'apercevrai l'endroit où se trouve ce nœud, où est l'essentiel », écrit Ponge dans « Notes prises pour un oiseau » (*RE*, I, 349). On lit dans cette affirmation une détermination nouvelle, et une sorte d'intériorisation du but à atteindre : les mots sont mis au service d'une recherche essentielle, d'une élucidation. Leur côté insatisfaisant est racheté par l'avancée qu'ils permettent. Sous l'effet d'une indulgence inusitée, écrire dans l'imperfection cesse d'être essentiellement une douleur, pour être considéré comme une pratique qui sert un but intérieur et permet une avancée. Une liberté nouvelle vient là modifier le vieux rapport de force avec les mots. La fidélité à un « essentiel » qui est encore à venir, à trouver (en soi) l'emporte sur la considération due aux mots. C'est la détermination du moi qui dicte sa loi, plus encore que la fidélité due à l'objet. Lorsque Ponge écrit : « Non, je sens bien que de moi (et de l'oiseau) je peux naïvement tirer autre chose » (*ibid*., 349), ne fait-il pas passer, syntaxiquement au moins, le moi devant l'objet ? L'existence du moi n'est plus tributaire de la création d'un objet littéraire parfait mais s'affirme comme ressource préalable, dans laquelle puiser, « tirer ». Là réside une grande différence par rapport au « drame de l'expression » des années vingt : où il n'y avait initialement *que* les mots, il y a maintenant la ressource d'une intériorité. La réussite du texte, par là-même, devient moins cruciale, n'est plus un enjeu de vie ou de mort.

Cette présence – presque tranquille – du sujet s'inscrit naturellement dans le texte. Dans certaines pages du *Parti pris des choses,* telles que les« Notes pour un coquillage », l'accent se déplaçait déjà, on l'a vu, de l'objet à décrire vers le travail de celui qui s'attachait à cette description. Avec les « Notes prises pour un oiseau » ce déplacement se systématise et s'élargit : maintenant ce n'est plus seulement celui qui *fait le texte* qui prend la parole, mais aussi – et surtout – celui qui *se demande comment faire ce texte*, celui qui ne l'a pas encore fait, qui est dans l'attente et la recherche de ce texte à écrire. Le locuteur balise le texte de sa présence : dès le deuxième paragraphe il intervient pour commenter de manière résolument subjective le fait que le mot « oiseau » contienne « toutes les voyelles » : « Très bien, j'approuve » (*ibid*., 346). Le commentaire métapoétique fait une large place aux jugements sur ce qui a été écrit, aux mentions de ce qu'il reste à faire, aux considérations sur la difficulté du travail entrepris : « Je n'ai pas encore dit grand-chose de leur squelette » (*ibid*., 347) ; « Tout cela est trop grossier » ; « Allons, cela ne va pas être facile » ; « Il faudra que j'essaie cette issue, que je tâte de ce procédé » (*ibid*., 349).

Les références aux circonstances même de l'écriture se multiplient, et elles intègrent – fait inédit – les aspects matériels : « Que dit Littré de l'oiseau? Encore la compilation qui me tarabuste. Tant pis. Allons-y voir. Un effort. Je me lève de mon fauteuil » (*ibid*., 349). Cette fois ce n'est pas seulement le travail de l'écrivain qui se donne à voir dans le texte mais son corps lui-même, dans un dévoilement à fort potentiel démythifiant. Si l'on songe que, dans les années qui viennent, la grande préoccupation de Ponge sera l'homme, il semble que – à son insu sans doute – il ait déjà commencé à placer celui-ci au cœur de son propos : que nous montre-t-il en effet sinon un *homme* au travail, attelé à une création qui, parce qu'il n'est pas Dieu, sera pour lui longue et laborieuse, qui met son corps à contribution et lui fait manipuler toutes sortes de matériaux avant de trouver ceux dont il pourra se servir ? L'exhibition des matériaux de son travail est encore l'un des procédés par lequel, dans l'« Oiseau », le sujet occupe l'espace de son texte. Pour la première fois (une première fois qui sera suivie de beaucoup d'autres), Ponge intègre au texte les définitions qu'il a recopiées dans le Littré. Ces recherches dans le Littré font partie depuis longtemps de sa méthode de travail, mais Ponge n'avait jamais fait entrer leur résultat dans le texte. Une telle exhibition du travail préparatoire à l'écriture avait-elle

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

du reste été osée par quiconque, en 1938 ? Cette pratique, dans un texte que son auteur – rappelons-le – concevra immédiatement comme destiné à la publication, comporte sans aucun doute à l'époque un aspect scandaleux. Qui plus est, le matériau est livré de façon brute : les définitions sont purement et simplement recopiées, assorties d'une série de citations données par le Littré. Or une partie non négligeable de cette compilation restera *inutilisée* sans que cela n'entame la désinvolture avec laquelle Ponge conclut sa liste : « Et voilà. Il y a de bonnes choses à prendre, apprendre. Satisfaction pourtant de constater que rien n'est là de ce que je veux dire et qui est tout l'oiseau » (*ibid*., 350). Cette nouvelle attitude est confondante lorsque l'on repense à l'exigence de *nécessité* présidant, dans *Le Parti pris des choses*, au choix du moindre mot. Ici, même ce qui se révélera inutilisable est conservé. Même le déchet est nécessaire. C'est dire que la notion de nécessité a changé de sens et recouvre d'autres enjeux. Ou plutôt que coexistent désormais deux formes de nécessité, correspondant à deux pratiques d'écriture parallèles. Car Ponge n'a pas abandonné – il n'abandonne jamais rien – son idéal de nécessité parfaite de chaque mot, de chaque phrase. Il le décrira même longuement, quelques années plus tard, dans « My creative method ». Simplement maintenant il est capable de mettre temporairement de côté cet idéal, de le différer, pour être dans un premier temps fidèle à une autre nécessité – intérieure – sans laquelle la première n'a pas de sens. Il en fera la démonstration plus spectaculairement encore dans le « Carnet du Bois de pins », deux ans plus tard.

2. Etape « Bois de pins » (1940) : expanser indéfiniment le moment de la création

L'étape suivante correspond à une exploration systématique de la nouvelle poétique du texte ouvert. Le travail de création s'y expose dans sa durée, ses détours et ses errements. Cette systématisation s'appuie sur les « leçons » qu'offre le pin et les transformations qu'il apporte au vieux motif identificatoire de l'arbre.

A. Le pin - nouvel arbre identificatoire - et sa leçon métatechnique

Le bois de pins, « temple de la caducité »

Le « Carnet du Bois de pins » est un texte qui prolifère par développements successifs. C'est le plus long de tous les textes de *La Rage*, le plus long texte jamais encore écrit par Ponge à cette date : vingt-neuf[324] pages contre treize seulement pour « La Crevette dans tous ses états » qui était pourtant déjà un record de longueur. Ce texte met en œuvre, en l'amplifiant, la découverte faite avec « L'Oiseau » : la valorisation de la recherche pour elle-même. Mais ici cette pratique trouve son modèle et sa justification dans l'objet à décrire lui-même. Le pin, cet arbre qui croît en produisant « tant de bois mort » (*RE*, I, 386) fournit en effet une leçon métatechnique, à savoir qu'il encourage le texte à croître sans s'inquiéter des développements qui s'avéreront caduques : « Le pin n'est-il pas l'arbre (…) qui se désintéresse le plus totalement de ses développements latéraux passés, etc.? » (*ibid*., 386). Le bois de pins est une « fabrique de bois mort » (*ibid*., 385) au service d'une élévation uniquement verticale ; seul compte le tronc et sa progression vers le haut :

Le pin (...) est l'idée élémentaire de l'arbre. C'est un I, une tige, et le reste importe peu. C'est pourquoi il fournit – de ses développements obligatoires selon l'horizontale – tant de bois mort. C'est que seule importe la tige, toute droite,

[324] Dans l'édition de La Pléiade.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

élancée, naïve et ne divergeant pas de cet élan naïf et sans remords ni retouches ni repentirs (ibid., 386).

Ceci vaut comme justification pour l'exhibition, dans le « Carnet », de tous les développements successifs et de leur sacrifice : il s'agit de mimer le long processus de croissance du pin, tout orienté vers sa finalité verticale, vers le développement de son faîte, vers son projet *essentiel*. La dynamique du texte réside surtout dans l'intention qui le porte : « il faut qu'à travers tous ces développement (au fur et à mesure caducs, qu'importe) la hampe du pin persiste et s'aperçoive » (*ibid*., 380). Dressant progressivement les hautes colonnes qui le soutiennent, le bois de pins – sous sa forme de forêt et sous sa forme de texte – est ainsi un « temple de la caducité » (*ibid*., 381).

Cet oxymore témoigne de l'évolution du motif de l'arbre comme emblème du poète : l'arbre de 1926 était « dressé dans la forêt des raisons éternelles » (*PR*, I, 190). La verticalité est toujours là, mais elle se conquiert sur la caducité, n'est plus pensée dans le cadre d'une éternité d'emblée revendiquée. Et puis cette verticalité peut s'accommoder d'un accroissement, voire d'une prolifération horizontale. La perfection du « Tronc d'arbre » était inséparable d'un idéal de dépouillement (« montrer vif ce tronc que parfera la mort »)[325]. Le dépouillement reste un idéal, mais il s'atteint d'une autre façon qui n'est plus incompatible avec les « développements latéraux » : le pin produit un grand nombre de ces « développements » sous forme de branches dont il se débarrasse, se « désintéresse » tout naturellement au fur et à mesure de sa croissance, les transformant en bois mort en leur « retirant toute sève au seul profit du faîte » (*RE*, I, 379). La parole se soustrait quelque peu à l'impératif rigide de la concision au profit d'une sorte d'abandon confiant à un processus naturel, qui intègre la durée, prenant la forme d'une progressive auto-régulation :

(…) ici se fabrique le bois. Il se parfait en silence et avec une majestueuse lenteur et prudence. Avec une assurance et un succès certains aussi. (…) à travers toutes sortes de développements l'un après l'autre caducs (et qu'importe), l'idée générale se poursuit (ibid., 385-386).

Avec la métaphore du « temple » Ponge insiste en outre sur l'appartenance du pin à une structure d'ensemble, à ce *bois* de pins qu'il a choisi comme objet, et que dès les premières pages il constitue en espace architectural : temple mais aussi « abri », « sanatorium naturel », « salon de musique », « cathédrale », « hangar », « préau », « halle », le bois de pins est avant tout une *construction* de la nature. Cependant, plus le texte avance, plus cet *assemblement* tend à devenir *assemblée*, et le bois de pins à fournir l'image d'une « société » : « En somme, qu'est-ce qu'une forêt ? – A la fois un monument et une société. (…) Un monument vivant, une société architecturale » (*ibid*., 400).

Le pin, membre d'une « assemblée »

Le pin est « probablement par nature un arbre social » (*ibid*., 401), affirme Ponge, se fondant pour cela sur des considérations scientifiques : les pins sont tenus à se développer à proximité les uns des autres, car leurs graines sont très lourdes et « ainsi peu transportables par le vent » (*ibid*., 400). Il est dans la nature intrinsèque du pin de faire partie d'une « assemblée » (« LEUR ASSEMBLEE » : telest le titre de l'inscription liminaire placée en tête du texte). C'est là une différence majeure par rapport au « Jeune Arbre » (texte rédigé en 1925-26) qui parlait « dressé face à ses pères » et « peut-être un peu bref contre eux » (*PR*, I, 184)[326].

[325] « Le Tronc d'arbre » (*PR*, I, 190).

[326] Du reste le pin n'a pas le caractère d'un « jeune arbre », il s'y oppose par son expérience de la durée.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Qui plus est, ce caractère social et sociable du pin, loin d'entraver son « expression », lui permet de se développer en hauteur dans la rectitude, forcé qu'il est de « restreindre sa liberté de développement à celle de ses voisins » (*ibid*., 401). C'est donc le fait d'être constitué en assemblée qui confère au bois de pins un développement en forme de « temple de la caducité ». Grâce à cette assemblée, le pin échappe à la « malédiction » qui, selon Ponge, frappe d'ordinaire les arbres. C'est tout le malheur d'expression des arbres qui est ainsi levé, ce malheur que Ponge a décrit à plusieurs reprises, notamment dans « Faune et flore ».Toute tentative d'expression de leur part était alors condamnée à « aboutir à un monstrueux accroissement de leur corps, une irrémédiable *excroissance »* qui ne consistait « qu'à répéter un million de fois la même expression, la même feuille ». Ainsi les arbres, qui « ne peuvent attirer l'attention que par leurs poses » s'emploient-ils continuellement « à compliquer leur propre forme » – jusqu'à ce que le découragement automnal les saisisse (*PPC*, I, 42-43). Le pin, lui, est protégé de ce sort par son assemblée, qui le contraint à tenir compte de ses « voisins » et donc à se débarrasser de ses ramifications latérales pour croître toujours plus haut. Ainsi l'assemblée *rectifie*-t-elle une injustice de la nature en même temps qu'elle *rectifie* le tronc de chacun de ses membres :

leur assemblée rectifia ces êtres qui, seuls, se seraient bellement tordus de désespoir ou d'ennui (ou d'extase), qui auraient supporté tout le poids de leurs gestes, ce qui aurait finalement constitué de très belles statues de héros douloureux. Mais leur assemblée les a délivrés de la malédiction végétale (ibid., 401).

Toute la dernière partie du texte est consacrée à cette réflexion sur le rapport du pin à ses semblables, à sa société, à l'assemblée dont il est un membre, ce dont il tire plus de bénéfices que de contraintes. Là est sans doute le point que Ponge considère comme essentiel, puisque c'est celui qu'il choisira de mettre en exergue à l'ensemble du « Carnet », sous la forme de quatre vers titrés « LEUR ASSEMBLEE »[327]. Comment ne pas y lire une leçon à la fois poétique et morale ?[328] Répudiant le modèle de la parole du « Jeune Arbre », parole orgueilleusement dressée dans sa solitude, « face à ses pères » et « contre eux », parole de « héros douloureux », Ponge intègre le nouveau modèle d'une parole tenue parmi ses *pairs* (et non plus ses *pères*) et qui peut exister – voire se fortifier – au sein des autres paroles, sans cette obsession de les « couvrir » pour se faire entendre, telle qu'elle se manifestait dans les écrits des années vingt. Le mot d'ordre du « parler contre » tend à évoluer vers un *parler avec*. La valorisation de l'exercice de la parole dans une *assemblée* – mot qui désigne aussi le public d'un orateur – évoque aussi le désir de plus en plus pressant d'être reconnu dans un auditoire, dont il importe donc de tenir compte. Ceci appelle un rapprochement avec une note écrite par Ponge quelques mois plus tard, qui fait primer la préoccupation de l'auditoire sur la tentation d'un idiome purement personnel :

Après tout, pourquoi pas, pourquoi ne dresserais-je pas, avec insolence, ma vision du monde ? Qu'est-ce qui m'en empêchera, moi, (…) qui désire seulement me lâcher, me débrider, me laisser courir mon galop, fouler le gazon, piétiner ce que bon me semble, violer de-ci de-là quelque secret, forcer quelque place forte, braire et ruer ? (…) … Seulement voilà, il est probable que je vais être alors de plus en plus seul (…). Quand j'aurai dévasté mon pacage, en serai-je plus

[327] « Leur assemblée / De leur vivant / RECTIFIA ces arbres / à fournir du bois mort » (*RE*, I, 377). Je ne reproduis pas ici le dispositif typographique complexe qui met en relation ces vers, deux à deux, par des flèches.

[328] La leçon est évidemment aussi politique, renvoyant à ce renforcement du sentiment d'appartenance collective que j'évoquais dans le chapitre précédent, et qui est lié à la fois au contexte de la guerre et au récent engagement communiste de Ponge.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

avancé ? D'autre part, à défier le monde que gagne-t-on, sinon d'inspirer une certaine aversion ? (NNR II, II, 1185)

Loin de toute « dévastation » solitaire, l'espace du bois de pins est traité comme une invitation à une déambulation partagée.

La promenade dans le bois de pins / La Promenade dans nos serres

Le bois de pins, comme les serres de 1919, est un lieu offert au promeneur. Le « Carnet du Bois de pins » peut ainsi être lu comme un avatar de « La Promenade dans nos serres », une nouvelle promenade, qui introduit bon nombre de transformations significatives. Ainsi la « promenade » y est-elle moins souvent évoquée que l'« évolution », qui peut même devenir « errance ». Le plaisir du bois de pins vient d'abord de ce que « l'on y évolue à l'aise » (*RE*, I, 377) – ce sont les quasi-premiers mots du texte –, qu'il permet des « évolutions à pied faciles » (*ibid*., 378). Les connotations du mot « évolutions » ne sont pas celles de la « promenade » : ce n'est pas le tour du propriétaire parmi les serres où tout ce qui pousse est soumis au contrôle, où l'on circule dans les allées prévues, et entre des parterres soigneusement dessinés. Place est faite à une dynamique, à une découverte, à un déplacement libre, sans entraves. Le texte insiste sur cette liberté de mouvements : « L'on s'y assied, s'y étend à l'aise. Il règne un tapis partout » ; « Aucun serpentement de lianes ou de cordes qui gêne le promeneur » (*ibid*., 378-379).

Or cette aisance est une conséquence de la sobriété et même du dépouillement qui caractérisent le bois de pins, à l'opposé de la luxuriance des serres : « pourquoi ce massif dépouillement des troncs, et pourquoi en conséquence cette aisance de la promenade parmi eux (...) ? » (*ibid*., 386). Plus trace de cette somptueuse ornementation des mots qui caractérisait « La Promenade dans nos serres ». Cette valorisation du dépouillement est conforme à l'esthétique de l'arbre telle que Ponge l'a élaborée dans les années vingt, mais il est remarquable qu'ici le dépouillement ne s'accompagne plus d'austérité sacrificielle voire funèbre. Au contraire la sobriété y est essentiellement *confortable* : « Rien de riant, mais quel confort salubre (…), quel salon de musique sobrement parfumé » (*ibid*., 381). L'absence de profusion florale, d'ornementation, favorise la réflexion et l'intériorité : « Tout y est fait, sans excès, pour laisser l'homme à lui seul. La végétation, l'animation y sont reléguées dans les hauteurs. Rien pour distraire le regard. (...) Point d'anecdotes » (*ibid*., 381). La promenade, d'éblouie qu'elle était en 1919, est devenue sérieuse et méditative. Le bois de pins, cet espace qui laisse « l'homme seul au milieu de la nature, à ses pensées, à poursuivre une pensée... » est « bien fait pour la promenade sérieuse et la méditation » (*ibid*., 381). Dans « La Promenade dans nos serres » l'homme avait besoin du secours d'une végétation cultivée par ses soins ; ici il trouve sa place dans une nature qu'il n'a pas construite lui-même. Signe d'une possibilité nouvelle de *s'arranger* du langage tel qu'il est.

Enfin, dans la dernière partie du texte, la promenade tend à devenir errance (ou errement), ce qui creuse un écart supplémentaire entre l'espace du bois de pins et celui des serres. Mais cette errance – dont le risque était entièrement écarté parmi l'ordonnancement des serres – apparaît comme vierge de menace, voire souhaitable : « les bois sont évidemment des lieux propices à l'errement, ou à l'errance » (*ibid*., 399). Ainsi de l'éventualité d'une errance prolongée dans le bois de pins devient-il possible d'affirmer tranquillement que « cela ne sera que demi-mal, cela sera même bien » (*ibid*., 399). L'espace du texte peut désormais faire place à l'erreur.

Le bois de pins, en tant que modèle poétique, dessine un espace d'écriture où les possibilités de *jeu* sont considérablement accrues. Le pin – et son inscription dans une assemblée – modifient le motif identificatoire de l'arbre dans le sens d'une prise de distance

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

par rapport à d'anciens impératifs contraignants, voire à des apories. En levant en particulier la « malédiction » liée à l'accroissement de l'arbre, il permet au texte de s'édifier sur ce qu'il abandonne. Ce principe caractérise du reste la composition du « Carnet du Bois de pins ».

B. Abandons et recommencements. « Articulation par négation »

Le texte progresse par accumulation et abandons successifs, par recommencements. Il est divisé en trois parties bien distinctes qui sont autant de recommencements : « Le plaisir des bois de pins », « Formation d'un abcès poétique », « Tout cela n'est pas sérieux ».

« Le plaisir des bois de pins »

La première partie du texte procède par approximations successives, dans une sorte de construction en spirale. Jamais encore Ponge n'avait exhibé ainsi la prolifération de variantes, très proches les unes des autres. Chaque paragraphe est un petit recommencement qui intègre de nouveaux éléments. Ainsi, pour décrire les troncs des pins, débarrassés de leurs basses branches, apparaissent de paragraphe en paragraphe successivement les expressions suivantes : « ces grands fûts », « ces grands mâts violets », « ces grands mâts nègres ou tout au moins créoles », « ces grands mâts nègres ou tout au moins créoles, entortiqués encore et lichéneux jusques à mi-hauteur », « du pied à mi-hauteur frisés et lichéneux » (*ibid*, p. 377 à 380). Puis la considération du « bois mort » produit par le pin amène l'apparition du champ lexical de la vieillesse : « d'aspect sénile, chenu comme la barbe des vieillards nègres », puis « tout frisés, lichéneux comme un vieillard créole » (*ibid*., 379-380). Or le motif du vieillard créole sera abandonné dans la partie suivante (il fera partie du « bois mort »). Et d'autre part tout le développement connaît un brusque coup d'arrêt, après quatre pages, comme s'il fallait repartir à zéro : « Non! Décidément il faut que je revienne au plaisir du bois de pins. De quoi est-il fait, ce plaisir? » (*ibid*., p. 380). C'est ce que Jean-Marie Gleize et Bernard Veck appellent une « articulation par négation », phénomène qui leur semble caractéristique du dispositif du « Carnet du Bois de pins », dont « l'écriture procède par effacement-négation de ce qui précède »[329].

« Formation d'un abcès poétique »

Avec la deuxième partie du texte, « Formation d'un abcès poétique », la multiplication des variantes atteint un sommet : pas moins de seize variantes versifiées, précédées de cinq variantes sous forme de poèmes en prose. Il se produit une sorte d'emballement, qui fait tourner follement la machine poétique.

On assiste à la formation progressive de l'« abcès », qui commence le 22 août sous forme de poème en prose, et connaît à partir du 25 août une accélération spectaculaire : après une dernière version du poème en prose, on passe à la forme versifiée, avec seize versions qui se succèdent de manière ininterrompue, sans plus laisser place à aucun commentaire métatechnique. La rage formelle atteint un sommet avec la note finale datée du 2 septembre qui ramène l'ensemble des poèmes à cinq éléments constitutifs et suggère la possibilité de les combiner de manière quasi infinie : « On pourra dès lors disposer ces éléments *ad libitum* comme suit : 1 2 3 4 5 ; 1 2 4 3 5 ; 1 2 3 5 4... » (*ibid*., 397). Cette multiplication infinie du résultat équivaut à l'absence de résultat : si tant de combinaisons sont possibles, c'est qu'aucune ne s'est imposée comme nécessaire.

329 Voir notice sur « Le Carnet du Bois de pins », *OC* I, p. 1037.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C'est dans ce passage du « Bois de pins » qu'a lieu l'accès le plus spectaculaire de cette *rage* de l'expression qui donnera son titre au recueil. Alors que la première partie insistait sur l'aspect paisible du bois de pins, ce lieu de « méditation » (*ibid*., 381), où l'on « évolue à l'aise » (*ibid*., 380), ce lieu où se produit « un évanouissement des qualités offensives » du vent et de la lumière dans une sorte de « températion » générale (*ibid*., 382), la rage surgit inopinément, sous la forme d'une frénésie d'aboutir. Fin de la déambulation aisée ; fin de la méditation : maintenant il s'agit de *parvenir* à l'expression. Le changement de rythme est total. La deuxième partie est bien une négation-recommencement de la première. La rage de *faire*, la rage d'aboutir à une forme l'a emporté sur la déambulation, sur la lente croissance, sur l'intégration progressive :

j'ai voulu de ce poème en prose faire un poème en vers. Alors que j'aurais dû défaire ce poème en prose pour intégrer les éléments intéressants qu'il contenait dans mon rapport objectif (sic) sur le bois de pins (ibid., 398).

Le désir d'expression a court-circuité la connaissance : c'est ce que Ponge conclura après l'accès : « ici mon dessein n'est pas de faire un poème », « mon dessein est autre : c'est la connaissance du bois de pins » (*ibid*., 398-399). Le projet initial s'est perdu, s'est perverti, s'est corrompu.

Ponge se réfère-t-il au sens étymologique du mot « abcès » (*abscessus* « corruption ») quand il compare cet épisode à la formation d'un abcès ? En tout cas, voici le *poème* ramené à un symptôme douloureux, révélateur d'une infection interne, et l'obstination poétique à une pathologie. Or la forme du poème versifié, absente du *Parti pris des choses* fait précisément un retour spectaculaire dans les textes écrits au début des années quarante, et même dès « L'Oiseau ». La « rage de l'expression » est en grande partie une « rage de poème »[330]. C'est dans le « Bois de pins » qu'elle culmine, mais c'est aussi à partir de l'accès de rage poétique de ce texte – et des réflexions qu'il suscite – que Ponge va commencer à professer une méfiance systématique envers les termes « poésie » et « poète ». Il refusera avec véhémence la lecture « poétique » que fait Gabriel Audisio du « Carnet » comme témoignage de la « genèse d'un poème », y voyant un véritable « contresens » : « Non ! (…) il s'agit, au coin de ce bois, bien moins de la naissance d'un poème que d'une *tentative* (bien loin d'être réussie) *d'assassinat d'un poème par son objet* » (*RE*, I, 409). Il développe ainsi une nouvelle forme de « parler contre », présentant son « Bois de pins » comme « un effort contre la "poésie" » (*ibid*., 410) et récusant pour lui-même le titre de poète : « je ne crois pas relever de ta critique car *je ne me veux pas poète* » (*ibid*., 409). Ce que l'« abcès poétique » du « Bois de pins » l'a amené à constater, c'est l'insatisfaction que génère le désir d'aboutir à une forme (de la forme close de l'objet poème l'abcès imite la rotondité) quand celle-ci intervient de manière pathologique, prématurée, quand elle fixe un processus *malsain*. L'abcès poétique est une induration douloureuse qui paralyse le mouvement de la recherche. Le poème apparaît comme incompatible avec la connaissance (« il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose », écrira Ponge quelques mois plus tard[331]). Aussi les passages à la forme versifiée, dans les textes écrits ultérieurement, ne feront-ils plus l'objet d'aucun acharnement comparable à celui du mois d'août 1940.

[330] Rage à laquelle le désir de plaire à Paulhan n'est pas étranger, puisque Ponge explique sa tentative de faire du « bois de pins » un poème en vers par le fait qu'il s'est « une fois de plus » « souvenu du mot de Paulhan : « Désormais le poème en prose n'est plus pour toi » (*ibid*., 398). Voir la lettre de Paulhan, datée de 1926, à laquelle Ponge se réfère **(** *Corr. I*, 77, p. 72).

[331] Dans le texte-manifeste qu'il placera en tête du recueil de *La Rage de l'expression*,« Berges de la Loire », (*ibid*., 338).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Pour guérir, un abcès suppose une intervention violente qui consiste à le crever. Dans le « Carnet du Bois de pins », ce dénouement prendra la forme d'un brutal coup d'arrêt, d'un changement de ton radical, avec le passage à la troisième partie du texte.

« Tout cela n'est pas sérieux »

Cette troisième partie offre en effet un nouvel exemple d'« articulation par négation ». Son titre, « Tout cela n'est pas sérieux », dit assez sa fonction de rupture par rapport à ce qui la précède : comme guéri soudain de « l'abcès poétique » qui vient de se produire, qualifié rétrospectivement de « dérèglement, déraillement, égarement » (*ibid*., 398), l'écrivain dresse un état des lieux. Il recense les quelques acquis qui peuvent rester utilisables et constate qu'il lui faut quasiment repartir à zéro : « Si je n'ai gagné que cela en dix jours de travail ininterrompu et acharné (je puis bien le dire), c'est donc que j'ai perdu mon temps » (*ibid*., 398).

Cependant l'échec, loin d'être vécu comme drame, fortifie l'élan initial, confirme sa justesse : « Revenons donc au plus vite à notre recherche de *tout* ce que l'on peut dire à propos du bois de pins *et seulement* à son propos » (*ibid*., 399). La leçon offerte par le bois de pins est réaffirmée : le pin, qui se désintéresse de ses productions successives a en somme – et l'écrivain avec lui – une « permission d'oubli. Ainsi « la joie est d'abolir et de recommencer » (*ibid*., 401). Le bois de pins est un lieu où il faut déambuler, quitte, on l'a vu, à errer.

Or la reprise de la libre déambulation va amener très vite l'écrivain dans cette partie du bois de pins susceptible d'inspirer une réflexion roborative sur la notion d'achèvement, à savoir la *lisière* du bois.

C. Fin du texte et lisière du bois

On l'a vu plus haut, les pins qui poussent en lisière ont cette particularité de pouvoir conserver leurs basses branches sur leur partie externe, celle qui est tournée vers la campagne. L'épaisseur persistante de leurs anciens développements leur permet ainsi de « border leur société, d'en cacher les arcanes » (*ibid*., 399). Cependant cet écran des pins de l'orée ne fonctionne que dans un sens: « Si les individus de l'orée (...) cachent assez bien l'intérieur aux regards de l'extérieur, ils ne cachent que très mal l'extérieur aux regards de l'intérieur. Ils se comportent à la façon de vitraux » (*ibid*., 400). Cette remarque permet à Ponge de reprendre la métaphore de la Cathédrale, présente dès les premières pages du « Carnet », et d'insister sur l'ensemble architectural que constitue en lui-même un bois de pins – à défaut du texte censé le décrire. Dans cette « forêt de colonnes » la lumière décroît au fur et à mesure que l'on s'éloigne de l'orée, jusqu'à parvenir « progressivement à l'obscurité totale (crypte) » (*ibid*., 400). Là est le signe de l'achèvement parfait : « L'on pourrait même dire que ce devrait être là le critérium de l'achèvement, la borne de ce genre d'architecture : le point où l'obscurité totale serait réalisée » (*ibid*., 400).

Ponge opère là une curieuse inversion spatiale des marques de l'achèvement : la borne est au centre... La leçon est aisément déchiffrable au niveau littéraire : si le critérium de l'achèvement est l'obscurité totale, le texte parfaitement achevé serait, aussi, parfaitement hermétique. Vu de son centre, le bois de pins ne se laisse plus saisir dans son ensemble. Ni par le lecteur (risque d'illisibilité) ni sans doute par l'écrivain (risque d'égarement). Pour gagner à la fois en lisibilité et en compréhension, il faut retourner vers la lisière du bois. Certes c'est le centre obscur qui constitue l'achèvement, mais c'est le bord qui donne le sens. Pour terminer ce texte fondamentalement inachevé qu'est le « Carnet du Bois de

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

pins », il faut donc revenir vers ses bords, là où la lumière augmente. C'est là que le bois de pins délivre décidément son sens, en tant que « monument vivant » (*ibid*., 400). Aussi est-ce là le moment où peut prendre fin la déambulation, où l'on peut sortir du bois de pins, comme l'indiquent, en lettres capitales, les ultimes mots du texte: « FIN DU BOIS DE PINS / À PARTIR D'ICI L'ON SORT DANS LA CAMPAGNE ».

Il faut remarquer à quel point cette manière de signaler la fin du texte diffère de celle qui était pratiquée dans le *Parti pris des choses*. Tandis que les clausules finales étaient alors soigneusement intégrées au texte, celui-ci progressant vers elles comme vers sa chute, ici la mention d'achèvement en est ouvertement séparée, comme si elle restait arbitraire et eût pu intervenir à tout autre moment. En somme la *fin* dont il s'agit est davantage la lisière du bois de pins que celle du texte. Il s'agit de sortir du bois, de mettre fin à la méditation qu'il proposait en son sein (pour se retrouver à *battre « la campagne »*?), non d'achever le texte[332].

Le « Carnet du Bois de pins » constitue ainsi une étape essentielle de la réflexion sur le thème de l'achèvement. Après avoir cédé, avec « l'abcès poétique » à la tentation d'un achèvement formel précipité, l'auteur congédie cette solution pour lui substituer celle d'un achèvement-inachèvement dicté par la nature même de l'objet. Le bois de pins offre en effet le modèle d'une ouverture-fermeture. Le plaisir qu'il dispense vient de ce que l'on y « trouve abri » mais « abri non absolu, non par isolement. Non! C'est un abri relatif. Un abri non cachottier, un abri non mesquin, un abri noble » (*ibid*., 380). Il s'offre « au milieu de la nature, sans séparation tranchée, sans volonté d'isolation » (*ibid*., 381). Et bien qu'il soit dépourvu de clôture apparente, il constitue pourtant une merveille architecturale par son ordonnancement progressif autour d'un centre obscur :

ce qui serait sublime réalisé dans une cathédrale (...), c'est pourtant bien à peu près cela qui est réalisé dans le bois, bien qu'il n'y ait à la limite aucun mur, que le monument respire en pleine nature, mieux qu'un poumon, comme des branchies (ibid., 400).

Cette clôture invisible, sans doute supérieure, sur le plan de la « connaissance » à celle d'une véritable clôture formelle, c'est elle qu'indique la mention finale de la « fin du bois de pins ». Simultanément, en notant « qu'à partir d'ici l'on sort dans la campagne » l'auteur signale que de ce mois d'août 1949 date *l'entrée en campagne* d'une nouvelle expérimentation poétique, exposée à de nombreux aléas.

D. Renforcement de l'implication du locuteur dans l'énonciation

Comme dans les « Notes prises pour un oiseau », le commentaire métatechnique tient une place importante dans le « Carnet du Bois de pins » : l'accent y est mis sur le travail en lui-même, ses difficultés, ses tâtonnements ; les résultats obtenus donnent lieu à évaluations régulières. Mais par rapport à « L'Oiseau », le « Carnet du bois » de pins systématise la mise en valeur de l'énonciation, avec l'apparition d'un certain nombre de procédés nouveaux.

Datation des fragments

[332] Du reste, comme pour lever tout doute à ce sujet, l'auteur fait précéder sa formule finale de deux *signaux d'inachèvement* : tout d'abord il recopie une nouvelle liste de mots cherchés dans le Littré, laissant ainsi à entendre qu'ils pourraient trouver plus tard leur usage. Ensuite, il désigne « son » bois de pins comme un spécimen encore très jeune, relevant de la catégorie que l'on appelle « futaie sur taillis », à laquelle appartient un « bois de 40 ans », dont le développement est encore en grande partie à venir : « tout ce petit opuscule n'est qu'(à peine) une "futaie sur taillis" » (*ibid*., 404). (Ponge lui-même est âgé à cette époque de quarante et un ans...)

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Pour la première fois les notes sont référées avec précision au moment de l'énonciation : chaque fragment est précédé de la mention du jour où il a été rédigé, avec la précision supplémentaire du moment de la journée dans le cas où plusieurs fragments sont datés du même jour (« 13 août 1940 – Après-midi »). L'accent est mis ainsi sur l'énonciation autant que sur l'énoncé : chaque fragment est d'abord un *événement*. Ce que le texte donne à voir, c'est essentiellement la progression d'un travail, l'expérience d'une écriture. Le « Carnet du Bois de pins » constitue une tentative de journal poétique. Et il faut remarquer que le procédé, qu'il inaugure, de datation systématique des fragments, sera à partir de ce moment constant dans le travail de Ponge.

Or ce procédé fonctionne, dans le « Carnet », comme garant d'une sorte de nouveau contrat de transparence intégrale. Les variantes y prolifèrent avec une abondance jamais atteinte, comme si aucune de ces variantes ne devait demeurer cachée, comme si avec ce texte – le premier à porter le titre de « Carnet » – c'était vraiment l'ensemble du travail, « dans un élan naïf et sans remords, ni retouches ni repentirs » (*ibid*., 386), qui était offert au lecteur. Là réside une grande différence par rapport à d'autres textes ouverts antérieurs, comme « Faune et flore » et même « L'Oiseau », où en l'absence de datation on pouvait penser que certaines étapes avaient été mises hors champ. Dans le « Carnet », l'exhibition des notes prises au jour le jour, aboutit à un résultat extraordinairement hétérogène où tentatives poétiques et considérations personnelles non seulement coexistent mais peuvent prendre chacune les formes les plus variées : approximations successives, poèmes en prose, poèmes versifiées, brèves parenthèses métatechniques en marge du travail, commentaire des définitions du Littré, longues pauses réflexives, injonctions à soi-même, mémorandums…

Cependant le paradoxe est qu'à cette hétérogénéité maximale du texte répond une présence maximale du moi. L'instance qui est à l'origine du texte est seule capable de rendre compte de l'hétérogénéité de celui-ci, dont elle est à la fois la source et le principe unificateur. Le point d'*aboutissement* – l'achèvement du texte – compte moins que son point d'*origine* – l'intention de celui qui l'écrit. C'est celui-ci qui constitue le repère.

Signatures intérieures

L'« abcès poétique » est signé à la fin : « Francis Ponge, La Suchère, août 1940 ». Cela peut paraître paradoxal alors qu'il s'agit justement de la partie du texte envers laquelle Ponge se montre le plus critique. C'est là une manière d'assumer totalement le moment, la facette de la recherche que représente cet « abcès ». Et surtout il y a cette étonnante signature intérieure au moment de l'injonction créatrice adressée à l'objet : « Surgissez, bois de pins, surgissez dans la parole. L'on ne vous connaît pas. – Donnez votre formule. – Ce n'est pas pour rien que vous avez été remarqués par F. Ponge… » (*ibid*., 385) Pour reprendre les termes de Jacques Derrida, en même temps que les bois de pins sont « appelés à la surrection », le poète « leur parle de lui » ; à la chose muette il faut « donner jusqu'à l'ordre qu'elle me donne et dont je ne peux rêver de m'acquitter que par la puissance d'une écriture infiniment singulière (…), d'une signature »[333].

Ces signatures sont en rapport avec le profond investissement personnel revendiqué par le texte. Ponge y témoigne en effet, dès le début, d'un besoin de redéfinir ses priorités d'écrivain en fonction de son désir profond, essentiel : c'est ce désir qui lui fait opérer sans hésitation ce « choix du Bois de pins » dont j'ai parlé au chapitre précédent, ou plutôt qui

333 Jacques Derrida, *Signéponge*, Paris, Seuil, Fictions et Cie, 1988, p. 12, p. 20.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

impose ce choix, avec évidence, contre les autres sujets (portraits, récits, considérations liées au moment historique) qui pourraient, en cet été 1940, solliciter l'écrivain :

Il me semble qu'à entreprendre l'un d'eux j'aurais aussitôt le sentiment qu'il n'est pas essentiel, que j'y perds mon temps. Et c'est au « bois de pins » que je reviens d'instinct, au sujet qui m'intéresse entièrement, qui accapare ma personnalité, qui me fait jouer tout entier. Voilà un de ces seuls sujets où je me donne (ou perde) tout entier : un peu comme un savant à sa recherche particulière (ibid., 405).

Cet investissement correspond à un besoin formulé en termes essentiellement *personnels* : « Mon dessein n'est pas de faire un poème, mais d'avancer dans la connaissance et l'expression du bois de pins, d'y gagner moi-même quelque chose » (*ibid*., 398, je souligne). Cette notion de *gain* personnel fait retour avec insistance dans le texte. « Qu'ai-je gagné pendant ces onze pages et ces dix jours ? » (*ibid*., 397), interroge Ponge lorsque se termine l'« abcès poétique », pour conclure quelques pages plus loin « La joie est d'abolir et de recommencer. Et puis c'est toujours plus haut que cela se passe. Il semble qu'on ait gagné quelque chose » (*ibid*., 401). Est-ce cela, la « conquête » que Ponge assignait pour but à son texte quelques jours plus tôt (« Ce n'est pas de la relation , du récit, de la description, mais de la *conquête* »[334]), une conquête essentiellement *intérieure*, et donc relativement indépendante de la réussite formelle du texte ?

Avec « Le Bois de pins », Ponge déclare ouvertement sa volonté de prendre pour guides ses besoins et ses désirs. Pour cela il met en place, d'entrée de jeu, un renversement remarquable des positions, se revendiquant comme *lecteur* de son texte.

Auteur en position de lecteur

En ouverture à son travail sur le bois de pins, Ponge note ceci :

« Ce que j'aurais envie de lire » : tel pourrait être le titre, telle la définition de ce que j'écrirai. Privé de lecture depuis plusieurs semaines et mois, je commence à avoir envie de lire. Eh bien! C'est ce que j'aurais envie de lire qu'il me faut écrire (ibid., 404-405)

Tentant de cerner davantage la nature de cette « envie », Ponge ajoute : « ce n'est pas seulement de lecture que je me trouve avoir envie ou besoin ; aussi de peinture, aussi de musique (moins). Il me faut donc écrire de façon à satisfaire ce complexe de besoins » (*ibid*., 405, je souligne). L'investissement personnel et la mise en position de lecteur procèdent d'un seul et même mouvement, d'une même revendication d'appropriation. La disposition d'esprit qui doit servir de fil conducteur à l'ensemble du travail, formulée dans ce but avant même que celui-ci commence, fait du « Bois de pins » un livre qui est autant à *lire* qu'à écrire :

Il me faut garder cette image constamment présente à l'esprit : mon livre, seul (par force), sur une table : que j'aie envie de l'ouvrir et d'y lire (quelques pages seulement) – et de m'y remettre le lendemain (ibid., 405).

On note que c'est le plaisir de lire qui précède – et déclenche – le plaisir de continuer à écrire... Pour la première fois peut-être, Ponge ne se met pas en position de critique devant son texte, mais en position de recherche de plaisir. Le critère de qualité change. D'emblée, c'est le plaisir qui sert de guide. « Le plaisir du bois de pins » est – rappelons-le – le titre de la première partie du texte. Titre répété à la première ligne, et rappelé vigoureusement comme fil conducteur après quelques pages: « Non! Décidément, il faut que je revienne *au plaisir du*

[334] *RE*, II, 405.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

bois de pins » (*ibid*., 380). Certes le texte devra aller au-delà de la description de ce plaisir : le travail entrepris ne l'est pas « seulement pour que nous rendions anthropomorphiquement compte de ce plaisir sensuel » mais aussi « pour qu'il en résulte une co-naissance plus sérieuse. Allons donc plus au fond » (*ibid*., 380 et 387). Il n'en reste pas moins que c'est ce plaisir qui reste le moteur essentiel, la voie d'accès vers la connaissance.

Cette mise en position de lecteur par l'auteur du texte, et la mise en évidence du plaisir comme critère essentiel constituent une étape fondamentale dans l'évolution de la relation de Ponge à son lecteur. J'y reviendrai plus loin. Ainsi qu'au paradoxe de ce texte dont Ponge se constitue en lecteur principal, et qu'il va pourtant faire entrer très vite dans un jeu nouveau d'interaction avec des destinataires bien réels et même multiples.

Tous les procédés mis en œuvre dans le « Bois de pins » témoignent d'une approche renouvelée de la création : c'est qu'ils sont désormais sous-tendus par une nouvelle aspiration : celle de faire du texte le lieu d'une recherche personnelle, de l'approfondissement d'une expérience vécue, dans la quête de son sens. Il ne s'agit plus seulement de provoquer des « retours de la joie », mais de parvenir à une élucidation personnelle de cette joie.

3. La rage d'appropriation de l'expérience intime

Si la nouvelle expérimentation qui se développe dès « L'Oiseau » et se systématise avec le « Carnet du Bois de pins » aboutit à des textes très longs, c'est parce que le but est moins cette fois de faire de ces textes des équivalents d'objets que de parvenir à saisir grâce à eux où se situe l'essentiel de l'expérience vécue au contact de ces objets. Or il faut pour cela convoquer, étaler l'ensemble des réflexions qu'ils suscitent, en vertu d'un procédé que Ponge explicite ainsi dans « Notes prises pour un oiseau » : « au fond ce qui importe, n'est-ce pas de saisir le nœud ? Lorsque j'aurai écrit plusieurs pages, en les relisant j'apercevrai où se trouve ce nœud, où est l'essentiel » (*RE*, 349). L'attention portée à la saisie de cette expérience relègue ainsi au second plan – momentanément – la question de l'achèvement du texte.

Avec les textes de *La Rage*, il semble que l'intérêt se déplace de l'objet vers l'expérience profonde vécue au contact de cet objet, vers l'« accroissement personnel » que permet cette expérience. La rage d'expression est rage d'appropriation du substrat subjectif sur fond de quoi l'objet se découpe. L'*ex-pression*, pour être juste, doit *jaillir* de ce substrat. Il s'agit en quelque sorte d'une deuxième manière de contenir la dérive des mots : en choisissant de décrire les objets, Ponge avait donné mission à ceux-ci de lester les mots d'un poids de réel. Quinze ans plus tard, il entend les enraciner aussi dans leur réalité subjective. On voit surgir dans « Le Mimosa » et culminer dans « La Mounine » un ancrage inédit de l'objet dans un contexte biographique. Cependant Ponge se méfie de toute dérive vers l'affect ; aussi l'enracinement dans le substrat émotionnel s'équilibre-t-il d'une mise à distance, favorable à l'expression. C'est entre ces deux pôles que progressent les textes écrits pendant ces mois de travail ininterrompu qui conduisent du « Mimosa » à « La Mounine ». La datation systématique des textes, à partir du « Bois de pins », permet de retracer ce cheminement et d'observer comment les différentes rédactions – parfois simultanées – interagissent.

A. « Le Mimosa » (premiers mois de l'année 1941)

Par rapport au « Bois de pins » auquel il fait suite, ce texte infléchit le thème du « gain personnel » en jeu dans l'écriture vers la représentation de ce qu'il y a à « gagner » comme étant quelque chose qui est surtout à *retrouver* en soi, qui est déjà là, même si l'on ne peut

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

pas encore en disposer. La rage d'expression met en jeu le retour à des couches profondes de l'être, que le contact de l'objet réactualise. Son but est de parvenir à faire remonter et à ex-primer une idée « au fond de [s]oi » : « Tout d'abord, il faut noter que le mimosa ne m'inspire pas du tout. Seulement, j'ai une idée de lui au fond de moi qu'il faut que j'en sorte parce que je veux en tirer profit » (*ibid*., 366, je souligne).

L'idée « au fond » a partie liée avec un substrat très primitif, celui des émotions enfantines :

il [le mimosa] a été l'une de mes adorations, de mes prédilections enfantines. Beaucoup plus que n'importe quelle autre fleur, il me donnait de l'émotion. Seul de toutes il me passionnait. Je doute si ce ne serait pas par le mimosa qu'a été éveillée ma sensualité [335] (ibid., 366-367).

La rédaction du « Mimosa » ne se prolongera guère dès lors que « l'idée au fond » en aura été appréhendée, et confirmée par les recherches dans le Littré : « Ainsi, après avoir beaucoup tourné autour de cet arbuste (...) en reviens-je (me trompé-je encore ?) à considérer la qualité caractéristique du mimosa comme celle-ci : "glorioleux, vite découragé "» (*ibid*., 374-375). La recherche peut donc s'arrêter là. Le caractère léger, éphémère de la fleur, autorise une pirouette finale : « ce violent parfum, presque animal, par quoi il semble que la fleur s'extravase... Et donc, puisqu'elle s'extravase, jusqu'au prochain printemps disons-lui au revoir ! » (*ibid*., 375). La désinvolture est pleinement assumée. Du reste le caractère arbitraire de la clausule est souligné par le fait que cet « au revoir » est encore suivi de quatre tentatives de poèmes…

B. Début du travail sur « La Mounine » (3 au 13 mai 1941)

Peu après « Le Mimosa » commence le travail sur « La Mounine ». Le ton en est très différent. Autant celui du « Mimosa » était léger, autant celui de « La Mounine » est grave. En effet c'est dans ce texte que culmine l'effort de saisie d'une expérience intime, expérience qui cette fois a partie liée avec le tragique.

Tout d'abord, l'esthétique de l'objet ne fonctionne pas ici de la façon habituelle. Il s'agit en effet de rendre compte non d'un objet délimité mais d'un paysage, même si peu à peu la description en vient à se focaliser sur l'un des éléments de ce paysage, à savoir le ciel. La modification apportée par Ponge au titre de ce texte est intéressante : le manuscrit original autographe portait le titre « Notesaprès coup sur un paysage de Provence, ou La Mounine ». Sur un deuxième manuscrit « Notes » est biffé et remplacé par « Note » (au singulier)[336]. Cette correction indique que le propos n'est pas de *prendre des notes* sur un objet. Ce texte présente un statut à part dans la mesure où son titre définitif insiste moins sur la multiplication des aperçus (les *notes*) en vue de saisir un *objet* que sur la recherche d'une tonalité fondamentale (la *note* au sens musical) capable de restituer l'essence d'une expérience vécue. Ce qui est en jeu, c'est d'élucider l'émotion ressentie devant un paysage, à un moment précis, non de dégager les qualités d'un objet. Certes c'est à cela que le texte finira par arriver, en caractérisant le ciel de Provence par rapport aux autres ciels, mais il y arrivera par un détour qui accorde d'abord toute prééminence au *moment* qui a été vécu devant ce ciel.

Aucun texte n'avait encore été si ancré dans une expérience biographique précise, comme en témoigne l'insistance à rappporter la description à sa situation spatio-temporelle

335 ***Ce retour de l'enfance se manifestera aussi, encore amplifié, dans « La Mounine ».***

336 De la même façon, « paysage » est remplacé par « ciel ». Voir notice de Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *OC* I, p. 1043.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

détaillée. Référence, d'abord, au *lieu* de l'expérience : ce texte, le premier à comporter un nom de lieu (Mounine) dans son titre, est riche de précisions spatiales : « Au lieu-dit "La Mounine" auprès d'Aix-en-Provence », cette mention sera conservée jusqu'aux dernières variantes du texte. Référence ensuite au *moment* précis de l'expérience : dès la première page mention de l'heure : « vers neuf heures du matin » (*ibid*., 412). A la deuxième page, prise en compte de l'heure solaire : « entre huit heures trente et neuf heures du matin (sept heures trente à huit heures au soleil) »[337]. Certes, dans le récit d'une expérience où le soleil tient une si grande place, « l'heure importe » (*ibid*., 420). Mais ce souci de précision manifeste d'abord le désir d'ancrer le texte dans la référence constante à un moment vécu : *en revenir à* ce moment, tel est le leitmotiv. Ainsi la datation des différentes rédactions (comme dans « Le Bois de pins ») se double-t-elle ici d'une datation unique et répétée concernant le moment de l'expérience. Les moments d'expression reçoivent leur sens d'un retour permanent à ce moment originel. C'est dans le mouvement d'« en revenir à » que peut se produire l'écriture : l'*ancrage* dans l'émotion vécue permet l'« *encrage* », mot qui apparaît, ainsi orthographié, à la septième page (« ce tragique encrage de la situation ») et est réutilisé dans trois versions postérieures[338].

Et cette émotion elle-même permet d'en faire resurgir toute une série d'autres, plus anciennes, qu'elle vient réactualiser. Emotions vécues devant d'autres paysages : « Indispensable aussi de rapprocher cela de mon émotion à Biot et de celle à Craponne-sur-Azon (sanglots) (...), devant le tragique des paysages, la fatalité naturelle (météorologique) » (*ibid*., 420) ; émotions de lecture : celle des *Frères Karamazov* « quand le starets Zossima s'agenouille devant Dimitri Karamazov », celle des *Misérables* « quand Mgr Machin s'agenouille devant le vieux conventionnel » (*ibid*., 420) ; émotion d'écriture, avec le souvenir d'une phrase écrite vingt ans plus tôt, dans « Le Martyre du jour » (1922) : « Le volet bleu fermé d'un coup, il fait jour à l'intérieur » (*ibid*., 414). Plus surprenant encore, c'est l'enfance elle-même qui resurgit dans ce texte, où l'émotion éprouvée devant le ciel de Provence s'associe à celle d'une scène très ancienne dans laquelle fait retour la figure paternelle :

Je me rappelle un petit matin avec mon père à Villeneuve-lès-Avignon près du château du roi René, un jour que d'abord nous avions été à la gare accompagner ma mère. J'avais moins de dix ans. – Ce jour vaut nuit, ce jour du roi René. Peut-être était-ce la première fois que je voyais le petit jour (ibid., 414).

« Voir le petit jour » pour « la première fois », c'est « voir le jour » une deuxième fois, naître aux émotions et sensations de la vie, dans une deuxième naissance dont le père est le médiateur privilégié.

L'ancrage dans une intensité d'émotion absolument inédite jusque-là dans les textes de Ponge aboutit, le 12-13 mai à un état de quasi-syncope, lors d'une énième remémoration du moment précis où s'est déclenchée l'émotion : « Au lieu-dit "La Mounine", entre Marseille et Aix, un matin d'avril vers huit heures, à travers les vitres de l'autobus... eh bien qu'ai-je? Je ne parviens pas à continuer... » (*ibid*., p. 417). C'est quelques lignes plus bas qu'apparaît le « tragique encrage ». Puis une série de notations extrêmement brèves tentent de cerner la menace qui pèse tout à la fois sur le paysage et sur l'expression :

Le cœur est serré par l'angoisse de l'éternité et de la mort Il s'arrête de battre (non, mauvais) Paralysie, syncope ? Immobilité Silence (ibid., 419)

[337] La mention horaire finalement retenue sera un compromis entre l'heure légale et l'heure solaire : « un matin d'avril vers huit heures ». Cette mention, comme celle du lieu, figurera dans toutes les variantes du texte, jusqu'à la dernière.

[338] *Ibid*, 418, 421, 422, 423.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ce « tragique encrage » auquel est parvenue la recherche explique très probablement l'interruption qui survient alors pendant près d'un mois (le fragment suivant sera daté du 10 juin).

C. « Berges de la Loire » (24 mai 1941)

Dans l'intervalle (le 24 mai) Ponge écrit le texte qui, placé en tête de *La Rage de l'expression*, servira de manifeste esthétique pour l'ensemble du recueil : « Berges de la Loire ». On peut s'étonner de voir ce manifeste insister sur la fidélité due à l'*objet*, alors qu'il survient au cours d'une expérience d'écriture dans laquelle la fidélité recherchée concernait moins un objet (non précisément délimité, comme on l'a vu) qu'une expérience : « En revenir toujours à l'objet lui-même », écrit Ponge, « reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible », « il n'a aucun devoir vis-à-vis de moi, c'est moi qui ai tous les devoirs à son égard » (*ibid*., 337). Mon hypothèse est que, à la suite de la syncope provoquée par « La Mounine », Ponge opère avec ce manifeste un recentrage sur l'esthétique objective, qui lui permet de contenir le risque de dérive dans l'affect, de contrôler le risque d'*épanchement* auquel le conduisait sa recherche sur « La Mounine » *:* « Quel poulpe a soupiré son envie aux cieux ? Gros coeur, s'est épanché ? Quel compte-gouttes a vidé son coeur gros ? » (*ibid*. 418) écrivait l'auteur quelques lignes avant d'interrompre son travail.

Face aux difficultés rencontrées dans l'écriture de « La Mounine », « Berges de la Loire » est aussi une manière pour Ponge d'éviter le découragement, en se fortifiant dans la résolution de privilégier l'acte de *chercher* sur celui de *trouver* : « ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos, ni à l'arrangement en poème de plusieurs de ces trouvailles » (*ibid*., 337). Le vœu qu'il formule est celui de savoir renoncer à toute tentative de conclusion prématurée : « Que mon travail soit celui d'une rectification continuelle de mon expression (sans souci a priori de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut » (*ibid*., 337). De fait, la reprise du travail sur « La Mounine » commencera par un rappel de cette résolution, et une acceptation, jamais formulée aussi nettement jusque-là, des tâtonnements de l'écriture dans la durée : « Cette étude devrait-elle être très longue encore (elle peut aussi bien durer des années...), ne jamais me laisser entraîner à oublier ce de quoi il s'agit pour moi, simplement – de rendre compte » (*ibid*., 420).

Le travail sur « La Mounine » reprend le 10 juin. Il va s'accompagner simultanément de la rédaction de « L'Œillet », que Ponge commence le 12 juin.

D. « L'Œillet » (juin 1941)

Ce texte lui aussi s'ente explicitement sur une expérience. Il cherche à faire coïncider dans un même ancrage le moment de l'énonciation et celui de l'expérience vécue : « Ces six premiers morceaux, la nuit du 12 au 13 juin 1941, en présence des œillets blancs du jardin de Mme Dugourd » (*ibid*., 359). A noter que, comme dans « La Mounine », le nom propre intervient comme garant de la référence à l'expérience, unique, précise, localisée. Mais dans « L'Œillet » l'émotion est beaucoup plus contrôlée. Dans le sillage de « Berges de la Loire », écrit quelques jours plus tôt, Ponge affirme et met en pratique son propos d'esthétique objective.

« L'Œillet » commence en effet par un mémorandum, avec consignes à l'infinitif, dont la forme comme le propos sont dans la stricte lignée des déclarations de fidélité à l'objet faites dans « Berges de la Loire » : « Relever le défi des choses au langage » (*ibid*., 357). On peut aisément en inférer que « L'Œillet » joue le rôle de contrepoids objectif à « La

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Mounine », dont l'écriture se poursuit concurremment. Il affermit Ponge dans les objectifs qui sont les siens depuis longtemps, en même temps que se poursuit l'expérience déroutante de « La Mounine ». Ainsi voit-on Ponge en revenir à des déclarations déjà formulées plusieurs fois sur l'augmentation de qualités pour l'esprit humain grâce à la considération des qualités de l'objet. Ponge (et son lecteur) sont là en terrain connu. On entre en somme dans la parenthèse d'un retour vers des objectifs bien dominés, à l'opposé de la syncope émotionnelle qu'a provoquée « La Mounine ». « Je choisis comme sujets non des sentiments ou des aventures humaines mais des objets les plus indifférents possible » (*ibid*., 357) écrit Ponge au moment où en fait il se débat avec les « sentiments » et « aventures » humains que brasse « La Mounine », et tente de comprendre ses « sanglots ».

« L'Œillet » est avant tout un texte *résolu* : son fragment final porte le titre « Rhétorique résolue de l'œillet ». Il ne procède pas par alternance de recherches tâtonnantes et de pauses réflexives : la partie métatechnique, concentrée au début du texte, a l'allure d'une déclaration de principe, et la recherche exposée ensuite fait figure d'application de ces principes. S'il s'y forme, comme dans « Le Bois de pins », une sorte d'abcès poétique (six poèmes en vers successifs et deux poèmes en prose), celui-ci ne donne pas lieu à remises en cause. Il est plutôt présenté avec détachement, à distance, comme une expérience dont on n'est plus dupe… La série des variantes se conclut sur un « etc. » laconique, que suit cette constatation : « Mon œillet ne doit pas être trop grand-chose : il faut qu'entre deux doigts on le puisse tenir » (*ibid*., 363). La conclusion de « L'Œillet »[339] revient sur le thème de l'*indifférence*, comme sur l'un des principaux enjeux du texte, enjeu auprès duquel l'achèvement effectif du texte apparaît comme secondaire : « ainsi, voici le ton trouvé, où l'indifférence est atteinte. C'était bien l'important. Tout à partir de là coulera de source... une autre fois. Et je puis aussi bien me taire » (*ibid*., 365).

Cette apparence de détachement, de maîtrise, est d'autant plus remarquable que l'un des principaux motifs du texte est, si l'on observe la récurrence lexicale des mots « bouton » et « déboutonner », celui du *déboutonnage*, qui apparaît à la troisième page : « à bout de tige, hors d'une olive, d'un gland souple de feuilles, se déboutonne le luxe merveilleux du linge » (*ibid*., 358). L'œillet est ce « jabot merveilleux de satin froid », ce « luxe merveilleux du linge », ce « ruché à foison de languettes tordues et déchirées par la violence de leur propos », qui « à bout de tige, hors d'une olive, d'un gland souple de feuilles, se déboutonne » (*ibid*. 358, 359, 362). Maîtriser la tentation du déboutonnage, parvenir à un déboutonnage contrôlé : tel est peut-être l'un des principaux enjeux du texte.

De cette prise de distance le travail sur « La Mounine » va très vite bénéficier, y trouvant un second souffle.

E. Fin de « La Mounine » (10 juin-5 août 1941)

Début juillet, Ponge place l'ensemble de ses notes en cours sous le signe de la distance « après-coup » en leur donnant le titre de : « Notes après-coup sur un ciel de Provence » (*ibid*, 421). L'*après-coup* en question désigne le moment qui a suivi ce « coup de gong » matinal sur la « tôle nocturne » (*ibid*., 421) que Ponge place alors à l'origine des vibrations étranges du ciel. Mais, dans sa seconde acception, il place l'écriture dans un *après* de l'émotion, il disjoint cette coïncidence du moment de l'écriture et du moment de l'émotion qui avait amené au bord de la « syncope », il introduit une distance qui permet à l'écriture de se mouvoir hors de cette syncope. De cette prise de distance témoigne le passage du présent au passé, à partir du 13 juillet, dans les évocations de l'émotion

[339] Conclusion rédigée probablement en 1944. Voir notice dans *OC* I p. 1031.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ressentie au lieu-dit « La Mounine » (ainsi par exemple ce qui s'écrivait « il y a comme des cendres éparses dans l'azur » devient-il deux pages plus loin « il y avait comme une dissémination de cendres dans l'azur ») (*ibid.*, 421, 423, je souligne).

Le 19 juillet commence une longue pause réflexive, dans laquelle s'élaborent les moyens nécessaires à la prise de distance. Ponge y affirme son intention de dépasser – en l'élucidant – le « sanglot esthétique » qui a lancé sa recherche. Il souhaite s'attacher à la découverte de la « leçon » de la « loi » contenue dans ce ciel, loi dont son émotion n'a été que la manifestation intuitive :

Si j'ai été si touché, c'est qu'il s'agissait sans doute de la révélation sous cette forme d'une loi esthétique et morale importante. (…) Il s'agit d'éclaircir cela (...), de faire servir ce paysage à quelque chose d'autre qu'au sanglot esthétique (ibid., 424).

Il ne s'agit pas de nier l'émotion, mais au contraire de l'approfondir jusqu'à ce qu'elle délivre son message, qui sera *supra-individuel*. Ce que Ponge cherche à atteindre, c'est une loi qui, bien que ressentie confusément par la subjectivité individuelle, relève d'un niveau plus profond et plus général, d'une strate quasi-archétypale. Il cherche une conciliation entre l'affect et la réflexion rationnelle – les deux pôles entre lesquels s'inscrit et s'écrit le texte.

Une intense réflexion, qui fait retour sur « Le Bois de pins », sur la correspondance avec Audisio, sur la préoccupation du combat pour les lumières amène enfin Ponge à convoquer, pour rendre compte de son expérience vécue, le modèle du savant, et à faire jouer dans un nouveau sens le mot « expérience »:

, il est intéressant de montrer le processus de « ma pensée ». Mais cela ne veut pas dire qu'il faille sous ce prétexte me lâcher, car cela irait à l'encontre de mon propos. – Mais il est très légitime au savant de décrire sa découverte par le menu, de raconter ses expériences, etc. (ibid., 427).

Six jours seront encore nécessaires avant que le modèle scientifique ne vienne fournir la piste qui permettra enfin l'élucidation. C'est chose faite le 25 juillet avec l'explication scientifique du bleu foncé du ciel par des lois physiques et optiques. Cette explication, « explication vraie » dit Ponge, selon laquelle « c'est la nuit intersidérale que, les beaux jours, l'on voit par transparence, et qui rend si foncé l'azur des cieux méridionaux » (*ibid*., 428) va fournir sinon un achèvement au texte du moins une réponse à l'interrogation qui animait la recherche.

Et dès lors, la réalisation effective du texte devient comme secondaire. L'important est cette réponse enfin trouvée, cette élucidation essentielle que le texte poursuivait depuis la première ligne. L'important, là encore, est ce qui a été *gagné* intérieurement. Le dernier paragraphe du texte, sur un ton spectaculairement apaisé, annonce la décision de savourer longuement la vérité enfin découverte : « il importe à présent de laisser reposer notre esprit, qu'il oublie cela (...) et cependant se nourrisse longuement, à petites bouchées, de cette vérité dont nous venons à peine d'entailler l'écorce » (*ibid*., 431). L'achèvement du texte est différé, et subordonné à l'incorporation complète de cette vérité :

Un jour, dans quelques mois ou quelques années, cette vérité aux profondeurs de notre esprit étant devenue habituelle, évidente – peut-être (...) écrirai-je d'un trait simple et aisé ce Poème après coup sur un ciel de Provence que promettait le titre de ce cahier, mais que – passion trop vive, infirmité, scrupules – nous n'avons pu encore nous offrir (ibid., 432).

C'est un achèvement malgré l'absence d'achèvement.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ouvrant son œuvre à l'expérience intime qui la fonde, Ponge l'ouvre dans le même temps à un usage élargi de la parole : les textes écrits au début des années quarante sont le lieu d'une confrontation aux représentations qui, primitivement, représentaient pour celle-ci des menaces. En s'y confrontant de nouveau, l'auteur apprivoise, un à un, les dangers qu'il avait d'abord mis en position de compromettre l'exercice de sa parole. Il les reconfigure méthodiquement, se donnant ainsi une nouvelle liberté par rapport à eux.

4. La reconfiguration des anciennes représentations de la parole

A l'époque de *La Rage de l'expression*, Ponge travaille à élargir le champ d'exercice de sa parole. Par le biais des objets qu'il choisit de décrire à cette époque, il la mesure à tout ce qui avait joué le rôle d'anti-modèles pour l'esthétique du *Parti pris des choses* (l'imperfection, l'informe, le jaillissement incontrôlé…). Remontant encore au-delà, il se confronte aussi à des motifs qui avaient représenté de véritables hantises, au tout début de son œuvre : la parole du bouffon et la parole empêchée par l'autorité. Enfin il ouvre à la transformation l'image de la coquille, qui représentait un risque d'entrave pour le dynamisme de la parole.

A. Le fragmentaire et l'informe : Anthracite et Boue

Pendant les années de guerre, la pratique de textes ouverts, tels que ceux de *La Rage* et plus tard du *Savon*, n'exclut pas pour Ponge celle de textes beaucoup plus courts et plus « clos », notamment ceux qui seront rassemblés ultérieurement dans *Pièces* (« Le Platane », « La Pomme de terre », « La Gare »…)[340].Et pourtant au sein de certains de ces textes se poursuit également la réhabilitation de l'inachèvement et de l'imparfait. C'est le cas notamment de « L'Anthracite » et de « La Boue ».

« L'Anthracite », modèle du fragmentaire

Écrit pour l'essentiel en janvier-février 1941 (donc entre « Bois de pins » et « Mimosa »), « L'Anthracite » propose d'emblée le renoncement à la perfection, à travers le modèle de ces modestes charbons qui se sont « tous vainement essayés au diamant » : « il nous faut donc, à leur propos, faire le deuil d'une certaine perfection » (*P*, I, 732). L'anthracite, dans son humilité, est un anti-diamant. Mais, ce qui est beaucoup plus réconfortant, elle est aussi un anti-galet, dans le sens où la fragmentation lui réussit alors qu'elle faisait le malheur du galet. La fragmentation cesse d'être tragique : l'anthracite n'a « aucune prétention à l'infrangibilité » (*ibid*., 732) ; au contraire, c'est le fait d'être concassée qui la rend brillante.

[Elle] n'use de son droit de briller que lorsqu'un opportun coup de pioche lui en donne l'occasion. Elle n'en use que si on l'attaque, la morcèle... Arborant alors de magnifiques voiles de deuil (ibid., 732).

Elle « cède au premier coup » de pioche, « mais ce n'est pas pour si peu, pour la ruine de sa forme (ou sa prise de formes) qu'on l'en fera démordre : ses morceaux brillent, ils brillent de plus belle ! » (*ibid*., 733). Cette brillance de l'anthracite « en tas dans l'ombre » est une façon de faire signe : « Sitôt la porte de la cave ouverte, il vous multiplie les signes d'intelligence » (*ibid*., 732). La fragmentation du texte, l'éclatement de l'objet-poème

[340] A cette époque, Ponge a aussi le projet de réunir en recueil ces textes qu'il appelle « sapates » et qu'il présente, dans une lettre de 1943 à Gabriel Audisio comme des « textes phénoménologiques, genre Parti Pris » (lettre à Gabriel Audisio du 14 août 1943. Correspondance inédite). (Un mince recueil intitulé *Cinq Sapates* paraîtra en 1950. Les textes qui le composent seront ensuite reversés dans *Pièces*.) Coexistent ainsi chez Ponge deux types contrastés d'écriture, qu'il tient à maintenir tous deux en exercice, et qui, jusqu'à la fin de son œuvre, figureront comme un double horizon à son travail.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

seraient-il aussi ce qui permet d'y « multiplier les signes d'intelligence » à l'égard du lecteur ? C'est bien ce qui semble se produire à cette époque – j'y reviendrai plus loin.

La boue, modèle de l'informe

Avec l' « Ode inachevée à la boue », écrite en mars 1942, Ponge se mesure à un certain nombre de ses vieilles répulsions : avec ce qui salit et qui colle, avec une substance que l'on ne peut « aucunement informer » (*P*, I, 731) et qui menace donc ouvertement l'idéal, depuis longtemps formulé, de « faire quelque chose de propre » avec l'écriture. Mais Ponge s'emploie à reconvertir la passivité de la boue en un dynamisme rebelle et ombrageux : « la plus fine fleur du sol fait la boue la meilleure, celle qui se défend le mieux (…) de toute intention plasticienne. La plus alerte enfin à gicler au visage de ses contempteurs » (*ibid*., 730). La boue offre ainsi le modèle d'un défi adressé aux genres poétiques nobles (l'« ode », ici, sera parodique et « diligemment inachevée »).

La boue est communément déconsidérée aussi en ce qu'elle entrave la marche, ralentit la progression, « oblige à de longs détours » (*ibid*., 730), s'attache et pèse aux pieds du marcheur pressé de parvenir à son but, (ou du poète pressé d'achever son poème). Mais là encore, Ponge opère une reconversion positive :

Son attachement me touche, je le lui pardonne volontiers. J'aime mieux marcher dans la boue qu'au milieu de l'indifférence, et mieux rentrer crotté que grosjean comme devant ; comme si je n'existais pas pour les terrains que je foule… J'adore qu'elle retarde mon pas, lui sais gré des détours à quoi elle m'oblige (ibid., 730).

La réhabilitation de la boue est valorisation de l'avancée lente et progressive dans la matière verbale[341]. La langue est ici prise en compte à la façon d'un *partenaire :* cette identification ne va cesser de se renforcer dans l'œuvre.

B. Le bouffon : histrionisme du mimosa

Avec « Le Mimosa » s'opère une joyeuse transformation du motif du *bouffon* qui hantait les années vingt. Dès les premières lignes du texte, et en vertu d'un rapprochement étymologique – explicité plus loin – entre « mimosa » et « mime », on assiste à l'entrée en scène du mimosa comme cabotin : « sur fond d'azur le voici, comme un personnage de la comédie italienne, avec un rien d'histrionisme saugrenu, poudré comme Pierrot, dans son costume à pois jaunes, le mimosa » (*RE*, I, 366). Tout le texte s'attache à caractériser le mimosa comme être parlant, représentatif d'un certain type de parole et d'adresse à autrui. Le mimosa est essentiellement communicatif et généreux, ce qui suscite l'attendrissement malgré l'ostentation naïve avec laquelle il se prodigue : « il y a de la sollicitude dans son geste et son exhalation (...). Et de la *déférence* (...). Tel est le tendre salut de sa palme. Par là peut-être voulant faire excuser sa gloriole » (*ibid*., 368). Mais sa parole (sa floraison) s'épuise vite, se décourage rapidement après l'élan dans lequel elle a tout donné : « Epanouies, les boulettes du mimosa dégagent un parfum prodigieux puis se contractent, se taisent : elles ont vécu » (*ibid*., 369). Le mimosa offre le modèle d'une instantanéité de l'oral, d'une efficacité aussi persuasive – par le plaisir qu'elle dispense – qu'éphémère : ses fleurs sont « fleurs de tribune (ou encore une fois de tréteaux) »; sa parole, « unanimement écoutée et applaudie par la foule narine bées, porte loin » (*ibid*., 369).

[341] Le processus créateur est conçu, là encore, en opposition à celui de la création divine qui, d'un modelage de la boue, fait immédiatement surgir l'homme.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Mais cette parole emportée par son « enthousiasme », telle un « geyser » retombe vite :

Au paroxysme de sa propre jouissance spécifique et de la satisfaction visuelle et olfactive qu'il cause, le panache du mimosa retombe et les soleils qui le constellent se contractent et jaunissent : ils ont vécu (ibid., 370).

L'enthousiasme des fleurs cède à un « découragement » teinté de scrupule : « oh! pardon, semblent-elles dire, de nous être si ostensiblement réjouies ! D'avoir si ostensiblement joui ! » (*ibid*., 370). Jouissance éprouvée et donnée, paroxysme, élan et retombée, panache et contraction : le modèle de cette parole perdue aussitôt que répandue est fortement sexualisé. On est loin de l'idéal tant de fois exprimé d'une écriture qui « tienne », qui se « soutienne ». Et cependant l'érotisation de la parole instantanée du mimosa rend joyeux et léger le renoncement (provisoire?) aux idéaux de tenue. Certes le mimosa est « glorioleux » et « vite découragé » ; il n'en donne pas moins à jouir, tel un « feu d'artifice réussi » (*ibid*., 375). Cette érotisation de la parole, telle qu'elle surgit à propos du mimosa, est appelée à un important développement dans la suite du parcours de Ponge. Elle conduit à une sorte de libération qui autorise le plaisir et la légèreté – deux caractéristiques qui informent en effet l'ensemble du texte. L'auteur s'y donne ainsi la liberté de s'amuser des mots sans complexe, d'en jouir sans que cela tire à conséquence, comme par exemple dans ces vers holorimes :

Un fervent de la pantomime osa Enfer ! Vendre la pente aux mimosas (ibid., 368)

Vers que Ponge commente aussitôt ainsi : « Ex-martyr du langage, on me permettra de ne le prendre plus tous les jours au sérieux. Ce sont tous les droits qu'en ma qualité d'ancien combattant – de la guerre sainte – je revendique » (*ibid*., 368).

Le modèle du mimosa permet aussi de prendre quelque distance avec celui, si majestueux, de l'arbre. Écrit après « Le Bois de pins », « Le Mimosa » fournit un contre-modèle de l'arbre. Aux vertus graves et viriles de ce dernier – patience, renoncement, persistance dans l'érection – le mimosa oppose ses « joyeuses petites embolies terminales » et les « retombées » de ses feuilles « qui semblent incapables de se soutenir » (*ibid*., 375). C'est un texte joyeux, léger, qui revendique une désinvolture nouvelle. La métaphore, en somme, d'un acte sexuel peut-être un peu prématurément achevé, mais qui n'en a pas moins offert une jouissance non négligeable.

C. Déboutonnage et jaillissement de l'œillet

On a vu plus haut que le motif du *déboutonnage contrôlé* était central dans «L'Œillet ». Il est d'autant plus contrôlé qu'il donne lieu à un plaisir évident. Là encore la sexualisation du thème débouche sur une érotisation de l'écriture. Les pétales froncés de l'œillet sont immédiatement métaphorisés comme « luxe merveilleux du linge » puis, plus précisément, « culotte, déchirée à belles dents, d'une fille jeune qui soigne son linge », « robe fouettée », « bouillons de linge ou ruches /De satin froid / Riche opulent assemblage » (*RE*, I, 359-360). Le plaisir à regarder ce jaillissement des « chiffons de luxe » prend, un peu plus loin, la forme du plaisir (quasi-rabelaisien ?) à faire jaillir, en rang serré, une longue succession d'adjectifs propres à les décrire :

Froncés froissés frisés fripés Frangés festonnés fouettés Chiffonnés bouclés gondolés Tuyautés gaufrés calamistrés Tailladés déchirés pliés déchiquetés Ruchés tordus ondés dentelés Crémeux écumeux blanc neigeux (ibid., 361).

On le voit dans le choix des adjectifs retenus : l'érotisme des pétales de l'œillet a partie liée avec la violence. « L'Œillet » décrit une prise de parole impétueuse, qui prend la forme d'un jaillissement multiple, d'où les mots ne sortent pas indemnes :

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Leurs pavillons leurs lèvres déchirées Par la violence de leurs cris de leurs expressions (…) un ruché à foison de languettes tordues et déchirées par la violence de leurs propos (ibid., 361-362).

En insistant sur la violence de la fleur, Ponge prend le contre-pied de la tradition poétique qui y voit le symbole de la grâce et de l'harmonie. La fleur étant métaphore de la production poétique, l'œillet violent, aux pétales déchirés par ses propos offre le modèle d'une écriture sous pression, jaillissante, qui abîme au passage ce qu'elle amène au jour, qui violente les mots, altère et fait éclater les formes. Si l'on reconnaît ici le vieux désir de malmener les mots en les « défigurant », celui-ci n'en est pas moins profondément transformé : désormais plus érotique que défensif, il s'accompagne de la possibilité d'un abandon au jaillissement de la parole.

L'essence de l'œillet (de la prise de parole ?), c'est d'être un « petit œil », c'est-à-dire une chance d'ouverture, une possibilité de « déboutonnage » : « O fendu en Œ ! O ! Bouton d'un chaume énergique fendu en ŒILLET ! » (*ibid*., 363). La notion d'ouverture est ici aussi très érotisée : l'œillet emblématise une sorte de défaite du principe masculin (énergique, fermement dessiné, clos) forcé de s'ouvrir devant l'émergence d'un principe féminin (ouvert, opulent, débordant) :

A l'extrémité de sa tige (…) gonfle à succès un gland une olive souple et pointue que force à s'entrouvrir que fend en oeillet d'où se déboutonne un jabot de satin froid merveilleusement chiffonné (ibid. 362).

Si l'on se souvient qu'au même moment, avec « La Mounine », Ponge est aux prises avec le modèle éminemment viril qu'est le soleil, il semble que l'une des fonctions de « L'Œillet » soit de fournir un relais féminin à la toute-puissance mâle du soleil.

Avec ce jaillissement de la « parole » de l'œillet[342] comme avec l'histrionisme de celle du mimosa, Ponge apprivoise en quelques sorte des modes de parole qui lui semblaient initialement menacer gravement l'écriture. Cependant la menace la plus grave de toutes est celle du mutisme, de la parole paralysée sous l'effet d'une tyrannie exercée à son endroit. Cette menace, historiquement la première (elle domine, dans les années vingt, tout le début de l'œuvre), qui se confond avec une menace de mort, Ponge s'y mesure également à cette époque : la « rage d'expression » qu'il lui oppose dans « La Mounine » est tentative de la conjurer.

D. Silence de mort de « La Mounine »

Une « autorité terrible des ciels » (*RE*, I, 412) : tel est le constat qui domine les toutes premières tentatives de description de ce paysage entrevu un matin au lieu-dit « La Mounine ». Le paysage est comme étouffé, réduit au silence et à l'immobilité par ce « jour bleu de cendres » qui « pèse » sur lui, qui « tient toute la nature muette sous son autorité » (*ibid*., 415-416). A sa place de tyran, le soleil orchestre cet assujettissement général : « Le soleil trône – sur lequel il est impossible de maintenir le regard – et ses tambourinaires l'entourent, les bras levés au-dessus de leurs têtes » (*ibid*., 421). La nature semble sous le coup d'un incompréhensible châtiment : « immobilité », « stupéfaction », « sévérité », « punition », « étouffement » (*ibid*., 422). L'intensité de la « terrible lumière » confronte chaque objet à son ombre, si « nette et si noire » qu'elle semble vouloir l'engloutir : « Chaque chose est au bord de *son* précipice – comme une bille au bord de son trou » (*ibid*, 422). L'écrivain aux prises avec la tentative de décrire cette violence est, lui aussi, au bord

[342] Jaillissement qui, rappelons-le, reste paradoxal au sens où il ne s'accompagne d'aucun laisser-aller mais est au contraire mis en scène au sein d'un texte qui reste extrêmement contrôlé.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

de son précipice : il est conduit, comme on l'a vu plus haut, à une sorte de syncope qui l'oblige à interrompre son travail.

L'expérience que constitue la rédaction de « La Mounine » ramène Ponge au bord du gouffre qui le menaçait au moment du drame de l'expression. Lorsqu'il voudra expliquer, quelques années plus tard, en quoi le fait de prendre le parti des choses avait alors été salvateur pour lui, c'est cette même image du précipice qu'il utilisera :

Que fait un homme qui arrive au bord du précipice, qui a le vertige ? Instinctivement il regarde au plus près (...). On porte son regard à la marche immédiate ou au pilier, à la balustrade, ou à un objet fixe, pour ne pas voir le reste. (...) Le parti pris des choses, c'est aussi cela (M, I, 659).

Or dans l'expérience de « La Mounine » c'est *l'objet même à décrire* qui conduit au bord du précipice, car il concentre toutes les menaces, toutes les violences. L'enjeu est donc considérable.

La longue pause réflexive du 19 juillet 1941 va fournir les armes pour s'en sortir. Ponge s'y donne résolument le projet de dépasser l'émotionnel par le rationnel, en adoptant une attitude « scientifique », qui participe de sa lutte « contre l'obscurantisme » et la « barbarie ». La lutte se livre ici contre un ensemble complexe où toutes les violences semblent se rejoindre : derrière la violence métaphysique du ciel fermé et celle de toute « autorité terrible » (ici symbolisée par le soleil) tenant en échec la pensée, se lit en effet en filigrane la violence politique des événements qui « plombent » le ciel de 1941.

Le 25 juillet l'étau de la tyrannie enfin se desserre, avec la découverte de l'explication « scientifique » qui permet de détrôner le soleil en le démythifiant : alors que « le soleil est fait pour nous aveugler » en nous empêchant de percevoir la « nuit intersidérale », dans certaines régions comme la Provence la présence de « l'abîme supérieur (zénithal) » est « sensible même en plein jour » (*RE*, I, 430) car le soleil « triomphe moins de son adversaire principal : la nuit interstellaire » et c'est cette nuit « qui rend si foncé l'azur des cieux méridionaux » (*ibid*., 428). En somme le ciel ne paraît si terrible que parce qu'il est lui-même menacé par une réalité physique qui le dépasse. Bien avant « Le Soleil placé en abîme » (qui sera terminé en 1954), le soleil est donc déjà ici *mis en abîme*, contesté dans sa toute-puissance. La terreur-tyrannie qu'il impose initialement se trouve même reconvertie en possibilité de jouissance : « si l'on aime tant venir dans la région méditerranéenne c'est à cause de cela, pour jouir de ce mariage du jour et de la nuit, de cette présence constante de l'infini intersidéral qui donne sa gravité à l'existence humaine » (*ibid*., 430). On conçoit qu'une fois cet enjeu acquis, cette menace levée, ce précipice écarté, il soit besoin de reprendre souffle et que le texte s'arrête même s'il est inachevé.

E. De la coquille à la toile : « L'Araignée » (1942)

Après les textes de *La Rage*, et quelques mois seulement après la rédaction du tout premier passage du *Savon*, Ponge s'attelle à une description où se lit une évolution significative dans la représentation du rapport entre le locuteur et sa parole : « L'Araignée »[343].

De même que dans le premier fragment du *Savon*, la réalisation orale de la parole est ici au premier plan, puisque dans les deux cas, la production est de « bave », que ce soit sous la forme de la mousse du savon ou de la toile sécrétée par l'araignée. Si le savon est un anti-galet (« point de galet (…) dont la réalisation entre vos doigts (…) soit une bave aussi volumineuse et nacrée ») (*S*, II, 363), la toile de l'araignée est, à ce titre, une anti-

[343] Il achèvera ce texte en 1948, lors d'une deuxième campagne de rédaction.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

coquille, un fragile « ouvrage de bave », « de rien d'autre que de salive propos en l'air mais authentiquement tissus » (*P*, I, 763). Voici que le *bavardage* est pris en considération… En effet, hors de toute connotation négative, le mot signale le lien entre la parole et le corps : pas une « ligne » n'est tracée par l'araignée sans « que son corps n'y soit passé – n'y ait tout entier participé » (*ibid*., 763).

L'« ouvrage de bave » rappelle cette notion, chère à Ponge depuis longtemps, de la parole comme *sécrétion.* Avec « L'Araignée », Ponge réécrit « Notes pour un coquillage » (1927-28), où la parole était définie comme « la véritable sécrétion commune du mollusque homme » (*PPC*, I, 40), mais il passe, pour l'emblématiser, de la *coquille* à la *toile*. Transformation hautement significative : si dans les deux cas la sécrétion souligne l'articulation étroite entre le corps et l'œuvre, si dans les deux cas, « le génie se reconnaî[t] les bornes du corps qui le supporte » (*ibid*., 40), et « habite »[344] véritablement son œuvre, les différences sont considérables. La coquille forme un rempart pour l'être qu'elle abrite, le protège et l'isole, en fait une entité séparée[345]. La toile au contraire, piège à insectes, est par nature en prise sur l'extérieur. Elle est conçue en fonction des insectes, comme le texte est conçu en fonction des lecteurs. (Certes, il s'agit de les capturer, mais l'intention est moins dévoratrice qu'elle le paraît, j'y reviendra plus loin). Le réseau lexical du tissage, abondamment déployé, permet du reste de renforcer l'analogie entre texte (étymologiquement *tissu*) et toile. Autre différence notable entre « Notes pour un coquillage » et « L'Araignée » : le premier texte insistait sur le caractère éphémère de l'animal, et montrait la coquille, après la mort de son habitant, lui survivant à la façon d'un tombeau vide ; c'est exactement le contraire dans « L'Araignée » : l'animal survit à sa toile abandonnée, ou même déchirée par la tête de quelque humain qui « en restera coiffé » (*P*, I, 765). Plus encore, il n'est nullement affecté par cette disparition de son œuvre, qui n'altère en rien son identité :

De ce répugnant triomphe, payé par la destruction de mon œuvre, ne subsistera dans ma mémoire orgueil ni affliction, car (fonction de mon corps seul et de son appétit) quant à moi mon pouvoir demeure ! (ibid., 765).

C'est son propre triomphe que l'araignée souligne. L'être vivant est devenu plus important que la demeure qu'il a sécrétée ; autrement dit l'énonciateur prend le pas sur l'énoncé. L'œuvre n'est plus le *tombeau* de son habitant. Il n'est plus *assigné* à la forme qu'elle a prise. Du fait qu'elle est pour lui davantage instrument que rempart vital, il jouit par rapport à elle d'une autonomie nouvelle : son « pouvoir demeure » d'en sécréter à tout moment une nouvelle, plus adaptée peut-être. Ce pouvoir coïncide avec l'euphorie d'une mobilité retrouvée : « dès longtemps, – pour l'éprouver ailleurs – j'aurai fui… » (*ibid*., 765), dit l'araignée après la disparition de sa toile. Finalement « L'Araignée », tout en témoignant que le rapport au corps est plus que jamais présent dans l'œuvre, montre qu'un certain nombre de menaces qui avaient conduit à l'enfermement dans la parole-coquille sont levées. La sécrétion parolière s'ouvre à un devenir indéfini, dans une interaction nouvelle avec l'extérieur. Ce texte est donc une contribution importante à la libération de la parole – sous forme d'élargissement de son champ – dont témoignaient les textes de *La Rage*.

Mais avec le travail sur *Le Savon*, à partir de 1942, c'est cette fois un véritable bouleversement qui s'annonce : Ponge procède à un retournement et une réhabilitation spectaculaires des valeurs de la parole. Il met en œuvre, grâce à l'objet savon, un nouveau modèle qui se révélera d'un dynamisme puissant.

[344] Le mot se retrouve dans les deux textes (*PPC*, I, 39 et 40 ; *P*, I, 763).

[345] J'ai signalé au chapitre 1 que *secernere*, d'où est issu « sécrétion », signifie « séparer ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

5. Un nouveau modèle dynamique pour la parole : *Le Savon*

Le Savon constitue une étape déterminante dans l'évolution de la poétique pongienne de la parole. Le thème de ce texte est en effet essentiellement l'acte de parole : l'usage du savon – avec la mousse qui en résulte – est assimilé d'emblée à l'exercice d'une parole très volubile, par le biais de tout un réseau métaphorique : « bave », « rage volumineuse et nacrée » (*S*, II, 362), « ambages », « emphase », « volubilité » (*ibid*., 364), « facilité d'élocution » (*ibid*., 365). Mais l'étonnant est que cette expérience de volubilité, ce flot de paroles naguère honni conduit ici non à l'enlisement mais à une purification : il y a là « une effervescence, une ébullescence à froid, dont nous sortons d'ailleurs, et voilà la grande leçon – les mains plus pures qu'avant le commencement de cet exercice » (*ibid*., 365). Voici que le thème de la *parole sale* s'inverse dynamiquement en celui de parole *purifiante*. Il me faut m'arrêter sur cette transformation, ses modalités, ses enjeux.

A. Interactivité

On note d'abord que le pouvoir purificateur a pour condition une nécessaire interactivité : la magie naît de la triade mains-savon-eau. Laissé à lui-même « inerte et amorphe dans une soucoupe » (*ibid*., 363), le savon en effet « se rembrunit, s'endurcit, se ride, se fendille » (*ibid*. 365), n'est qu'un « médiocre galet » (*ibid*., 366). Pour délivrer son pouvoir il a besoin d'être manié (« si je m'en frotte les mains, le savon écume, jubile... »), (*ibid*., 362), et d'être additionné d'eau : « le jeu justement consiste à le maintenir entre les doigts et à l'y agacer par l'addition d'une dose d'eau suffisante pour obtenir une bave volumineuse et nacrée » (*ibid*., 366). Le bon usage du savon (de la parole) suppose donc, avec le geste de se frotter les main, un parti pris de contentement (il s'agit de se féliciter d'avance des possibilités offertes par les mots). Et ce frottement de mains jubilatoire autorisera le savon à jubiler à son tour en produisant de la mousse, à condition que soit intégrée l'action de l'eau, liant indispensable entre les mains et le savon. Jubilation générale, dans laquelle l'eau, loin d'être une ennemie, devient une alliée.

A cet égard le savon est un anti-galet – la référence au galet est du reste prégnante dans le texte – : s'il lui ressemble par sa forme, il a au contact de l'eau une réaction toute différente. Le savon est en effet

une sorte de pierre, mais qui ne se laisse pas rouler par la nature ; (…) Il n'est, dans la nature, rien de comparable au savon. Point de galet (palet), de pierre aussi glissante, et dont la réaction entre vos doigts (...) soit une bave aussi volumineuse et nacrée (ibid., 362, 363).

Le passage du galet au savon manifeste l'intégration de l'action de l'eau, comme agent essentiel à la production d'une mousse-parole abondante et joyeuse. L'usage du savon est marqué d'interactivité ludique, il propose un espace de jeu où se combinent l'action des mains, de l'eau, du savon et de l'air : « l'air, l'eau et le savon alors se chevauchent, jouent à saute-mouton, forment des combinaisons emphatiques et légères » (*ibid*., 366). Emphase, légèreté, volubilité : ces caractéristiques de la parole du savon sont à l'opposé des règles esthétiques du *parler contre*. Le savon, lui, parle *avec*. Sa parole intègre les facteurs les plus divers (mains, eau, air) et les fait jouer. Grâce à lui, les mains et l'eau, l'être parlant et le flux verbal, connaissent une réconciliation si parfaite qu'elle prend figure de danse amoureuse :

(…) le pouvoir est aux mains du savon de rendre complaisantes les nôtres à se servir, à abuser de l'eau dans ses moindres détails, à nous la rendre attachée,

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

soigneuse, attentive, à la transformer si bien qu'elle veuille désormais danser sans fin avec nous dans ses voiles, ses robes, ses écharpes de bal (ibid., 364).

La « rage » elle-même est intégrée au processus, mais sous la forme magnifiée de la « nacre » : « plus il bave, plus sa rage devient volumineuse et nacrée » (*ibid*., 362).

Cependant l'eau ainsi réhabilitée ne l'est pas par une transformation de ses valeurs intrinsèques ; elle l'est seulement par son association avec le savon, par l'interactivité où elle entre avec lui. Le savon est le catalyseur permettant l'action nettoyante de l'eau : « Il est avéré, en effet, que l'on ne peut se décrasser comme il faut à l'eau simple. Serait-ce sous des torrents de la plus pure. » L'action de l'eau seule ne suffit pas « à faire seulement sourciller la crasse sur l'épiderme » : « à n'importe quel décrassage sérieux, un morceau de savon est nécessaire » (*ibid*., 370).

Du reste le savon catalyse beaucoup plus encore : à son contact – si l'on peut dire –, Ponge remet en circulation un grand nombre d'écrits et de notions anciens, les retravaillant pour les transformer et les relancer dans une nouvelle dynamique.Il nettoie ainsi un certain nombre d'embarras anciens. C'est, à travers le thème de la toilette intellectuelle par la parole, un nouveau et joyeux départ : « Peau neuve ! Place nette ! » (*ibid*., 368).

B. Thème de la toilette intellectuelle par la parole

Si je voulais montrer que la pureté ne s'obtient pas par le silence, mais par n'importe quel exercice de la parole (dans certaines conditions, un certain petit objet dérisoire tenu en main), suivi d'une catastrophe subite d'eau pure, Quel objet conviendrait-il mieux que le savon? (ibid., 367)

On est là au cœur d'une problématique très ancienne. La phrase fait écho à plusieurs textes des années vingt, dans une transformation dynamique de ce qui était alors drame. Echo d'abord à la formule du texte inaugural des *Douze petits écrits :* « Quelconque de ma part la parole me garde mieux que le silence » (*DPE*, I, 3). La parole passe donc d'une vertu *en creux* – garder – à une vertu *pleine* – produire la pureté. Par ailleurs, si l'exercice de la parole est dans les deux cas valorisé pour lui-même, quel que soit son objet, une précision supplémentaire intervient désormais : cet exercice doit s'accompagner de la « tenue en main » d'« un certain petit objet dérisoire ». Le savon devient ainsi l'emblème du point d'ancrage salvateur que fournit tout objet. On peut, à la limite, dire ce que l'on veut du moment que ce dire contribue à une saisie de l'objet. Le fait de « tenir en main » l'objet symbolise une garantie contre les dangers de la parole ; tout objet fournit cette « évidence muette opposable » (*RE*, I, 357) que Ponge évoquait dans « L'Œillet ». Mais le savon est particulièrement bien placé pour tenir ce rôle métaphorique puisqu'il garantit un nettoyage là où l'abandon à la parole pourrait prendre la forme d'un enlisement dans la parole sale. Tenir toujours en main l'objet, chercher à le traduire par une parole qui lui soit appropriée, c'est en somme garantir la propreté du langage par sa propriété. Il n'est pas indifférent que ce thème de la toilette intellectuelle soit celui qui informe principalement la relation au lecteur qui s'établit dans ce texte : « Cher lecteur, je suppose que tu as parfois envie de faire toilette? Pour ta toilette intellectuelle, lecteur, voici un texte sur le savon » (*ibid*., 368).

« Sur la lancée »[346] du *Savon*, la métaphore de la purification se développe aussi dans « La Lessiveuse », rédigée pour l'essentiel en 1943[347]. Dans le prolongement de la

[346] Ce sont les propres termes de Ponge dans l' «Appendice VI » au *Savon* (*S*, II, 419).

[347] Le texte avait été commencé en 1940, mais les manuscrits montrent qu'il était alors essentiellement consacré à la célébration d'une « belle machine à vapeur ». Voir notice dans *OC II* p. 1157.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

réflexion inaugurée par *Le Savon*, Ponge place le thème de la purification au cœur du texte. La lessiveuse (l'écriture) y est présentée comme le lieu d'un puissant bouillonnement capable d'opérer une séparation entre le linge et la saleté. La référence à la « saleté » initiale dont la lessiveuse a charge de triompher est beaucoup plus insistante que dans *Le Savon*. Resurgissent dans ce texte des images venues tout droit du dégoût inspiré par les paroles, tel qu'il s'exprimait à la fin des années vingt dans « Des raisons d'écrire ». Ponge y définissait les matériaux langagiers, les paroles souillées par « les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées », comme « un tas de vieux chiffons pas à prendre avec des pincettes » et « qu'on nous offre à remuer, à secouer, à changer de place. Dans l'espoir secret que nous nous tairons » (*PR*, I, 196). Ces vieux chiffons sales, les revoici, « tissus ignobles », « charge de tissus immondes » plongés dans la lessiveuse, qui offre la possibilité de les « secouer » cette fois d'une façon telle qu'elle triomphera de leur saleté :

La lessiveuse est conçue de telle façon qu'emplie d'un amas de tissus ignobles l'émotion intérieure, la bouillante indignation qu'elle en ressent, canalisée vers la partie supérieure de son être retombe en pluie sur cet amas de tissus ignobles qui lui soulève le cœur – et cela quasi perpétuellement – et que cela aboutisse à une purification (P, I, 739).

L'écriture devient donc une opération de *catharsis*, dont le moteur, on le voit, est la colère, cette « bouillante indignation », ce dégoût face « au sentiment de saleté diffuse des choses à l'intérieur d'elle-même », saleté dont la lessiveuse « à force d'émotion, de bouillonnements et d'efforts » parvient à « avoir raison – à séparer des tissus » (*ibid*., 740). La purification de la parole par la lessiveuse est essentiellement rageuse, violente, combative (conforme en cela au mot d'ordre ancien du *parler contre*) alors que dans *Le Savon* elle prendra une forme plus ludique, la production parfumée de cette mousse dont on se « frotte les mains » remplaçant l'action violente des jets de vapeur et des « bouillantes ardeurs ». La lessiveuse fournit un travail forcené, dont la finalité est « d'avoir raison » de la saleté. Elle est mue par l'indignation morale et le goût de la raison. Elle est essentiellement « sérieuse » (*ibid*., 739). Alors que le nettoyage opéré par le savon se fait, on l'a vu, dans une heureuse interactivité, dans une joyeuse « volubilité », qui n'exclut pas un certain lyrisme ou en tout cas un plaisir esthétique, dont la mousse est l'emblème : « grappes explosives de raisins parfumés », rendant les mains « complaisantes, souples, liantes, ductiles » ; « ivresse lucide et chatoyante » (*S*, II, 362, 365).

C'est ainsi que la pureté du langage s'obtient non « par le silence » c'est-à-dire l'abstention de la parole mais au contraire par l'« exercice de la parole » dans le souci de la propriété-propreté de chaque terme employé. En 1924 comme vingt ans plus tard, le risque principal réside dans le silence. Se taire, c'est laisser parler tous les impensés qui s'expriment en nous sans nous, tous les automatismes de la langue. C'est se laisser recouvrir et souiller par les paroles environnantes, qui représentent en permanence une menace d'ensevelissement mortel : « il faut à chaque instant *se secouer de la suie des paroles* » ; « *le silence est aussi dangereux dans cet ordre de valeurs que possible* » (*PR*, I, 163). Il est remarquable que cette « suie » évoquée en 1929-30 fasse retour dans le « prélude en saynète » du *Savon* (passage écrit en 1944), avec ces trois « ramoneurs » qui « font le geste de se secouer de la suie qui les couvre, passant leurs mains sur leurs figures, d'un air las » (*S*, II, 374). Se secouer apparaît comme un geste peu efficace, auquel Ponge propose d'en substituer un autre : se laver à l'eau et au savon. Passer de *se secouer* à *se laver*, cela témoigne d'un effort d'élaboration : à une réaction immédiate, instinctive, de pur rejet face à tout ce qui n'est pas soi, on substitue une action concertée, qui fait appel à deux éléments du monde (l'eau et le savon) et qui tout en étant moins brutale, moins fatigante,

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

plus ludique, se révèle aussi la seule efficace. Après lavage sur la scène, « avec un gros morceau de savon très mousseux », les ramoneurs apparaissent « blancs et brillants, tout propres, radieux » (*ibid*., 378).

Avec le thème de la toilette intellectuelle resurgit aussi une autre image venue des années vingt : celle de la *catastrophe des eaux*. Le savonnage des mains – exercice mousseux de la parole – doit en effet être suivi d'« une catastrophe subite d'eau pure », opération finale indispensable pour « rincer tout cela » (*ibid*. 366). Il n'est nullement indifférent que Ponge réinvestisse là encore un thème, celui de la « catastrophe », qu'il avait utilisé vingt ans plus tôt, en plein drame de l'expression ; il suggérait alors, dans « Justification nihiliste de l'art » de « tout détruire sous une catastrophe des eaux », de « tout inonder » et explicitait l'allégorie en ajoutant : « Ainsi ridiculisons les paroles par la catastrophe, – l'abus simple des paroles » (*PR*, I, 124). Dans l'une et l'autre occurrences, Ponge fait jouer l'étymologie du mot « catastrophe » pour désigner ce qui s'abat dans un mouvement brusque de haut en bas. Mais l'acception courante de « catastrophe » au sens de « destruction » n'est convoquée que dans le texte de 1926. Dans la deuxième occurrence, rien de tragique dans cette catastrophe d'eau pure qu'on laisse simplement s'abattre du robinet à des fins de rinçage. L'eau cataclysmique est ramenée aux dimensions modestes d'un jet purificateur contrôlé. Si une certaine brutalité subsiste, elle manifeste plutôt la résolution avec laquelle est mis fin au jeu de la mousse. Le mot est en effet activé dans une autre acception, littéraire cette fois, la *catastrophe* étant aussi le dernier événement d'un poème dramatique. Le recours à cette acception avait du reste été préparé quelques lignes plus haut : « On sent que j'ai exagéré les développements, les variations ; (...) Je l'ai naturellement fait exprès. Sachant qu'il me suffirait d'un paragraphe de raison (ou d'ironie ?) pure pour nettoyer, dissoudre et rincer tout cela » (*S*, II, 366).

C'est une caractéristique du *Savon* que de retirer à l'eau son pouvoir, de prôner une libération par rapport aux propriétés qu'on lui attribue abusivement. L'eau est impuissante à « décrasser ». Souligner ce fait donne l'occasion à Ponge de régler des comptes avec certaines conceptions de la pureté :

L'on ne peut se décrasser à l'eau simple. Serait-ce sous des torrents de la plus pure. Ou dans le silence de la plus noire et la plus froide source, où la tentation peut te venir, ô jeune homme absolu, de te noyer (...). Et je ne citerai que pour mémoire la solution la plus périmée, qui consiste à s'immerger jusqu'à la ceinture, les bras croisés, dans quelque fade affluent de la mer Morte (ibid., 370-371).

Sont mises là sur le même plan deux fascinations que Ponge entend combattre, deux variantes de cette « nostalgie de l'absolu » qu'il dénonce à la même époque dans ses réponses à Camus[348]. La première est celle du découragement face aux insuffisances et impropriétés du langage, découragement conduisant au suicide ou au silence, les deux étant confondus dans une même noyade au sein de cet élément verbal dont la liquidité « froide » et « noire » absorbe toute velléité d'exister dans une parole authentique – donc d'exister tout court. Ponge s'adresse évidemment là au « jeune homme absolu » qu'il a lui-même été. La deuxième fascination à combattre est celle de la recherche de la pureté par la mortification religieuse passive, « les bras croisés ». Rappelons la rage athéiste qui anime Ponge à cette époque. Le sentiment religieux est considéré alors par lui comme une incitation au découragement. Au sentiment d'une souillure ontologique qui ne conduit qu'à la résignation, dans l'attente – « les bras croisés sur la poitrine » et « les yeux au ciel » (*ibid*.,

[348] Dans les « Pages bis ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

376) – d'un rachat purificateur par la parole divine, il propose de substituer une pratique active de la parole, une *appropriation* de son destin, une *prise en main* de ce destin comme on prend en main le savon. C'est dire que toute réalisation consciente de la parole, aussi imparfaite soit-elle, participe déjà à la tentative de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». C'est défendre la prise de parole, enthousiaste, toute relative qu'elle soit, contre tout absolu paralysant. L'exercice de la parole est à tous les sens du mot un *exercice*. Et le savon se révèle là le meilleur emblème puisque son usage, loin de tout idéal de réalisation solide, parfaite, monumentale, implique une effervescence, une « bave » ou une « rage » nacrée, une joyeuse production de mousse, bref un « bafouillage ».

C. Vers une réhabilitation de l'oral

La tension entre écriture et oralité est l'un des principaux enjeux du *Savon*. Sans doute cela explique-t-il en grande partie les difficultés que Ponge rencontrera dans l'écriture de ce texte, qui en dernier ressort est appelé à un devenir essentiellement oral : rappelons qu'il ne sera en effet achevé qu'en 1964, pour être alors *lu* dans le cadre d'une émission de radio en Allemagne, et qu'en 1946 déjà c'est l'éventualité d'une verbalisation du texte, sous forme de conférence[349], qui parvient à relancer le travail d'écriture. Bien plus tard, Ponge désignera ce travail sur le *Savon* comme une étape décisive au sens où il a été « à l'origine de [s]a décision de parler parfois au lieu d'écrire »[350].

Cependant dès 1943 s'opère, avec le thème du « bafouillage du *Savon* », un début de réhabilitation de l'oral. Le processus se poursuit l'année suivante à travers une tentative de réécriture théâtrale du texte.

Thème du bafouillage

« Cette version, dite du "bafouillage du savon", est du 3 juin 43 à Coligny » (*S*, II, 366) : ainsi se conclut le premier fragment rédigé par Ponge lorsqu'il reprend son travail sur *Le Savon*, après un an d'interruption ; c'est la première fois que le texte se place ainsi dans une référence explicite à la réalisation *orale* de la parole. Les qualités caractéristiques du savon permettent une réhabilitation – y compris dans son imperfection – de cette parole orale que Ponge a naguère tellement vilipendée. Il s'agit ici là d'une étape déterminante dans l'évolution de la poétique pongienne.

Dieu merci, un certain bafouillage est de mise, s'agissant du savon. Il y a plus à bafouiller qu'à dire touchant le savon. Et il ne faut pas s'en inquiéter, s'inquiéter non plus de dire toujours la même chose. L'on peut, l'on doit bafouiller. Bafouiller, qu'est-ce à dire ? Se ridiculiser un peu, ridiculiser un peu les paroles. Mais tenant toujours le savon en main (ibid., 370)

L'on voit faire retour ici un motif évoqué vingt ans plus tôt dans « Justification nihiliste de l'art », celui de la « ridiculisation des paroles »: « ridiculisons les paroles par (…) l'abus simple des paroles », écrivait Ponge en 1926. Comme toujours chez lui, le thème ancien est maintenu, mais il se transforme pour s'intégrer aux nouvelles avancées. Le « ridicule » n'est plus une ultime solution dictée par le désespoir, il est une stratégie tranquillement assumée, justifiée par l'objet. Du reste il n'est que relatif : « ridiculiser *un peu* les paroles » ; et il comporte sa sauvegarde : « mais tenant toujours en main le savon ».

349 Ce qui aboutira à la *Tentative orale* de 1947.

350 Dans « l'Appendice VI » au *Savon*, qui ne sera finalement pas joint au livre (*S,* II, 420).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Plus à bafouiller qu'à dire » : la parole, intransitive, n'a d'autre but qu'elle-même, renvoie au moment précis où elle se forme dans la bouche, avec ses redondances, ses embarras, et ses incohérences apparentes. Même le bavardage honni revêt un aspect sympathique : le savon est « enclin à beaucoup dire. Qu'il le dise donc. Avec volubilité, avec enthousiasme. (...) Pierre bavarde... » (*S*, II, 371). S'opère là une libération par rapport aux impératifs catégoriques de l'ère précédente, une levée significative des inhibitions : à travers la labilité de l'écriture se fait jour un consentement nouveau à la *perte*.

Une forme de perte ou d'épuisement est sans doute en jeu dans toute parole. Le savon l'emblématise dans la mesure où il s'amenuise au fur et à mesure qu'il produit de la mousse : « Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à disparition complète, épuisement du sujet » (*ibid*., 362). La parole est à elle-même sa propre *fin*. L'eau qui permet au savon de mousser est aussi ce qui l'épuise. A la fin, une fois le sujet épuisé, il ne restera rien mais on aura parlé. On aura mis en oeuvre, aussi modestement que ce soit, le pouvoir purifiant d'une parole énergique. La parole vaut avant tout comme exercice[351], comme moyen d'entretenir et de développer une pratique purificatrice du langage, et ceci indépendamment du résultat obtenu. En contraste avec le « qu'ai-je gagné pendant ces onze pages ? » (*RE*, I, 397) du « Bois de pins », la tendance est à l'acceptation de la dépense propre à la parole : il faut à l'homme, pour « se décrasser »

dans la main (dans la bouche) (…) quelque chose à la fois qui se déploie, se développe et qui se perde, s'exténue dans le même temps. Quelque chose qui ressemble beaucoup à la parole employée dans certaines conditions... (ibid., 368).

Ce dont il s'agit en somme, dans ce passage du « bafouillage du savon » c'est d'une rééducation verbale, d'un apprentissage de l'élocution. Dans le même temps que Ponge, dans les « Pages bis » IV, affirme son désir de dépasser ce stade de la rééducation pour parvenir à « autre chose, bien sûr, plus important à dire » (*PR*, I, 211), il est en fait en train d'y aborder vraiment. Avec *Le Savon*, il en termine définitivement avec la tentation du mutisme : « Délier la langue sèche du savon » (*ibid*., 372), prendre en main le savon et lui adjoindre l'eau qui le fera mousser, c'est faire confiance à la parole, c'est se réjouir de l'employer, c'est lui donner les moyens de se révéler, de se délivrer. Métaphoriquement l'écrivain est à la fois les mains et le savon : l'opérateur et l'agent d'une libération. Il lui suffit pour cela de savoir *solliciter* comme il faut le savon-langage :

A peine l'a-t-on sollicité, quelle éloquence ! Avec quel enthousiasme, quelle chatoyante volubilité n'entoure-t-il pas les mains qui le délièrent de son mutisme, puis tout le corps de son libérateur (ibid., 370).

Peut-être est-ce cette *sollicitude* du locuteur, prenant le pas sur la *sévérité* passée, qui manquait pour « délier la langue sèche du savon »… Qu'importe si elle donne lieu à un certain bafouillage. La jubilation dont s'accompagne le mousseux bafouillage du savon est la justification *a posteriori* des pratiques de répétition, reprises, variations, mises en oeuvre dans *La Rage*.

Tentative de théâtralisation

En 1944, lorsque Ponge remet en chantier son *Savon*, presque un an après l'exploration des thèmes de la toilette intellectuelle et du bafouillage, il s'essaie à le traiter sous une forme radicalement différente : celle de la saynète. Il explique ce choix par un désir de « rendre [s]es intentions plus claires, aussi claires que possible », compte tenu du « silence

[351] « L'exercice du savon », tel sera le titre de l'un des principaux fragments du texte, écrit en 1946.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

de Paulhan » et des « réserves de Camus » quant au « Prélude au savon », ce texte auquel il avait abouti en juillet 1943 et qu'il avait soumis à ces deux destinataires (*S*, II, 373). Dans sa nouvelle version (« Prélude en saynète ou momon »), le « Prélude » devient l'objet d'une courte scène, dans laquelle les phrases du texte se trouvent réparties entre un certain nombre de personnages. Ponge ajoute quelques personnages muets et – par le biais de nombreuses didascalies – des indications très précises de mise en scène.

Le texte du « Prélude au Savon » subit donc, selon les propres termes de Ponge, une « sorte de distribution », une distribution au sens théâtral, qui confie « à diverses voix, à divers personnages, le soin de les actualiser en les disant sur une scène (*ibid*., 373). Il s'agit de *mettre en voix* un texte : étape capitale dans le parcours de l'auteur que cette « venue à l'oralité » – pour reprendre l'expression employée par Jean-Luc Steinmetz[352]. Etape d'autant plus remarquable qu'elle réactualise un penchant pour l'écriture dramatique que Ponge avait manifesté dès les années vingt, mais sans le systématiser, ni l'utiliser comme alternative à un texte déjà écrit[353]. Or ici, il s'agit bien de se servir de la forme théâtrale pour clarifier après coup un texte dont les intentions n'avaient pas été perçues à la lecture (« quant au savon, vos intentions m'échappent un peu », avait écrit Camus[354]). Le passage à la forme dramatique serait-il alors la solution enfin trouvée pour établir le contact avec le lecteur ? Ce n'est pas si simple, loin s'en faut…

Ces voix sont en effet autant de *rôles*, et au sens propre autant de *personæ*. Or on se souvient de l'abhorration professée par Ponge, de longue date, pour toute complaisance à l'égard de la *persona*. Si le souci pédagogique de « rendre [s]es intentions plus claires » l'a conduit à distribuer des rôles, cela ne va pas sans une simplification qu'il nous invite à ne pas prendre au sérieux, en nous rappelant que tout rôle est un masque, et en qualifiant son essai théâtral de « mascarade ». Il l'intitule en effet « *Momon* », genre littéraire inventé par lui à partir d'un mot trouvé dans le Littré, et dont il explique qu'il est au sens propre « une mascarade, une espèce de danse exécutée par des masques ». Ponge propose de « nommer encore ainsi, par extension, toute œuvre d'art comportant sa propre caricature, ou dans laquelle l'auteur ridiculiserait son propre moyen d'expression », précisant enfin que « ce genre est particulier aux époques où la rhétorique est perdue, se cherche» (*S*, II, 374). La façon dont la saynète met en scène le thème de la toilette intellectuelle comporte en effet une tonalité comico-parodique évidente, comme si l'intention didactique s'annihilait d'elle-même à force de se lourdement désigner dans un traitement au premier degré du thème : ainsi la mise en scène utilise-t-elle largement des éléments de décor tels que source, robinet, pompe, et, bien sûr, morceau de savon. Ainsi encore le personnage de l'abbé, affublé d'un nom ridicule (Jean-Baptiste Gribouille) est-il traité de manière ouvertement caricaturale, dans ses gesticulations de piété purificatrice : « Il montre le ciel d'un doigt prophétique, sort de sous sa soutane une statuette de Saint-Sulpice, la pose sur la table, la salue, fait plusieurs signes de croix et va s'agenouiller sous la pompe, les mains jointes » (*ibid*., 375-376).

352 « Le prélude-saynète proposé consigne une venue à l'oralité qui ne fera que s'accentuer jusqu'à n'être plus qu'inflation de paroles, dans le texte lu à la radio en 1964. » (J. L. Steinmetz, « Une leçon de détachement », *Cahiers de l'Herne*, *op. cit*., p. 159).

353 « L'Imparfait ou les poissons volants » (1924) se présente déjà comme une scène de théâtre, précédée d'une liste de personnages en bonne et due forme (*PR*, I, 180). Et en 1925, Ponge travaille, comme en témoigne sa correspondance avec Paulhan, à une tragédie en cinq actes. Sur cette présence de la théâtralité dans l'œuvre de Ponge, voir l'article de Philippe Met, « Entre théâtralité et oralité : Ponge ou la (mise en) scène de l'écriture », in *Ponge, résolument*, *op. cit*., p.101-114.

354 Extrait, cité par Ponge, de la lettre de Camus (*S*, II, 372).

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Est-ce à dire que ce « Momon » qu'est la mise en scène du « Prélude au Savon » aboutit à une caricature des paroles, faisant ainsi retour au vieux thème de la « ridiculisation » des paroles par leur « abus simple » (*PR*, I, 124) ? Non, car la caricature ne porte pas sur le texte lui-même, mais sur les moyens proprement théâtraux de sa mise en scène. Ponge insiste en effet, en préambule, sur le fait que la théâtralisation du texte n'implique aucune transformation de celui-ci, mais seulement sa distribution entre plusieurs personnages : il s'agit, dit-il, « sans *rien* changer pourtant au texte dont je m'étais satisfait, sans y ajouter *rien*, pas la moindre phrase, pas le moindre mot », de « concevoir une sorte de distribution des éléments de ce texte, je veux dire des différentes propositions (au sens grammatical) dont il était composé ». Distribution, précise-t-il, « au sens où un metteur en scène (…) distribue à diverses voix, à divers personnages, le *texte* qu'il a mission de transformer en *spectacle* » (*ibid*., 373). Mais – il le rappelle une fois encore – le « *texte* lui-même ne devait s'en trouver en aucune manière modifié » (*ibid*., 373). Ce que je lis dans cette insistance, c'est un désir d'établir une équivalence, une permutabilité entre écrit et oral : le texte *dit* n'a pas à être conçu expressément pour cet emploi ni donc à différer en cela du texte *écrit*. La parole est *une*, qu'elle soit écrite ou orale. Seul le moment de sa réalisation à travers une voix différenciera la première de la deuxième. Ponge ne cherche pas à *oraliser* certains de ses textes par rapport à d'autres qui resteraient essentiellement *écrits* ; il n'est pas intéressé par la mise en œuvre sporadique d'une oralité dans l'écriture. Son aspiration va vers une essence de la parole, susceptible de s'actualiser sous des formes variées.

Témoigne aussi de cette circulation continue entre écrit et oral le dispositif scénique imaginé à la fin de la scène : à la suite de l'injonction que le « Lecteur absolu » adresse au « Poète » (« Donne la parole au savon ![355] »), celui-ci vient se placer sur le devant de la scène et déclame un poème – un morceau de savon à la main. Mais pendant la déclamation, s'entendra en sourdine « dans un contrepoint rigoureux » une musique « inspirée du bruit des machines à écrire ». Et en effet une machine à écrire, actionnée par la dactylo, « fonctionnera constamment » tandis qu'un dispositif visuel s'attachera à matérialiser de manière spectaculaire l'accession du poème au rang de texte écrit :

Un violent projecteur oblique, éclairant de bas en haut et venant de la salle, projettera l'ombre du rouleau de la machine à écrire sur un écran qui remplacera la toile de fond. Sur cet écran, qui semblera la projection du feuillet placé sur le rouleau de la machine à écrire, montera en cinématographie le texte du poème, au fur et à mesure de sa déclamation (ibid., 376).

Ce dispositif met en place une inversion du rapport ordinaire entre texte et déclamation : ici l'on ne déclame pas un texte (préalablement écrit puis ensuite lu ou récité) ; c'est au contraire la déclamation qui donne existence au texte et lui permet de s'écrire, « au fur et à mesure ». Il y a donc une véritable assomption de l'oral : le passage par la voix *génère* le texte.

L'oral offre une issue à la difficulté d'écrire, et c'est ce que mettent en relief les didascalies. Elle visent en effet à faire comprendre, dès le début de la scène et avant toute prise de parole, que la situation initiale correspond à l'échec d'une tentative d'écriture : les personnages, tous férus d'écrit puisque « tous tiennent un livre ou des papiers » s'écartent les uns des autres, « l'air plus mécontent encore que fatigués » tandis que la dactylo rhabille la machine à écrire « de sa gaine en toile cirée noire » (*ibid*., 375). Puis « ils se penchent d'un air peu satisfait sur les feuillets qui viennent d'en être extraits, et finalement se trouvent d'accord pour autoriser la dactylo à tout déchirer. » Du reste Le Poète en se levant avait « abandonné ses papiers » (*ibid*., 375). Ce n'est que lorsque, à la fin de la

[355] *Ibid.,* 377. Je reviendrai plus loin, pour la commenter, sur cette notion de « lecteur absolu ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

scène, il s'avancera pour déclamer, tenant en main non un texte mais « un morceau de savon », que la machine à écrire pourra, simultanément, rentrer en fonction, débarrassée de sa « gaine » et actionnée par la dactylo qui, dans le même mouvement se débarrasse de sa robe et « apparaît nue » (*ibid*., 377) : c'est grâce à l'intervention d'une *voix* et d'un *corps* que le texte pourra s'écrire ; l'opération d'écriture, montrée en direct, et relayée par la nudité féminine, signale son ancrage dans le corps et son érotisation.

Cependant la fin de la scène ne se laisse pas ramener pour autant à un *happy end* où toutes les difficultés se verraient résolues, car il manque pour cela un élément majeur, à savoir la déclamation du poète. Elle brille en effet par son absence, sa mise en ellipse étant soulignée par Ponge, qui commence par l'annoncer (« alors donc commencerait la déclamation du poème proprement dit ») pour aussitôt la différer (« dont je vous donnerai idée dans un moment ») (*ibid*., 377) et finalement l'escamoter : la scène se termine sans que soit apparu ce poème[356]. Dispositif singulièrement complexe, donc, que cette adaptation théâtrale du *Savon*, toute construite autour de l'avènement annoncé d'une *parole*, censée s'actualiser simultanément par la voix et par l'écriture, pour être finalement rejetée hors champ… Il s'agit bien d'un « prélude », comme l'annonce le titre de ce morceau : *Le Savon* est encore à venir. Du moins l'ellipse de la déclamation du poème permet-il à celui-ci d'échapper à la désignation de « momon » qui coiffe l'ensemble : le Poète est le seul à se tenir hors « mascarade » puisqu'il élude le rôle qu'il devait y jouer. Du moins aussi une avancée déterminante vers l'exploration des ressources de la voix aura-t-elle eu lieu. Ce « Prélude en saynète ou momon » ressemble fort à une première « Tentative orale », qui n'aurait pas encore les moyens de s'assumer comme telle, mais qui ouvre la voie vers la décision – qui sera prise en 1946 – de « parler » le *Savon* faute de parvenir à l'écrire, décision d'où naîtra la « Tentative orale » de 1947.

En 1944, cette avancée vers la parole est encore hésitante, retenue, ambiguë. D'où les paradoxes qu'elle présente, et auxquels du reste il faudrait encore ajouter celui-ci : censée être une simple « distribution » du texte entre « diverses voix, divers personnages », elle ménage en réalité une plus large place aux didascalies qu'au texte destiné à être prononcé. D'où aussi les réticences de Ponge face à sa réalisation : il ne la communiquera pas à Camus, alors même qu'elle était destinée à l'origineà « rendre plus claires » auprès de ce dernier ses « intentions », et ne cherchera pas à la mettre en scène. S'il a travaillé à une *mise en voix*, il ne destine pas encore ces voix à être entendues. Il s'agit d'un travail « pour lui seul » et il y insiste : « Ce spectacle ne fut jamais représenté. Je n'y avais abouti, comme j'ai dit, que pour moi-même » (*ibid*., 379). D'où enfin les scrupules exprimés après coup :

J'en éprouvais une sorte de remords, de mauvaise conscience. Je me disais qu'il n'était pas digne d'un écrivain de mon genre de s'en remettre, pour se faire comprendre, à de telles facilités, à de tels expédients. Et qu'enfin un texte devait se suffire à lui-même, et n'avoir pas besoin d'être représenté (ibid., 379).

Avancée vers la « Tentative orale », cette théâtralisation du « Prélude au Savon » participe néanmoins encore, par sa tonalité parodique, sinon de la dérision du moins de la méfiance qui s'exprimait en 1924 dans « Le sérieux défait » – cette mise en scène de l'échec d'une parole proférée en public. Comme ce très ancien texte, la saynète du *Savon* pourrait en somme déboucher sur la question : « Etait-ce bien ce soir que je devais parler ? » (*DPE*, I, 10). Et pourtant, malgré reculs et délais, Ponge est déjà en chemin vers son destinataire, définitivement engagé dans la rencontre de son lecteur.

[356] En tiendra lieu un passage rédigé deux ans plus tard, « L'exercice du savon », texte dont Ponge précisera qu'il faut le « déclamer un peu comme l'aurait fait LE POETE, en se lavant les mains au pro-scenium, dans le spectacle que j'avais un moment, – vous vous en souvenez ? – conçu » (*ibid*., 390).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

6. Le lecteur, figure essentielle de la nouvelle poétique

La période 1938-1944 constitue véritablement une charnière dans l'histoire de la relation de Ponge à son lecteur. C'est l'époque où l'œuvre va enfin trouver des lecteurs, mais surtout c'est celle où se produisent, au sein des textes eux-mêmes, en particulier *La Rage de l'expression* et *Le Savon*, des avancées décisives : une relation au lecteur s'y établit et s'y met en scène progressivement ; son importance ne cessera plus ensuite de s'affirmer. Ce phénomène est étroitement corrélé à la poétique nouvelle dont on vient de voir les éléments essentiels. C'est au moment où le texte renonce à la perfection qu'il ménage au lecteur une place nouvelle. C'est là où le texte se met à *bâiller* que le lecteur trouve à s'insinuer et à s'inscrire.

La présence d'un *je* qui s'affiche comme instance énonciative du texte est, rappelons-le, la première condition de l'établissement d'une communication. Or ce *je* qui, comme on l'a vu, avait déjà fait des apparitions sporadiques dès l'ère du *Parti pris des choses*, passe à une place de premier plan dans la poétique nouvelle mise en œuvre par l'auteur. Tous les textes écrits à cette période, textes dont l'objet essentiel, avant d'être le bois de pins ou le mimosa est la « rage » de parvenir, à leur propos, à l'expression, se réfèrent avec insistance au *je* qui est aux prises avec l'écriture : le commentaire « métatechnique » ou « proêmatique » y est central. Il me faut examiner en détail la manière dont ces textes font entrer le *je* dans un réseau de relations avec son pôle complémentaire, la deuxième personne, le *tu* ou le *vous*. Et d'abord me pencher sur l'emploi de ce « nous » aussi fréquent qu'ambigu par lequel l'auteur s'associe à son lecteur.

A. Un *nous* à double entente

Le *nous* d'appartenance à la communauté humaine

L'usage d'un *nous* signifiant l'appartenance à une communauté est en rapport étroit avec l'engagement politique de Ponge à cette époque – tel qu'il a été présenté au chapitre précédent. Le sentiment d'un devoir moral et politique de l'écrivain confère au texte une finalité qui implique les destinataires. Ponge, à cette époque, assigne à son œuvre l'ambition d'une *participation* à un progrès de l'humanité. Et cette mission vient s'articuler avec la nouvelle démarche poétique : désormais l'esthétique du *work in progress* s'inscrit dans la perspective d'une « humanité *in progress* ». Cette ambition repose sur une confiance dans le devenir (de l'écriture, de la société) qui prend en compte le temps, les délais nécessaires, les échecs et recommencements à prévoir, la patience indispensable. Le travail se trouve situé par rapport à un horizon qu'il serait présomptueux de vouloir atteindre d'emblée. L'exercice de la parole est une contribution à cette avancée. Celle-ci doit passer *aussi* par l'effort de transformation effective des conditions sociales, auquel Ponge accorde une grande importance à cette époque. Ainsi l'inachèvement des textes de *La Rage* participe-t-il d'un renoncement à la position du *tout ou rien*. La réalisation d'un monument compte moins qu'une contribution à la mise en mouvement ou, pour reprendre les termes utilisés dans « La Crevette » (1926-1928), l'« architecture » importe moins que la « cinématique » (même l'errance – dans le bois de pins – peut se révéler fructueuse…).

Dès la première ligne des « Notes prises pour un oiseau », texte inaugural de la nouvelle pratique poétique, l'emploi du *nous* replace l'interrogation sur l'objet oiseau dans l'histoire humaine : « Il est probable que nous comprenons mieux les oiseaux depuis que nous fabriquons des aéroplanes » (*RE*, I, 346). La conclusion du texte revient insister sur l'association étroite entre l'écrivain et la collectivité ; on y observe un glissement de « je »

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

à « nous » puis à « l'homme », qui débouche sur la revendication finale d'une poésie au service de tous :

Si je me suis appliqué à l'oiseau (...), c'est pour que nous fabriquions des aéroplanes perfectionnés, que nous ayons une meilleure prise sur le monde. Nous ferons des pas merveilleux, l'homme fera des pas merveilleux s'il redescend aux choses (...). Il aura progressé vers la joie et le bonheur non seulement pour lui mais pour tous (ibid., 355, je souligne)[357].

« La Mounine », bien que témoignant d'une implication personnelle très forte, participe d'un effort permanent pour mettre le « sanglot » individuel au service d'une élucidation générale. Venir à bout du sentiment de paralysie ressenti face à « l'autorité terrible » du ciel c'est participer à un combat général contre l'obscurantisme, « militer » contre « cet obscurantisme qui risque à nouveau de nous submerger au XXè siècle » (*ibid*., 425). Le triomphe final par rapport à la tyrannie du soleil, ce soleil « fait pour nous aveugler » (*ibid*., 430, je souligne) est un affranchissement collectif, l'invitation faite à tous de « jouir de la nuit en plein jour et sous le soleil », « jouir de ce mariage du jour et de la nuit (…) qui donne sa gravité à l'existence humaine » (*ibid*., 430). Quant au *Savon* il propose à tout homme conscient des « souillures » du langage une stratégie de purification, ainsi qu'une émancipation par rapport aux dogmes religieux : « Quelle magnifique façon de vivre nous montre le savon ! » (*S*, II, 365).

Le *nous* d'appartenance à la communauté est finalement souvent utilisé à des fins d'exhortation, où s'affirme l'aspect volontiers didactique de la parole pongienne. Il faut souligner que l'exhortation, chez Ponge, n'émane jamais d'un *je* prétendument détenteur d'une vérité à transmettre à un *vous* demandeur de « leçons ». Le *je* partage en effet les aspirations d'un *nous* communautaire. Cependant cette communauté renvoie parfois surtout, dans une extension moindre, à l'ensemble formé par l'auteur et ses lecteurs.

Le *nous* de complicité avec le lecteur

Le *nous* se réfère parfois non plus à la communauté humaine mais à celle, plus restreinte, des individus qui, en même temps que l'auteur, sont intéressés à la recherche mise en jeu par le texte.La différence entre les deux acceptions est sensible si l'on compare par exemple dans « La Mounine » la mention du soleil « fait pour nous aveugler » (« nous » = les êtres humains) et la phrase finale faisant allusion à l'achèvement à venir du texte : « peut-être écrirai-je d'un trait simple et aisé ce *Poème* (...) que promettait le titre de ce cahier mais que (...) nous n'avons pu encore nous offrir » (« nous » = les lecteurs du texte, parmi lesquels son auteur) (*RE*, 430, 432, je souligne)[358].

La frontière est ténue entre ce *nous* qui opère une association entre le *je* écrivant et ses lecteurs, et le *nous* traditionnellement appelé « de modestie », c'est-à-dire simple variante du *je*, par laquelle l'auteur s'efface dans une pluralité fictive. Cependant dans le cas de Ponge il ne s'agit ni d'une « simple » variante ni d'une « fiction » de pluralité. Il y a chez lui, manifestement, le sentiment que la recherche met en jeu plus que le *je*, et donc une tendance naturelle à élargir jusqu'aux dimensions du *nous* l'instance qui cherche. Extrêmement fréquent, ce *nous* fait fonction de stimulation interne, régulièrement injectée dans le texte comme pour relancer sa dynamique. Ainsi, à propos du savon : « Quelle

357 ***Ressortit également à cette inscription de la recherche dans une dimension collective toute la réflexion sur le pin comme arbre social (voir supra dans ce chapitre, « Le pin, membre d'une assemblée », p. 252 sq.).***

358 Autre exemple, tiré du *Savon* : « Et nous glissons ainsi des mots aux significations... parmi une ivresse lucide et chatoyante » (*S*, II, 364, je souligne).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

jubilation dont il faut bien que nous rendions compte ! » ou « Observons-le [le savon] dans le milieu aquatique. (...) Dirons-nous qu'il y mène une existence dissolue ? » (*ibid*., 370, 380).

De manière générale les injonctions à poursuivre ou infléchir la recherche, injonctions qui rythment régulièrement les textes, sont majoritairement formulées à la première personne du pluriel : « Parlons simplement » ; « allons donc plus au fond »; « revenons vite à notre recherche » (*RE*, I, 386, 387, 399) ; « Mais poursuivons et nous allons atteindre à la raison d'être (...) du savon » (*S*, II, 380). Comme si la dimension dialogique ou conversationnelle du texte était essentielle à son dynamisme. C'est là une caractéristique essentielle de l'écriture de Ponge et il me faut m'y arrêter.

B. Une scène conversationnelle

De longue date et même dès ses premiers écrits « proêmatiques », Ponge a tendance à consigner ses réflexions sous la forme d'un dialogue entretenu avec lui-même[359]. L'avancée de sa réflexion se traduit volontiers sous la forme dramatisée d'une *scène conversationnelle.* Cette mise en scène a probablement pour lui, dès l'origine, une fonction heuristique essentielle.N'écrivait-il pas, dès les années vingt **:** « L'allure du génie est à l'allure de la conversation » (*PE*, II, 1023), phrase dans laquelle le mot « génie » est sans doute à entendre surtout dans son sens premier d'*aptitude à la découverte* ?

Ce procédé de la mise en scène conversationnelle – à travers notamment l'usage des questions – s'amplifie dans les années 1940, en même temps que la frontière devient de plus en plus floue entre adresse à soi-même et adresse au lecteur. Ainsi dans « Le bois de pins », si la question posée juste après l'épisode de l'abcès poétique semble assez clairement adressée à soi-même : « Pourquoi ce dérèglement, ce déraillement, cet égarement ? » (*RE*, I, 398), en revanche l'interrogation est beaucoup plus nettement rhétorique, au service d'une finalité didactique, dans cette autre question : « Le pin n'est-il pas l'arbre qui fait le plus de bois mort ? » (*ibid*., 379). Et les dernières lignes du texte opèrent de manière spectaculaire le glissement vers autrui de questions qui semblaient d'abord exprimer un simple dialogue intérieur :

Mais là une question du premier intérêt se pose. Alors qu'en l'air les branches des pins se respectent mutuellement, (…) en est-il de même dans la terre de leurs racines ? Serait-il possible de dissocier par la base une forêt sans amputer dangereusement chaque individu ? Qui le sait ? Qui veut me répondre ? Cela est nécessaire à la suite de ma recherche… (ibid., 402).

C'est ainsi que se termine effectivement l'exposé de la recherche : sur cette question qui laisse la parole au lecteur, qui sollicite son aide comme condition à la poursuite du texte.

Le procédé de la scène conversationnelle, même lorsqu'il n'en appelle pas aussi nettement au lecteur, permet à celui-ci de saisir au plus près les mouvements de la pensée, comme dans l'instant même de leur surgissement :

Connaissant et l'arbuste et le nom du mimosa, il devient difficile de trouver mieux pour définir la chose que ce nom même. Il semble qu'il lui soit parfaitement appliqué, que la chose ici ait déjà touché des deux épaules... Mais non ! Quelle idée ! Puis, s'agit-il tellement de le définir ? (ibid., 368).

[359] Cela est sensible dans les textes du début des années vingt, notamment ceux qui seront recueillis dans *Pratiques d'écriture*. Un exemple parmi tant d'autres : « Le sens n'est rien, il vient après. Non pas exactement. Mais le sens c'est le mot, le mot à sa place, la place et l'arrangement des places » (*PE*, II, 1043, je souligne).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ponge use aussi du procédé comme d'un jeu, qui en appelle à la connivence du lecteur . Ainsi dans « La Guêpe » : « Qu'est-ce qu'on me dit ? Qu'elle laisse son dard dans sa victime et qu'elle en meurt ? Ce serait assez bonne image pour la guerre qui ne paye pas » (*ibid*., 341), ou dans « L'Œillet » : « Assez là-dessus, n'est-ce pas? Lâchons la racine de notre œillet » (*ibid*., 364).

Les questions que Ponge met en scène appellent des réponses : le dialogue avec soi-même prend souvent la forme de mises au point explicatives, ces pauses réflexives dont j'ai déjà cité dans ce chapitre un grand nombre d'exemples. Or ce qui est frappant à leur lecture, c'est que Ponge s'explique à lui-même comme il le ferait auprès d'autrui, de manière toujours extrêmement claire, avec un souci manifeste de *rendre compte*. Parmi des dizaines d'exemples possibles, je citerai ce début d'explication, tiré du « Carnet du Bois de pins » :

Il faut en passant que je note un problème à repenser quand j'en aurai le loisir : celui de la différence entre connaissance et expression (rapport et différence). C'est un grand problème, je m'en aperçois à l'instant. Petitement, voici ce que je veux dire : (…) (ibid., 398).

Le même souci de clarté préside aux brefs commentaires ponctuels qui émaillent le texte. Rien n'empêcherait Ponge de noter en style télégraphique ou du moins elliptique ces réflexions à propos du travail en cours, d'une façon qui serait compréhensible pour lui seul. Or ces notes prises pour lui-même sont parfaitement rédigées, offrent un caractère très *écrit*. Aussi n'apparaissent-elles nullement comme en marge du texte mais au contraire comme partie intégrante de celui-ci. Voici par exemple ce que Ponge note à propos du choix d'un mot : « Je ne dirai pas robuste car cet adjectif revient plutôt à une autre espèce d'arbres » (*ibid*., 378) ; à propos du morceau qu'il vient d'écrire : « Voilà un tableau dont je ne suis pas mécontent (…). Un poète mineur, voire un poète épique s'en contenterait peut-être » (*ibid*., 387). Plus étonnant encore : par rapport à ces passages métapoétiques, les tentatives poétiques proprement dites sont, elles, beaucoup moins systématiquement rédigées. On y trouve plus souvent de simples annotations, des phrases inachevées ou des expressions consignées en l'absence de phrase :

Fabrique de bois mort. (J'entre dans cette importante fabrique de bois mort.) Ce qui est agréable là-dedans c'est la parfaite sécheresse. Qui assure vibrations et musicalité. Quelque chose de métallique. Présence d'insectes. Parfums (ibid., 385).

On assiste en somme à une sorte d'inversion par rapport à l'usage stylistique traditionnel : les tournures elliptiques ou approximatives, qui caractérisent ordinairement les notes, seraient réservées aux tentatives poétiques, tandis que tout ce qui est métatechnique serait entièrement rédigé, car entrant clairement dans un processus d'explication qui implique le souci d'être pleinement intelligible. « Je ne saurai jamais m'expliquer » écrivait Ponge au seuil de son œuvre, dans les *Douze petits écrits*. On remarque pourtant chez lui un désir et une faculté remarquables de s'expliquer clairement, à lui-même d'abord, les mécanismes qui président à son écriture. Où se fait le passage entre l'explication qui s'adresse à soi-même et celle qui s'adresse à autrui ? Sans doute ces deux aspects sont-ils indémêlables dès l'origine : pour Ponge, s'expliquer à autrui et à soi-même serait une seule et même chose, depuis toujours. C'estcette idiosyncrasie qui rendra possible la publication, avec le recueil de *La Rage*, de l'intégralité de son travail. Ses commentaires, annotations, répétitions, loin de faire écran à la lecture du texte, créent au contraire les conditions d'une intelligibilité active.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Donner *tout* à voir au lecteur c'est lui donner les moyens, sans en garder aucun par-devers soi, de comprendre le texte de l'intérieur, d'en saisir tous les enjeux. C'est une manière de l'associer à l'engendrement de ce texte. Très caractéristique à cet égard est le procédé qui consiste à exhiber tous les résultats de la compilation, sous forme de copie des définitions du Littré – procédé inauguré avec « L'Oiseau » et conservé dans tous les textes de *La Rage*, sans exception. Cette exhibition tient de l'offrande : elle permet au lecteur de saisir comment le texte se construit à partir de la fonction dynamique ou matricielle attribuée à certains mots : « bouton » dans « L'Œillet », « mime » dans « Le Mimosa », « blême », « blâme » et « blasphème » dans « La Mounine »[360]. Ressortit à la même fonction le procédé de l'argument initial, utilisé par exemple dans « La Lessiveuse », qui place au seuil du texte les principes qui ont présidé à son engendrement et qui baliseront sa lecture[361].

La scène conversationnelle est, comme l'emploi du *nous*, un moyen de figurer de manière implicite la présence d'un lecteur-partenaire. Cependant l'événement décisif à cet égard est, dans les textes de *La Rage*, l'apparition *explicite* du lecteur.

C. La mention explicite du lecteur à la troisième personne

L'apparition du lecteur au sein des textes est progressive. Elle s'effectue d'abord discrètement, par le biais du *on* : dans les textes écrits au printemps 1941 apparaît un *on* qui désigne, sans doute possible, le lecteur, et l'interpelle. Ainsi dans « Le Mimosa »: « Ex-martyr du langage, on me permettra de ne le prendre plus tous les jours au sérieux. Ce sont tous les droits qu'en ma qualité d'ancien combattant – de la guerre sainte – je revendique » (*ibid*., 368, je souligne). On note du reste que la mention explicite du lecteur sous l'aspect du *on* se double ici d'une connivence implicite : c'est à la faveur d'une détente du locuteur par rapport à ses impératifs anciens que la connivence peut se produire. Au fur et à mesure que Ponge se défait de la crispation sur ses objectifs s'ouvre un espace disponible pour l'humour, donc pour la connivence. Dans « L'Œillet » le lecteur est également désigné par « on », dans le contexte de la mission didactique assignée au texte :

L'on apercevra par les exemples qui suivent quels importants déblais cela [le fait de dégager les qualités de l'objet] suppose (ou implique), à quels outils, à quels procédés, à quelles rubriques l'on doit ou l'on peut faire appel. (...) L'on apercevra aussi quels écueils il faut éviter (ibid., 357).

Ponge prend ici le lecteur à témoin de sa volonté de proposer une poétique et d'en donner, à propos d'un objet qui se trouve en l'occurrence être l'œillet, une illustration éclairante[362].

Mais l'étape essentielle, spectaculaire, dans l'évolution de la relation au lecteur est franchie avec « Le Mimosa ». La mention du lecteur y intervient à un moment décisif, où elle vient relancer l'écriture du texte alors que l'auteur était en train de constater son échec :

Non, hélas! Ce n'est pas encore à propos du mimosa que je ferai la conquête de mon mode d'expression. Je le sais trop déjà, je me suis trop essayé sur de trop

[360] Il faut noter que la participation active du lecteur n'en reste pas moins requise : Ponge se garde d'infantiliser le lecteur en faisant tout le chemin à sa place. C'est au lecteur attentif lui-même que revient de mettre en relation les définitions de mots qui lui sont fournies avec les développements correspondants du texte.

[361] « Prise à partie / Rapport de l'homme et de la lessiveuse / Lyrisme qui s'en dégage / Considérations à froid » (*P*, I, 737).

[362] La même volonté de transmission d'une expérience pouvant avoir valeur didactique se retrouve dans « La Mounine », avec ce passage où l'auteur exprime sa confiance dans le fait que sa démarche peut intéresser autrui et se réfère au modèle du savant pour conforter sa légitimité: « je vois bien que : OUI, il est intéressant de montrer le processus de ma "pensée" », « il est très légitime au savant de décrire sa découverte par le menu, de raconter ses expériences, etc. » (*ibid*., 427).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

nombreux feuillets blancs. (…) Il ne me reste qu'un procédé. Il faut que je prenne le lecteur par la main, que je sollicite de sa part une assez longue complaisance, le suppliant de se laisser conduire au risque de s'ennuyer par mes longs détours, en lui affirmant qu'il goûtera sa récompense lorsqu'il se trouvera enfin amené par mes soins au cœur du bosquet de mimosas, entre deux infinis d'azur (ibid., 372).

Cette mention explicite du lecteur constitue un événement : l'unique occurrence antérieure du mot « lecteur » dans un texte descriptif remonte au « Galet » (1927-28)[363]. Mais surtout la relation avec le lecteur se voit attribuer ici deux caractéristiques décisives. D'une part elle est pensée comme *la* solution alternative à la perfection du texte : de la « conquête » de l'*expression* on passe à celle du *lecteur*. C'est lui qui devient le principe d'engendrement du texte. D'autre part la relation au lecteur s'établit sur le mode amoureux : la conquête perd ses connotations belliqueuses pour prendre celles de la séduction[364]. Il s'agit d'obtenir, par une sollicitude manifeste, la confiance du lecteur. Confiance dans le plaisir donné, même s'il tarde. Sollicitude envers le lecteur, pris « par la main » et dont on *sollicite* en retour l'abandon confiant. Quant à la métaphore spatiale de l'avancée lente, tâtonnante et partagée, du texte, elle montre que la question de l'inachèvement du « Mimosa », ou du moins de ses « longs détours » est pensée cette fois non par rapport à celui qui écrit (qui pourrait se désespérer d'aboutir) mais par rapport à celui qui lit (qui pourrait se croire abandonné en route, ou douter de son guide). Ponge demande ici à son lecteur de s'en remettre à lui, mais dans un abandon qui n'en est pas moins actif : il devra le *suivre* dans ses « détours », y *passer* avec lui. En contrepartie l'auteur lui fait la promesse du plaisir : tel est le contrat de lecture que Ponge met en place ici. L'auteur y est avant tout dispensateur de plaisir et il le revendique, se réservant d'amener « par [s]es soins » le lecteur « au cœur du bosquet de mimosa, entre deux infinis d'azur ». Le bosquet est évidemment un lieu propice à l'érotisme. Mais il représente aussi une revendication de prosaïsme : le plaisir passe par les détours et par le bosquet autant que par les « infinis d'azur », qui renvoient à l'idéal de Baudelaire et de Mallarmé. Le but est de conduire le lecteur vers la jouissance de l'objet, par la jouissance du texte[365].

Être celui qui orchestre le plaisir du lecteur, tel est le dessein qui s'affirme dans les textes de *La Rage*. Tous se proposent de conduire le lecteur à la jouissance potentielle contenue dans l'objet, celui-ci étant essentiellement défini par le plaisir qu'il peut procurer : plaisir de la promenade dans le bois de pins (le mot « plaisir » est, on s'en souvient, celui qui ouvre le texte) ; plaisir parfumé des fleurs du mimosa « unanimement écoutées par la foule narines bées » (*ibid*., 369) ; « effet de plaisir intense presque sternutatoire » produit par l'œillet (*ibid*., 363).

Mais c'est *le texte* qui reste le médiateur de ce plaisir, qui en organise l'accès, et qui fait en sorte que l'offrande de ce plaisir soit aussi l'offrande d'une « leçon » : « Parmi les jouissances comportant leçons à tirer de la contemplation de l'œillet il en est de plusieurs sortes et je veux, graduant notre plaisir, commencer par les moins éclatantes... » (*ibid*.,

363 Et ce lecteur tenait davantage du censeur que du partenaire : « Que le lecteur ici ne passe pas trop vite (…) »(*PPC*, I, 50).

364 Il est du reste intéressant de suivre l'évolution, sous la plume de Ponge, de ce mot qui, en août 1940, définissait déjà le projet à l'œuvre dans le « Bois de pins » : « Ce n'est pas de la relation, du récit, de la description, c'est de la *conquête* » (*RE*, I, 405). Avec la connotation amoureuse que le mot prend dans « Le Mimosa » se manifeste une alternative à l'enfermement dans le rapport de force avec les mots et avec autrui, tel qu'il s'était mis en place dans les années vingt.

365 On note aussi, un peu plus loin, cette imploration directement adressée au mimosa, dans une sorte de court-circuit : « Embaume cette page, ombrage mon lecteur, rameau léger aux plumes retombantes, aux poussins d'or ! » (*ibid*., 368) où le possessif « mon » souligne l'intimité de la relation.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

364). Vertu didactique du plaisir... L'auteur du texte n'est pas seulement celui qui conduit au plaisir, mais aussi celui qui redouble ce plaisir en montrant le profit qu'on en peut tirer. Le plaisir est inséparable de la connaissance.

L'érotisme de la relation au lecteur est-il, cependant, tout aussi inséparable d'un aspect agonistique ? C'est la question qui se pose à la lecture de « L'Araignée », dont la première campagne d'écriture commence en 1942.

D. La captation du lecteur : « L'Araignée »

« L'Araignée », texte incontournable en ce qui concerne la relation au lecteur, semble en effet définir cette relation comme essentiellement prédatrice, l'auteur se proposant en somme, à l'instar de l'araignée, d'attirer le lecteur dans sa toile, de le prendre au filet de son texte pour mieux le neutraliser et même le dévorer :

A son propos ainsi – à son image – , me faut-il lancer des phrases (…) par quoi soit si parfaitement tramé mon ouvrage, que (…) je puisse y convoquer mes proies – vous, lecteurs, vous, attention de mes lecteurs – afin de vous dévorer ensuite en silence (ce qu'on appelle la gloire)… (P, I, 763).

Le texte se décrit donc comme un piège savamment « ourdi » pour assurer une emprise sur le lecteur.

Cependant l'auteur parsème aussi son texte d'éléments propres à moduler cette interprétation sommaire. Certes l'ouvrage est « tramé » et témoigne d'une « filature ». Mais quelle efficacité reste-t-il à une filature quand celui qui en est l'objet en est d'emblée prévenu ? Or c'est le cas dans le texte, où on lit dès les premières lignes que l'araignée n'a « la démarche si délicate » « qu'afin de pouvoir parcourir en tous sens son ouvrage de bave sans le rompre ni s'y emmêler – tandis que toutes autres bestioles non prévenues s'y emprisonnent » (*ibid*., 762, je souligne). Ainsi associé dès le départ au secret (au procédé qui gouverne la *sécrétion*) du texte, le lecteur n'est-il pas alors invité à ne pas se laisser prendre à son piège mais au contraire à trouver, lui aussi, comment le « parcourir en tous sens » aussi librement que son auteur ? En outre il faut remarquer que l'objet même qu'il s'agit de capter n'est pas le lecteur mais seulement son « attention » : « oui, (…) me voici à grands pas me précipitant sur vous, attention de mes lecteurs prise au piège de mon ouvrage de bave » (*ibid*., 763). La précision est de taille : l'enjeu n'est pas de se rendre maître du lecteur, de le neutraliser pour l'empêcher de nuire à un quelconque fonctionnement autarcique du texte, mais au contraire de mobiliser sa participation, sous la forme de son attention au texte. Celui-ci est en somme une expansion métaphorique du vœu de tout auteur de *capter* l'attention du lecteur. Or il n'est nullement préjudiciable au lecteur que son attention soit captée. C'est au contraire ce qui fera de lui un partenaire actif du texte, lui évitera de s'y prendre au piège, et sera finalement la source de son plaisir. Bernard Beugnot fait remarquer opportunément, à ce propos, que Ponge signale lui-même, ailleurs, la parenté étymologique entre *délectation*, *délices*, et *lacis* [366].

Certains critiques voient là une instrumentalisation du lecteur. Ainsi Vincent Kaufmann soutient-il que le texte reste « un piège pour l'attention du lecteur », au sens où ce texte « ne transmet rien, il se contente (…) de convoquer un lecteur pour s'attester en tant que tel, pour que celui-ci lui prête attention et vie, dût-il y perdre la sienne »[367]. Ce constat s'inscrit dans

[366] B. Beugnot (*op. cit*. p. 176) cite cet extrait de « Dessins de Pablo Picasso » : « la racine de la délectation comme des délices est dans *lacire*, faire tomber dans un lac, c'est-à-dire une sorte de piège fait d'un assemblage de cordons ».

[367] V. Kaufmann, « Co-réalisations », in *Le Livre et ses adresses*, *op. cit*., p. 115-149.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

le cadre d'une thèse d'ensemble : Ponge, selon Vincent Kaufmann, « confronte le lecteur à un pur fonctionnement de la parole. Il ne lui laisse d'autre place que celle d'un témoin de ce fonctionnement, et ne le met jamais en position de destinataire d'un sens extérieur » ; « ses poèmes correspondent à l'affirmation d'un fonctionnement de la parole, qui ne laisse au lecteur d'autre place que celle d'un *témoin* »[368]. Pour ma part, ce rôle de témoin, loin d'être réducteur, me paraît capital. Le témoin est, écrit Littré, « la personne dont on se fait assister pour certains *actes* » (je souligne). Rappeler au lecteur qu'il est le seul témoin de l'acte de parole est peut-être le principal hommage qu'on peut lui rendre.

Certes l'auteur avoue son « appétit de lecteurs », et il fait même de cet appétit son seul « prétexte » (*ibid., 763*) Mais sans doute cet appétit est-il surtout, conformément à son sens étymologique, *désir* de lecteur et avancée dans sa direction[369]. L'appétit de lecteur, s'il est sans doute commun à tous les auteurs, ne se trouve en revanche pas par chacun mis en œuvre sous la forme d'une véritable avancée dans sa direction, comme le fait Ponge. Mon hypothèse est que « L'Araignée » est un texte-charnière au sens où il dit pour la première fois que le texte n'existe que pour son lecteur, n'est conçu que pour lui, pour capter son attention, pour le retenir, et que si Ponge y a développé un réseau sémantique de la dévoration et de la prédation, c'est parce qu'en 1942 il n'était pas temps encore pour lui de dire autrement que sur un mode ironiquement distancié, dans une feinte agressivité, son désir de lecteur.

E. L'adresse directe au lecteur : *Le Savon*

Avec les premiers chapitres du *Savon*, composés à partir de 1942, la relation au lecteur franchit encore une étape majeure : la mise en place de l'adresse directe, à la deuxième personne.

Cela commence discrètement, par un *vous* qui peut passer pour une variante expressive du *nous :* le savon est « une sorte de pierre, mais qui (...) vous glisse entre les doigts » (*ibid*., 362). Un peu plus loin cependant ce *vous* – clairement distinct du « nous » qui le précède immédiatement – prend sans aucun doute possible la forme d'une véritable prise à partie du lecteur : « Nous l'épuisons [le savon] de notre côté jusqu'aux dernières limites...Vous sentez bien qu'il y a là quelque chose de vicieux, une sorte d'abus réciproque... » (*ibid*., 364). Et l'appel à connivence se confirme, avec ce commentaire sur le choix du style adopté : « En raison des qualités de cet objet, il me faut développer cela quelque peu, le faire mousser à vos yeux » (*ibid*. 367).

Etape décisive à la page suivante avec la première occurrence dans l'œuvre de Ponge[370] d'une apostrophe directe au lecteur : « Cher lecteur, je suppose que tu as parfois envie de faire toilette? Pour ta toilette intellectuelle, lecteur, voici un texte sur le savon » (*ibid*., 368). D'un seul mouvement surgissent l'apostrophe, le tutoiement, l'affirmation – avec l'adjectif « cher » – d'une relation privilégiée, et le mouvement d'offrande. Quant au motif du plaisir amoureux, déjà mis en place dans « Le Mimosa », il ne tarde pas à reparaître, assorti de nouvelles précisions :

Peut-être m'as-tu déjà compris et je pourrais m'arrêter ici. Mais quoi ! La nature même de mon sujet m'autorise à jouir moi-même et à te faire jouir de

[368] *Ibid*., p. 124, p. 127.

[369] *Appetitus* est issu de *appetere*, « convoiter, se porter vers, désirer », lui-même formé sur *petere,* « se diriger vers, rechercher, demander ».

[370] Dans l'œuvre poétique, s'entend, car les *Proêmes* comportaient une apostrophe au « cher lecteur » (*PR*, I, 176) et une autre à l'« amour de lecteur » (*PR*, I, 190).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

développements plus volumineux, mais légers et (comme il convient) éphémères et purificateurs (ibid., 370).

Ces deux passages dessinent la figure d'un lecteur-partenaire : il est véritablement associé au principe d'engendrement du texte, à ses secrets de fabrication, à ses enjeux, à ses choix rhétoriques (tel celui du style « mousseux ») ; il est par là-même un partenaire de plaisir. La métaphore amoureuse connaît un développement supplémentaire par rapport à celle du « Mimosa » : le plaisir y est défini en termes plus nettement érotiques, et il est vécu à la fois par l'auteur et par le lecteur : « jouir moi-même et te faire jouir ». De l'engendrement du texte comme relation sexuelle...

A partir de là, et dans l'espace ouvert par cette intimité, un mot essentiel fait son apparition, celui de *bafouillage* : « Il y a plus à bafouiller qu'à dire touchant le savon. Et il ne faut pas s'en inquiéter » (*ibid*., 370). L'enjeu réside dans la possibilité nouvelle de se montrer au lecteur dans l'exercice peu glorieux du bafouillage, de l'y faire assister, et même d'obtenir son adhésion – la mousse ayant des vertus rédemptrices – à ce bafouillage. Il s'agit en somme de rejouer l'oral et de racheter d'un coup les échecs et humiliations qui lui sont attachés.

La figure du lecteur connaît enfin, dans les premiers chapitres du *Savon*, un avatar majeur avec l'apparition du *lecteur absolu* :

Pour la toilette intellectuelle, un petit morceau de savon. Bien manié suffit. Où des torrents d'eau simple ne décrasseraient rien. Ni le silence. Ni ton suicide en la plus noire source, ô lecteur absolu (ibid., 371-372).

Il est intéressant de noter que dans une première formulation, trois pages plus haut, on lisait « jeune homme absolu » (*ibid*., 369) au lieu de « lecteur absolu ». Ponge règle ici manifestement ses comptes avec le *jeune homme* absolu qu'il a lui-même été, lorsque sa recherche d'un langage absolu l'a conduit au bord du désespoir. Mais ilest remarquable qu'il projette hors de lui le thème de la recherche de l'absolu pour la faire passer du côté du lecteur. Encore qu'à y bien regarder il ne s'agisse de projection qu'en apparence. Chercher cet absolu en tant qu'auteur supposait en effet une attente symétrique de la part d'un lecteur : ce lecteur absolu était aussi une instance intérieure, un impératif et une censure intériorisés ; le congédier, c'est donc aussi libérer l'écriture du poids d'un impératif paralysant. Ponge âgé de quarante-quatre ans au moment de la rédaction de ce texte peut désormais projeter hors de lui le censeur qu'il a été pour lui-même : il lui donne l'aspect d'un jeune homme épris d'absolu, à qui lui-même explique son erreur, le faisant profiter de son expérience d'aîné. La figure du lecteur absolu, avec ses exigences drastiques, peut faire penser à Paulhan. Elle est en fait bien davantage inspirée par les réflexions que suscitent à ce moment chez Ponge la lecture du *Mythe de Sisyphe* et le débat qui s'ensuit entre lui et Camus sur le thème de la « nostalgie de l'absolu »[371].

Il n'en reste pas moins que toute cette période de *La Rage* correspond à un affranchissement certain par rapport à la figure de Paulhan comme lecteur unique et tout-puissant. C'est en effet à ce moment que Ponge s'avance vraiment à la rencontre de ses lecteurs, et que commence à se constituer effectivement son lectorat.

7. A la rencontre des lecteurs effectifs

[371] Philippe Met rappelle, dans une note (*OC* II, p. 1511, note 6), l'existence d'une lettre à J.L. Steinmetz du 13 décembre 1983 (reproduite dans *La Rivière échappée*, n° 10, 1999), dans laquelle Ponge précise que « le lecteur absolu *n'est pas* Jean Paulhan » : « Il s'agit de n'importe quel tenant de ...disons *l'absurde*... Ce qui conduit au suicide ou au terrorisme (cf. *Les Justes* de Camus). »

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Entre 1940 et 1945 la relation de Ponge à son lectorat, de même que sa façon d'envisager la publication de son œuvre, connaissent des évolutions essentielles. En cette période où c'est pourtant sous le patronage de Paulhan qu'aura lieu la publication, si longtemps différée, du *Parti pris des choses*, l'on constate paradoxalement une perte de suprématie du lecteur Paulhan, et une multiplication simultanée des destinataires : Ponge se donne de nouveaux lecteurs, en faisant entrer ses textes dans des circuits de lecture officieux, et en sollicitant des avis. Son engagement communiste et résistant lui fournit du reste à cet égard de nouveaux réseaux, ainsi qu'une légitimité accrue (il est sollicité par des revues résistantes). Avec la parution du *Parti pris des choses*, en mai 1942, il acquiert enfin un véritable statut d'auteur. Mais parallèlement à cette parution, qui s'est effectuée sous l'égide de Paulhan, on le voit s'engager lui-même activement dans des démarches de publication de ses textes : à la rage d'expression succède une rage de publication.

A. Remise en question du monopole de lecture attribué à Paulhan

Affranchissement à l'égard du mentor et multiplication des destinataires

Avec « Le Bois de pins » Ponge entre dans l'exploration systématique de la nouvelle direction de travail qu'avait initiée, juste avant guerre, « L'Oiseau ». Or l'on constate que de ce travail nouveau Paulhan n'est pas le témoin direct ni le destinataire privilégié. Il ne prend connaissance qu'en janvier 1942 des textes écrits dans cette période d'intense activité poétique qui va d'août 1940 à août 1941, alors que simultanément Ponge entretient des échanges intenses avec d'autres partenaires, à propos du « Bois de pins » en particulier.

Les circonstances historiques jouent certes un rôle dans cette relative absence du mentor lors des expérimentations nouvelles de Ponge : l'écrivain est séparé de son principal lecteur, qui, du reste, ne dirige plus la *N.R.F.*[372]. Mais ces circonstances n'expliquent pas tout : plus significatif sans doute est le fait que de 1940 à 1942 les échanges avec Paulhan sont avant tout centrés sur la prochaine publication du *Parti pris des choses* – entièrement prise en charge par Paulhan – et ses tribulations. En somme la relation entre les deux hommes concerne à ce moment une étape qui appartient déjà au passé ; elle se rattache à l'ère du parti pris des choses, et elle tarde à se nouer sur la question des recherches récentes de Ponge, sans doute parce que « L'Oiseau », premier témoignage de ces recherches, n'avait pas rencontré d'accueil favorable lorsque Ponge l'avait soumis à Paulhan fin 1938.

Cependant une raison plus profonde entre en jeu : il semble qu'en cette période Ponge soit extrêmement travaillé par la question du rapport que son écriture entretient avec ses destinataires : il s'interroge sur les critères à partir desquels son travail peut être jugé, d'une part par les autres, d'autre part – et surtout – par lui-même. Ces questions sont de nature à faire vaciller la prééminence qu'il a toujours accordée à Paulhan. Ainsi affirme-t-il, dans une lettre à Audisio, son désir que le poète « obéisse à ses lois intérieures. Qu'il soit très difficile avec lui-même, qu'il songe plutôt à satisfaire son propre critique intérieur, que je ne sais quel lecteur supposé... »[373]. Ce « je ne sais quel lecteur supposé » reçoit son véritable nom quelques semaines plus tard, dans « Tournoiements aveugles », qui remet en question le vieux désir de satisfaire une instance extérieure exigeante et sévère :

Je souhaite passionnément découvrir un critérium : savoir à partir de quoi me corriger ou me féliciter (…). Tandis que jusqu'à présent (...) cela a toujours été le

[372] Le dernier numéro de la « NRF de Paulhan » paraît en juin 1940. La revue passera ensuite, jusqu'en 1943 sous la direction, acceptée par les Allemands, de Drieu La Rochelle.

[373] Correspondance avec Gabriel Audisio (inédite), Lettre du 11 mai 1941.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

meunier, son fils et l'âne, avec impossibilité d'admettre que je puisse déplaire à quiconque, il me fallait plaire à tous, et conséquemment j'ai pris le plus souvent le parti de me taire, quand je dis à tous, peut-être que je mens, n'était-ce qu'à un seul et Paulhan, à qui j'ai écrit un jour "Fies Aristarchus", sait bien comment il se nomme. Mais c'était justement quelqu'un qui pouvait aimer aussi bien ceci que cela de façon que cela ne m'avançait pas à grand chose : je n'ai jamais compris ce qu'il désirait de moi[374] (NNR, II, 1134).

Pourtant Ponge ne renoncera pas si facilement à obtenir de la figure tutélaire qu'elle fournisse le critérium tant recherché ; l'émancipation ne se fera pas en un jour : en octobre 1941, Ponge écrit encore à Paulhan, à la suite d'une allusion sibylline faite par celui-ci à « ce qu'il y a en vous de meilleur (et que je puis nommer si vous insistez) » :

Eh bien, j'insiste. Il m'importerait extrêmement que tu t'expliques à mon sujet. J'ai beaucoup travaillé depuis un an. J'entrevois des choses. Il me manque seulement d'avoir décidé quel gauchissement donner à mon oeuvre pour la détacher de moi. Et c'est à ce point que ton avis m'est important. Voilà une lettre bien pressante (Corr. I, 249, p. 225).

Malgré ces sollicitations, il reste que Ponge ne fera de Paulhan le dédicataire d'aucun des textes de *La Rage* alors que ces textes comportent tous une dédicace[375]. La figure du destinataire de l'œuvre, longtemps incarnée par le seul Paulhan connaît là une diffraction significative. La plupart de ces dédicaces semblent avoir été coextensives à la rédaction des textes (1940-1941), ou l'avoir suivie de peu[376]. « L'Oiseau » est dès l'origine dédicacé au peintre Ebiche ; en ce qui concerne les autres textes, Ponge commente ainsi, dans une lettre de 1943 à Gabriel Audisio, le choix des dédicataires :

1) « Le Carnet du bois de pins », dédié à Michel Pontremoli, qui l'avait voulu taper à la machine, tu t'en souviens ; 2) « Le Mimosa » dédié à Eluard parce qu'il m'en avait spontanément parlé comme lui plaisant ; 3) « La Mounine » (...) dédié à Gabriel Audisio (s'il l'accepte)[377].

Cette pratique de la dédicace systématique, rare jusque-là chez Ponge, inscrit d'emblée les textes de *La Rage de l'expression* dans une dynamique d'*adresse à autrui*. Elle revient à placer chaque texte sous le patronage d'une figure de lecteur bienveillant, susceptible de recevoir ce texte comme un cadeau et d'y accorder spontanément son adhésion. Les dédicataires, comme le soulignent Bernard Veck et Jean-Marie Gleize[378], ont en effet « été choisis en raison de l'intérêt qu'ils ont, à des titres divers, porté à la nouvelle entreprise ». De fait, dès le « Bois de pins », on assiste à une multiplication des lecteurs privés. Ce texte est

374 ***A noter : « Tournoiements aveugles » est daté du 16 juin 1941. Ponge est alors aux prises avec « La Mounine », qu'il vient de reprendre après une interruption. Paulhan peut être une des figures de cette autorité terrible et muette exercée par le ciel sombre.***

375 « Le Mimosa » est le seul texte où la dédicace soit remplacée par une citation en épigraphe (de Fontenelle) mais originellement il comportait bien une dédicace, adressée à Paul Eluard.

376 Deux d'entre elles seulement sont plus tardives : celle de « La Guêpe » en 1945 à Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, et celle de « L'Œillet » à Georges Limbour, (qui date de 1944).

377 ***Lettre du 14 août 1943, reproduite dans la notice de La Rage de l'expression, OC I p. 1017.***

378 *Ibid*., p. 1017.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

l'occasion d'une première manifestation d'autonomie vis-à-vis de Paulhan, et d'un nouveau dynamisme dans les relations avec des destinataires.

Le destin du « Bois de pins », emblématique d'une nouvelle autonomie

Le « Bois de pins » circulera parmi les amis de Ponge plus qu'aucun autre texte auparavant et – fait inédit – le circuit de lecture dans lequel il entre sera intégré dans le texte lui-même, puisque l'« Appendice » livre, sous forme d'extraits de correspondance avec Michel Pontremoli et Gabriel Audisio, des réactions de lecteurs ainsi que, en retour, les propres réactions de Ponge à ces lectures[379]. La question de la réception du texte est essentielle dans « Le Bois de pins ». L'un de ses enjeux est justement de déplacer et d'interroger la figure du lecteur, et ceci à partir d'une redistribution initiale des positions : il faut rappeler que le texte s'ouvre sur le désir de Ponge de se mettre *lui-même en position de lecteur* : « "Ce que j'aurais envie de lire" : tel pourrait être le titre, telle la définition de ce que j'écrirai » (*RE*, I, 404), note-t-il à la veille de commencer sa recherche. C'est une forme d'appropriation, qui libère peut-être la possibilité de soumettre ce texte, dont il est le premier lecteur, à d'autres regards.

L'avis négatif de Paulhan sur « L'Oiseau » avait provoqué la mise en réserve du texte ; le « Carnet du Bois de pins » connaîtra un destin très différent : Paulhan n'en aura pas la primeur, et avant tout avis de sa part, ce texte sera adressé, dès 1941, à d'autres destinataires : Michel Pontremoli et Gabriel Audisio[380]. La correspondance avec Audisio montre que Ponge a pris dès le début la liberté d'envisager la publication du « Bois de pins », bien avant de le donner à lire à son mentor. En février 1941, il écrit à Audisio, à propos du « Carnet » qu'il a remis à Pontremoli : « Vous verrez ensemble s'il y a quelque chose à en tirer pour la publication »[381]. Dans les mois suivants, Audisio tentera en effet, sans résultat, de faire publier « Le Bois de pins » dans la revue *Fontaine*, dirigée à Alger par Max-Pol Fouchet[382].

L'avis de Paulhan n'est sollicité qu'en octobre 1941, et dans des conditions tout à fait particulières, qui constituent une spectaculaire manifestation d'émancipation à l'égard du mentor. Ce n'est pas en effet à lui que le manuscrit est directement envoyé, mais à Gaston Gallimard, dans le cadre des tribulations éditoriales du futur *Parti pris des choses* : à la suite d'une lettre de Paulhan l'informant qu'il n'est pas en possession du manuscrit, Ponge, bouleversé par ce qu'il croit être la perte de ce manuscrit prend une surprenante initiative, celle de proposer à Gallimard le « Bois de pins » en remplacement du *Parti pris des choses* :

Comme je n'espère pas que nous retrouvions le Parti pris avant son départ, je lui envoie à la place le Carnet du Bois de Pins, qui fera un ersatz très convenable (…). Dis-moi bientôt ce que tu en penses. Je serai bien content en tout cas que tu le lises (Corr. I, 251, p. 257).

379 Quelques mois plus tard, « La Mounine » fera de nouveau référence aux commentaires d'Audisio sur le « Bois de pins ». La question de la lecture de ce texte joue ainsi un rôle unificateur dans le recueil que constituera *La Rage de l'expression.*

380 Comme le rappelle Ponge dans une note de l'« Appendice », le manuscrit, « abandonné le 9 septembre 1940, fut, vers le début de l'année suivante, confié par l'auteur à l'un de ses amis, M.P., qui voulut le taper à la machine. Une copie en fut bientôt remise à un autre ami, G.A., lequel, en relations avec les milieux littéraires de la zone "libre", s'était enquis de la production récente de l'auteur » (*ibid*., 407).

381 Correspondance avec Gabriel Audisio (inédite).

382 Voir notice de Jean-Marie Gleize et Bernard Veck sur *La Rage de l'expression*, *OC* I p. 1010.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C'est là une manifestation inédite de désinvolture à l'égard de Paulhan, dont l'avis n'est sollicité qu'indirectement et qui est mis devant le fait accompli d'une proposition faite à Gallimard[383].

Cependant, après qu'il a reçu, début 1942, le « Bois de pins », accompagné du « Mimosa » et de « La Mounine », Paulhan tarde à se manifester, et Ponge retrouve alors sa vieille inquiétude : « Bien mauvais signe que tu n'aies pas encore trouvé le moyen de me dire ce que tu as pensé de mes textes » ; « Je t'assure que tu me fais languir ! (J'ai très peur que mes textes (...) t'aient consterné...) ». C'est à ce moment – et probablement sous l'effet de cette inquiétude – que survient la déclaration spectaculaire que j'ai déjà mentionnée[384] : « Décide-toi pourtant : tu sais bien que c'est pour toi d'abord que j'écris » (*Corr. I*, 262 et 263, p. 270). Le verdict tombe en avril 1942, juste avant la parution du *Parti pris des choses* : « Il y a des écrivains qui gagnent à montrer leurs brouillons (…). Toi, non, plus tu avances, et plus tu es traversé de choses que tu ne connaissais pas clairement. – Cela dit, le Bois m'a extrêmement intéressé ; et même passionné » (*Corr. I*, 264, p. 272). Il s'agit en somme d'une condamnation globale de la nouvelle manière de Ponge ; celui-ci pourtant n'y renoncera pas, non plus qu'il ne renoncera à accorder du prix au « Bois de pins » et à chercher à le publier. Il sera encouragé en cela par l'avis favorable que rencontre ce texte auprès d'un nouveau lecteur appelé à jouer un grand rôle dans sa vie à partir de 1943 : Albert Camus.

B. Parution du Parti pris des choses

Le 19 mai 1942 paraît, dans la collection « Métamorphose », dirigée par Paulhan, *Le Parti pris des choses*, dont le projet de publication remonte, rappelons-le, à 1935. Cette publication est le fait exclusif de Paulhan, seul dépositaire du manuscrit depuis 1939. Il pourrait presque revendiquer le statut de co-auteur de l'ouvrage, dans la mesure où c'est lui qui est responsable du choix définitif et de l'ordonnancement des textes. Dès juin 1939 il avait manifesté son désir de contrôler la composition du livre pour en faire un « objet parfait » : « Cherche simplement à ce que ton livre soit complet (phénoménologiquement), cherche à en faire un objet parfait (…). D'ailleurs, si tu veux me rendre tous tes cahiers, je le ferai très volontiers », écrivait-il à Ponge, (*Corr. I*, 233, p. 233). Depuis le début de la guerre, l'ensemble des manuscrits est en sa possession. Ponge n'a aucun moyen d'exercer le moindre contrôle sur le livre à paraître. Il en est littéralement dessaisi : « Je voudrais (…) savoir où se trouve maintenant le manuscrit du Parti pris des choses. Je n'en ai absolument aucune copie » écrit-il en novembre 1939 (*Corr. I*, 235, p. 235). En 1940 et 1941, plusieurs péripéties éprouvantes feront même craindre à Ponge que son manuscrit ne se soit définitivement égaré[385].

Il est entendu que Ponge laisse carte blanche à son mentor pour composer le livre. C'est Paulhan qui procédera à l'ultime choix des textes, et qui décidera de leur disposition dans l'ordre qui lui paraît être le meilleur. L'auteur lui abandonnera même le soin de corriger les épreuves : « Pourquoi serait-il plus sage de faire voyager mes épreuves, si je te dis que je serais bien heureux (et fier) que tu les corriges, et te jure de ne jamais te reprocher rien à ce sujet ? – Tu peux me croire. – Garde-les donc »[386], lui écrit-il en novembre 1941 (*Corr.*

[383] Celle-ci est révélatrice de l'importance, aux yeux de Ponge, du « Bois de pins », ce texte qu'il est prêt à voir remplacer *Le Parti pris des choses* ! Signe aussi que ce *Parti pris*, bien que non publié encore, appartient déjà aux yeux de Ponge à une époque révolue.

[384] Voir *supra*, partie II, chap. 2, « Une parole encore inentendue », p. 173 *sq*.

[385] Voir *Corr. I*, 238 p 240, et 250 à 253, p. 256-259. Sur les questions que soulève cette perte supposée du manuscrit, et sur l'ambiguïté de l'attitude de Paulhan à cette époque, je renvoie aux analyses de J. M. Gleize, dans *Francis Ponge*, *op. cit*. p. 101-104.

[386] Sur cet abandon confiant de Ponge aux initiatives de Paulhan, voir également les analyses de J. M. Gleize, *op. cit*. p. 97-100.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

I, 256, p. 262). C'est pourquoi le livre, au moment de sa parution, sera pour Ponge une découverte et une surprise. Tels sont les sentiments que, outre la joie et la reconnaissance, il exprime dans la lettre qu'il envoie alors à Paulhan :

La chère petite brochure grise (choix et arrangement y sont de toi si excellents) s'impose à moi chaque jour, après m'avoir surpris d'orgueil. Elle m'apprend plus sur moi-même et sur mon œuvre (à venir) que vingt années d'interrogations et de hérissements. (…) Je ne suis plus très loin d'être sûr de moi depuis que je suis si sûr de ce petit livre. Et c'est à toi, sans doute, que je le dois (ibid., 266, p 273-274).

La publication du *Parti pris* ouvre sur un début de reconnaissance publique : Maurice Blanchot fait paraître en juillet 1942 un article sur l'ouvrage[387] ; Jean Lescure qui admire – écrit Paulhan – le *Parti pris*, demande à Ponge un texte pour *Domaine français* [388] ; Gaston Gallimard souhaite faire figurer Ponge dans la prochaine édition de « L'Anthologie des poètes de la NRF »[389]. Cependant, l'audience de l'ouvrage reste mince, ce qu'expliquent en partie les difficultés de diffusion dues à la situation d'Occupation : en juillet 1942, le livre « n'est toujours pas en vente en zone non occupée », écrit Ponge à Paulhan. Celui-ci, en décembre de la même année, informe Ponge que si « on [lui] parle très souvent du Parti pris », « c'est parfois comme d'un mythe : on ne l'a pas trouvé en librairie » (*Corr.* I, 275, p. 283). A cela s'ajoute probablement pour Ponge le sentiment d'un décalage entre cette œuvre et les nouvelles recherches qui l'occupent depuis plusieurs années tout en restant totalement inconnues du public. C'est en effet une forme de constat d'échec quant à l'existence publique de son œuvre qu'il établit au début de l'année 1943 : « il y a quelque chose qui est manqué, c'est mon œuvre… Je veux dire la *présentation* de mon œuvre, de mes œuvres »[390]. Il s'irrite de la disproportion entre le travail qu'il a fourni et la faible reconnaissance dont il jouit, émettant le désir qu'on « s'occupe sérieusement » de le faire connaître, rappelant la position de retrait patient qui a été longtemps la sienne : « Pendant 20 ans, je n'ai pas été très encombrant ! D'aucuns disent que j'ai été héroïque. Alors que ceux-là m'aident… »[391].

Cependant, dans les faits, c'est lui qui va prendre la décision de « s'occuper sérieusement » de se faire connaître, en s'attelant pour la première fois, après vingt ans, à la tâche de rendre public son cheminement. Il a déjà commencé, dès 1941, à tenter de faire connaître au public les textes de *La Rage*. Ses démarches dans ce sens s'intensifient à partir de 1942. Avec l'aboutissement du projet longtemps différé du *Parti pris*, s'achève l'ère où sa rencontre avec le public passait nécessairement à ses yeux par l'intermédiaire de Paulhan. Il y a un avant et un après du *Parti pris des choses* : si quelques mois avant la publication du recueil Ponge écrivait encore à Paulhan ***: «*** eh ! bien organisons mon lancement. Car tout se réduit bien à cela. Il y a encore des poètes maudits » (*Corr. I*, 251, p. 257), c'est désormais lui qui va, de plus en plus, « organiser son lancement ». L'orientation nouvelle dont témoignent les textes de *La Rage* n'a pas obtenu l'approbation de Paulhan : il ne renonce pas pour autant à les faire connaître, mais s'y emploie au contraire, dans une rage de publication qui vient rapidement répondre à la rage d'expression de 1940-1941.

387 « Au pays de la magie » (Michaux et Ponge), *Le journal des débats*, 15 juillet 1942.

388 « Anthologie destinée au monde libre, de poètes et de prosateurs qui ne collaborent pas » (voir *Corr.* I, p 295, note 3 de Claire Boaretto). Ponge y publiera « La Guêpe » en décembre 1943.

389 Voir *Corr. I*, 284, p. 292.

390 Feuillets écartés de la version définitive de « Pages bis » (*OC* I p. 235).

391 *Ibid*., p. 235-236.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C. Rage de publication

L'autonomie nouvelle que manifeste Ponge dans sa tentative d'assumer lui-même la publication de ses recherches récentes s'explique probablement en grande partie par le désir, conscient ou non, de compenser la publication sous tutelle du *Parti pris* par des *actes* de publication dont il sera pleinement l'*auteur*. Elle manifeste en tout cas un profond changement dans la manière de concevoir l'acte de publication et la signification conférée à cet acte. Dans ce changement, le dialogue avec l'œuvre d'Albert Camus, puis avec Camus lui-même joue un rôle essentiel. C'est à travers lui que se fait jour la décision de Ponge de publier ce qu'il appelle encore ses « échecs ».

« Il me reste à publier la relation de mon échec »

Camus, à la différence de Paulhan, se montre admiratif du « Bois de pins », que Ponge lui a envoyé en janvier 1943, en même temps qu'un exemplaire du *Parti pris des choses* : « Dommage que les circonstances soient ce qu'elles sont ; je vous l'aurais demandé pour une collection que je dirige à Alger », écrit-il à Ponge[392]. Celui-ci du reste informe immédiatement Paulhan que Camus « tient le bois de pins pour publiable » (*Corr. I*, 277, p.286).L'aval de Camus joue probablement un rôle dans la décision de Ponge d'assumer la publication, dans leur imperfection affichée, des textes de *La Rage*. Mais l'on constate que, avant même que Ponge fasse la connaissance de Camus, celui-ci avait déjà joué le rôle de témoin implicite dans la décision prise par Ponge de publier ses « échecs ». En effet, c'est dans le cadre de ses réflexions à la lecture de « L'Essai sur l'absurde »[393] de Camus que Ponge, en août 1941, dresse le constat qui l'amène à cette conclusion :

J'ai reconnu (récemment) l'impossibilité non seulement d'exprimer mais de décrire les choses. Ma démarche en est à ce point. Je puis donc soit décider de me taire, mais cela ne me convient pas : l'on ne se résout pas à l'abrutissement. Soit décider de publier des descriptions ou relations d'échecs de description. (...) Quand j'ai pris mon parti de l'Absurde, il me reste à publier la relation de mon échec. Sous une forme plaisante, autant que possible. D'ailleurs l'échec n'est jamais absolu (PR, I, 206-207).

Ces déclarations donnent des indications essentielles sur le sens qu'attribue désormais Ponge à l'acte de publication, et éclairent son ardeur nouvelle à cet égard. Sa résolution de publier ses « échecs » est l'aboutissement d'un long processus d'évolution. Par rapport aux termes de l'alternative tragique des années vingt – parler contre le risque de mort – , elle manifeste un spectaculaire déplacement des enjeux : désormais la parole est prise et c'est le fait de *publier* qui acquiert une dimension salvatrice. Par rapport au changement de cap esthétique plus récent, elle opère la traduction dans les faits, publiquement revendiquée, du choix de renoncer à la perfection. La démarche esthétique mise en œuvre dans les textes tâtonnants de *La Rage* trouve, avec leur publication, l'acte qui lui confère tout son sens. Sans publication les textes en question pourraient en effet n'être que des « brouillons » en attente de devenir œuvre. Publiés, ils se constituent en tant qu'œuvre, avec ce qu'une telle conception comporte de novateur[394].

[392] *Lettre sur le Parti pris des choses*, reproduite dans la *N.R.F* n° 45, juillet-septembre 1956, p. 386-392.

[393] Qui deviendra ensuite « Le Mythe de Sisyphe ».

[394] « La Mounine » témoigne du parcours qui a conduit à la décision de publier : Ponge y présente celle-ci comme une solution au problème soulevé par Audisio au sujet du « Bois de pins » (« Chaque chose en soi, rigoureusement spécifique et aboutie est

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Dès août 1941, commence à s'élaborer le projet d'un recueil nouveau où pourraient prendre place les nouvelles expérimentations, avec la part d'« échec » qu'elles comportent. Tel qu'il est conçu à l'origine, ce recueil paraît incarner l'inverse de l'« objet parfait » souhaité par Paulhan, dans la mesure où il substitue à l'impératif d'homogénéité celui de donner voix à la pluralité des aspirations de son auteur : « Dans le livre que je projette, il s'agira de ne pas choisir entre les deux ou trois attitudes que je suis susceptible avec une égale sincérité, une égale fougue et d'égaux tourments d'adopter successivement »[395]. Ce projet de recueil ne prendra forme qu'à partir de 1943. Mais d'ici là, Ponge aura déjà publié en revue deux des textes destinés à en faire partie : « Le Mimosa » et « La Guêpe »[396].

Si le « Bois de pins » est, on l'a vu, le premier texte que Ponge tente de rendre public, c'est finalement non pas avec celui-ci mais avec « Le Mimosa » que sera franchi le pas décisif d'une publication en dehors de tout patronage de Paulhan : en avril 1942, dans une lettre à Paulhan où Ponge se plaint du silence prolongé de celui-ci à propos des textes sur lesquels son avis a été sollicité, un post-scriptum ajoute abruptement : « "Fontaine" va publier le Mimosa » (*Corr. I*, 263, p. 271). Paulhan cette fois ne diffère pas davantage son commentaire et donne un avis globalement négatif, on l'a vu, sur la nouvelle manière, avec une mention particulière pour le texte appelé à publication prochaine : « Le mimosa, je l'aurais préféré plus simple, plus dégagé » (*ibid*., 264, p 272). Ponge passe outre cette condamnation de son texte alors même qu'elle aurait dû, comme le notent Bernard Veck et Jean-Marie Gleize, « amener le disciple scrupuleux à surseoir à sa publication pour le corriger selon les indications fournies »[397]. « Le Mimosa » paraît dans *Fontaine* en mai 1942. Il s'agit d'une publication que Ponge aura assumé seul, et dont il aura même expressément contrôlé les modalités[398].

Dans une spectaculaire coïncidence, cette publication est exactement contemporaine de celle du *Parti pris des choses*. En somme, simultanément se produisent deux avancées en direction des lecteurs *réels* : l'une, due à Paulhan, consacrant l'œuvre réalisée dans la période antérieure, couronnant l'ère du parti pris des choses ; l'autre, hors du patronage de Paulhan, concernant les recherches en cours. Cette dernière va bientôt s'intensifier avec le projet de faire publier *La Rage de l'expression*.

Vers la publication de *La Rage de l'expression* ?

Le projet de recueil entrevu dès 1941 se concrétise en 1943, à la suite de la proposition d'un nouveau lecteur, Pierre Seghers, qui propose de faire passer à un éditeur suisse le manuscrit d'un second recueil[399]. Ponge persiste, non sans hésitation[400], dans le choix

excellente. Le total devient une marqueterie ») : « le moyen d'éviter la marqueterie sera de ne pas publier seulement la formule à laquelle on a pu croire avoir abouti, mais de publier l'histoire complète de sa recherche, le journal de son exploration » (*RE*, I, 426).

395 Passage de manuscrit reproduit dans la notice de *La Rage de l'expression* (*OC* I, 1010).

396 Respectivement dans *Fontaine* en 1942 et dans *Messages* en 1943.

397 Notice de *La Rage de l'expression*, *OC* I, p. 1012.

398 Insistant auprès de la revue *Fontaine*, on l'a vu,pour que son texte paraisse dans le numéro ordinaire de la revue et non dans le « numéro spécial annoncé pour le même mois (la poésie comme exercice spirituel) » ce qui lui paraît plus conforme à sa « position philosophico-esthétique » (Lettre à Gabriel Audisio du 9 février 1942).

399 Voirla lettre à Audisio du 14 août 1943 :« Il me fallait composer un recueil pour un éditeur de Neuchâtel (tuyau de Seghers) ».

400 « J'ai longtemps hésité entre un nouveau choix de SAPATES (textes phénoménologiques, genre Parti Pris), et autre chose », écrit-il à Audisio en août 1943. C'est finalement en faveur de l'imperfection qu'il se prononce : « dès que j'en saisissais un [un des

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

d'exhiber ses nouvelles recherches. L'élaboration de ce recueil témoigne de la difficulté dont s'accompagne la tentative d'émancipation qu'il représente à l'égard de Paulhan. On voit en effet Ponge se replacer par moments dans une posture d'humble disciple par rapport à son ancien mentor. Il sollicite avec insistance son aval, malgré l'avis défavorable qui lui a déjà été donné sur les textes en jeu. Sous l'effet peut-être d'une certaine culpabilité à passer outre cet avis, Ponge manifeste le désir de renouveler son allégeance à Paulhan. Dès mai 1943, c'est comme une épreuve pénible, acceptée essentiellement pour des motifs financiers, qu'il lui présente la composition du futur recueil :

Et depuis, ce recueil à composer. Là, je crois (parfois) que j'y renonce. Rien de plus éprouvant je pense. Regarde cette liste de titres. – Tu me pardonnes, j'espère. Et tu m'aides ? (...) Comme tu vois, je suis dans une mauvaise période. Aussi, ce n'est pas là ce que j'aime faire ! Mais 25.000 (quand on n'a plus que 7.000)... Enfin, tout à fait empoisonné (Corr. I, 282, p. 291).

A cette lettre est jointe une liste de titres qui manifeste l'hésitation de Ponge quant au contenu du recueil : des titres « phénoménologiques » (« Eugénies », « Phénoménales », « Sapates ») y voisinent avec des titres tels que « La Tangente par l'expression », ou « La Rage de l'expression »[401]. La réponse de Paulhan privilégie le choix phénoménologique : « C'est *Sapates*, sans aucun doute » (*Corr. I*, 283, p. 292). Deux mois plus tard, en juillet, Ponge informe Paulhan de l'envoi du manuscrit à Seghers : ce ne seront pas des « Sapates mais une « Rage de l'expression », composée de « Strophe », « Le Carnet du Bois de pins », « Le Mimosa » et « La Mounine ». Ponge semble vouloir s'excuser de ce recueil, qu'il dénigre en l'appelant le « Recueil-aux-25.000 », et de sa non-obéissance : « Il fallait, en tout cas, te mettre au courant. Ecris bientôt, si tu n'as pas l'intention de me punir » (*ibid*., 287, p. 296). En août, nouvelle manifestation d'allégeance : « Je me suis réservé la possibilité de ne pas publier la Rage de l'Expression si tu jugeais que je ne doive pas le faire. *Jamais je ne ferai rien en ce genre sans être d'accord avec toi* . (...) Ainsi, pèse et parle » (*ibid*., 290, p. 301). On le voit, au moment de concrétiser cet acte d'indépendance qu'est la publication de *La Rage*, Ponge est tenté de s'en dessaisir pour réinvestir Paulhan du rôle d'autorité suprême qu'il avait eu au moment de la composition du *Parti pris des choses*.

Cependant, en même temps qu'il s'en remet à Paulhan, et tout en reconnaissant qu'« il est des jours où ces textes [lui] paraissent misérables », Ponge tente de défendre (avec timidité et précautions) sa nouvelle poétique : il invoque la liberté d'être soi-même (« mais d'abord "sommes-nous gens à avoir honte d'aucune partie de notre esprit ?" ») et surtout il conteste la qualification de « brouillons » pour ces textes :

je ne suis pas tellement sûr enfin qu'il ne s'agisse que de brouillons. Il me paraît clair que le poème en prose ne me suffit plus, et que je tends à une autre forme (à la fois plus intime et plus épique ?) vers laquelle ils représentent un passage peut-être (ibid., 290, p. 301).

Réponse de Paulhan : « mais tu n'as pas à hésiter. Envoie *La Rage de l'expression*. Une fois assuré de l'essentiel, tout peut être tenté, tout doit *également* être tenté » (*ibid*., 292, p. 302). On note la réserve qui s'exprime derrière l'encouragement : « l'essentiel », dit en somme Paulhan, n'est pas dans *La Rage*...

Et pourtant dans cette œuvre et dans le désir de la rendre publique, se joue l'ensemble des nouvelles orientations esthétiques et éthiques de Ponge. Celui qui en est le témoin

« sapates »], c'était pour y retravailler et je n'en finissais plus. J'ai donc envoyé (hier à Neuchâtel) La Rage de l'expression». (Lettre à Audisio du 14 août 1943, voir notice sur *La Rage de l'expression* , *OC* I, 1015).

401 Liste reproduite dans *OC* I, p. 433.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

n'est pas Paulhan, mais Albert Camus. C'est à lui que Ponge adresse, en septembre 1943, une longue lettre dans laquelle il présente la nouvelle esthétique de *La Rage* comme une nécessité au service d'un programme politique et philosophique[402]. Camus remplit à cette époque une fonction essentielle : c'est face à lui que Ponge, dans les « Pages bis » élabore et affirme ses nouvelles positions, dans un regard rétrospectif sur le sens de son parcours, qui lui permet aussi de prendre ses distances par rapport à des étapes désormais dépassées.

8. Les « Pages bis » (1941-1944) : face au lecteur-Camus, reformulation des « raisons »

L'ère du *Parti pris des choses* avait été précédée de ces longs préliminaires réflexifs que sont les *Proêmes* (dont le nom dit bien le statut d'antériorité). La période suivante obéit à un processus inverse : elle commence par une phase d'intense activité poétique – d'août 1940 à août 1941 sont écrits tous les textes de *La Rage* –, qui est suivie d'une pause réflexive et rétrospective, manifestée principalement dans les « Pages bis », dont la rédaction s'étend de 1941 à 1944, mais aussi dans les « Première et Seconde méditations nocturnes », rédigées en 1941 et 1943. La pratique a donc cette fois précédé l'élaboration théorique.

Les « Pages bis », deuxième vague de proêmes à près de vingt ans de distance, sont en quelque sorte des « Proêmes bis », et c'est bien comme tels que Ponge les publiera dans le recueil *Proêmes*, où elles feront suite à la première vague proêmatique[403]. Mais l'écho qu'elles en constituent est un écho inversé : d'abord parce que ces « Pages » ont suivi la phase d'expérimentation poétique au lieu de la précéder, attribuant donc rétrospectivement des « raisons » à ce qui a déjà été fait, là où les *Proêmes* cherchaient quel sens donner à ce qui pourrait être fait. Ensuite parce que si les « Pages bis » reviennent sur bon nombre de motifs qui hantaient les années vingt, c'est pour les transformer et les dépasser. Elles représentent une façon de clore toute une période de travail. D'une part Ponge reconstruit rétrospectivement son parcours, dans une forme de bilan qui met en lumière le rôle qu'a joué le *Parti pris*, et le constitue en étape, le faisant ainsi basculer dans le passé. D'autre part, se remémorant contre quoi son parti a été pris, il revisite le « drame de l'expression » pour mieux le clore définitivement. Dans un effet de boucle, il revient sur les termes de ce drame, les intègre, les dépasse, et par là mesure la distance parcourue.

Dans cette fonction conclusive des « Pages bis » l'interaction avec Camus joue un rôle essentiel. Cependant le mouvement de retour sur le passé s'était déjà amorcé quelque temps avant la rencontre de Camus : en témoigne la « Première méditation nocturne », rédigée en mars 1941[404].

A. « Première méditation nocturne » : l'aspiration à un nouvel équilibre

[402] Voir l'analyse de cette lettre par J. M. Gleize et B. Veck, dans la notice de *La Rage de l'expression*, *OC* I, p. 1017-1018.

[403] Du reste les « Pages bis » font mention des *Proêmes*, que Ponge dit avoir montrés à René Leynaud, ajoutant « il y aurait honte pour moi à publier cela » (*PR,* 220). C'est l'écriture des « Pages bis », ces nouveaux proêmes, qui remet en circulation ces textes des années vingt, jusqu'à suggérerl'éventualité de leur publication, même si c'est pour l'écarter.

[404] Les « Méditations nocturnes » ouvrent cette période de réflexion métatechnique qui s'intensifiera dans les « Pages bis ». Bernard Beugnot souligne que « l'ensemble de ces méditations nocturnes aurait pu faire partie des "Pages bis" de *Proêmes* non seulement par les dates (…) mais aussi par la facture et les préoccupations » (notice sur le texte, *OC* II p. 1691).

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Dès mars-avril 1941, alors que les textes de *La Rage* n'ont pas encore tous été écrits, la « Première méditation nocturne » marque une pause réflexive et manifeste le désir de trouver un nouvel équilibre, rendu nécessaire par l'expérimentation récente d'une parole confrontée à l'inachevé et au relatif. Cette pratique déstabilisante s'insère elle-même, rappelons-le, dans un contexte historique particulièrement bouleversé, où la parole est mise au service des impostures idéologiques : le texte s'ouvre sur la mention de l'angoisse suscitée par l'imposture à l'œuvre dans les discours du national-socialisme. Il s'agit encore une fois, face aux perversions langagières, d'une réflexion sur ce que pourrait être un *bon usage* de la parole[405].

Pour la première fois dans ce texte, Ponge manifeste le désir de retracer son évolution. Il l'esquisse sommairement comme celle d'un esprit qui, aux prises avec le langage, a dû inventer constamment des façons de se défendre. Il souligne son effort pour ne pas céder au vertige créé par « l'infini tourbillon du logos, ce remous insondable », vertige très tôt entrevu (*NNR*, II, 1180) et ses tentatives de progression vers une improbable position d'équilibre :

Chaque mot, chaque idée, chaque chose est une sorte de nœud mouvant, de remous insondable : cela une fois compris, il faut retomber sur ses pieds et faire en souriant ce que l'on a à faire sur son barreau de l'échelle. (…) Malheureusement, pour qui une fois a sondé l'insondable, avalé l'écœurant, abordé l'absurde, tomber sur ses pieds devient difficile, et marcher, et parler, écrire… (…). Telle est en gros (…) l'histoire de mon esprit (ibid., 1180).

L'« insondable », l'« écœurant », l'« absurde » renvoient sans doute essentiellement au vertige devant les mots vécu dans les années vingt. D'où le retour d'un motif alors central : la hantise d'être « abusé » par les mots, d'être leur victime, de subir leur loi. Ponge fait resurgir en 1941 la thématique ancienne du rapport de force avec les mots : duel, nécessité constante de se défendre, pratique offensive de l'écriture *contre*, désir de défigurer l'adversaire. L'image de la « défiguration », telle qu'elle apparaissait en 1924 dans « Forcé souvent de fuir… » (*DPE*, 3) est reprise presque mot pour mot dans la « Première méditation nocturne » :

Ni Dieu ni Maître. Le Maître serait-il le Logos, le langage, les mots. Cela explique ma façon d'écrire contre les mots, contre le langage, en me défiant toujours de leur façon d'abuser de moi, ou de ce que je veux exprimer, en tentant de reculer aussi lentement que possible devant les mots, en les abîmant autant que possible, en les « défigurant » d'un coup de mon style » (ibid., 1182, je souligne).

Le vœu de défigurer les paroles réapparaîtra trois ans plus tard, dans « Pages bis IV », avec une image où – notons-le – cette fois le recul devant les paroles se transforme en une avancée offensive : « il faut d'abord (…) foncer à travers les paroles, malgré les paroles, les entraîner avec soi, les bousculant, les défigurant » (*PR*, I, 212).

Quant aux abus qu'exerce le langage, ils avaient donné lieu en 1926, avec « Justification nihiliste de l'art », à la mise en scène d'une parade qui restait profondément marquée de désespoir : « ridiculiser » le langage « par la catastrophe, – l'abus simple des paroles » servait un « but d'anéantissement ». Mais en 1941 la formule trouvée pour ôter

[405] Comme le remarque Bernard Beugnot, l'adjectif « nocturnes » qui qualifie ces méditations « n'est pas sans évoquer la montée de la barbarie nazie contre laquelle Ponge résiste par son activité de militant communiste ». S'il « met si fortement l'accent sur la santé et la recherche de mœurs d'équilibre, c'est parce que l'Europe offre le spectacle du triomphe des forces de mort auquel contribuent les idéologies mystificatrices » (*ibid*., p. 1691).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

toutcaractère tragique à l'abus subi est celle d'« abus réciproque », ce qui représente une forme d'équilibre :

(…) mon travail sur les mots avec le Littré aboutit (…) à les respecter outre mesure, en respectant la totalité de leur sens sémantique. Si bien que j'abuse d'eux, au moins autant qu'ils abusent de moi : jeu d'abus réciproque, revanche[406] (ibid., 1182).

On le voit, la recherche d'un nouvel équilibre, loin de renier les positions radicales antérieures, s'emploie à les intégrer. Cependant ce mouvement va connaître bientôt une impulsion capitale à l'occasion de l'interaction entre l'œuvre de Ponge et celle de Camus.

B. La lecture par Ponge du *Mythe de Sisyphe* et les bilans qu'elle suscite

En août 1941, Ponge découvre l'œuvre de Camus. Michel Collot rappelle en ces termes les circonstances de cette découverte : « Pascal Pia communique à Ponge, avant de l'envoyer à Jean Paulhan, le manuscrit du *Mythe de Sisyphe*, que lui a confié Albert Camus, et qui s'intitule encore *Essai sur l'absurde*. Captivé, Ponge demande à le garder quelques semaines, pour le relire et le méditer à loisir. Cette lecture lui inspire une série de « Réflexions » qu'il gardera d'abord pour lui-même, ne souhaitant pas en faire part à Albert Camus avant d'avoir pu le rencontrer »[407]. Cette œuvre entre immédiatement en dialogue avec celle de Ponge, avant même que s'installe un dialogue effectif entre les deux hommes. A ce moment où les textes de *La Rage* sont désormais tous écrits, la lecture de Camus fournit à Ponge l'occasion d'un premier bilan, qu'il consigne en août 1941dans les « Pages bis I », intitulées « Réflexions en lisant l'Essai sur l'absurde ».

« Pages bis I » : un bilan qui, sur fond de constats d'échec, valorise le relatif

Dans ce texte, Ponge relit son parcours en fonction de la catégorie de l'absurde (en « termes camusiens » donc) mais selon la propre expérience qu'il en a, vécue par lui sur un mode particulier : l'infidélité des moyens d'expression. Ponge commence en effet par noter que Camus

ne recense pas parmi les « thèmes de l'absurde » l'un des plus importants (le plus important historiquement pour [lui]), celui de l'infidélité des moyens d'expression, celui de l'impossibilité pour l'homme non seulement de s'exprimer mais d'exprimer n'importe quoi (PR, I, 206).

Ponge interprète alors les étapes successives de son œuvre propre comme autant de réactions au sentiment de l'absurde dans l'expression : constat de l'impossibilité de s'exprimer, choix consécutif de décrire les choses, prise de conscience de « l'impossibilité non seulement d'exprimer mais de décrire les choses » (*ibid*., 206).

Constat global d'échec ? Il faut mentionner que, dans le manuscrit conservé par lui, Ponge a plus tard noté en marge de ce bilan « Ceci très dépassé depuis lors »[408]. Du reste la possibilité d'un dépassement était déjà présente d'emblée, sous la forme de la valorisation du relatif aux dépens de l'absolu : « Quand j'ai pris mon parti de l'Absurde, il me reste à publier la relation de mon échec. Sous une forme plaisante autant que possible. D'ailleurs

406 ***Cette formule de l'« abus réciproque » se révélera féconde : elle réapparaîtra en 1943 dans un passage du Savon, et en 1944 dans « Pages bis IV ». Elle est aussi incluse dans le « Compte-tenu des mots » de la « Seconde méditation ».***

407 Michel Collot, notice des « Pages bis », *OC* I p. 983.

408 Voir *ibid*., p. 984, note 4.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

l'échec n'est jamais absolu » (*ibid*., 207). Le trajet commencé en *prenant le parti des choses* aboutit ainsi à *prendre son parti de l'absurde*. Et ce n'est pas une fin, ni un désespoir : c'est la possibilité d'une attention nouvelle aux « succès *relatifs* d'expression ». Ponge récuse la nostalgie d'absolu que Camus postule chez tout homme :

l'individu tel que le considère Camus, celui qui a la nostalgie de l'un, qui exige une explication claire, sous menace de se suicider, c'est l'individu du XIXè ou du XXè siècle dans un monde socialement absurde (ibid., 209).

Poursuivant la réflexion commencée dans la « Première Méditation », Ponge entrevoit la possibilité d'un équilibre humain : « l'homme nouveau » sera certes conscient de « l'absurdité du monde » et « toujours debout sur le tranchant du problème », mais « il s'y maintiendra aisément et pourra s'occuper d'autre chose, sans déchoir » (*ibid*., 209). Un certain bonheur de l'homme est possible : « Sisyphe heureux, oui, non seulement parce qu'il dévisage sa destinée, mais parce que ses efforts aboutissent à des résultats relatifs très importants » (*ibid*., 208). Sans doute y a-t-il là allusion au travail de Sisyphe auquel vient de se livrer Ponge, avec *La Rage*…[409]

En prenant ses distances par rapport à l'exigence d'absolu, dans le langage en particulier, Ponge assigne une position nouvelle au personnage qui, dans les années vingt, incarnait pour lui la tragédie de la parole : Hamlet. S'il le convoque de nouveau, ce n'est pas pour le renier : la lucidité du personnage quant à l'inadéquation des mots lui semble un préalable toujours aussi essentiel ; mais il entend congédier son ancienne identification à la souffrance d'Hamlet : « [L'homme nouveau] considérera comme définitivement admise l'absurdité du monde(ou plutôt du rapporthomme-monde). Hamlet, oui ça va, on a compris » (*ibid*., 209). Deux ans plus tard, dans « Pages bis VIII » il se fera plus déterminé encore, répondant à la célèbre question de Hamlet par une affirmation sans réplique : « Notre devise doit être : « Etre ou ne pas être ? » – « ÊTRE RESOLUMENT » (*ibid*., 219).

Le premier bilan entrepris dans ces « Pages bis I », qui présente en somme l'histoire d'une succession d'échecs et de réactions à ces échecs, reste cependant, en ce qui concerne l'œuvre elle-même, relativement sombre. Il s'attache surtout à décrire une posture philosophique susceptible d'intégrer les échecs en les relativisant. Un an et demi plus tard, la « Seconde méditation nocturne » proposera un bilan plus positif de l'œuvre en train de se construire. Ceci n'est sans doute pas étranger à la publication, intervenue entre-temps du *Parti pris des choses*.

« Seconde méditation nocturne » : une rétrospective qui débouche sur le « compte-tenu des mots »

La « Seconde méditation nocturne » est écrite les 11 et 12 janvier 1943, c'est-à-dire juste avant la réception par Ponge de la longue lettre que Camus lui adresse à propos du *Parti pris des choses*. Le bilan que propose ce texte est beaucoup plus précis et détaillé que celui d'août 1941. Plus narratif, il offre l'esquisse d'une véritable autobiographie intellectuelle : sous le titre « Histoire de mon esprit » (*NNR*, II, 1188), Ponge entreprend de retracer les étapes de cette « histoire » qu'il avait jusque-là seulement caractérisée brièvement comme la difficile recherche d'une position d'équilibre face aux mots. Cette question continue à informer le propos, mais cette fois le panorama remonte beaucoup plus loin en aval – prenant en compte des éléments antérieurs même au « drame de l'expression » – et il intègre symétriquement, en amont, une découverte récente susceptible de le reconfigurer.

[409] Travail dont témoigne la lettre à Audisio du 19 octobre 1941 : « J'ai travaillé tout l'été et je travaille encore jusqu'à 2 ou 3 heures du matin chaque jour. D'innombrables cahiers, carnets ont ainsi été noircis d'élucubrations diverses » (correspondance inédite).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Cette découverte est celle de la formule – appelée à devenir célèbre – du « Compte-Tenu des mots » comme contrepoint à celle du « Parti pris des choses » : « Le *Compte-Tenu des mots* ferait assez bien le pendant du *Parti pris des Choses* » (*ibid*., 1188). On le constate, l'œuvre qui vient de paraître, et qui témoignait, on s'en souvient, d'un parti essentiellement pris contre les mots, est déjà en décalage par rapport aux expérimentations de l'auteur. Elle en est une étape, mais Ponge l'inscrit cependant dans l'ensemble de son parcours de manière beaucoup plus positive qu'il ne le faisait dans son premier bilan des « Pages bis I » : l'étape du *Parti pris* n'y est plus présentée comme une solution par défaut (« se rabattre » sur les choses) mais comme l'un des aspects d'une double « découverte » :

Le parti pris des choses vient d'une découverte : le parti qu'on peut tirer des choses avec un peu d'attention. Mais F.P. a fait une autre découverte, au moins aussi importante : le parti qu'on peut tirer des mots, avec (également) un peu d'attention seulement (ibid., 1187).

A la lumière de cette formule du « compte tenu des mots », Ponge retrace l'histoire de son face à face avec les mots. Il fait d'abord retour à l'époque lointaine, antérieure à l'ère du *Parti pris*, où il travaillait dans la prise en compte quasi exclusive des mots. Façon, là encore, non de nier mais au contraire d'intégrer cette étape dans ce qui pourrait être enfin la position d'équilibre tant souhaitée. Lorsque Ponge tente de remonter aux origines de cette histoire, c'est la figure tutélaire du père qui surgit : « Il faudrait remonter haut, aux écrits de mon père » (*ibid*., 1188). Le « compte tenu des mots », comme solution de compromis, est l'aboutissement d'un processus dynamique qui s'enracine très loin. Ponge fait allusion ici au commentaire fait par Armand Ponge (en 1922) sur « Le Jour et la Nuit », commentaire qui insistait sur « l'épaisseur sémantique des vocables »[410]. Or Ponge en vient à une réconciliation mots-choses précisément sur cette base : « Et d'ailleurs que sont les mots, sinon des choses ? N'ont-ils pas plusieurs dimensions, *à cause de leur épaisseur sémantique* ? (…) C'est un monde concret pour en exprimer un autre »[411].

L'étape que retrace ensuite Ponge est celle de la prise en considération, scrupuleuse à l'extrême, de l'« épaisseur sémantique » des vocables. Il se réfère là à des textes très anciens, ces « Fables logiques » qu'il avait rédigées en 1924, et qu'il considère maintenant comme une curiosité caractéristique de cette étape de « l'histoire de [s]on esprit : « Fables logiques ou Fabulations logiques. L'affabulation d'un texte émanant seulement des aventures sémantiques des mots qui le composent… » (*ibid*., 1188). Ponge prend ses distances par rapport aux exigences qui caractérisaient l'époque du drame de l'expression :

ce Langage absolu (…) que je recherchais – avec une gravité extrême, un désespoir soutenu, aucun humour – vers 1925. Le compte tenu ou compte rendu des mots battait alors son plein. Je ne considérais que les mots et n'écrivais à la suite de l'un d'eux que ce qui pouvait se composer avec sa racine, etc. D'où inhibition presque totale à parler. Une exigence de correction absolue en profondeur aboutissait au silence. J'envisageais exagérément les paroles (ibid., 1188)[412].

En somme, ce que Ponge appelle « histoire de mon esprit » se présente dans l'une et l'autre « Méditations nocturnes » comme l'histoire d'un esprit aux prises avec les mots ; mais ceux-

410 Voir *OC II*, note 25 p. 1693.

411 « Seconde méditation nocturne », *NNR*, II, 1187. Dans le rappel du caractère concret des mots, de leurs dimensions, de leur épaisseur, il y a aussi retour aux motifs de « La Promenade dans nos serres ».

412 ***On note au passage que l'obligation de les envisager conduisait à la même époque au désir de les défigurer.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ci, abîme vertigineux dans la « Première Méditation », deviennent simplement facteur dont il faut « tenir compte » dans la deuxième. Cette formule nouvelle du *compte tenu de* en dit long sur le changement d'attitude de Ponge. Dans « Pages bis I », il en restait à l'idée de *parti* : « prendre le parti de » puis dans un second temps « prendre son parti de » ; désormais il y a aussi cette possibilité du « tenir compte de », position à la fois moins volontariste et moins passionnelle, qui témoigne d'une capacité nouvelle à intégrer ce qui, du dehors, menace la réalisation intégrale de son projet.

C. La lecture par Camus du *Parti pris des choses* et les réactions qu'elle suscite chez Ponge

Début 1943 a lieu la première rencontre entre Ponge et Camus, très vite suivie de l'envoi à Camus d'un exemplaire du *Parti pris des choses*. Le 27 janvier, Camus adresse à Ponge, en retour, une longue lettre où il lui confie ses impression de lecture[413]. Il insiste, on l'a vu, sur l'absence de l'homme dans le *Parti pris des choses* et surtout il qualifie l'ouvrage d'« œuvre absurde à l'état pur »[414]. La réaction de Ponge est immédiate : il s'emploie dès les jours qui suivent à consigner les réflexions inspirées par cette lecture de son œuvre, réflexions qui formeront la plus grande partie des « Pages bis » II à X (seules les « Pages bis IV », datées de 1944, sont nettement postérieures).

Ces pages, qui préparent la discussion prévue quelques jours plus tard lors d'une prochaine rencontre constituent une *réponse* à Camus. C'est là une caractéristique énonciative remarquable : si Ponge tend toujours – comme on l'a vu – à une écriture plus ou moins dialogique, il est cette fois dans les conditions objectives d'un échange avec un partenaire réel. Tantôt Camus fait dans le texte l'objet d'adresses directes à la deuxième personne, tantôt il y est désigné à la troisième personne : en tout état de cause, il est constamment présent dans le propos. Qui plus est, ce partenaire est un lecteur du *Parti pris des choses* et sa lecture constitue le sujet même de la discussion. L'enjeu est considérable. Ponge, qui vient d'acquérir le statut officiel d'*auteur*, avec la publication de son livre, fait là l'expérience d'une première véritable rencontre avec un lecteur. C'est face à ce lecteur qu'il éprouve le désir de s'expliquer en détail sur ses positions passées et présentes, pour dissiper tout malentendu. La deuxième caractéristique énonciative de ces textes prend dès lors toute sa signification : reproduisant au plus près le mouvement de la pensée, sans souci des redites et des imperfections, comme dans un journal de bord, ces pages constituent l'équivalent, sur le plan réflexif, des textes de *La Rage de l'expression.* On y trouve les mêmes emportements, les mêmes impatiences que dans « Le Carnet du Bois de pins », la même rage et la même passion. En somme, Ponge entend ici rester pleinement lui-même pour faire valoir, face à autrui, ses propres « raisons » : il les déclinera à sa façon, et non pas, comme il avouait le faire en face de Paulhan, en « s'occupant » d'abord des raisons de son interlocuteur, « fût-ce contre [lui]-même » (*Corr* I, 134, 131, p. 141, 135). La réponse qu'il fait à Camus est donc l'occasion d'une reformulation de ses raisons, d'autant plus énergique qu'elle opère une mise en perspective par rapport à certaines positions passées. L'affirmation d'une résolution nouvelle passe par le *re-traitement* et l'intégration de certaines données primitives, notamment celles qui coloraient de tragique le projet initial.

Re-traitement des thèmes tragiques

413 « Lettre au sujet du "Parti pris" », *op. cit*.

414 *Ibid*., p. 386.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Toutes les réflexions que consigne Ponge dans ces pages retravaillent en profondeur les difficultés qui avaient surgi au seuil de son œuvre. On y voit faire retour, dans une approche nouvelle, nombre de thèmes caractéristiques du drame vécu dans les années vingt.

Tout d'abord, à la suite de la suggestion faite par Camus d'infléchir son œuvre dans un sens philosophique, Ponge centre son propos sur le refus de la philosophie, le dégoût des idées et en particulier le rejet de la métaphysique avec son cortège tragique. C'est l'occasion pour lui de revenir, après vingt ans, sur l'un des grands thèmes du « drame de l'expression » : la souffrance devant l'impossibilité d'exprimer « l'idée »[415]. Or il affirme désormais son choix de se détourner des idées, et ceci non sans provocation : « A bas donc la pensée ! » déclare-t-il dans « Pages bis V » (*PR*, I, 213). S'il explique d'abord ce choix par la considération due à ses inclinations et répulsions personnelles (« dégoût des idées » qui lui « viennent à malheur », le « bousculent » et le « bafouent ») (*ibid*., 213), au-delà de ce refus épidermique, Ponge justifie son refus de la philosophie, et surtout de la métaphysique par le fait qu'elle est, à ses yeux nécessairement entachée de sentiment tragique. Or c'est précisément comme une alternative à ce tragique qu'il entend désormais présenter son *Parti pris* :

Oui, le Parti pris naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde (et de l'infidélité des moyens d'expression). Mais en même temps il résout le tragique de cette situation. Il dénoue cette situation. (…) Il y a dans Le Parti pris une déprise, une désaffection à l'égard du casse-tête métaphysique… Par création HEUREUSE du métalogique (ibid., 215).

La foi dans une « création heureuse » s'accompagne d'une distance nouvelle par rapport au motif – tragique par excellence – du suicide. On se souvient qu'à la fin des années vingt, Ponge présentait la rhétorique, en tant qu'exercice énergique du langage, comme un recours contre la tentation du suicide : « il s'agit de sauver quelques jeunes homme du suicide (…). Je pense à ceux qui se suicident par dégoût, parce qu'ils trouvent que *"les autres"* ont trop de part en eux-mêmes » (*PR*, I, 192). Le thème du suicide réapparaît à plusieurs reprises dans le dialogue avec Camus, puisque celui-ci en fait une question centrale dans *Le Mythe de Sisyphe*, y voyant même le seul véritable problème philosophique. Ponge prend le contre-pied de cette position, et fait de la tentation du suicide un luxe réservé à une certaine jeunesse oisive : « le suicide ontologique n'est le fait que de quelques jeunes bourgeois (d'ailleurs sympathiques) » (*ibid*., 213). Il repousse violemment les forces de mort qui travaillaient son propre itinéraire par un appel à naissance grâce au travail poétique : « Y opposer la naissance (ou résurrection), la *création métalogique* (la POESIE) » (*ibid*., 213). Inscrivant son travail sur l'horizon de ses préoccupations politiques, il complète les propos qu'il tenait dans « Rhétorique », en précisant désormais que l'effet salvateur de la littérature s'exerce à un niveau qui n'est pas seulement individuel et psychologique, mais aussi collectif et politique : « Quand je vous disais qu'il s'agissait pour nous de sauver *du suicide* quelques jeunes hommes, je n'étais pas complet : il s'agit aussi de les sauver de la *résignation* (et les peuples de l'inertie) » (*ibid*., 219).

L'un des commentaires faits par Camus ramène également au premier plan le thème fondateur du *mutisme*. Si le mutisme des objets avait été l'une des principales impulsions du *Parti pris des choses*, Ponge entend se démarquer de tout mimétisme quant à ce mutisme, et rappeler que si son œuvre manifeste une certaine réserve dans l'usage de la parole, elle n'en témoigne pas moins avant tout – contre le risque mortel du silence – de la nécessité impérieuse de parler :

[415] Voir *supra*, partie I, « La Parole empêchée », p. 59 sq.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Vous me dites que je fais consentir au mutisme par une science prestigieuse du langage. Peut-être au mutisme quant à un certain nombre de sujets… Mais non au mutisme absolu. Car, bien au contraire, toute mon œuvre tend à prouver qu'il faut parler, résolument (ibid., 217).

En 1944, dans les « Pages bis IV », Ponge reviendra encore, avec insistance, sur ce mot d'ordre, (rappelé trois fois, en l'espace de treize lignes) et sur les dangers du silence :

Il faut parler : le silence en ces matières est ce qu'il y a de plus dangereux au monde. On devient dupe de tout. On est définitivement fait, bonard. Il faut d'abord parler, et à ce moment peu importe, dire n'importe quoi. Comme un départ au pied dans le jeu de rugby : foncer à travers les paroles (…) (*ibid*., 212).

L'allusion de Camus au mutisme est finalement l'occasion pour Ponge d'affirmer sa position quant à la nécessité vitale de prendre la parole, position qu'il ne quittera jamais.

C'est avec les « Pages bis IV », rédigées en 1944, que la mise à distance du tragique trouvera son expression la plus nette. Il s'agit là en effet d'un ultime bilan qui rejette définitivement dans le passé le drame inaugural. Pour la première fois Ponge mentionne explicitement la « crise » qui a marqué les premières années de son travail, lui attribuant un rôle essentiel dans son parcours : « Après une certaine crise que j'ai traversée, il me fallait (parce que je ne suis pas homme à me laisser abattre) retrouver la parole, fonder mon dictionnaire. J'ai choisi alors le parti pris des choses » (*ibid*., 211, je souligne). Les enjeux n'avaient jamais été aussi clairement formulés : le parti pris en faveur des choses sert une finalité de parole. C'est le fait de retrouver (de trouver ?) la parole qui a été – et demeure – l'objectif essentiel. Et le fait de replacer la « crise de la parole » dans l'ensemble de l'itinéraire a aussi pour effet de rejeter cette crise dans le passé, d'affirmer qu'elle appartient à une ère désormais révolue.

En congédiant le tragique – et ses propres tragédies passées – Ponge accorde ses choix d'écrivain à ses prises de position morales et politiques, auxquelles le contexte historique donne une pressante actualité. Sa conception de la littérature comme « création heureuse » est étroitement liée à la finalité suscitatrice (sur le plan moral et politique) qu'il lui assigne, en vertu de ce qu'il appelle son « sentiment de responsabilité civile » : « Je n'admets qu'on propose à l'homme que des objets de jouissance, d'exaltation, de réveil » (*ibid*., 210). Il est révélateur qu'il fasse résider le sens ultime de son activité d'écrivain dans le fait de *proposer* quelque chose à autrui.

« Raisons » de faire œuvre suscitative

Le dialogue avec Camus permet à Ponge d'aboutir à une véritable injection de sens rétrospective dans l'avancée de son oeuvre, et en particulier dans l'étape qu'en constitue le *Parti pris*. Elle lui permet aussi, dans la dynamique ouverte par ces bilans, d'affirmer énergiquement ses convictions nouvelles – confiance dans le pouvoir de re-création de la littérature, parti pris humaniste[416] – et les projets sur lesquelles elles débouchent. L'essentiel est, à cet égard, l'articulation à laquelle parvient Ponge dans les « Pages bis IV » entre deux motifs également fondamentaux à ses yeux : la nécessité vitale de la parole et sa mission suscitatrice.

[416] « Seule la littérature permet de jouer le grand jeu : de refaire le monde, à tous les sens du mot refaire ») (*ibid*., 218) ; « Mon titre (peut-être) : La Résolution humaine, ou Humain, résolument humain ou Homme, résolument » (*ibid*., 219). Rappelons qu'à cette époque Ponge a le projet d'écrire « L'Homme » : ce projet humaniste sous-tend les « Pages bis ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Le thème de la suscitation, fil conducteur, on l'a vu, depuis la fin des années vingt, est en effet articulé dans les « Pages bis IV » au motif plus originel encore du « il faut parler ». Ce sont ainsi deux des élément moteurs de son écriture que Ponge parvient à mettre en rapport. Récapitulant les mots d'ordre relatifs à la prise de parole, il y intègre les motif de l'incitation et de la suscitation :« 1° Il faut parler ; 2° il faut inciter les meilleurs à parler ; 3° il faut susciter l'homme, l'inciter à être ; 4° il faut inciter la société humaine à être de telle sorte que chaque homme soit » (*ibid*., 211). Il est clair que ce récapitulatif épouse l'ordre chronologique des positions successivement adoptées par Ponge. Or l'on remarque qu'il passe de l'incitation à *parler* à l'incitation à *être* : la parole n'est plus seulement protection contre le risque mortel du silence, garde-fou contre la mort, ainsi que Ponge la définissait à l'origine ; elle est affirmation d'existence[417].

Un tel projet suppose une parole pleinement signifiante, une portée entraînante du propos ***:***

Suscitation ou surrection ? Résurrection. Insurrection. Il faut que l'homme, tout comme d'abord le poète, trouve sa loi, sa clef, son dieu en lui-même. Qu'il veuille l'exprimer mort et fort, envers et contre tout. C'est-à-dire s'exprimer (ibid., 212).

J'ai commenté au chapitre précédent ce retour de foi en la possibilité de s'exprimer. Ce à quoi je voudrais m'attacher ici, c'est la manière dont Ponge remonte sa propre source jusqu'au lieu où s'est noué le drame de l'expression,pour le dénouer de manière spectaculaire, vingt ans plus tard. Pour parvenir à conférer à la parole sa pleine dimension expressive et suscitative, Ponge réécrit dans les « Pages bis IV » « Baudelaire (leçon des variantes) », qui date de 1923.

Revenant sur la question qui le hantait au seuil de son œuvre, celle de la possibilité (ou non) d'exprimer quelque chose avec les mots, Ponge reprend les termes de cette question exactement là où il les avait laissés, s'appuyant sur la même variante d'un vers de Baudelaire, qui lui avait servi en 1923 à établir la priorité de l'arrangement des mots sur le sens lui-même. Dans « Baudelaire (leçon des variantes) »,ilcommentait alors en ces termes le travail du poète : « Ainsi il touche (et retouche) la matière verbale (…). Le sens change, tout change pour un mot. Cela ne fait rien. Il le faut. Un trait modifie tout, change tout. (…) Le sens n'est rien, il vient après » (*PE*, II, 1043). Sa réflexion l'amenait à l'époque à congédier le désir préalable de signifier ou du moins à faire de la signification un simple résultat, non une intention : « Ce qu'il se trouve qu'on dit bien (c'est-à-dire qu'on exprime…) on le dit » (*ibid.*, II, 1043). On se souvient que cette conception n'avait pas tardé à déboucher sur celle du poète-bouffon, qui ne « conna(ît) plus que des sons dans le vent, plus une idée, plus un avis, plus une opinion » (*ibid*., 1028). Mais en 1944, reprenant l'exemple de la variante de Baudelaire, Ponge se démarque de ladémarche qu'elle manifeste, ou plutôt la considère comme une simple étape que l'on peut dépasser :

Certains poètes (voir les variantes de Baudelaire (…) n'ont qu'à moitié compris : ils ont compris combien les paroles sont redoutables, autonomes et (…) ils les laissent faire, se bornant à donner le coup de pouce pour obtenir l'arrondissement de la sphère (…). Ils obtiennent ainsi un poème parfait, qui dit ce qu'il veut dire, ce qu'il a envie de dire, ce qu'il se trouve qu'il dit. Eux, ils s'en moquent. Ils n'ont ou du moins s'en vantent, rien de plus à dire. C'est très bien

[417] Quant au fait que Ponge passe d'une injonction d'abord adressée à soi-même à une incitationadressée à « la sociétéhumaine » dans le butque « chaque homme soit », elle intègre de manière explicite à son projet, comme je le remarquais au chapitre précédent, une dimension politique que cinq années de guerre et d'engagement personnel ont mise au premier plan.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ça. Mais avec un peu d'héroïsme, de goût de la difficulté, du tour de force, on peut tenter au-delà encore (PR, I, 212).

Et Ponge, revenant sur son renoncement antérieur, tant de fois affirmé, à toute ambition de « s'exprimer » poursuit :

On peut malgré tout, parce qu'on y tient vraiment (et comment, homme vivant, n'y tiendrait-on pas ?) tenter d'exprimer quelque chose, c'est-à-dire soi-même, sa propre volonté de vivre par exemple, de vivre tout entier (…) (ibid., 212).

Il est ainsi remarquable que le dialogue avec Camus, qui s'était ouvert en 1941 avec les « Pages bis I » sous le signe de « l'impossibilité pour l'homme non seulement de s'exprimer mais d'exprimer n'importe quoi » (*PR*, I, 206) aboutisse trois ans plus tard au constat qu'on peut « tenter d'exprimer *quelque chose* », tentative immédiatement identifiée à celle de s'exprimer « soi-même ». Il est significatif également que ce soit dans le cadre d'un *dialogue* qu'ait pu se faire jour cette confiance dans la possibilité de s'exprimer, d'être présent dans les mots.

Avec les « Pages bis » s'ouvre une ère de dialogue, dans laquelle l'œuvre tend à intégrer les réponses aux réactions qu'elle suscite. A partir de cette période où l'œuvre devient publique Ponge, de plus en plus nettement, « pratique le compte tenu des lectures qui sont faites de son œuvre », pour reprendre les termes de Benoît Auclerc[418]. En effet il est rapidement amené à prendre acte de certains décalages entre la réception de son œuvre et les « raisons » qu'il revendique.

9. De la difficulté à faire entendre de nouveaux partis pris (1944)

Dès 1944 se profilent pour Ponge des difficultés nouvelles : si sa parole n'est plus inentendue, elle est, selon lui, en partie *mal* entendue. Des hiatus se manifestent, que ce soit avec les témoins du tournant esthétique que l'œuvre vient de prendre ou avec les lecteurs du *Parti pris des choses*.

A. Les recherches récentes sont mal acceptées

On l'a vu, le travail intensif que fournit Ponge en 1940-1941, pour explorer une nouvelle forme d'écriture, plus ouverte et moins phénoménologique que celle du *Parti pris des choses*, a fait l'objet d'un désaveu global de la part de Paulhan, qui a qualifié en 1942 les textes de la future *Rage* de « brouillons ». On a vu également que Ponge passait outre ce désaveu, et s'employait à essayer depublier ces textes en dépit de l'avis de son mentor. Mais cette difficulté initiale à faire reconnaître ses nouvelles expérimentations va connaître bientôt deux autres avatars : l'accueil peu favorable que les proches de Ponge réservent à son travail sur *Le Savon*, et l'échec éditorial de *La Rage de l'expression*.

Le Savon

Le Savon est, après *La Rage*, l'autre grand chantier essentiel de la période de la guerre. Il n'est donc pas étonnant de voir Ponge, en juillet 1943, en soumettre l'avancée récente aux deux destinataires privés dont l'avis est pour lui primordial à cette époque, à savoir ses « deux meilleurs amis d'alors, Albert Camus et Jean Paulhan » (*S*, II, 372). Or là aussi ce travail rencontre un relatif désaveu, que Ponge prend largement en compte pour se remettre en question, comme il le signale explicitement : « Le silence de Paulhan, les

[418] Benoît Auclerc, *op. cit.*, p. 356.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

réserves de Camus[419] me firent beaucoup réfléchir… » (*ibid*., 372-373). De cette réflexion naîtra le « Prélude en saynète ou Momon » – que j'ai commenté plus haut – tentative de la part de Ponge de « rendre ses intentions plus claires »[420] et de porter remède aux difficultés rencontrées dans la réception de son travail. Il s'agit donc d'un texte *réactif* dans son principe, dans lequel la prise en compte des réticences du lecteur joue un rôle essentiel. Or la distance ironique manifestée par Ponge à l'égard de cette saynète est sans doute à mettre en rapport avec la préoccupation constante de cette figure de lecteur-censeur si inhabile à saisir ses « intentions ». Ponge ne parviendrait pas dans ce texte à construire son propre lecteur, mais se soumettrait à ce lecteur-censeur en lui concédant un effort de clarté, soumission qu'il dénonce aussitôt en caricaturant lui-même l'aspect démonstrativement pédagogique de son projet et en revendiquant d'emblée l'ambition de « ridiculiser son moyen d'expression ».

Du reste, le lecteur qui figure dans la « Saynète » est un « Lecteur absolu », dont les exigences métaphysiques font qu'il n'est nullement acquis *a priori* à la cause. Tout l'enjeu est au contraire de parvenir à le convaincre, et c'est sur le doute quant au succès de cette entreprise que se conclut la saynète : le Lecteur absolu « a arraché » les feuillets de la machine à écrire où figure le texte né de la déclamation qui vient d'avoir lieu, et « les a portés à ses yeux », mais son adhésion, à la suite de cette lecture, reste incertaine. Le désir du Poète de se concilier son Lecteur et son inquiétude quant à l'adhésion de celui-ci se manifestent explicitement par le jeu de scène (« il s'approche du Lecteur absolu, (…) lui prend le bras et l'entraîne vers la sortie ») et par cette question en forme de doute sur l'efficacité de la « toilette intellectuelle » proposée comme principal enjeu : « Mais peut-être, si je n'ai pas réussi, vas-tu trouver que je t'ai plutôt taché d'encre… ? » (*S*, II, 378)

La Rage de l'expression

Avec la tentative de publication de *La Rage de l'expression*, c'est cette fois à un refus manifeste d'adhésion, exprimé par un lecteur « réel » – qui se trouve être en même temps l'éditeur pressenti – que Ponge va être confronté : après avoir enfin obtenu l'aval de Paulhan pour la publication de *La Rage*, il envoie en juillet 1943 son manuscrit à l'éditeur suisse avec lequel Seghers l'a mis en relation. Mais ce projet éditorial n'aboutira pas : l'éditeur fait connaître son refus en janvier 1944, suivi en cela trois mois plus tard par un autre de ses confrères, auprès duquel Seghers a joué une nouvelle fois le rôle d'intermédiaire. Sans doute, comme le soulignent Bernard Veck et Jean-Marie Gleize, les éditeurs sont-ils déconcertés, une fois les textes en main, par cette écriture si nettement en rupture avec le lyrisme patriotique traditionnel qui fait retour à l'époque : l'échec éditorial du recueil « manifeste la distance qui sépare *La Rage de l'expression* des ouvrages auxquels s'attendent les éditeurs ». En ces temps de « poésie engagée » et de « retour des mètres et des formes de la tradition », (…) « la position critique assumée par Ponge a pu passer pour excentrique, ou frivole. En tout cas, ce n'est pas à la mode »[421].

En avril 1944 l'échec éditorial est consommé : « les Suisses ont refusé mon livre et ils se moquent de moi », écrit Ponge à Paulhan (*Corr. I,*, 299, p.301). *La Rage de l'expression* ne verra le jour en tant que recueil que huit ans plus tard, en 1952, après une

419 Ponge cite des extraits de la lettre dans laquelle Camus faisait part de sa perplexité devant les « intentions » de Ponge et lui reprochait un excès d'ellipse (*S*, II, 372).

420 « J'en vins peu à peu, afin de rendre mes intentions plus claires, aussi claires que possible, (…) à concevoir une sorte de distribution des éléments de ce texte » (*ibid*., 373).

421 Bernard Veck et Jean-Marie Gleize, Notice sur *Le Savon*, *OC* II, p. 1018.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

longue suite de tribulations éditoriales, au cours de laquelle Ponge manifestera plusieurs fois son attachement à ce projet, l'importance à ses yeux des enjeux qu'il recouvre, et son exaspération devant sa difficulté à aboutir. En effet si un troisième éditeur suisse, Henri-Louis Mermod, achète les manuscrits dès la fin de la guerre et fait paraître « L'Œillet, La Guêpe, Le Mimosa » en 1946, puis « Le Carnet du Bois de pins » en 1947, le recueil rassemblant l'ensemble des textes tarde beaucoup trop, aux yeux de Ponge, à se concrétiser. Ainsi écrira-t-il en 1951 à Henri-Louis Mermod :

J'attends encore le véritable livre qui a fait l'objet de notre traité, livre qui a dans mon œuvre une signification profonde, [et qui] au moins aussi important que le Parti pris des choses, éclaire ce dernier, le dépasse et empêche une interprétation fausse de ma démarche d'esprit[422].

Là est le hiatus : dans ce décalage entre la parution récente du *Parti pris des choses* – qui reflète un travail achevé depuis 1938 – , et l'absence de reconnaissance des travaux entrepris depuis lors. Ponge est en train d'être figé, en tant qu'auteur du *Parti pris*, dans une étape de son œuvre qu'il a déjà dépassée. Or précisément au moment où *La Rage* est refusée, il apprend que *Le Parti pris* va connaître sa première reconnaissance de taille à travers l'article que Sartre se propose de lui consacrer.

B. *Le Parti pris des choses* est accaparé par les philosophes

On se souvient que les « Pages bis » témoignaient du raidissement de Ponge devant la lecture philosophique du *Parti pris des choses* par Camus. Et voici qu'un deuxième philosophe, Sartre, annonce en avril 1944 son intention d'en entreprendre l'analyse. C'est certes là la promesse d'un accroissement de notoriété pour Ponge, mais la correspondance avec Paulhan montre bien qu'en dépit de cet enjeu, le futur article de Sartre engendre d'emblée chez Ponge une certaine inquiétude. Lorsqu'il annonce ce projet à Paulhan il s'en sert avant tout comme argument pour obtenir de Paulhan lui-même un article : « Quand écris-tu un article sur moi ? Ça menace de devenir nécessaire ! Pour l'instant, Sartre en écrit un, paraît-il (Camus m'en informe). Voilà qui rend mon désir (insensé) plus urgent »(*Corr. I*, 300, p. 312). C'est de Paulhan avant tout que Ponge espère une véritable compréhension de son œuvre, et un rôle de relais auprès du public. A l'égard de la future lecture de Sartre il manifeste en revanche son appréhension : « Après avoir lu l'article de Sartre sur Parain, je frémis (d'avance) » (*ibid*., 305, p. 320).

Le projet de Sartre va avoir pour conséquence de taille la brusque entrée en scène des futurs *Proêmes* (encore appelés « Moments »), jusqu'alors demeurés totalement inédits ; ce qui débouchera très vite (dès octobre 1944) sur le processus de publication en recueil de ces textes. Ce dévoilement inattendu des « Moments » est sans doute à interpréter comme une tentative de parade : contre le risque pour Ponge de se voir défini essentiellement comme auteur du *Parti pris des choses*, il s'agit de contrebalancer l'effet produit par ce recueil en mettant en circulation des textes tout différents, susceptibles de brouiller toute image trop univoque. Sartre demande en effet à Ponge de lui « communiquer des inédits » par l'intermédiaire de Camus. Or ce que Ponge choisit d'envoyer, ce ne sont pas les textes descriptifs inédits dont il peut disposer à ce moment, mais rien de moins que l'ensemble des textes métapoétiques qu'il a écrit pendant les années vingt et trente, ceux-là même qui constitueront les futurs *Proêmes :*

J'aurais mauvaise grâce, me semble-t-il, à refuser (à quiconque) des informations sur moi-même. Je me décide donc à envoyer à Camus certaines notes (Les

[422] ***Lettre provenant des archives familiales, reproduite dans la notice de La Rage de l'expression, OC I, 1020.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

MOMENTS –1er livre (en gros 1925-1935) ; mes SOUVENIRS interrompus, de 1939-40)… En partie pour aider Sartre, partie pour le dérouter (ibid., 300, p. 313, je souligne).

En somme la perspective d'être analysé par Sartre provoque le dévoilement de tout un autre pan de l'œuvre, resté caché jusque-là : « Je n'avais pas, à vrai dire, idée de les montrer si tôt » (*ibid*., 300, p. 313, je souligne), précise Ponge.

Il y a, dans ce mois d'avril 1944, un remarquable carrefour d'interactions – autour de la question de la réception – , entre des impulsions venues du dehors et celles que Ponge souhaite imprimer lui-même à son œuvre. Car ce moment où *La Rage* vient d'être refusée et où le projet d'article de Sartre confère en revanche au *Parti pris* une perspective de consécration – que Ponge complique en lançant les « Moments » (futurs *Proêmes*) sur la scène – , c'est aussi le moment où Ponge élabore la notion de « Momon », dans son travail sur la saynète du *Savon*. Il commente cette notion dans une lettre à Paulhan, précisément la même que celle où il évoque le projet d'article de Sartre, et ceci quatre jours seulement après avoir mentionné le refus de publication de *La Rage* [423]. Entre le 10 et le 14 avril 1944 est ainsi mise en circulation une quantité impressionnante de données, qui semblent appelées à être éclairées les unes par rapport aux autres. Les « Moments » et le « Momon » me semblent en particulier être dans une relation signifiante qui n'est pas de simple proximité phonique[424]: ils forment un dispositif constitué de deux réponses simultanées aux inquiétudes suscitées par le projet d'article de Sartre, deux tentatives de devancer la critique et de démontrer par avance que l'on n'est pas dupe – ni d'une image de soi ni de celle que les autres pourraient vous renvoyer. « Moments » et « momon » sont en effet deux façons d'insister sur le regard critique que l'auteur porte lui-même sur son œuvre et sur sa propre remise en cause permanente de cette œuvre, qui devient par là-même réfractaire à toute définition extérieure hâtive. L'un et l'autre valorisent le transitoire, l'œuvre en devenir, aux dépens de la forme définitive : les « Moments » par le dévoilement des doutes continuels qui accompagnent l'écriture ; le genre littéraire du « Momon » par l'intention affichée de la part de l'auteur d'y « ridiculiser plus ou moins discrètement son propre moyen d'expression »[425]. Le « momon » invite ainsi à être considéré lui-même comme « moment » de l'œuvre : non pas aboutissement mais passage. L'œuvre est, à la veille de l'après-guerre, engagée dans la voie de profondes transformations.

Bilan en 1944

La confrontation aux tragédies de l'Histoire, au malheur collectivement vécu a pour Ponge abouti, de manière inattendue, à une libération et à une expansion de sa propre parole. Le sentiment d'appartenance colllective a paradoxalement débouché sur une assomption du sujet dans sa pratique poétique. C'est à partir d'un recentrage sur l'humain que s'est opérée

[423] Lettre du 14 avril 1944, faisant suite à celle du 10 avril (*Corr. I*, 299 p. 310, et 300 p. 311).

[424] Du reste Ponge ne placera-t-il pas lui-même, quatre ans plus tard, les deux termes dans un jeu d'équivalence, se proposant de rendre compte des « moments ou momons du lilas » ? (Feuillet manuscrit du « Lilas » daté du 30 mai 1948, cité par Jacinthe Martel dans la notice du texte, *OC* I, 1170).

[425] Termes que Ponge emploie dans sa lettre du 14 avril à Paulhan, et qui se retrouvent dans l'introduction du « Prélude en Saynète ou Momon ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

cette articulation. Un tel recentrage a en effet informé de manière essentielle l'usage de la parole, et ceci dans deux directions essentielles : confiance dans les possibilités humaines de création et recréation par la parole humaine – alternative à la Parole divine ; confiance dans le pouvoir d'interaction humaine dont la parole est dépositaire.

La parole humaine est créatrice, malgré – ou plutôt grâce à – l'imperfection qui la caractérise, et que Ponge s'emploie non seulement à réhabiliter mais à magnifier. En alternative à la Parole divine, il propose une parole résolument humaine ; en alternative au Verbe créateur, il propose une autre approche de la création, radicalement différente de celle du récit biblique : une création toujours à continuer, et dont l'homme est l'acteur. Le travail poétique est une manière d'expanser à l'infini le récit de la Genèse, une manière pour le poète d'assumer la place de Dieu, mais un dieu non infaillible et indéfiniment au travail : un homme. Tel est l'un des sens de la nouvelle esthétique qui, se réclamant significativement de la notion de Logos, se met en place dès les « Notes prises pour un oiseau ». La parole y devient recréation du monde, pouvoir qu'elle revendiquera plus nettement encore, deux ans plus tard, dans les injonctions créatrices du « Carnet du Bois de pins » (« surgissez, bois de pins, surgissez dans la parole »). L'imperfection fait partie intégrante du dynamisme propre à cette création. Cette découverte fait écho à l'intuition originellement exprimée dans « La Promenade dans nos serres » qui proclamait la « divine nécessité de l'imperfection », source d'« une nouvelle induction de l'humain parmi des signes déjà trop détachés de lui »[426] (*PR*, I, 176). La nouvelle esthétique, en même temps qu'elle implique la revendication d'un écart envers ce qu'on appelle traditionnellement « poésie », lève ainsi un grand nombre decensures pesant sur la parole : le renoncement à la perfection prend la forme d'un droit à l'inachèvement, à l'erreur et à l'errance, bref d'une radicalisation du droit pour l'œuvre d'être avant tout « *in progress* ». De cette réhabilitation de l'imperfection témoigne le travail auquel se livre Ponge pour exalter, à travers la description de certains objets (anthracite, boue , mimosa…) le dynamisme de la parole imparfaite. Parallèlement, avec le nouveau modèle qu'est le savon, l'auteur lave la parole de son péché originel : il ritualise la naissance de l'homme à la parole et il confère à celle-ci une dignité que les maladresses de sa réalisation non seulement ne compromettent pas mais confirment : le bafouillage du savon est nécessaire à sa finalité ; son expansion sous forme de mousse est aussi heureuse qu'indispensable. La réalisation spécifiquement orale de la parole, source de toutes les imperfections fait là, pour la première fois, l'objet d'une véritable réhabilitation.

L'une des conséquences essentielles du renoncement à la perfection est qu'il lève pour le sujet l'obligation de s'absenter de son œuvre. En effet, si celle-ci n'a plus à se constituer en objet parfait, elle n'a plus à s'afficher comme parfaitement séparée de son auteur. Si le créateur n'a plus Dieu pour modèle, il n'a plus à être dans sa création, à l'instar de celui-ci et selon la formule flaubertienne, « visible nulle part » bien que « présent partout »[427]. Apparaissent dans les textes poétiques de Ponge des pratiques nouvelles (datation systématique, commentaires du travail en cours, références aux circonstances de l'énonciation) qui témoignent de l'implication du locuteur dans son énoncé. C'est au bout du compte toute la question de la possibilité d'expression individuelle qui se trouve reconsidérée, après avoir été, au seuil de l'ère du parti pris des choses, déclarée

[426] Gérard Farasse et Bernard Veck soulignent la cohérence d'une position qui « rejette l'idéologie mystificatrice de la création et du créateur dans sa plus grande extension ("Dieu" et « l' "organisation" cosmique) comme dans ses applications particulières (l'écrivain démiurge et son œuvre achevée/parfaite) » (*Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, *op. cit.*, p. 67).

[427] « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part » (Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852, reproduite dans G. Flaubert, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 1963, p. 95).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

impraticable. Une façon nouvelle de concevoir l'implication du sujet dans l'œuvre se fait jour, notamment grâce à un renouvellement de l'image du poète-arbre. Le souci de s'inscrire dans une dimension collective – tel le pin parmi « l'assemblée » de ses congénères – aurait pu écarter plus que jamais l'auteur de toute expression personnelle ; or c'est le contraire qui se produit : sa situation au sein d'une assemblée, si elle interdit à l'arbre l'expression douloureuse et proliférante de son moi, ne lui permet que mieux de se focaliser sur sa poussée verticale, sa finalité, sa hampe, son « idée générale » telle que, à travers son élévation progressive, elle se « poursuit ». Cette « idée générale », que Ponge appelle aussi « idée profonde » n'est en rien une connaissance abstraite à acquérir. Elle vise à un accroissement personnel qui ne peut s'enraciner que dans l'expérience sensible propre à chaque être singulier. Le progrès de la connaissance passe par cette démarche individuelle – cette conviction ne cessera de se renforcer chez Ponge dans les années d'après-guerre. Et pourtant le paradoxe est que c'est bien cet enracinement dans le singulier qui autorisera l'interaction avec autrui, l'échange avec le lecteur.

Telle est la deuxième conséquence du recentrage sur l'humain : la confiance dans la dimension interactive de la parole humaine. L'implication du locuteur appelle et implique celle du destinataire. La dimension de l'adresse se fait plus essentielle dans l'œuvre, dans la mesure ou celle-ci se conçoit d'abord comme suscitation à l'égard d'autrui, avant d'être *poème* proposé au lecteur. C'est au moment où il renonce à la poésie, et dans la faille qu'il ménage ainsi au sein de ses textes, que Ponge fait place à son lecteur. Là encore, la parole pongienne se situe en alternative au Verbe créateur : si celui-ci est la source et l'origine uniques d'une Création parfaitement achevée au septième jour, la parole poétique, proprement humaine, en appelle aux autres hommes pour prolonger le processus créateur, requiert leur participation à ce processus. L'œuvre est proposition faite au lecteur de coopérer à l'engendrement du texte. Ponge en appelle à son lecteur, l'associe à lui par un *nous* qui renvoie non seulement à une convergence d'intérêt mais aussi à une forme de collaboration active, et finalement l'interpelle directement. Lui qui déclarait au seuil de son parcours « je ne saurai jamais m'expliquer », parvient en fait à aménager l'espace du texte en espace d'échange et à intégrer la dimension discursive des explications au sein du texte poétique. Le discursif devient un élément essentiel de sa poétique, ce qui le rapproche de l'intuition entrevue dès les années vingt selon laquelle « l'allure du génie est à l'allure de la conversation » (*PE*, II, 1023). C'est peut-être dans cet entrelacement du discursif au poétique que s'affirmera la spécificité de son idiome, très loin de la pratique solitaire où il pensait à l'origine fonder cet idiome.

Par-delà cet appel à coopération active, l'œuvre se veut suscitation pour le destinataire à prendre à son tour la parole. Renforcer la dimension suscitative de l'œuvre, c'est pour Ponge inciter l'homme à avoir confiance dans l'exercice de cette faculté qui lui est propre : la parole. Il s'agit d'en faire une pratique « contagieuse »[428]. Le mot d'ordre « il faut parler », s'il a toujours la même actualité, résonne en termes plus collectifs qu'à l'origine. La nécessité de parler prend la forme d'un devoir. La prise de parole s'autorise de l'objectif d'œuvrer à une autorisation de parole pour l'humanité, à une appropriation par l'homme de sa parole.

Là encore, c'est non pas par des déclarations abstraites que s'obtiendra le résultat recherché mais par la prise en compte des subjectivités (celle du destinataire et celle de l'auteur) et de leur interaction dans la pratique poétique elle-même. A partir du « Mimosa » l'implication du destinataire se métaphorise sur un mode érotique et le poète apparaît, dans sa relation au lecteur, sous une figure nouvelle qui est celle de l'*amant*. Dans *Le Savon*

[428] Je me réfère, avec cette expression, à la formule de Bruno Gelas à propos d'une inspiration qui substitue « à l'échange communicationnel la contagion de la parole » (*La poésie à la recherche d'une définition*, *op. cit*. t. II, p. 410).

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

– texte qui valorise hautement le thème de l'interaction et lieu de la première construction d'une fiction de dialogue avec le lecteur – la dimension érotique s'affirme : la « jouissance » partagée devient objectif à atteindre. Avec la figure de l'amant la relation au lecteur passe de la scène publique, sur laquelle la situaient les figures du bouffon et de l'avocat, à la scène privée.

Cette période est donc celle où Ponge commence véritablement à construire son lecteur, manifestant par là son affranchissement par rapport à la figure de destinataire unique qu'incarnait précédemment Paulhan. Parallèlement elle correspond à une avancée spectaculaire en direction des lecteurs effectifs, puisque l'œuvre commence sa « vie publique », Ponge étant désormais l'auteur du *Parti pris des choses*. Dès la publication de cet ouvrage, dans laquelle le rôle de Paulhan reste prégnant, Ponge manifeste sa volonté de continuer à faire connaître son œuvre, et cette fois en devenant pleinement l'auteur de l'acte qui consiste à la publier, y compris dans celles de ses facettes qui ont été plus ou moins désavouées par Paulhan. C'est dans un même mouvement que l'auteur tend à s'approprier sa parole et à s'approprier son œuvre.

Une ère nouvelle commence : positions éthiques clairement affirmées, mise en œuvre résolue d'une parole de réveil et de suscitation, acte de foi en l'homme… L'auteur s'arrache à un certain nombre de positions anciennes, notamment celles qui avaient marqué le début de son parcours, à l'époque du « drame de l'expression ». Il donne résolument congé à l'exigence d'absoluet à l'arrière-plan tragique qui avaient caractérisé le drame de l'expression. Avec le passage au « compte-tenu de », il met fin aussi à l'ère de l'affrontement permanent aux mots. Renonçant à la perfection, revendiquant même l'erreur, il redéfinit ses exigences quant à la parole tout en lui autorisant une nouvelle liberté d'expansion, dans la levée d'un certain nombre de censures et d'impératifs : moins que jamais il est question de réussite formelle ; la qualité de la recherche prime sur le résultat obtenu ; il s'agit de prendre le temps qu'il faudra, en passant par les errements qu'il faudra, pour parvenir à une parole authentique.

Cependant, l'entreprise de libération de la parole ne fait que commencer. La figure de l'autorité censurante guette encore : au sein de l'œuvre elle-même elle prend notamment les traits du « Lecteur absolu », où se devine la projection, sous forme d'interlocuteur à convaincre, d'une instance interne ; elle se manifeste aussi par la distance ironique et les scrupules dont s'accompagne, dans la saynète du *Savon*, le début de réhabilitation de la parole orale. A l'extérieur elle continue à s'incarner peu ou prou dans la figure de Paulhan, qui reste investi d'un certain pouvoir en dépit de l'émancipation qui se dessine à son égard. Les difficultés de réception qui se profilent joueront, dans les années suivantes, un rôle galvanisant : pour faire reconnaître ses nouveaux partis pris Ponge devra approfondir et affirmer ses positions, imposer la singularité de sa démarche. Sa rencontre avec les peintres lui fournira bientôt de nouveaux moyens à cet égard. Elle accentuera parallèlement la distance avec une orthodoxie communiste qui tendra à être ressentie par l'écrivain comme la dictée d'une « bonne parole » contraire à l'indépendance de la sienne propre. Ponge n'en a pas fini de penser l'articulation entre le collectif et la singularité que, de plus en plus fermement, il revendique.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

– IV – Prendre son « propre parti : celui de la parole naissante » (1944-1950)

Présentation

« Je pris mon propre parti : celui de la parole naissante (à l'état naissant) » (*T*, II, 934) : c'est en ces termes que Ponge, en 1970, présentera rétrospectivement la raison profonde de son retrait du Parti communiste, en 1947. Cette analyse me semble valoir pour l'ensemble de cette période d'après-guerre, caractérisée par une détermination de l'auteur à se réapproprier sa parole, en l'enracinant dans sa singularité jusqu'à rejouer le moment de sa naissance.

Dès 1944, il fait mention de la considération qu'il entend désormais accorder à « son propre parti » (*NNR*, II, 1190).Le paradoxe est que cette revendication de singularité s'accompagne de celle, non moins vive, d'appartenance à la communauté. D'abord par le fait du recentrage sur l'humain – et en particulier sur la dimension proprement humaine de la parole – qui s'est accompli pendant la période de la guerre. Ensuite par le désir de renforcer la dimension publique à laquelle cette parole a accédé, de fait, depuis la parution du *Parti pris des choses.* La partie se joue désormais au sein de la communauté, dans laquelle Ponge souhaite affirmer sa réintégration, sans pour autant faire la moindre concession quant à la forme de sa parole. Son travail vise donc en grande partie à élaborer les conditions d'existence publique d'une parole qui, plus que jamais, aspire à être singulière. L'enjeu est pour lui de définir son propre usage de la parole ; dans ce but, il lui faudra d'abord se démarquer clairement des usages dans lesquels il ne se reconnaît pas. C'est d'autant plus nécessaire que cette période voit le retour de l'auteur, après l'exil de la guerre, à une vie publique qui le met (ou le remet) en relation avec un certain nombre de réseaux de paroles – que ce soit dans la sphère politique, idéologique, littéraire ou artistique – qui sont pour lui autant de sommations à se situer.

Cette période est en effet, sur le plan biographique, riche de contacts, de données nouvelles, d'événements significatifs porteurs de bouleversements. Tout d'abord, le retour de Ponge à Paris, à l'automne 1944, autorise une série de rencontres décisives : très rapidement en effet, Paulhan met Ponge en relation avec un certain nombre de peintres dont il parraine le travail. Ponge rencontre ainsi Jean Dubuffet et Jean Fautrier dès octobre1944. En mars 1945 il fera la connaissance de Braque, dont il admire depuis longtemps l'œuvre ; de cette rencontre il dira plus tard qu'elle « a été l'une des plus importantes de sa vie » (*AC*, I, 674). Ces échanges avec des artistes ont un retentissement immédiat sur la pratique de l'écrivain puisque – toujours par l'entremise de Paulhan – il se voit proposer la rédaction de textes de critique d'art à propos des artistes qu'il a rencontrés, et avec qui, pour la plupart, il a noué des liens d'amitié. Il écrit ainsi, dès l'automne 1944, sur Fautrier, puis, début 1945, sur Jean Dubuffet ; suivra, un an après, « Braque le Réconciliateur ». C'est en fait le début d'une activité de critique d'art qui ne cessera plus et prendra suffisamment d'ampleur pour donner lieu, dès 1948, à la publication d'un recueil : *Le Peintre à l'étude.*

Sur le plan politique et professionnel, les événements se précipitent également : dans le prolongement de son engagement communiste pendant la guerre, Ponge est nommé par

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Aragon, en novembre 1944, directeur des pages littéraires de l'hebdomadaire communiste *Action*. La situation se révèle cependant délicate car cette période est aussi celle où Ponge commence à remettre en cause son adhésion au Parti. Il quittera *Action* deux ans plus tard, en octobre 1946. Décidé à ne vivre désormais que de sa plume, il voit s'ouvrir alors une période de difficultés matérielles très vives, dont témoigne abondamment sa correspondance[429]. Le désaccord grandissant de Ponge à l'égard des positions du Parti communiste le conduit à quitter celui-ci en 1947, après dix ans d'adhésion. Cette rupture, qui s'accompagne pourtant d'une foi persistante dans les anciens idéaux, est profondément déstabilisatrice. Due en grande partie au sectarisme dont fait preuve le Parti en matière d'art moderne, elle témoigne d'une tendance croissante chez Ponge à se reconnaître dans le camp des artistes bien plus que dans celui des intellectuels.

Pour la première fois, Ponge connaît pourtant une ébauche de célébrité, à laquelle l'article de Jean-Paul Sartre sur *Le Parti pris des choses*, « L'homme et les choses » (1944) doit beaucoup. Mais, outre que cette notoriété nouvelle ne lui permet en rien d'assurer sa subsistance, elle ne va pas sans un sentiment de malaise voire de malentendu, Ponge ne se reconnaissant guère dans la lecture de Sartre, ni dans l'image de « grand poète des choses » qu'a suscitée la publication du *Parti pris*. Au moment où il est enfin lu, il connaît paradoxalement une période de déstabilisation dans sa relation à son lecteur. Il réagit par une intense activité éditoriale, dans le prolongement de ses tentatives précédentes pour faire connaître son œuvre : dès 1944 il s'attelle à la publication des *Proêmes* qui paraîtront en 1948. Outre les textes de critique d'art, nombre d'ouvrages sont publiés pendant cette période : en 1946 *Dix courts sur la méthode* ; en 1948, (la même année que *Proêmes*), *Liasse*, *Le Peintre à l'étude* et *La Crevette dans tous ses états* ; en 1950 *La Seine*.

Mais pour sortir d'un trouble dont témoignent aussi les grandes difficultés qu'il rencontre dans la rédaction du *Savon*, il faudra à Ponge aller directement à la rencontre de ses lecteurs et ce sera l'événement décisif de cette période : la « Tentative orale », qui a lieu en 1947.

Cette date représente une charnière : jusqu'à la « Tentative », le cheminement de Ponge est marqué par un certain nombre de bouleversements qui engendrent difficultés, flottements et aspiration à définir de nouvelles positions. En revanche, à partir de 1947, après la « Tentative », les données nouvelles se voient progressivement intégrées dans un projet qui ne cesse de s'affermir, et qui débouche sur une conception profondément renouvelée de la parole. D'où les deux chapitres de mon étude, le premier se centrant surtout sur les difficultés éprouvées dans l'immédiat après-guerre et le second sur les dynamiques nouvelles qu'elles impulsent, autorisant une véritable appropriation de la parole, dont la « Tentative orale » est l'étape la plus spectaculaire.

Chapitre I : Un horizon de parole en cours de reconfiguration

L'immédiat après-guerre est caractérisé pour Ponge par un bouleversement des données antérieures, conduisant à un besoin impérieux de redéfinir les positions à partir desquelles il parle. L'horizon sur lequel s'inscrit son travail est profondément remodelé. Il l'est d'abord par les nouvelles exigences qu'il s'est données : construire son lecteur, prolonger le

[429] En novembre 1947, Ponge vend une partie de sa bibliothèque pour faire face à ses dettes. En octobre 1948 il écrit à Paulhan qu'« on est venu saisir (…) □s□on mobilier », que sa fille n'a pas de manteau et qu'il vit d'emprunts(*Corr. II*, 421, p. 75).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

mouvement d'expansion de sa parole en l'affranchissant de ses propres censures, affirmer la singularité de sa démarche. Ill'est aussi dans les conditions d'exercice de sa parole : tout d'abord, son adhésion communiste, qui lui avait fourni depuis presque dix ans un certain nombre de repères, se voit progressivement remise en cause. Plus qu'un choix politique, ce qui est alors en jeu c'est encore une fois la question de l'*appartenance :* si un profond sentiment d'appartenance collective avait guidé l'exercice de la parole pendant les années de guerre, c'est pourtant la possibilité même, pour une parole libre, de se revendiquer d'une quelconque appartenance politique, qui se voit mettre en question.

Le fait que Ponge ne soit plus un inconnu modifie également le contexte de la prise de parole. L'auteur a désormais une reconnaissance et un lectorat, même s'il n'est pas encore – loin s'en faut – connu du grand public. Et pourtant cette nouvelle donnée semble engendrer autant de problèmes qu'elle n'en résout. Le sentiment d'une discordance par rapport à la lecture faite de son œuvre retentit sur la relation au lecteur que l'auteur établit au sein de ses textes. La difficulté s'augmente du fait que la pratique nouvelle de la critique d'art confronte Ponge à un lecteur inconnu et à des interrogations sur la légitimité de la parole dans ce contexte particulier. Enfin, dans son désir de mener enfin à bien le projet du *Savon*, Ponge se heurte à une série de conflits qui à la fois réactualisent des difficultés rencontrées de longue date et manifestent les problème rencontrés dans la mise en œuvre des aspirations nouvelles. Le désir, en particulier, d'accéder à la dimension orale de la parole engendre une tension spectaculaire entre les deux pôles que sont l'oral et l'écrit. En bref, si le processus de réappropriation de la parole est lancé, il ne va pas sans difficultés.

Mais ce qui d'emblée imprime à cette étape de l'œuvre son impulsion caractéristique, c'est la revendication par Ponge de son indépendance, et sa décision de fonder désormais son œuvre sur ce qu'il appelle « son propre parti ».

1. Parler au nom d'une « appartenance » ?

A. « Prendre son propre parti »

Une note de septembre 1944, « Penser ou être pensé »[430], révèle que dès cette date Ponge est profondément heurté par certains aspects du Parti auquel il s'est rallié, tout particulièrement en ce qui concerne l'usage de la parole. Sans renier son appartenance au Parti il soulève le problème de la menace qu'elle peut faire peser sur sa parole. Dès lors s'installe une tension entre la considération qu'il entend accorder à ce qu'il appelle, pour la première fois, « *son propre parti*. » et son appartenance communiste.

Relatant dans « Penser ou être pensé » les réflexions que lui inspire une récente conversation avec Aragon, Ponge manifeste son impatience devant la prétention du Parti communiste à être dépositaire de la *bonne parole* :

Ce qui est inadmissible – et plus encore ridicule qu'inadmissible – c'est de donner (et surtout de se donner à soi-même) ses goûts comme de la pensée, de la pensée impartiale, objective, valable pour d'autres et imposable à d'autres (NNR II, II, 1191).

Etre plus ou moins « pensé », « tout le monde n'en est-il pas là ? » interroge-t-il. La seule parade lui semble être d'au moins « s'en rendre compte » afin d'exercer une vigilance critique de chaque instant sur sa « pensée ». Contre le risque d'« être pensé » il propose – et voici le point qui nous intéresse tout particulièrement – de

[430] « Penser ou être pensé » est le dernier fragment de la « Seconde méditation nocturne » (*NNR II*, II, 1190).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

réviser à chaque instant à partir de cette notion (…) son appartenance dont il faut se secouer, dans la mesure où elle n'est pas conforme à vos goûts, – qu'il faut faire varier ne serait-ce qu'à l'intérieur de son propre parti, – dont il ne faut pas être tout à fait dupe (ibid., 1190, je souligne).

Il est frappant de voir resurgir ici, à quinze ans d'intervalle, les termes de l'exhortation que Ponge formulait en 1929 dans « Des raisons d'écrire » : « il faut à chaque instant *se secouer de la suie des paroles* » (*PR*, I, 196). Mais la menace a opéré, on le remarque, un déplacement significatif : désormais ce n'est plus des « paroles » qu'il faut se secouer mais de l'« appartenance ». Les paroles ne sont plus craintes pour elles-mêmes ; la seule vraie question est celle de l'authenticité dans laquelle elles s'enracinent. En somme, trente ans avant que l'expression soit mise à la mode, Ponge pose la nécessité d'être conscient du « lieu d'où l'on parle ». En l'occurrence, le *parti* que l'on prend ne peut, à ses yeux, se confondre avec celui du *parti* auquel on appartient. La parole ne peut souffrir aucune appartenance, ne peut relever d'aucune adhésion à une instance externe. Dans « Des raisons d'écrire » la menace venait de l'extérieur : du discours ambiant qui, se déposant partout comme une salissure continuelle, empêchait l'être d'accéder à sa parole *propre*. L'appartenance était subie, sous forme d'aliénation commune à tous, d'où « le dégoût de ce qu'on nous oblige à penser et à dire, de ce à quoi notre nature d'hommes nous force à prendre part » (*ibid*., 195). Maintenant l'appartenance, beaucoup plus restreinte, relève d'un choix volontaire (adhésion au Parti et aux doctrines marxistes). Mais elle n'en menace pas moins de transformer l'authenticité de la parole en une aliénation à des paroles toutes faites.

Ce texte, qui clôt la « Seconde méditation nocturne », dont l'essentiel avait été rédigé en 1943, en pleine période *nocturne* donc, de l'Occupation, constitue une sorte de texte-charnière entre deux époques, ouvrant sur cette résolution de « ne rien sacrifier de ses goûts profonds quand on les a reconnus » et de parvenir à « battre de ses propres ailes » (*NNR II*, II, 1190) qui caractérisera la position de Ponge après-guerre. « Penser ou être pensé » introduit notamment une formule qui sera appelée à de vastes développements dans les mois qui suivent : « prendre son propre parti ». Voici, à l'automne 1944, la détermination qui s'impose, contre tout risque de se retrouver à *prêcher la bonne parole* :

Il faut, à l'intérieur de son parti, prendre son propre parti (…). Ce que j'écris ce ne sont pas mes pensées, ma philosophie, ma théorie. Ce sont mes goûts, mes lubies, mes façons de voir. (…) Aucune raison de ne pas révéler, exprimer, chanter son particulier, ce qu'on est seul à voir comme on le voit (ibid., 1190-1191).

La polysémie du mot « parti », cet élément essentiel dans l'idiolecte de Ponge (« je ne peux me concevoir que prenant parti » écrivait-il dans « Pages bis III »[431]), éclaire rétrospectivement tout le parcours de l'auteur du *Parti pris des choses :* de son parti pris initial en faveur des choses il en arrive au choix de prendre son *propre parti*, après être passé par l'adhésion au *Parti* au moment où sa parole s'est trouvée aux prises avec l'Histoire. Toute l'œuvre de Ponge, dans son aspect tellement volontaire face aux difficultés de tous ordres, est tendue en somme vers la question : *quel parti prendre ?* Et ce petit texte qu'est « Penser ou être pensé » constitue une étape décisive dans la reformulation de ce motif du « parti pris » qui, depuis 1926, sert de guide à Ponge.

Tout se joue dans ce texte au sein de la constellation que forment les mots « parti », « appartenance », « particulier », « impartial » et – implicitement – « partie », tous issus du même verbe *partir* au sens de « séparer en parties ». La question qui se pose est en effet

[431] *PR*, I, 211.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

celle de la *ligne de partage* entre ce qui est soi et ce qui relève d'une aliénation. Il s'agit de définir une *position* : ne rien sacrifier de ce qui est profondément soi, « ses goûts profonds quand on les a reconnus », écrit Ponge. Mais cette détermination conduit à un conflit entre les valeurs individuelles et celles de l'engagement collectif, conflit qui concerne au premier chef l'usage de la parole.

B. Conflit entre parole singulière et engagement collectif

Ce conflit entre deux ordres de valeurs apparaît explicitement dans un texte écrit deux mois plus tard, « La Condition humaine »[432]. Ponge y oppose les qualités individuelles, dans lesquelles « nous avons été élevés », et qui ont nom « liberté de l'esprit, honnêteté morale, sincérité, etc. » aux « vertus sociales » telles que « intelligence, sang-froid, sens du collectif, art de la parole (rhétorique et éloquence), entregent, diplomatie etc. »[433] (*PAT*, 199-200). Les secondes ont davantage d'intérêt pragmatique en vue de la « lutte » et du « progrès » général, ce qui, dit Ponge, « nous pousse à faire le sacrifice de nos prétendues vérités individuelles – malgré ce qui nous en coûte – au profit de la vérité qui nous dépasse, de la vérité sociale » (*ibid*., 200). Cependant cet élan de fidélité aux valeurs du Parti est remis en cause par l'aveu qui suit :

Ma vérité à moi est la suivante : je suis abominablement choqué, torturé jusqu'au fond (…), profondément dégoûté par mettons l'atmosphère de certaines réunions, par les procédés employés, qui sont ceux du centralisme démocratique (…) c.-à-d. ceux du règne de l'éloquence (ibid., 200).

Il n'est pas indifférent que Ponge ramène finalement l'ensemble des procédés qu'il abhorre à « ceux du règne de l'*éloquence* ». Ce mot, qu'il emploie rarement, vient signaler une opposition entre parole singulière et « éloquence » au service d'une cause. L'éloquence se déploierait donc sur les ruines de la parole vraie. L'éloquence, ce serait la parole sous appartenance.

Que l'engagement implique une mutilation de la parole singulière, ou du moins soit difficilement compatible avec elle, c'est aussi ce que donnent implicitement à lire les notes sur René Leynaud qui constituent le dossier de travail de « Baptême funèbre »[434]. En mai 1945, faisant l'éloge de cet ami proche, à qui son engagement communiste a valu d'être fusillé par les Allemands, Ponge en vient à parler de lui comme d'un être supérieur qui, ayant su faire le sacrifice de sa personne à des valeurs collectives, incarnerait à ses yeux un surmoi si paralysant qu'il disqualifierait d'avance toute parole :

Toutes les raisons de ne pas parler, ou plutôt de ne parler (…) qu'au prix de difficultés extrêmes, (…) un vice, une habitude ancienne me les fait rechercher (…). Et, parmi ces raisons, l'existence à mon entour de certains êtres supérieurs, ou du moins que je charge de supériorités vis-à-vis de moi (…). (…) Il [René Leynaud] m'apparut comme un ensemble de qualités telles qu'à la fois je devais désespérer de les acquérir (..) et que je devrais à jamais les considérer (…). Et comme je n'en étais pas naturellement capable (de ces qualités) (…), cela

[432] Longtemps inédit, ce texte a été récemment recueilli dans Francis Ponge, *Pages d'atelier 1917-1982*, *op. cit*., p.199.

[433] Il est remarquable que, dans ce texte, « l'art de la parole » figure parmi les qualités « sociales » et non pas individuelles. C'est que, comme on le verra plus loin, sous le nom de « parole » c'est en réalité l'éloquence qui est visée.

[434] Dossier recueilli également dans *Pages d'atelier 1917-1982*, sous le titre « René Leynaud ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

restreindrait encore ce que je pourrais montrer, cela me forcerait à <u>des retenues supplémentaires d'être</u> (PAT, 212-213, je souligne).

René Leynaud, à la fois « martyr » et « ange armé » (*ibid*., 208) incarne un sens si élevé de la notion d'appartenance comme combat « passionné pour le bien » qu'elle frappe de nullité morale la parole – en regard de l'action juste : « Parole, pensée, qu'est-ce que cela ? Est-ce là-dessus qu'on jugera d'un homme (…) ? Non. C'est sur son comportement, sur ses actes et donc sur sa valeur morale, d'où se déduit sa qualité d'âme » (*ibid*., 211). L'idéal d'appartenance menace ainsi, sous l'effet du scrupule moral qu'il déclenche, de reconduire à l'aphasie. Or dans cette période d'après-guerre, qui est aussi l'époque où il atteint la maturité (il approche de sa cinquantième année) Ponge se montre décidé à en finir avec les « retenues d'être » qui ont pu, depuis vingt-cinq ans qu'il écrit, inhiber son expression.

Sous les deux aspects extrêmes que représentent d'un côté le danger du silence et de l'autre celui de l'éloquence, l'idéal d'appartenance menace donc gravement la parole. Ponge lui oppose désormais la résolution de « prendre son propre parti », résolution que sa rencontre prochaine avec les peintres va du reste conforter. L'exemple de Braque l'amènera ainsi en 1946 à la réaffirmer vigoureusement : dans une formule quelque peu paradoxale – sur laquelle je reviendrai – il déclare, à propos de la peinture de Braque, que « la meilleure façon pour la personne de retrouver le commun est de s'enfoncer dans sa singularité , (…) de prendre enfin son propre parti » (*PAE*, I, 130). Mais c'est précisément l'exemple proposé par les peintres qui va faire, à cette époque, l'objet d'un nouveau conflit entre Ponge et le Parti.

C. La question de l'autonomie de l'art

Sur le « sectarisme » en matière artistique qui régnait dans l'après-guerre au parti communiste, Ponge s'est expliqué rétrospectivement, dans ses *Entretiens avec Philippe Sollers* [435]. A cette époque, Ponge se rapproche des peintres, et trouve dans leur exemple des leçons de liberté d'expression, tout particulièrement auprès de Braque, dont il admire passionnément l'œuvre. Or, selon les communistes de l'époque, Braque « a tout du bourgeois » (*PAE*, I, 134). Ponge, qui, lui, le tient pour révolutionnaire par la « réconciliation » qu'il opère, ne cache pas son désaccord avec les positions officielles du Parti, qu'il qualifie en 1947 dans « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », de « public réactionnaire en peinture » (*ibid*., I, 136-137). Mais dès « Braque le Réconciliateur » (1946), les propos de Ponge sur l'art pèchent par manque d'orthodoxie, puisqu'en faisant de Braque un artiste capable d'opérer une réconciliation « de l'Homme – avec la Nature des choses » (*ibid*., 133), il affirme la possibilité pour l'art d'agir indépendamment des réconciliations qui ont effectivement lieu ou pas au niveau social. Les mots sur lesquels se conclut le premier article de Ponge sur Braque constituent une revendication en faveur d'une autonomie de l'art : « Braque est, visiblement, l'un de ces réconciliateurs provisoires. Que peut-on lui demander de mieux ? Et qu'on nous laisse à notre laboratoire » (*ibid*., 135).

Aussi peu orthodoxe est l'insistance que met Ponge à valoriser chez Braque sa façon de répondre au trouble de l'époque par le « plein contentement » (*ibid*., 135) que procure l'équilibre sur ses toiles de quelques objets simples, en dehors donc de tout engagement dans les causes du moment : « Car rencontrant enfin le trouble le plus profond, il le résout » ; et peignant les « objets les plus communs » – à l'instar de Ponge – il nous les offre « recoupé[e]s à notre mesure », « répartis un peu plus sérieusement que dans la nature ;

[435] « A ce moment-là, on commençait à être obligé de dire, par exemple, que W. Faulkner, parce qu'il était américain, n'avait aucun talent. Il y avait, de nouveau, une tentative de direction de l'art, de la littérature et des beaux-arts. C'était Fougeron qui était le plus grand peintre, etc. » (*EPS*, 130).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

pour notre aise, notre confort » (*ibid*., 133,131, 134). Et si l'équilibre ainsi proposé est jugé par certains « médiocre ou facile », en un mot « bourgeois », c'est « la rançon d'une perfection telle, si à notre mesure (…) que nous nous y habituons très vite », de sorte qu'« il arrive que nous oubliions le bien qu'il nous a fait, le déséquilibre d'où il nous a tirés » (*ibid.*, 135).

A travers ces déclarations où se lisent, appliquées à Braque, les aspirations de Ponge lui-même à une poésie qui soit « objet de jouissance » pour l'homme, l'auteur revendique le droit pour l'art de produire sa réponse spécifique et suggère que l'efficacité produite par la beauté ne le cède en rien à celle de l'action politique. Tel est l'enjeu de ses premiers textes sur l'art, et l'aboutissement de ses réflexions sur Braque, mais aussi sur Fautrier. L'œuvre de ce dernier, « Les Otages », confronte en effet directement Ponge à la question de la place de l'art par rapport à l'« horreur de l'histoire » : cette série de tableaux représente les visages torturés des otages fusillés pendant la guerre.Or le spectateur se heurte à un paradoxe apparent : Fautrier en traitant l'horreur parvient à provoquer le « ravissement » par la beauté de ses tableaux. « Il transforme en beauté l'horreur humaine actuelle » (*ibid*., 96). Ponge en vient alors à risquer l'hypothèse suivante (et sachant combien elle est peu orthodoxe, il précise d'emblée que « ce n'est probablement pas à présent chose bonne à dire ») :

Qu'il peut y avoir plus de délectation (et moins d'efficace) dans la dénonciation de l'horreur comme telle, dans sa représentation horrifique, purement réaliste (?), que dans la tentative de transformer l'horreur en beauté (ibid., 94).

Ce qui fait, aux yeux de Ponge, la supériorité de la deuxième attitude, c'est sa capacité à *opposer* à l'horreur un nouvel objet, qui atteint à une puissance égale :

A 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. (…) Aucune gesticulation. La stupéfaction, le reproche (ibid., 104).

On retrouve ici le très ancien thème de l'opposition (« l'évidence muette opposable » disait Ponge à propos des œillets). La peinture, elle aussi, *parle contre ;* elle propose un contrepoids à l'horreur.

L'enjeu est finalement celui de la capacité de l'art à *opposer* au trouble humain une beauté qui constitue sa réponse propre, autonome. Cet enjeu, Ponge le place aussi au cœur de son propre travail poétique de l'époque, en particulier dans *Le Savon* : contemporaine de la rédaction de « Braque le Réconciliateur » est celle du *Savon* de 1946[436] dans laquelle Ponge revendique pour son propre compte, et sur un ton manifestement provocateur, les valeurs « bourgeoises » que l'on impute à Braque :

Chez nous c'est l'aisance, l'ordre, ça brille. Là tout n'est qu'ordre, beauté, luxe, calme et volupté. Enfin la bourgeoisie même. Et je m'en voudrais bien de montrer autre chose que ce que je suis capable de mettre en ordre, de rendre avenant et confortable, de polir, de faire luire et d'ouvrir enfin aux rayons du sourire et de la volupté (S, II, 388).

Cette déclaration provocatrice fait silence sur les conflits qui, en fait, agitent Ponge à cette époque. Mais ceux-ci se manifestent dans un autre passage du texte, où Ponge, sur un ton

[436] Par commodité j'appelle « *Savon* de 1946 » les passages du *Savon* rédigés par Ponge pendant l'été 1946, passages auxquels je me référerai souvent dans ce chapitre et dans le suivant.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

qui est bien davantage celui de la justification, tente de s'expliquer sur ses choix et explique qu'« il ne serait pas honnête de [s]a part » de renoncer aux valeurs que sa « formation » l'a amené « à considérer une fois pour toutes comme les plus dignes d'être recherchées ou défendues » (*ibid*., 384). Après avoir précisé que ces valeurs s'appellent pour lui « le beau et le délicat », il s'efforce de définir, par rapport au Parti, une position de compromis :

A l'intérieur de ce parti unique que j'avais adopté, j'agirai – tout en reconnaissant (…) qu'il est tout qualifié pour mener mes amis et moi dans les sentiers de la victoire (…) – j'agirai donc dans le sens de la conservation (serait-ce en aparté ou en sourdine) de ces valeurs nobles et délicates que je place au plus haut et lui assigne pour fin dernière. Persuadé qu'on ne saurait impunément fouler aux pieds les valeurs mêmes pour lesquelles finalement on combat (ibid., 384-385).

On le voit à travers ces explications relativement contournées, l'articulation du politique au poétique reste, en 1946, source de difficultés et de scrupules**.** Quant à la mention marginale d'une action « en aparté ou en sourdine » , elle est très significative d'un rejet vis-à-vis des ressources de l'éloquence propres au discours politique, cette même éloquence que Ponge stigmatisait dans les réunions du Parti. Je reviendrai, au chapitre suivant, sur cette « sourdine » qui trouvera quelques années plus tard un important prolongement avec « Le Murmure ».

Mais dès 1946 émerge nettement l'idée que l'art n'a pas à avoir le moindre scrupule à offrir de la beauté en réponse au trouble de l'époque. L'art constitue une réponse autonome, et qui, de se placer sur un autre terrain que celui de la dénonciation, n'en est pas moins efficace. Cependant cette réponse est essentiellement une réponse *singulière*, inséparable de la particularité de chaque artiste. Ponge revendique l'exercice d'une parole irréductible à toute appartenance, affirmant, dans *Le Savon* de 1946, qu'il lui semble

légitime et utile, voire nécessaire (…) de publier ses idées ou opinions particulières dans leur forme particulière. Enfin de s'exprimer, parce qu'alors et alors seulement ces idées, ces opinions lui paraissent inéluctables, révélatrices, et le transportent (ibid., 387).

D. En marge du Parti, maintien de la visée éthique et politique de la parole

En octobre 1946, Ponge quitte l'hebdomadaire communiste *Action*, dont Aragon lui avait confié la direction des pages littéraires. Cette responsabilité professionnelle, au moment où il commence à s'éloigner des positions et méthodes du Parti le plaçait en porte-à-faux, et rendait problématiques ses choix éditoriaux[437]. A partir de cette rupture professionnelle, Ponge ne vivra plus que de « sa plume », et ceci très difficilement, voire misérablement. Telle est aussi sa manière, à l'époque, de « prendre enfin son propre parti » : « il y avait (…) une impossibilité pour moi de mener de front mon activité littéraire et cette activité journalistique », confie-t-il dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*» (*EPS*, 83).

Le départ du Parti communiste, en janvier 1947, suit de quelques mois celui d'*Action*. Départ sans éclat, on l'a souvent souligné : Ponge, simplement, ne renouvelle pas sa carte. La même année 1947, deux événements viennent souligner la distance qui se creuse entre Ponge et l'intelligentsia littéraire du Parti : tout d'abord l'article de Ponge « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », destiné aux *Lettres Françaises*, est refusé

[437] « En ouvrant les pages littéraires d'*Action* à des écrivains non orthodoxes (notamment Paulhan, Sartre, Queneau, Tardieu…), Ponge s'expose à de vives critiques, surtout de la part d'Aragon », note Michel Collot (*Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit*. p. 79).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

par Aragon. Ensuite Ponge prend la décision de se désolidariser de la motion du CNE établissant une liste noire des écrivains collaborateurs. Dans la lettre qu'il écrit à Aragon pour s'en expliquer, il souligne le primat qu'il accorde à sa liberté et son autonomie d'écrivain et surtout il revendique la possibilité, pour l'écriture, d'une dimension politique autre que celle de l'engagement :

J'écris. Je suis un homme de lettres. Cela seul m'intéresse au fond. Sur certains sujets (mes sujets) j'ai beaucoup à dire, et à faire entendre. S'ils ont à voir quelque chose avec la politique, c'est possible (je le crois), du moins est-ce du tout sans que je le veuille. En tout cas, rien de ce qu'on pourrait m'en dire ne ferait que j'y change un iota [438].

Il importe cependant de souligner que la rupture avec le Parti ne signifie pas pour Ponge une dépolitisation. Il ne fait plus partie officiellement du Parti, mais il continue à adhérer, pour l'essentiel, à ses idéaux. De fait, il continuera pendant quelque temps, à porter témoignage dans ses textes – notamment dans *La Seine* – du crédit qu'il accorde à la vision marxiste de l'Histoire[439]. En effet Ponge est loin de se déprendre des préoccupations d'ordre collectif, situées sur le plan de l'Histoire et du devenir de l'Homme,qui ont marqué pour lui toute la période de la guerre. Nullement retranché dans une tour d'ivoire, il est au contraire intensément préoccupé par le souci d'intégrer à son travail le fruit des réflexions que lui ont inspirées son engagement communiste et résistant, et surtout la crise qui vient de secouer le monde. Ses écrits portent de nombreuses références à cette crise et au bouleversement profond qui en résulte dans les esprits : ainsi évoque-t-il dans « Braque le Réconciliateur » le « trouble » qui caractérise l'époque où « chacun, enfin, en a pris conscience : sinon comme chaos ou remous innommables, forts éprouvants pour la sensibilité, ni l'Homme, ni la Société, ni la Nature même, à vrai dire, n'existent encore » (*PAE*, I, 135) ; ainsi insiste-t-il dans *Le Savon* de 1946 sur la déstabilisation des esprits sous l'effet des événements récents :

je pense qu'à aucune époque il n'en ait pu se trouver de plus effroyables, de plus éprouvants pour la sensibilité. (…) Toujours est-il que la société – et chaque individu – s'en sont montrés comme affolés, jetés dans l'égarement et le désespoir (S, II, 383).

Toute une partie du travail de Ponge dans les années qui vont suivre consistera en l'élaboration d'une conception de l'art comme réponse à ce trouble – j'y reviendrai dans le chapitre suivant.

La prise en compte des tragédies récentes est manifeste dès les débuts de Ponge en tant que critique d'art, avec son étude sur « Les Otages » de Fautrier, qui est aussi une méditation sur « l'horreur » des événements qui viennent d'avoir lieu, et les questions qu'elle pose à tout artiste. Des extraits de ce texte ont du reste été publiés, en 1945, sous le titre « La bataille contre l'horreur »[440]. Il s'agit de rendre hommage aux otages fusillés, autant qu'à la peinture de Fautrier et de réaliser l'apothéose définitive des otages, la métamorphose de leurs faces suppliciées en « astres » : « chaque amateur qui en possédera une accrochée dans son intérieur (…) aura une tête martyrisée ainsi tournant à jamais comme un satellite-à-face tournant autour de sa propre tête et à jamais inséparable de lui » (*PAE*, I, 105). On

438 ***Lettre reproduite dans Corr. II, p. 56, note 2.***

439 *La Seine* comportera un éloge de Marx et de la révolution soviétique (*SEI*, II, 259).

440 Edition préoriginale, dans la revue *Confluences*, N° 5, juin-juillet 1945. Voir notice de Robert Melançon sur *Le Peintre à l'étude*, *OC* I p. 933.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

constate quePonge, qui s'était gardé de toute poésie engagée pendant la guerre, donne immédiatement après, avec cette étude sur Fautrier et avec « Baptême funèbre », consacré à l'exécution de son ami résistant, deux textes qui peuvent figurer, après-coup, parmi les plus beaux textes d'hommage aux victimes des nazis.

Quant à son « souci de l'homme », Ponge n'a nullement varié. La préoccupation du devenir de l'homme est constamment à l'arrière-plan des textes d'après-guerre, dans le prolongement des réflexions consignées, en pleine guerre, dans les « Pages bis » et dans « Notes premières de "L'Homme" ». Ainsi à propos des tableaux de Fautrier, Ponge met l'accent sur l'exaltation de l'humanité à laquelle, selon lui, ils aboutissent. Il forme le souhait que de cette manière de traiter l'horreur puisse résulter « une nouvelle religion, une nouvelle résolution humaine » (*ibid*., 207). Ainsi l'affirmation selon laquelle Braque parvient par ses tableaux à fournir à l'homme l'avenir d'une « réconciliation » fait-elle écho à celle des « Notes premières de "L'Homme"» : « L'homme est l'avenir de l'homme ». Ponge va du reste, entre 1945 et 1941, tenter de donner une suite à ces « Notes », en vue de l'ouvrage, intitulé « L'Homme », dont il a formé le projet en 1943. Il écrit donc les quelques pages de « L'Homme à grands traits »[441]. Mais ce n'est pas dans cette direction-là qu'il parviendra à redresser les malentendus sur sa position « anti-humaniste » suscités par l'article de Sartre. Les vraies réponses seront ailleurs. Aussi ce projet tourne-t-il court.

Au total, la situation de Ponge après-guerre par rapport au Parti dans lequel il avait reconnu ses idéaux, se caractérise par son inconfort. D'une part il est tenté par une position de retrait, et par l'affirmation de l'autonomie de l'art (en faveur de laquelle il se déclarera surtout après 1947, grâce à une nouvelle conception de l'artiste, que j'analyserai au chapitre suivant). D'autre part la tentation du retrait est contrebalancée par un souci de fidélité aux idéaux du Parti. Il y a donc déstabilisation profonde, et nécessité d'élaborer un positionnement nouveau, sur les ruines d'un certain nombre de repères.Comme l'analyse Jean-Marie Gleize,

jusqu'en 1947, Francis Ponge, s'il déclarait ne reconnaître à aucune théorie le pouvoir de lui dicter sa façon d'écrire (…), n'en acceptait pas moins, en dehors de lui, l'existence d'un corps de vérités stables : la société, l'Histoire, c'est à partir de ces clés qu'il les interprétait. Et c'est au moment où cette doctrine (…) lui paraît précisément cesser de pouvoir fonctionner comme telle, comme référence dynamisante et ouverte, mais au contraire devenir de plus en plus doctrinale, doctrinaire, sectaire, qu'il s'en détache (…). Il va donc reprendre sa liberté, cette liberté. Mais non sans trouble[442].

En tout état de cause, le centre névralgique du conflit avec le Parti communiste se situe nettement, et d'emblée, dans une divergence concernant l'usage de la parole. L'appartenance au Parti n'est plus une « référence dynamisante » pour la parole. Tout au contraire elle est désormais perçue comme antinomique au dynamisme de la parole, comme risque mortifère pour elle. « Se secouer » de son appartenance c'est, quant à l'exercice de la parole, choisir un dynamisme de survie contre un risque d'enlisement dans une parole figée. L'esthétique du texte ouvert, qui est désormais celle de Ponge, est inséparable de l'hypothèse, de la reformulation incessante ; elle ne peut s'accorder avec un discours de certitude. C'est la « bonne parole » communiste, sûre d'elle, figée dans son éloquence militante, qui est visée. L'action politique perd « tout pouvoir, toute vertu » si « elle se fait

[441] « L'Homme à grands traits » sera publié en préoriginale dans *Synthèses* n° 64, en 1951. Dix ans plus tard, il sera joint à *Méthodes*. Le recueil « L'Homme » ne verra jamais le jour.

[442] ***Ibid.,p. 158-159.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

thèse, philosophie », expliquera bientôt Ponge dans *La Seine*. Elle lui paraît alors, en effet, escamoter la réalité profondément multiforme de l'homme – et de sa parole – au profit de sa seule dimension idéologique ; elle oublie qu'

elle rencontre alors des individus, des hommes liés au monde par leur destin individuel (…). Des hommes qui ont affaire, seul à seul et à chaque instant, à la nature, à leurs proches, à leur femme, à chacun de leurs semblables, à leur propre corps, à leur propre pensée, à leur parole, au jour, à chaque objet, à la nuit, au temps, aux étoiles, à la maladie, à l'idée de la mort (SEI, I, 260-261).

Contre les discours de certitude, Ponge va bientôt élaborer une conception de la parole comme « modeste propos » et même comme « murmure »[443]. A la parole assertive il opposera peu à peu ce qu'il appellera plus tard « la parole à l'état naissant ». C'est du reste par le choix d'une telle parole qu'il expliquera rétrospectivement – on l'a vu – son départ du Parti communiste :

Ce n'est pas (explication marxiste) que je sois devenu riche (…) ni conformiste : mes écrits le prouvent assez. Ni religieux (…). Je pris mon propre parti : celui de la parole naissante (à l'état naissant) (*T*, II, 934).

Mais en attendant, dans cette période de l'immédiat après-guerre, ni l'aspiration de Ponge vers une « parole à l'état naissant » ni son souci de l'homme ne se voient pris en compte par la première réception critique de son œuvre. En effet, l'article que Sartre lui a consacré – et qui en infléchit largement l'interprétation auprès du public – méconnaît voire nie ces aspects. En revanche, Sartre prête à Ponge une intention philosophique que celui-ci récuse. Face à cette situation, le sentiment d'un décalage entre la parole et son impact vient redoubler celui d'un décalage entre cette même parole et le lieu où elle est censée s'enraciner. Au problème de l'appartenance s'ajoute celui de la réception.

2. Parler pour être bien entendu

L'article de Sartre, « L'Homme et les Choses » paraît en décembre 1944 dans *Poésie 44*. Par plusieurs de ses aspects la lecture qu'il propose est en hiatus total avec les aspirations qui sont celles de Ponge à cette époque.

A. Une lecture en hiatus par rapport au « souci de l'homme »

Elle l'est tout d'abord par la négation du « souci de l'homme » qui anime Ponge, tout particulièrement depuis les années de guerre. La thèse de Sartre est en effet celle d'une réification, par Ponge, de l'être humain : « il prend les hommes délibérément pour des choses » écrit Sartre, qui voit dans *Le Parti pris des choses* une « déshumanisation, poussée jusqu'aux sentiments, de l'homme »[444]. Certes, dans ce « monde étrange », ajoute-t-il, « les comparaisons anthropomorphiques abondent », certes Ponge « paraît (...) aimer les fleurs, les bêtes et même les hommes. Et sans doute les aime-t-il. Beaucoup. Mais c'est à condition de les pétrifier »[445]. Sartre attribue même à Ponge le souhait secret d'ensevelir l'homme

443 Respectivement dans « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir » et dans « Le Murmure ».

444 Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses » (1944), *Situations I*, repris dans *Critiques littéraires*, Gallimard, coll. Folio essais, p. 248.

445 *Ibid*. p. 264.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« dans le suaire de la matière. »[446] C'est à ces allégations de Sartre que Ponge répondra dans « Baptême funèbre », en commençant par souligner à l'intention de Sartre que, pour se joindre à l'hommage rendu à son ami René Leynaud, il quitte « la grotte où se donne cours une manie trop pétrifiante dit-on pour qu'[il] ose y convoquer l'homme » (*L*, I, 465).

Sartre fait de Ponge – et pour longtemps – l'homme des choses. Le titre même de son article induit entre l'homme et les choses un face à face à allure d'alternative. Selon lui l'homme est absent du *Parti pris des choses* non seulement comme « projet » mais aussi comme sujet : Sartre lit dans la démarche de Ponge un désir de capitulation du sujet, une fuite hors de la douleur d'être homme, une aspiration à exister sur le mode qui est celui de la chose et à atteindre à « l'imperturbabilité insensible du galet », bref un « effort (…) pour se reposer enfin du devoir douloureux d'être sujet »[447]. Là encore, le hiatus est spectaculaire par rapport à l'aspiration de Ponge, de plus en plus pressante depuis le tournant esthétique qu'a constitué *La Rage*, à être présent en tant que sujet dans son écriture.

B. Une lecture philosophique

De plus, Sartre prête à Ponge une intention de nature philosophique. D'après lui, ce n'est rien de moins que l'*essence* des choses que Ponge chercherait à atteindre : « l'homme est la chose qui transforme les choses en instruments. Il suffira donc de museler en soi cette voix sociale et pratique, pour que la chose se dévoile dans sa vérité éternelle et instantanée »[448]. Mais plus encore, il s'agit de faire du mode d'existence de la chose un modèle : « il semble qu'il [Ponge] ait choisi un moyen rapide de réaliser symboliquement notre désir commun d'exister enfin sur le mode de l'en-soi »[449]. Et Sartre conclut de cette intention philosophique, quelques lignes plus loin, que « la tentative de Ponge est vouée à l'échec comme toutes les autres de même espèce »[450].

A cette assignation à philosophie, Ponge répond vivement dans les passages du *Savon* écrits pendant l'été 1946. A propos des sujets qu'il traite, il précise : « je n'y *cherche* rien de plus que ce que j'y trouve, ne *tente* rien, n'ai aucune intention ni ambition seconde, ni surtout cure de philosophie (ce galetas, cette couche sordide) » (*S*, II, 388). Les mots signalés par Ponge en italique méritent notre attention : ce que l'écrivain récuse d'abord, c'est que son entreprise soit orientée vers un but préétabli et qu'elle soit tentative de réaliser une intention. Certes il « cherche », mais à cette action il donne une signification intransitive : il s'agit de « chercher » non pas comme moyen de vérifier une hypothèse mais comme démarche incessante, qui ne se distingue pas de « trouver » ; le fait de « trouver » n'est pas regardé comme une confirmation, mais seulement comme un moment du mouvement, incessamment relancé, de la recherche[451].

Et par dessus tout, Ponge récuse l'idée selon laquelle son projet serait celui d'établir une vérité d'ordre philosophique. Dans *Le Savon* de 1946 il congédie avec violence la

446 *Ibid*. p. 265.

447 *Ibid*., p. 264 et p. 266.

448 *Ibid*., p. 237-238, c'est moi qui souligne.

449 *Ibid*. p. 265.

450 *Ibid*. p. 266.

451 Cette insistance de Ponge constitue une réponse directe à la critique formulée par Sartre : « il faut prendre garde de ne pas *mettre* dans la chose ce qu'on prétendra ensuite y *trouver*. Ponge n'a pas toujours évité cette erreur » (« L'homme et les choses » *op. cit*., p. 269).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

philosophie, comme radicalement étrangère à son propos : « Philosophes, vous m'avez compris. Allez vous coucher. A la niche. Regagnez votre galetas. Retournez-vous sur vos couches sordides » (*ibid*, 389). Derrière cet anathème, il y a toute une conception des relations entre parole et vérité qui s'oppose radicalement à celle de la philosophie, et qu'éclaire un poème écrit simultanément et aussitôt envoyé à Paulhan : « Le poète propose la Vérité au philosophe (pessimiste) ». Il me faut citer en entier ce poème, resté longtemps inédit :

Cesse de t'agiter sur ta couche mal faite Où se refuse à toi le bonheur d'expression. La Vérité, dis-tu… – Ecoute, mon ami : Ne la cherche donc plus. Elle t'attend au lit Où j'ai su l'amener en parlant d'autre chose, Radieuse, voilée, sûre de son plaisir. Conduite à mes autels sous sa longue chemise Elle a mouillé pour moi, cette vierge farouche. Va. Provoque à son tour sa jubilation. Sa lèvre s'ouvre à ceux qui la rendent heureuse Et n'en veulent user qu'après qu'elle a joui…[452]

Ainsi le philosophe rate la vérité parce qu'il la cherche (dans une démarche de capture) alors que le poète la rencontre, « en parlant » d'autre chose, au détour de sa parole, parce qu'il la conçoit comme rencontre et comme plaisir. Le modèle érotique réapparaît**,** mais ce que Ponge est en train de commencer à élaborer à partir de ce modèle, c'est le concept de l'*objoie*. Sans le nommer encore, il en fera un des grands thèmes de la « Tentative orale » :

Voyez-vous, le moment béni, le moment heureux, et par conséquent le moment de la vérité, c'est lorsque la vérité jouit (pardonnez-moi). (…) La vérité ce n'est pas la conclusion d'un système, la vérité c'est cela. Il y a des gens qui cherchent la vérité, il ne faut pas la chercher, on la trouve dans son lit (M, I, 666).

C'est sur cette conception de la vérité comme jeu d'interactions que, de plus en plus résolument, Ponge voudra établir la relation avec son lecteur, contre toute lecture philosophique de son œuvre. « La Tentative orale » mettra précisément l'accent sur la parole comme surgissement heureux révélateur de cette vérité. Or Sartre fige la parole de Ponge dans une dimension assertive.

C. L'assignation à une parole assertive et pétrifiée

Sartre insiste sur l'importance de l'acte affirmatif dans l'écriture de Ponge :

l'acte affirmatif, avec sa pompe, a surtout pour fonction de mimer le jaillissement catégorique de la chose. (…) Mais (…) ce surgissement a l'entêtement de la chose et non le souple devenir de la vie, (…) c'est, plutôt qu'une naissance, une sorte d'apparition figée…[453]**.**

Cette déclaration se fonde sur le seul *Parti pris des choses*. Or Ponge n'en est plus là . En témoignent les tentatives de *La Rage* ou, tout récemment, son commentaire de l'œuvre de Fautrier, cet écrit beaucoup plus tremblant qu'affirmatif, dont l'auteur déclare en préambule : « voici de drôles de textes, violents, maladroits. Il ne s'agit pas de paroles sûres » (*PAE*, I, 92). Mais le voici reconduit par Sartre à cette « infaillibilité un peu courte » qui lui colle à la peau. Contre elle, et parce qu'elle lui paraît liée au caractère écrit de sa parole, il lui faudra jouer l'oral, et ce sera la « Tentative »…

[452] ***Reproduit dans Corr. II, 363, p. 17.***

[453] ***Jean-Paul Sartre, op. cit. p. 254.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Sartre évoque un idéal de parole pétrifiée, mis au service de la description d'objets exclusivement solides (« Ici nous sentons que le fond des choses est solide »[454]) alors que Ponge en est à réhabiliter le liquide (avec *La Seine*) et à proposer, bien plus qu'une *pétrification*, un *pétrissage* – ce qui suppose, notons-le, l'adjonction de liquide à la matière, de façon à former une pâte :

Et puisqu'il s'agit de la Seine et d'un livre à en faire, d'un livre qu'elle doit devenir, allons ! Allons, pétrissons à nouveau ensemble ces notions de Seine et de livre ! Voyons comment les faire pénétrer l'une en l'autre ! (SEI, I, 263)

Rappelons que la notion de pétrissage avait été très tôt présente, comme idéal d'écriture : « Du moins, par un pétrissage, un primordial irrespect des mots, etc., devra-t-on donner l'impression d'un nouvel idiome » écrivait Ponge en 1929 dans « Raisons de vivre heureux » (*PR*, I, 198). Mais sans doute à cette époque n'avait-il pas les moyens du pétrissage, à cause de l'exclusion dont était frappé le liquide. Le pétrissage, c'est le savon qui va l'autoriser, le savon comme galet malléable, que les mains pétrissent et qui sous l'action conjuguée de ce pétrissage et de l'eau, produit la mousse.

Mais la discordance avec Sartre est manifeste, car celui-ci, dans sa description de l'univers pétrifié de Ponge, en est resté au « Galet » (qui date de 1927-28) alors que Ponge, lui, est déjà passé du galet au savon. Aussi, dans ses notes de l'été 1946, s'emploie-t-il longuement à proposer le savon en lieu et place de ce galet dont on a fait son emblème : « Ainsi le savon nous apparaîtra dans son véritable jour, par rapport au galet » (*S*, II, 397). Et si le savon « a certes la tentation de se métamorphoser en ce galet qui peut lui apparaître comme son état de perfection », il ne serait « pas juste de l'y opposer systématiquement » : « mieux vaut faire le compte de ces qualités positives que nous lui avons vues et qui sont inconnues du galet (*S*, II, 397).

En cet été 1946 où Ponge s'attache à se déprendre du galet, vient de paraître, dans la même revue que celle qui avait recueilli l'article de Sartre, un compte-rendu du *Parti pris des choses* signé d'une autre agrégée de philosophie, Claude Edmonde Magny[455]. Cet article opère comme un réactif, réactualisant chez Ponge le sentiment d'un décalage.

D. Sentiment général de décalage par rapport à la réception de l'œuvre

L'article de Claude-Edmonde Magny est titré « Francis Ponge ou l'homme heureux ». C'est le début d'un malentendu qui perdure jusqu'à nos jours, et qui consiste en l'occultation de tout un versant de l'œuvre : celui des difficultés qu'elle doit vaincre, des combats qu'elle mène pour conquérir de haute lutte son apparente simplicité, de ses questionnement constants sur le langage. C'est en toute euphorie que Ponge décrirait les objets, et il se hausserait d'emblée, dans cette tentative inédite, au statut de « grand poète ». Les réticences de Ponge quant à la *poésie*, ses interrogations sur la manière dont il pourrait se situer dans le champ poétique sont ignorées, mais il est vrai que ni le public ni les critiques, se fondant sur le seul recueil paru qu'est *Le Parti pris des choses,* ne disposent encore des éléments de réflexion de Ponge sur cet aspect.

En juillet 1946, le jour même où il tente de reprendre son travail *sur Le Savon*, c'est-à-dire une recherche profondément différente de celle qui animait le *Parti pris des choses*,

454 Jean-Paul Sartre, *op. cit*., p. 263.

455 Intitulé « Francis Ponge ou l'homme heureux », cet article est paru dans *Poésie 46*, n° 33, juin-juillet 1946.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ponge exprime son malaise face à la réception critique de son œuvre, en écrivant dans un fragment manuscrit du *Savon*, resté inédit[456] :

Beaucoup de mal à ne pas prendre au sérieux tout ce que les gens disent de moi, les critiques : Cherche l'essence des choses. Grand poète etc. …. Ce n'est pas vrai. C'est très difficile. Et je me suis déjà plusieurs fois enferré.(…) Je ne suis qu'un poète mineur. J'aimerais l'être à la façon de La Fontaine. J'aimerais aussi sortir de là. Voyez le savon. Est-ce que ce n'est pas joli ? Voici ce que je vous propose de voir dans le savon.

Et Ponge conclut sur une phrase qui, adressée à Paulhan, constitue une réponse à ce que celui-ci lui écrivait quelques semaines plus tôt (« il s'est passé ceci, que tu es, (très justement) devenu célèbre ») (*Corr.* II, 360, p. 14). Soulignant le sentiment d'une inadéquation entre son projet et les intentions qu'on lui prête, Ponge affirme : « Non, vois-tu, je ne crois pas que ce soit *très justement* que je sois devenu célèbre. Je ne suis qu'un pauvre type ». Cette note manuscrite manifeste le conflit vécu par Ponge entre ce qui – il le reconnaît – le flatte dans l'accueil fait à son œuvre, et le sentiment, prégnant, qu'il y a là une sorte de duperie.

Ponge est devenu au yeux du public « l'homme des choses », le « grand poète des choses ». Sa recherche sur le langage est minimisée. Contre cet état de fait, il va être amené à *s'expliquer* sur ses intentions.Il le fera abondamment dans les années qui vont suivre : avec la « Tentative orale » (1947) puis avec « My creative method » (1947-48). Mais il va aussi mettre en œuvre, sans tarder, des stratégies de publication destinées à corriger l'impression donnée par *Le Parti pris des choses* et par la lecture de Sartre.

E. Stratégies de publication en retour

La publication du *Parti pris des choses* est suivie, dans les années quarante, d'un grand nombre d'autres parutions (en sus des textes publiés en revues). Parmi elles, certaines ont pour fonction de corriger l'effet produit par le *Parti pris* en montrant d'autres aspects de l'œuvre – qu'ils soient récents ou au contraire anciens –, propres à empêcher le lecteur de s'installer dans une lecture univoque. L'insistance à publier *La Rage de l'expression*, à partir de 1943, est la première tentative faite par Ponge pour faire connaître et reconnaître les infléchissements récents de son écriture, vers l'ouverture et l'inachèvement. Mais on sait que cet effort mettra beaucoup de temps à aboutir, puisque *La Rage* ne paraîtra en tant que recueil qu'en 1952.

La deuxième tentative en ce sens est celle de la décision de publier les *Proêmes* (décision prise en avril 1944, explicitement pour dérouter Sartre[457]) : cette fois il s'agit de présenter au lecteur un versant ancien de l'œuvre – ou presque, pourrait-on dire, le versant caché et obscur du *Parti pris des choses* –, et ceci au rebours de l'opinion de Paulhan, qui avait largement contribué à censurer cet aspect. L'enjeu est, en grande partie, de jouer le lecteur contre Paulhan : cela ressort clairement de la « Préface » aux *Proêmes* que Ponge rédige, fin 1946**.** La rédaction et l'envoi à Paulhan de cette préface constituent un événement décisif, étroitement articulé à la « Tentative orale », qu'il ne précède que de quelques jours. C'est pourquoi j'examinerai ensemble, au chapitre suivant, ces deux aspects d'un dispositif destiné à donner une impulsion décisive à la relation au lecteur.

456 Feuillet reproduit dans *OC* I p. 842.

457 Voir *supra*, partie III, chapitre 2, « De la difficulté à faire entendre de nouveaux partis pris », p. 333 *sq*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Après-guerre, Ponge pose un troisième acte éditorial, bien plus déroutant encore pour son lecteur que les deux précédents, mais sur un mode très différent : il publie en octobre 1946, chez Seghers, *Dix courts sur la méthode*. A la proposition de Pierre Seghers de faire paraître en plaquette des textes inédits, il répond en choisissant d'extraire, du futur recueil des *Proêmes* [458] *,* dix textes qui, de cette façon, seront ainsi présentés au lecteur comme « en avant-première » Or le choix des dix textes en question[459] obéit visiblement à des intentions précises de la part de l'auteur. D'une part il s'agit de faire remonter le lecteur aux origines même du parcours, puisque ces textes sont tous antérieurs à 1929 (leur date de rédaction s'échelonne entre 1919 et 1928, ce qui correspond à l'époque de toutes les difficultés). D'autre part il s'agit d'attirer l'attention sur trois aspects de l'écriture de Ponge auxquels le lecteur du *Parti pris des choses* n'avait guère été familiarisé : d'abord la forme du poème en vers (sept textes sur les dix se présentent sous forme versifiée), ensuite l'accent mis sur le langage bien plus que sur l'objet, (c'est le cas de tous les textes), enfin l'hermétisme de l'écriture (la plupart des textes choisis, sept sur dix encore, sont d'un abord particulièrement difficile[460]).

Les deux premiers points témoignent très évidemment d'une affirmation d'émancipation vis-à-vis de Paulhan, voire d'une revanche sur le contrôle que celui-ci avait exercé sur *Le Parti pris des choses*. Paulhan avait en effet demandé à Ponge de supprimer du recueil les textes en vers, ainsi que ceux qui s'écartaient de la description d'objet pour s'attacher à la question du langage[461]. Il lui avait aussi demandé expressément de renoncer (« je voudrais bien que tu renonces ») à six textes, parmi lesquels trois sont repris dans *Dix Courts* (« L'Antichambre, « Le Jeune Arbre », « Flot »), au motif qu'ils étaient « d'un ton (…) trop « autre » pour ne pas agacer inutilement [s]on lecteur » (*Corr. I*, 229, p. 230-231). Si, en 1939, Ponge se laissait imposer par un autre la conduite à tenir face à son lecteur, il en va tout différemment en 1946 : il choisit de publier précisément ce qui risque « d'agacer », soit qu'il récuse ce risque, soit que le fait d'« agacer » son lecteur ne lui paraisse pas « inutile ». En tout cas il choisit de le déconcerter. Du reste, il traverse d'ores et déjà une période de déstabilisation dans sa relation à son lecteur.

3. Parler à qui ?

En ce qui concerne la relation au lecteur, l'événement majeur sera la rencontre directe avec celui-ci, dans le cadre de la « Tentative orale », en janvier 1947. Cette rencontre permettra de dénouer une certaine « crise » dans la relation au lecteur, crise qui se manifeste dans l'immédiat après-guerre (1944-1946) par un flottement dans la manière dont cette relation s'établit au sein des textes eux-mêmes.

[458] Voir notice de Michel Collot sur *Dix Cours sur la méthode* : « Ponge éprouve le besoin de s'expliquer sur ses intentions (…). C'est dans cet esprit qu'il compose le recueil de *Proêmes*, dont le manuscrit semble être prêt en 1945, mais qui ne verra le jour qu'en 1948 » (*OC* I p. 922).

[459] Il s'agit de : « La Dérive du sage », « Pelagos », « Fable », « La Promenade dans nos serres », « L'Antichambre », « Le Tronc d'arbre », « Flot », « Le Jeune Arbre » , « Strophe » et « L'Avenir des paroles ».

[460] L'un des exemples les plus significatifs de cet hermétisme est le poème « Fable » (*PR*, I, 176) , qui dut déconcerter, dès ses deux premiers vers (« Par le mot *par* commence donc ce texte / Dont la première ligne dit la vérité ») plus d'un lecteur du *Parti pris des choses*.

[461] Rappelons qu'en juin 1939, il écrivait à Ponge : « cherche simplement à ce que ton livre soit *complet* (phénoménologiquement), cherche à en faire un objet parfait. (Et déjà pour cela il vaudrait mieux qu'il n'y eût pas vers et prose, mais seulement prose) » (*Corr. I*, 233, p. 233).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Le modèle de relation érotique tel qu'il s'était élaboré dans les passages du *Savon* rédigés en 1944 connaît, en particulier, un coup d'arrêt. Dans un grand nombre de textes, on constate un relatif effacement du lecteur, tandis que parallèlementde nouvelles postures sont expérimentées face à lui – la posture pédagogique notamment. A noter aussi l'apparition sporadique d'une certaine agressivité envers le lecteur, qui pour être en partie un jeu n'en est pas moins bien marquée. Sans doute est-ce la conséquence de l'irruption récente, au beau milieu du tête à tête auteur-lecteur, du personnage du critique, qui vient s'interposer dans la relation à la façon d'un écran et la rendre problématique. Devant l'accueil fait à son œuvre, Ponge manifeste, on l'a vu, le sentiment d'un malaise, d'une discordance**,** voire d'une duperie. Sa façon de s'adresser à son lecteur s'en ressent. La relation à celui-ci est en quelque sorte à reconsidérer, à reconstruire, de façon qu'elle puisse intervenir *contre* la relation à la critique. Mais un autre facteur, sur lequel je voudrais tout d'abord m'arrêter, vient expliquer ce flottement : Ponge en tant que critique d'art est, dans ses écrits sur la peinture (nombreux à cette époque) confronté à un lecteur nouveau, qu'il connaît mal et qui présente l'inconvénient d'être beaucoup moins son lecteur que – d'abord – un amateur d'art.

A. Les premiers textes de critique d'art : flottement

Si les premiers textes de critique d'art de Ponge manifestent un certain désarroi dans la relation au lecteur, c'est que ce lecteur lui-même est flou, nouveau, inconnu, mal défini. Et *a priori* moins acquis à la cause de Ponge, moins proche de lui, car il se définit d'abord comme amateur d'art : avant de lire un texte *de* Ponge il lit un texte *sur* Fautrier ou sur Braque. Peut-être même n'a-t-il guère de goût pour la poésie…Il faut ici rappeler les conditions de parution de ces articles. S'ils sont aujourd'hui réunis sous le titre *Le Peintre à l'étude* et figurent en bonne place dans les œuvres complètes de Ponge, leur statut était moins clair à l'origine : leurs supports de parution (revues d'art, préfaces à des expositions ou des albums de reproduction) les liaient étroitement à l'actualité artistique du moment[462]. Ce contexte d'énonciation induisait le risque d'une lecture ramenée à un balayage rapide du texte, celui-ci n'ayant, aux yeux du lecteur, qu'un statut introductif à l'œuvre de l'artiste, donc secondaire. Ce risque dont Ponge ne cherche pas à cacher qu'il en est parfaitement conscient, peut être à l'occasion générateur de ressentiment et d'agressivité.

De plusles faibles tirages de ces textes rappelaient d'emblée qu'ils s'adressaient à un lectorat réduit, correspondant à une élite sociale acheteuse de livres d'art[463]. On peut facilement imaginer que ce fait ait placé Ponge dans une situation inconfortable, si on le met en rapport avec ses propres déclarations dans *Le Savon* de 1946, déclarations selon lesquelles il « pense pouvoir être lu par des personnes d'une classe misérable » et entretient l'espoir que « le plus grand nombre de personnes – et à la limite, tous les humains – soient placés un jour dans la condition de pouvoir rechercher ces valeurs » du « beau » et du « délicat » qu'il leur souhaite comme « le souverain bien » (*S*, II, 383-384).

En somme, un certain nombre d'écrans s'interposent entre Ponge et son lecteur-amateur d'art. On ne s'étonnera pas que l'adresse au lecteur ne constitue pas un dispositif essentiel de ces textes. En revanche on y remarque la mise en œuvre de postures nouvelles

462 Le texte sur Fautrier constitue une préface pour une exposition des « Otages ». Il est publié en pré-originale dans la revue *Le Spectateur des arts*, n° 1, décembre 1944. « Braque le Réconciliateur » est une préface à un album de reproductions publié chez Skira, collection « Les Trésors de la peinture française ».

463 L'édition originale de « Notes sur les Otages » chez Seghers en 1946 ne comporte que 300 exemplaires ; « Matière et mémoire » est publié chez Fernand Mourlot, (lui-même imprimeur-lithographe) à 60 exemplaires.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

et variées face au lecteur. Car ce lecteur-amateur d'art, Ponge pourra choisir de l'ignorer, mais aussi de se placer en face de lui dans une posture didactique de revanche, ou même de l'agresser.

Voyons ce qu'il en est dans la succession des premiers textes :

« Note sur "Les Otages", Peintures de Fautrier » : labilité des positions

Dans ce premier grand texte de critique d'art, Ponge s'adresse peu à son nouveau lecteur, si l'on excepte une prise à partie qui, sous couvert de familiarité quasi-mondaine, ne fait que souligner une distance : « Ni vous, monsieur, (cher amateur), ni moi ne sommes des sauvages. Pourtant la sauvagerie est là, elle inonde le monde. Cher amateur, nous vivons en pleine sauvagerie » (*PAE*, I, 102). Cette distance ironique est relayée, à partir de la troisième partie, par une posture didactique : Ponge engage un développement sur les formes variées que peut prendre la destruction de la personne humaine, et il rythme très pédagogiquement ce développement, à l'intention de son lecteur, par des connecteurs logiques et des adresses[464]. Cependant, avec la partie IV, le lecteur se voit de nouveau ignorer. Dans un progressif *échauffement* lyrique, marqué par une fragmentation extrême du propos, comme s'il s'agissait d'une série d'intuitions ou de saisies en éclairs, Ponge semble avoir oublié son lecteur. Il ne s'adresse pas à lui, le plaçant plutôt devant une scène conversationnelle qui se joue avec lui-même, comme il le faisait dans certains passages de *La Rage*. Il met le lecteur en position de spectateur-témoin des interrogations[465] ou des admonestations[466] qu'il s'adresse à lui-même pour tenter de cerner la cause profonde de son émotion face à la peinture de Fautrier.

Cetexte est en somme comme l'essai et le déploiement, dans ce nouveau contexte énonciatif qu'est la critique d'art, de postures variées face au lecteur. Par là même il révèle un flottement quant au lien à établir avec ce lecteur.

« Matière et mémoire » : de l'ambiguïté des relations

Dans « Matière et mémoire », texte consacré aux réactions de la pierre face au « traitement » pratiqué par le lithographe, le point qui me paraît remarquable est le transfert, sur la relation entre l'artiste et son matériau, du modèle érotique qui, avec « Le Mimosa » puis *Le Savon*, commençait à caractériser la relation auteur-lecteur : la matière-pierre prend la place du lecteur, et entre avec l'artiste dans une relation fortement érotisée. Ceci peut s'interpréter comme un relatif suspens de la relation avec le lecteur. Cependant le processus est plus complexe car la pierre est métaphorisée dans des termes qui appellent immédiatement son identification à un être humain :

Quand on inscrit sur la pierre lithographique, c'est comme si l'on inscrivait sur une mémoire. C'est comme si ce que l'on parle en face d'un visage, non seulement s'inscrivait dans la pensée de l'interlocuteur, dans la profondeur de sa tête, mais apparaissait en même temps en propres termes à la surface, sur l'épiderme, sur la peau du visage (PAE, I, 117-118).

464 « Pour continuer, nous découvrirons encore… », « voyez Goya, etc. » (*ibid*. 101) ; « pour mémoire, je citerai encore…. » ; « enfin venons-en à… » (*ibid*., 102).

465 « Comment se fait-il que je reconnaisse là (…) l'horreur, le remords et en même temps la volonté de vaincre, la résolution ? » (*ibid*, 108).

466 « Fautrier (…) s'est trouvé seul (…) ayant tout aboli. Non ! Que dis-je ? Il en est à abolir encore » (*ibid*., 114).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

En prêtant à la pierre un visage, c'est-à-dire le symbole même de l'altérité, l'auteur entretient un flottement dans son énoncé. De qui ou de quoi parle-t-il au juste : de la pierre ou du lecteur ? Il renforce encore l'ambiguïté en poursuivant ainsi :

Lorsqu'une personne, vous le savez par expérience (…), réagit à vos formulations, n'allez-vous pas en tenir compte, vous adressant à elle ? Et donc, ne lui parlerez-vous pas un peu comme elle a envie qu'on lui parle ? (…) ne prononcerez-vous pas ce que vous voulez dire de telle façon qu'elle l'accepte, qu'elle l'accueille comme il faut ? (ibid., 118).

Tout ce qui précède peut naturellement être lu aussi comme renvoyant, à travers la relation de l'artiste à la pierre, à celle que l'auteur entretient avec son matériau (les mots), et son destinataire (le lecteur). Une égale sollicitude se révèle nécessaire à l'égard de l'un comme de l'autre. Il faut s'occuper du lecteur, en tenant compte de la façon dont « il a envie qu'on lui parle », de façon qu'il « accueille comme il faut » cette parole. Il faut aussi s'occuper du matériau en ne lui imposant que ce qu'il peut recevoir. La pierre (les mots) doit être traitée avec la considération qu'elle mérite, pour parvenir à l'expression, selon le vieux principe des droits imprescriptibles de l'objet, mais avec une dimension nouvelle de joyeuse attention, voire de sympathie. Ce que Ponge dit de la pierre-support est très proche de ce qu'il disait de l'objet savon, en 1944 : « Tandis que si, au contraire, l'on s'occupe d'elle, (…) quelle joie de sa part ! Quelles réponses ! Comme elle vous récompense ! » (*PAE*, I, 119) écrit-il à propos de la pierre lithographique, en écho à ses considérations précédentes sur le savon : « dès qu'on s'occupe de lui, (…) quel élan magnifique ! Quel enthousiasme extrême dans le don de soi ! Quelle générosité ! » (*S*, II, 367).

Le motif de l'*interaction* se décline ici sous ses diverses réalisations. Il s'agirait de parvenir à une prise en compte généralisée (de l'objet, des mots, du lecteur) de façon à parvenir à une jubilation non moins généralisée. C'est ce que Ponge est en train de découvrir à ce moment : qu'il ne peut provoquer le plaisir du lecteur qu'en l'associant à un système jubilatoire d'ensemble, tenant compte de tous les éléments en jeu. Mais ceci se manifeste, dans « Matière et mémoire », hors de toute adresse explicite au lecteur. Car le rapport érotique à ce lecteur est quelque peu en souffrance, ou en veilleuse, oblitéré qu'il est par les discordances ressenties par Ponge dans la réception de son œuvre, et par la nécessité, dans le contexte de la critique d'art, d'un rapport au lecteur plus surveillé.

Enfin il faut mentionner qu'avec « Matière et mémoire » le thème de l'*im-pression* vient relayer celui de l'*ex-pression*. Il n'y a pas d'expression réussie (heureuse) sans réussite de l'impression (sur la matière verbale, sur le lecteur). J'y reviendrai au chapitre suivant.

« Braque le Réconciliateur » : le lecteur malmené

Contrairement aux deux premiers, ce texte semble ménager une large place au lecteur. Il s'ouvre en effet sur une adresse directe : « Lecteur, pour commencer il faut que je l'avoue : ayant accepté d'écrire ici sur Braque (…), me voici bien embarrassé » (*PAE*, I, 127). Ponge tutoie ici d'emblée son lecteur, fait jusque là encore inédit dans ses textes de critique d'art. La pratique répétée de ce type d'écrits lui a-t-elle donc permis d'établir avec lui une familiarité ? Les choses sont plus complexes : le tutoiement serait plutôt ici l'une des marques d'un rapport de force, et l'adresse répétée au lecteur, dans la première partie du texte, le signe d'une stratégie destinée à le *tenir en respect* : il s'agirait de répondre par une familiarité quelque peu insolente à une mise en demeure quelque peu vexante. En effet l'« embarras » que Ponge mentionnait dans sa première phrase est dû, et il s'en explique sans tarder, à la position secondaire, purement introductive, que le lecteur assigne, selon lui, à son texte par

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

rapport à ce qui constituerait l'intérêt majeur du recueil, à savoir les reproductions de Braque qui vont suivre. Or la démarche qui le tente, lui, est celle d'« une sorte de poème à [s]a façon », qui rendrait compte au contraire de « [s]on idée globale intime de Braque » (*ibid*., 127). Projet que le contexte d'énonciation rend difficilement réalisable :

Mais en ce lieu ? Comme introduction à un recueil de reproductions ? Non sans doute. Puisque ces pages que tu t'apprêtes, les lisant ou non, à faire tourner sur leurs gonds pour pénétrer au plus tôt dans l'œuvre même, pourquoi donc sont-elles faites, sinon pour cet office (d'être tournées), si bien que rien en elles ne doive s'amasser qui trop les alourdisse (ibid., 127).

Ponge annonce donc qu'il va renoncer à « ce qu'il « sai[t] faire le mieux », c'est-à-dire « fonder sérieusement en réalité (...) le magma de [s]es authentiques *opinions* » (*ibid*., 128). Mais cette soumission n'est qu'une feinte car dans un spectaculaire exercice de prétérition, il communique aussitôt au lecteur, sur une bonne vingtaine de lignes, le « magma » des opinions en question, tout en continuant de protester de sa bonne foi : « Non ! Je ne dois pas ici fonder cela en réalité. Cela serait trop suggestif, trop imposant, trop lourd à ta mémoire. Je risquerais que tu m'en veuilles trop (de ne plus pouvoir l'oublier) » (*ibid*., 128).

Il est clair que s'établit ici tout un petit jeu avec le lecteur, dans lequel l'appel à connivence le dispute à la démonstration de pouvoir. Cette ambiguïté culmine, à la fin du préambule, avec l'annonce du traitement auquel doit s'attendre le lecteur :

Non ! Au lecteur qui se présente ici il faut seulement qu'après l'avoir ainsi dans mon antichambre plusieurs fois fait tourner sur lui-même, je le lance à cheval sur mes moutons dans le couloir dialectique au fond duquel s'ouvre ma porte sur Braque (ibid., 128-129).

Et ce lecteur ainsi malmené, c'est bien en effet sur *ses* « moutons » que Ponge va le lancer « à cheval ». Après lui avoir consacré ce préambule stratégique, il ne s'adressera plus guère directement à lui, mais lui imposera des développements dans lesquels, à travers l'art de Braque, il traite de questions qui sont les siennes propres – la nécessité de « s'enfoncer dans sa singularité », le fait de « prendre son propre parti », le choix des « objets les plus familiers »… – et qui à ses yeux trouvent une résolution exemplaire dans l'œuvre de Braque. Lorsqu'il écrit « nous », c'est plus souvent à Braque qu'il s'associe qu'au lecteur, en particulier dans cette formule deux fois prononcée : « et qu'on nous laisse à notre laboratoire » (*ibid*., 133-135).

Quant au ton de ces développements, il sera souvent didactique, Ponge n'hésitant pas, par exemple, à récapituler ses conclusions dans une synthèse très pédagogique qui les martèle auprès d'un lecteur mis en position d'élève prenant des notes : « Mais peut-être en suis-je arrivé où je dois me résumer (…) J'ai dit que la seule raison et justification de l'art était …. », « j'ai dit que la seule façon de nous exprimer authentiquement était… », « j'ai dit que nous allions parvenir ainsi… », « je conclurai en affirmant que… » (*ibid*., 133, je souligne). Ainsi, si l'un des enjeux souterrains de ce texte pouvait être quelque chose comme : « est-ce moi que l'on veut écouter ou est-ce seulement la peinture que l'on veut regarder ? », Ponge y a démontré qu'il entendait garder à sa parole son autorité – ce qui lui permet de jouer à nouveau, au moment de prendre congé, de son prétendu effacement devant l'œuvre à commenter : « Bornons ici ce peu du "rien qu'on peut dire" de choses expressément faites pour être vues… » (*ibid*., 135).

Ce texte met en lumière, me semble-t-il, une dimension fondamentale de la relation de Ponge à son lecteur : un jeu d'agression et d'imposition de pouvoir, qui était peu apparu jusque-là mais va se manifester plus nettement encore dans *Le Savon* de 1946.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

B. *Le Savon* de 1946 : agression

Si les textes sur l'art soulevaient le problème d'un lecteur mâtiné d'amateur d'art, dans *Le Savon* de 1946 le lecteur est désormais, après les articles critiques parus sur Ponge, mâtiné de critique. Il va s'agir, une fois de plus, d'opérer un partage, de tracer une ligne de partage entre lecteur et critique, pour prendre le parti de celui-là contre celui-ci.

Lorsque Ponge, après deux années d'interruption, reprend son travail sur *Le Savon* (son principal chantier à l'époque), il n'y retrouve pas *son* lecteur tel qu'il l'y avait laissé en 1944. Entre-temps en effet s'est glissée, entre lui et ce lecteur, la figure du critique, et ce fait a un impact suffisamment significatif sur l'écriture pour que Ponge le signale d'emblée, en ouverture de son travail :

pendant l'été 1946 (…) j'eus le loisir d'y [au Savon] travailler à nouveau. L'on notera qu'alors les circonstances avaient changé – et pour moi aussi, personnellement pour moi. Beaucoup d'essais sur mon œuvre, à la suite de celui de Sartre, avaient été publiés(S, II, 381, je souligne).

C'est justement en se référant au titre de l'un de ces articles, celui de Claude-Edmonde Magny, tout récemment paru[467], que Ponge reprend ses notes sur *Le Savon* :

« FRANCIS PONGE, OU l'homme heureux », me suis-je entendu dire. Certainement : très heureux de tout ce qui m'arrive et particulièrement d'avoir (…) eu le temps d'observer un peu attentivement un petit morceau de savon (ibid., 382).

Dans le contexte d'une réponse à l'article très laudatif d'une agrégée de philosophie (qui écrivait par exemple : « on voudrait, dialoguant avec lui à l'infini, donner à ses proses la temporaire éternité du jugement critique »[468]), la volonté d'insolence est manifeste. Contre tous les jugements critiques, contre sa célébrité nouvelle, Ponge voudrait en revenir au *Savon*, faire jouer le *Savon*, comme un ressort magique. Celui qui est devenu quelqu'un dont *on parle* persiste et signe dans sa décision de parler d'un morceau de savon. Et poursuit par une invite : « Si vous disposez de quelques minutes et qu'il vous chante d'en refaire le chemin avec moi… » (*ibid*., 382). Le « vous » interpelle le lecteur : se détournant du critique, Ponge fait jouer contre celui-ci le lecteur. Notons cependant la relative mise à distance de ce « vous », qui n'a plus rien d'un partenaire érotique et dont l'adhésion est présentée davantage comme une acceptation provisoire, dictée par la curiosité, que comme un désir profond. Si la relation avec le lecteur cherche à se rétablir, elle reste néanmoins empreinte de méfiance

En fait, malgré l'annonce d'un texte sur le savon, c'est à une longue pause proêmatique que le lecteur est convié, au long de ces pages écrites du 17 au 22 juillet, puis poursuivies le 25 juillet et le 2 août sous le titre « Avec le savon dans la baignoire du Gnothi Seauthon ». Pause qui a pour objet de répondre aux critiques et de justifier le projet du *Savon*. Aucune adresse au lecteur : les véritables destinataires de ce long fragment daté des 17-22 juillet, ce sont en effet les critiques et les intellectuels communistes. Ponge tente de justifier auprès d'eux ses prises de position esthétiques et politiques. Une fois de plus, il revendique son parti pris initial : « S'il se trouvait (comme il se trouve) que ce fût à propos des choses les plus simples (…) que le jeu de mon esprit s'exerçât le plus favorablement, je souhaiterais qu'on ne m'en fît pas grief » (*ibid*., 382). Il se défend par ailleurs de l'accusation de désengagement politique :

467 Claude-Edmonde Magny, « Francis Ponge ou l'homme heureux ». *Poésie* 46, n° 33, juin-juillet 1946, p. 62-68.

468 *Ibid*., p. 63.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ainsi, je ne détournerai personne du devoir d'action et de révolte. Au contraire, lorsque la situation est prégnante (…), considérant que chaque homme (fût-il artiste) doit accorder une part au moins de son activité à l'action civique, je prendrai parti du côté [celui du parti communiste] que j'ai dit (ibid., 384).

On note la solennité du ton, l'ampleur des phrases, les imparfaits du subjonctif : l'heure est à un discours apologétique sérieux (quoique teinté d'ironie) ; les apartés ludiques avec un lecteur connivent ne sont pas de mise.

Mais à la fin du fragment, voici que l'on semble en revenir au lecteur, à celui qui est prêt à entendre parler du savon et à jouer la connivence :

il y a évidemment beaucoup à dire à propos du savon. Non certes jusqu'à nous flétrir les mains (…). Mais voyez, dès le premier contact, cette prestidigitation, ces tours de passe-passe… Ceci dit pour vous allécher (ibid., 385-386).

Le fragment qui suit immédiatement (« Avec le savon dans la baignoire du Gnothi Seauton») est en effet d'un ton différent : beaucoup moins solennel d'une part, il centre d'autre part le propos sur le texte en train de s'écrire et non plus sur des considérations générales. Mais à qui s'adresse-t-il ? Ce lecteur qui semble pris à partie n'est-il pas en partie confondu avec les critiques, suspecté de complicité avec eux, ce qui expliquerait la manière dont il est à la fois mis à distance (« chers amis ») et quelque peu brutalisé :

Justement, chers amis, c'est cette application que je cherche. C'est à quelque application que je cherche à m'astreindre. Et à vous astreindre par la même occasion. N'en doutez pas, le savon n'est qu'un prétexte. Avez-vous jamais pu l'imaginer autrement ? Il me faut seulement que vous récitiez mes propres paroles avec moi. Que je vous force à m'accompagner à mon allure (ibid., 387).

On assiste là à l'exhibition d'un désir de pouvoir crûment exprimé. Comme sous l'effet d'une colère qui ferait d'un coup abattre les cartes et dévoiler un enjeu jusque-là dissimulé, Ponge tente auprès du lecteur un coup de force : il lui réclame une obéissance parfaite, une adaptation totale à sa propre démarche. Mais ceci est immédiatement contrebalancé par la recherche d'une proximité érotique :

Et j'aimerais bien par surcroît que cette allure vous ravisse. Et qu'elle me ravisse moi-même, d'abord. Mais ne m'avez-vous pas déjà abandonné ? Là ! Là ! Nous allons ralentir, car voilà qui est partir beaucoup trop vite… (ibid., 387).

C'est un véritable petit psychodrame qui est mis en scène dans ce passage où se révèlent les ambivalences de la relation au lecteur : on le réprimande, on le bouscule pour lui faire savoir de quel côté est l'autorité, puis on se radoucit pour ménager la relation… La démonstration de pouvoir (l'injonction d'accepter la contrainte) est assortie d'un mouvement de sollicitude inquiète (« Là ! Là ! Nous allons ralentir… »). Le lecteur devra accepter une contrainte, mais il revient à l'auteur de faire en sorte qu'il l'accepte. En somme, l'autorité de l'auteur sur son lecteur ne se conçoit pas sans les devoirs qu'il a envers lui en contrepartie. C'est la première fois qu'est ainsi mise en pleine lumière, dans un texte de Ponge, l'existence d'un dispositif stratégique en direction du lecteur.

Mais voici que réapparaît aussitôt après, derrière la figure du lecteur, celle du critique-censeur qui était restée en surimpression. Le lecteur sommé d'obéir laisse brusquement la place à un critique sévère, auquel Ponge commence par prêter des objections, avant de céder tout bonnement la parole à ce personnage venu s'interposer entre le lecteur et lui :

Vous me direz que je profite ici du crédit que sur mes précédents écrits l'on m'accorde. Que ces déambulations préliminaires n'offrent aucun intérêt (…).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Pourquoi ne pas entrer dans le vif du sujet et saisir le lecteur par la brusque apparition d'une forme nue, concrète, comme il est en votre pouvoir de le faire ? Cher ami, vous nous décevez » (ibid., 387).

On constate ainsi un erratisme continuel, dans ces passages du *Savon* rédigés pendant l'été 1946, entre un lecteur-complice et un critique-censeur. Sous l'effet des premières lectures critiques, la figure du lecteur connaît une véritable déstabilisation. La menace d'être incompris ou mal jugé produit une colère et une agressivité très perceptibles dans ces pages.

Cependant, toute crise devant aboutir à une nouvelle configuration, c'est dans ces pages aussi que va être proposée au lecteur une réconciliation. *Sous condition* toutefois, et dans un spectaculaire changement de camp de la notion de « parti pris » : c'est en effet le lecteur qui se voit sommé désormais de *prendre son parti* des choix irréversibles opérés par l'auteur :

Puisqu'il faut bien nous rendre à l'évidence (et toi, lecteur, en prendre ton parti) : c'est à propos des objets de réputation les plus simples, les moins importants (…) que le jeu de notre esprit s'exerce le plus favorablement (ibid., 387).

L'obligation de prendre son parti de la situation est réaffirmée encore plus nettement un peu plus loin : « Lecteur, il faut en prendre ton parti. Nous allons prendre en main un sujet dérisoire » (*ibid*., 388). L'accord du lecteur paraît immédiatement tenu pour acquis, puisque quelques lignes plus loin ce lecteur, traité maintenant en confident, devient le dépositaire d'un aveu **:** « Lecteur, après le galet, il fallait bien que j'en arrive au savon » (*ibid*., 388). Contre les critiques, contre Sartre qui en est resté à la pierre, le lecteur est pris à témoin de la nécessité du parcours qui mène du galet au savon.A lui seul s'adresse ce fragment d'autobiographie intellectuelle.

Et c'est alors, sur cet accord tacitement acquis, sur ce tête-à-tête accepté par le lecteur – puisqu'il continue de lire – que peut s'opérer la spectaculaire expulsion hors de scènes des philosophes : « Philosophes, vous m'avez compris. Allez vous coucher. A la niche » (*ibid*., 389). La ligne de partage est tracée. La scène reste libre pour la seule relation auteur-lecteur. Après ces mises en ordre ou mises au point, Ponge va pouvoir en revenir au texte proprement dit, et proposer, avec « L'Exercice du savon », une nouvelle version du travail. En finir avec les critiques et en revenir à l'essentiel, c'est-à-dire le morceau de savon, n'était-ce pas l'enjeu annoncé dès le début ?

Cependant, le jeu d'agression envers le lecteur resurgit sporadiquement, dans des passages où s'opère de nouveau la surimpression du lecteur et du critique, et où réapparaît alors un parti pris d'agressivité défensive :

Ici encore je ne pense pas qu'on puisse, avec quelque justice ou raison, avancer des expressions péjoratives. Et à vrai dire, je ris au contraire, par avance, de votre confusion – lorsque vous observerez attentivement la façon dont le savon lui-même est confondu dans le liquide, – car vous sentirez alors votre propre infériorité dans l'air du temps (…). Toutes les critiques déjà prêtes dans votre bouche (…) seront risiblement démenties, se trouveront tout à coup, par des flots de lumière aveuglante, copieusement ridiculisées (ibid., 398).

Mais c'est bien au lecteur, et à lui seul, que s'adresse l'extraordinaire proposition faite en conclusion – à la fin du fragment intitulé « De l'eau savonneuse et des bulles de savon » – à savoir le don de la *solution* grâce à laquelle il pourra, lui aussi, s'exercer à faire des bulles de savon :

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Mais enfin, si je pousse plus loin l'analyse, il s'agit beaucoup moins de propulser moi-même des bulles, que de vous préparer le liquide (ou la solution, comme on dit si bien) (…) dans lequel vous pourrez, à mon exemple, vous exercer (et vous satisfaire) indéfiniment, à votre tour… (ibid., 404).

C'est sur ce don, où se réalise l'alliance *a priori* si improbable de la complicité entre enfants et de la pédagogie, que s'achève le texte : ne lui succédera qu'un bref paragraphe de « rinçage ».

Le Savon de 1946, qui commençait par agresser le lecteur, parvient donc, *in extremis*, à rétablir avec lui cette relation de don, à laquelle Ponge a si souvent manifesté son attachement. Mais non sans difficultés. C'est un texte où se manifeste une profonde déstabilisation dans la relation au lecteur et dont l'un des enjeux est sans doute de reconstruire cette relation sur de nouvelles bases. Il s'agit en particulier de parvenir à dissocier clairement la figure du lecteur de celle du critique, avec laquelle il s'était opéré une fâcheuse surimpression. Peut-être les profondes difficultés rencontrées dans l'écriture du *Savon* en cet été 1946 tiennent-elles en grande partie à cela.

Le texte tente donc d'opérer une mise au net, en réglant leur compte aux critiques, aux intellectuels communistes, et aux philosophes, afin de rétablir avec le lecteur – et avec lui seul – une relation non médiatisée. Contre un certain accueil critique de son œuvre (celui de Sartre, en particulier), Ponge en appelle à ses propres lecteurs. Mais pas à n'importe quelle condition, loin s'en faut. L'enjeu n'est pas de s'attirer les bonnes grâces du lecteur, mais d'obtenir de lui la reconnaissance (indispensable) du nouveau parti pris qui consiste, justement, en la détermination d'être fidèle à « son propre parti ». Ainsi ce texte manifeste-t-il une sorte de *c'est à prendre ou à laisser*, en annonçant au lecteur l'intention de lui imposer des contraintes non discutables[469]. C'est, par bien des aspects, un texte de colère et d'exaspération, qui dévoile durement certains enjeux (de pouvoir) à l'œuvre dans la relation auteur-lecteur. Se confirme ici l'existence sporadique d'un rapport agonistique avec le lecteur, rapport qui s'esquissait déjà dans « Braque le Réconciliateur ». Il prend, dans *Le Savon* de 1946, une forme très théâtralisée, faite d'agressions, de sollicitations, de mises en demeures… Le but est d'opérer, par cette épreuve de force, le tri entre le vrai lecteur et les lecteurs indésirables. Avant de proposer, au premier et à lui seul, la nouvelle version du *Savon* qu'est « L'Exercice du Savon ».

Mais ce n'est pas par hasard si c'est dans *Le Savon* que le statut du lecteur se voit remis en question, et concurrencé par celui d'auditeur-spectateur, ou même de partenaire sommé par l'auteur, on l'a vu, de « réciter [s]es propres paroles avec [lui] ». Car ce texte est aussi le lieu d'un conflit entre deux manières de s'adresser à son destinataire : l'oral et l'écrit.

4. Entre oral et écrit : *Le Savon* comme tension

L'été 1946 est le moment où se prend un nouveau parti, une résolution capitale : celle d'accepter la confrontation, si longtemps redoutée donc différée, à la parole orale. Il s'agit, selon les propres termes de Ponge, de prendre la décision « de parler parfois au lieu

[469] Bénédicte Gorillot articule de manière intéressante cette logique du *C'est à prendre ou à laisser* à un changement d'attitude rhétorique survenant chez Ponge à partir de 1946. A dater de ce moment, Ponge revendique volontiers le droit à l'amateurisme et au dilettantisme : « Entré dans l'ère des « bonheurs relatifs », il « impose ses divins défauts d'écriture avec une sérénité neuve ». (B. Gorillot, *Le discours rhétorique de Francis Ponge*, thèse de doctorat, Université Paris III, 2003, p. 243).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

d'écrire »[470]. Cette décision est en lien étroit avec les difficultés que rencontre Ponge à cette époque dans l'écriture du *Savon*.

A. « Faire » *Le Savon* « en parlant » ?

On sait en effet – Ponge s'en est expliqué plus tard – que le travail sur *Le Savon* en cet été 1946 a été source de grands tourments, allant jusqu'à susciter une véritable crise : « Pendant que je travaillais aux derniers brouillons plus haut (été 46), je me trouvai parfois au bord du désespoir » écrira Ponge en 1965 (*S*, II, 419). En témoigne aussi la correspondance avec Paulhan : « Je travaille beaucoup au Savon (dont je me dis parfois –il y a trois ans que ça dure – qu'il est capable de me rendre fou… et me demande – depuis quelques jours – si cela en vaut bien la peine… – Mais sans doute ?)» (*Corr. II*, 364, p. 19). Or cette période de difficultés s'est trouvé coïncider avec des propositions de conférences, qui n'étaient certes pas les premières à être adressées à Ponge mais qui furent, pour la première fois, acceptées. Là encore, Ponge s'en est expliqué dans ce texte dont le titre, « De l'importance historique du Savon dans mon œuvre » souligne l'infléchissement décisif que *Le Savon* a exercé sur son parcours :

J'avais jusqu'alors toujours éludé (…). Mais je pris brusquement la décision de forcer la décision (si je puis dire) quant au Savon – je désespérais alors de pouvoir me débarrasser autrement en tentant de le faire devant le public de ces conférences [sic]. Deux lettres partirent alors (…) par lesquelles j'acceptais ces conférences. (…) Ce Savon ayant été à l'origine de ma décision de parler parfois au lieu d'écrire, il se trouve par là même à l'origine de toutes mes conférences postérieures (S, II, 419-420).

Dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*, Ponge reviendra encore sur le rôle du *Savon* dans son accession à la parole orale : « Il se trouve que c'est parce que j'ai désespéré, à un moment, de pouvoir écrire ce Savon, que j'ai accepté de parler, parce que je voulais le faire en parlant » (*EPS*, 183, je souligne).

« Je voulais le faire en parlant » : ambiguïté de la formule… Sans doute cette volonté a-t-elle pris force de décision à l'occasion d'une sollicitation de conférence, mais tout laisse à penser qu'elle était déjà présente, que le *Savon* était animé dès ses débuts d'une volonté de « le faire en parlant » tout autant qu'en écrivant, d'une tension entre l'écrit et l'oral révélatrice d'un nouveau moment de crise concernant la notion de *parole*. En témoignait déjà en 1944, la tentative de mise en voix du texte, sous forme théâtrale, tentative que j'ai commentée au chapitre précédent. Deux ans plus tard, la volonté de « faire » *Le Savon* « en parlant » passe par une intention affichée de détruire tous les supports écrits de ce texte.

B. Congédier l'écrit ? « Froissons et jetons au panier toute note ou brouillon »

Dans *Le Savon* de 1946 apparaît l'expression d'un désir nouveau et insistant, que le texte décline sous plusieurs formes : celui de la *destruction* de toute note écrite, de tout support de papier. Voici ce que l'auteur déclare en effet en guise de préambule : « Mais voyons : commençons par le commencement. Et froissons d'abord puis jetons au panier tout brouillon de papier empreint du mauvais goût ordinaire aux enveloppes de l'objet. Saisissons-le tout nu » (*S*, II, 382). L'enveloppe de papier qui entoure le savon se confond ici avec le

[470] « De l'importance historique du Savon dans mon œuvre ». Ce texte, censé constituer l'Appendice VI au *Savon* mais finalement resté inédit, est reproduit dans *OC* II p. 419.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

brouillon d'où finira par s'extraire le texte dit. Trois pages plus loin, reprise du même thème : « Puisque, pour commencer, il faut toujours rompre quelque chose, ne serait-ce que le silence, rompons donc, froissons et jetons au panier toute note ou brouillon » (*ibid*., 385). Cette rage à « jeter au panier » rappelle celle d'un texte ancien, « La Fin de l'automne », où se donnait déjà libre cours un « beau nettoyage » : « Le dépouillement se fait en désordre. (…) Au panier, au panier ! La Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque, gaule rageusement ses derniers fruits » (*PPC*, I, 16).

Mais en 1946, le dépouillement métaphorique tend à devenir réalité ; le fragment daté du 2 août commence en effet par cette déclaration :

Absurde peut-être, mais j'ai décidé de détruire mes notes sur LE SAVON le 15 août. A ce moment, il faudra donc non seulement que le texte définitif soit écrit, mais que je le sache par cœur (puisque j'ai décidé de tout détruire). ….Ou alors, que je sache toutes mes notes par cœur, et il faudra donc les avoir rendues telles qu'elles puissent être récitées par cœur (et d'abord apprises) (S, II, 386-387).

Quelle fonction assigner à ce désir de détruire toute note ? Il ne semble pas qu'il s'agisse d'un acte d'auto-destruction, d'une rage nihiliste consécutive à un désespoir. Mais plutôt d'un moyen radical de forcer le passage à un nouveau mode d'expression, vers lequel existait déjà une forte postulation. En somme, la décision de détruire les notes n'interviendrait pas comme conséquence (désespérée) de la difficulté à écrire, mais plutôt comme moyen de résoudre cette difficulté. Il s'agit en tout cas de *court-circuiter l'écrit pour le remplacer par la parole* (sous la forme d'une diction « par cœur »). Il semble qu'à cette époque la difficulté se soit polarisée sur le fait d'*écrire*, dans son aspect matériel, par opposition à *parler*. Déjà dans la saynète rédigée en 1944, la déclamation du texte était précédée d'un jeu de scène dans lequel il s'agissait de déchirer tous les brouillons[471].

En 1946, il s'agit toujours de parvenir à une déclamation-récitation du texte, mais il s'ajoute désormais à cela un élément essentiel, qui est le désir affirmé par Ponge d'associer étroitement le lecteur à cette opération, en le transformant en co-récitant :

Il me faut seulement que vous récitiez mes propres paroles avec moi. Que je vous force à m'accompagner à mon allure (ibid., 387).

Le passage à un texte oralisé est donc immédiatement associé à une transformation dans la relation avec le lecteur. L'un et l'autre procèdent du même mouvement. C'est dire à quel point la question de l'oralité est, chez Ponge, articulée à celle du lecteur. Une parole vivante se définit comme telle par la manière dont elle est reçue par le lecteur. Ici, le désir d'une réception totale, sans réserves, prend une forme-limite : la parole de l'auteur, entièrement reprise à son compte par le lecteur lui-même, est prononcée par lui simultanément, dans une coïncidence parfaite d'« allure »[472].

Cependant, le désir de parvenir à une profération orale, par la destruction des notes, est fortement contrebalancé, dans *Le Savon*, par une aspiration symétrique à la forme écrite. C'est particulièrement manifeste dans le passage intitulé « L'Exercice du savon » : le 15 août 1946, c'est-à-dire précisément à la date fixée pour la destruction de ses notes, Ponge parvient à un texte bref et dense, « L'Exercice du savon », dont il précisera, lors de la parution du *Savon*, qu'il est conçu pour être *déclamé*, « un peu comme l'aurait fait LE POÈTE, en se lavant les mains au proscenium, dans le spectacle que j'avais un moment, – vous vous

[471] « Ils se penchent d'un air peu satisfait sur les feuillets (…) et finalement se trouvent d'accord pour autoriser la dactylo à tout déchirer » (*ibid.* p. 375).

[472] On a vu plus haut ce que l'expression de ce désir pouvait recouvrir en termes d'enjeu de pouvoir.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

en souvenez ? – conçu » (*ibid*., 391). Ce texte commence par le leitmotiv de la destruction des notes, accompagné du jeu de scène de l'acteur extrayant le savon de son enveloppe de papier : « FROISSONS POUR COMMENCER (…) D'UNE MAIN PUIS JETONS AU PANIER TOUTE NOTE OU BROUILLON DE PAPIER »[473]. On se trouve pourtant devant un paradoxe manifeste : le texte est destiné à être déclamé, dans la destruction préalable de toute note écrite ; or il est extrêmement *écrit* puisque la disposition typographique y joue un rôle essentiel, une disposition très élaborée et complexe, qui rappelle celle du « Coup de dés ». On peut faire l'hypothèse suivante : ce paradoxe serait là pour manifester et faire comprendre que l'opposition n'est pas vraiment entre oral et écrit ; il ne s'agit nullement de parvenir à une écriture oralisée, ni de remplacer l'écrit par l'oral ; l'objectif est celui d'une parole qui, tenant à la fois de l'écrit et de l'oral, transcenderait leur opposition (écho sans doute, là encore, de Mallarmé.)

L'aspiration à déchirer les notes est par ailleurs surprenante dans la mesure où elle paraît en contradiction avec l'esthétique de l'inachèvement qu'avait définie *La Rage*. C'était en effet une esthétique sur le modèle du végétal : ne jamais supprimer, ne raturer qu'en ajoutant. Mais peut-être (la lecture du *Savon* encourage, on le voit, les hypothèses…) Ponge a-t-il porté l'esthétique de l'œuvre ouverte, avec ce travail interminable sur le *Savon*, à un point-limite, un point insupportable. Devenu insupportable à cause de la durée mais aussi et surtout à cause de l'absence de réception. L'œuvre ouverte, oui, mais à condition qu'elle ne soit pas profération solitaire. Sinon, en l'absence de destinataire, la parole perd son sens, sa raison d'être. Devant l'impossibilité d'achever *Le Savon*, se serait brusquement fait jour le besoin d'assigner une borne à sa prolifération, et de lui donner une réalisation, une exécution. Assez d'amasser des feuilles. Maintenant, et conformément au très ancien mot d'ordre, *il faut parler*, et plus précisément il faut prendre le risque de la parole publique. Ce n'est pas un hasard si la « Tentative orale » reviendra sur le motif végétal du « tas de feuilles mortes ».

C. L'inversion des valeurs ? *Scripta volant*

La question de la relation oral-écrit est également au centre d'un dossier sur le thème du « Papier », auquel travaille Ponge de novembre 1946 à novembre 1947. Les textes de ce dossier éclairent la question de la destruction des notes. En effet s'y exprime une rage contre les « paroles sur papier » : « Le Papier 1 »[474] commence par stigmatiser la prolifération des « feuilles de papier » tandis que « Le Papier 2 » s'achève par une mise « au panier » de ces feuilles, – comme dans *Le Savon*.

Dans « Le Papier 1 » la prolifération des feuilles écrites est présentée comme une menace grave, susceptible de dévaloriser totalement la parole : « Comment mettre un terme à ce foisonnement, à cette monstrueuse multiplication, à cette luxuriance insensée des feuilles de papier ? » (*THR*, II, 1376). Historiquement, le passage du parchemin – matière rare – au papier a rendu possible une multiplication et une banalisation du support de la parole :

feuilles de toutes sortes (…) servant à tous usages, empaquetages, tapisserie aussi bien qu'à l'imprimerie, au dessin ; volant à travers le ciel des halles, (…) jonchant les trottoirs, s'empilant sur les tables, dans les tiroirs, les rayons des

[473] *Ibid*. p. 392. Je n'ai pas reproduit ici la présentation typographique du texte, extrêmement complexe.

[474] J'appelle « Papier 1 » et « Papier 2 » les textes, datés de 1947, qui figurent respectivement p. 1376 et p. 1378 dans la section « Textes hors recueil » de *OC* II et sont tous deux titrés « Le Papier ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

bibliothèques (…) Si cette prolifération continue, que se passera-t-il ? (ibid., 1376-1377).

« Le Papier 2 » insiste sur l'humiliante dégénérescence de la parole écrite :

dès que le papier fut né, il devint bientôt votre unique support. Paroles, désormais les écrits volèrent mais de quelle infirme, de quelle dégénérescente façon. Feuilles mortes, oiseaux infirmes, volatiles de basse-cour. Le monde entier devint votre volière, ô monstrueuse prolifération d'oiseaux gris. Même collées au mur, les affiche se décollent, les paroles y palpitent et finissent aux cabinets (ibid., 1379).

Plusieurs remarques s'imposent à propos de ces textes – capitaux pour ma recherche. Tout d'abord la hantise de la prolifération des paroles écrites n'est pas nouvelle : elle avait été exprimée dès 1926, dans « La Mort à vivre » : « L'imprimé se multiplie. Et il y a des gens qui trouvent que tout cela ne grouille pas assez, qui font des vers, de la poésie, de la surréalité, qui en rajoutent » (*PR*, I, 189-190). Mais surtout cette prolifération renvoie au thème végétal, développé dans plusieurs textes des années trente. Dans « Faune et flore », les termes sont quasi identiques à ceux du « Papier 1 » : aucune tentative d'expression des arbres « qui n'aboutisse à un monstrueux accroissement de leur corps » ; « Infernale multiplication de substance à l'occasion de chaque idée ! » (*PPC*, I, 43, 45). Ce qui fournit l'articulation entre l'écrit et l'arbre, c'est bien sûr le mot « feuille », qui leur est commun. Le latin *folium* désignait déjà à la fois la feuille d'arbre et la feuille de papier, ce que n'ignore certainement pas Ponge. Rappelons aussi que le papier est fabriqué avec le bois des arbres. Cette prolifération redoutée des « feuilles » se confond-elle maintenant – en 1947 – avec le phénomène d'accumulation des notes consécutif à l'esthétique nouvelle de l'écriture ouverte ? Quand Ponge écrit : « Comment mettre un terme à ce foisonnement, à cette monstrueuse multiplication (…) des feuilles de papier ? » (*THR*, I, 1376), cela ne peut-il pas s'entendre aussi comme une inquiétude mêlée d'exaspération devant l'impossibilité d'achever *Le Savon*, auquel il travaille depuis 1942 ? Quand il évoque « tous ces printemps, ces automnes de feuilles », ne signifie-t-il pas aussi qu'il désire sortir du modèle végétal, en finir avec lui ou du moins le subsumer dans une autre conception de la parole ?

Un fait très remarquable est que la stigmatisation de l'excès d'usage – usage avilissant, inflation dévalorisante – est à présent déportée sur les *écrits*, sur la « parole sur feuilles » alors qu'elle concernait naguère les *paroles* dans leur usage quotidien. Ponge écrivait ainsi dans « Les Ecuries d'Augias » (texte de 1929-30) : « nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue » (*PR*, I, 192) et il évoquait, à la même époque, dans « Des raisons d'écrire » le dégoût qu'inspirent les paroles « étant donné les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées » (*ibid*., 196). On assiste à un véritable renversement des valeurs respectives de l'oral et de l'écrit, renversement que Ponge développe dans « Le Papier 2 » sous la forme d'un paradoxal retournement du célèbre *Verba volant, scripta manent* .

Dans « Le Papier 2 » les paroles sont d'emblée métaphorisées comme oiseaux, par opposition aux « feuilles mortes » que sont les écrits. Ponge en appelle à ces paroles-oiseaux, *contre* la médiocrité du papier (qu'en est-il donc maintenant de l'ancien « parler contre les paroles » ? c'est la question qui se pose à la lecture de ce texte) :

Paroles, fondez du haut des cieux sur ce papier ! Paroles, vous voliez, jadis ! (…) Paroles, vous ne revolerez et ne nicherez à nouveau dans le marbre, que si vous fondez aujourd'hui avec passion sur ce papier ! (…) Paroles, fondez

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

aujourd'hui sur le papier. Pour le stigmatiser, pour le déchirer, pour stigmatiser sa monstrueuse, votre monstrueuse, votre dégénérescente prolifération ! (THR, 1378, 1379).

Sept fois de suite, les premiers paragraphes du texte placent ainsi en anaphore l'adresse aux paroles, ou plutôt l'invocation : les paroles, autrefois *ce contre quoi* il fallait parler, sont appelées au secours, sommées de faire valoir leur essence *contre* la tyrannie de l'écrit ! Ponge en appelle maintenant aux *verba* contre les *scripta*… Les paroles ne représentent plus ce dont on subit l'agression quotidienne ; elles peuvent devenir les agents actifs d'une agression contre le papier noirci de signes, ou plutôt d'une véritable expédition punitive : « Paroles, fondez du haut des cieux sur ce papier ! » Expédition punitive qui tient du châtiment venu d'en haut, du châtiment divin… Il est « juste », écrit Ponge, « parce que le papier est devenu l'unique support des paroles », que ce papier « une fois du moins soit livré à leur discrétion » (*ibid*., 1379). A leur entier pouvoir, donc. Revanche des paroles, elles qui étaient autrefois repoussoirs…

Un tel renversement s'opère à la faveur d'une réinterprétation du verbe *volant* qui, dans l'acception courante de l'expression *verba volant*, tend à disqualifier les paroles. Tout d'abord, Ponge fait « voler » aussi les feuilles écrites, au gré du vent, dans une parodie sinistre du vol de l'oiseau : « désormais les écrits volèrent mais de quelle infirme, de quelle dégénérescente façon. Feuilles mortes, oiseaux infirmes, volatiles de basse-cour » (*ibid*., 1379). L'action du vent n'est pas nommée ici, mais c'est bien elle qui emporte les feuilles de papier de ça de là, comme autant de feuilles mortes. Censées demeurer, les paroles écrites deviennent ici les jouets du vent (ce vent que Ponge a toujours présenté comme la plus grande menace pour la parole : « Parle, parle contre le vent ! »). La feuille ne fait que *voler*, ou plutôt voltiger de fait ; seul l'oiseau *s'envole*, de son propre élan. Lorsque Ponge évoque la feuille de journal comme une parodie du déploiement d'ailes, il se souvient sans doute de Mallarmé, qui écrivait dans « Quant au livre » : « elle [la Poésie], toujours restera exclue et son frémissement de vols autre part qu'aux pages est parodié, pas plus, par l'envergure, en nos mains, de la feuille hâtive ou vaste du journal »[475]. Ponge, lui, écrit à sa suite : « Et voyez quels oiseaux infirmes, de trop grande envergure, ceux qui se déplient dans le métro, dans les rues » (*ibid*., 1379).

« Les paroles s'envolent », dit-on pour signifier qu'elles disparaissent sans laisser de trace, qu'il est donc impossible de les faire valoir comme témoignages, de les faire jouer à son bénéfice, en bref de les capitaliser. Cet envol, que la prudence populaire réduit à n'être qu'une disparition, indice d'un peu de substance (les paroles sont toujours plus ou moins « en l'air »), Ponge lui rend toute son envergure – à tous les sens du mot. C'est d'un essor qu'il s'agit, d'un dynamisme propre, d'une force ascensionnelle, d'une *liberté*. L'envol des paroles dites ne doit, lui, rien au vent.

Et c'est par cette liberté que l'oiseau se différencie profondément de la feuille végétale, et que le « ramier » se distingue de la « ramée » – ceci pour convoquer ici un rapprochement phonique sans doute sous-jacent au texte (d'autant plus que « rame » signifie aussi « ensemble de 500 feuilles de papier) : « Jadis, peu de paroles en l'air, mais c'étaient des ramiers. Ô regrettés ramiers ! Ô, d'arbres en arbres, haut, très haut dans les bois, rares et farouches, alertes et bruyants, de faîte en faîte vous voliez » (*ibid*., 1379). Le ramier, libre de s'échapper à son gré de la ramée, échappe au malheur d'expression qui frappe celle-ci. Ce que les oiseaux-paroles proposent ici, c'est une issue à la « malédiction végétale » si souvent évoquée par Ponge.

[475] In *Divagations*, *op.cit*., p. 263.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ce n'est qu'à mi-texte que Ponge en vient à une référence explicite à la formule fameuse opposant les *verba* et les *scripta* , et il l'assortit aussitôt d'un paradoxe par lequel il fait des paroles autrefois gravées dans le marbre des *verba* et non des *scripta* : « Les paroles s'envolent, disait-on jadis et les écrits restent. Oui, car elles nichaient dans le marbre et c'était le rapport des tourterelles au colombier »[476]. Même dans le marbre, les paroles restent des oiseaux, qui simplement « nichent ». Pas plus que de l'arbre, les paroles-oiseaux ne sont prisonnières du marbre. Même alors elles restent *verba*. Le mode d'inscription qu'est la gravure sur marbre préserve les paroles de la chute que leur fait subir le tracé à l'encre sur du papier. Dans le marbre, les paroles restent libres. Paradoxe qui n'est pas facile à appréhender… Peut sans doute l'éclairer ce passage de « Faune et flore » où Ponge insistait sur l'impossibilité pour les feuilles (les paroles) de se détacher de l'arbre pour accéder à une existence propre : chaque « geste » des arbres « laisse non pas seulement une trace comme il en est de l'homme et de ses écrits, il laisse une présence, une naissance irrémédiable, *et non détachée d'eux* » (*PPC*, I, 45). Le papier, c'est de la feuille, comme celle des arbres, c'est-à-dire « non détachée » ; dans le marbre, au contraire la parole « tient toute seule », glorieusement (c'est un thème qui reviendra avec insistance dans *Pour un Malherbe*).D. Parler *et* écrire ?

Le fond de la question agitée par Ponge, c'est sans doute que l'opposition n'est pas fondamentalement entre *verbum* et *scriptum*, entre oral et écrit. Si les paroles gravées dans le marbre sont des *verba*, c'est parce qu'elles participent d'une haute qualité et dignité de la parole, capable de s'élever. Au fond l'opposition se situerait entre une parole à véritable force ascensionnelle (qu'elle soit orale ou écrite) et une parole sale, utilitaire qui, sous sa forme écrite, tache d'encre le papier et, sous sa forme orale, retombe en suie (« il faut à chaque instant se secouer de la suie des paroles », écrivait Ponge dans « Des Raisons d'écrire »). Le *verbum*, réalisation haute de la parole, inclut le *scriptum*. Ceci rappelle la fameuse formulation mallarméenne du « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel. » Le premier renvoyant à un « emploi élémentaire du discours », essentiellement utilitaire, comparable à la circulation monétaire, et qui caractérise

l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.(…) Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, (…) sa virtualité [477].

L'objectif, aux yeux de Ponge, est de redonner quelquefois à la parole, qu'elle soit orale ou écrite, sa noblesse, sa pleine fonction de *verbum*. Rappelons qu'en latin *verbum* signifie « mot, terme » avant de signifier « réalisation orale de la parole ». Aujourd'hui encore, le *verbe* c'est l'expression verbale de la pensée, sous sa forme tant orale qu'écrite.

Cependant la sacralisation de la parole appelle volontiers la référence à sa réalisation orale, et notamment à l'exercice, sacré à l'origine, de la diction théâtrale. D'où cet acharnement à faire « parler » le papier, à transformer la parole écrite en véritable profération :

Papier, parleras-tu malgré le traitement que je t'inflige, bien que je t'arpente et te foule aux pieds comme un acteur arpente la scène, comme un personnage en scène arpente le plateau ? (THR, 1380).

[476] *THR*, p. 1379. Il est possible que Ponge active également ici le sens technique de « colombier » qui désigne un grand format de papier (du nom de son fabricant).

[477] ***Mallarmé, « Crise de vers », Divagations, op. cit., p. 251.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C'est *Le Savon* de 1946 qui est véritablement le lieu de la mise en tension entre l'oral et écrit. Il manifeste une oscillation constante entre ces deux pôles, le paradoxe de « L'Exercice du Savon » n'en étant qu'un épisode parmi d'autres. Ainsi, la « mise en voix » sous forme de saynète, essayée en 1944, avait-elle été aussitôt suivie d'une contre-offensive dans le sens de l'écrit :

Ce spectacle (…) j'en éprouvais une sorte de remords, de mauvaise conscience. Je me disais (…) qu'enfin un texte devait se suffire à lui-même, et n'avoir pas besoin d'être représenté. J'écrivis alors une sorte de petite prose résumant le poème entier, (…) tel qu'il devrait, finalement, constituer non un spectacle mais un livre [478] (S, II, 379).

Aboutir à « un livre », telle est l'une des grandes postulations du *Savon*. Postulation qui paraît entrer en contradiction avec le désir de parole oralisée. Toutefois une notation ajoutée ultérieurement par Ponge nous renseigne sur le fait que le modèle de ce livre n'est rien de moins que le « Livre des livres », c'est-à-dire la Bible, le symbole même de la Parole. Dans l'« Appendice II au *Savon* », Ponge écrira : « Et voilà le pourquoi des *choses* (et par exemple du savon) dans mon livre, ma bible (dans *mon bible*, ai-je envie d'écrire » (*S*, II, 410). De son propre aveu, cette aspiration au « livre » constitue un cas de figure très particulier dans son œuvre : « Mes textes ne sont pas faits pour faire un livre, sauf quelques-uns comme *Le Savon* », déclarera-t-il en 1975[479]. La composition du *Savon*, telle que Ponge la modifiera au moment de la publication, est du reste révélatrice de cette ambition : à un fragment introducteur intitulé DÉBUT DU LIVRE répondra, à la fin du dernier appendice, la mention FIN DU LIVRE (*S*, II, 357 et 416). La question mallarméenne du « Livre » est décidément au centre du travail sur *Le Savon*. Du reste, si l'on repense aux anathèmes de Ponge à propos du papier, il apparaît que le livre est justement ce qui peut rédimer la feuille imprimée. Le livre ne vole pas grotesquement comme la feuille emportée par le vent. Epaissi par le pliage, il retrouve une force symbolique que n'a pas le papier. Dans « Matière et mémoire », il est comparé à une pierre, il retrouve un corps, un corps vivant, qui réagit, qui participe au sens, au contraire de ce « corps misérable » qu'est la feuille de papier (*THR*, II, 1379).

L'aspiration simultanée à l'oral et à l'écrit, à la matérialité de la voix comme à celle du texte écrit et soigneusement typographié, qui caractérise « L'Exercice du Savon », est exemplaire d'un paradoxe fonctionnant à l'échelle du *Savon* tout entier. Jusqu'au bout, cette aspiration double, ce jeu de forces entre l'*écrire* et le *parler*, caractérisera le devenir de cette œuvre : rappelons que le travail sur *Le Savon*, abandonné après 1946 pendant des années, ne connaîtra enfin son achèvement qu'en 1965, à la faveur d'une nouvelle possibilité de « le faire en parlant », comme le souhaitait déjà Ponge en 1946, à savoir une sollicitation de la radio allemande. *Le Savon*, lu à la radio le 10 juin 1965, et enfin publié en 1967, aura vraiment été jusqu'au bout, un texte fait pour exister comme parole *à la fois* orale et écrite.

D. La réhabilitation du chant ?

Un autre indice, apparu dès 1944, signale le changement dans la manière dont Ponge appréhende l'oral : la surprenante revalorisation du verbe « chanter ». Surprenante en effet chez un auteur qui avait affirmé résolument en 1927 : « Il ne s'agit pas plus de parler que de chanter » (*PR*, I, 170). Désormais, non seulement Ponge veut parler mais il envisage même de chanter : « Aucune raison de ne pas révéler, exprimer, chanter son particulier, ce qu'on est seul à voir comme on le voit », écrit-il en 1944 dans « Penser ou être pensé » (*NNR* II, II,

[478] ***La « petite prose » en question est le « Thème du savon », que Ponge compose en juillet 1944.***

[479] *Francis Ponge, Colloque de Cerisy*, dir. Philippe Bonnefis, 10-18, 1977, p. 426.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

1191, je souligne). Ponge avait toujours affiché à l'égard du lyrisme poétique une méfiance systématique, lui qui, très tôt, affirmait que la langue devait être considérée comme une arme et non comme un instrument de musique : « Elle [la langue] rendra un son si elle est conçue comme une arme » (*PR*, I, 170).

Il est remarquable que l'évocation de la possibilité de « chanter » apparaisse précisément dans le même texte que la première occurrence de la formule « prendre enfin son propre parti », sans doute la plus emblématique de la position de l'écrivain en cette période d'après-guerre. Les deux formules participent d'une même revendication, nouvelle, de l'approche subjective. Elles vont bientôt du reste réapparaître *ensemble* dans « Braque le Réconciliateur » (texte composé de mai à octobre 1946, donc contemporain de la difficile rédaction du *Savon*). Ponge d'une part y reprend la formule « prendre enfin son propre parti », ajoutant « et aussitôt la joie est retrouvée » (*PAE*, I, 130), d'autre part métaphorise la parole sous la forme du chant du rossignol :

Qu'on s'en persuade, lorsqu'un rossignol chante, c'est que son équilibre l'exige, et qu'il tomberait de la branche s'il ne chantait à l'instant. (…) Voilà aussi pourquoi, chère Société, certains de tes fils ne sont pas muets ! (ibid., 129-130).

Je reviendrai au chapitre suivant sur cette métaphore du chant du rossignol, me contentant pour le moment de remarquer l'audace nouvelle que Ponge manifeste, par rapport à ce qu'il appelait ailleurs ses « retenues d'être », en convoquant cette métaphore du chant d'oiseau, et plus encore du rossignol, c'est-à-dire l'oiseau réputé pour la perfection de son chant et sa fonction de chantre de l'amour. Par son insistance sur la nécessité physique du chant comme facteur d'équilibre, Ponge se démarque cependant des connotations habituellement associées au rossignol et au « chant » en général. L'oiseau ne « chante » rien, il ne célèbre lyriquement rien ; il chante parce que c'est son mode d'existence, sa façon propre d'être au monde.

En s'ouvrant au risque de l'oralité, Ponge expose sa parole aux dangers qui, estime-t-il de longue date, la guettent lorsqu'elle s'écarte de sa réalisation parfaitement tenue, dense, lapidaire, bref du modèle de la parole « qui garde ». Selon la méthode qui le caractérise, c'est en se confrontant alors, encore une fois, à de très anciennes menaces qu'il tente de les apprivoiser, dans une approche renouvelée des enjeux de la parole.

5. Braver les vieux ennemis de la parole

Deux éléments naturels symbolisent, de longue date, les risques de vulnérabilité et d'inconsistance qui menacent la parole, particulièrement dans sa réalisation orale : le vent par la violence qu'il exerce, l'eau par son action dissolvante. L'un et l'autre sont, dans les années d'après-guerre, de nouveau convoqués sur le devant de la scène, dans une tentative d'affirmer, face à eux, la puissance irréductible de la parole.

A. La parole face au vent

La très ancienne menace du vent

En août 1945, Ponge écrit « … Du vent ! », tentative de s'attaquer de front à un très ancien spectre. Dès 1925, en effet, le vent représentait ce *contre quoi* le poète doit parler **:** « Poète vêtu comme un arbre / Parle, parle contre le vent » (*PR*,I, 185).Si, à l'aube de l'œuvre, « La Promenade dans nos serres » formulait le vœu « qu'on ne puisse croire sûrement à nulle existence, à nulle réalité, mais seulement à quelques profonds mouvements de

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

l'air au passage des sons » (*PR*, I, 177), très vite ce « profond mouvement de l'air » que devrait créer la parole s'est trouvé menacé par un autre puissant « mouvement de l'air » : le vent, ce météore agressif contre lequel doit sans cesse se défendre l'arbre. Celui-ci subit constamment les assauts du vent, et son feuillage en bruisse non moins constamment. Or si ce bruissement de feuillage est traditionnellement une métaphore de la parole poétique, il est au contraire pour Ponge un repoussoir. L'arbre bruissant représente une parole secondarisée, purement réactive, qui n'est qu'un résultat de l'action du vent, au lieu d'être par elle-même le moteur d'un « puissant mouvement de l'air » à son passage. Le vent nie toute parole émanant de l'arbre lui-même. Faire exister cette parole contre « la provocation du vent »[480] devient dès lors pour Ponge un enjeu primordial :

Mon arbre (…) A l'égal des plus grands sera tard reconnu. Mais alors, il fera l'orage ou le silence, Sa voix contre le vent aura cent arguments (PR, I, 190).

La question qui se pose est en somme la suivante : face à la violence que constitue le vent, l'arbre est-il condamné à une simple réaction ou peut-il, violence contre violence, produire une réponse qui soit la *sienne* propre? Ou, en termes moins métaphoriques : une parole poétique qui soit *création* est-elle possible ? Confronté aux problèmes du langage *commun*, le poète est-il condamné à se situer sans cesse par rapport à lui, dans une attitude défensive et réactive ou peut-il opposer à ce langage un dynamisme autonome ? Après-guerre, cette question fait retour avec une acuité particulière dans le contexte de la décision affirmée par Ponge de « prendre son propre parti » et de « chanter son particulier ». Aussi s'exprime-t-elle dès le préambule du premier grand texte de cette période, « Notes sur "Les Otages", peintures de Fautrier ». Confronté à un sujet d'une violence extrême et se sentant, écrit-il, « comme bousculé par la grêle de coups que lui assène [son] sujet », Ponge est reconduit au questionnement sur la possibilité d'une vraie réponse (et non d'une simple réaction) face à la violence subie – et par là même au motif de l'arbre agité par le vent :

L'on peut réagir alors par une grêle de coups désordonnés (…) à peu près comme un arbre réagit au vent. Est-ce que les feuillages enregistrent les coups de vent ou y répondent ? Qu'on en décide (si l'on veut) (PAE, I, 93).

Dans la « Tentative orale » cette question commencera à recevoir réponse. Mais deux ans plus tôt, au moment où Ponge écrit « … Du vent ! », elle est encore ouverte, en souffrance – même si le titre du texte indique le désir de Ponge d'en finir avec elle. Pour en comprendre les enjeux il me faut analyser ce que recouvre cette violence symbolisée par le vent, ainsi que les défenses que Ponge tente de mettre en place contre elle. « … Du vent ! » est en effet une tentative à la fois pour recenser les différentes violences exercées par le vent, et pour les désamorcer en les ridiculisant.

« … Du vent ! » : recenser les violences exercées sur la parole

Le vent, c'est d'abord la violence exercée par la *doxa*, par les courants de pensée dominants qui s'infiltrent au sein même du langage. C'était l'un des sens courants, en latin, du pluriel *venti* que celui de « tendances, influences, courants d'opinion ». Aujourd'hui encore : « aller dans le sens du vent » a une signification très proche de celle de « hurler avec les loups ». Le vent, qui contraint les arbres à constamment « secouer la tête », les condamne à une succession apparente d'« affirmations » et de « dénégations » qui n'est pas de leur fait : « Excusez-nous, semblent nous répondre les arbres. Ce n'est rien du tout : c'est le vent ».

480 Sur l'un des manuscrits du « Jeune arbre », Ponge avait écrit : « Arbre – gagné aux arbres par la provocation du vent, qui ne les a jamais crus ». Voir notice du « Jeune arbre », *OC* I p. 975.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Et Ponge leur prête alors la question même qu'il posait au seuil de « Fautrier » : « Que faire, sinon hurler avec ce loup, ou tempêter avec lui ? » (*NNR II*, II, 1194).

Ces courants d'opinions – ou courants d'air – aussi puissants qu'éphémères sont sujets à renversements constants, d'où la condamnation des arbres à subir une agitation continuelle, à la fois vaine (« tout ce remue-ménage, ce ballet, ce sabbat ») (*ibid*., 1195) et brutalisante. Cependant, Ponge y insiste, la brutalité subie par l'arbre ne va pas sans rencontrer de résistance : « Non, petit vent, grand vent, tu ne me feras pas prendre ton parti, si fort que je puisse me sentir soufflеté, malmené, chahuté, transporté… sans changer de place ! » (*ibid*., 1195 et 1194). Si « tourner à tous les vents » est le symbole même de l'inconstance, l'arbre, par son enracinement**,** est capable, au contraire de la girouette, d'opposer au vent une résistance passive.

Le vent est aussi un symbole poétique – *imposé* par la tradition et donc violent à ce titre –, celui de l'inspiration, dont l'essence serait d'être extérieure à l'homme, et empreinte d'une transcendance que Ponge, précisément, récuse de toutes ses forces :

J'en sais qui feraient l'éloge du vent. Ceux qui se sentent, disent-ils, sous le vent, celui de l'inspiration, par exemple. Ils sont enchantés de cet emportement hors de toute raison (…), de cette coiffure en coup de vent, de ces grands airs, (…), de cette indépendance, qu'ils disent (…). Pauvres jouets d'un mesquin météore, d'un météore de rien du tout. Ceux-là aiment se sentir malmenés (...) : ce sont de petits masochistes (ibid., 1197)[481].

Avec ce terme de *masochiste*, Ponge retrouve son vieux combat en faveur de l'indépendance de l'homme. En effet, derrière l'inspiration venue d'*ailleurs*, c'est la transcendance qui est visée. En dernier ressort, l'essence de la violence du vent c'est que, toute extérieure à l'homme, elle prétend en être la manifestation transcendante : ce « puissant souffle venant de l'extérieur à l'homme » (*ibid*., 1195), c'est le souffle de l'esprit, c'est donc le Verbe divin. Face à cette figure sacrée imposée par la tradition, Ponge renoue avec la violence verbale qui était déjà la sienne pendant la guerre dans ses prises de position anti-religieuses : « "L'esprit, disent-ils, souffle où il veut ! " – A mon cul… » (*ibid*., 1197). A la conception du vent comme souffle de l'esprit, il oppose la conception païenne[482] du vent comme force élémentaire qui appartient aux Titans et se caractérise par sa violence et son aveuglement.

« … Du vent ! » : dégonfler la baudruche du vent et lui opposer la parole vraie

Qu'il soit courant d'opinion, inspiration ou souffle divin, le vent se caractérise par le terrible esprit de sérieux avec lequel il tente d'asseoir son autorité :

Ah ! S'il y avait quelque grand éclat de rire, quelque grand souffle hilare, quelque fou rire, parfois (…) ! Mais non. J'ai bien écouté ce vent. C'est sérieux, confiant,

481 ***Ibid., p. 1197. La notice du texte précise qu'« au moment de la rédaction de ce texte (août 1945), l'œuvre de Saint-John Perse, Vents, n'est pas encore parue (Gallimard, 1946) » (OC II, note 7 p. 1695). On aurait pu en effet penser que ce poète, pour lequel Ponge n'a que sarcasmes, était précisément visé par ce passage. Peut-être l'est-il tout de même, au cas où Ponge, de ce recueil non encore paru, aurait toutefois déjà …eu vent.***

482 Il se place dans la lignée de Lucrèce, l'un de ses principaux modèles. Le livre premier du *De Natura Rerum* comporte une description des assauts du vent, «fléau des forêts » (*De Natura Rerum*, Traduction de Henri Clouard, GF Flammarion, 1964, p. 26).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

voire enthousiaste[483], plein d'assurance… et ça foire tout d'un coup (ibid., 1194-1195).

Contre le pouvoir supposé du vent, Ponge mobilise l'arme traditionnelle des contempteurs de l'autorité : le déballonnage par le rire. L'arme est d'autant mieux adaptée en l'occurrence que le vent adhère idéalement à l'image de la baudruche à dégonfler : « Il arrive que la pluie l'ayant percé de trente-six mille aiguilles, il s'affale comme une baudruche et disparaisse en un clin d'œil du devant de la scène – sans doute par le trou du souffleur… » (*ibid*., 1195).

Mais, même lorsqu'il est en pleine démonstration de pouvoir, le vent est facile à « dégonfler » : tout d'abord son action dévastatrice est ridiculement entachée d'inefficacité en raison de son impatience, de sa foi naïve en son rôle de « redresseur de torts » (« c'est un moralisateur effréné. Quel zèle, ! Quelle précipitation ! Il renverserait père et mère pour se rendre à son but et remettre, croit-il, les choses en place ») et surtout de son instabilité (il « court à droite, à gauche, en avant, en arrière (…). Il se contredit furieusement » (*ibid*., 1196). Le résultat est que son action sur les choses reste le plus souvent très limitée :

Il bouscule tout sur son passage, mais enfin tout lui résiste sans trop de peine. C'est qu'il est trop pressé. Il court trop de lièvres à la fois. Tous s'échappent et le narguent à terre, après quelques cabrioles. (…) En tout cas, ce qu'il casse, il ne l'emporte pas bien loin (ibid., 1196).

Ce qui est donc brocardé ici, c'est la parole inefficace, car sans conscience ni contrôle de ses moyens, et pourtant parfaitement sûre d'elle, de ses pouvoirs et de sa mission moralisatrice ; la parole impatiente, précipitée, qui va droit au résultat auquel elle prétend, sans considération pour son cheminement ; la parole vaine et inconstante : au total une gesticulation qui est l'antithèse exacte de la pratique visée par Ponge, pour qui le mot « parole » participe toujours peu ou prou du sens moral qu'il a dans l'expression *donner sa parole*.

Cependant l'inefficacité du vent relève encore d'une autre cause. En effet, dans sa réalisation sonore elle-même, le vent signe son échec : « on n'entend que sifflets, soufflets, sirènes, orgues avortées. Musique essayée, musique imparfaite » (*ibid*., 1197). Le vent ne parvient pas à extraire du monde une musique, à faire chanter chaque chose pour aboutir à une symphonie, car il est dans la mésintelligence complète des caractéristiques propres à chacune de ces choses et donc dans l'impossibilité de les faire résonner de leur note propre, singulière. Et pourtant : « Quel orchestre, toutes les choses du monde, s'il s'adaptait un peu plus soigneusement à chacune, faisant les contorsions nécessaires pour en tirer la note ! » (*ibid*., 1197). Portraitisé d'abord en personnage ridicule de zélateur maladroit, le vent l'est donc aussi en chef d'orchestre incompétent. Ponge entend ici marquer la différence avec sa propre démarche, qui se caractérise précisément par l'attention à la *note* propre à chaque objet.

Mais il va plus loin encore : implicitement le vent, c'est un souffle vide, c'est précisément « du vent ». Aucune menace à redouter de ce phénomène qui, pas plus qu'il n'émet de musique, ne comporte la moindre *voix.* Ceux qui font « l'éloge du vent », sont ceux qui « ont les mêmes défauts que lui – et ne savent du tout faire parler les choses. (…) Ce sont les verbeux, les venteux » (*ibid*., 1197-1198, je souligne). L'*aphasie* du vent était stigmatisée plus explicitement encore dans un court texte inédit, de 1936, intitulé « Le grand vent » :

483 ***« Enthousiaste » vaut ici au sens étymologique de « inspiré par la divinité ».***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ces grands souffles produits pour la parole dans une gorge aphone courent en vain le monde sans s'exprimer. Qu'ils insistent, il n'en sort aucun son. Pitoyables efforts de ces grands souffles rauques (PAT, 133).

Ni musique ni parole, le vent n'est qu'un *bruit*, un phénomène primaire, brut, non porteur de sens, « le type même des manifestations injustes : niaises et brutales » (*NNR II*, II, 1196). Il n'en reste pas moins qu'il est un phénomène fort présent et que l'on ne peut tenir pour négligeable, en cela surtout qu'il risque de devenir « bruit » au sens cette fois que donnent au mot les théories de la communication : facteur d'entrave à la transmission. Ponge, lorsqu'il écrit « Du vent » ne conçoit pas encore comment intégrer ce phénomène de manière à ne plus le subir. Il parvient à le « remettre à sa place », à déboulonner ses pouvoirs, mais il le subit encore : « Nous allons donc pouvoir, tout en le subissant, le juger » (*ibid*., 1196, je souligne) [484]. Ce n'est en effet qu'avec la « Tentative orale » qu'apparaîtra la possibilité d'une nouvelle relation, non subie, au vent. En 1945 Ponge en est à tenter de cerner ce que pourrait être la *vraie* parole par opposition à celle du vent. Cela avait déjà commencé avec son travail de l'été 1946 sur *Le Savon*. Ponge y avait mis en place un motif susceptible de faire pendant au vent à la fois comme « inspiration » et comme « souffle vain » : celui de la *sufflation*.

En lieu et place de l'inspiration : la *sufflation*

Dans « De l'eau savonneuse et des bulles de savon », à travers l'image finale des bulles, Ponge impose un thème nouveau : celui de la « sufflation ». La bulle de savon, c'est la réalisation idéale de la parole, pleinement enracinée dans le souffle. L'instrument de l'écriture, plume ou style, se transforme ici en « calame », roseau utilisé par les Anciens pour écrire mais dont on peut se servir aussi comme d'un tube creux à travers lequel souffler : « prendre un calame et arrondir des bulles littéraires » (*S*, II, 404).A la démonstration de force des grands souffles vides du vent Ponge choisit d'opposer le jeu enfantin du souffle dans le calame. La parole ainsi définie est une parole sans effort, à qui il suffit, pour être d'emblée juste, d'être correctement enracinée dans le souffle. C'est une parole qui se confond avec ce souffle, qui parvient enfin à ne faire qu'un avec lui :

Les mieux réussies de nos bulles, les seules réussies sont sans doute les moins travaillées. Car, peut-on travailler à une bulle ? Non, assurément, – sinon (la soigner) dans le souffle même qui lui donne naissance. Il faut seulement la gonfler d'un souffle assez uni, (…) d'un mouvement de l'âme à la fois mesuré et persistant, mais sans trop – jusqu'au moment où elle se détache quasi spontanément du calame. C'est une présence d'esprit qu'il faut, au moment de l'expiration… (de la sufflation) (ibid., 403).

Le « détachement » (qui est pour Ponge, de longue date, un objectif essentiel) s'obtient, paradoxalement, par l'enracinement d'abord dans le « mouvement de l'âme », dans le lieu du souffle, c'est-à-dire dans le profond de l'être. Ainsi produite, la parole atteint à une justesse suffisante pour lui permettre de se détacher de celui qui l'a énoncée et de poursuivre une existence autonome. C'est la qualité de l'acte de formulation qui permet à la formule d'exister.

Cette attention accordée aux bulles de savon manifeste un changement par rapport au relatif mépris qu'exprimait Ponge deux ans plus tôt, dans « Pages bis IV », à l'égard de ce qu'on pourrait appeler les « bulles littéraires » : certains auteurs, écrivait-il alors, « se

[484] La partie finale du texte (les deux derniers fragments) présente certes un dépassement de cette situation, mais, précisément, elle est très largement postérieure (elle sera rédigée en 1974).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

bornant à donner le coup de pouce pour obtenir l'arrondissement de la sphère ou de la bulle de savon (sa perfection, et son détachement, son envol) » (*PR*, I, 212). Ce propos sous-entendait une sorte de résignation du poète face au pouvoir des mots, sa propre initiative se réduisant à une modeste intervention *in extremis* (le « coup de pouce »). Dans *Le Savon*, c'est tout différent : l'intervention n'est pas volontaire (on ne peut pas travailler à une bulle) mais fait partie intégrante du processus, et ceci dès son origine. La bulle s'est originée dans la justesse du « souffle même qui lui donne naissance » (*S*, II, 403). Donc aucune défaite ni résignation ici du sujet parlant face aux mots qui se développeraient dans leur autonomie. Au contraire une adéquation originelle et profonde, une justesse de l'intention : c'est cela, non les mots par eux-mêmes, qui fait que le résultat s'opère, presque tout seul.

A cette époque cependant, en même temps qu'au vent, c'est à une autre ancienne menace que Ponge, avec *Le Savon*, confronte sa parole : celle de la dissolution par l'eau.

B. La parole exposée à la perte par dissolution

Scripta manent , dit-on… Or la qualité propre du savon est du côté de la dépense, de la perte : il est fait pour s'user, ce postulat apparaît dès les premières campagnes de rédaction du texte. Le fait de « fondre à vue d'œil » y est défini d'emblée, en 1942, comme « dignité particulière » au savon, tandis que le texte affiche un consentement à la volubilité et à la perte qui l'accompagne : « le savon a beaucoup à dire. Qu'il le dise avec volubilité et enthousiasme. Quand il a fini de le dire, il n'existe plus » (*S*, II, 363, 362). Dès le début, l'écriture du *Savon* développe un idéal d'acceptation de la perte qui entre en tension avec le très ancien idéal de la parole qui « garde ». Cependant en 1946 cette tension entre deux postulations contraires se radicalise et devient l'enjeu d'un « dramatique conflit intérieur » (*S*, II, 395), emblématisé par le savon lui-même, et longuement développé par Ponge (dans « Du savon sec avant l'emploi ») : inutilisé, le savon « se rembrunit », son inaction « l'endurcit » et « lui fait la langue sèche » et cependant « jamais qu'inactif, oublié, il ne se conserve mieux » (*ibid*., 395-396). Au contraire, mis en contact avec l'eau, il « y fond à vue d'œil, s'y perd presque instantanément » (*ibid*., 398). Conflit, donc, qui confronte le savon à un choix entre deux modes d'existence antagonistes : la « taciturnité » (*ibid*., 395) – qui assure sa conservation – , et la volubilité – qui le conduit à la perte. D'une part

la tentation de durer, de se conserver, voire de s'éterniser dans un silence et une sécheresse de plus en plus parfaite (le galet représentant, si l'on veut, le type achevé de cette perfection) (ibid., 394)

et d'autre part

le sentiment (…) que là n'est pas son devoir ni (…) sa nature, sa véritable destination, qui serait plutôt de s'user et bien sûr dans le même temps de jubiler, de jouir, – de s'user, dis-je, et de se perdre dans sa fonction, dans son service, et enfin de répondre à son utilité (ibid., 394).

Ce conflit se ramène à celui qui oppose deux grands motifs identificatoires : le galet et le savon. On l'a noté déjà, d'emblée le savon est défini comme anti-galet. Ponge est en train de se déprendre du modèle de la pierre, qui a été longtemps prégnant, et en s'en défaisant il s'éloigne aussi de son ancienne perception tragique du mutisme auquel sont condamnées les choses – et qui guette aussi les êtres. L'apparition du terme de « taciturnité » est à ce titre significative : du « mutisme » à la « taciturnité », on passe de la privation de l'usage de la parole à son usage raréfié, mais voulu comme tel – par qui n'est pas d'humeur à faire la conversation. De la pierre muette au savon taciturne on constate ainsi une disparition de la connotation tragique. La taciturnité du savon est « réserve de paroles » en attente (*ibid*.,

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

395) alors que le mutisme des rochers était aboutissement et conséquence à jamais d'une catastrophe consommée[485]. La tentation même de durer, qui anime le savon, était étrangère à la pierre, elle dont la « durée est éternelle dans la stupeur et la résignation » (*PPC*, I, 52).

Ce qui est en train de se manifester dans l'écriture de Ponge, c'est un changement profond dans son rapport au temps. Peu à peu se fait jour un consentement au temps, qui concerne l'être tout entier et, au premier chef, cette émanation de lui-même qu'est sa parole. Lorsque Ponge écrit à propos du savon, que « son silence, sa solitude, sa volonté de durer en se taisant » restent des manifestations transitoires qui « ne produisent aucune véritable (définitive)altération » (*S*, II, 396), il parle évidemment aussi de sa retenue passée par rapport à la parole, de son usage raréfié de la parole, et il interprète cette retenue non pas comme un moyen de « se garder » mais comme un danger potentiel d'altération, qui heureusement n'a pas attenté à son dynamisme intérieur. Celui-ci reste intact, toujours disponible en vue de sa véritable finalité qui est la perte, dans la jubilation : « sa véritable destination », dit Ponge du savon, « serait plutôt de s'user et bien sûr dans le même temps de jubiler, de jouir » (*ibid*., 395).Cette association est inédite : s'il avait déjà été question, en 1943, de la jubilation, (celle du savon, de l'auteur, du lecteur : « jouir moi-même et te faire jouir »[486]) ici, pour la première fois, la jubilation est clairement articulée à la perte.

Le savon, qui fournit l'occasion d'une prise de distance par rapport au modèle de la pierre, offre aussi un contrepoids au modèle de la parole-coquille. Si la parole, dans les années vingt et trente, se voyait largement métaphorisée comme coquille, sécrétion qui garde et qui protège, le savon lui s'expose dans son dénuement (« Saisissons-le tout nu »), hors de toute protection :

Aussi bien, ne se protège-t-il par aucun tégument différencié, ne forme-t-il aucune croûte, coquille, écorce ou épiderme (…). Car, malgré qu'il en ait et il s'en rend bien compte, il n'a pas à s'occuper de protéger en lui le délicat mécanisme d'une existence ou d'un principe autonome (…). Il n'a rien à maintenir d'autre qu'un complexe de qualités ou plutôt de facultés bien définies, propres à sa fonction (ibid., 396).

L'expression « rien à maintenir » manifeste clairement la transformation en train de s'opérer par rapport au choix initial d'une parole qui « garde »…

On se souvient du goût de Ponge, de longue date, pour les contours, pour les limites qui définissent l'objet, et donc pour la recherche du « terme » qui le délimitera dans le langage ; or ici le *terme* se confond avec la *dissolution* : « Il y a certes beaucoup à dire à propos du savon. Mais exactement ce qu'il dit de lui-même jusqu'à complète dissolution. Le terme est là, dieu merci » (*ibid*., 388). On assiste donc à une étonnante radicalisation : Ponge va soumettre son objet à l'épreuve de la dissolution – et sa parole à l'épreuve de l'épuisement. Tel est l'enjeu du texte final, « De l'eau savonneuse et des bulles de savon », qui fait figure d'accomplissement, et qui renverse la *dissolution* en *solution*.

Ce qui pourrait en effet apparaître comme une défaite, à savoir la dissolution complète du savon dans l'eau aboutit à la découverte d'une solution*,* au sens concret aussi bien qu'abstrait *:* l'eau savonneuse est elle-même cette solution au problème de l'expression et à la nécessité de la toilette intellectuelle. L'aboutissement triomphal de l'usage du savon,

[485] « Depuis l'explosion de leur énorme aïeul, (…) les rochers se sont tus », « aucun d'eux devenus incapables d'aucune réaction ne pipe plus mot. Leurs figures, leurs corps se fendillent » (« Le Galet », *PPC*, I, 52). A noter que l'action de « se fendiller » est commune au galet et au savon ; le « front » de celui-ci « sèche au soleil », (…) se ride, se fendille » (*S*, II, 365).

[486] *Le Savon* (*S*,II, 370).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

c'est finalement moins la mousse – thème dominant dans les premiers fragments – que la saturation de l'eau par le savon. Le choix de ne pas développer davantage le thème de la mousse avait du reste été signalé quelques pages plus haut :

Je me suis longtemps amusé, à vrai dire, amusé et ennuyé (vicieusement), comme un enfant paresseux à se laver dans sa baignoire, à faire mousser ce savon. Aujourd'hui j'en ai un peu honte. Je le vois d'un œil rincé. Je ne vous infligerais plus tout cela (ibid., 386).

A noter que cette résolution est contemporaine de celle, annoncée, de détruire les notes. Il s'agirait, en somme, d'un désir exaspéré d'« en finir » avec le savon et *Le Savon*. Et sans doute, en même temps, du désir d'exposer la parole à ses enjeux derniers, c'est-à-dire son épuisement et sa disparition, en faisant cesser le jeu de la volubilité (la mousse). Faire de la mousse, c'était un plaisir, c'était encore une *production :* derrière ce plaisir il y a à accepter la perte, l'épuisement de la parole, cette disparition « par épuisement de son propre thème » (*ibid*., 371) que Ponge avait annoncée dès le début. Il est bon que le savon mousse sous l'action conjuguée de l'eau et du frottement de mains mais il faut aller plus loin : il faut *liquider* le savon, en l'abandonnant à l'eau qui le dissout ; il faut accepter la « complète dissolution ».

Le Savon est l'occasion de cette confrontation à la limite, de cette mise en scène à valeur d'exorcisme. C'est pourquoi le fragment intitulé « L'Exercice du savon », qui constitue une ultime mise en forme et pourrait donc correspondre à un achèvement[487] n'est qu'une étape. Le processus d'avancée vers la dissolution repart immédiatement après, sous la forme d'un « Prélude » puis de trois autres textes où se joue, hors des thèmes précédents qu'étaient la toilette intellectuelle et la mousse, la liquidation du savon : « Du savon sec avant l'emploi », « De la confusion spontanée du savon dans les eaux tranquilles », « De l'eau savonneuse et des bulles de savon ». Le premier texte ayant établi qu'il n'est décidément pas conforme à la nature du savon de « se conserver » en restant inutilisé, le deuxième texte le plonge dans l'eau où il va rapidement disparaître, et le troisième commente l'objet nouveau produit par cette disparition : l'eau savonneuse.

Et c'est alors, après sa disparition, que le savon connaît son véritable triomphe, sa définitive assomption. Car cette disparition n'a, malgré les apparences, rien d'une défaite. Certes le savon plongé dans l'eau « rend son corps en même temps que son âme, et lorsqu'il rend le dernier souffle , c'est en même temps que la dernière trace de son corps a disparu » ; certes, en même temps que sa « confusion dans le liquide », s'opère « la disparition de sa forme dans toute mémoire » (*ibid*., 399, 400) (et l'on mesure ce que pèsent ces mots, prononcés par celui qui a souvent exprimé sa hantise de *l'in-forme*). Mais

il se venge de l'humiliation qu'elle lui fait subir en se mélangeant intimement à l'eau, en s'y mariant de la façon la plus ostensible (…) Quant aux eaux, elles en restent profondément troublées, impressionnées. Une énorme quantité d'entre elles y ont, je l'ai dit, perdu la face… (ibid., 400).

Qui plus est, dans cet « énorme volume troublé » (*ibid*., 401), le savon dissous peut encore manifester son plaisir sous forme de bulles car

saturée de savon, l'eau mousse au moindre geste. Veut se lier à l'air (…) se jette aux bras de l'air…se jette au cou du ciel… (…) Manifeste une sorte d'exaltation, et même de prétention aérostatique. Connaît parfois, en cette matière, quelque miraculeux, éclatant, éphémère succès (ibid., 402).

[487] Ponge le fait précéder de la mention « *Et voici enfin (…) le texte auquel, du 15 au 30 août 1946, je parvins* » (*S*, II, 391).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ponge réussit à *faire voler l'eau*, cet élément dont la devise était, disait-il naguère, « toujours plus bas » (*PPC*, I, 31). Que ce soit sous forme de paroles-bulles ou de paroles-oiseaux, décidément *verba volant…*

Comme d'autres se soumettent à « l'épreuve du feu », Ponge, en laissant tomber le savon au fond de la baignoire, se soumet à l'épreuve décisive de l'eau – si longtemps redoutée. Et il en sort vainqueur, au même titre que le savon :

Saturés de notre sujet, pas un mot qui ne se développe en allusions diverses. Nous sommes devenus susceptibles d'une succession indéfinie de bulles, que nous lâchons comme elle nous viennent (S, II, 402).

Cette eau savonneuse, pourvoyeuse de bulles, est bien la *solution* par laquelle se réalise la véritable vocation du savon. grâce à la perte s'accomplit en effet le passage sur un autre plan, la glorieuse assomption du savon du plan de l'utilité à celui de la création : « Tout cela est bien plus, je pense, que métaphores continuées. Ces bulles sont des êtres » qui

se soulèvent de terre et vous emportent avec eux. Ce sont des qualités nouvelles, inattendues, jusqu'alors inconnues, ignorées qui s'ajoutent aux connues pour constituer la perfection et la particularité d'un être-sous-tous-les-rapports. Ainsi échappent-ils au symbole. Et le rapport change. Il ne s'agit plus d'un rapport d'utilité ou de service d'homme à objet. Au lieu de servir à quelque chose, il s'agit d'une création et non plus d'une explication. Il y a quelque chose de plus dans la conclusion que dans les prémisses, lorsqu'il s'est ajouté quelque prémisse qui, mystérieusement, est venue boucler la sphère, tout incurver, et lui permettre de se détacher et de s'envoler (ibid., 403).

Ce passage manifeste que, derrière l'emblématique remontée dans les airs – sous forme de bulles – du savon tombé au fond de la baignoire, vient de s'opérer un changement de plan radical, qui autorise une libération générale de l'ensemble des facteurs en jeu. C'est d'abord la relation de l'homme à l'objet savon qui a échappé au service. De plus le changement de plan a permis l'inversion de la perte en gain : il y a eu « ajout » mystérieux de quelque prémisse, et il y finalement gain de bonheur devant les bulles de savon (« le sentiment de bonheur qui à leur vue agite l'homme ne trompe pas : il est heureux parce qu'il y a *gagné* quelque chose ») (*ibid*., 403). *Perdre* s'est inversé en *gagner*. Mais l'essentiel est sans doute que s'est opérée une sortie hors du face à face de l'homme et de l'objet, la relation glissant vers l'intersubjectivité :elle est moins désormais *d'homme à objet* que *d'homme à homme, par la médiation de l'objet*. Le changement de plan a correspondu avec une intégration d'autrui, puisque la création prend d'emblée la forme d'un don : don du texte et de ses « bulles » (« Voici donc quelques-unes de ces bulles ») et don surtout de la solution pour en produire soi-même :

il s'agit beaucoup moins de propulser moi-même des bulles, que de vous préparer le liquide (…) dans lequel vous pourrez, à mon exemple, vous exercer (et vous satisfaire) indéfiniment, à votre tour… (ibid., 404).

Le consentement à la perte s'est vu immédiatement rétribuer par l'accession à la dimension intersubjective. Lorsque Ponge écrit : « nous sommes devenus susceptibles d'une succession indéfinie de bulles » (*ibid*., 403, je souligne), il ne s'associe pas seulement, par ce « nous » au savon mais aussi au lecteur. Il a, du reste, mentionné explicitement cette association, en confirmant lui-même ce pluriel, sur les épreuves du texte, avec ce commentaire : « il s'agit à la fois de l'auteur et du lecteur »[488].

[488] Voir note de Philippe Met sur « De l'eau savonneuse et des bulles de savon », *OC* II p. 1514, note 1.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Le Savon a opéré la mise en scène libératrice de la dissolution de la parole, par un abandon sans réserve à la menace de l'eau et un retournement *in extremis* sous la forme glorieuse des bulles de savon. Et cependant, malgré le motif final de la « solution » offerte par l'eau savonneuse, *Le Savon* n'a pas encore trouvé là la solution de son achèvement. Il s'agit plutôt d'une figure-limite que d'une véritable solution : après la rédaction du passage sur l'eau savonneuse, *Le Savon* n'en restera pas moins en souffrance, en attente de son exécution à l'oral (exécution qui finalement n'aura pas lieu à l'occasion de la conférence de janvier 1947, et sera différée jusqu'en 1964…). Dans l'« Appendice II » qu'il rédigera en 1964, Ponge tempérera le motif de la victoire des bulles tel qu'il l'avait orchestré en 1946, écrivant à propos du « ballet des bulles » : « Il s'agit de défaites, bien sûr, plus encore que de victoires, mais particulièrement mousseuses, ravies (…). D'une façon de céder en occupant l'espace de façon toute particulière » (*ibid*., 410). Le conflit est encore en cours de résolution, même si le consentement à la perte témoigne d'une confiance nouvelle dans la parole, dans le « flux verbal ». En allant jusqu'au bout de sa volubilité, en en jouant le jeu sans réserve, le savon a montré qu'il ne parlait pas pour ne rien dire, mais était l'opérateur d'une transmutation qui passe par sa disparition, et son « remplacement par un objet esthétique », pour reprendre l'expression utilisée par Ponge dans « Braque le Réconciliateur ». Mais c'est avec *La Seine* que le danger de perte, d'écoulement, sera véritablement surmonté, puisque le fleuve, dans son cours même, dans sa pente *descendante*, symbole de suprême menace, parviendra là à se faire modèle de discours.

En tout état de cause, l'exercice-limite de la parole auquel tend Ponge dans *Le Savon* sera difficile voire impossible à mettre en œuvre dans le cadre de l'activité nouvelle pratiquée intensément par lui dans les années d'après-guerre, à savoir la critique d'art. Celle-ci a plutôt pour effet, au contraire, de multiplier les contraintes pesant sur l'exercice de la parole.

6. Une situation de parole inédite : l'exercice de la critique d'art

Dans ses textes de critique d'art, Ponge peut difficilement associer son lecteur à l'engendrement du texte, comme il le fait dans *Le Savon*, car il s'agit en l'occurrence – on l'a vu – d'un lecteur-amateur d'art qui n'est pas *a priori* intéressé par la littérature. Puis il ne peut traiter à sa guise son objet, jusqu'à le faire disparaître à la façon du savon, puisque cet objet – l'œuvre d'art qu'on lui demande de commenter – lui est imposé de l'extérieur et ne lui appartient pas. En somme, si habituellement il construit à la fois son objet et son lecteur, ces deux données se trouvent là profondément bouleversées et sujettes à fortes contraintes. L'ensemble des enjeux se ramène peut-être à cette question : comment parvenir à pratiquer en poète la critique d'art ? Dès la première commande d'un écrit sur l'art, même destiné à rester quasiment confidentiel (il s'agit de « Emile Picq », composé au printemps 1944, à l'occasion d'une exposition, à Lyon, de dessins d'Emile Picq), Ponge, pour se préparer à relever ce défi, a relu les *Salons* de Baudelaire[489]. Ce recours au grand prédécesseur qu'est Baudelaire manifeste l'ambition de Ponge de lier étroitement, à son instar, sa critique d'art et son propre projet poétique. Cela n'ira cependant pas sans soulever d'importantes difficultés.

A. Quelle légitimité des paroles par rapport à l'œuvre d'art ?

L'œuvre d'art, en tant qu'objet à traiter, pose un problème lié à sa nature : jusque-là il s'agissait pour Ponge de donner voix à des objets privés de parole. Or ici il doit considérer des objets qui ont sciemment été crées par l'homme sans recours aux mots, des objets qui

[489] Les manuscrits montrent, note Robert Melançon, qu'« un premier essai de rédaction, tâtonnant, s'interrompt assez vite sur une série de citations empruntées aux *Salons* de Baudelaire, relus à cette occasion » (notice sur *Le Peintre à l'étude*, *OC* I p 932).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ont choisi *de se passer des mots* pour utiliser un autre mode d'expression. Par conséquent, tout un pan du projet qui soutenait le parti pris des choses tombe. Se pose même, crucialement, la question de la légitimité des paroles : pourquoi mettre des paroles sur ce qui a choisi de s'en passer en empruntant une autre voie que celle du langage ? L'entreprise n'est-elle pas d'emblée frappée d'inanité ? Ces questions essentielles surgissent dès le premier grand texte consacré à l'art, « Note sur "Les Otages", peintures de Fautrier », et Ponge leur consacre un long développement **:**

[La bonne peinture] ne serait-elle pas celle dont on reçoit l'impression (évidente) qu'on aurait tort de rien dire à son sujet, qu'elle ridiculise d'avance toute tentative d'explication ? (…) De toute façon la bonne peinture sera celle dont, essayant toujours de parler, on ne pourra jamais rien dire de satisfaisant (PAE, I, 98).

Avec ce commentaire**,** Ponge applique à la critique picturale la méfiance qu'il ressent envers la critique à laquelle donne lieu sa propre production littéraire. Il se sent exposé au ridicule dans la mesure même où lui semblent, à lui, ridicules les tentatives d'explication de son œuvre. En effet, par une ironie du sort, c'est au moment où les critiques l'insupportent qu'il se retrouve critique lui-même…

Si les tentatives d'explication sont vaines, c'est peut-être, plus gravement encore, l'exercice même de la parole critique sur l'art qui est vicié dans son principe :

Importerait-il donc que nous parlions beaucoup et de façon non satisfaisante ? N'est-ce pas tomber dans le panneau ? (ibid., 98)

Il y a « panneau » dans la mesure où Ponge se retrouve confronté à une situation où sa parole menace d'être instrumentalisée car mise au service de désirs extérieurs : d'une part celui des peintres qui « veulent qu'il y ait une sorte d'imposition à la pensée par des mots à propos de leur peinture », d'autre part celui, purement commercial, des marchands qui savent qu'« il faut *attirer* le public » et que « plus il y a de paroles, plus il y a de public » (*ibid*., 99). Piètre justification de la prise de parole, au service d'une piètre conception de la parole, celle-là même que Ponge refuse depuis toujours à savoir une parole qui véhicule des opinions et des explications, bref des « idées », pour qu'un auditoire *passif* les fasse siennes :

Le public se décide encore (parfois) autant sur idée que sur plaisir des yeux. On lui dit : c'est bien, pour telle et telle raison. On lui fournit des raisons pour s'expliquer cela à lui-même et à ses amis. Il faut cela. Nous sommes chez les hommes, après tout. Espèce à paroles, espèce bavarde, espèce qui change d'avis selon paroles (ibid., 99).

Il faudrait, en somme, produire une parole toute semblable à ce vent qui s'emploie à faire ployer les arbres à son gré, selon la direction d'où il souffle, dans la satisfaction de jouer le rôle de « maître à penser ». La situation a de quoi paraître risible à celui qui écrivait un mois plus tôt, dans « Penser ou être pensé », sa détermination à exprimer ses « goûts », son « plus particulier » en veillant à ne pas les faire passer pour « de la pensée, de la pensée impartiale, objective, valable pour d'autres et imposable à d'autres », ce qui serait « plus encore ridicule qu'inadmissible » (*NNR II*, II, 1191).

Comment Ponge parvient-il alors à persister dans sa tentative de parole sur l'art ? En se réappropriant l'exercice de cette parole par l'affirmation, au seuil de l'entreprise, de deux postulats qui, eux, sont exemplaires de ses *propres* partis : tout d'abord celui d'une relation interpersonnelle fondée sur le *goût* et non sur les idées, puis celui du défi.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Pour fonder sa parole en légitimité, il choisit de l'asseoir sur un réseau de *relations*, fondé sur le *goût*. Après s'être longuement consacré à la question de la légitimité des paroles, c'est par une adresse directe au lecteur – donc par un acte et non plus par des explications – qu'il choisit d'en finir. Adresse directe qui, en dépit de son ton ironiquement distant (« Alors écoutez ces messieurs littérateurs amis des peintres ») (*PAE*, I, 99) se ramène à une injonction abrupte du type *écoutez-moi !* . Et ce que Ponge convoque pour légitimer cette demande d'attention à sa parole, c'est la notion de goût partagé, comme seul soubassement valable à toute relation. Il établit avec le lecteur une sorte de *contrat relationnel fondé sur le goût* :

Ecoutez donc ces messieurs littérateurs amis du peintre : gens de goût par définition , et qui ont fait leur preuves (littéraires). Car eux, ils ont emporté ces tableaux chez eux, les ont gardés un bon bout de temps. Ça c'est une garantie. Et ils en disent du bien. Voilà qui peut être déterminant. Non ? (ibid., 100).

La relation avec le lecteur trouve ainsi à s'étayer par la relation préexistante entre auteur et artiste : « S'ils sont devenus amis (…) il peut y avoir eu des raisons valables (j'entends valables aussi pour vous) à ces amitiés, un véritable *goût* de l'un pour l'autre » (*ibid*., 99). C'est par l'appel à une communauté de goût et à un réseau de relations intersubjectives vraies (des liens d'amitié) que le critique tente de court-circuiter le piège dans lequel sa parole pourrait être enfermée.

Ce premier postulat, celui de la primauté du goût, s'applique donc à la relation de soi au lecteur, et de soi aux peintres. Mais pour achever d'affermir sa résolution d'écrire *quand même*, Ponge recourt à un second postulat, celui du défi, qui, lui, ne concerne que sa relation à lui-même : il fait fonctionner une nouvelle fois ce très ancien ressort qu'est pour lui le goût du défi à relever. Quinze ans plus tôt, pour dire sa détermination à parler malgré le caractère ignoble des mots qui, « dans l'espoir secret que nous nous tairons », lui étaient, comme à tous les autres hommes, proposés, il déclarait : « Eh bien ! Relevons le défi » (*PR*, I, 196). Dans des circonstances qui ravivent la vieille tentation du silence face au caractère décourageant, périlleux, voire répugnant des conditions d'exercice de la parole, il retrouve presque les mêmes termes pour dire sa détermination à produire des paroles sur la peinture, malgré la difficulté que cela comporte: « Eh bien ! prenons-le comme un défi » (*PAE*, I, 100). Face à l'enjeu d'une prise de parole dans un contexte délicat, il rejoue en somme le défi initial, qui est celui de toute prise de parole.

Prééminence du goût, sens du défi : Ponge noue une dernière fois les deux motifs sur lesquels il veut asseoir son projet de parler d'art, sous la forme d'une auto-exhortation à poursuivre, dans laquelle il déclare abruptement son goût pour les œuvres de Fautrier, en même temps qu'il se déclare prêt à tenir son rôle dans le défi qu'il s'engage à relever :

Allons ! Cela vaut bien la peine : J'aime les peintures de Fautrier. N'en dirais-je qu'une chose, ce devait être : J'aime les peintures de Fautrier. Mais entrons plus avant dans le jeu. Cherchons des mots. Engageons sérieusement la partie (ibid., 100).

Il n'est pas indifférent que la formule par laquelle Ponge revendique une approche résolument subjective (« j'aime les peintures de Fautrier ») rappelle singulièrement la formule même par laquelle Paulhan, presque immanquablement, accueillait – favorablement ou non – les textes que lui soumettait Ponge[490]. A l'heure où les circonstances

[490] Quelques exemples : « J'aime la *Fenêtre* », (*Corr.* I, 98,p 94) ; « Je n'aime pas « sorte de psaume rhétorique », (*ibid*., 104, p.102) ; « J'aimais la fin du *Galet* » (*ibid*., 137, p. 147) ; « J'aime le *Restaurant*. Je t'en parlerai » (*ibid*.,183, p. 185,) ; « Je n'aime pas beaucoup l'*Oiseau* » (*ibid*., 223, p. 224).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

mettent Ponge en position de critique, il reprend à son compte (s'en émancipant par là-même) le modèle de celui qui a longtemps été pour lui le critique des critiques et l'incarnation du goût.

Ayant de la sorte parié sur une légitimité de la parole dans ce contexte, ayant une fois de plus pris la *décision de parler* (contre), Ponge doit encore trouver comment se positionner en tant que locuteur dans cette situation où toutes les données de l'énonciation sont perturbées car redistribuées. Quels sont les enjeux, les menaces, et en conséquence, les atouts à jouer dans la « partie » qui s'annonce ?

B. Assumer le contexte énonciatif du texte *de commande*

L'essentiel des textes de critique d'art écrits par Ponge répondent à des commandes : ils sont sollicités, à l'occasion d'une création ou d'une exposition, par les artistes – Fautrier, Dubuffet, Braque… – avec lesquels Ponge a été mis en relation, par l'intermédiaire de Paulhan[491] et qui, rapidement, sont devenus des amis. Ces commandes créent une situation d'énonciation inédite et chargée de conséquences. On se souvient que Ponge, à l'« ère du parti pris des choses », s'était donné des mandants imaginaires – les objets eux-mêmes – qu'il avait charge de représenter en leur donnant voix. Bien différente est la situation qui consiste à avoir des commanditaires réels, sollicitant une parole à propos de leur œuvre. Ces sollicitations sont la manifestation que Ponge a désormais une reconnaissance en tant qu'écrivain : on lui donne la parole parce que celle-ci est appréciée. Ses commanditaires ont en effet tous lu et aimé *Le Parti pris des choses*. Les peintres ont été – il faut le rappeler – parmi les premiers lecteurs et admirateurs du recueil, que Paulhan, en relation avec nombre d'entre eux, a largement contribué à diffuser dans ce milieu[492].Réciproquement les artistes à propos desquels Ponge écrit sont par lui hautement estimés. La situation d'énonciation pourrait donc sembler euphorique : il s'agit en somme de produire une parole à propos d'œuvres que l'on admire, à la demande d'artistes amis qui admirent l'œuvre que l'on a soi-même produite en tant qu'écrivain. En réalité, cette situation déstabilise profondément la relation de Ponge au monde et aux autres, telle qu'elle s'était établie dans son écriture.

Le texte de circonstance a mauvaise presse en littérature. Il est facilement perçu comme parole « impure » car relativement aliénée aux circonstances, à l'actualité, et donc marginale par rapport au projet essentiel censé animer l'œuvre. Ponge le sait bien, lui dont la référence principale, l'œuvre de Mallarmé, tombe sous le coup de cette distinction entre « œuvre pure » et « œuvre de circonstance »[493]. Et de fait il semble que Ponge ait gardé pendant quelque temps une certaine réserve à l'égard de ces textes, considérant son activité de critique d'art comme un travail qui restait en marge de sa recherche essentielle, et qui même l'en détournait en lui volant un temps précieux. En témoigne la lettre qu'il écrit à Jean Tortel en décembre 1944 :

[491] Rappelons les circonstances qui président aux premiers textes : « Note sur Les Otages » est écrit à l'occasion de l'exposition par Fautrier de ses « Otages » ; « Matière et mémoire » résulte d'une commande de Dubuffet qui « venait de produire une suite de lithographies » et « désirait obtenir de Ponge une préface » (voir *Corr* I, 307, p. 323, note 2 de Claire Boaretto) ; « Courte méditation réflexe aux fragments de miroir » est un texte demandé par Pierre Charbonnier, en préface à l'exposition de ses peintures, en juin 1946, à Paris.

[492] « Braque est emballé par le Parti pris », écrit Paulhan dès septembre 1942 (*Corr.* I, 271, p. 280).

[493] Voir sur ce sujet Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé* », Gallimard, nouvelle édition revue et augmentée, 1957, pp. 9 à 17.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Alors que je n'ai pas une minute à moi, j'ai accepté de faire deux livres avec des peintres : l'un avec Fautrier, l'autre avec Dubuffet. (…) Et je n'ai pas écrit un texte pour moi depuis mon retour. Tout ça est absurde[494].

Il présente ainsi, à la fin de la préface qu'il consacre à la peinture de Charbonnier, en 1946, l'exercice de la critique d'art comme une *concession :* « dans ce monde où je m'engage, j'accorde et accorderai toujours bien des choses (…) jusqu'à préfacer des catalogues ou donner ma vie pour une idée… » (*PAE*, I,126)[495]. Et en 1948, dans le projet de préface qu'il rédige pour la publication du *Peintre à l'étude*, la critique d'art fera encore figure de parenthèse à refermer[496].

Dans la notice qu'il consacre au *Peintre à l'étude*, Robert Melançon s'interroge en ces termes : « Ponge n'a-t-il écrit sur la peinture qu'à contrecœur, plus ou moins forcé par les circonstances matérielles difficiles dans lesquelles il se trouvait ? S'est fait critique d'art en se trahissant ? »[497]. Il faut rappeler en effet les difficultés matérielles graves dans lesquelles Ponge s'est débattu pendant toute la période d'après-guerre, difficultés qui deviennent critiques après son départ d'*Action*, en novembre 1946[498]. Dans ce contexte, un texte de commande peut vite être entaché du statut de « texte alimentaire ». Ponge évoque explicitement cet aspect dès sa note sur « Les Otages», prenant le parti de l'assumer ouvertement, ce qui peut s'entendre comme une façon de court-circuiter ses scrupules par l'affectation d'un certain cynisme :

De toute façon ce sera un exercice. Et puis cela doit nous rapporter quelque argent (bien utile l'argent, ne serait-ce que pour nous permettre d'écrire d'autres choses, des écrits d'une autre sorte) (PAE, I, 100).

Et puis il est encore une autre raison pour laquelle la commande de textes de critique d'art peut s'avérer problématique,c'est que derrière les commanditaires que sont les artistes, se projette bien souvent l'ombre de Paulhan en tant que véritable commanditaire à l'origine. Car non seulement c'est lui qui introduit Ponge auprès des artistes, mais c'est à plusieurs reprises lui, surtout au début, qui lance le projet du texte. C'est très clair dans le cas des « Otages », comme le montre la lettre dans laquelle, en date du 19 octobre 1944, il sollicite auprès de Ponge l'écriture d'un texte sur Fautrier : « Je conseille à Fautrier de faire une exposition des vingt otages (…) qu'il a peints depuis quelque dix mois. Voudrais-tu lui écrire une préface ? Ce serait *bien* ». Ponge ne connaît ni Fautrier ni « Les Otages ». Aussi Paulhan lui communique-t-il dans la même lettre l'adresse du peintre, avec le conseil d'aller voir les œuvres (*Corr.* I, 311, p. 327). En aval du processus, on constate du reste la même prééminence de Paulhan puisque c'est à celui-ci que le texte une fois achevé a été

494 ***Francis Ponge, Jean Tortel, Correspondance 1944-1981, Stock, coll. « Versus » p. 24***

495 Voir aussi cet extrait d'une lettre adressée à Paulhan, fin 1946: « Je traverse une période difficile (...). Il me semble évident que je devrais me borner à travailler au Savon, au Lézard, etc. enfin aux textes qui continuent le Parti pris. Pratiquement, j'en suis empêché par la nécessité de gagner de l'argent » (*Corr. II*, 377, p. 31).

496 Voir le manuscrit des archives familiales, cité dans la notice de Robert Melançon sur *Le Peintre à l'étude* (*OC* I p. 926): « si je ne perdis tout au jeu j'y aurai gagné quelque chose – à reporter maintenant, plutôt que sur d'autres peintres, qui peuvent bien s'en passer, sur certains objets taciturnes, qui n'existent que dans l'attente de leur plus juste expression ».

497 *OC* I p. 927.

498 Il écrit à Jean Tortel, en décembre 1944, au moment donc où il achève d'écrire « Notes sur "Les Otages" » : « Quelle absurdité ! Je gagne 13 ou 15000 francs par mois et ils sont aussitôt dépensés simplement enménage,choses de la première nécessité, etc. Je ne suis pas plus riche d'un sou, j'ai toujours le seul complet que vous m'avez connu, les mêmes souliers, le même chapeau » (*Correspondance Francis Ponge-Jean Tortel*, *op. cit*. p. 22).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

envoyé, avant même d'être montré à Fautrier[499]. C'est également Paulhan que l'on retrouve à l'origine de « Braque le Réconciliateur » : au moment en effet où celui-ci prévoit de faire se rencontrer Braque et Ponge (sous la forme d'une visite à l'atelier de Braque), il organise simultanément la commande d'un texte, auprès de chacun des deux protagonistes. A Ponge il écrit : « Je dis à Braque que tu écriras une étude sur lui. (Je le voudrais bien) » (*ibid*., 321, p. 335-336). Et à Braque : « Et si samedi Francis Ponge nous accompagnait, en seriez-vous ennuyés ? Il voudrait écrire sur vous une étude ou un livre, et moi je l'y encourage. (C'est vraiment un grand écrivain) » (*ibid*., 321, p.336, note 1). Certes cette initiative de Paulhan fait écho à un désir déjà présent chez Ponge, qui connaissait depuis longtemps l'œuvre de Braque[500].Elle n'en a pas moins pour effet – comme dans le cas des « Otages » **–** de reconduire Ponge à une position de protégé vis-à-vis de son ancien mentor. Et cela d'autant plus que Paulhan, qui a lui-même déjà écrit sur Fautrier, Braque et aussi Dubuffet[501], bénéficie d'une position d'expérience. Ses écrits en la matière, et notamment « Braque le patron » tendent à faire autorité auprès de Ponge, qui lui confie, dans une lettre de décembre 1946 : « Ton Braque, je le savais déjà (presque entièrement) par cœur » (*ibid*., 374, p. 29) et qui se référera explicitement, dans « Braque le Réconciliateur » aux analyses de Paulhan[502].

Et pourtant la rencontre avec Braque contribuera à faire vaciller encore davantage le primat accordé à Paulhan, dans la mesure où celui-ci se trouvera relayé, dans le rôle de modèle, d'aîné, de maître, par Braque. Ponge dira plus tard du peintre qu'« il fut pour (lui) un grand Maître de Vie » et que « la rencontre de ce maître a été l'une des plus importantes de (sa) vie », ajoutant qu'il lui a « voué aussitôt une grande vénération » (*AC*, II, 674).

Il y a donc, dans la situation d'énonciation qu'est la commande de textes de critique d'art, un ensemble impressionnant de menaces pesant sur la parole. Il est difficile, dans de telle conditions, de parvenir à « chanter son plus particulier » – selon le vœu exprimé par Ponge à cette époque… Alors qu'à la muette sollicitation des choses Ponge peut répondre comme il *l'entend* (dans tous les sens du terme) y compris en dénigrant l'objet, en le faisant disparaître ou en l'« abîmant » (comme il le fera du soleil), à la sollicitation d'un ami artiste s'associent de nombreuses contraintes, même si – et c'est sans aucun doute le cas – l'ami en question, s'adressant à un poète, lui laisse toute liberté quant à la façon de traiter le sujet. Parmi ces contraintes : d'abord la nécessité d'un minimum de *présentation* de l'œuvre et de l'artiste – l'objectif recherché étant de les faire connaître – ce qui risque d'assigner à l'écriture, au moins partiellement, une fonction informative **;** puis s'impose aussi la nécessité d'un parti pris élogieux – l'objectif étant de gagner le public à une œuvre. On le voit, les contraintes liées au commanditaire rejoignent celles qui concernent le destinataire, le premier ayant l'intention d'agir sur le second, par le moyen du texte dont il confie à un troisième (l'auteur) la rédaction. La contrainte traverse ainsi de part en part le processus du texte, du commanditaire au récepteur. Comment l'auteur du texte peut-il éviter d'être court-circuité ? Comment Ponge pourrait-il accepter de s'inscrire dans une pratique de parole dont la finalité est, au moins en partie, *déjà établie* ? Cette donnée est en contradiction flagrante

499 Comme l'indique une note de Claire Boaretto (*Corr*. I, 317, p. 333, note 1).

500 Il commencera son texte par ces mots : « ayant accepté d'écrire ici sur Braque (sans doute parce que j'ai d'abord beaucoup désiré le faire sans me demander en quel lieu), me voici bien embarrassé » (*PAE*, I, 127).

501 Paulhan avait préfacé lui-même le catalogue de l'exposition précédente de Fautrier, en 1943,esquisse de son futur livre *Fautrier l'enragé* ; sur Dubuffet, il a publié « Lettre à Dubuffet » dans *Poésie 44*, juillet-oct 1944 ; sur Braque il a publié « Braque le patron », *Poésie 43*, n° 13, mars-avril 1943.

502 A propos de « l'idée profonde » que chacun possède à propos du « plus simple objet », il écrit : « Ce n'est pas le bon sens, ce n'est pas l'idée raisonnable : c'est, dit Jean Paulhan, "ce qu'il a en tête à tout moment" » (*PAE*, I, 131).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

avec l'éthique de l'écrivain, avec son désir de construire lui-même son projet au fur et à mesure qu'il y travaille, en même temps qu'il construit la relation qu'il souhaite établir avec son lecteur.

D'où un embarras et un désarroi perceptibles dans les textes, surtout les premiers, ceux où Ponge s'essaie à sa nouvelle activité. Au-delà du flottement, que j'ai commenté plus haut, dans la relation au lecteur, c'est l'exercice même de la parole qui connaît un vacillement, dont témoigne, d'emblée, le préambule de « Note sur "Les Otages" » : « Ce serait trop peu dire que je ne suis pas sûr des pages qui suivent : voici de drôles de textes, violents, maladroits. Il ne s'agit pas de paroles sûres » (*PAE*, I, 93). Quant à « Braque le Réconciliateur », il s'ouvre sur l'aveu, adressé au lecteur, de l'embarras suscité par les contraintes énonciatives liées à la critique d'art : « Lecteur, pour commencer, il faut que je l'avoue : ayant accepté d'écrire ici sur Braque (…), me voici bien embarrassé » (*ibid*., 127). Cependant cet aveu d'embarras est aussi ce qui permet à Ponge, dès les premières pages du texte, d'opérer une remise en cause des conventions du genre. Mettant en œuvre une stratégie subtile – et non dénuée d'agressivité envers le lecteur, comme on l'a vu plus haut –, si elles rappellent sans cesse ces conventions ce n'est que pour mieux les contourner, dans une feinte soumission.Je reviens donc sur cette introduction de « Braque le Réconciliateur », que j'ai déjà commentée plus haut sous l'angle de la relation au lecteur, pour m'attacher cette fois à la façon dont elle met en scène les contraintes énonciatives propres à un texte de critique d'art écrit sur commande.

Ponge explique à son lecteur que son « embarras » tient à ce que les idées qu'il pourrait exprimer sur Braque présentent deux écueils : d'une part elles dépassent, par leur abondance, le format du texte qui lui est demandé (contrainte formelle de longueur liée à la commande), d'autre part elles comportent des emprunts à la pensée d'autrui (contrainte éthique propre à Ponge : beaucoup de critiques ne s'en embarrasseraient pas…). La solution pourrait être alors de s'en tenir à ce qui ressortit purement à ses idées les plus personnelles sur Braque, (« une sorte de compte rendu de mon idée globale intime de Braque » (*ibid*., 127). Mais le voilà alors reconduit aux contraintes liées au texte de commande : cela ne conviendrait pas à ce type d'écrit, ni par le fond (on lui demande de jouer un rôle introducteur à l'œuvre, non de dévoiler sa propre pensée) ni par la forme (ce serait un « poème à [s]a façon » et non un texte de critique d'art). Il lui faut donc renoncer à ce qu'il sait « faire le mieux » (*ibid*., 127). Cependant, tout en annonçant qu'il y renonce, il en donne, par prétérition, un large aperçu…. Ce qui lui permet d'enchaîner sur la dénonciation des lois du genre : ce qu'il sait le mieux faire, et qu'il ne va pourtant pas faire – tout en venant malgré tout de l'esquisser – , parce que cela ne semblerait pas convenable à un texte de critique d'art, il regrette vivement de devoir se contraindre à y renoncer. Il conteste les lois du genre qui l'y obligent ; cela serait pourtant largement aussi valable que de donner les informations objectives que l'on attend de lui selon les conventions, informations dont il donne aussitôt au lecteur, à titre ironique, un aperçu :

Et ne doute pas, pourtant, que cela puisse te paraître aussi sérieux un jour, aussi précis et indiscutable, et objectif ni plus ni moins que par exemple ceci (…) : que Braque, eh bien, est né en 1882, – à Argenteuil, – puis a vécu au Havre jusqu'à vingt ans, – époque à laquelle il vint à Paris s'adonner, c'est comme je vous le dis, à la peinture (…) et qu'enfin Braque habite actuellement telle rue, tel numéro, mais ne reçoit jamais, je vous en préviens, que sur rendez-vous… (ibid., 128).

L'on assiste là à un petit jeu qui, pour reprendre la métaphore de la partie à jouer, utilisée dans « Note sur "Les Otages" », consiste à brouiller les cartes et embrouiller le lecteur :

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ponge ne se propose-t-il pas, de le faire « plusieurs fois tourner sur lui-même » avant de le « lancer » (étourdi donc, et privé de ses repères) « à cheval sur ses moutons » (*ibid*., 128)?

« Braque le Réconciliateur », troisième grand texte de critique d'art, marque donc, en 1946, une étape dans l'appropriation par Ponge de cette parole nouvelle qu'est pour lui la critique d'art. Il y opère une sorte de mise au point qui lui permet de reprendre les rênes, et en tout cas de s'affirmer non dupe des contraintes du genre.Sans doute l'exigence de fidélité à soi-même est-elle tout particulièrement pressante face à un sujet aussi cher à Ponge que la peinture de Braque et en même temps aussi imposant. Il faut alors à l'écrivain faire la part de ce qu'il doit à Braque et de ce qu'il doit au lecteur, mais sans renoncer à ce qu'il se doit à lui-même. C'est à propos de Braque que Ponge inaugure ainsi une critique d'art dans laquelle la considération de l'œuvre artistique lui permet d'approfondir et de confirmer ses propres partis pris esthétiques.A partir de là, il ne cessera d'insister sur la *convergence* qu'il distingue entre sa propre démarche et celle des peintres, et sur les perspectives nouvelles que celle-ci ouvre à celle-là (ce que je développerai au chapitre suivant). Ainsi, dans l'avant-propos de *L'Atelier contemporain*, en 1976, présentera-t-il les peintres sur lesquels il a écrit comme des artistes

s'efforçant tous, de façon variée (…) par l'action sur de tout autres matières de tout autres outils que les miens, à donner forme matérielle et durable (…) à des soucis ou des élans originellement tout analogues (…) aux miens, malgré la spécificité de leur langage (AC, II, 566).

Ce qui lui permettra de rappeler que, plutôt que d'une relation de commande entre les peintres et lui, il s'est agi bien davantage d'une élection réciproque :

Oui ! Car je n'ai souscrit jamais, qu'on m'en croie, à aucune sollicitation qui ne fût née d'abord d'un parti pris réciproque et si les textes qui suivent m'ont tous été effectivement commandés, ils le furent toujours, on l'aura bien compris, de part et d'autre (ibid., 566).

C. Elargir le « parti pris des choses » à des objets nouveaux et à la médiation d'autrui

Il n'en reste pas moins que, comme objet, l'œuvre d'art se démarque singulièrement de ceux que Ponge a traités jusque-là. En lieu et place des objets de la nature ou fabriqués par l'homme à des fins utilitaires, il s'agit ici de considérer un objet créé par un autre homme en vue de s'exprimer et/ou de lui faire exprimer quelque chose **:** un objet dont on ne peut donc aucunement dire qu'il sollicite l'expression puisqu'*il est déjà expression*. En somme Ponge est confronté à la situation de parler d'un objet qui ne lui a rien demandé et qu'il n'aurait jamais fait entrer de lui-même dans son « chosier ». N'affirmait-il pas dans l'« Introduction au Galet », que l'œuvre d'art était un objet beaucoup trop complexe pour qu'il envisage d'en rendre compte ?

Dès lors, comment pourrais-je décrire une scène, faire la critique d'un spectacle ou d'une œuvre d'art ? Je n'ai là-dessus aucune opinion, n'en pouvant même conquérir la moindre impression un peu juste, ou complète (PR, I, 203)[503].

Or Ponge est essentiellement fidèle à lui-même. Il ne fera donc pas d'exception pour ces objets-là. Puisque le voilà amené à les traiter, il relèvera le défi de le faire selon son propos, et selon ses partis pris. En commençant par le plus récent, c'est-à-dire sa détermination à

[503] Il faut remarquer qu'en 1946, Ponge tiendra à valider de nouveau cette déclaration, en la reproduisant dans « Courte méditation réflexe aux fragments de miroir » (PAE, I, 126).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« prendre son propre parti » : en l'occurrence en enracinant sa méditation dans sa perception subjective, dans son *goût,* dans l'émotion heureuse que l'objet d'art suscite chez lui[504]. Ensuite il s'agira de rester fidèle à ce qui fondait son parti pris ancien en faveur des choses : il tentera donc de faire servir les œuvres d'art, à l'instar du galet ou du savon, à la mise au jour de nouvelles « qualités » pour l'homme. Si le point de départ consiste en un ancrage subjectif, il n'en faut pas moins parvenir ensuite à une leçon qui soit valide sur le plan collectif, une leçon à offrir à l'humanité. Ainsi *Les Otages* de Fautrier peuvent-ils servir une « nouvelle résolution humaine » (*PAE*, I, 107) ; ainsi le travail de lithographe de Dubuffet parvient-il à faire comprendre la collaboration de la matière à l'art ; ainsi l'œuvre de Braque préfigure-t-elle une réconciliation de l'homme avec les choses.

Et pourtant le schéma du traitement habituel de l'objet ne peut être intégralement appliqué ici, puisque derrière chacun de ces objets d'art il y a un être humain : l'artiste qui l'a créé. Si la nomination des qualités de l'objet pouvait jusque-là recouvrir, selon Ponge, l'enjeu d'une nouvelle genèse, d'une nouvelle parole créatrice[505], cet enjeu est ici mis à mal puisqu'il y a déjà création humaine, sens conféré à l'objet (hors de toute fonction utilitaire) par un créateur. Contemplant l'objet, Ponge y retrouve *l'homme*, ce qu'originellement il souhaitait précisément éviter. La représentation d'un lieu de silence retrouvé, dans un face à face avec le monde des objets, hors société, hors expression humaine, telle qu'elle avait été construite dans les années trente, à l'époque de « Ad litem », est à reconsidérer du fait de cette irruption massive de l'humain dans le paysage des objets, de cette confrontation brusque à l'altérité. Qui plus est, cette difficulté se double, dans le cas (inaugural) du texte sur Fautrier, de la confrontation à ce que Ponge a toujours jusque-là choisi d'écarter de son œuvre, à savoir le tragique. D'emblée le défi à relever est donc considérable. Il me faut m'arrêter sur le cas de ce texte. Car c'est dès ce moment que, spectaculairement, Ponge met en place le moyen de dépasser la difficulté, et même de la retourner en force.

Fautrier a réalisé une série d'œuvres sur l'un des sujets les plus tragiques, les plus horrifiants qui soient : la « torture de l'homme par l'homme » (*PAE*, I, 104). Il a choisi de représenter les otages torturés et exécutés pendant la guerre : « il s'agit ici de corps et de visages torturés, déformés, tronqués, défigurés par les balles, par la mitraille, par la torture » (*ibid*., 93). Or Ponge a toujours professé sa résolution de ne pas alimenter le goût du tragique, écrivant encore, trois ans plus tôt, en pleine guerre: « Je n'admets qu'on propose à l'homme que des objets de jouissance, d'exaltation, de réveil. (…) Rien de désespérant. Rien qui flatte le masochisme humain » (*PR*, I, 210). De fait, il écarte de ses choix les objets porteurs de tragique. Lorsque par exception il consacrera un texte à l'évocation d'un sujet tragique, celui de l'exécution, par les Allemands, de son ami René Leynaud, il commencera par poser cette question capitale – et qu'il choisit d'écrire en lettres capitales : « FACE A UN TEL SUJET QUE PUIS-JE ? ». Le seul fait de se poser en face de ce sujet lui paraît déjà une façon, insoutenable, de le cautionner :

Oh FACE A UN TEL SUJET comme si je faisais partie du peloton ennemi. Mais ressaisissons-nous. (…) Et réprimons enfin ce tremblement devant les paroles (L, I, 465-466).

Oui, selon lui la parole, tremblante, atteint devant de tels sujets la limite de son exercice. Et l'être qui tente de relever le défi dans ces conditions s'expose à être défait par la violence de son sujet. Tel est le thème du préambule de « Note sur "Les Otages" » :

504 Je reviendrai dans le chapitre suivant sur la manière dont Ponge parvient à « chanter son particulier » dans la critique d'art.

505 Voir *supra*, Partie III, chapitre 1, « Refaire le monde », p. 236 *sq*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ceci, [se sentir comme bousculé par une grêle de coups] qui peut être vrai s'agissant d'un sujet quelconque 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 (…). Mais supposez que l'atrocité même soit le sujet… Alors il s'agit seulement de tenir debout, de finir à tout prix le combat et de ne s'écrouler qu'ensuite, après le coup de gong (PAE, I, 93).

Ce désarroi liminaire reste inscrit dans la suite du texte, en particulier dans le recours massif aux tournures interrogatives et négatives. La parole semble d'abord chercher à « tenir debout » en triant et rejetant soigneusement ce qu'elle ne veut pas dire, par séries d'approximations négatives : le caractère inédit de la confrontation à un sujet d'une telle violence commande la plus grande prudence[506]. Puis, une fois la voie déblayée, le texte accélère brusquement son régime en entrant dans une série d'interrogations « de fond ». La partie I se termine sur une rafale de questions (cinq phrases interrogatives à la suite, scandées par une anaphore[507]). Questions qui tournent toutes autour des « gênes » (des « gê(h)nes », écrit Ponge) qui caractérisent la peinture de Fautrier, et dont elle triomphe sans en écarter aucune. Car, poursuit Ponge,

Nous avons tout cela avec Fautrier. L'humanité de Fautrier est gênée, gênante. Elle est loin d'être pure, autoritaire. Mais dans la même mesure (du même coup) tout y est : tout mêlé, tout compris (PAE, I, 96-97).

A ces « gênes » que ressent le spectateur devant les tableaux de Fautrier, le peintre s'est exposé d'abord lui-même, de plein fouet, en se confrontant à un tel sujet. Il a donné un magnifique exemple en ne s'y dérobant pas. Car non seulement il « n'a donc pas craint le sujet » (*ibid*., 108) mais il a accompli ce « tour de force » « de transformer l'horreur en beauté » (*ibid*., 94). Une beauté qui n'est en rien, évidemment, une négation de l'horreur, mais au contraire une façon de lui résister en la constatant – ce qui ramène au vieux thème du « parler contre » :

A l'idée intolérable de la torture de l'homme par 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 (ibid., 104).

De la confrontation avec ce « sujet nouveau » peut ainsi résulter « une nouvelle religion, une nouvelle résolution humaine », une religion qui est « celle de l'humanité » : « l'unanimité humaniste contre de telles exactions nous a redonné une âme commune » (*ibid*., 107). En somme Fautrier, en ne craignant pas de se mesurer au tragique, a réussi à reconvertir en don pour l'humanité un sujet qui incarnait la négation de l'homme par l'homme[508]. Il a illustré

[506] En témoignent ces exemples, tous tirés des deux premières pages du texte : « Celui qui regarde les *Esclaves* de Michel-Ange n'en reçoit pas une impression d'horreur mais, au contraire, de beauté (…). Il en est de même – et il n'en est pas de même pour les *Otages* de Fautrier. (…) L'on ne peut dire que ces documents (…) nous soient présentés dans l'intention de stigmatiser les tortionnaires (…). On ne peut dire non plus (pas plus que chez Michel-Ange) qu'il y ait là trace de sadisme (…). Il ne faut pas en ces matières aller, ni juger trop vite » (*PAE*, I, 92-94, je souligne).

[507] « Dans quelle mesure le sujet gêne-t-il l'artiste ? Dans quelle mesure un tel sujet est-il gênant en tant que sujet ? Dans quelle mesure l'horreur et la beauté (…) se gênent-elles ? Dans quelle mesure la couleur et le trait se gênent-ils ? Dans quelle mesure les sens : odorat, goût, vision se gênent-ils entre eux ? Etc., Etc » (*ibid*., .96).

[508] Cécile Hayez-Melckenbeeck a montré que la confrontation au visage de l'otage constituait une expérience limite de confrontation à l'altérité (*Prose sur le nom de Ponge*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 2000, p. 111-113).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

la possibilité de ce que Ponge appelait de ses vœux en 1943, quand il écrivait, à propos de son refus du tragique :

Pas de romans qui « finissent mal », de tragédies (…), pas d'étalage de pessimisme sinon dans de telles conditions d'ordre et de beauté que l'homme y trouve des raisons de s'exalter, de se féliciter (PR, I, 210).

Fautrier vient de donner, avec « Les Otages », un tel exemple. Ceci est du reste à mettre en relation avec la question du lecteur : Ponge face aux œuvres d'art (ou plutôt aux artistes) qui l'ont bouleversé est dans la position du lecteur qui a reçu un don de la part de l'auteur. Ainsi se retourne en don ce qui était au départ perçu par Ponge comme contrainte : la confrontation avec un objet (d'art) déjà traité par l'homme. Le surgissement redouté de « l'autre » au sein du face à face antérieur avec l'objet se révèle pleinement désirable et bénéfique. L'intervention de l'autre fournit la leçon que donnera l'objet. Ce qui est « objet d'exaltation », pour la première fois, ce n'est pas ce que propose l'objet, c'est ce que propose un *autre* à propos de cet objet, par sa manière de le traiter, par sa médiation.

Ceci est exemplaire du retournement que parvient à opérer Ponge face à ce qui, initialement, le mettait en difficulté dans la critique d'art, à savoir l'irruption de l'humain dans un « parti pris des choses » qui s'en trouvait déstabilisé. Ponge, dès son premier texte de critique d'art, réussit à relever ce défi de traiter d'un objet aussi inédit – par son caractère profondément humain – que l'est l'œuvre d'art. Plus encore, de la difficulté initiale il se servira comme d'un levier, la transformant en force : il fera une critique fondée sur la rencontre, sur le « parti pris réciproque ». L'objet n'est plus à conquérir *contre* l'homme, mais *avec* lui. Du reste ce sont les artistes bien plus que les œuvres que Ponge placera au centre de ses textes – on le verra au chapitre suivant. La critique d'art sera finalement une étape fondamentale dans l'avancée vers l'altérité. Et paradoxalement elle aidera simultanément Ponge à s'ancrer dans sa résolution d'être fidèle à lui-même, de « prendre son propre parti ». Alors qu'il avait à faire face, dans le cadre de cette activité critique, à toute une série d'embarras et de contraintes, il réussit de manière spectaculaire à modifier les données nouvelles d'énonciation qui lui était imparties. S'il a pu penser initialement que la critique d'art ne serait qu'une parenthèse dans son œuvre, il relève finalement le défi de la reverser entièrement dans son projet, et d'y découvrir même des solutions et des avancées. Ce mouvement par lequel contraintes et difficultés se transforment en nouvelles latitudes d'action est emblématique de la démarche de Ponge à cette époque, comme je tenterai de le montrer au chapitre suivant.

S'il lui a fallu, acrobatiquement, s'improviser lui-même critique au moment précis où la critique (littéraire) lui paraissait le lieu de toutes les insuffisances, c'est en fin de compte par ce biais qu'il parvient à affirmer ses choix esthétiques au point de devenir, on le verra, *son propre critique*.

Chapitre 2 : L'appropriation de la parole

A partir de 1946, les données nouvelles et les bouleversements qu'elles engendrent tendent à s'ordonner sous forme de nouveaux objectifs, liés à de nouvelles représentations, ceci toujours dans le sens d'une appropriation de la parole. Ponge se donne peu à peu des libertés encore inconnues, dont la plus spectaculaire est celle qui, avec « La Tentative », consiste à affronter à la fois la rencontre directe avec son public et la réalisation orale de la parole, avec tous les dangers qu'elle comporte à ses yeux. L'appropriation de la parole

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

s'effectue au plus près d'une redéfinition de ses conditions d'exercice : son rapport avec son matériau – c'est-à-dire la langue –, son lieu d'appartenance, ses destinataires. Aucune des difficultés n'est éludée ; toutes aboutissent à de nouvelles reconfigurations.

Je tenterai d'abord de montrer comment à cette période l'exemple des peintres stimule l'exercice d'une parole libre. Liberté qui se traduit aussitôt par une redéfinition de la relation aux destinataires. On a vu que ce n'était pas sans de nombreuses difficultés – culminant dans le « *Savon* de 1946 » – que Ponge s'employait, depuis quelques années, à construire son lecteur. Cette élaboration le conduit peu après à s'établir sur de nouvelles positions : à la fois dans le dispositif textuel qu'est la Préface aux *Proêmes*, et dans la rencontre directe avec le public qu'est la « Tentative orale », tournant capital. Celle-ci est aussi l'occasion de poursuivre l'appropriation de la parole, en rejouant sa naissance, et en assumant publiquement tout ce qui en elle participe des contingences proprement humaines (imperfection, errances, manquements à la rigueur). S'opère là le dépassement de la hantise du « flot de paroles » : il se traduira, immédiatement après la « Tentative » par un mouvement d'intégration du modèle liquide dans l'exercice de la parole, avec *La Seine* et « Le Verre d'eau ».

Au bout du compte Ponge parvient à se donner tout à la fois une nouvelle conception du rôle de l'artiste – dont il redéfinit le statut – dans la société, et un nouveau modèle de parole, celui du *murmure* ou encore de la *parole à l'état naissant*, qui intègre l'aspect nécessairement incarné de la parole. Si c'est désormais dans le camp des artistes, contre celui des intellectuels, qu'il entend se ranger, il commence parallèlement à définir, avec la notion de murmure, ce qui, dans son usage de la matière *proprement verbale*, le distingue de celui qu'en font d'autres écrivains.

1. L'exemple des peintres

A. Les peintres comme modèles d'indépendance et de singularité

La rencontre, dans l'immédiat après-guerre, de peintres aussi importants et novateurs que Fautrier, Braque ou Dubuffet est d'une importance décisive dans l'évolution de l'œuvre de Ponge. Le caractère révolutionnaire de leur art et, simultanément, l'absence de reconnaissance, voire l'hostilité qu'ils rencontrent auprès des intellectuels communistes amène Ponge à une conscience aiguë de l'indépendance de l'art. Il se reconnaît dans la démarche de ces artistes, et leur indépendance le confirme dans le bien-fondé de la sienne. Selon la formule de Michel Collot « dès lors, il va pouvoir, à l'exemple du peintre, avancer obstinément dans sa voie solitaire, pour imposer à tous sa vision du monde. Il se délivre du souci paralysant de *la* Vérité, pour proposer *sa* vérité singulière »[509].

Modèle d'indépendance qu'offre Fautrier

Avec *Les Otages* de Fautrier, Ponge fait probablement une découverte capitale. Située chronologiquement à la jointure de deux périodes, cette découverte lui fournit une articulation entre les questions qui ont hanté la première – celle de la guerre – et l'aspiration à l'indépendance qui caractérise la période de son retour à Paris. Il découvre *Les Otages* en octobre 1944, alors que la guerre n'est pas encore terminée, et il y trouve une double réponse à ses inquiétudes : d'une part la prise en compte des événements qui ont bouleversé l'humanité, et en somme la prise en compte du mal (contre lequel lui-même s'est

[509] Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit*. p. 87.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

engagé politiquement, mais qu'il n'a pas voulu laisser entrer dans son travail d'écrivain) – écho donc à toutes ses préoccupations politiques et morales des années de guerre ; d'autre part l'indépendance absolue dans la manière de traiter ce sujet, en-dehors de toute dénonciation – écho cette fois à son refus des formes traditionnelles de l'engagement en art.

Traitant d'un acte de barbarie, Fautrier ne manifeste pas, au rebours de la réaction la plus répandue, « l'intention de stigmatiser les tortionnaires, ni la civilisation qui les engendra » (*PAE*, I, 93). En effet, Fautrier ne représente pas les tortionnaires mais seulement les victimes, alors même « qu'il eût été sans doute, pour stigmatiser les horreurs nazies, plus logique et plus facile de montrer l'acte de torture, afin de ne laisser aucun doute sur l'origine, la cause, la responsabilité de ces défigurations » (*ibid*., 107). Pour mieux faire ressortir la singularité de ce parti pris, qui congédie les « attitudes théâtrales », Ponge le compare à celui, plus attendu et plus *engagé*, qu'a choisi, en face du même sujet, le Front national des arts, organe officiel des artistes résistants : « Qu'on compare cela aux autres expressions que la guerre ou la terreur ont inspirées (par exemple les œuvres réunies dans l'album "VAINCRE") » (*ibid*., 105). Or cet album de lithographies, que le Front national des arts a publié clandestinement en 1944, comportait précisément des représentations de torture, dont les titres « soulignaient la teneur dramatique : *Toujours appliqués au mal*, *Interrogatoire* »[510]. Sans nier aucunement la valeur de telles dénonciations, Ponge montre que la position singulière prise par Fautrier lui permet d'accéder à une puissance de saisissement bien supérieure auprès des spectateurs. En agissant sur eux de manière à la fois plus profonde et plus fédératrice, c'est avec un saisissement de nature quasi-religieuse que Fautrier parvient à renouer, rejoignant ainsi la grande tradition de la représentation christique : Ponge rappelle en effet que

les artistes du Moyen Age et de la Renaissance ont vraiment très peu peint les bourreaux du Christ, et qu'on ne voit pas sur leurs toiles figuré l'acte de la crucifixion (…) et qu'ils ont au contraire beaucoup (…) représenté le corps de la victime (ibid., 106-107).

Plutôt qu'une unanimité dans la dénonciation de la barbarie nazie, Fautrier atteint à une unanimité en faveur de l'humain, à « une nouvelle religion ». De même que la figure du Christ sur la croix est celle de « l'homme par excellence » (*ibid*., 107), autorisant ainsi une ferveur unanime, de même celle de l'otage torturé emblématise « la déformation de la face humaine par la torture » et autorise ainsi « une nouvelle religion, une nouvelle résolution humaine » (*ibid*., 106, 107). « Le fusillé remplace le crucifié. L'homme anonyme remplace le Christ des tableaux » ; en suscitant « l'unanimité humaniste contre de telles exactions », Fautrier « nous a redonné une âme commune » (*ibid*., 106, 107). Voici ce qui fait de lui le « peintre le plus révolutionnaire du monde après Picasso » (*ibid*., 115).

La voie de la singularité est donc paradoxalement celle qui peut conduire le plus efficacement à l'unanimité. Elle offre le moyen de s'imposer au plus grand nombre, d'emporter une adhésion générale et inconditionnelle. Cette intuition rejoint la préoccupation très ancienne chez Ponge de la dimension pragmatique de la parole (le tableau, par son efficacité indiscutable, est ici l'équivalent en peinture du proverbe en littérature). A partir de ce moment elle ne va cesser d'être systématiquement approfondie.

La voie singulière de Braque

C'est à propos de Braque, et en le prenant pour exemple, qu'est théorisée la nécessité pour l'artiste d'affirmer sa singularité et même d'en faire le point de départ de son œuvre.

[510] Note de Robert Melançon (*OC* I p. 937, note 26).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La question de la singularité de la personne – de sa richesse potentielle, voire de son pouvoir révolutionnaire – est au fondement de la méditation que propose « Braque le Réconciliateur ». A la question de savoir pourquoi de nouvelles œuvres viennent sans cesse s'ajouter au patrimoine artistique et le transformer, Ponge répond que « tout redevient par chaque personne hétérogène » et que « chaque personne remet tout en question » (*ibid*., 129). Mais il ne s'arrête pas à une trop simple définition de l'artiste en homme hors du commun et heureux d'exprimer sa singularité en se distinguant. Au contraire il mentionne aussitôt qu'à « cette personne qui éprouve sa différence » il arrive de « concevoir sa singularité dans l'angoisse. » Et, poursuit-il, « que désire-t-elle alors ? Redevenir un homme du commun » (*ibid*., 129). La singularité, si elle est un point de départ, ne peut en effet être une fin, car l'éprouver c'est aussi éprouver « la légèreté de la personne, sa vertiginosité, sa tendance à sa propre perte ». On ne peut asseoir une œuvre sur ce trouble-là, sujet à déséquilibre constant. D'où le fait que certains artistes « désirent violemment des mœurs d'équilibre » (*ibid*., 129). La finalité, la raison d'être de l'art n'est pas la vaine confirmation, par l'artiste, de sa singularité, mais la recherche d'un moyen d'assurer à cette singularité l'équilibre qui lui manque.

Pour en témoigner, Ponge a recours à la métaphore de l'oiseau : « lorsqu'un rossignol chante, c'est que son équilibre l'exige, et qu'il tomberait de la branche s'il ne chantait à l'instant » (*ibid*., 129). Le chant du rossignol est émanation de sa singularité mais il n'a pas pour but d'affirmer celle-ci, bien plutôt de lui faire tenir dans le monde une place qui à la fois assure son équilibre et participe à l'équilibre de ce monde. Exprimer sa singularité, c'est cesser d'y être enfermé. Ce n'est pas revendiquer sa solitude, c'est essayer d'en sortir pour s'insérer dans le monde. Le chant de l'oiseau est – bien plus que l'expression de sa singularité – un effort de chaque instant, pour s'adapter au monde : « lorsqu'un rossignol chante, (…) c'est qu'il corrige ainsi à la fois ses précédentes démarches et le monde qui tournerait à sa confusion et à sa perte s'il ne chantait à l'instant » (*ibid*., p. 129-130). Et pourtant le chant de l'oiseau n'assurera son équilibre que dans la mesure où il est l'expression de sa nature singulière : le rossignol ne se maintiendra sur sa branche que par son chant de rossignol, non par celui du merle ou du coucou. Sa singularité est donc le seul vecteur possible de son équilibre au sein du monde :

J'affirmerai à ce moment, et il me semble en cela être d'accord avec Braque, que la meilleure façon pour la personne de retrouver le commun est de s'enfoncer dans sa singularité (…). C'est de ne pas concevoir sa différence comme un malheur. Et de trouver le moyen de l'exprimer. C'est de prendre enfin son propre parti. Et aussitôt la joie est retrouvée, et tout souci et scrupule disparaissent, concernant par exemple la vérité ou l'invraisemblance de ce qu'on exprime (ibid., 130, je souligne).

Ces formulations capitales, atteintes grâce à l'exemple de la peinture, sont la base même sur laquelle Ponge va asseoir son entreprise de réappropriation de la parole.

Non seulement l'expression de la singularité n'a pas pour but la glorification de celle-ci mais elle ne l'a pas même pour thème. Exprimer au mieux sa singularité, ce n'est pas la *dire*, c'est l'exercer, la mettre en œuvre à propos d'autre chose que soi. Le rossignol ne se célèbre pas lui-même dans le chant qui l'exprime… Ainsi Ponge parvient-il à cette conclusion :

Il nous est arrivé de constater que pour nous satisfaire ce n'était pas tant notre idée de nous-mêmes ou de l'homme que nous devions tâcher d'exprimer, mais en venir au monde extérieur, au parti pris des choses. Et qu'enfin l'homme – son chant le plus particulier il ait des chances de le produire au moment où il

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

s'occupe beaucoup moins de lui-même que d'autre chose, où il s'occupe plus du monde que de lui-même[511] (ibid., 129).

On le voit, la méditation à propos de Braque fournit à Ponge l'occasion d'une relecture de son itinéraire, et d'une nouvelle justification de son parti pris des choses. Il s'y mêle, comme dans « Méditations nocturnes » ou « Pages bis » des éléments d'autobiographie intellectuelle. Le modèle de Braque redynamise et justifie rétrospectivement le parcours.Prendre le parti des choses, cela peut se concevoir, explique ici Ponge, comme une façon d'exprimer non pas « soi-même » mais la manière dont le monde a agi sur nous, s'est imprégné en nous. Peut-être moins notre « rapport au monde » que le rapport du monde à nous. Nous sommes, rappelle Ponge, « gorgés d'éléments naturels[512] », d'impressions sensorielles, gorgés dès l'enfance ». Chacun a, à propos des plus simples objets du monde, une « idée profonde ». « Voilà », poursuit-il, « ce qu'il s'agit de rendre honnêtement, sans autre scrupule » (*ibid*., 131). Le choix du verbe *rendre* est significatif du désir de faire de l'expression un processus qui relève d'une circularité de relation avec le monde, d'une interactivité : s'exprimer ce n'est pas *ajouter* au monde l'expression de son être, c'est lui *rendre*, lui restituer ce qui vient de lui, après passage et coloration unique par le filtre de la personnalité, car l'intériorité s'est constituée au contact du monde. Ceci suppose de la part de Ponge une conception bien particulière du sujet, proche de celle que propose la phénoménologie, comme le souligne Michel Collot :

Le sujet n'est pas une pure intériorité ; il se constitue dans une relation au monde qui passe autant par le corps que par la pensée. (..) Ponge rejoint ainsi une tendance commune à diverses conceptions modernes de la subjectivité, qui, déniant à celle-ci une autonomie souveraine, l'envisagent plutôt comme une relation. Sa démarche rencontre notamment la thèse phénoménologique de l'intentionnalité selon laquelle toute conscience est conscience de [513].

A l'époque où il écrit « Braque le Réconciliateur » Ponge est en train d'approfondir certaines intuitions sur la relation du sujet au monde, qu'il a exprimées très tôt[514]mais que son long refus à l'égard de la subjectivité lui interdisait de développer. Sur la base de la réconciliation avec l'expression de la singularité, dont les peintres lui montrent la voie, il commence à élaborer sa propre conception de la subjectivité, conception qu'il va, pour commencer, mettre immédiatement en œuvre dans sa manière de pratiquer la critique d'art.

A leur exemple, pratiquer une critique d'art singulière

On s'en souvient, dès 1944, Ponge plaçait la critique d'art, telle qu'il l'entendait, sous le signe du goût, donc de la subjectivité, avec cette déclaration au seuil de son étude sur *Les Otages* : « J'aime les peintures de Fautrier ». Revendiquant une approche subjective de l'œuvre d'art,

511 ***Ibid. p.130. Ceci peut susciter une méditation sur le sens à donner, dans « s'exprimer » au « s'», que l'on a peut-être interprété trop vite comme un pronom réfléchi. Peut-être « s'exprimer » fait-il plutôt partie de ces verbes appelés « essentiellement pronominaux », dans lesquels l'action ne s'applique pas strictement au sujet lui-même mais cependant implique une réalisation essentiellement personnelle (comme par exemple le verbe « s'évanouir »).***

512 Ponge reprend ici une expression de Georges Braque, rapportée par Jean Paulhan dans *Braque le patron*. Voir note 12 p. 947 dans *OC* I.

513 ***Michel Collot, op. cit. p. 193.***

514 Le « voyage dans l'épaisseur des choses » qu'il proposait dans l'« Introduction au Galet », il le définissait en même temps comme « l'ouverture de trappes intérieures » (*PR*, I, 203).

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ponge applique à cet objet nouveau les principes qui guident sa propre création poétique. Aussi la critique d'art qu'il pratique est-elle délibérément non-conventionnelle, et même à bien des égards provocatrice. Si Ponge rappelle au début de « Braque le Réconciliateur » que les lois du genre lui interdisent de faire de son propos un « *poème* à [s]a façon », il n'en pratique pas moins une *critique d'art à sa façon*, largement déconcertante pour le public.

Elle l'est d'abord par ses choix thématiques. Ponge, en effet, ne s'attache guère à présenter les différentes œuvres de l'artiste, à y distinguer telle ou telle manière, à la replacer dans tel ou tel courant caractéristique de l'histoire de l'art. Autrement dit, pour reprendre la formule de Robert Melançon, « il néglige les tâches habituelles d'un critique d'art »[515]. C'est ainsi qu'il commente longuement la démarche de Braque sans jamais se livrer à aucune analyse détaillée des tableaux de celui-ci. C'est ainsi que dans « Matière et mémoire », il réussit ce tour de force – ou ce comble de la provocation – d'écrire sur Dubuffet sans même prononcer le nom de celui-ci ni faire le moindre commentaire sur ses lithographies. Dans son approche de chaque artiste, Ponge se concentre sur l'aspect qui l'intéresse personnellement et qui alimente son propre questionnement : la confrontation au tragique pour Fautrier, la relation quasi-érotique entre l'artiste et son matériau pour Dubuffet, l'assomption tranquille de la singularité de la personne pour Braque… Ce qu'il choisit d'approfondir, c'est la démarche qui sous-tend l'œuvre, les choix esthétiques et éthiques voire politiques qu'elle suppose. Son attention va davantage à la personne de l'artiste qu'à l'œuvre elle-même – tendance qui se confirmera avec « L'Atelier », en 1948.

Déconcertante, la critique d'art selon Ponge l'est aussi par sa forme qui, rompant avec les usages, reste très proche de celle qui caractérise son travail proprement poétique. Ainsi, dès sa première grande étude, « Note sur "Les Otages" », Ponge choisit-il de donner à lire à son public non pas un texte achevé, mais un travail qui, par endroits, reste sous forme d'ébauche, comme dans ce passage où, à la suite d'un développement sur l'épaisseur de peinture dans les tableaux de Fautrier, il laisse le lecteur sur cette simple indication : « Continuer en développant sur l'application de la couleur » (*ibid*., 109-110)[516]. Cela revient à assumer ouvertement le caractère inachevé du texte de critique d'art présenté à la publication. C'est l'esthétique de *La Rage* qui est revendiquée ainsi.

C'est elle également qui sous-tend la présence, inattendue dans un texte de critique d'art, d'un long développement sur la possibilité même d'écrire ce texte, et sur les conditions auxquelles il est soumis : l'étude sur Fautrier se double d'une réflexion sur cette étude elle-même. Si Ponge accepte de s'attacher à ces objets nouveaux que sont les œuvres d'art, il est bien décidé à les traiter selon les principes esthétiques qu'il a fait siens depuis le tournant de 1940 : ouverture, inachèvement, exploration en direction de « l'idée profonde », c'est-à-dire subjective, qu'il se fait de l'objet. Cette dernière caractéristique se voit même plus nettement affirmée encore que dans *La Rage*, en cette période où le désir de « prendre son propre parti » est particulièrement prégnant. Elle est très présente dans « Note sur "Les Otages" », avec par exemple cette première personne du singulier qui, succédant au « nous » dominant dans les premières pages, apparaît abruptement au moment où le texte s'ouvre au lyrisme, réalisant une appropriation complète du projet du peintre par celui qui le commente : « Il faut que dans l'expression de mes visages et de mes corps soit inclus le reproche (…) – car ils ne sont pas morts (…) par accident » (*ibid*., 103, je souligne). Même procédé un peu plus loin : « Fautrier ne s'est pas senti de goût pour peindre le bourreau, ne

[515] Notice sur *Le Peintre à l'étude*, *OC* I p. 928.

[516] De même dansces notations très brèves, comme consignées sur un carnet en vue d'un développement ultérieur : « Le T d'Otages : sigle » et, (après un astérisque et un blanc) : « Aussi simple que la croix » (*ibid*., 113-114).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

s'en est pas senti le cœur ni l'âme (…). Tandis que la victime, la victime, ah ! je sais bien que j'aurais pu l'être, je m'en sens l'âme et le cœur » (*ibid*., 107).

Ce lyrisme qui affleure dans le texte, cette implication personnelle dans l'énoncé conduisent à des formulations comme en éclairs, parfois fragmentaires, qui laissent voir l'approche par tâtonnements de l'expression juste, comme dans *La Rage*. Ainsi, pour qualifier les faces d'otages peintes par Fautrier, Ponge écrit-il d'abord : « Oblitérées par la torture, partiellement obnubilées par le sang. Offusquées par un atroce brouillard roux de sang », formulation qui devient, deux lignes plus bas : « La déformation de la face humaine par la torture, son offuscation par son propre sang » avant d'aboutir à la formule finale : « Chaque face s'offusque de son propre sang » (*ibid*., 106).

Ce qui résume, peut-être, l'écart de cette critique d'art par rapport aux conventions du genre, c'est que Ponge se refuse à tenir un discours homogène. S'il ne s'interdit pas d'être à l'occasion didactique, il pratique cependant une extrême hétérogénéité du propos : rompant à intervalles réguliers avec tout exposé, il met le lecteur en position d'assister, comme en direct, à la naissance d'une pensée, à la levée d'une émotion qui s'éprouve dans le moment même où elle parvient à se dire. Il donne à voir au lecteur le déploiement d'efforts qu'il engage afin de cerner la qualité d'émotion que lui inspirent *Les Otages*,comme il le faisait pour rendre compte du plaisir particulier qu'il éprouvait dans le bois de pins.

B. Les peintres comme modèles de prise en compte de la matière

Si Ponge se passionne pour l'œuvre d'art, c'est qu'elle autorise une comparaison hautement instructive avec son propre travail. L'usage de matériaux différents (peinture ou pierre d'un côté, langage de l'autre) ne fait que mieux ressortir la profonde homologie qui existe entre la démarche des peintres et la sienne propre. Il s'en expliquera dans les *Entretiens avec Philippe Sollers :*

Il est certain que se lier, dans la camaraderie, avec des hommes qui travaillent dans une technique qui n'est pas la vôtre, mais qui ont exactement la même situation, par rapport aux formes anciennes de pensée et à ce qu'on peut peut-être chercher à faire dans l'ordre de l'avenir, est quelque chose d'utile. C'est dans ce sens-là que j'ai aimé connaître les peintres et que je me suis même reproché de ne pas les avoir fréquentés plus tôt (EPS, 92-93).

L'attention que Ponge porte à la technique picturale (ou, à l'occasion, lithographique) l'amène en particulier à considérer l'importance accordée par les peintres à leur matériau :

les peintres (…) travaillent certes à changer notre représentation du monde, mais de façon que l'accent 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 (ibid., 97).

Cette leçon des peintres est libératrice à bien des égards.

La leçon de Fautrier : la matière dans « Note sur "Les Otages" »

Dans les tableaux de Fautrier, la matière-peinture s'impose au regard pour elle-même, presque indépendamment du sujet qu'elle représente : « Dirons-nous à présent que les visages peints par Fautrier sont pathétiques, émouvants, tragiques ? Non : ils sont épais, tracés à gros traits, violemment coloriés ; ils sont de la peinture » (*PAE*, I, 108). Ponge insiste

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

du reste sur l'usage en épaisseur de la peinture par Fautrier, procédé qui tend à constituer le tableau en objet (à plusieurs dimensions) plus qu'en image. Une des caractéristiques du travail de Fautrier est l'« épaisse couche de blanc » avec laquelle il commence par recouvrir sa toile, couche dont l'épaisseur est telle par endroits qu'« elle mettra jusqu'à un an pour sécher » (*ibid*., 110). La ressemblance de cet enduit blanc avec le « mortier pâteux » des excréments des félins va donner lieu, avec cet extraordinaire passage qui commence par « Fautrier est un chat qui fait dans la braise » (*ibid*., 111), à un sommet dans la prise en compte de la matière : l'assomption artistique de ce qui constitue précisément la forme la plus dépréciée de la matière, à savoir les excréments.

Ici s'élabore déjà une conception (développée ensuite dans « Braque le Réconciliateur ») de l'expression comme façon de *rendre*, de dégorger les impressions sensorielles, comme phénomène physique que l'image du tube de peinture pressé par le peintre (la « manie d'expulsion de la couleur hors du tube ») (*ibid*., 112) vient activer. S'« il y a chez lui [Fautrier] la rage de l'expression »[517] (*ibid*., 108), le mot est à prendre d'abord dans son sens concret d'*ex-pression* de la couleur hors du tube. Ponge fait-il retour, avec ce thème des excréments, à celui du langage-purin qu'il évoquait dans « Les Ecuries d'Augias »[518] ? A mon avis, l'approche est très différente, car dans « Les Ecuries d'Augias » le purin était celui de toute l'humanité et ne désignait métaphoriquement que le langage commun, alors qu'ici l'excrément est d'une nature bien plus complexe : en tant que peinture sortant du tube il est certes métaphore du matériau de l'expression ; mais en tant que « production » de l'artiste – et Ponge fait fonctionner cette métaphore – il ne concerne que lui : il renvoie au complexe d'impressions sensorielles propre à chaque individu, dans la manière unique dont il a reçu et digéré l'aliment-monde. Ce purin était dépréciatif ; ces excréments ne le sont pas. D'autant plus qu'ils ne constituent pas à eux seuls la matière picturale, mais en fournissent seulement la base, à partir de laquelle interviennent, ensuite, d'une part d'autres éléments naturels, d'autre part et surtout un *travail*. En effet, de même que les fauves ont une façon de « recouvrir rituellement l'excrément » avec de la terre, de même l'artiste ressent « la nécessité (…) de recouvrir la couleur, la matière par un genre de dessin », par un « signe » (*ibid*., 112). Ces excréments d'abord déposés, en couche épaisse, Fautrier « les recouvre, les cache (d'une patte adroite) d'un glacis de significations variées ». Ainsi parvient-il à « masquer » et « enfouir » sa trace (*ibid*., 112).

Là encore, donc, dans cette métaphore excrémentielle comme dans celle du chant d'oiseau – et les deux images sont moins éloignées qu'elles n'en ont l'air – l'important n'est nullement la trace de l'individu, qu'il exhiberait fièrement comme signe de son existence. Si Ponge a convoqué dans ce texte une métaphore excrémentielle, c'est pour réhabiliter la matière jusque dans ses limites extrêmes, et aussi pour insister sur le fait que l'expression passe par le corps – ce que montrait également la métaphore du chant d'oiseau. Ce n'est évidemment pas pour ramener l'art à une simple exhibition de l'intime, conception qui a toujours inspiré à Ponge une répulsion dont il ne se départira jamais, affirmant encore en 1967 son dégoût face à une

poésie considérée comme une effusion simplement subjective (…) comme, par exemple, « je pleure dans mon mouchoir, ou je m'y mouche », et puis jemontre, j'expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie (EPS, 27).

[517] Rappelons que le titre « La Rage de l'expression » a été choisi définitivement par Ponge dès juillet 1943.

[518] « Il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin » (*PR*, I, 192). Robert Melançon signale que « S.A. Jordan (*The Art of Criticism of Francis Ponge*, p. 65-66)a proposé un rapprochement suggestif de cette page avec "Les Ecuries d'Augias" » (*OC*, I, note 42 p. 938).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La leçon de Dubuffet : La matière dans « Matière et mémoire » :

On a vu au chapitre précédent qu'on assistait dans « Matière et mémoire » à un curieux transfert sur la matière de la relation érotique précédemment établie avec le lecteur dans *Le Savon* en 1944. Mais si ce transfert peut être interprété comme signe d'une relative mise en veilleuse de la relation au lecteur, il n'en témoigne pas moins d'une attention renouvelée à la matière considérée pour elle-même. Ponge traite ici de la matière pierre et de son traitement par le lithographe : il est évident que, ce faisant, il traite métaphoriquement de la relation de l'écrivain avec son matériau, à savoir les mots. C'est en fait dans ce texte que la notion de « compte tenu des mots », élaborée en 1943, reçoit un contenu sensible. En effet, *tenir compte de* prend ici le sens d'une véritable prise en considération de la matière verbale, qui se voit conférer une altérité non seulement respectable mais même émouvante. Cette matière est traitée comme un être humain, avec ce que cela comporte d'obligations à son égard. Ce n'est pas la première fois que Ponge personnifie les mots : il l'avait déjà fait, très longtemps auparavant, dans les « Fables logiques »[519]. Mais ce qu'il mettait alors en scène, c'était un rapport de forces avec le mot : il s'agissait de le soumettre pour ne pas être défait par lui. La façon de considérer la matière verbale est ici très différente. Féminisée pour la première fois, elle fait l'objet d'une sollicitude absolument inédite : il faut tenir compte de ses réactions, ménager sa susceptibilité, se garder d'être « aveugle à ses désirs » (*PAE*, I, 119) et tout cela non pas par simple stratégie visant à obtenir d'elle ce que l'on veut mais pour parvenir *avec elle* à un bonheur qui ne peut exister sans son adhésion. Il faut, en somme, traiter les mots de telle sorte qu'ils soient *heureux*. « Ce qui importe, c'est le bonheur d'expression, et l'on ne peut trouver le bonheur tout seul, où votre instrument (votre épouse) ne le trouve pas » (*ibid*., 120). Le travail sur la pierre offre le modèle d'une relation érotique, sensorielle, physique de l'artiste avec son matériau. Transposé sur le plan du langage, ce modèle érotise la relation aux mots, l'enracine dans le corps, la rapprochant ainsi de la *parole.*

Et surtout « Matière et Mémoire » constitue une étape capitale dans la mesure où ce texte propose un portrait de l'artiste en *imprimeur* : le motif de l'*im-pression* vient relayer celui de l'*ex-pression*, et le dynamise profondément. La nouveauté essentielle consiste dans l'idée qu'il n'y a pas d'expression réussie (heureuse) sans réussite de l'impression. C'est là sans doute une intuition très ancienne chez Ponge, mais qui ne parvient clairement au jour qu'en 1945. En effet il est étonnant de constater que le motif de l'impression sous-tendait déjà un texte aussi ancien que « La Promenade dans nos serres », avec lequel « Matière et mémoire » entre manifestement en écho. « La Promenade » exprimait en effet ce vœu : « que l'éloquence à la lecture imprime autant de troubles et de désirs, de mouvements commençants, d'impulsions, que le microphone le plus sensible à l'oreille de l'écouteur. Un appareil, mais profondément sensible » (*PR*, I, 176, je souligne). Dans « Matière et Mémoire » on voit réapparaître le même réseau lexical de l'impression, de la sensibilité comme aptitude à enregistrer les mouvements les plus infimes, de la gravure en profondeur : la surface de la pierre est à considérer comme « la première page (ultra-sensible) d'une pierre ; le motif qu'on lui imprime, elle « s'en convainc profondément » (*PAE*, 117, je souligne) ; en surface elle y réagit subtilement par « d'imperceptibles mouvements browniens » (*ibid*., 120, je souligne) …

Le vœu exprimé dans « La Promenade » a dû attendre d'être redynamisé par l'exemple des artistes pour venir au jour. Mais dès lors, c'est un renouvellement profond de la pratique poétique qui se joue dans cette convergence nouvelle de l'impression et de l'expression.

519 En particulier dans « Un employé » (*M*, I, 612), voir *supra*, partie I, p. 66-67.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C. La leçon des peintres appliquée à la pratique poétique

Jeu d'impression-expression

Reconsidéré à la lumière de la démarche artistique, l'ensemble du processus littéraire (création et réception) devient un jeu d'impression-expression. L'homme reçoit du monde une série d'impressions sensorielles (tel est l'un des grands thèmes de « Braque le Réconciliateur ») ; ainsi *im-primé*, il ressent à la longue une saturation qui l'amène au besoin *d'ex-primer* (de « rendre » au monde, dit Ponge, ce qui vient de lui). Mais, de même que le besoin d'exprimer naissait d'une interaction entre l'homme et le monde, la satisfaction de ce besoin est loin d'être une affaire purement individuelle : pour réussir, elle suppose une prise en compte attentive des capacités « impressives » du langage et des individus auxquels on s'adresse. Ne parviendra à être valable comme ex-pression que ce qui sera en même temps capable d'im-pression : ce qui, tenant compte de la sensibilité du matériau utilisé et de celle du destinataire, parviendra à s'imprimer de manière adéquate en l'un et en l'autre. D'un bout à l'autre de son processus, la création poétique suppose une interactivité de l'individu avec ce qui n'est pas lui, une prise en compte de l'altérité. Ce n'est pas un processus solitaire dans lequel l'auteur, à force de tension volontaire, parvient à imposer sa loi propre. Or cette tension caractérisait peu ou prou la démarche de Ponge à ses débuts, notamment dans le rapport de forces qu'il instituait avec les mots. Désormais, la prise en compte du matériau comme principe d'altérité l'oblige à lui reconnaître une certaine autonomie indépassable, une marge de liberté qui, nécessairement, viendra interagir avec sa propre intention, et en limiter la toute-puissance. Prendre vraiment en considération les mots, cela suppose d'accepter que le processus d'im-pression dans la matière verbale ne soit pas un simple enregistrement passif de ce qui a été ex-primé, mais comporte une modification de cette expression : de même que la pierre lithographique, la matière verbale « collabore à la facture, à la formulation de l'expression. Elle réagit sur l'expression ; l'expression est modifiée par elle » (*PAE*, I, 118).

En définitive, mérite seulement le nom d'*expression* ce qui, loin de *laisser sortir* tel quel un quelconque *contenu*, accepte d'entrer dans un processus d'interaction, d'adaptation, et ceci dans la conscience de ne pouvoir accéder à l'existence qu'en s'exposant à cette transformation. L'expression est mise au jour de ce qui n'existait pas avant elle, telle est l'une des conclusions de « Matière et mémoire » :

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement : sans doute… Mais seulement ce qui ne se conçoit pas bien mérite d'être exprimé, le souhaite, et appelle sa conception en même temps que l'expression elle-même. La littérature, après tout, pourrait bien être faite pour cela… Etre considérée à juste titre dès lors comme moyen de connaissance (ibid., 122).

Par cette approche, Ponge se libère de l'alternative paralysante entre mots et idées et du drame de leur inadéquation. La prise en compte des mots non comme vecteurs de la pensée, mais comme matière douée d'énergie « lave le langage du péché originel que représentait aux yeux de Ponge sa compromission avec les idées »[520].

Cette nouvelle manière de considérer l'autonomie du signifiant amène à percevoir celle-ci non plus comme décourageante, mais au contraire productive.

Jeu avec les ressources de la matière

[520] Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit*, p. 82.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Comme la pierre lithographique, le langage est un matériau dont l'épaisseur, s'il en est tenu compte, offre des ressources inédites à l'expression. Michel Collot analyse longuement cet aspect, montrant que se résout là le désespoir ancien devant « l'infidélité des moyens d'expression » :

[Celle-ci] n'est plus un « drame », dès lors que la valeur d'une œuvre ne réside plus dans son adéquation à une réalité extérieure, mais dans le jeu réciproque des éléments qui la composent. Elle n'est plus même, aux yeux de Ponge, une mal nécessaire, mais une ressource féconde[521].

« La différence entre mots et choses », poursuit-il,

est ainsi de moins en moins envisagée sur le mode tragique, comme un obstacle à l'expression, mais de manière positive, comme un espace potentiel, comme le lieu d'une création. Et pendant toute cette période, Ponge met en jeu délibérément, dans sa pratique comme dans sa théorie, cette autonomie productive du signifiant[522].

Michel Collot montre comment Ponge accepte désormais d'entrer dans les suggestions que lui propose le signifiant phonique ou graphique, reconnaissant ainsi l'existence d'un « auto-engendrement de l'écriture ». Cette reconnaissance ouvre un espace ludique, que Ponge explore par exemple dans « Le Lézard » (1945-1947), où le plaisir du calembour s'affiche en tant que tel[523], ou dans la « sarabande » et la « gigue » de « L'Araignée » (composées en 1948) qui entraînent les mots dans une danse spectaculaire[524].

Enfin, l'exemple du travail long et patient des peintres sur la matière, leur pratique de l'ébauche, des dessins préparatoires, de la retouche, encouragent Ponge dans la mise en œuvre de l'esthétique du tâtonnement – telle qu'il a commencé à la pratiquer avec *La Rage* – et ils le confirment dans le sentiment de la valeur des « brouillons » ainsi obtenus :

Ainsi se trouve levée une certaine censure portant (…) sur le processus même d'engendrement du texte, avec tout ce qu'il suppose de hasards, d'approximations, de tâtonnements. On se souvient que ce n'est pas sans avoir à surmonter un sentiment de « honte » que Ponge s'est résolu à publier ses Proêmes et les textes de La Rage qui, en 1946 encore, le « dégoûtaient ». (…) L'exemple des peintres qui, à partir d'un même motif, produisent toute une série d'œuvres douées d'une égale dignité, quel que soit leur degré d'achèvement, l'a probablement encouragé dans ce sens[525].

On note du reste que Ponge commence à cette époque à donner à certains de ses textes des titres empruntés à la pratique picturale : « Ebauche d'un poisson » (fin 1947), « Pochades en prose » (1947-1948), « Première ébauche d'une main » (mai 1949). C'est également à

521 ***Ibid., p. 81.***

522 ***Ibid., p. 83.***

523 « Chic ! un reptile à pattes ! Est-ce un progrès ou une dégénérescence ? Personne, petit sot, n'en sait rien. Petit saurien » (*P*, I, 745).

524 « Mouches et moucherons, / abeilles, éphémères, / (…) spectres, sylphes, démons, / monstres, drôles et diables, / gnomes, ogres, larrons, / lurons, ombres et mânes, / (…) docteurs et baladins, / doctes et bavardins, / badins, taquins, mutins/ et lutins et mesquins,/ turlupins, célestins, / séraphins, spadassins… » (*P*, I, 764).

525 ***Michel Collot, op. cit., p. 84-85.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

cette époque que Ponge publiera *La Crevette dans tous ses états* [526], série de variations et de tentatives qu'il avait laissée dans l'ombre jusque-là, ne donnant à voir qu'une unique version de « La Crevette », dans *le Parti pris des choses*.

L'exemple des peintre est à l'origine d'un nouveau dynamisme de l'œuvre et conforte Ponge dans l'exploration de sa voie singulière. Encore lui faut-il cependant préparer son lecteur à son évolution, parvenir à l'y gagner et même à en faire un partenaire actif, donc rétablir avec lui la relation momentanément distendue. Il s'y emploie avec la Préface aux *Proêmes*, et la « Tentative orale ». Deux événements quasi-simultanés (fin décembre 1946 pour le premier, janvier 1947 pour le second) dont la coïncidence correspond à un moment-charnière, à une avancée décisive en direction du lecteur.

2. Un nouveau contrat avec le lecteur : la Préface aux *Proêmes*

La correspondance avec Paulhan montre qu'en décembre 1946 Ponge est assailli de doutes et de scrupules au sujet de la publication – qui semble alors imminente – des *Proêmes*. Dans ces circonstances il demande instamment conseil à Paulhan, réactualisant soudain son ancienne position de disciple soumis à son mentor :

je traverse une période difficile et j'ai besoin de ton soutien. (…) Je me persuade que j'ai tort de laisser paraître ce livre, comme il est. (…) Je m'en veux (…) de t'ennuyer avec ça (…). Pourtant, tu es mon ami depuis 25 ans, n'est-ce pas ? et vraiment j'ai besoin de ton conseil. Je t'en prie, ne m'en prive pas. (…) Tu sais bien que de me soumettre pieds et poings liés à un censeur (choisi une fois pour toutes) n'est pas le fait, chez moi, d'une âme basse, ou veule, ou paresseuse. Mais d'un embarras extrême au milieu d'une prolifération étouffante d'audaces, de scrupules (Corr. II, 377, p. 31-32).

Il est manifeste que la publication des *Proêmes* soulève un certain nombre d'enjeux graves, et engage la relation que Ponge entretient avec Paulhan. Rappelons en effet que celui-ci n'a jamais montré d'enthousiasme pour les *Proêmes* et que la décision de les publier est déjà en elle-même un acte d'indépendance de la part de Ponge. Mais à son imploration pour obtenir l'aval de Paulhan, celui-ci répondra en réaffirmant les raisons initiales de son désaveu à l'égard du recueil, raisons pour lesquelles il n'a pas voté pourlui au prix de La Pléiade[527] : « j'étais consterné en songeant à tous ceux près de qui ce petit livre pouvait te rendre ridicule ou odieux » (*Corr.* II, 378, p. 33).

Certes Paulhan affirme aussitôt que malgré tout il « aime beaucoup » ce livre, et conseille à Ponge de ne rien y modifier ; son diagnostic n'en fait pas moins à Ponge l'effet d'une douche froide. Il renonce à tout projet de modifier le livre, mais en rédige *in extremis* une préface – qu'il envoie immédiatement à Paulhan. Cette préface témoigne d'une redistribution décisive dans les relations que l'auteur entretient d'une part avec Paulhan d'autre part avec son lecteur.

A. Premier enjeu de la Préface aux *Proêmes* : substituer à Paulhan le lecteur

Un dispositif énonciatif qui en appelle à une juridiction supérieure

[526] Il remet en juin 1946 le dossier de *La Crevette*, en vue d'une édition de luxe qui paraîtra en 1948.

[527] Le projet des *Proêmes* a été présenté en 1945 au prix de La Pléiade, mais Paulhan a refusé de voter pour ce recueil.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Comme jadis les *Douze petits écrits*, la préface aux *Proêmes* se réfère d'entrée de jeu à la relation de l'auteur avec Jean Paulhan. La situation est cependant très différente : les *Douze petits écrits* mettaient Paulhan en position de destinataire puisqu'ils lui étaient dédiés (« à J.P ») et que le premier texte (« Excusez cette apparence de défaut… ») lui était adressé, à travers le pseudonyme d'Horatio. La préface aux *Proêmes* ne comporte en revanche aucune adresse à Jean Paulhan. Celui-ci, non nommé, simplement désigné par les termes « une certaine personne » (*PR*, I, 165), n'apparaît qu'en position de troisième personne : si on *parle de lui*, on ne *lui parle* cependant pas. A sa place, c'est le lecteur qui est de fait le destinataire implicite du discours – comme il est de règle dans toute préface[528].

Cependant si l'adresse au lecteur reste implicite, le message qui lui est destiné n'en apparaît pas moins fort clairement : Ponge lui soumet les jugements sévères de Paulhan sur son œuvre, et s'en remet finalement à lui pour estimer si ces jugements sont justifiés ou non. Selon la formule de Michel Collot[529], Ponge semble « faire appel » des jugements de Paulhan. Le lecteur se voit conférer, par là même, le statut de juridiction supérieure. C'est désormais de son lecteur que Ponge attend le jugement sur son œuvre. Cette demande reste, il est vrai, habilement dissimulée derrière une apparence d'allégeance renouvelée à Paulhan : Ponge déclare que s'il publie les *Proêmes* malgré la désapprobation de Paulhan d'après qui ce livre risque de le « rendre ridicule ou odieux » (*ibid*., 165), c'est pour mériter au moins, par cette preuve de courage, l'estime de son mentor. En réalité, il est clair que cette décision est un refus de se soumettre, une façon de passer outre aux avis du maître, et de conférer au lecteur la mission de juger sur pièces.

Certes Ponge semble anticiper sur le jugement du lecteur, et faire sien l'avis de Paulhan, puisqu'il qualifie son livre de « fatras », et mentionne par deux fois un sentiment de honte à leur égard : « ces Proêmes : j'en ai plutôt honte », « il ne me reste plus (…) qu'à publier ce fatras à ma honte » (*ibid*., 165). Mais là encore ces propos ressortissent à la relation de l'auteur avec son lecteur bien plus qu'à celle qui le lie à Paulhan : ils constituent une sollicitation d'indulgence qui relève du procédé – classique dans une préface – de la *captatio benevolentiae*.

Un règlement de comptes avec Paulhan

Cette préface constitue un « règlement de comptes » dans la mesure où elle se réfère à des différends d'ordre privé qui ont réellement existé : tous les propos de Paulhan sont authentiques et textuellement rapportés. Ponge les reproduit sur un mode humoristique mais il y a été, en leur temps, extrêmement sensible. Ainsi de l'affaire du prix de La Pléiade : Ponge garde rancune à Paulhan de son refus de voter pour lui, comme le montrera une lettre de 1951, pleine de ressentiment mais non envoyée, où il revient sur cette affaire[530].

Règlement de comptes, cette préface l'est aussi dans la mesure où elle aboutit à *régler* la situation par une sorte d'annulation du processus relationnel jusque-là en vigueur, à savoir un enchaînement de jugements négatifs et de réactions en retour. Ponge caricature cet enchaînement en réécrivant en douze lignes l'histoire des censures de Paulhan à son égard, et de ses propres tentatives pour se racheter. Il en fait une petite fable plaisante, dont l'accumulation d'épisodes répétitifs produit cet effet quasi-mécanique dont on sait qu'il

528 C'est la première fois que Ponge fait précéder l'un de ses ouvrages d'une préface, donc la première fois qu'il s'adresse à son lecteur. Le fait est important.

529 Dans sa notice sur cette préface, *OC* I p. 964.

530 « Tu m'as formellement déconseillé de montrer mes "brouillons" (vendus à Mermod) – de publier Proêmes – (que tu as barrés au prix de la Pléiade) » (*Corr.* I, 474, p. 114).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

déclenche le rire. Après avoir défini la teneur de la gageure dans laquelle il s'est obstiné – le fait de « courir » depuis l'origine et « sans le moindre succès » « après » l'estime » de Paulhan – il en décline les actualisations successives : le reproche de « l'infaillibilité un peu courte » exprimé par Paulhan à propos du *Parti pris* a suscité en retour la présentation à celui-ci des *Proêmes*, censés compenser cette fâcheuse impression. Mais cette initiative a donné lieu « aussitôt » à une nouvelle condamnation (à propos de leur « tremblement de certitude »), dont le caractère « rédhibitoire » s'est vu bientôt confirmé par un deuxième avis en forme d'exécution – avis selon lequel ce livre pourrait rendre son auteur « ridicule ou odieux ». Ceci débouche enfin sur une nouvelle initiative en retour : assumer la publication de ce livre pour recueillir l'estime de Paulhan, sinon sur son contenu, du moins sur le courage qu'il y a à l'assumer. En réalité, cette dernière réaction n'en est pas une, du moins pas à la façon des précédentes, mais est bien plutôt une manière de rompre l'enchaînement en en brisant la logique, et donc d'annuler le processus.

La conclusion de la préface le montre clairement, en suggérant un détachement nouveau vis-à-vis d'un enjeu désormais dépassé : « Nous allons voir… Mais déjà, comme je ne me fais pas trop d'illusions, je suis reparti d'ailleurs sur de nouveaux frais » (*ibid*., 165). Les « frais » évoquent à nouveau le règlement de comptes, au sens proprement financier du terme. Il s'agit de renoncer à une dépense (d'efforts, d'énergie, de désir) après avoir constaté qu'on *en était toujours pour ses frais*, ou encore de décider de *se mettre en frais* d'une autre manière (auprès des lecteurs directement, par exemple) : allusion aux nouvelles directions prises par Ponge dans son travail depuis *La Rage*. En fin de compte, la moralité (non exprimée) de cette sorte de fable, qui n'est pas sans rappeler « Le Meunier, son fils et l'âne », c'est l'inutilité de cette course après l'estime « d'une certaine personne », et la nécessité d'y renoncer. La Fontaine ne conclut-il pas lui aussi qu'« on ne peut contenter tout le monde et son père » ? (en l'occurrence, conclut en quelque sorte Ponge, *renonçons à contenter le père*).

Il importe cependant d'apporter certaines modulations à ce qui pourrait sembler être un rejet à l'égard de Paulhan. L'exhibition d'une émancipation vis-à-vis du mentor a une fonction cathartique. Elle ne signifie pas rupture entre les deux hommes, et elle n'exclut pas l'admiration que Ponge porte à Paulhan. Du reste, Ponge a d'abord envoyé cette préface à Paulhan, la lui soumettant en quelque sorte de manière amicale. Il ne s'agit donc pas d'un « règlement de comptes » à l'insu de l'« adversaire » mais plutôt d'une tentative de passer à une relation d'adulte à adulte. Il faut aussi mentionner la réaction très positive de Paulhan : « ah oui, voilà qui est excellent. (Je ne t'en veux mêmepas du tout de la façon dont tu te fiches de moi.) voilà qui soulève tout le livre, qui le fait voler » (*Corr.* I, 384, p. 40).

Quelques mois auparavant, Ponge avait d'ailleurs rédigé, pour les pages littéraires d'*Action*, un texte où il exprimait son admiration à l'égard de Paulhan[531]. Il lui rendait hommage comme à celui grâce à qui il avait pu sortir du tragique de la parole, pour adopter, à son instar, une attitude plus détachée et plus proche de celle du savant. Il revenait notamment sur le thème hamlétien caractéristique du « drame de l'expression » et campait Paulhan, en face d'Hamlet tourmenté et frissonnant, dans le rôle de celui qui, calmement et méthodiquement, réfléchit aux « lois de l'expression ». Cette reconnaissance de l'aide apportée par Paulhan explique l'intensité de l'hommage final : « ce grammairien est un maître de vie » (*L*, I, 477).

B. Deuxième enjeu : assumer pleinement les *Proêmes*

[531] « Pour une notice (sur Jean Paulhan) » (*L*, I, 475).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Faire acte de confiance envers le lecteur

L'aveu d'une « honte » attachée à la publication des *Proêmes*, s'il participe de la *captatio benevolentiae*, n'est pourtant pas un simple artifice rhétorique. En effet, les doutes de Ponge sur la valeur de ces textesqu'il s'apprête à publier correspondent à une réalité et ont été exprimés par lui bien avant cette préface : en 1943, dans les « Pages bis IX », Ponge mentionnait déjà le sentiment « qu'il y aurait honte pour [lui] à publier cela ». Et il poursuivait en présentant les *Proêmes* comme des « saignées critiques », des « hémorragies périodiques », en bref des « menstrues » :

Ce sont vraiment mes époques, au sens de menstrues (…). En quoi les menstrues sont-elles considérées comme honteuses : parce qu'elles prouvent que l'on n'est pas enceint (de quelque œuvre) (PR, I, 220).

Si les menstrues sont « honteuses » c'est aussi qu'elles représentent pas excellence ce qui ne doit pas être montré : rien n'est censé demeurer plus caché que le sang, *a fortiori* le sang menstruel. En décidant de soumettre au lecteur ces textes, tout en reconnaissant en préface la « honte » qui s'y attache, Ponge transforme de manière décisive la relation établie avec ce lecteur : il fait acte de confiance envers lui, il lui fait part de sa décision de « ne rien lui cacher ». Le parti pris d'exhibition est si puissant qu'en décembre 1946, Ponge envisage *in extremis* d'ajouter au recueil une quantité de textes inédits, « jamais montrés à personne » :

Il me semble que je pourrais le rendre meilleur en l'épaississant du double ou du triple (ou davantage), comme je peux le faire par un tas de papiers que j'ai chez moi, jamais montrés à personne… : il prendrait ainsi son véritable caractère, qui est d'être un fatras (émouvant comme tel) (Corr. II, 377, p. 32).

Jean Paulhan l'en dissuade, et l'ajout se bornera finalement à cette préface que Ponge rédige dans les derniers jours de décembre.

Ce que Ponge prend le risque de montrer au lecteur, avec les *Proêmes*, c'est en quelque sorte le versant féminin de son œuvre, alors que jusque-là il avait valorisé la rigueur, la tenue, la fermeté, en bref toutes qualités relevant d'un idéal de virilité. La décision de publier *La Rage* participait déjà de ce risque dans la mesure où elle rendait visible l'inachèvement et les difficultés du travail poétique. Mais désormais le processus d'exhibition qui s'était ainsi amorcé s'amplifie et s'étend au travail non directement créatif : ce qu'il s'agit d'exhiber n'est pas même une œuvre, mais la réflexion critique qui l'a précédée ; cela ne relève pas du *poème* mais du *proême* (*proemion*, « ce qui vient avant le chant »). En publiant ces *Proêmes*, Ponge leur donne pourtant une valeur égale à celle du *Parti pris des choses*. Il accomplit par cette publication un acte hautement significatif, manifestant son refus désormais de rejeter hors-œuvre ce qui appartient à la réflexion critique. Du reste, c'est la première mais aussi la dernière fois que des textes publiés par lui auront ce statut de « proêmes » : à partir de ce moment, la réflexion critique ne sera plus séparée du travail poétique lui-même. Mais comme elle l'était encore à l'époque où ont été rédigés les *Proêmes*, Ponge décide de rendre visibles ces textes qui avaient précédé et accompagné la rédaction du *Parti pris des choses*. Ce faisant, il passe encore une fois outre aux jugements de Paulhan, celui-ci s'étant toujours montré réticent envers cette fusion du poétique et du métapoétique[532]. Du reste l'un des proêmes, « Natare piscem doces » fait explicitement allusion à cette censure :

[532] Dans sa notice sur *Dix courts sur la méthode*, Michel Collot signale qu'en 1928 Paulhan avait retardé de mois en mois, jusqu'à ce que le projet finalement soit abandonné, la publication dans la *N.R.F.* d'un ensemble de textes intitulé « Cinq gnossiennes » qui, tels « Le Jeune Arbre »,ou « Strophe », mêlaient étroitement description d'objet et réflexion critique sur le langage (*OC* I p. 922).

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

P. ne veut pas que l'auteur sorte de son livre pour aller voir comment ça fait du dehors. Mais à quel moment sort-on ? (…) Non, il n'y a aucune dissociation possible de la personnalité créatrice et de la personnalité critique (PR, I, 178).

Cette intuition fondamentale et très ancienne (1924) de Ponge sur la nécessaire association des deux personnalités, là voilà ouvertement revendiquée vingt-deux ans plus tard, et cela même si Paulhan « ne veut pas »…

Donner à voir un parcours et un sujet

« Les arrière-plans d'un parti pris » : tel est l'un des sous-titres envisagés par Ponge pour les *Proêmes* [533]. Ce sous-titre révèle le projet de faire connaître, par ce recueil, un certain nombre d'aspects de l'œuvre et de la personnalité qui étaient restés jusque-là voilés, ainsi que d'apporter des éléments d'explication nouveaux sur ce *Parti pris* parfois mal compris.

Après les interprétations qu'en ont données Camus puis Sartre, Ponge estime nécessaire de porter à la connaissance du public des textes inédits susceptibles d'apporter un éclairage plus juste sur son œuvre, et de corriger l'impression produite sur certains lecteurs par *Le Parti pris des choses*. Michel Collot commente ainsi cette décision :

A ceux qui n'y voient qu'une collection d'objets inanimés, il s'agit de révéler qu'elle est l'œuvre d'un sujet, qui a une histoire (…) et de montrer à ceux qui, comme Jean Paulhan, lui reprochaient une « infaillibilité un peu courte », que celle-ci avait été conquise au prix de multiples doutes et approximations [534].

Le recueil a donc l'ambition de restituer un parcours, de dessiner une histoire. Ce que confirme la datation systématique des textes qui le composent : c'est la première fois (*La Rage* n'étant pas encore publiée) que Ponge prend cette décision de faire paraître un recueil dont les pièces sont datées. De sorte que, note Michel Collot, « l'organisation de l'ouvrage, globalement chronologique, et la datation de presque tous les textes qui le composent (…) invitent à le lire comme une sorte d'autobiographie intellectuelle »[535]. Le désir de restituer une chronologie se manifestera, à la même époque, dans la publication de *Liasse* (recueil de 21 textes, descriptifs pour la plupart, dont la date de rédaction s'échelonne de 1921 à 1945), qui paraît deux mois avant *Proêmes*, et dont les textes, classés par ordre chronologique[536], sont également datés.

Cependant, même animé du désir de reconstitution chronologique, Ponge s'arrange pour interdire toute lecture linéaire des *Proêmes* ; le parcours qu'il montre, il le brouille en même temps par la manière dont il compose le recueil, en trois parties discontinues. Je restitue ici l'analyse faite par Michel Collot de ce brouillage : « La première partie (1919-1935) est séparée des deux suivantes (1941-1944) par un hiatus de six ans ; et Ponge conclut par un texte de 1925, en revenant quasiment à son point de départ » ; par ailleurs en plaçant à la fin du recueil, après les « Notes premières de l'Homme », un texte beaucoup plus ancien, « Le Tronc d'arbre », Ponge « dissipe l'illusion d'une progression linéaire dont

533 Michel Collot indique, dans sa notice sur les *Proêmes*, que « ce sous-titre figure (…) sur un feuillet manuscrit joint au dactylogramme de *Proêmes »* (*OC* I, p. 955, note 3).

534 ***Notice sur Proêmes, OC I p. 955.***

535 *Ibid*. p. 956.

536 A l'exception de deux distorsions, qu'analysent Jean-Marie Gleize et Bernard Veck dans *Francis Ponge. Actes ou textes*, Presses universitaires de Lille, 1984, p. 73-89.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'Homme eût été l'aboutissement logique »[537]. Ainsi confère-t-il aux *Proêmes* un caractère volontairement discontinu et hétérogène. Ne confiait-il pas à Paulhan son désir de conserver à ce recueil « son caractère véritable, qui est d'être un fatras (émouvant comme tel) » (*Corr.* II, 377, p. 32) ? Il est fort probable qu'il cherche ainsi, comme le suggère Michel Collot

à brouiller quelque peu les pistes, afin d'égarer certains de ses lecteurs, trop soucieux de l'enfermer dans une catégorie littéraire ou philosophique. Ce faisant, il rend illisible un itinéraire qui pourtant donne leur sens à ces proêmes (…)[538].

Cela s'inscrit, du reste, parfaitement dans sa conception d'un lecteur actif, un lecteur dont on attend un effort d'interprétation. Et puis le « fatras » a aussi pour fonction de racheter, aux yeux du lecteur comme à ceux de Paulhan, l'impression d'« infaillibilité un peu courte » : ce qui est « fatras », amas confus, ne peut être soupçonné d'infaillibilité ni de certitude, fût-elle tremblante.

Cependant, au milieu du « fatras » il est un découpage temporel qui émerge nettement grâce à la préface : celui d'un *avant* et d'un *après* dans la relation de l'auteur à Paulhan. En effet le petit récit que Ponge donne à lire dans sa préface aboutit à la distinction entre deux phases de son parcours : d'une part un premier cycle très long, entamé en même temps que ses premières œuvres (« depuis que j'ai commencé à écrire, je courais, sans le moindre succès, "après" l'estime d'une certaine personne »), d'autre part un cycle nouveau, dont le dynamisme récent l'emmène loin de l'enjeu qui a été si longtemps primordial : « mais déjà (…) je suis reparti d'ailleurs sur de nouveaux frais» (*PR*, I, 165). Cette préface est donc un événement inaugural en ce qu'elle signale avec insistance le franchissement d'une étape : la fin d'une période et le début d'une autre. Le titre que Ponge a donné à la première partie des *Proêmes*, « Natare piscem doces », participe de la même intention. Ce titre, qui signifie littéralement, « c'est à un poisson que tu apprends à nager » – variante latine de « Ce n'est pas aux vieux singes qu'on apprend à faire la grimace » – signale à Paulhan que la période d'apprentissage est désormais hors de saison, et que Ponge estime désormais n'avoir plus de leçon à recevoir. Le découpage temporel entre un *avant* et un *après* se double du reste d'un découpage spatial, car si Ponge affirme être reparti « d'ailleurs », il faut entendre cet *ailleurs* au sens propre : les positions, les points de départ ont changé. Il y a « recommencement d'origine ». Ce qui était vrai « depuis qu' [il] a commencé à écrire » devient caduc. Car maintenant la détermination à « prendre son propre parti » est le moteur d'un dynamisme nouveau.

Sur cette préface aux *Proêmes*, je conclurai en remarquant l'avancée spectaculaire qu'elle opère par rapport à l'affirmation originelle « je ne saurai jamais m'expliquer » (qui figurait dans le premier texte des *Douze petits écrits*). Ce désir d'explication ne va cesser de se confirmer et dans un souci de clarté de plus en plus grand, avec la « Tentative orale » puis avec « My creative method ». Pour cette première explication qu'est *Proêmes*, Ponge a pris le risque de rendre son déchiffrement difficile. Il s'est exposé à ne pas être compris. Peut-être à cette époque ce risque lui paraissait-il préférable à celui d'être mal compris comme il lui avait semblé l'être avec *Le Parti pris des choses*. De fait, la réception des *Proêmes* n'ira pas sans difficultés[539].Mais entre-temps, Ponge aura accompli, avec la « Tentative orale », cet acte décisif d'aller à la rencontre directe de ses lecteurs.

[537] Notice sur *Proêmes*, *OC* I p. 956 et p. 961.

[538] Ibid, OC I p. 957.

[539] « La sinuosité du parcours imposé par Ponge à ses lecteurs déconcertera même les mieux disposés d'entre eux » commente Michel Collot (*ibid*. p. 962).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

3. Le tournant de la « Tentative orale »

La « Tentative orale » : ce titre dit à lui seul quel tournant capital représente cet événement dans le parcours de Ponge, en particulier dans l'histoire de sa relation avec son lecteur. Ce texte, qu'aujourd'hui nous ne connaissons que par la lecture, a été un jour *dit* par Ponge, qui se trouvait alors, pour la première fois de sa vie, confronté directement à son public et sommé de donner une dimension publique à cette parole orale qu'il avait tellement redoutée et vilipendée tout à la fois. Le résultat, tout à fait extraordinaire, est une conférence qui ne ressemble à aucune autre et dont aujourd'hui le texte se lit encore comme un tour de force ahurissant. Sans doute ce résultat était-il à la mesure des enjeux considérables engagés dans cette « Tentative orale » – si bien nommée, puisqu'elle ne cesse de se désigner en tant que telle. Ces enjeux se distribuent, me semble-t-il, selon trois axes principaux : construire *hic et nunc* la relation avec le public – les lecteurs – en court-circuitant les critiques ; se confronter de plein fouet à l'aspect oral de la parole ; mettre à profit cette rencontre pour faire comprendre l'ensemble d'un parcours.

A. Construire la relation, dans l'instant, *ex nihilo*

Une « conférence », c'est étymologiquement une confrontation, une réunion[540]. Le mot renvoie d'abord à une situation de mise en présence avant de désigner le discours prononcé dans cette situation. Ponge s'emploie à réactiver ce sens, et à faire de sa conférence avant tout *l'événement* d'une rencontre. Pour pouvoir lui conserver tout son caractère inaugural, il lui faut faire d'abord table rase des modèles et images préétablis car, selon son habitude, l'auteur ici veut « tout recommencer du début ». Il commence par congédier d'emblée le modèle de la « conférence ». Impossible de rapporter cette rencontre à des schémas connus : l'objet, ici, c'est la conférence elle-même. Puis il lui faudra « démolir » les images de lui qu'a données la critique (occasion précieuse d'opérer certaines mises au point), pour les empêcher de s'interposer entre le public et lui. Là encore, tout est à reprendre « du début ».

Congédier d'emblée les modèles

La conférence, objet inconnu

Se retrouvant face à un public pour la première fois de sa vie, comment Ponge « attaque »-t-il ? En s'ancrant dans la situation de *co-présence* :

Mesdames et Messieurs, ainsi c'en est fait, nous voici enfermés les uns avec les autres dans cette petite salle, et je ne peux pas dire que cela ne me semble pas en quelque mesure assez fantastique, certainement (M, I, 649).

Il recourt au procédé de la reformulation naïve, telle que l'emploierait celui qui, n'ayant jamais encore assisté à une conférence, constaterait que cela consiste à « être enfermés les uns avec les autres » dans une « petite salle ». Ce procédé permet de conférer une étrangeté nouvelle (qui va jusqu'au « fantastique ») à ce phénomène apparemment banal. Ponge applique à l'objet « conférence » le même principe de mise à distance qu'aux objets qu'il décrit en essayant de les voir comme pour la première fois. Cependant la mise à distance s'accompagne ici d'étrangeté inquiétante. Elle permet en effet d'attirer l'attention sur ce que l'on tait habituellement : la *confrontation* physique en jeu dans la conférence – avec les dangers qu'elle comporte :

[540] De *conférentia*, « confrontation, réunion », de *conferre* (« porter ensemble ou au même endroit, réunir, rapprocher » et par exension « comparer »).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

nous voici <u>enfermés</u> les uns avec les autres (…) : vous écoutant, moi parlant, malgré une certaine envie qui me prend, je l'avoue, de céder la place, car vous m'apparaissez, pardonnez-moi, comme une compagnie assez <u>redoutable</u> , si bien qu'il me semble (vous savez, c'est la première fois (…) que <u>j'affronte</u> un public, que je me montre) il me semble que je dois vous aborder avec quelque <u>précaution</u> (ibid., 649, je souligne).

Par ce préambule, Ponge définit d'emblée la prise de parole en public comme *risque*. Ceci n'est du reste pas seulement une stratégie : le sentiment de danger est certainement ressenti ; qui plus est, il est réel, car Ponge va s'exposer, vu le caractère profondément déconcertant de sa conférence, à un risque d'incompréhension voire de scandale… Mais cette appréhension, Ponge trouve le moyen de la retourner en stratégie : en convoquant la notion de risque, il laisse à entendre que la conférence qui va suivre est ouverte à toutes les éventualités, privée de tout schéma de référence. Un tel schéma comporterait d'emblée, en effet, un type conventionnel de relation entre conférencier et public, alors que l'enjeu pour Ponge est précisément, par cette tentative orale, de *construire* cette relation. Ce n'est donc que pour mieux s'en démarquer que Ponge évoque le modèle classique de la conférence :

J'ai assisté déjà à quelques conférences (…) et j'ai toujours été un peu surpris, très surpris même, très émerveillé de la gentillesse, de la passivité du public (…) et en même temps d'une espèce de désinvolture, de brutalité, d'assurance enfin tout à fait extraordinaire du conférencier. Je n'aimerais pas vous laisser une impression semblable (ibid., 649-650).

En somme, s'opposant résolument au modèle du conférencier sûr de lui face à un auditoire docile, Ponge commence, dans cette situation *à haut risque* qui consiste à être « enfermés ensemble », par déclarer que s'il y a agression, elle ne pourra venir que du public – implicitement invité à ne pas se confiner dans la « gentillesse ». Celle-ci en revanche est revendiquée par l'orateur, qui se donne pour un personnage naïf, dépourvu de toute « assurance » ou « brutalité », confiant au public ses étonnements et ses désarrois. L'une des raisons de ce choix est – Ponge s'en expliquera à la fin de la conférence[541] – le désir de contrebalancer l'impression d'« infaillibilité un peu courte » qu'a pu entraîner la parution du *Part pris des choses* – seul ouvrage de référence pour le public de 1947, rappelons-le. Mais le rôle du naïf présente encore un autre avantage stratégique : ressource bien connue des romanciers, il autorise, sans en avoir l'air, une précieuse latitude d'action. Car le naïf, par ses étonnements et questionnements, est en mesure de bousculer toutes les certitudes, de tout remettre en question. Adoptant le rôle de *celui qui ne sait pas*, pas même (ou plutôt : surtout pas) ce qu'est une conférence, Ponge a d'emblée, à partir de cette position de non-savoir, les mains libres pour interroger.

Et de fait, il s'emploie immédiatement à vider de toutes leurs évidences les postulats qui sous-tendent la notion de conférence.

Saper les postulats

Qu'attend-on habituellement, en effet, d'un conférencier ? Qu'il soit assuré de la raison de sa présence : il a quelque chose à dire ; on va l'écouter parler d'un sujet, sur lequel il a des idées à exposer ; il considère comme admis qu'on soit venu assister à sa conférence. Or, Ponge sape toutes ces évidences. C'est au cadre même de la notion de conférence qu'il s'attaque, et d'abord au sens propre du mot *cadre* puisque – on l'a vu – il s'étonne de cet

[541] « il m'a paru que ce que j'ai donné par écrit (…) pouvait apparaître comme un peu prétentieux, comme présentant une certaine <u>assurance</u>, parce qu'on en a un peu trop parlé, les philosophes en ont un peu trop parlé » (*ibid*. p. 663, je souligne).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

enfermement partagé dans un espace réduit. Aussitôt après, il sape également l'évidence de la distribution des rôles : « vous écoutant, moi parlant, malgré une certaine envie qui me prend, je l'avoue, de céder la place » (*ibid*., 649, je souligne). De plus, par le ton qu'il adopte, il se démarque ostensiblement de l'image classique du conférencier : alors qu'on attend de celui-ci qu'il *affirme* (n'est-il pas venu pour dire quelque chose ?), il multiplie d'emblée les tournures négatives déconcertantes pour le public (ainsi, dès la première phrase, cette double négation : « je ne peux pas dire que cela ne me semble pas en quelque sorte assez fantastique ») ; ou encore il recourt à des propositions qui s'annulent les unes les autres : « Cela pourrait sembler inquiétant ; pour ma part je vais plutôt m'en rassurer. Je n'en tirerai pas une théorie du pouvoir de l'homme, mais enfin cela me rassure » (*ibid*., 649).

Ensuite il introduit par paliers le doute sur le fait même que cette conférence ait un *sujet.* Commençant toutefois par annoncer qu'il va y venir (« il faut peut-être que j'abandonne ces manières et que j'entre dans mon propos ») puis aussitôt le différant de nouveau (« Encore une parenthèse pourtant…. ») et laissant planer un doute sur la possibilité même d'entrer dans ce sujet, tout en feignant de rassurer le public (« et de cette manière peut-être aborderai-je insensiblement mon sujet ») (*ibid*., 650, je souligne). Il semble reculer indéfiniment le moment d'entamer son propos – dont le public ignore toujours la teneur. Et c'est alors qu'il assène le coup majeur : s'attaquantau principe même de la conférence, il remet en cause l'évidence qui justifie sa présence en ce lieu, évidence selon laquelle il aurait qualité, en tant qu'écrivain, pour parler en public :

on peut considérer comme un projet ou un propos assez étrange de demander à un écrivain de parler en public. C'est constant, me direz-vous, mais enfin rien n'oblige qu'un écrivain soit le moins du monde fait pour parler (ibid., 650).

Rien ne l'oblige non plus à avoir des idées à exposer : « on demande (aux écrivains) d'avoir des idées. Dieu sait pourquoi ! » (*ibid*., 650).

Ponge ne laissera cependant pas trop longtemps le public en position de se demander si la conférence va bien avoir lieu : s'employant à défaire encore un autre postulat implicite, celui de l'équivalence entre parler et exprimer des idées, désolidarisant ces deux éléments, il en vient à concéder le premier (parler) pourvu que le second (avoir des idées) ne lui soit pas imposé :

les idées peuvent bien venir des mots, il n'en est pas moins bizarre pourtant d'exiger d'un écrivain des idées. Mais en quoi aurait-on tort de penser qu'on ne doive pas demander à un écrivain de parler ? (ibid., 653) [542]

En effet, explique-t-il, de même qu'à un artisan ayant trouvé, à force d'expérience, « une petite idée à lui, », découvert « quelque secret », il serait légitime de demander de « le communiquer au public », de même il « ne voi[t] pas pourquoi [il] n'enfourcherai[t] pas [s]on dada » (*ibid*., 653). Et si l'on considère, de plus, que

s'agissant d'un écrivain, on ne lui demande pas de changer tellement de mode d'expression en faisant une conférence (…), alors il n'y a plus aucune raison de ne pas lui demander ni à lui de ne pas accepter, et cela peut même apparaître en un sens non pas pour vous, bien sûr, mais pour l'écrivain, comme une bénédiction [543] ***quelquefois (ibid., 653).***

[542] ***Admirons au passage une de ces doubles négations dont Ponge fait grand usage dans cette conférence, et qui sont susceptibles de faire perdre ses repères à l'auditoire le plus attentif.***

[543] ***Sur cette qualification surprenante de « bénédiction », je reviendrai plus loin.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ce point étant acquis, la légitimité de la parole en public d'un écrivain étant établie, Ponge va s'attaquer à la question de savoir pourquoi lui, personnellement, en est venu à cette prise de parole, après l'avoir longtemps différée[544]. Nous en sommes à la sixième page de la transcription écrite de la conférence : Ponge parle depuis approximativement vingt minutes et le public ne sait toujours pas quel est son sujet… Il ne l'identifiera sans doute pas de toute la conférence. En effet il est confronté à un discours très peu assertif, dépourvu de conclusions stables, mais pourvu d'un système d'annulation quasi-systématique de ce qui vient d'être dit, laissant ainsi entendre qu'on peut très bien dire une chose mais aussi son contraire. Cependant le comble de l'effet d'annulation est obtenu par le procédé qui consiste, par deux fois, à ramener la conférence à son point de départ, et à en mimer le recommencement à partir du début.

Saper le déroulement normal d'une conférence

En lieu et place du déroulement ordinaire d'une conférence, Ponge installe une succession de coups de théâtre. Lorsqu'il en vient enfin à présenter son parti pris en faveur des choses, il ménage d'abord un effet théâtral, annonçant à son auditoire qu'il peut le « plonger dans le parti pris des choses d'un instant à l'autre, par l'ouverture d'une certaine trappe » et poursuivant, tel un comédien sûr de ses effets : « Vous allez voir. A l'instant même !… » (*ibid*., 658). Ce qu'il opère alors, brusquement, c'est un retour de la conférence à son point de départ. Et voici, après neuf pages, le « deuxième début » de la conférence », comme si tout recommençait à partir de zéro :

Voici par exemple comment j'aurais pu commencer cette conférence : Mesdames, Messieurs, Je ne voudrais pas commencer par une incongruité, alors c'est un peu en spirale (ibid., 658).

Ce deuxième début ressortit au même processus que l'emploi des négations : il s'agit de procéder par annulation et par brouillage des repères. Tout peut, à chaque instant, recommencer ou prendre une nouvelle direction inattendue. Chaque nouvelle parole surgit comme de rien, comme à neuf. Surtout s'il s'agit de rejouer la naissance du parti pris des choses – j'y reviendrai.

Le début de la conférence sera encore mis en scène une troisième fois, trois pages plus loin. Ce troisième début se voit assorti d'un renvoi aux premiers instants de la conférence, ce qui renforce l'effet de boucle :

A partir de là, peut-être vais-je pouvoir retrouver ce que je vous disais en commençant, mais d'une autre façon. Mesdames et Messieurs, j'ai un peu devancé le printemps (…) (ibid., 660).

Quant à la fin de la conférence, elle constitue, encore une fois, un retour à son début puisque Ponge revient au thème, qu'il avait traité dès ses premières phrases, de la conférence comme genre et de la « gentillesse » habituelle du public :

peut-être nous faut-il donc ici même redescendre par degrés au seul ton convenable à ce genre de causerie (…). En France, une conférence ce n'est pas un manifeste, c'est quelque chose de gentil. (…) Par degrés je vais donc redescendre, et ne vous inquiétez pas, nous allons redescendre assez vite. Nous y voici (ibid., 668).

[544] Je commenterai plus loin les explications qu'il donne sur ce point.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Comme lorsqu'il annonçait son pouvoir de « plonger » le public « à l'instant » dans une trappe, Ponge théâtralise le déroulement de la conférence, désignant ostensiblement, comme autant de tours de passe-passe, les manipulations qu'il opère.

Il abattra sa dernière carte en affirmant que la conférence annoncée *n'a pas eu lieu* :

Enfin, de toute façon, nous n'avons donc aujourd'hui qu'un tas de feuilles mortes ou un printemps de paroles, cela n'a pas d'importance. Et nous n'avons pas eu une conférence ? C'est bien possible. Mais aussi pourquoi l'avoir demandée à ce qu'on appelle communément un poète ? Poète ? … Chère table, adieu ! (ibid., 669)

C'est alors qu'intervient un ultime coup de théâtre : Ponge se penche sur la table pour l'embrasser[545]. Ce faisant, c'est de la table qu'il prend congé pour finir, non des auditeurs. Est-ce une façon de signaler un échec de la communication, et de se situer de nouveau dans une relation duelle de solitude face aux choses ? Non car, par cet acte d'embrasser la table (le geste relaie, pour finir la parole), il rend les auditeurs *témoins* de sa relation aux choses. Et surtout les derniers mots qu'il prononcera encore le seront, eux, à l'adresse de ces auditeurs : (« Voyez-vous, si je l'aime, c'est que rien en elle ne permet de croire qu'elle se prenne pour un piano ») (*ibid*., 669). Les parenthèses présentes dans le texte signalent un *aparté* : la communication ici a lieu entre le *je* et le *vous*, à propos de la table, qui se retrouve en position extérieure de *troisième personne.*

Démolir les images données par la critique

Contre les idées et la philosophie

Revenons en arrière vers ce moment où Ponge met en question le fait de demander aux écrivains « d'avoir des idées ». Si cette exigence a fini par paraître naturelle, c'est, explique-t-il, parce que les écrivains se servent de mots, et que « les arrangements de mots, il se trouve que cela se transforme en idées beaucoup plus facilement que les bouts de bois (…). De là naissent un tas de complications » (*ibid*., 651). Cette « transformation fatale », Ponge en a fait récemment l'expérience, avec la lecture philosophique de son œuvre, proposée par Sartre. Et s'il a déjà exprimé, dans *Le Savon* de 1946, et dans « Le poète propose la Vérité au philosophe » son refus d'être un homme d'idées, ni l'un ni l'autre de ces textes n'est encore publié : c'est donc la première fois donc qu'il tente de faire entendre sa position sur cette question, essentielle pour lui. La solution de continuité qu'il perçoit entre la parole et l'« idée » le hante en effet depuis l'origine. Il l'exprimait en 1926 par la formule : « Une suite (bizarre) de références aux idées, puis aux paroles, puis aux paroles, puis aux idées » (*PR*, I, 176). Vingt ans plus tard, il semble préférer se détourner de cette question insoluble : « Idées, mots ; mots, idées : il y a des spécialistes de la question, et pour moi c'est un peu la bouteille à l'encre, le puits de la vérité, si vous voulez. » Il ajoute toutefois, avant de quitter ce sujet : « Il se trouve en tout cas, j'en suis persuadé, qu'on ne sort pas de cette bouteille ou de ce puits en se regardant dans la glace, comme fait la Vérité, par exemple » (*M*, I, 651).

Avec cette évocation de l'allégorie célèbre représentant la Vérité en femme nue sortant d'un puits et tenant un miroir, Ponge amorce deux thèmes sur lesquels il reviendra dans la suite de la conférence : d'une part il annonce l'éventualité d'une « sortie » hors de ce puits – et c'est ce qu'il réserve pour plus tard, avec sa propre définition de la vérité ; d'autre part il met en place le thème du miroir, thème central pour la question de la relation avec autrui.

[545] Voir la note de l'Editeur, en bas de page : « Ici, la chronique rapporte que le conférencier se pencha vers la table, jusqu'à l'embrasser » (*M*, I, 669).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

En quoi l'allégorie de la Vérité au miroir est-elle impropre à fournir une solution ? C'est que la relation en miroir est une relation dont l'autre est exclu, une relation faussement duelle, dans laquelle en face de soi on n'a que soi-même. Or la vérité, pour Ponge, ne peut naître que d'une confrontation à l'altérité.

Et il se trouve que précisément Ponge va définir un peu plus loin la relation qui vient de s'établir entre ses critiques et lui comme une relation en miroir – donc faussée car privée de sa dimension d'altérité.

La question des miroirs et des écrans

Dans la « Tentative », Ponge évoque, pour la première fois, la longue absence de lectorat qui a caractérisé les vingt premières années de son œuvre. Il l'explique par la difficulté à faire reconnaître des écrits dont l'idéal est de tendre à l'objet, si bien qu'ils sont susceptibles d'une infinité d'interprétations :

On m'a reproché de tendre à l'objet.(…) Ainsi ai-je longtemps écrit dans le désert, sans recevoir aucune réponse. Pour moi cela a duré à peu près vingt ans, le désert, une espèce d'éternité, cela revient au même. (…) [Mais] il ne paraît pas étonnant qu'il faille le temps pour reconnaître cela (…). On ne peut pas tout de suite comprendre des choses qui sont faites pour être comprises indéfiniment. Puis, petit à petit, les réponses viennent, au bout de très longtemps, cela (ibid., 655)[546].

Avec ces « réponses », si longtemps attendues, Ponge aborde l'évocation de sa récente rencontre avec le public. Mais le constat auquel il aboutit est loin d'être euphorique :

il y a des preuves de lecture, il y a un article dans un journal, et brusquement on se trouve changé. On se trouve changé comme quand on se voit dans une glace pour la première fois. Jusqu'à présent on ne s'était pas réfléchi, on avait poursuivi son appétence propre comme s'il n'y avait pas de glace (ibid., 655-656).

En guise de « réponse » on se retrouve donc devant un miroir – comme dans l'allégorie (trompeuse) de la Vérité. La réponse de l'autre aboutit à un face à face avec soi-même, où l'on ne se reconnaît pas. Etrange résultat, où la présence de l'autre est tout à la fois escamotée et cependant capable de générer une impression d'étrangeté à soi-même. Le contact espéré avec autrui conduit à la formation d'un écran entre soi et soi.

Ponge met sur le même plan image du miroir et photographie, deux façons de faire écran à la vérité :

c'est comme quand on vous montre une photo : rien de plus désagréable, (…) il me semble que je ressemble à tout, sauf à cela. C'est très grave, on se trouve changé et on est changé (ibid., 656).

Fait très remarquable, Ponge recourt alors, pour se faire comprendre, à l'un des motifs qui ont pour lui la plus forte charge affective : celui de la mort de son père, tel qu'il l'avait traité en 1929 dans « Le Monument ». A la fausse consolation qu'offre la contemplation d'une photo du père disparu, il dit préférer infiniment l'évocation de la réalité de son squelette dans la tombe car « *cela*, c'est vrai, et n'est pas intolérable » (*ibid*., 656). Cette réapparition du motif de la mort du père signale le retour, dans cette première rencontre avec le public

[546] ***Par parenthèse, ici se pose une question : une écriture qui tend à l'objet ne tend-elle pas aussi, par là même, à se priver de réponse ? En d'autres termes : une écriture qui tend à éluder l'aspect intersubjectif peut-elle avoir une réponse ? Cette question, cependant, Ponge ne la pose pas.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

qu'est « La Tentative », d'un enjeu capital : de même que la confrontation à « *cela* », c'est-à-dire la réalité de la mort du père, avait été, avec la rédaction du « Monument », une étape essentielle dans l'accession à une vérité de lui-même et de son écriture, de même l'enjeu de cette « Tentative » est d'accéder à une véritable relation avec le public, dans la vérité d'une parole orale. Le père est convoqué comme garant de l'authenticité de la parole publique, comme il l'avait été de celle de l'œuvre écrite.

Poursuivant l'évocation de ses relations avec son lectorat, Ponge mentionne l'inefficacité de sa tentative pour rectifier par de nouveaux textes l'effet produit par les premiers(« on essaie de corriger par d'autres textes »). Force lui est de constater que l'effet de miroir en vient à se glisser dans l'œuvre elle-même :

vos textes, vos écrits (…) vous paraissent comme des glaces, comme des miroirs, il semble que vous y soyez enfermé. (…) il s'y produit comme des reflets ; on arrive à répondre à l'intérieur, je trouve que c'est assez inquiétant (ibid., 656-657).

Ce qui est désigné là, c'est – sous une autre forme – la très ancienne menace del'infiltration par les paroles d'autrui, de l'aliénation. Mais si dans les années vingt Ponge espérait la combattre par l'écrit, c'est maintenant dans l'explication orale qu'il entrevoit la solution. La rencontre directe n'est-elle pas la meilleure solution pour *briser la glace* ?

Et il en arrive à cette conclusion capitale :

Peut-être vaut-il mieux, une bonne fois, pour une heure ou pour une heure et demie – je ne sais pas combien durera cette petite tentative – peut-être vaut-il mieux en revenir aux paroles, contre lesquelles, d'abord, on avait choisi d'écrire (ibid., 657).

La mission de la parole directe est donc de *rectifier*, de faire reconnaître ce qui est – ou ce que l'on est. A la fin de sa conférence, Ponge reviendra sur ce motif de la destruction des écrans, le présentant comme l'essentielle finalité de sa tentative orale, de son désir d'une parole en présence, face au public :

ce qui m'a paru urgent, c'est de démolir quelque peu – oh, pas rageusement – ces photos, ces miroirs, ces idées qu'on a pu prendre de moi, que j'ai pu prendre de moi, et c'est la seule raison pour laquelle j'ai désiré, j'ai accepté et désiré même parler ce soir, parce qu'il m'a paru que ce que j'ai donné par écrit, comme je vous le disais tout à l'heure, pouvait apparaître comme un peu prétentieux, comme présentant une certaine assurance, parce qu'on en a un peu trop parlé, les philosophes en ont un peu trop parlé (ibid., 663, je souligne).

« Parler » est donc l'alternative à la pétrification spéculaire, le moyen de remettre l'œuvre en mouvement[547].

Il est remarquable qu'au thème des images à détruire Ponge associe alors implicitement celui, très ancien, de l'arbre à dépouiller. Les mots « démolir » et « rageusement » reprennent en effet ceux que Ponge employait pour décrire la chute des feuilles dans « La Fin de l'automne » : « Au panier, au panier ! La Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque, gaule rageusement ses derniers fruits » (*PPC*, I, 16). Cette nécessité du dépouillement est une composante essentielle de l'esthétique de Ponge, depuis très

[547] Voir à ce propos Benoît Auclerc, *op. cit.*, p. 377: « Prendre la parole pour s'expliquer, c'est (…) redevenir l'acteur de son propre devenir : réfléchir plutôt qu'être réfléchi. (…) La discursivité apparaît donc comme le mouvement par lequel l'œuvre peut affirmer sa vie propre ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

longtemps : elle stigmatise la « feuille », ou effort d'expression, comme un écran de soi à soi (vieux thème du masque) et de soi aux autres. Ce qui est intéressant, c'est que l'effort de destruction des écrans soit au cœur de la « Tentative orale » comme il est depuis longtemps au cœur de la pratique d'écriture. Avec toutefois ce changement notable que là où il s'agissait de se dépouiller de ses propres « feuilles », il s'agit maintenant de se débarrasser des masques mis en place par les autres. Mais, qu'on se l'applique à soi-même ou que les autres vous l'appliquent, le masque est toujours ce qu'il y a à faire tomber et à « démolir ». Du reste les images venues des autres se transforment aisément en masques pour soi-même, ce que montre l'équivalence établie par Ponge dans cette formule : « ce qui m'a paru urgent, c'est de démolir (…) ces idées qu'on a pu prendre de moi, que j ' ai pu prendre de moi » (*M*, I, 663, je souligne).

L'objectif de la démolition d'images éclaire la forme que Ponge a choisi de donner à la « Tentative orale » : une image étant essentiellement *fixe*, il faut opposer à cette fixité le flux d'un propos en perpétuelle mouvance, donc *insaisissable*, procédant par annulations, retournements, coups de théâtre…Comme dans les textes de critique d'art, Ponge met en œuvre ici une esthétique qui est celle de *La Rage*, celle du *work in progress* bien plus que celle du *Parti pris des choses* dans laquelle on tend à cette époque, justement, à le figer. L'essentielle discursivité de son propos est mise en pleine lumière.

B. Faire de l'acte de parler le sujet de la conférence.

Le contact que Ponge cherche à établir avec son public ne reposant pas sur l'intérêt de celui-ci pour le sujet qu'on lui propose, il dépend exclusivement de l'aptitude de l'orateur à *suspendre l'auditoire à sa parole*. Il faut à Ponge incessamment réactiver le schéma[548] que, dès le début de la conférence, il a présenté comme le nécessaire aboutissement de son parcours d'écrivain : « Finalement, c'est comme cela que cela devait se passer en fait : vous écoutant, moi parlant » (*ibid*., 649). Et pour cela, mobilisant toute l'attention sur ce fait même de parler, il explique comment il en est venu à cette prise de parole. En face des anciennes « Raisons d'écrire » (*PR*, I, 195), il dresse à présent ses *Raisons de parler*, se livrant ainsi à une mise en perspective de l'écrit et de l'oral.

Des raisons de parler

Voici comment Ponge explique à son public le fait d'avoir différé longtemps la rencontre directe avec lui :

c'est peut-être qu'il m'apparaissait plus prudent, plus facile peut-être, de retarder, enfin de différer cette rencontre jusqu'au moment où, assuré moi-même de mon existence par quelque réponse du public à ce que je lui aurais adressé par écrit, et comme par correspondance, j'arriverais devant lui avec une espèce de prestige, (…) celui d'une existence distincte enfin probable (…). Ainsi prépare-t-on souvent une entrevue par un échange de correspondances (ibid., 654).

Dans l'écriture, l'enjeu était donc – c'est ce qui ressort implicitement de ces propos – de parvenir au sentiment d'« existence », et ceci non par le simple fait de s'exprimer, mais par l'obtention d'une *réponse* du public à ce qui lui aurait été adressé. Autant dire, donc, que toute l'œuvre produite jusque-là était adressée. L'œuvre entière de Ponge peut se concevoir comme une adresse, une lettre qui attend une réponse.

[548] Comme le souligne Vincent Kaufmann, la « Tentative » exhibe une « procédure » où « la parole s'autorise de l'évidence de son écoute, et se prouve moyennant son fonctionnement "en société" » (*L'œuvre et ses adresses*, *op. cit.* p. 118).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Et pourquoi était-il plus facile de préparer d'abord par écrit la rencontre ? La réponse vient immédiatement après : à cause d'un sentiment de maladresse et d'incompétence dans l'expression orale ; sentiment qui faisait voir dans l'écrit une possibilité de racheter les frustrations de l'oral :

il faut bien vous l'avouer aussi : (…) j'ai longtemps pensé que si j'avais décidé d'écrire, c'était justement contre la parole orale, contre les bêtises que je venais de dire dans une conversation, contre les insuffisances d'expression au cours d'une conversation même un peu poussée. Ressentant cela avec une espèce de malaise et de honte, bien souvent c'était contre cela, contre la parole orale que je me décidais à écrire, c'est ce qui me jetait sur mon papier. Pourquoi ? Pour m'en corriger, pour me corriger de cela, des ces défaillances, de ces hontes, pour m'en venger, pour parvenir à une expression plus complexe, plus ferme ou plus réservée, plus ambiguë peut-être, peut-être pour me cacher aux yeux des autres et de moi-même, pour me duper peut-être, pour parvenir à un équivalent du silence (si je parle d'expression plus ambiguë) (ibid., 654).

Il me faut m'arrêter sur cette étonnante déclaration (qui éclaire rétrospectivement toute l'esthétique mise en œuvre à l'époque du *Parti pris des choses* – aussi l'ai-je commentée dans le chapitre consacré à cette période[549]). Jamais Ponge n'en a autant dit, jamais il ne s'est autant exposé.

Tout d'abord, la reprise de l'originel « parler contre » subit ici un infléchissement notable : Ponge met en évidence une opposition se jouant *à l'intérieur* de lui-même, presque une scission, en tout cas une censure : contre *sa* parole il choisissait *son* écriture. Ce « parler contre » dirigé contre soi-même, cette décision *d'écrire contre ses propres paroles*, Ponge les présente désormais comme caducs (c'est ce qu'il a « longtemps pensé », dit-il, donc ce qu'il ne pense plus). Sans doute est-il en train d'accéder à une conception de l'écrit plus pleine, moins réactive. Or cette accession passe nécessairement par une réhabilitation de l'oral : le fait d'assumer l'oral avec ses « défaillances » et ses « hontes » libère en retour l'écrit[550].

L'aveu par l'orateur des bénéfices qu'il attendait initialement de l'écrit est tout aussi révélateur. En formulant l'hypothèse que cette expression « plus réservée » lui servait peut-être, à « [s]e cacher aux yeux des autres », Ponge manifeste un doute nouveau sur la pureté des motivations qui lui avaient fait choisir l'écrit contre la parole.Il est plus surprenant encore qu'il aille jusqu'à suggérer que la dissimulation s'exerçait aussi à son propre égard (« pour me cacher aux yeux des autres et de moi-même, pour me duper peut-être »). Cet aveu, de la part de quelqu'un qui souhaitait « se cacher » est une manière de s'exposer dangereusement, une véritable autocritique (en public, comme il se doit) ; la hantise de la duperie, censée gouverner toute sa pratique d'écriture depuis l'origine, avait en effet été affirmée par lui haut et fort.

Enfin l'emploi du mot « silence » mérite réflexion par la remise en cause qu'il semble là aussi opérer : toute l'œuvre n'était-elle pas présentée, dès l'origine, comme une réaction de survie face au danger mortel du silence ? Et voilà que Ponge y soupçonne un désir de « parvenir à un équivalent du silence »… Quel sens donner à ce « silence » qui surgit là de manière si surprenante ? La suite des explications de Ponge peut aider à le définir :

549 Voir *supra*, partie II, chapitre 1 (« Un programme d'autorisation de la parole »), p. 123.

550 Et ce qui est très remarquable, c'est que cette acceptation s'était jouée d'abord dans le cadre même de l'écrit, (c'est bien l'enjeu de la publication de *La Rage* et aussi l'enjeu du « bafouillage » exhibé dans *Le Savon*).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Voyez-vous, plus j'y songe (…) plus je pense que parler et écrire sont vraiment deux choses contraires. On écrit pour faire plus ferme ou plus ambigu, et je dois dire que quand on est dans cette erreur d'écrire (et tout au moins pendant le cours de cette tentative orale, il est naturel, me semble-t-il, que je considère le fait d'écrire comme une erreur), (…) eh bien ! faire plus ferme ou plus ambigu, au fond cela revient souvent à la même chose. (…) Je crois que si l'on écrit, même quand on ne fait qu'un article de journal, on tend au proverbe (…). On veut que cela serve plusieurs fois et, à la limite, pour tous les publics, en toutes circonstances , que cela gagne le coup quand ce sera bien placé dans une discussion. (…). Ainsi tend-on à une espèce de qualité oraculaire (ibid., 654-655, je souligne).

S'il y a « un équivalent du silence » dans l'écrit « oraculaire », c'est donc peut-êtredans la mesure où celui-ci cherche à esquiver l'implication dans une situation d'échange, à faire abstraction de tout enracinement dans la circonstance. Une parole qui est valable « pour tous les publics, en toutes circonstances » c'est une parole qui se situe hors circonstances, hors contexte, et par là même n'est jamais *particulièrement* valable – au sens de « adaptée » – pour aucun public ni aucune circonstance. C'est une parole détachée de la personne de son énonciateur et qui, en somme, appartient à tous. C'est cela, peut-être, qui explique que Ponge puisse employer – même à titre exceptionnel – cette expression si saisissante : « l'erreur d'écrire ».

Quant à la formule de la« qualité oraculaire », elle définit l'idéal qui a pendant des années sous-tendu l'écriture de Ponge. Mais, quand on y songe, n'a-t-il pas depuis longtemps renoncé à cet idéal oraculaire, lui qui depuis « Le Carnet du Bois de pins » accorde de plus en plus d'importance à l'enracinement de son écriture dans ses circonstances particulières (par la datation systématique des fragments, en particulier) ? Peut-il maintenir plus longtemps une discordance aussi criante entre les conditions d'exercice de l'écriture (enracinement dans les circonstances, et dans sa singularité) et les conditions rêvées de sa réception (indépendance totale par rapport aux circonstances) ? L'idéal oraculaire a précisément montré ses limites en se heurtant à la réalité de la réception. Cet idéal, en effet, faisait fi de la réception, considérant la question comme réglée puisque le caractère oraculaire de l'écrit lui permettait justement de s'adapter à toutes circonstances, à l'image des objets eux-mêmes, eux « qu'on peut toujours interpréter de toutes les façons, qui demeurent éternellement disponibles pour l'interprétation » (*ibid*., 655). Or il n'en a rien été. Ponge s'est heurté à une réception bien circonstanciée, dans un moment historique précis que caractérisait l'abondance des débats d'idées, ce qui peut expliquer les interprétations philosophiques du *Parti pris*.

Ponge est ainsi ramené à la question de l'efficacité pragmatique du langage. Sur cette question, il reverse ici toutes ses réflexions des années vingt. La formulation réussie est celle, disait-il alors, qui est capable de s'imposer à autrui, de remporter la victoire (« que cela gagne le coup » dit-il maintenant) par sa qualité oraculaire. Quelle distance a-t-il prise par rapport à cet enjeu ? La nécessité du coup de force est moins prégnante en 1947 qu'elle ne l'était vingt ans plus tôt. S'il s'agit toujours de s'imposer par le langage, ce sera par des voies beaucoup plus complexes, en tenant compte d'abord de l'autre – et aussi des mots, comme on l'a vu. La « Tentative orale » désolidarise le fait de *s'imposer* de l'idéal oraculaire. Elle déconstruit le système offensif élaboré vingt ans plus tôt. Peut-on dire qu'à dater de cette tentative le mot d'ordre du « parler contre les paroles » devient caduc ? Non, car la parole sous sa forme oraculaire (donc écrite) demeurera comme idéal (et fera largement retour dans *Pour un Malherbe*). Mais Ponge prend de plus en plus en compte *l'humain*, qui s'inscrit

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

nécessairement dans le temps et l'espace, ainsi que dans un corps. Toutes caractéristiques qui sont celles de la parole orale, et que Ponge actualise le temps de cette « Tentative », à l'opposé de l'idéal oraculaire.

Jouer résolument l'oral

La « Tentative » présente de nombreuses marques d'oralité. Il n'est sans doute pas nécessaire de multiplier ici les exemples, les phrases citées jusqu'à présent suffisant à donner un aperçu du caractère massivement oral de ce discours. Je me contenterai d'en rappeler quelques marques caractéristiques, à l'aide d'exemples pris à dessein dans des passages très variés, car l'oralité ne se dément à aucun moment : les adresses extrêmement fréquentes, y compris en incises dans les phrases (« voyez-vous », « pardonnez-moi », « me direz-vous »….) ; les répétitions (« j'ai toujours été un peu surpris, très surpris même, très émerveillé », « Tant pis si cela ne fait plus des poèmes. Les poèmes, nous nous en moquons ») (*ibid*., 649, 666) ; la syntaxe simplifiée des phrases (« des idées comme cela, bien sûr j'en ai », « n'importe quel objet, il suffit de le décrire, il s'ouvre à son tour ») (*ibid*., 650, 660) ou même l'anacoluthe (« un homme qui a le vertige comme cela, tout arrive à le donner ») (*ibid*., 659) ; l'emploi de termes parfois familiers (« de là naissent un tas de complications ») (*ibid*., 651)…

Mais la caractéristique essentielle de la première parole publique de Ponge est sa *volubilité* – proche de celle qui était attribuée au savon. Rappelons que *volubilitas* [551] signifie étymologiquement « mouvement giratoire, rotation », puis « rondeur, forme ronde »[552]. L'orateur de la « Tentative orale » se montre volubile au sens ordinaire *et* au sens étymologique du terme : non seulement il parle d'abondance, mais il sinue, digresse, revient à son point de départ, se livrant sans cesse à des effets de circularité. Il ne donne pas de conclusions : il trace des chemins, nombreux, contradictoires, contournés, vers elles. Avant tout il *parle*, et ne cesse de désigner sa volubilité, de renvoyer au fait qu'il est en train de parler, en particulier lorsqu'il se livre à des digressions.

Celles-ci sont si nombreuses qu'elles ne sont plus interruptions momentanées du discours mais en constituent plutôt un principe structurel. Elles donnent toujours lieu à des commentaires qui attirent l'attention. Ainsi à propos de l'apologue de l'arbre et du bûcheron : « Enfin, là n'est pas tout à fait mon sujet de ce soir, je ne veux pas insister là-dessus » (*ibid*., 653) ; en introduction au développement sur la mort du père : « Pour vous montrer à quel point j'ai horreur des photographies, je peux vous raconter une anecdote » (*ibid*., 656) ; en conclusion du développement sur les raisons psychologiques qui ont amené Ponge au parti pris des choses : « Tout cela, je ne voulais pas le dire, et je me suis laissé entraîner. Ce n'était pas dans mes notes » (*ibid*., 660). On le constate facilement : ces prétendues digressions correspondent à des points très importants du propos. Cette conférence, dont on sait qu'elle a été soigneusement préparée et répétée a-t-elle réellement laissé place à des incursions qui « n'étai[en]t pas dans [l]es notes » ? Quoi qu'il en soit, la « Tentative orale » exhibe ainsi, de fait, une des principales caractéristiques de l'oral : son côté improvisé, digressif, articulé de manière lâche. Ce qu'une conférence n'est nullement tenue de faire, au contraire : elle consiste très généralement en la lecture – plus ou moins oralisée afin de retenir l'attention de l'auditoire – d'un texte préalablement écrit. Mais ici – et même si tout était probablement préparé par écrit – l'on est à l'opposé de ce modèle : il s'agit de donner à entendre une parole qui se veut, dans sa volubilité, *essence d'oral*.

[551] De *volvere*, « tourner ».

[552] Voilà donc pourquoi le savon, que l'on fait tourner entre les mains, était « volubile ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'un des effets de cette volubilité est de désemparer l'auditeur, à qui il est très difficile de repérer le « fil » du discours. En effet, ce fil, l'orateur l'a caché. Ou plutôt il fait comme s'il n'en avait pas, et se contentait d'improviser au fur et à mesure. Tout se passe comme si la teneur sous-jacente de son propos était : « Je n'ai rien à dire ; j'ai à parler ». De fait, sa volubilité cache autant qu'elle révèle : ceci se dit explicitement dans le passage où Ponge décrit ce que fait une forêt quand elle veut « parler » :

elle pousse des feuilles, des tiges (…) Profusion, volubilité, elle s'épaissit. (...) Or, quelle était son intention ? Elle voulait nous montrer son cœur, jamais elle ne nous l'a mieux caché. Jamais il ne nous a paru plus impénétrable. Allons, bon, voilà un beau résultat ! chacun de ses efforts pour s'exprimer a abouti à une feuille, à un petit écran supplémentaire, à une superposition d'écrans qui la cachent de mieux en mieux (ibid., 662).

Ponge reprend là le thème de « Faune et flore », celui de la « malédiction végétale » mais en insistant sur la notion d'écran, de masque, (notion caractéristique du « drame de l'expression »). Et, toujours théâtralement, il exhibe brusquement son propre échec :

Ainsi en usé-je moi-même depuis tout à l'heure. Qu'est-ce que c'est que ce résultat auquel je suis parvenu ? Autant d'efforts pour m'exprimer, autant de feuilles, autant d'écrans, autant de mots, et je n'ai donc fait qu'épaissir l'écran qui me séparait de mon cœur (ibid., 662)[553].

C'est que Ponge veut montrer, encore une fois, qu'il n'est pas *dupé* par la parole. Aussi souligne-t-il le fait que sa volubilité conduit bien souvent à une auto-annulation de son discours. Bien qu'il parle d'abondance, ce n'est pas pour autant que le conférencier de la « Tentative orale » expose une abondance de conclusions. Bien au contraire, son discours se démarque radicalement de l'*exposé.* Il procède, on l'a vu, par un jeu constant de contradiction ou même d'annulation de ce qui vient d'être dit. C'est le cas, de manière spectaculaire, dans ses commentaires sur les vains efforts de la forêt pour « montrer son cœur » :

Mais me direz-vous, (…) si elle voulait montrer son cœur, il lui fallait plutôt se dépouiller de ses feuilles (…). Oui bien ! Il aurait donc fallu attendre l'automne. Car j'y pense… Oui, au fond, toute cette petite agitation que je viens de manifester ressemble bien davantage encore à l'automne qu'au printemps. Eh ! bien, il suffit de le décider, et par exemple cette volubilité dont je parlais tout à l'heure (volubilité, cela va bien avec les lianes, les volubilis) il suffit d'appeler cette volubilité : abattage (comme on dit d'un camelot : il a un fameux abattage), appelons volubilité abattage, nous avons l'automne (ibid., 662-663).

Oui, décidément, pour cette première prise de parole publique, Ponge a lui-même un « fameux abattage »… Comme le camelot dont il parle, il fait faire aux mots des tours de passe-passe, mais il ne se prive pas, lui, de souligner l'artifice : « Appelons volubilité abattage, nous avons l'automne ».

Et qu'abat-il ? Les évidences ? Pas seulement. Ce « fameux abattage » dont il fait preuve consiste aussi à scier la branche sur laquelle il est assis, à abattre ses propres prétentions. Le mot « abattage » nous renvoie à l'apologue initial de l'arbre, qu'un bûcheron un jour « entreprend d'abattre», et à la conclusion de cet apologue : « il fallait, de toute façon, même si cet arbre avait voulu devenir un bateau, une armoire, un tableau, quelque chose de

[553] ***On note que le motif identificatoire de l'arbre est au cœur de cette première prise de parole orale : l'arbre reste la référence de Ponge quand il veut évoquer la question de sa parole.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

bien, plutôt qu'une cognée, il fallait qu'une cognée l'abatte » (*ibid*., 652). Plus lointainement , ce thème renoue avec celui de la nécessaire mort à soi-même de l'arbre, tel qu'il était traité dans « Le Tronc d'arbre » en 1926 (« Montrons-nous préparés aux offices du bois ») (*PR*, I, 47). Ce thème du renoncement, bien que revu et corrigé, demeure d'actualité : rappelons que c'est « Le Tronc d'arbre » que Ponge a placé en conclusion des futurs *Proêmes*.

En associant la profusion au renoncement, c'est une équivalence absolument inattendue qu'il parvient à établir entre volubilité et abattage. Avec la volubilité il a fait des liens, des lianes, et voilà qu'il suggère de tout couper. Il a fait pousser des paroles, et il suggère que leur finalité est de s'abattre à terre :

Oui, ces mots que j'ai dits tout à l'heure, que je ne sais quel vent m'arrachait, ils tombaient de moi plutôt qu'ils ne se dépliaient à l'extrémité de mes tiges. Il s'agit là d'un événement d'automne (ibid., 663).

Volubilité, énoncés qui s'annulent, digressions répétées : tout cela fait de la « Tentative orale » l'opposé d'un *discours*, au sens courant d'exposé traitant d'un sujet en le développant méthodiquement. Il est clair qu'ici Ponge n'a pas présenté de « sujet », ne l'a pas « traité » (il ne tire pas de conclusions) et encore moins « développé méthodiquement ». En revanche ne fait-il pas un *discours* au sensétymologique du terme[554] ? Nécessairement *dis-cursif*, le discours juxtapose des éléments hétérogènes – d'où la nécessité ensuite d'introduire un « ordre du discours » pour réunir de façon cohérente ce qui a d'abord été séparé. Mais Ponge, qui connaît pourtant fort bien la rhétorique des « parties du discours » a choisi de laisser intact l'aspect dis-cursif. Si l'on compare la « Tentative orale » à l'écrit « oraculaire », défini par son « ambiguïté », on constate que cette ambiguïté y est présente également, mais qu'elle fonctionne de manière très différente : elle ne réside pas dans chaque énoncé pris séparément – ce qui caractérisait la qualité oraculaire de l'écrit ; l'effet d'ambiguïté est obtenu, au contraire, par l'accumulation des énoncés, par leur succession. Il est obtenu *dans l'espace* et dans *le temps*. On est à l'opposé de la formule à valeur oraculaire, valable en tout lieu et en tout temps.

L'objet de cette conférence, c'est la prise de parole en elle-même. Plus tard, Ponge dira de Malherbe, que son « projet existentiel » « est seulement que la parole sonne comme telle, c'est-à-dire qu'il ne s'agisse que d'une tautologie, à sa propre gloire » (*EPS*, 191). C'est ce projet, déjà, qui anime la « Tentative orale » : faire sonner la parole comme parole, intransitivement, hors de toute vérité dont elle serait porteuse (les prétentions à la vérité sont remises à leur place par l'image du « tas de feuilles mortes »).

Et pourtant, tout en prenant les précautions nécessaires vis-à-vis de la notion de vérité,Ponge ne manquera pas l'occasion de cette rencontre avec son public pour tenter de faire comprendre sa *tentative*, cette fois au sens général, et de replacer l'événement qu'est cette conférence dans un parcours d'ensemble, fournissant plus d'éléments de compréhension de ce parcours qu'il ne l'a jamais fait.

C. Rejouer tout un parcours

Malgré ses allures improvisées, la « Tentative orale » obéit à une composition selon trois parties principales. Or, cette composition permet à Ponge de reverser dans son discours et de mettre en perspective l'ensemble des préoccupations qui, de l'origine aux textes les plus récents, habitent son œuvre. L'acte central de la conférence (et le plus bref) se situe

554 Issu de *discurrere* , « courir de différents côtés » (et par extension « parcourir », « discourir »), *discursus* désigne l'« action de courir çà et là, de se répandre de différents côtés ». *Discourir* c'est une façon de parcourir un sujet en tous sens, dans un nécessaire désordre, ou dans un ordre qui peut être celui d'allées et venues successives.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

dans sa deuxième partie, celle dans laquelle Ponge rejoue le parti pris des choses, et révèle l'arrière-plan sur lequel il a été pris. Quant aux parties 1 et 3, qui révèlent au public le contenu (encore inédit) à la fois des *Proêmes* et des travaux les plus récents, elles convoquent sur scène tous les principaux thèmes et enjeux de l'œuvre.

Rejouer le parti pris des choses et le « drame » qui l'a précédé

Parvenu presque à la moitié de sa conférence**,** Ponge aborde enfin ce « parti pris des choses » pour lequel le public est venu l'écouter. C'est à une tentative de *présentation*, au sens propre, de ce parti pris, qu'il va se livrer. Le but est en effet non pas de l'expliquer, mais de parvenir à le montrer, en acte.

Ponge commence par dire qu'il n'est pas nécessaire d'avoir lu *Le Parti pris des choses* pour comprendre ce qu'est ce parti pris. Par cette déclaration il fait table rase de toute référence à l'écrit. Montrer ce qu'est le parti pris des choses, c'est une opération qui va se faire *sans* – et peut-être même *contre* – ce *Parti pris des choses* qui lui a pourtant gagné une notoriété nouvelle. Cette façon de congédier d'emblée l'écrit rappelle évidemment le « froissons d'abord puis jetons au panier tout brouillon de papier » du *Savon* de 1946. Rien d'étonnant à cela puisque les difficultés rencontrées dans la rédaction du *Savon* en 1946 constituent précisément le contexte dans lequel s'est enracinée la décision de parler, dans l'espoir de parvenir à se « débarrasser » du *Savon* « en tentant de le *faire* devant le public » (*S*, II, 419). Si Ponge a finalement renoncé *in extremis* à traiter du *Savon* dans cette conférence, le projet du « *faire* devant le public » n'en reste pas moins central : le *Parti pris des choses* va être re-fait, rejoué devant l'auditoire, à la façon d'un événement auquel le public assiste et même prend part.

Pour cela, Ponge le théâtralise au maximum :

je ne peux pas dire que ce soit nécessaire [de connaître Le Parti pris des choses], parce qu'il s'agit de choses très simples, parce qu'on peut prendre le parti des choses à chaque instant, parce que je puis vous plonger dans le parti pris des choses d'un instant à l'autre, par l'ouverture d'une certaine trappe. Vous allez voir. A l'instant même !… (M, I, 657-658)

Transformé en prestidigitateur, l'orateur ramène brusquement son auditoire en arrière, et recommence tout :

Voici par exemple comment j'aurais pu commencer cette conférence : Mesdames, Messieurs, (…) c'est tout doucement, en prenant bien garde de ne pas vous heurter, que je veux tout de même attirer votre attention sur un fait généralement peu considéré (…) : Nous ne sommes pas seuls ici. Nous sommes loin d'être entre nous. Permettez-moi, Mesdames et Messieurs, d'invoquer, en même temps que je vous invoque, toutes les choses présentes dans cette salle (ibid., 658).

Ponge fait du parti pris des choses un *acte*, qu'il rejoue *hic et nunc*, en se référant strictement aux objets présents dans la situation, et en appelant les spectateurs à les reconsidérer : « je parle de ces murs, des lattes de ce parquet, je parle des clefs que vous avez dans vos poches ». Il évoque même l'éventualité très théâtrale d'un rituel à pratiquer en l'honneur de ces objets : « je pense qu'un tribun ou un orateur religieux (…) réussirait à vous faire lever, comme dans une liturgie, en l'honneur de ces choses qui sont ici » (*ibid*., 658).

Mais cette façon de présenter le parti pris des choses est également un *acte* au sens où elle *opère* immédiatement une redistribution des éléments en jeu dans la communication, voire un renversement : en effet, si à l'ère du *Parti pris des choses*, la partie se jouait dans

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

un face à face entre le poète et les choses, maintenant il y a d'abord *je* et *vous*, associés en un « nous », et ce n'est qu'ensuite que l'orateur fait surgir les choses (d'où l'idée, qui sera exprimée plus loin, que l'objet est *la troisième personne) :* « *Nous ne sommes pas seuls ici. Nous sommes loin d'être entre nous »*. A l'occasion de ce nouveau recommencement de la conférence, Ponge reprend le motif initial des places respectives dans la communication en cours (« vous écoutant, moi parlant ») mais cette fois il y ajoute la présence des choses : « Que se passe-t-il ? En ce moment, ici même ? Un homme parle, d'autres écoutent ; les choses se taisent » (*ibid*., 659). Il fait *entendre*, au sens propre, le mutisme des choses, ce grand thème fondateur de son parti pris en leur faveur. Voilà ce que permet la rencontre directe avec les lecteurs : leur faire éprouver sensoriellement ce mutisme. Ce qui est beaucoup plus saisissant et plus efficace que les explications.

Tout est là, tout se joue là : dans ce triangle constitué par *moi*, *vous* et *les objets*. C'est de cette triade que naît le dynamisme. Si l'un des facteurs manque, plus rien ne fonctionne. C'est ce que montrera, un peu plus loin, ce passage où, modifiant la formulation triadique, Ponge dira :

Que se passe-t-il ? Il se passe qu'un homme parle et <u>le reste</u> se tait. Mais pour le reste (pour lui-même quand il y songe) un homme qui parle, qu'est-ce qu'il fait ? Il accomplit sa manie. Comment peut apparaître à cette table un homme ? Comme une espèce de grand singe (...). Il parle comme les tables se taisent, il n'y a rien de plus intéressant. Leçon de modestie (ibid., 660, je souligne).

Avec cette formulation modifiée, l'orateur a évacué l'auditoire : maintenant il y a seulement l'homme qui parle et « le reste » (c'est-à-dire les objets). La parole, en l'absence d'interlocuteur devient alors simple gesticulation simiesque (termes que Ponge employait dans les années vingt, en plein drame de l'expression). C'est une parole qui n'a plus de sens, qui ne fait que manifester la loi de l'espèce. Ceci, là encore, renvoie à la question, plusieurs fois présentée comme tragique dans les années vingt, de l'indifférenciation de l'individu au sein de l'espèce. En tout cas, Ponge vient d'accomplir un nouveau tour de passe-passe qui fait resurgir un drame ancien. Implicitement il en conclut que le seul moyen pour la parole de n'être pas simple expression de l'espèce, c'est de nouer avec le destinataire une relation singulière. Du reste, Ponge refermera aussitôt la parenthèse tragique en redonnant sa place à son auditoire, par une nouvelle adresse, un nouveau « Mesdames et Messieurs » inaugural, qui signalera le troisième début de sa conférence…

Continuant à « rejouer » le parti pris des choses, Ponge en vient alors à évoquer les conditions psychologiques dans lesquelles il a pris ce parti. C'est tout d'abord, dit-il, parce qu'il ne peut pas parler de ce qui est pour lui trop personnel :

Je sais qu'il y a des poètes qui parlent de leur femme (de grands poètes que j'aime), de leurs amours, de la patrie. Moi, ce qui me tient cette façon au cœur, je ne peux guère en parler. Voilà la définition des choses que j'aime : ce sont celles dont je ne parle pas, dont j'ai envie de parler, et dont je n'arrive pas à parler (ibid., 659).

Son choix s'explique aussi, selon lui, comme une réaction contre le vertige métaphysique :

Que fait un homme qui arrive au bord du précipice, qui a le vertige ? Instinctivement il regarde au plus près (…). On porte son regard à la marche immédiate (…) ou à un objet fixe, pour ne pas voir le reste. (…) L'homme qui vit ce moment-là, il ne fera pas de philosophie de la chute ou du désespoir. Si son trouble est authentique, ou bien il tombe dans le trou (…) <u>ou bien plutôt, il n'en</u>

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

parle pas, il parle de tout mais pas de cela, il porte son regard au plus près. Le parti pris des choses, c'est aussi cela (ibid., 659-660, je souligne).

La façon dont Ponge accepte ici de se dévoiler est remarquable. C'est la première fois qu'il évoque l'arrière-fond de désespoir sur lequel a été pris son parti pris (ce que les lecteurs découvriront avec les *Proêmes*). Jusque-là il l'avait présenté comme un choix décidé, fondé sur des raisons très philanthropiques telles que « faire gagner à l'esprit humain de nouvelles qualités ». Maintenant il le décrit comme une réaction de survie, un choix dicté par des impossibilités, la principale étant l'impossibilité de parler de ce dont il voudrait vraiment parler (« Voilà la définition des choses que j'aime : ce sont celles dont je ne parle pas, dont j'ai envie de parler, et dont je n'arrive pas à parler »). En somme, Ponge présente sa parole comme le substitut d'une autre, qui ne pouvait advenir, ou qu'il fallait empêcher d'advenir, puisque dit-il, lorsqu'un homme « a le vertige », « il n'en parle pas, il parle de tout mais pas de cela ». *Le Parti pris* correspond bien au choix d'une parole « qui garde » : il repose sur un évitement, sur une décision de ne pas parler. Décision dont la « Tentative orale » signale évidemment le dépassement, tout en expliquant comment il a pu avoir lieu. Ponge en effet met en perspective, dans sa conférence, les principaux thèmes de sa réflexion, depuis l'origine, sur l'exercice de la parole.

Convoquer sur la scène tous les enjeux, passés et présents, de la prise de parole

Dans la première partie de sa conférence, Ponge orchestre tous les grands thèmes constitutifs du drame de l'expression : l'impossible coïncidence mots-idées, le motif identificatoire de l'arbre et la malédiction de l'expression végétale, la recherche d'une efficacité pragmatique comparable à celle du proverbe ou de la maxime, le mot d'ordre « parler contre les paroles », le thème des masques et de la *persona*, le passage par la mort et le renoncement.Fidèle à son habitude de ne rien renier, Ponge *re-traite* tous ces thèmes. Il leur ôte leur coloration tragique en leur fournissant des possibilités de dépassement. J'en ai déjà donné un certain nombre d'exemples au cours de mon commentaire, je me limiterai donc à deux de ces thèmes : le conflit mots-idées, et le motif de la malédiction végétale.

Si dans les années vingt l'impossible coïncidence entre les mots et « l'idée » amenait Ponge au bord du désespoir, cette position a laissé place à la ferme détermination de se détourner des idées. Cette détermination, déjà annoncée par Ponge, connaît avec la « Tentative » son épreuve décisive, puisqu'il s'agit de montrer qu'on peut retenir l'attention de l'auditoire *par le simple exercice de la parole*, sans qu'il y ait exposé de conclusions. Dans ce pouvoir, un rôle important sera du reste dévolu à tout ce qui, bien que non verbal, ressortit à la parole orale : voix, intonations, rythme, regards, gestes, mimiques, silences…

Cependant, la prétention à n'exposer aucune idée relève d'une certaine coquetterie, en tout cas d'un défi impossible. En réalité, dans la « Tentative » Ponge marque une prédilection pour le procédé de l'apologue, qui permet de transmettre des idées de manière sensible, en échappant à l'abstraction : « Ce que j'en pense est difficile à exprimer en termes abstraits : je ne manie pas facilement les idées abstraites. Mais il m'est venu comme un petit apologue, que je vais vous dire » (*ibid*., 651) (suit l'apologue de l'arbre et du bûcheron, qui sera relayé, un peu plus tard, par l'apologue de la forêt au printemps). Par cette opposition entre apologue et idées, Ponge réactive – il faut le souligner – un usage de la parole conforme à son sens étymologique de « parabole »[555].

[555] Rappelons que « parole » vient du latin *parabola*, lui-même emprunté au grec *parabolé* « comparaison », d'où « récit allégorique sous lequel se cache un enseignement ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Mais c'est surtout dans la troisième partie de la conférence que le problème de la relation entre mots et idées, et en particulier de la fâcheuse tendance des mots à se transformer en idées (problème encore présenté dans la première partie comme « la bouteille à l'encre »), connaît une possibilité de dépassement :

Il faudrait que l'expression et l'idée affleurent en même temps, viennent en même temps. Il faut que l'expression vienne avant les mots ou avant la pensée. Je vous l'ai dit, les mots se retransforment en pensées ou vice versa. Il faut saisir l'expression avant qu'elle se transforme en mots ou en pensées (ibid., 667).

Ce que Ponge présente là, c'est ce qu'il appellera plus tard la tentative de saisir la parole « à l'état naissant ». Mais comment réaliser ce programme ? En choisissant des « sujets impossibles » du type de la serviette-éponge, sur lesquels « vous avez l'esprit libre d'idées ». En ce cas en effet, affirme Ponge,

la moindre idée qui nous vient alors nous arrive en même temps que l'expression. Je crois que c'est comme cela qu'on peut sortir de la bouteille à l'encre. (…) Avec les sujets impossibles, (..) quand le mot vient, (…) vous avez quelque chose de nouveau (ibid., 667).

Cette conception doit beaucoup à l'exemple fourni par les peintres : dans « Braque le Réconciliateur », Ponge présentait déjà la création artistique comme « besoin de se débarrasser de l'idée, de la remplacer par un objet esthétique » (*PAE*, I, 131).

Le motif originel de l'arbre subit lui aussi un nouveau traitement. Tout d'abord, entre la première et la troisième partie de la conférence, l'*arbre* devient *forêt*. Ponge insiste lui-même, du reste, sur cette modification : « Supposez en effet que ce soit une forêt qui vous parle (…) que cela ne soit pas un arbre, que ce soit un peu plus compliqué, un peu plus confus, disons une forêt… » (*ibid*., 661). C'est une façon de mimer le parcours qui va de l'arbre des années vingt au bois de pins de *La Rage,* en délaissant le modèle quelque peu tragique de l'arbre dressé dans sa solitude au profit de celui, « un peu plus compliqué », un peu plus sociable, de l'assemblée d'arbres.

Quant à la « malédiction » qui frappe les tentatives d'expression des végétaux, les tristes constats qu'elle suscitait autrefois, dans « Le Cycle des saisons », sont maintenant revus à la lumière des réflexions consignées dans les « Pages bis ». Certes, l'orateur constate à la fin de la conférence, que ses « efforts pour [s]'exprimer » ont abouti à « autant de feuilles, autant d'écrans, autant de mots » (*ibid*., 662). Mais l'heure n'est plus au désespoir. Désormais, depuis son travail sur le bois de pins, Ponge en est venu à considérer qu'« il y a des succès relatifs d'expression » (*PR*, I, 207). D'où cette conclusion, dans laquelle l'auteur se démarque de la préoccupation de « s'exprimer » au sens lyrique :

Pourtant j'ai abouti à quelque chose, à uneespèce de printemps de paroles, (…) une espèce de forêt auprintemps. Que me reste-t-il donc à faire pour ne pas être tout à fait battu ? Il faut le reconnaître, et au lieu d'appeler cela Mon cœur, l'appeler Quelques feuilles. Voilà un peu de ce que je pense de la démarche dite poétique (M, I, 662).

C'est bien d'un « succès relatif d'expression » qu'il s'agit dans cette « Tentative orale ». Ponge lui applique la leçon qu'il a tirée de son travail sur *La Rage*. Du reste on remarque qu'il valorise à propos de ces deux textes, en des termes très proches, le fait d'assumer, devant un public, le renoncement à la réussite absolue : « que me reste-t-il donc à faire pour ne pas être tout à fait battu ? » (*ibid*., 662), interroge Ponge dans la « Tentative », cependant

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

qu'il concluait, à propos de *La Rage* : « quand j'ai pris mon parti de l'Absurde, il me reste à publier la relation de mon échec » (*PR*, I, 207).

Face à un public qui ignore tout de ses derniers travaux (ni *La Rage de l'expression* ni *Le Savon* n'ont encore été publiés), Ponge saisit aussi l'occasion de porter à sa connaissance certaines de ses récentes avancées, lui présentant ainsi une image globale de son parcours. Il intègre à la dernière partie de sa conférence des allusions à ces travaux[556], associant bien souvent les textes récents auxquels il se réfère à certains textes anciens, voire très anciens[557] comme s'il parvenait, reversant là l'ancien et le nouveau, à opérer une synthèse qui donne son sens à l'ensemble. Il corrige ainsi le thème primitif de la hantise du bavardage par la notion de *volubilité*, qui est un acquis du *Savon*. La volubilité, mot nouveau, mot de plaisir et de réconciliation, vient rédimer la triste vanité du bavardage des arbres et leurs « monstrueuses excroissances » par une jubilation nouvelle de la parole.

L'orateur porte également à la connaissance du public ses réticences quant à la poésie et au statut de poète. « Le Bois de pins » ne paraîtra qu'en 1947 ; « l'Œillet », paru en avril 1946, a sans doute été encore peu lu. Ponge fait donc une déclaration inédite en signalant qu'il n'entend pas être poète : « C'est très simple tout cela ; je ne sais pas si c'est de la poésie, je m'en moque, c'est sans doute plus simple » (*M* , I, 663). Il y insistera un peu plus loin :

Tant pis si cela ne fait plus des poèmes. Les poèmes nous nous en moquons : en ce qui me concerne, j'ai fini par accepter que je fais des poésies ; j'ai tout fait pour qu'elles n'en aient pas l'air ; il paraît que c'est plus facile d'appeler ça des poèmes. En fait cela m'est égal (ibid., 666).

C'est là certainement pour Ponge un enjeu de taille, après la publication du *Parti pris des choses* qui l'a fait qualifier de « grand poète »[558], que de se démarquer ainsi de la poésie en faisant entendre que son objectif est autre.

Il revient encore sur un ancien thème, qu'il évoquait dès 1933 dans « Introduction au Galet » : son désir de « sortir du manège de l'humain ». Ce thème se voit profondément modifié grâce à une notion issue tout droit de la « Tentative » elle-même : celle de la *troisième personne.* En déclarant « Voyez-vous, ce que je cherche, c'est à sortir de cet insipide manège dans lequel tourne l'homme sous prétexte de rester fidèle à l'homme, à l'humain, et où l'esprit (…) s'ennuie à mourir » (*ibid*., 664), Ponge réécrit, quatorze ans plus tard l'« Introduction au Galet »[559]. Mais désormais, pour sortir du manège, il fait intervenir cette *troisième personne :*

Jusqu'à présent, les objets n'ont servi à rien qu'à l'homme, comme intermédiaire. (…) « Un cœur de pierre », cela sert pour les rapports d'homme à homme, mais (…) si l'on arrive à sortir de la pierre d'autres qualités qu'elle a en même temps

[556] Il fait ainsi référence p. 666 à « Berges de la Loire » et p. 663 à « L'Oeillet » (textes de 1941) ; p. 668 à « Notes premières de « L'Homme » » (texte de 1943-1944) ; p. 661 à « ... Du vent ! » (texte de 1945) ; p. 665 à « Braque le Réconciliateur » et pp. 666-667 à « Le poète propose la Vérité au philosophe (pessimiste) » (deux textes de 1946).

[557] Textes très anciens : « Le Jeune Arbre » et « Le Tronc d'arbre », (1926) , « Le Cycle des saisons » (1928) ; textes des années trente : « Introduction au Galet » (1933), « Faune et flore » (1936-1937)

[558] Voir la note manuscrite de 1946 citée au chapitre précédent : « ce que les gens disent de moi "cherche l'essence des choses… grand poète etc. "…….Ce n'est pas vrai. »

[559] Il écrivait dans « Introduction au Galet » : « Il est tout de même (…) à plusieurs points de vue insupportable de penser dans quel infime manège depuis des siècles tournent les paroles, l'esprit, enfin la réalité de l'homme. » (*PR*, I, 201-202).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

que la dureté, on sort du manège. Il me semble que cela vaut la peine. Et peut-être est-ce là cette troisième personne, qu'évoque le titre de cette conférence[560], c'est comme cela que je la comprends (ibid., 665).

Désigné comme troisième personne, l'objet apparaît comme ce qui autorise la relation authentique, hors du « manège » entre les deux premières, *je* et *tu* . Sans doute était-ce là sa fonction depuis le début, sans que cela soit puisse encore être formulé, dans la mesure où le *tu* restait encore lui-même en partie inaccessible. Si la troisième personne est ce qui fait sortir du manège, celui-ci se trouve défini avant tout comme relation inauthentique d'homme à homme ; le manège, c'est l'utilisation convenue des objets « pour les rapports d'homme à homme ». L'ancien thème du manège, ainsi reconsidéré à la lumière de cette triade nouvelle formée par le *je*, le *tu*, et la « troisième personne », débouche sur l'idée que la prise en considération véritable de l'objet est peut-être le véritable moyen d'échapper au manège, en revivifiant la relation de l'homme à son semblable.

Il me faut signaler ici, pour conclure, que c'est à la fin de la « Tentative » que fait son apparition une notion appelée à un grand avenir : celle d'*objoie*. C'est bien elle que Ponge déjà évoque, sans encore la nommer, avec cette déclaration :

Revenons à l'essentiel. Voyez-vous, le moment béni, le moment heureux, et par conséquent le moment de la vérité, c'est lorsque la vérité jouit (pardonnez-moi). C'est le moment où l'objet jubile, si je puis dire, sort de lui-même ses qualités : le moment où se produit une espèce de floculation : la parole, le bonheur d'expression (ibid., 666).

Mise en équivalence avec le « bonheur d'expression », qualifiant l'expression réussie – donc heureuse – la parole ici connaît une valorisation spectaculaire[561]. « Lorsque nous en sommes au moment où les mots et les idées sont dans une espèce d'état d'indifférence, » poursuit l'orateur,

tout vient à la fois comme symbole, comme vérité, cela veut dire tout ce que l'on veut, c'est à ce moment-là que la vérité jouit. La vérité, ce n'est pas la conclusion d'un système, la vérité c'est cela. Il y a des gens qui cherchent la vérité, il ne faut pas la chercher, on la trouve dans son lit (…). Puis, il ne faut en user qu'après qu'elle ait joui – pardonnez tout cela … (ibid., 666-667).

Ici, Ponge reprend les termes du texte « Le poète propose la Vérité au philosophe (pessimiste) », qu'il avait envoyé à Paulhan le 6 août 1946, en plein travail sur *Le Savon*. Et en effet, comme le souligne Gérard Farasse, cette notion de jouissance par la parole, à laquelle aboutit la « Tentative » vient tout droit du travail sur *Le Savon* : « dans ce passage sur la vérité qui "n'est pas la conclusion d'un système" mais une rencontre jubilante entre les mots, les idées et les choses, il [Ponge] résume la leçon du *Savon* » [562].

Que la parole soit rencontre jubilante, tel est peut-être l'acquis essentiel de la « Tentative ». Celle-ci n'est pas un hymne triomphal en l'honneur de la parole orale : elle souligne la nécessité d'en rabattre sur la prétention de la parole, au vu de ses réalisations,

560 ***Voir note au bas de la page 665 de la « Tentative orale » : « La troisième Personne du singulier : titre sous lequel fut annoncée à Bruxelles cette conférence ».***

561 En la comparant à une « floculation » Ponge en fait aussi un phénomène physique, presque palpable : la floculation c'est la naissance d'un précipité solide au sein d'une phase liquide. Autrement dit, la parole réussie, c'est ce qui se produit quand enfin *ça prend*.

562 Notes sur « La Tentative orale », *OC* I p. 1127, note 26.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

écrites comme orales. Mais cela n'entame pas la *réussite* de cette *« tentative »* : elle établit comme essentiel (et ceci au risque du scandale) non le contenu de la parole mais la prise de parole elle-même.C'est sur ce point que Ponge insistera rétrospectivement, vingt ans plus tard :

Quant à la Tentative orale, (…) elle m'a semblé une façon d'exemplifier cette primauté du travail, de la verbalisation en acte ; (…) Montrer comment un animal, un homme, dont une des fonctions est de parler, eh bien, montrer comment il parle, pourquoi, qui il est à ce moment-là, qui est la personne qui l'écoute ; concerner directement l'auditeur et montrer le travail (…). Du bafouillage, on en fait, mais quand on bafouille, on dit : « Je bafouille » et, en général les auditeurs sont très contents, (…) très contents d'être dans le moment présent, d'être concernés directement, et ils écoutent. Ils écoutent. Peut-être attendent-ils qu'on dise enfin quelque chose, mais il ne s'agit pas tellement de dire, au sens « d'avoir dit », il s'agit de dire au sens intransitif du « dire », c'est-à-dire de parler dans le moment présent (…), de créer la communication directe, non par la récitation d'un produit fini, mais par l'exemple d'une opération en acte, d'une parole (et donc d'une pensée) à l'état naissant (EPS, 98-99).

Au moment de la « Tentative » Ponge n'a pas encore découvert la formule de « la parole à l'état naissant ». Mais c'est pourtant déjà elle qu'il met en œuvre, qu'il exhibe « en acte », avec ses « bafouillages », et c'est elle qui fonde cette décisive autorisation de parole qu'il trouve, enfin, avec la « Tentative »[563]. En effet en remontant jusqu'à l'origine de la parole, en rejouant, devant témoin, le moment de sa naissance, il s'approprie cette parole et en devient ainsi pleinement l'auteur.

Cette appropriation rendra possibles des libertés nouvelles dans son usage. En témoignent, peu après, *La Seine* et « Le Verre d'eau ».

3. La parole portée à l'état fluide : *La Seine*, « Le Verre d'eau »

Avec *La Seine* en 1947, puis « Le Verre d'eau » en 1948, Ponge, poursuivant sa reconquête de la parole, parvient à intégrer dans sa réalisation les valeurs métaphoriques du liquide, jusque-là interdites.

Dans le sillage immédiat de la « Tentative orale », Ponge travaille de longs mois (principalement entre février et juin 1947) à la rédaction de *La Seine*, qui répond à une commande des éditions suisses « La Guilde du Livre ». Cette commande comporte des contraintes[564] ; la rédaction ne va pas sans peine : « c'est un gros morceau qu'un fleuve à écrire », écrit Ponge à Paulhan en mars 1947 (*Corr.* II, 388, p. 42). Un gros morceau en effet quand on songe qu'il s'agit de se consacrer longuement (54 pages, record inédit) à un objet – l'eau – qui depuis l'origine suscite la plus vive répulsion… C'est une étape capitale, (« une de mes œuvres les plus importantes, une de celles qui m'ont coûté le plus de travail », écrira

563 Ce que souligne Vincent Kaufmann : « Il s'agit, non pas de confirmer l'existence d'une autorité par une pratique rituelle, mais de mettre en scène, formellement et démonstrativement, un processus d'autorisation de la parole » (*L'œuvre et ses adresses*, *op. cit*. p. 119).

564 « On m'avait demandé un livre (…) destiné à la large clientèle des abonnés de la Guilde : des instituteurs, des facteurs, aussi bien que des bourgeois, qui reçoivent ces livres, en Suisse. (…) J'avais d'ailleurs une certaine distance à respecter : mon texte devait avoir un assez grand nombre de pages » (*EPS*, 128).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ponge)[565], comparable à la « Tentative orale », dont la rapprochent du reste plusieurs effets d'échos. Ponge parvient, dans le cadre des contraintes d'une commande, à faire de ce texte un défi personnel, en y élaborant de nouvelles « raisons » à son propre usage, notamment celles qui lui permettent de s'approprier, en tant que modèles pour la parole, les qualités des objets non plus seulement solides mais aussi liquides.

A. Des solides aux liquides

Raisons subjectives du choix d'un objet liquide

Le problème que pose le choix d'un fleuve comme objet à décrire, problème signalé dès les premières lignes du texte, n'occupe pas moins d'un quart du livre. Les explications données sur ce choix vont donner lieu, comme dans la « Tentative orale », à une vaste évocation rétrospective, remontant jusqu'au parti pris initial et soulignant une évolution récente.

Dans *La Seine*, comme il l'avait fait dans « La Tentative », l'auteur souligne en effet son choix initial des objets solides, comme remparts contre ce qu'il appelle ici « trouble » et là « vertige » : « Si mon esprit s'est appliqué d'abord aux objets solides, sans doute n'est-ce pas par hasard. Je cherchais un étai, une bouée, une balustrade » (*SEI*, I, 246). Ces objets ont été un recours contre le « trouble » causé par « l'homme » et « aussi bien la pensée » (*ibid*., 247). Comme si le monde était constitué de deux groupes bien distincts : « d'un côté » « l'homme, les sentiments » et « tout ce qui est idée ou pensée, – et « de l'autre » « les objets extérieurs », ainsi que « les sensations et les associations d'idées non logiques qu'ils provoquent, et d'ailleurs ainsi toutes les œuvres de l'art et les écrits » (*ibid*., 247). Le second groupe, selon le vieux principe du « parler contre », avait pour fonction essentielle de s'opposer au premier, de sorte que « n'importe quel livre » apparaissait

comme une stèle, un monument, un roc, dans la mesure où il s'oppose aux pensées et à l'esprit, où il est conçu pour s'y opposer, pour y résister (…) ou encore dans la mesure où il est conçu comme leur état de rigueur, leur état solide (ibid., 247).

Puis, toujours comme dans « La Tentative », Ponge insiste sur sa récente évolution et sur les données nouvelles qui l'ont rendue possible : dans sa conférence, il confiait avoir différé la rencontre directe avec le public, « jusqu'au moment où » il pourrait se présenter devant lui avec le « prestige minimum » d'une existence distincte enfin probable… » (*M*, I, 654, je souligne). Dans *La Seine* il explique que sa décision « d'en venir » aux objets liquides n'a pu devenir effective qu'

à partir du moment où d'avoir pu [lui-]même [s]e prouver au monde (…) par la procréation d'un enfant par exemple, ou seulement (ou plus encore) par celle d'un livre (…), – [il a] cru acquérir quelque assurance et quelque droit à la témérité (SEI, 246-247, je souligne).

Le parallèle entre les deux textes se renforce de l'insistance sur le passage d'une conception, longtemps prégnante, à une autre, qui rend suspecte la première : dans « La Tentative », Ponge disait avoir « longtemps pensé » qu'il choisissait d'écrire contre la parole orale, et en venait à qualifier d'« erreur » le fait d'écrire (*M*, I, 654, je souligne) ; dans *La Seine* il rejette de la même façon dans le passé sa conception primitive de la scission du monde en deux groupes faits pour s'opposer : « Tel, en tout cas, a été pendant de longues années mon sentiment, telle la vue irraisonnée et quasi instinctive d'où a résulté mon comportement (…) et mon art poétique » (*SEI*, I, 247). Un peu plus loin, Ponge en vient

[565] Extrait d'une lettre à l'éditeur, de décembre 1949, citée par Bernard Beugnot dans sa notice sur *La Seine*, *OC* I p. 994.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

même à se dire tenté « de considérer comme une perversion d'avoir pu naguère souhaiter organiser [s]es textes comme des solides à trois dimensions » (*ibid*. 248). La remise en question du choix initial des solides contre les liquides fait donc nettement écho à celle de cet autre choix initial, mentionné dans « La Tentative », de l'écrit contre l'oral. Ceci confirme le rôle charnière de cette année 1947, dans laquelle Ponge dépasse deux très anciennes et puissantes inhibitions pesant sur sa parole. Il en affiche, dans les deux cas, le bénéfice immédiat : la parole orale est désormais présentée par lui comme une « bénédiction » (*M*, I, 653) ; quant aux objets liquides, il se dit

maintenant porté à [s]e féliciter de ce qu'ils existent, car ils [lui] semblent présenter avec la parole et les écrits tant de caractères communs qu'ils vont sans doute [lui] permettre de rendre compte de [s]a parole même et de [s]es écrits (SEI, I, 247-248).

Mais pour expliquer les raisons de son nouveau choix, Ponge va changer de registre : quittant le ton de la confidence personnelle il adopte celui de la science.

De l'autobiographie à la science : justification scientifique

Pour justifier son évolution récente, Ponge se livre à une démonstration qui mobilise les données scientifiques recueillies dans ses nombreuses lectures préparatoires. Je me contenterai de résumer brièvement cette démonstration qui s'étend sur presque quatre pages (nouvelle façon de déconcerter le lecteur…[566]) : la donnée de base c'est la « révélation » scientifique selon laquelle « l'état liquide de la matière serait plus proche du solide que, comme on l'avait cru d'abord, du gazeux » (*ibid*., 248). Le passage de la matière de l'un à l'autre de ces trois états est fonction des variations de température. Ponge les métaphorise tous les trois pour en faire des étapes de la relation pensée-expression : la pensée, lorsque elle est à l'état gazeux, est « à la fois trop agitée, trop distendue, trop ambitieuse et trop isotrope pour être du tout exprimable ». A mesure que la température baisse, elle « se rapproche de l'exprimabilité » en se rapprochant de l'état de « gaz liquéfiable ». Et « il suffit (…) que la température s'abaisse encore, pour que *la parole* à ce moment puisse apparaître, d'abord en suspension » puis sous forme liquide, « comme lorsque le liquide tombe au fond du vase » (*ibid*., 251). Or l'état liquide étant, comme il a été signalé, « très proche du solide », la conclusion est que « l'*écrit* présente des caractères qui le rendent *très proche de la chose signifiée*, c'est-à-dire des objets du monde extérieur, tout comme le liquide est très proche du solide » (*ibid*., 251). Conclusion qui s'impose *a fortiori* si l'écrit en question traite d'objets extérieurs eux-mêmes liquides : en ce cas l'adéquation « est non seulement non utopique, mais pour ainsi dire fatale, et comme sûre d'avance d'être réalisée » [567] (*ibid*., 251).

Cette théorie amène Pongeà affirmer une « très certaine non-discontinuité entre la pensée et son expression verbale, comme entre l'état gazeux et l'état liquide de la matière » (*ibid*., 251). Ceci est un élément important pour la résolution définitive du vieux problème de la relation idées-mots. D'autant plus que Ponge parvient finalement à une hypothèse d'ensemble, une vision explicative du monde, dans laquelle l'expression prend force de nécessité naturelle, capable de court-circuiter la pensée :

[566] Bernard Beugnot parle d'une « entreprise de poésie scientifique qui campe Ponge en nouveau Lucrèce et qui brouille les frontières génériques » (notice sur *La Seine*, *OC* I p. 995).

[567] « A la seule condition », ajoute l'auteur, « que tout soit fait pour que l'écrit soit tel qu'un écrit par définition doit être… c'est-à-dire pourvu de toutes les qualités analogues à celles des liquides ». (Sur cette mise en œuvre des qualités du liquide, je reviendrai plus loin).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'ensemble du monde extérieur (les objets, la nature) ne pourrait-il être comparé aux solides ? L'apparition, au milieu de ce monde, de l'homme, du sujet créant des conditions d'élévation de température telles que la nature fonde, devienne malléable, – si bien que nous aurions alors, avant même toute pensée, l'expression, le poème ?… Je vous le laisse à penser… (ibid., 252).

Avec cette hypothèse Ponge fournit un fondement physique au vœu qu'il formulait dans la « Tentative » : « il faut que l'expression vienne avant les mots ou avant la pensée » (*M*, I, 667). Il fait de l'homme un opérateur de transmutation, qui *transforme* le monde en langage, le fait passer à un autre état, et non pas simplement qui le *transporte* dans le langage, en un effort de traduction. Façon d'affirmer, encore une fois, que l'homme recrée le monde : il l'amène au niveau où il se transforme de lui-même en expression, où l'expression devient son mode d'existence, sans passage préalable par l'étape de la pensée.

Cette théorie opère en outre une déconstruction, voire un renversement, par rapport à l'ancienne conception de la parole – liée aux valeurs du froid et même de la glace – telle que Ponge l'avait élaborée en 1929 dans « De la modification des choses par la parole » : dans cette conception, l'opérateur de la parole était le froid, seul capable de conférer à l'« onde » ou « ensemble informe » de la pensée (*PR*, I, 174) une tenue et une forme, en la transformant en glace. Il s'agissait en somme de geler la pensée. Maintenant il s'agit d'élever la température, pour que le gaz de la pensée devienne exprimable en se liquéfiant. La parole se réapproprie le mouvement – et la chaleur – de la vie.

Et cependant, malgré toutes ces explications tendant à réhabiliter le modèle liquide, Ponge ne renie en rien ses anciennes aversions envers l'eau. S'il tente de les dépasser, c'est à condition de commencer par les *intégrer*, selon son principe de fidélité à lui-même. Il va donc les réaffirmer, faisant retour, après l'approche scientifique, à une appréhension purement subjective de l'eau.

Retour sur les vieilles aversions

Ponge commence, se démarquant des poètes, par affirmer son refus d'idéaliser les fleuves. Prenant à rebours le lyrisme amoureux traditionnel sur le fleuve féminisé, Ponge préfère, lui, qualifier la Seine de « perfide et froide horizontale qui se moque depuis des siècles des générations qui se pressent dans sa ruelle ou qui enjambent son lit pour lui roucouler de stupides romances » (*SEI*, I, 275). Plus que d'un refus, il s'agit d'une impossibilité à pratiquer le lyrisme traditionnel à propos des rivières :

Et sans doute, la Seine, est-ce le moment de l'avouer, (…) ne m'inspire naturellement aucun des sentiments tendres ou idylliques que je vois si communément montrés dans les écrits auxquels elle a jusqu'à présent donné lieu. (…) Non, la Seine, je le regrette, ne m'inspire pas. Pas autre chose qu'une aversion (ibid., 275, 277).

Faisant retour à cette aversion que, de longue date, il éprouve à l'égard de l'eau, Ponge décline les raisons qui lui inspirent une antipathie particulière pour l'eau coulant sous forme de fleuve.

Tout d'abord l'écoulement continu et irrépressible du fleuve en fait à ses yeux l'emblème même de tout ce qui est non informable, non contrôlable :

Ah ! Penché sur ces eaux depuis un pont, il me faut en parler plutôt comme d'un flux d'idées non plastiques, quasi songeuses, qui me vient d'amont, que je ne peux retenir, qui continue sa route vers l'aval, et finit par se perdre dans le

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

remous, dans le chaotique repos de l'Océan, avant (…) d'avoir du tout pu prendre forme (ibid., 277).

La Seine n'est finalement qu'un des innombrables couloirs que l'eau emprunte pour son perpétuel écoulement : « Une partie de l'eau ruisselant à la surface du monde emprunte ce couloir, cette rigole, – et voilà tout » (*ibid*., 276). Cet écoulement évoque l'infiltration obstinée et quasi-obscène de la nature au sein de la civilisation :

Oui, le fleuve est ce cours d'eau sauvage qui passe à travers tout, à travers les monuments des civilisations les plus raffinées (…), c'est le courant du non-plastique, de la non-pensée qui traverse constamment l'esprit, – écoulant ses détritus, ses débris, ses ressources, les jetant à la mer. Aveugle et sourd. Froid, insensible. Fente, sillon, pli creux, rigole, aine, vallée (ibid., 278).

Le très ancien thème de l'écoulement irrépressible et informe débouche sur une sexuation très marquée de la rivière. Ponge réactualise ici les connotations féminines, ou plutôt le rejet du féminin, qu'il a, de longue date, associés à l'eau.

C'est ensuite comme lieu de l'*humiliation* que le fleuve suscite l'aversion de l'auteur. Ce grief était déjà exprimé dans « De l'eau » : l'eau « ne tend qu'à s'humilier (…).Toujours plus bas : telle semble être sa devise » (*PPC*, I, 31). L' « humiliation » retrouve ici son sens étymologique (*humilis*, « près du sol ») :

Oui, n'est-il pas évident, pour qui réfléchit une minute, que la vallée, le pli creux, la rigole[568] (scientifiquement l'on dit thalweg) est par définition la ligne de la plus grande bassesse, de la plus grande humiliation de toute cette région, elle-même désignée par le mot de bassin (SEI, I, 279).

Dans le lit du fleuve « convergent toutes les humiliations », « l'humidité et les humiliations de toute une région » (*ibid*., 280). Là encore la connotation féminine, soulignée par le mot « bassin » est manifeste. L'eau est associée à une passivité dévalorisante, honteuse car contraire à tous les idéaux virils de tenue et de maîtrise.

Le fleuve est, enfin, le lieu qui charrie toutes les souillures :

Oui, c'est le flux incessant des idées sauvages, (…) mais c'est aussi le flux de tout ce qui a été vécu, (…) de ce qui n'a pu être assimilé, et qui doit être rejeté, évacué. Oui, c'est bien ainsi que la nature fauve entre dans Paris, le traverse et en sort, – mais fauve, je sais bien maintenant comme quoi : je sais bien aussi que fauve est l'urine. (…) Songez-y : chaque fois que vous pissez ou crachez… Chaque fois que vous tordez une chaussette au-dessus de votre évier (…), vous ajoutez à la Seine un peu de ce qu'elle fait joliment miroiter entre les coteaux boisés de Saint-Germain ou de Chatou (ibid., 280).

Ponge n'avait jamais poussé aussi loin l'expression de son dégoût devant l'écoulement liquide. Ce point nous intéresse tout particulièrement dans la mesure où depuis toujours, le liquide représente pour lui la parole abhorrée, la parole sale. La rédaction de *La Seine* confronte Ponge à tous ses dégoûts anciens à l'égard de la parole. Mais c'est au moment où il règle ainsi son compte au traitement poétique de l'eau qu'il introduit aussi la possibilité d'un renversement de perspective. Car, il faut bien le reconnaître, la Seine, si sale qu'elle soit, est aussi un objet miroitant :« La plus ignoble incontinence donne ainsi lieu par moments à un joli miroir naturel » (*ibid*., 280).

568 Ponge réactive probablement le sens étymologique du mot « rigole », emprunt du moyen néeerlandais, « richel » désignant le fossé d'écoulement dans l'étable.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Dépassement des vieilles aversions dans un imaginaire nouveau

Ponge souligne le paradoxe suivant :

la Seine, en aval de notre agglomération, de ses latrines et de ses fumiers, ne paraît pas moins pure que dans son cours d'amont : elle présente sous les ombrages de l'Eure (…) de forts jolis miroirs naturels. Et sans doute cela est-il un signe qu'en effet elle n'est pas moins pure, qu'elle ne l'est guère plus ni guère moins (ibid., 282).

D'où la nécessité de reconnaître que

le lieu même de l'humiliation et de la bassesse, le lieu de l'écoulement des turpitudes et des hontes est aussi un lieu de miroitement, de pureté et de transparence, et qu'enfin c'est seulement en ces lieux, les plus bas, et en ces eaux, résiduelles, oui, là et là seulement que ce qui est au plus haut, qu'enfin les cieux trouvent (ou consentent) à se refléter (ibid., 283).

Le « oui », qui vient souligner le paradoxe, est l'une des caractéristiques stylistiques récurrentes de *La Seine*. Il est significatif du mouvement d'acceptation qui porte ce texte : acceptation des contradictions, reconnaissance des ambiguïtés.

Plus encore, cette ambiguïté que Ponge reconnaît dans le fleuve (oui, la Seine est à la fois égoût *et* miroir du ciel), il va aussi la reconnaître *en lui-même*, et même la transcender vers une possibilité de réconciliation ou du moins d'articulation. En effet l'alliance, au sein du fleuve, du *haut* et du *bas* trouve ensuite à se métaphoriser dans l'image d'« une paire de ciseaux ouverts, fendant un coupon de soie tendue » :

la lame inférieure avance invisiblement sous l'étoffe, affleurant brillante à mesure que le tissu, tissu ici d'asphalte et de pierre de taille, d'immeubles de pierre, est fendu. Et la lame supérieure, qui avance en même temps, (…) n'est que la bande de ciel qui correspond au fleuve, lui-même lame inférieure de nos ciseaux ouverts (ibid., 283).

Or, avec cette image Ponge parvient à une nouvelle appréhension subjective qui va au-delà de son instinctive aversion. La conclusion de cette métaphore signale – avec enthousiasme – une découverte personnelle importante :

Oui, cela m'est bien évident maintenant, la Seine coule moins entre ses deux rives qu'entre deux parties de moi-même, qui se ressemblent mais qu'elle sépare, et que ses eaux rajointent et reflètent. Il est évident qu'elle a trouvé une pente importante ; qu'elle suit, creuse et comble une vallée importante, un défaut important de mon corps. Oh ! que voilà donc une fort heureuse chance, une fort heureuse réussite ! (ibid., 285).

On est là devant un tournant majeur : le cours du fleuve devient opérateur d'unification, lieu et voie d'une réconciliation entre deux aspects de la personnalité. Et pourtant ce n'est pas le moindre des paradoxes que l'effet unificateur naisse de l'image d'un objet – les ciseaux, dont la fonction est de découper…

Cette image a cependant une telle force réconciliatrice qu'elle aboutit à ce qu'on s'attendrait le moins à trouver sous la plume de Ponge, un « hymne au liquide » : « par un tel sentiment mon esprit se trouve assez comblé pour qu'enfin il déborde et que j'entonne mon hymne au liquide » (*ibid.*, 285). Commence alors, d'autant plus beau qu'il est inattendu, un hommage lyrique au liquide :

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Oh ! Comme il est bon que le liquide existe, et creuse et comble ainsi et satisfasse, panse, abreuve certaines fentes naturelles de la terre et de mon corps ! Comme il est bon que la nature entière ne soit pas seulement solide et gazeuse (ibid., 285).

Hymne au liquide qui bientôt se transforme en hymne de reconnaissance à l'égard de l'eau et de ses bienfaits :

Et plus particulièrement que le liquide naturel le plus répandu soit cette eau, cette eau qui lave et qui désaltère personnes et choses ; qui les dépouille de ce qui ne tient pas essentiellement à elles, les rafraîchit, les rajeunit, entraîne loin d'elles leurs résidus, leurs déchets, leurs parties mortes ou trop vieilles (ibid., 286).

Cet hymne participe d'une poésie lyrique d'approbation du monde. L'exclamation « comme il est bon que… ! » scande en anaphore l'hommage à la présence de l'eau sur la terre : ce moment est, en référence à La Genèse, celui où le poète, enfin reconnaissant envers l'eau, « vit que cela était bon »…

Cependant, ce n'est pas seulement thématiquement que le texte opère la réhabilitation du liquide, mais aussi et surtout poétiquement, en mettant en œuvre une poétique conforme aux qualités qu'il propose.

B. Intégration et mise en œuvre dans la parole du modèle liquide

L'homologie texte-Seine et ses paradoxes

L'incipit du texte présente deux aspects indispensables à sa lecture active : d'une part il métaphorise le texte à venir comme fleuve, posant une homologie entre le livre et le fleuve dont ce livre se propose de traiter ; d'autre part il attire l'attention sur le défi que représente cette homologie, en raison du problème qu'elle suscite.

La première phrase du texte fait d'emblée de celui-ci la métaphore d'un fleuve considéré à son point de départ, c'est-à-dire à sa source. Et elle signale aussi une immédiate perplexité : « Connaissons bien de quelle difficulté à se promettre notre onde en premier lieu sourcille » (*ibid*., 243, je souligne). L'homologie est réaffirmée par la deuxième phrase, qui du reste mentionne aussitôt la présence d'une difficulté :

A l'instant même où (…) le premier flot de notre Seine par ces mots déjà abondant et nourri prend son cours, comme un frisson à rebours la conscience l'effleure de l'insolite présomption de notre part qu'aura été (…) d'avoir parmi les fleuves, choisi la Seine (ibid., 243).

La difficulté en question, enfin, est explicitée dans la phrase qui suit :

Emporté, en effet, par l'enthousiasme naturel aux poètes lorsqu'ils sont pleins d'un nouvel amour (…) il se peut bien que nous donnions cours à une onde trop turbulente pour qu'elle rende justement compte de cette rivière-là (ibid., 243, je souligne).

Le problème souligné par cet incipit est donc la difficulté pour l'auteur à maîtriser le cours de son propos, sans céder à une volubilité, à un flot (de paroles) mimétique de son objet, un fleuve étant en effet, par nature, « impatient de se rendre incontinent à la mer », où il *court* pour se jeter. Le *cours* d'un fleuve[569] est d'abord une course ;la notion de rapidité est intrinsèque à celle de fleuve. Comme dans *Le Savon* de 1946 (« Là ! Là ! Nous allons

[569] De *cursus,* « action de courir ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ralentir, car voilà qui est partir beaucoup trop vite… ») il faudra donc veiller à *ralentir*. (D'un texte à l'autre, l'enjeu est toujours, on le voit, de trouver l'allure juste c'est-à-dire celle qui conviendra au lecteur.) En effet l'impétuosité habituelle de l'objet fleuve entre en opposition avec le caractère particulier de la Seine,fleuve réputé lent et calme[570]. Il ne faudra donc pas s'étonner s'il y a difficulté à trouver aussitôt « notre profil d'équilibre, notre lenteur, notre miroitement »[571]. Derrière ce problème présenté comme souci géographico-scientifique se profile celui de la tension entre deux pôles ou deux tentations de l'écriture : d'un côté donner libre cours à la parole, ou *suivre sa pente* ; de l'autre la maîtriser, ou *conquérir son équilibre*. Le propos introducteur définit par avance le texte à venir comme tension entre ces deux pôles, et Ponge le clôt sur la formule qui devra lui servir de memorandum : la nécessité de « surveiller sans relâche la contention de notre flux » (*ibid*., 243, je souligne). Formule qui ressemble fort à un oxymore : comment peut-on « tendre » ce qui coule, opposer une tension forte et prolongée à ce qui par nature s'écoule ?[572] Cependant cette « contention », la rhétorique latine se proposait déjà de l'appliquer au flux de la parole afin de l'empêcher de se relâcher. Ponge renoue ici avec le vieux procédé de la *contentio,* qui désigne, en matière de rhétorique « l'éloquence soutenue, le style oratoire », en opposition à *sermo, «* conversation, style familier ». Il ne s'agit donc pas de contenir[573] le flux mais de lui appliquer une contention d'esprit, c'est-à-dire une tension de toutes les facultés intellectuelles en direction du but à atteindre.

En bref, il faudra faire tendre ce *cours* vers le *discours,* au sens d'exposé construit et maîtrisé[574], tout en lui gardant son caractère fluent… Ce qui semble relever de la quadrature du cercle.

Du cours au discours

Ce texte censé être à la fois cours et discours met déjà en œuvre ces deux aspects dans son incipit : du cours il présente le « flot abondant et nourri », ce qu'il souligne lui-même et que réalise l'ampleur des phrases – la deuxième phrase du texte se développant en particulier sur neuf lignes[575] ; mais du discours il présente la solennité oratoire, la période syntaxique, les connecteurs logiques insistants (« en premier lieu », « en effet », « au surplus »…).

Du côté de la méfiance envers l'impétuosité du « cours », un point apparaît établi dès l'incipit : le refus de céder à l'enthousiasme poétique que suscite si facilement le thème de l'eau courante. Refus que Ponge choisit de formuler par antiphrase, sous couvert d'une affectation d'adhésion à une rhétorique poétique conventionnelle : « emporté, en effet, par l'enthousiasme naturel aux poètes lorsqu'ils sont pleins d'un nouvel amour, il se peut bien

570 « La Seine, ai-je laissé entendre, est un fleuve tranquille et constant » (*ibid*., 253).

571 *Ibid.* p. 243. Noter que « profil d'équilibre » est une expression de géographe désignant le niveau hypothétique où un cours d'eau cesserait de creuser son talweg.

572 Car « contention » issu de *contendere*, signifie l'action de *«* tendre de toutes ses forces ». Quant à « flux », qu'annonçait déjà un peu plus haut la formule « liquide fluent » il ne fait que redoubler « fleuve » dans l'insistance sur l'action de couler, *fluxus* et *fluvius* se rattachant l'un et l'autre à *fluere*, « couler, s'écouler », verbe qui par extension signifiait aussi, en latin, l'action (antinomique à celle de tendre) de « se fondre, se relâcher »

573 *Tenere* n'est pas *tendere*.

574 J'utilise ici le mot « discours » dans son acception courante, et non pas selon l'approche étymologique à laquelle je me référais dans mon analyse de la « Tentative orale ».

575 En littérature, la principale connotation du mot fleuve est celle de la prolixité (« roman-fleuve »).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

que nous donnions cours à une onde trop turbulente » (*ibid*., 243)[576]. Si l'inspiration est ainsi d'emblée ironiquement congédiée, ce qui lui servira de contrepoids, c'est le parti pris scientifique. Comme dans le « Bois de pins » le modèle du savant est convoqué en lieu et place de celui du poète. Le texte accordera une très large place à des développements empruntés au discours scientifique, en particulier aux nombreux ouvrages de géographes que Ponge a consultés pour préparer sa *Seine*.Voilà une autre manière, pour le texte de mimer le « cours d'un fleuve : *faire un cours* »… (je développerai ce point plus loin.)

Bien que la référence au « discours » soit implicitement très présente dans l'incipit, le mot n'y est cependant pas encore prononcé. Il le sera quelques paragraphes plus loin, surgissant cette fois explicitement de sa proximité avec « cours » :

Si je veux donner d'abord de la Seine une définition provisoire (…) je dirai que l'on nomme ainsi de nos jours ce cours perpétuel d'eau froide qui traverse lentement Paris. Ainsi ne devras-tu m'en vouloir, cher lecteur, si c'est dans le continuel, dans le lent, le fade et le froid que je te plonge. Ni non plus si, adoptant un genre proche du discours, j'en fais assez loin remonter la source (ibid., 245, je souligne).

Dans cette annonce quelque peu provocatrice d'un développement long et parfois fastidieux, le mot « discours » se voit attribuer une connotation négative (de fait, le texte s'affichera par moments comme lourdement pédagogique, j'y reviendrai). L'association du texte à un discours, dimension essentielle de *La Seine* **,** fera encore l'objet de plusieurs rappels. Ainsi Ponge, pour expliquer le fait d'avoir choisi, parmi les objets liquides, plutôt un fleuve qu'un océan ou un lac, donne-t-il ce commentaire : « Eh bien, c'est principalement à cause de la notion ou idée de *discours »* (*ibid*., 253). Et pourquoi, parmi les fleuves, la Seine convenait-elle particulièrement ? Parce qu'étant un fleuve « qui ne présente du point de vue géographique aucune monstrueuse anecdote, (…) aucun accident grandiose ni pittoresque », il n'est rien en elle qui nous ravisse à l'essentiel à savoir

à la contemplation et à l'expression, à la connaissance et à la jouissance des qualités communes et essentielles des fleuves, et en définitive du discours fluent, du simple, du plus simple discours liquide fluent (ibid., 254).

« Discours », ce texte le sera aussi par la constante adresse au lecteur. Interpellé dès la troisième page, (« Toi, cher abonné de la Guilde »), mis en garde contre ce qui pourrait le rebuter dans le texte (« Aussi ne devras-tu pas m'en vouloir, cher lecteur, si c'est dans le continuel, dans le lent, le fade et le froid que je te plonge ») (*ibid*., 245), pris à partie sur le ton de la plus parfaite courtoisie (« je ne fais plus depuis quelque temps, tu le sais cher ami, profession que de penser et d'écrire ») (*ibid*., 246), le lecteur fait l'objet d'une sollicitude trop appuyée pour ne pas apparaître comme un jeu. *La Seine* renoue, en effet, avec la pratique du jeu avec le lecteur, de la connivence, des effets théâtraux . C'est, comme *Le Savon* ou « Le Mimosa », un texte de plaisir qui, s'attache à construire la figure d'un lecteur et d'une relation avec lui. L'un des aspects prégnants de cette relation sera le jeu pédagogique.

« Discours », le texte le sera enfin par force, dans la mesure où l'auteur reconnaîtra son impossibilité à réaliser par de purs effets typographiques, donc en restant sur le strict plan de l'écrit, l'homologie du texte et du fleuve. Un passage célèbre de *La Seine* développe en effet, jusque dans ses conséquences les plus délirantes, l'éventualité d'établir typographiquement, au moyen d'une disposition extrêmement sophistiquée, l'homologie

[576] Plus loin, exploitant encore une fois les métaphores poétiques les plus conventionnelles, Ponge formulera l'espoir de parvenir à « ralentir peut-être et aplanir à mesure ces flots de l'inspiration » (*ibid*., p. 244, je souligne).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

entre texte et fleuve. L'hypothèse aboutit à une série de questions insolubles[577], qui notons-le, se développent en l'absence de toute adresse au lecteur. Elles aboutissent à la décision de renoncer, et donc de quitter la stricte sphère de l'écrit pour revenir vers le discours :

Allons ! malgré le charme et l'intérêt que présenterait un monument typographique répondant seulement à une petite partie de ces exigences (...), je vois bien qu'il faut que j'y renonce, heureux si, d'en avoir énoncé seulement quelques-unes, certaines caractéristiques de mon objet se sont trouvées évoquées, qui, sans doute, n'auraient pu l'être autrement ! (ibid., 266)

Une parole qui « pétrit »

Le texte ne se contente pas d'établir un rapport d'homologie avec le fleuve dans son aspect formel (cours et flux). Il prend en compte aussi l'élément constitutif du fleuve, c'est-à-dire l'eau, pour caractériser grâce à lui le fond du propos. Dès la quatrième page apparaît une notion saturée de sens, celle de *confusion* : « J'examinerai d'abord comment mon esprit s'est trouvé amené à s'appliquer à un tel sujet, ou pour mieux dire (…) à s'y confondre » (*ibid*., 246, je souligne). Cette formule est une pierre d'attente pour un développement qui surgira plus loin, et qui associera « confondre » à « pétrir » : « Allons, pétrissons à nouveau ensemble ces notions de fleuve et de livre ! (…) Confondons, confondons sans vergogne la Seine et le livre qu'elle doit devenir ! » (*ibid*., 263). « Fondre » signifie étymologiquement « faire couler »[578], c'est-à-dire, « amener un solide à l'état liquide ». Si l'auteur « s'est trouvé amené à se confondre » à ce sujet, il nous faut donc comprendre qu'il porte son écriture à un état où elle se rapproche de l'objet qu'elle décrit. (Entre-temps s'est interposé l'exposé scientifique sur les différents états de la matière, qui se trouve donc ici mis en application.) Il est remarquable que l'action de « fondre » ait été déjà associée à l'écriture dès « La Promenade dans nos serres », où s'exprimait ce vœu : « Que toutes les abstractions soient intérieurement minées et comme fondues par cette secrète chaleur du vice, causée par le temps, par la mort, et par les défauts du génie » (*PR*, I, 177, je souligne). Indice qu'il s'agit là d'une aspiration majeure, mais que l'idéal de tenue de la parole aura mise en sourdine pendant vingt-cinq ans.

La notion de « pétrissage » proprement dit apparaît plus loin, à propos du désir exprimé par Ponge de prendre en compte toutes les notions déjà exprimées à propos des objets, pour parvenir à de nouvelles définitions :

Mais comment y parviens-je, si j'y parviens ? En repétrissant avec les connaissances anciennes les acceptions morales et symboliques, et toutes les associations d'idées, (…) auxquelles cette notion peut ou a pu donner lieu (…). (ibid., 262).

Il s'agit, dit l'auteur,

d'un incessant appel au concret, à la fois par le pétrissage, la perte dans la masse des acceptions logiques, et par la considération attentive de l'objet (…). Et puisqu'il s'agit de la Seine, et d'un livre à en faire, d'un livre qu'elle doit devenir, allons ! Allons, pétrissons, à nouveau, ensemble, ces notions de fleuve et de livre. Voyons comment les faire pénétrer l'une en l'autre ! (ibid., 263).

[577] « Mon texte devrait-il comporter finalement quatre cent soixante et onze pages, en supposant qu'il descende un mètre par page, sous prétexte que la Seine naît à quatre cent soixante et onze mètres d'altitude ? » (*ibid*. p. 265).

[578] Latin *fundere*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Pétrir suppose une pâte souple. Il faut faire entrer l'eau dans la parole, non pas pour liquéfier celle-ci, mais pour lui donner la souplesse nécessaire, celle d'une pâte, pour la *confondre*. On est loin de l'idéal de la pierre… Et puis le pétrissage, c'est par excellence le geste du créateur, le geste qui façonne, qui modèle – et qui en particulier crée l'homme, avec de l'argile. L'appel au pétrissage manifeste une ambition créatrice, ou plutôt re-créatrice. En effet il ne s'agit pas ici de créer au sens de faire surgir *ex nihilo* (un changement s'est opéré par rapport à l'ambition créatrice du « Bois de pins »[579]). Il s'agit au contraire de *tout* prendre en compte, puis de tout pétrir pour façonner un nouvel objet. Et ce qui sera ainsi pris en compte, c'est principalement du discours (« connaissances anciennes », « acceptions », « associations d'idées »). Il s'agit en fait *d'intégrer tous les discours précédents*. Ceci manifeste une évolution nette par rapport à l'ambition de Ponge, à l'ère du *Parti pris des choses*, de couvrir les autres voix et de faire table rase des discours antérieurs[580]. Ici, la recréation de la parole ne se fait pas contre les autres paroles, mais par leur intégration et leur assimilation dans un pétrissage. Souplesse nouvelle de la parole qui devient pâte… L'affirmation de Sartre selon laquelle « ici nous sentons que le fond des choses est *solide* »[581] est désormais caduque. Avec *La Seine*, la parole accepte de s'incorporer suffisamment de liquide pour autoriser le pétrissage.

Une parole qui draine tout sur son passage : de *suivre son cours* à *faire un cours*

Et cependant, l'ambition de « pétrir ensemble ces notions de fleuve et de livre » signale aussi, inversement, le désir de parvenir à conférer une certaine consistance au liquide (à l'eau du fleuve) en le rapprochant du solide. Il y a, dans *La Seine*, la volonté, tout en obéissant à la loi de l'écoulement, d'*apporter de la matière*. Un fleuve ne charrie-t-il pas, dans sa cours, une quantité de choses palpables ?

Un premier aspect de cette ambition, c'est l'utilisation par Ponge d'une masse d'ouvrages, auxquels il fait des emprunts massifs, recopiant parfois textuellement de longs passages. Loin de s'en cacher, il le revendique au contraire : il a joint à son manuscrit une bibliographie donnant la liste de toutes ses lectures[582] et il commente ainsi, dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*, ses emprunts :

j'ai pillé ces livres savants, (…) j'ai jonglé avec des expressions prises dans ces livres savants, et même avec des paragraphes entiers. Là, je rejoins ce qui a été proclamé de la façon la plus violente par Lautréamont : nécessité du plagiat (…) pour affirmer que la poésie ne doit pas être faite par un, mais par tous, et qu'on prend son bien là où on le trouve (EPS, 129).

Mais plus généralement, le propos de *La Seine* manifeste l'intention paradoxale de *construire à partir de ce qui s'écoule*. Emblématique à cet égard est l'oxymore du « monument liquide » qui apparaît lors du finale (*ibid*., 295). Ainsi *La Seine* draine-t-elle une quantité impressionnante de considérations et de connaissances dans les domaines les plus divers : physique, chimie, géographie, histoire, science politique, philosophie… Elle donne lieu à rien de moins qu'une démonstration scientifique sur les états de la matière, une histoire de l'humanité, une nouvelle cosmogonie (après celle du Galet) évoquant un « âge

579 Voir *supra*, partie III, chapitre I, p. 237.

580 Voir *supra* partie II, chapitre I, p. 117 *sq*.

581 Jean-Paul Sartre, *op. cit*. p. 263.

582 Bibliographie reproduite dans *OC* I p. 299.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

premier de la Terre » et offrant une réécriture de la Genèse[583], et une théorie des climats. Ponge ne craint pas, comme il l'a annoncé, les développements longs voire fastidieux. Au contraire il intensifie à plaisir la position du maître imbu de son savoir et qui l'administre longuement à son élève.

La posture pédagogique adoptée par Ponge est celle d'un précepteur antique, d'un nouveau Lucrèce[584]. Elle fait son apparition avec l'exposé sur les différents états de la matière, donc très tôt dans le texte. Ainsi, à propos de la proximité des liquides et des solides, Ponge précise-t-il doctement à son élève : « il s'agit ici, note-le bien, d'une proximité quantitative » (*ibid*., 248). Très pédagogique également est l'évocation historico-philosophique de l'évolution de l'humanité : « Cette précipitation du progrès de l'humanité (…) qui a produit les effets sociaux dont je viens de te faire un bref tableau, a conduit à d'autres conséquences… » (*ibid*., 259). Mais c'est dans l'hommage scientifique à l'eau que la parodie didactique culmine :

Mais la chose merveilleuse à dire, écoute bien, la voici (…) ; De plus il est tout à fait établi, et je te prie de mesurer l'importance de cette découverte (…) ; Ici, un signe de mon doigt suffira sans doute pour te faire (…) saisir immédiatement le magnifique écho dans la rhétorique d'une telle proposition. Je n'y veux pas insister (ibid., 287, 288).

Enfin, dans le discours scientifique final sur le rôle des fleuves, la pédagogie se double d'un exercice pratique d'observation :

Ah ! Un petit jet d'eau ici, et regarde par là cet orage qui se forme, (…) regarde toutes ces rigoles. Choisissons-en une pour l'étudier. Celle-ci ? Ne la quitte pas des yeux, ne la perds pas, c'est la Seine… (ibid., 290).

La posture pédagogique manifeste un pouvoir sur le lecteur. Tel est l'enjeu – ou le jeu – proposé. Et la puissance du maître peut aller jusqu'au pouvoir de vie et de mort sur le disciple. Lorsque Ponge évoque l'éventualité de « se plonger enfin » dans le sujet, et d'y entraîner le lecteur, il y trouve l'occasion d'un morceau de bravoure qui est tout bonnement la mise en scène de *la mort du lecteur* sous couvert d'une mise en garde pour que celui-ci ne se laisse pas trop « envahir » par la Seine[585]:

Ah ! Ne souhaite donc pas, cher ami, qu'un discours trop véridique de la Seine pénètre ton entendement ! (…) Si elle entrait par trop dans ta tête, les orifices de tes sens s'en trouveraient aussitôt bouchés et turisquerais d'y perdre toute notion (…). L'on pourrait te voir rapidement tournoyer alors, et tes membres se débattre un instant, mais bientôt ensuite tu pourrais, curieusement pelotonné, descendre au fond pour être roulé et emporté jusqu'au prochain emmêlement d'herbes (ibid., 266).

Cependant sous les apparences ludiques d'une toute puissance pédagogique, l'auteur se confronte en fait dans le texte à la mise en cause de son pouvoir de transmission, et à la nécessaire acceptation de la dimension de *perte* inhérente à toute parole.

583 « Voilà donc, cher ami, comment notre imagination nous permet de décrire ce que les précédents livres sacrés nommèrent la Genèse » (*ibid*., 287).

584 On connaît son admiration, souvent exprimée, pour l'auteur du *De Natura rerum.*

585 Du reste, l'évocation, ensuite, des noyés de la Seine (*ibid*., 267-268), ramène elle aussi au thème de la mort du lecteur, puisqu'elle rappelle le suicide par noyade qui guettait le « lecteur absolu » dans *Le Savon*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Acceptation de la perte, dépassement du conflit initial : le finale de *La Seine*

Dans les dernières pages de *La Seine*, Ponge introduit, dans le cadre de considérations géographiques sur le cours des fleuves, une notion capitale, celle de *« déficit d'écoulement »* :

Nous constaterons que si toute son eau lui vient des précipitations atmosphériques, il [le fleuve] présente un important déficit d'écoulement. D'où cela vient-il ? Une partie de l'eau ruisselle et arrive directement aux thalwegs ; une partie s'évapore ; une autre s'infiltre mais reparaît sous forme de sources (ibid., 292).

Au total, on constate finalement « la perte des deux tiers des eaux tombées du ciel » (*ibid*., 293).

Cette notion du « déficit d'écoulement », appliquée au cours que le maître a fait à son élève, a d'abord pour effet de ruiner l'illusion de transmission pédagogique parfaite que le texte avait entretenue jusque-là :

songe cependant que cet écrit encore n'écoule aussi qu'à peine un tiers des précipitations qui se sont produites à son sujet dans mon esprit, le reste s'étant évaporé ou infiltré à mesure. (…) Ton esprit lui-même ne laissera ruisseler à sa surface qu'un tiers à peine des précipitations qui s'y produisent de mon fait. Tu en emmagasineras un autre tiers, que tu restitueras un jour ou l'autre par tes propres sources. Et quant au troisième tiers, il s'évaporera de lui-même… (ibid., 294).

Le lecteur n'a ainsi rien à craindre du flot de paroles, même « d'apparence un peu tumultueux » qu'il a dû subir : aucun risque pour lui d'être violenté puisque, de ce flot, seul un tiers lui parviendra : « Ne crois pas utile (…) je t'en prie, d'opposer de trop hautes digues au flot d'apparence un peu tumultueux qui s'écoule dans ces pages » (*ibid*., 294).

Appliquée au discours lui-même, la notion de déficit d'écoulement rappelle que toute parole comporte une part de dépense en pure perte. Rétrospectivement, Ponge présente son discours comme parfaitement conscient de ce phénomène inévitable, et même désireux de lui ménager d'emblée sa place :

j'ai tenu aussi, ne serait-ce que par cette façon dans mon discours de multiplier les sinuosités, les lenteurs, les digressions, les retours, les méandres, à donner une chance considérable à l'évaporation (ibid., 295).

L'intégration de la notion de perte, comme inhérente à l'exercice de la parole, est une avancée essentielle. Elle avait été esquissée dans *Le Savon*, mais elle atteint ici une détermination inédite. Ponge en vient même, lorsqu'il récapitule le devenir de l'eau écoulée par le fleuve, à privilégier non pas la partie de cette eau qui parviendra à s'infiltrer, mais au contraire celle qui est vouée à se perdre dans l'océan. Il qualifie de « précieux » ce « tiers » des eaux, « semblable au tonneau des Danaïdes », qui s'écoule sans jamais rien remplir et qui « quoique se dirigeant incessamment vers le bas, vers sa perte dans le milieu salin originel, demeure pourtant dans sa fuite même tangible » (*ibid*., 295). Certes cette eau, « fade et froide », est « substantiellement inerte » mais – et le correctif est de taille – « inerte sauf dans sa mobilité justement, dans son mouvement vers l'Océan, vers la salure, la vie ; inerte sauf dans son désir, sauf dans son intention » (*ibid*., 295). Voici donc l'eau enfin définie comme désir. Cette perpétuelle « humiliée » fait ici l'objet d'une approche toute nouvelle.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Comme le note Bernard Veck, dans cette « nouvelle définition du liquide », « l'écoulement, orienté par la vie et par le désir, succède à l'effondrement »[586].

La Seine a été le lieu d'une mise en concurrence entre le désir (de s'écouler) et la crainte (de se perdre), ou en d'autres termes du conflit vécu par l'esprit entre le désir de « se donner libre cours » et celui de contrôler ce cours. C'est ce conflit que signalait, à l'incipit du texte, la volonté de « contention du flux ». Le finale de *La Seine* orchestre le dépassement de ce conflit. Ponge en rappelle tout d'abord les termes :

Mille fois depuis qu'à propos de la Seine j'ai tenté de donner à mon esprit libre cours, mille fois, tu l'as constaté, cher lecteur, j'ai rencontré sur ma route des obstacles précipitamment dressés par mon esprit lui-même, pour se barrer la route. Mille fois, il m'a semblé que mon esprit lui-même courait le long du bord pour gagner de vitesse son propre flot (…). Effrayé peut-être de le voir courir à ce qu'il croyait être sa perte (ibid., 295, je souligne).

L'auteur constate alors que c'est le dynamisme du flux qui l'a emporté, et ceci sans susciter le moindre sentiment de défaite par ailleurs. Il s'agit au contraire d'un triomphe, d'un défi pleinement relevé : « Mais chaque fois, j'ai su me comporter de façon à continuer ma course. Chaque fois, après avoir reconnu l'obstacle, j'ai trouvé presque aussitôt la pente qui m'a permis de le contourner » (*ibid*., 296).

A partir de là, Ponge commente cette victoire en des termes qui laissent entendre qu'il évoque à travers elle le cours tout entier de son œuvre, présenté comme un parcours dont l'enjeu essentiel était pour lui de parvenir à *suivre sa pente* : « Oui, chaque fois qu'un obstacle m'apparut, (…) je l'ai laissé de côté, ou submergé, lentement enrobé, érodé, selon la pente naturelle de l'esprit » (*ibid*., 296). Une seule lettre distingue « perte » de « pente » : ce qui était craint comme perte s'est révélé pente. En acceptant de suivre sa pente, Ponge est parvenu à écouler ce qui est *sa* ressource : « Oui, chaque fois j'ai trouvé mon issue, puisque je n'eus jamais d'autre intention que de continuer à écouler ma ressource » (*ibid*., 296). (Encore le oui » : *La Seine* est décidément le texte du consentement.)L'essentiel étant assuré, c'est alors le triomphe du « qu'importe », martelé en anaphore. La menace de perte devient sans objet : « Qu'importe donc. Qu'importe que le soleil et l'air prélèvent sur moi un tribut, puisque ma ressource est infinie » (*ibid*., 296). Aucune menace de tarissement : la parole s'est incorporée totalement le dynamisme du fleuve. Du reste l'homologie texte-fleuve se transforme, insensiblement, en identification pure et simple : « Je vois bien maintenant que depuis que j'ai choisi ce livre et que malgré son auteur j'y ai pris ma course, je vois bien que je ne puis tarir » (*ibid*., 296). C'est désormais le fleuve qui assume l'énonciation, c'est le dynamisme du fleuve qui s'est imposé, c'est-à-dire le dynamisme de la parole, plus puissant que les inhibitions même de l'auteur, ou ses tendances aux « retenues d'être ». « Je ne puis tarir » : la vieille menace de l'aphasie est définitivement dépassée. Par intégration dans le *cours* perpétuel de la parole.

Cette parole qui s'impose, triomphant des obstacles et du risque de tarissement, a du même coup qualité pour s'imposer aussi à ses destinataires. La qualité de surgissement de la parole induit nécessairement la qualité de sa réception. Tout d'abord le cours de la parole exerce sa force drainante :

[Qu'importe puisque] j'ai eu la satisfaction d'attirer à moi, et de drainer tout au long de mon cours mille adhésions, mille affluents et désirs et intentions

[586] Bernard Veck, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire, op. cit.*, p. 82.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

adventices. Puisque enfin j'ai formé mon école et que tout m'apporte de l'eau, tout me justifie (ibid., 296).

Ensuite il triomphe de toutes les tentatives de contrôle extérieur exercées sur lui : « Qu'importe, puisqu'on a renoncé à m'endiguer, qu'on ne songe plus qu'à m'enjamber, à me ménager des arches ». (Ponge affirme ici la résistance de son œuvre face aux discours critiques.) En bref, enfin, il s'est libéré de toute aliénation, n'obéissant qu'à son propre mouvement : « Qu'importe enfin, puisque loin de me jeter dans un autre désir, dans un autre fleuve, je me jette directement à l'Océan » (*ibid*., 296).

Cependant, une ultime fois, Ponge évoque, aux dernières lignes du texte, la quantité d'eau qui n'ira pas à la mer car elle s'est infiltrée, assurant « au monument liquide ses fondations » (*ibid*., 295). Cette quantité-là est celle qui, du texte, s'écoulera dans l'esprit du lecteur. Et c'est sur cette certitude d'être reçu par le lecteur que l'auteur prend congé : « Parvenu à ce point, pourquoi coulerais-je encore, puisque je suis assuré de ne cesser de couler en toi, cher ami[587]? » (*ibid*., 297).

C. L'eau nouvelle du « Verre d'eau »

A la suite de *La Seine*, « Le Verre d'eau » vient confirmer, sous de nouveaux aspects, la réhabilitation de l'eau dans l'œuvre de Ponge. « Le Verre d'eau » associe plus étroitement encore cette reconquête à la relation qui s'établit avec le lecteur.

L'eau désirable et conquise

Le « Verre d'eau » consacre le retournement positif des valeurs de l'eau. Pour la première fois, dans ce texte, l'accent est mis sur l'eau en tant que *boisson*. Jamais encore Ponge n'avait considéré cet aspect fondamental. L'eau pouvait bien être ce qui tombe en pluie (« La pluie », « Végétation »), ce qui échappe à toute saisie et « s'effondre sans cesse », inspirant la répulsion (« De l'eau »), ce qui s'écoule dans les rivières et fleuves, peut tuer par noyade, incite à un lyrisme de convention (*La Seine*) mais elle ne désaltérait pas. A peine était-il fait allusion à cet aspect dans « l'hymne au liquide » de *La Seine* mais l'action même de boire n'y était pas évoquée. Ici au contraire, l'eau, une fois contenue dans un verre, est avant tout une eau à boire, et l'analyse du bienfait qu'elle procure en *désaltérant* estl'un des principaux enjeux du texte.

Ce bienfait est d'abord de l'ordre d'un plaisir sensuel, que Ponge métaphorise en bonheur amoureux, manifestant ainsi l'accession de l'eau à un statut érotique : « Mais baiser un verre d'eau, c'est tenir la fraîcheur de la joue, du buste ou de la taille de la fiancée dans ses mains, et boire à ses lèvres en la regardant jusqu'au fond des yeux » (*M*, I, 587-588). Cependant l'action bienfaisante de l'absorption d'eau ne s'arrête pas au plaisir ; Ponge, faisant jouer le verbe *désaltérer* dans son sens étymologique, attribue à l'eau un pouvoir plus essentiel :

Il est des bien-aimées qui désaltèrent et altèrent à la fois : ainsi du vin. Mais l'eau ne fait que désaltérer. Si l'on est altéré, elle vous désaltère, c'est-à-dire vous restitue en votre identité, votre moi. Cela sans remplacer pour autant, voilà qui est merveilleux, votre précédente altération par une autre : celle de l'imagination débridée, de l'ivresse (ibid., 588).

[587] Il n'est pas interdit de lire dans cette métaphore une connotation sexuelle, qui établit l'auteur en position masculine par rapport à un lecteur féminisé.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Spectaculaire retournement : l'eau, qui menaçait les fondements de l'identité, par sa fuite incontrôlable, devient maintenant ressource, réserve d'identité. Elle est capable de rendre l'autre à son être. Et elle que Ponge qualifiait naguère de « folle » et d'« hystérique » (*PPC*, I, 31) se voit associée à la sagesse, la sobriété, la mesure... En effet, l'eau du verre c'est l'eau ramenée à la mesure humaine – le texte y insiste : le verre d'eau, « c'est la quantité juste qu'on absorbe volontiers en une ou deux fois » (*M,* I, 579). Ce que, de longue date, Ponge avait réussi à faire pour le galet, il l'accomplit maintenant pour l'eau :

Noter que le verre d'eau pour la notion de l'eau correspond au galet pour la notion de la pierre . (…) C'est la quantité qui est à la mesure humaine. Dont je peux faire œuvre circonscrite, à la fois grande et petite, mesurée (ibid., 606).

Peut-être le projet de Ponge peut-il se ramener à celui-ci : donner aux choses mesure humaine, les replacer dans cette mesure (comme le fait Braque[588]) pour permettre aux hommes d'en jouir, et aussi de s'en faire don réciproque – j'y reviendrai plus loin.

Autre retournement spectaculaire : l'eau qui emportait et noyait tout, même les êtres vivants, et dont le caractère insaisissable décourageait toute tentative de contrôle, est désormais contenue, captée, capturée : « Fraîcheur, je te tiens. Liquidité, je te tiens. Limpidité, je te tiens. Je puis vous élever à la hauteur de mes yeux » (*M*, I, 588). En cela, du reste, le fait de la boire représente aussi une victoire sur elle : « Enfin, nous pouvons l'élever à hauteur de nos yeux, et surtout nous pouvons lui faire subir la dernière épreuve, l'ingurgiter, la boire » (*ibid*., 602). Cette métamorphose est évidemment due au rapport qui existe entre l'eau et son contenant – le verre –, à l'intégration du liquide dans un contenu solide.

Les rapports entre liquide et solide, ainsi qu'entre contenu et contenant, sont à analyser en termes de pratique poétique, comme le fait Bernard Veck dans l'étude qu'il consacre au « Verre d'eau » :

c'est lui aussi [le verre] qui permet à Ponge de résoudre les antinomies de la poésie plastique et de la poésie liquide, la seconde ayant supplanté la première dans La Seine. L'eau désormais, dans le verre, se tient debout comme un objet du Parti pris ; stable, tout en offrant le liquide au comble de ses qualités[589].

« Avec le verre d'eau », écrit Ponge,

on perçoit séparément, quoique simultanément les deux ordres de qualités (…) : le solide en quelque façon cristallin (verre) et le liquide dans ses qualités de fraîcheur, limpidité, currence (eau), cela est l'essentiel du plaisir du verre d'eau[590] (ibid., 607).

Bernard Veck résume ainsi cet ensemble de bouleversements induit par l'action d' « ingurgiter » l'eau :

l'eau, dans un premier temps liée au bas et aux déjections, est ici élevée à la bouche pour désaltérer. L'eau agent de noyade s'inverse en objet de l'absorption. (…) Le texte du 28 mars 1948 résonne, triomphalement, en écho inverse à celui du Parti pris[591]. Le dialogue est devenu possible avec l'humiliée abîmée ; l'autre,

588 « Les voilà toutes, (…) recoupées à notre mesure » (« Braque le Réconciliateur », *PAE*, I p. 134).

589 ***Bernard Veck, op. cit. p.85.***

590 ***Pour matérialiser l'assomption de l'eau au rang d'objet, l'auteur écrit ce passage en lettres capitales.***

591 ***Il s'agit de « De l'eau ».***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

parce qu'on peut sensuellement l'éprouver, prend part à l'interlocution, à la délectation orale[592].

Un peu plus loin, revenant sur le parcours qui commence avec « De l'eau » et se poursuit avec *La Seine*, il conclut que « Le Verre d'eau » « enfin, réalise la proximité et la maniabilité, la mesure de l'altérité en tant que telle »[593]. L'eau, objet d'abord *inconcevable*, est maintenant considérée dans sa respectable et bienfaisante altérité. On note au passage ce paradoxe qui, loin de se limiter au cas de l'eau, est au principe du parti pris des choses : c'est par la considération de ce qui est autre, de l'altérité, qu'on se *désaltère*.

Il faut signaler enfin cet extraordinaire changement de statut : l'eau de tous les fantasmes, l'eau essentiellement fantasmatique – ou phobique – , tout à la fois image de l'inconscient, de la femme, de la veulerie morale…., devient ici, sous l'aspect du verre d'eau, le symbole du « peu de chose », d'un presque rien tout à fait inoffensif :

Le verre d'eau avait dès l'abord quelque chose pour me séduire : c'est le symbole du rien, ou du moins, du peu de chose. (…) Cela n'a aucun goût, aucune odeur, aucune couleur, presque aucune forme. Cela se signale surtout par un manque extraordinaire de qualités (ibid., 592).

C'est cela qui lui donne le pouvoir de *dés-altérer* sans altérer en retour : « Ce manque de qualités fait qu'elle n'altère en aucune façon celui que d'abord elle désaltère » (*ibid*., 590).

Cependant, Ponge, glissant de la notion de « peu de chose » à celle de « moindre des choses », poursuit :

Un verre d'eau, c'est moins que le minimum vital, c'est la moindre des aumônes, la moindre des choses que l'on puisse offrir. (…) Mais voilà qu'en même temps ce peut être, en certaines circonstances, la chose la plus précieuse. C'est le remède par excellence, et parfois la dernière chose qui puisse sauver ; N'allons pas si loin. Dans certaines circonstances, c'est la chose qui fait le plus de plaisir (ibid., 592).

Le verre d'eau est traité par Ponge comme symbole du don. C'est la « moindre des choses », c'est le minimum en-dessous duquel l'humanité ne se définit plus comme telle et tombe dans la barbarie. Le verre d'eau est à la « mesure humaine » parce que son offrande est signe d'humanité, symbole de ce qu'un homme ne peut refuser à un autre homme (« Donne-lui tout de même à boire, dit mon père »…). Ponge remplace le lyrisme du *boire à la source* par celui du *boire au verre tendu par un autre*. A peine conquise, l'eau doit être donnée. Ou peut-être jamais mieux qu'en la donnant ne ressentira-t-on qu'on l'a enfin conquise.

L'eau donnée, l'eau et le lecteur

Le thème du don se présente d'abord dans le texte sous la forme d'une adresse au lecteur, destinée à lui faire partager le plaisir de boire un verre d'eau. Cette adresse renoue avec le désir, exprimé dans *Le Savon*, de faire du lecteur un co-récitant du texte :

C'est à partir d'ici, si vous avez bien lu (et appris par cœur) ce qui précède, que vous commencerez, cher lecteur, à savoir boire et goûter un verre d'eau. Vous ne l'oublierez plus, j'espère. Telle était ma seule ambition…A votre santé ! Ainsi soit-il ! (ibid., 588, je souligne).

592 ***Bernard Veck, op. cit. p. 84.***

593 *Ibid*. p. 88.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Le retour de ce désir signale que la relation au lecteur est dans ce texte, comme dans *Le Savon*, un enjeu essentiel.

Un peu plus loin, la promesse d'un don est évoquée dans une simulation de communication en présence – comme dans une deuxième « Tentative orale » : « Mon titre promet un verre d'eau. Sur la foi de ce titre, vous êtes venus quelques-uns. (…) Aussi vous êtes venus, et je ne dois pas vous décevoir » (*ibid*., 595). « Le Verre d'eau » est – comme la « Tentative » – le lieu d'une rencontre avec le lecteur, d'un rapprochement essentiel. Du reste, Ponge se réfère encore une fois au modèle de la conférence lorsqu'il évoque le célèbre « verre d'eau du conférencier », rituel unanimement admis, comme « récompense (pour ce qu'on vient de dire) » (*ibid*., 582). Mais la répartition traditionnelle des rôles subit une inversion : ce verre d'eau habituellement dévolu au conférencier, l'auteur l'offrira au lecteur-auditeur. Et voici l'offrande du verre d'eau, hautement ritualisée. Elle commence par une interrogation : « Et d'abord, que signifie de ma part ce désir, cette volonté de vous offrir cela ? Que signifie de ma part cette offre ? » (*ibid*., 596) (L'essentiel, dans ce texte, c'est que l'objet dont il traite soit *offert*,afin d'être *incorporé*.Ce n'est pourtant pas la première fois : il y avait eu déjà le pain, l'orange, l'huître…Mais ces objets-là étaient destinés expressément à la consommation de l'homme. Et n'étaient pas explicitement offerts dans le texte.) La réponse que donne Ponge est la suivante :

Un désir de vous désaltérer. De vous rafraîchir. De vous offrir une des réjouissances les plus simples (…). Vous offrir quelque affirmation simple, qui ne vous choque pas, que vous puissiez aussi simplement admettre, et qui vous paraisse fraîche, neuve, et limpide cependant. Il faut que je vous apporte cela, comme on pose un verre d'eau sur la table, et toute l'atmosphère des relations est changée. Là, ici, sans façons, tout de go. Quelque chose qui paraisse sans conséquence, et qui soit sans autre effet (en effet), qu'un bref rafraîchissement, divin mais passager. Qui vous désaltère sans altérer du tout pour autant votre complexion. Qui ne vous trouble aucunement. Mais soit Ainsi soit. Pour vous, qui que vous soyez, dans quelque état que vous vous trouviez, un verre d'eau. Ce livre soit un verre d'eau (ibid., 596).

Ce magnifique rituel d'offrande présente plusieurs caractéristiques remarquables : tout d'abord il est totalement ancré dans le moment de l'énonciation, mimant encore une fois une communication en présence : « Là, ici, sans façons, tout de go ». La puissance du rituel semble capable de faire surgir le destinataire, quasi magiquement. Du reste, le lyrisme de cette offrande est très proche du religieux. Les formules « Ainsi soit » et « Ce livre soit un verre d'eau » recourent au pouvoir créateur du Verbe. Elles rappellent la ferveur de « La Promenade dans nos serres », qui utilisait aussi le vœu à l'optatif :

Que toutes les abstractions soient intérieurement minées et comme fondues (…) Enfin qu'on ne puisse croire sûrement à nulle existence (…), mais seulement à quelques profonds mouvements de l'air au passage des sons (PR, I, 177).

En plaçant l'action rafraîchissante au cœur de l'offrande, ce passage rappelle aussi « Raisons de vivre heureux », écrit vingt ans plus tôt, qui faisait du rafraîchissement le principal bienfait de l'activité poétique, chaque poème étant, écrivait alors Ponge,

comme la note que j'essaie de prendre, lorsque d'une méditation ou d'une contemplation jaillit en mon corps la fusée de quelques mots qui le rafraîchit et le décide à vivre quelques jours encore. (...) Ces retours de la joie, ces rafraîchissements à la mémoire des objets de sensations, voilà exactement ce

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

que j'appelle raisons de vivre. (…) Il n'y a que l'esprit pour rafraîchir les choses (PR, I, 197-198).

Une convergence apparaît donc entre l'offrande du verre d'eau (caractérisé par sa fraîcheur) et la finalité originellement assignée à l'œuvre. La raison d'être du verre d'eau est sa fraîcheur (« un verre d'eau donc doit être bu, ou alors jeté et remplacé par un autre, plus pur, plus jeune ») (*M*, I, 603) : métaphore de la création poétique, qui doit toujours se replacer au moment du commencement, dans la fraîcheur de la sensation qu'elle désire exprimer. Mais ce qui est remarquable, lorsque l'on compare le texte de 1928 et celui de 1948, c'est que le bénéfice du rafraîchissement est passé de l'auteur au lecteur, déplacement sans doute emblématique de celui qui affecte le travail poétique, jadis essentiellement tendu vers la survie de son auteur, et désormais en mesure de se tourner bien davantage vers son destinataire.

Outre la fraîcheur, quelles sont les qualités que le texte doit présenter pour constituer, auprès du lecteur, une offrande aussi bienfaisante qu'un verre d'eau ? Précisément, il doit se garder de *trop de qualités*. Car sa principale vertu est de ne pas « altérer », donc de ne pas s'imposer de manière trop voyante. Ce que Ponge souhaite offrir, c'est moins un objet qu'une *capacité*. Le verre peut en effet être défini de cette façon, et Ponge y insiste en recopiant les deux sens du mot « capacité » donnés par Littré[594]. L'offrande du verre d'eau est donc l'offrande de nouvelles capacités pour le lecteur : c'est le contraire de l'aliénation par les mots d'autrui, si souvent dénoncée autrefois. Là, au contraire, cela dés-altère. Ce « peu de chose », ce « rien » (*rem*) est capable de rendre le lecteur à lui-même :

C'est qu'elle [l'eau] n'ajoute, – du moins en a-t-on le sentiment, – point de matière. (…) Lave plutôt, débarrasse plutôt de quelque quantité de matière (superflue), ce qui semble favorable au jeu de l'esprit, à son fonctionnement, déploiement (ibid., 583).

La poésie ainsi définie métaphoriquement est donc une poésie qui se garde d'*ajouter* de nouveaux objets au monde mais souhaite plutôt *rendre* ce monde (tel qu'il est) au lecteur, en même temps qu'elle le rend à lui-même. La répugnance envers la littérature qui *en rajoute* s'était manifestée très tôt chez Ponge, et il est surprenant de constater qu'elle s'exprimait déjà à propos précisément de l'eau, en 1926, dans « La Mort à vivre » :

On a peuplé l'air de microbes (Pasteur). Il y a maintenant dans l'eau pure à boire et à manger. L'imprimé se multiple. Et il y a des gens qui trouvent que tout cela ne grouille pas assez, qui font des vers, de la poésie, de la surréalité, qui en rajoutent (PR, I, 190).

La poésie doit être limpide, comme l'eau. Aussi Ponge refuse-t-il d'ajouter à son verre d'eau, sous prétexte d'accroître encore sa fraîcheur, tout ingrédient – « menthe, anis ou seulement glace » – (*M*, I, 591) qui, en lui faisant perdre sa limpidité essentielle, le dénaturerait gravement.Et il transpose immédiatement cette remarque dans le domaine de l'exercice poétique : « Ah, j'en suis ravi ! On va bien savoir que je ne suis pas poète. Cette fois on ne m'ennuiera plus avec la poésie. Il faut que cela passe d'un trait, presque sans conséquence » (*ibid*., 591). La limpidité de l'eau est l'indice du bienfait simple et sûr qu'elle procurera lorsqu'on l'absorbera. Cette qualité est la seule qui soit essentielle, à la différence des qualités purement esthétiques :

Si les diamants sont dits d'une belle eau, de quelle eau dire l'eau de mon verre ? Comment qualifier cette fleur sans pareille ? – Potable ? (ibid., 584)

[594] « Sens propre : contenance d'une chose. » ; « sens figuré : qualité de l'esprit capable » (*ibid.* p. 581).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Autrement dit, de même qu'un verre d'eau est fait pour être bu, la poésie est d'abord faite pour être reçue, pour que celui qui la lit puisse se l'incorporer. La poésie est plutôt à « boire » qu'à admirer.

Comment la limpidité de l'eau pourra-t-elle être reproduite dans le texte ? D'abord par l'attention portée à la recherche des termes *propres* : « Le Verre d'eau » relève ce défi d'incarner l'idéal de propreté et de propriété de l'écriture à propos d'un objet – l'eau – qui longtemps a été pour Ponge le symbole même de la parole sale. Ensuite – et surtout – par la *transparence* que le texte révélera dans la relation de l'auteur et du lecteur. L'offrande que l'auteur fait au lecteur doit être sans réserve, sans aucun arrière-plan trouble. C'est de cette façon que Ponge se plaît à caractériser son texte, par le biais de la description du verre d'eau :

Pour commencer il a toute sa confiance en lui-même (et il inspire aussi une telle confiance), sa sérénité lucide (et il l'inspire), son bon vouloir d'être bu (et il y incite), sa tranquillité. (…) Il s'agit d'une affirmation tranquille et toute simple, (…)sans le moindre geste, une simple présence fraîche et attirante, une offre toute simple, une promesse tranquille d'un sûr bienfait sans conséquences (du moins fâcheuses ou comportant contreparties) (ibid., 604).

Ce qui se joue entre auteur et lecteur dans « Le Verre d'eau » se fonde sur le fait que chacun des deux protagonistes s'affirme dans son *identité* propre et que cette identité ne subit aucune altération. A la promesse tranquille faite par l'auteur répond, du côté du lecteur, le bénéfice d'un bienfait qui ne s'accompagne d'aucun tentative captieuse.

Limpidité, simplicité, évidence : telles sont les qualités que Ponge, à cette époque, désire avant tout conférer à ses textes. Il écrit ainsi dans « Pochades en prose » :

C'est de plain-pied que je voudrais qu'on entre dans ce que j'écris. Qu'on s'y trouve à l'aise. Qu'on y trouve tout simple. Qu'on y circule aisément (…) Qu'on y bénéficie du climat de l'évidence (…). …Et cependant que tout y soit neuf, inouï : uniment éclairé, un nouveau matin (M, I, 551).

De ses textes Ponge voudrait faire des espaces « où l'on circule ». Or, cela implique qu'ils perdent de leur densité. Si la densité était autrefois un principe esthétique majeur, elle l'est désormais de moins en moins. Parce qu'il faut laisser *la place* au lecteur de circuler. Ceci rappelle ce que dit Ponge, dans *La Seine*, à propos des molécules des liquides : une de leurs caractéristiques par opposition aux solides, est qu'elles comportent entre elles du *jeu*. C'est donc une des qualités du liquide (et des textes qui tentent de s'y conformer) que de permettre (au lecteur) une certaine liberté de circulation. Cette qualité, Ponge ne la nomme pas explicitement, mais je pense qu'elle est essentielle dans son intérêt nouveau pour le modèle liquide.

Cependant, cet espace de circulation que Ponge souhaite proposer à ses lecteurs, il ne se montre pas décidé à y laisser entrer n'importe qui. Avec « Le Verre d'eau », pour la première fois, il opère en effet un tri parmi ses lecteurs potentiels, dessinant le profil des lecteurs indésirables, qu'il congédie sous couvert de sollicitude inquiète à leur égard :

Ce livre (…) se déconseille à une catégorie de lecteurs. Unique, à vrai dire, très particulière. (…) Mais à ceux-là il conseille très fermement de se retirer (…). Quelle catégorie ? Eh bien ceux-là seuls auxquels le rafraîchissement pourrait nuire (…) : les nobles émules du Grand Ferré. Que ceux-là se désaltèrent plutôt de quelque infusion bouillante et se couvrent de laines (ibid., 600).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ces lecteurs-là, que Ponge qualifie aussi de « héros forcenés », il les congédie purement et simplement, par cette conclusion : « vous donc, quittez ce livre, refermez-le au plus vite. Eloignez de vos lèvres cette coupe. Elle pourrait vous nuire. (…) Mais à tous autres : qu'ils s'approchent » (*ibid*., 601). Les émules du Grand Ferré représentent les adeptes d'une littérature de combat, d'une littérature engagée[595] : Ponge règle ainsi ses comptes à l'égard de ceux qui pourraient l'accuser d'anti-humanisme ou de désengagement. Ainsi que l'écrit Bernard Veck,

la « poésie » qu'appelle « Le Verre d'eau » ne relève pas plus d'une littérature d'exaltation que d'une littérature de combat, pour la bonne raison qu'elle évacue tout ce qui relèverait d'une littérature d'idées, à laquelle appartiennent, de ce point de vue, l'inspiration lyrique ou esthétisante, aussi bien que l'allégorie politique, telle qu'on peut la lire dans de nombreuses « poésies de Résistance ». (…) L'engagement tend à supplanter le lyrisme traditionnel en ces années d'après-guerre, et ouvre un second front à l'offensive pongienne[596].

Cette manière d'opérer un tri au sein des lecteurs révèle aussi que Ponge construit de plus en plus clairement la figure de son lecteur. Par rapport aux flottements que manifestait *Le Savon* de 1946, dans lequel le lecteur se distinguait mal du critique-censeur, la situation est beaucoup plus nette. Désormais Ponge se réapproprie vraiment ses lecteurs. C'est à eux qu'il parle, non aux critiques. Il choisit de devancer la critique en excluant lui-même du nombre de ses lecteurs ceux qui pourraient la formuler : ces « héros forcenés », partisans de l'action à tout crin. Et c'est à ses seuls vrais lecteurs que Ponge s'adressera dans le finale, pour s'enquérir, tout ensemble, de leur bonne absorption du verre d'eau et de leur bonne réception du texte :

CA VA ? VI, VA, VU ? C'EST LU ? LI, LA, LU ? C'EST BI ? C'EST BA ? C'EST BU ? (ibid., 611)

Avec ces monosyllabes l'auteur en appelle à une *enfance de la lecture* qui vient faire contrepoint à la *naissance de la parole* telle qu'il l'avait mise en scène dans la « Tentative orale ». Le questionnement adressé au lecteur illustre en outrela volonté de prendre en compte les réactions de ce lecteur au don qui lui a été proposé : il intègre au texte la dimension de sa réception et en fait une condition essentielle (« un verre d'eau doit être bu »). « Le Verre d'eau » témoigne en cela d'une réappropriation symbolique de l'eau plus accomplie encore qu'elle ne l'était dans *La Seine*, car l'eau y est véritablement offerte : elle est un don bienfaisant qui se propose au lecteur, non une conquête qui passe par lui.Du « je suis assuré de ne cesser de couler en toi, cher ami » (*SEI*, I, 297) au « Pour vous, qui que vous soyez, (…) ce livre soit un verre d'eau » (*M*, I, 596) ce qui participait d'une imposition de fait devient une offrande qui s'assume en tant que telle.

5. La poésie comme art et artisanat

Dans l'après-guerre, les artistes jouent un rôle moteur dans l'évolution de la pratique poétique de Ponge. On a vu qu'ils lui fournissaient des modèles d'indépendance et de prise en compte de la matière. Mais, allant plus loin, Ponge en arrive à repenser la conception même de son œuvre à la lumière des leçons des artistes, et à se définir lui-même comme artiste, choisissant ce camp contre celui des intellectuels. Ce sont en effet les artistes et non les intellectuels qui sont à ses yeux les véritables porte-drapeaux des avancées

595 Le Grand Ferré, patriote français, se rendit célèbre par ses exploits contre les Anglais pendant la guerre de Cent ans.

596 ***Bernard Veck, op. cit. p. 87.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

intellectuelles, comme il le souligne lorsqu'il revient, dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*, sur le rôle qu'ont joué les peintres dans sa vie :

Comme ces gens nous donnent les drapeaux (…) de l'offensive actuelle, il y a là quelque chose de fascinant, quelque chose que l'on suit comme on suit un drapeau. (…) J'ai souvent dit qu'un peintre pouvait être actuellement plus utile (…) plus efficace dans l'ordre de la révolution (…) ou dans l'ordre de l'offensive intellectuelle (…) que n'importe quel philosophe ou n'importe quel religieux ou n'importe quel maître (EPS, 94, 93).

C'est surtout cette *efficacité* supérieure de l'artiste que Ponge tient à établir, en ces années où il lui importe vivement de se démarquer du discours intellectuel et des idéologies. On a vu que l'appartenance au groupe des intellectuels communistes lui semblait aliénante pour sa parole. Pour mieux s'opposer au discours et au règne des idées, il va progressivement se réclamer d'une appartenance au camp des artistes, en opposition avec celui des intellectuels. Cette nouvelle (et transitoire) appartenance le conduit à une redéfinition des principaux objectifs de son travail.

A. Proposer une réponse non idéologique à la crise de la civilisation

En observant de près le travail des artistes, Ponge trouve le moyen de résoudre, vers 1950, la grande crise qui a confronté son écriture à l'Histoire, depuis 1938, et de répondre à cette question qui l'a travaillé pendant toute la période de la guerre : que peut l'art face à l'Histoire, que peut-il pour le devenir de l'homme ? La responsabilité des intellectuels à cet égard fait à cette époque, après le profond bouleversement de la guerre, l'objet de nombreux débats. Mais Ponge ne peut, ne veut se situer dans cette effervescence idéologique-là. Plus que jamais, il professe son refus des idées. Et cependant il tient en même temps à montrer à son public que son œuvre n'est nullement étrangères aux préoccupations éthiques et politiques, et notamment – contrairement à ce qu'on a pu croire après la parution du *Parti pris des choses* – à la crise qui secoue le monde après la violence des événements récents. Aussi choisit-il de se situer dans la mouvance des artistes modernes. Tentant de montrer que leur œuvre est une réponse, infiniment supérieure à celle des intellectuels, à la crise de la civilisation, – sans doute même la seule vraie réponse – il inscrit encore une fois son œuvre, au nom de son identification nouvelle à l'artiste, sur l'horizon du devenir de l'homme.

A partir de 1947 les textes que Ponge consacre à l'art insistent sur la capacité de l'art moderne à répondre à la crise de civilisation qui secoue le monde. Cette crise a jeté à bas nos représentations, dévasté notre « demeure » humaine, et rendu ainsi caducs les thèmes et les techniques de l'art classique :

Nous sommes de nouveau jetés nus, comme l'homme primitif, devant la nature. Les canons de la beauté grecque, les charmes de la perspective, (…) il n'en est vraiment plus question. Ni même de décoration. Qu'aurions-nous à décorer ? Notre demeure est détruite, et nos palais, nos temples (PAE, I, 139).

Les artistes modernes œuvrent à la reconstruction du monde, en en offrant de nouvelles représentations, dans la

conscience maintenant prise (…) – à la faveur de quelles désillusions, quels désastres ! Mais aussi de quel espoir ! – que nous vivons seulement, depuis la nuit des temps (…) la préhistoire de l'homme. Que l'homme est vraiment à venir. Que nous avons à le construire (ibid., 140).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Trois ans plus tard, dans « Déclaration, condition et destin de l'artiste » en 1950, Ponge présente sa « nouvelle conception de l'artiste » comme découlant des données récentes de la civilisation : « progrès des sciences », « révolutions sociales » et « ethnologiques », « notion de la relativité *humaine* (surréalisme, marxisme, freudisme), « mort de Dieu », « guerres, atrocités, nouvelle barbarie » (*NIO*, II, 982). Face à cela, l'artiste « fait resurgir la vie, exprime le monde total. Réjouit, recrée l'homme » (*ibid*., 982). L'art a le pouvoir de changer le monde. Les artistes sont l'« outil le plus perçant » de l'évolution, « ouvrant des rainures telles que le monde y pénètre après eux » (*PAE*, I, 138).

En somme, qu'est-ce qu'un artiste ? C'est quelqu'un qui n'explique pas du tout le monde, mais qui le change. Vous reconnaissez à peu près la formule ? Très bien. N'y voyez de ma part aucun sacrilège (PAE, I,138).

Il y a cependant bien « sacrilège » envers l'orthodoxie communiste puisque Ponge affirme qu'à ses yeux le changement peut désormais avoir lieu directement, sans passage préalable par une transformation politique. Sa position à l'égard de l'autonomie de l'art est beaucoup plus radicale que celle qu'il avait pendant la guerre[597]. La référence à Marx lui permet surtout de dévaloriser tout ce qui, face au trouble, cherche une solution du côté des *explications*, du côté du discours. Les moyens du discours humaniste traditionnel sont caducs par rapport à ceux que propose l'art moderne. Ainsi écrit-il à propos des objets que peint Braque (ce qui lui fera dire plus tard que dans cet article « il traitait l'humanisme par-dessous la jambe ») (*Corr.* II, 397, p. 51) :

voilà des objets à qui nous demandons, car d'eux nous savons l'obtenir, qu'ils nous tirent hors de notre nuit, hors du vieil homme (et d'un soi-disant humanisme), pour nous révéler l'Homme, l'Ordre à venir (PAE, I, 140).

L'humanisme repose en effet, selon Ponge, sur une conception de l'homme comme « lieu, quasi divin, où prennent naissance les Idées et les Sentiments, seules choses dignes de considération en ce monde » (M, I, 626). Or Ponge propose de voir plutôt en l'homme le lieu « où les sentiments se confondent et où se détruisent les idées ». L'œuvre d'art présentant cette qualité d'être « l'objet d'origine humaine où se détruisent les idées », l'artiste, quant à lui, est « l'homme lui-même en tant qu'il a fait la preuve (par œuvre) de son antériorité et postériorité aux idées » (*ibid.,*627).

On le voit, dans sa réflexion sur l'art Ponge cherche à établir une indépendance de l'art par rapport aux idées, qui l'aiderait à s'affranchir définitivement du vieux problème de l'annexion de la parole par la pensée. Les artistes l'aident à concevoir qu'une expression puisse exister en totale indépendance par rapport à l'expression d'idées. En effet leur indépendance à cet égard est beaucoup plus facile à établir, puisqu'ils ne se servent pas de mots, et que précisément « les arrangements de mots, cela se transforme en idées beaucoup plus facilement » que n'importe quel autre matériau, ceci étant une « sale histoire », d'où « naissent un tas de complications » (*M*, I, 651). Pour établir l'indépendance et la supériorité de l'œuvre sur l'idée, Ponge s'appuie notamment sur la réflexion qu'a menée Braque, et déclare à sa suite que l'œuvre représente un stade plus avancé, où les idées deviennent inutiles, dans la mesure où il se révèle qu'elles n'ont servi que d'« échafaudage » tout provisoire à l'œuvre :

[597] Ainsi que le souligne J.M. Gleize, « il n'en est plus du tout à penser que la libération de l'homme (révolution faite) est une *condition* pour sa réconciliation avec lui-même, avec les autres, avec la société, avec la nature. On se rappelle que c'était à peu près le fond de sa conversation avec le pasteur Babu, en 1941. Une dizaine d'années après, Ponge n'hésite pas à affirmer que l'œuvre véritable est celle qui *hic et nunc* opère cette réconciliation » (*op. cit*. p. 165).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'idée, dit Braque, est le ber du tableau. C'est-à-dire l'échafaudage d'où le bateau se libère, pour glisser à la mer. (…) Le tableau est fini quand il a chassé l'idée, qu'on est arrivé au fatal. La tête libre (PAE, I, 139).

La supériorité de l'œuvre sur l'idée, c'est aussi celle de l'artiste sur l'intellectuel, conclusion à laquelle arrive Ponge dans « Le Murmure ». Il y dénonce l'inadaptation des réponses purement intellectuelles, et le danger qu'elles font courir à l'homme :

tout aussi bien peut finir par je ne sais quel fanatisme de la raison, quelle infatuation de l'intelligence (...) et qui tirerait le revolver au nom cette fois de la culture…ou les ciseaux, pour s'émasculer (M, I, 623).

Reprenant la notion d'échafaudage, il la rapproche cette fois de celle d'échafaud, pour signifier le risque mortel auquel conduit la prépondérance abusive de l'intellect :

c'est l'homme lui-même, devenu sa propre dupe, qui décide abusivement de son sort, selon les idées qu'il se fait. Il s'en trouve, comme en constant état d'ébriété intellectuelle, conduit quelque part hors du monde, sur je ne sais quel échafaudage… Mais pourquoi dire échafaudage ? Echafaud peint mieux ce que c'est ! (ibid., 626).

Ponge insiste, dans « Le Murmure » sur l'efficacité pragmatique de l'art, bien supérieure à celle des « sermons et objurgations » des intellectuels. S'il rappelle que « les œuvres sereines ont plus de pouvoir pour changer l'homme que les bottes des conquérants » il ajoute aussitôt que « le premier artiste à paraître » en a beaucoup plus aussi « que les sermons ensemble de tous ses contemporains, qui ne peuvent avoir qu'un effet lassant par leur monotonie… » (*ibid*., 624). Il en arrive ainsi à dénoncer comme insultante pour les artistes leur assimilation abusive à des intellectuels :

C'est sur ce dernier point (…) qu'il convient d'insister maintenant. Car la tendance dominante (…) paraît bien être de méjuger des artistes, jusqu'à ne les considérer – n'est-ce pas le mot à la mode ? – que comme une catégorie d'intellectuels. Sur l'importance de leur rôle et le pouvoir de leur bienfait, notre propos (…) est de leur valoir une plus sérieuse et plus juste considération (ibid., 624-625).

Ponge tient ainsi à faire savoir clairement qu'il se situe dans le camp des artistes *contre* celui des intellectuels (tout spécialement des intellectuels engagés et des communistes). Telle est la nouvelle appartenance dont il se réclame, choisie contre celle dont il avait voulu se libérer parce qu'elle lui dictait sa façon de parler. Ici, nulle hypothèque sur sa parole, nul interdit quant à l'expression de sa singularité et à son choix de « prendre son propre parti ». Dans « Braque-dessins », composé la même année 1950, il dessine une sorte de front de résistance aux intellectuels, se comptant avec les artistes au nombre de ces quelques-uns qui

récuseront comme saugrenue et criminelle toute objurgation d'où qu'elle vienne, – sinon de leur instinct profond, et de cette évidence naïve que l'évidence chaque jour leur confirme (AC, I, 586).

La résistance aux « objurgations » est dans le prolongement du très ancien besoin – vital – de résister à l'aliénation par le discours des autres. De fait la nouvelle position de Ponge, aux côtés des artistes, rappelle celle qu'il avait choisie en prenant le parti des choses : dans un cas comme dans l'autre il choisit le camp *où ça ne parle pas*. Pour se libérer de l'imposition des idées sur les mots, il choisit la solution radicale qui consiste à prendre pour modèle un mode d'expression qui se fait sans mots. C'est pour lui une étape nécessaire,

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

mais qui ne pourra être que provisoire, car sa force est aussi sa faiblesse : elle laisse de côté la spécificité de la matière verbale et ne dit rien du pouvoir propre à *l'écrivain* parmi les artistes (question sur laquelle bientôt Ponge se penchera, pour établir la supériorité, à ses yeux, de l'écrivain sur les autres artistes).

B. Prendre artisanalement le monde en réparation

L'identification à l'artiste qui, enfermé dans son atelier, se confronte à la matière, confirme Ponge dans sa démarche d'expérimentation tâtonnante. « Qu'on nous laisse à notre laboratoire », écrivait-il dès son premier article sur Braque. Le modèle de l'artiste n'est pas très éloigné de celui du savant, qu'il convoquait à l'époque du « Bois de pins », en 1940. Dix ans plus tard, dans « Déclaration, condition et destin de l'artiste », il applique à l'artiste (et donc à lui-même) ce modèle scientifique, et en fait une véritable profession de foi. Intitulant sa déclaration « Novum organum » et se plaçant ainsi d'emblée sous le patronage de Francis Bacon, initiateur de la science moderne expérimentale, Ponge donne de l'artiste une définition qui fait de lui essentiellement un homme de laboratoire :

Novum organum. I. Considérer l'artiste comme un chercheur (désireux, acharné, ravi) qui trouve parfois, un travailleur désintéressé. (…) Qui trouve parfois, mais il ne s'intéresse pas à ses trouvailles comme telles : il continue à chercher. Homme de laboratoire : laboratoire de l'expression (NIO, II, 981).

L'exemple des peintres vient donner une dignité nouvelle à l'activité de chercheur que Ponge revendique depuis dix ans, depuis le « Bois de pins » : « Vertu de la recherche authentique donnée comme telle » (*ibid*., 981).

Avec « Le Murmure », quasi-contemporain du texte précédent, Ponge infléchit le modèle de l'artiste vers celui de l'artisan. Il introduit en effet un thème nouveau, celui de la réparation du monde, tâche indispensable et à laquelle œuvrent, avec une modestie exemplaire, quelques artistes :

La fonction de l'artiste est ainsi fort claire : il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. (…) Son rôle est modeste, on le voit. Mais l'on ne saurait s'en passer (M, I, 627-628).

Il est remarquable que la fonction de l'artiste soit désormais définie non comme *création* mais comme *réparation :* l'évolution va en effet dans le sens de la « modestie ». Ceci est encore plus net dans « Braque-dessins », où la fonction de l'artiste se caractérise par sa modestie artisanale. L'artiste y prend même figure de simple mécanicien :

Lorsqu'on entre dans l'atelier de Braque, vraiment c'est un peu, qu'on m'en croie, comme chez un de ces mécaniciens de village, auxquels bien des automobilistes ont eu à faire (…). Plusieurs voitures sont au fond, immobiles (…). L'homme va posément de l'une à l'autre, selon l'urgence et le bon emploi de son temps. (…) Il ne s'agit que de les remettre en route, avec les moyens du bord, souvent réduits (AC, II, 587).

Cette nouvelle approche de l'artiste est déduite d'une notion également inédite jusqu'au « Murmure », celle du « fonctionnement » du monde :

Jamais, certes, depuis que le monde est monde (…), jamais le monde dans l'esprit de l'homme n'a si peu, si mal fonctionné. Il ne fonctionne encore que pour quelques artistes. S'il fonctionne encore, ce n'est que par eux (M, I, 627).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Le propos des artistes est de « remettre en route » le monde, « par fragments, dans leur atelier » (*AC*, II, 586-587). La notion de *fragment* est importante. Filant la métaphore du mécanicien, Ponge insiste sur le caractère à la fois partiel et unique de chaque réparation, car « jamais il ne s'agit que de cas d'espèce » et il ne viendrait pas à l'esprit de l'artisan « de s'en tenir à l'une de ces trouvailles (…) ni de l'exploiter en système » (*ibid*., 587). L'éthique ainsi décrite rappelle celle que Ponge présentait, à l'époque de *La Rage*, dans « Berges de la Loire » : « ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos » (*RE*, I, 337). Elle confirme aussi la règle d'« une rhétorique par poème » (*PR*, I, 198).

Selon le même principe de transposition du pictural au littéraire, les dessins de Braque, c'est-à-dire ses esquisses, ses tentatives préliminaires, entrent en équivalence, par rapport à ses tableaux, avec les « brouillons » de Ponge par rapport à ses textes achevés. Affirmant sa prédilection pour tout ce qui donne à voir le travail en cours, l'humble affrontement quotidien d'un homme avec la matière (formes ou mots) qu'il travaille, Ponge avoue « préférer presque aux chefs-d'œuvre ces (…) pages d'étude où s'inscrivent toutes vives les péripéties du combat avec l'ange » (*AC*, I, 584). Aux tableaux achevés il préfère la trace des « desseins » :

Que dessine Braque ? ses desseins. (…) Des propositions sans délectation ni jactance, hasardées seulement, posément, et pouvant au besoin être retirées. Une suite de tentatives, d'erreurs tranquillement compensées, corrigées (ibid., 588).

C. Etre soi-même le lieu d'une métamorphose, offerte à la vue du public

Il n'est donc pas étonnant que Ponge consacre, avec « L'Atelier » (1948) un texte à ce lieu où s'élabore le travail de l'artiste. « L'Atelier » diffère profondément de tous les précédents écrits sur l'art, au sens où il ne propose pas une critique d'art mais une approche de l'objet atelier, qui entre donc ainsi dans le *chosier* de Ponge : cette « notion d'atelier », écrit-il dès les premières lignes, « nous devons tenter de nous l'approprier aujourd'hui » (*AC*, II, 567, je souligne). Néanmoins l'atelier est moins considéré pour lui-même, comme « chose », que pour l'artiste qui l'habite et y accomplit sa « métamorphose ». En effet l'une des raisons qui soutiennent l'identification de Ponge à l'artiste, c'est la dimension physique de l'activité artistique, l'implication du corps de l'artiste dans sa pratique.

La personne de l'artiste : le véritable objet d'art

Dès « Braque ou l'Art moderne », Ponge soulignait la mise en œuvre, dans l'art, des qualités propres à la personne de l'artiste, qualités que l'artiste « réinvente » chaque fois

à partir (…) de ses plus simples rapports d'individu à Société et d'homme à Nature, et (qui plus est) à propos de ses défauts les plus particuliers, à propos de sa révolte, de son inadaptation, et des grincements que provoque l'insertion dans la nature de sa personne, cette nouveauté (PAE, I, 137-138).

Comme le signale Robert Melançon, « c'est un thème constant du *Peintre à l'étude* que l'art procède d'exigences intimes, qu'il est lié à la personne de l'artiste »[598]. Dans « Déclaration, condition et destin de l'artiste », Ponge réaffirmera que « [l'artiste] exprime *face au monde* (à propos des émotions qu'il en reçoit) *son plus particulier*. Respecte son impression première :

[598] Note sur « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », *OC* I, p. 950, note 2.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ce qu'il reçoit des objets du monde » (*NIO*, II, 981). Mais c'est avec « L'Atelier » que s'opère une véritable focalisation sur la personne de l'artiste.

« Nous approchant d'eux [les ateliers d'artistes] au plus près, nous serons aussitôt frappés de la présence devinée en leur intérieur incontestablement d'une *personne* » (*AC*, II, 568), écrit Ponge. Il insiste sur la dimension physique, voire organique, de cette personne, décrivant – comme on pourrait le faire à propos d'un animal – son « activité spasmodique, parfois accélérée, souvent ralentie », incitant à observer « ces yeux, leur expression muette, ces gestes lents et ces précautions ; et cet empêtrement ; et parfois même cette immobilité muette de nymphes » (*ibid*., 569). La comparaison avec l'animal devient explicite un peu plus loin, avec l'identification de l'artiste et de son atelier respectivement à un insecte et à son cocon :

disons qu'il s'agit ici, sur le corps de certains bâtiments, comme parfois sur la branche d'un arbre ou sur la feuille d'un mûrier, d'une sorte de nids d'insectes, – d'une sorte de cocons. Et donc, bien sûr encore, d'un local ou d'un bocal organique, mais construit par l'individu lui-même pour s'y enclore longuement (…). Et à quelle activité s'y livre-t-il donc ? Eh bien, tout simplement (et tout tragiquement), à sa métamorphose. (…) à l'aide de tels membres grêles épars, échelle, chevalets et pinceaux ou compas (…), laborieusement ou frénétiquement parfois, l'artiste (c'est le nom de cette espèce d'homme (…) mue et palpite et s'arrache ses œuvres. Qu'il faut considérer dès lors comme des peaux (ibid., 569).

Cette métaphore longuement développée est capitale. Notamment en ce qu'elle remplace l'ancienne métaphore de la coquille par celle du cocon. Je reviendrai plus loin sur ce point, mais ce que je voudrais souligner ici c'est la notion d'une métamorphose *inhérente* au travail. Cette métaphore, écrit Robert Mélançon, « impose la conclusion que les œuvres sont les résidus d'une modification de la personne de l'artiste, qui est le véritable objet et le chef-d'œuvre de l'art »[599]. L'exercice de l'art devient processus de métamorphose pour l'artiste. Cela éclaire encore davantage le sens très particulier que Ponge donne au fait de « s'exprimer ». L'artiste n'exprime pas ce qu'il est, son identité donnée, préalable à l'exercice de son art ; c'est par cet exercice même qu'il accède à cette identité.

Deux ans plus tard, « Braque dessins » confirmera l'intérêt prépondérant de Ponge, dans son approche de l'art, pour la personne de l'artiste **:** ce texte présente en effet comme le « summum » pour l'amateur d'art le fait de « jouir humainement, plus encore que des œuvres elles-mêmes, des qualités rares et touchantes qu'elles révèlent chez leur auteur » (*AC*, II, 584). Il semble bien que pour Ponge le véritable objet d'art soit l'artiste lui-même, en tant qu'individu aux prises avec l'expression, et parvenant dans cet affrontement même à se constituer dans son identité.

Mais l'identification de Ponge à l'artiste n'est pas encore totalement établie au moment où il écrit « L'Atelier ». En témoigne la distance que le texte entretient, par son dispositif énonciatif, entre l'artiste et celui qui, l'observant du dehors, commente son activité. Le locuteur est en effet dans la position – presque douloureuse – d'obscur observateur d'un lumineux spectacle entrevu à travers la paroi vitrée de l'atelier. « Obscur » dans tous les sens du terme : « nous qui logeons à telle obscure enseigne de ne pouvoir, si nous ne nous trompons, nous croire artiste (ni poète) » (*ibid*., 567) note l'auteur dès les premières lignes

[599] Notice sur *Le Peintre à l'étude*, *OC* I p. 928-929.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

du texte. « Obscure enseigne » renvoie entre autres aux conditions matérielles extrêmement difficiles dans lesquelles se trouve Ponge à cette époque[600].

L'artiste (l'écrivain) et son public (son lecteur)

En 1950, en revanche, l'identification de Ponge à l'artiste paraît accomplie ; du moins est-elle revendiquée, dans « Le Murmure », et il est remarquable qu'elle le soit dans le cadre d'une adresse au lecteur, l'une des plus confiantes que Ponge ait jamais exprimées :

Quel que soit le lecteur de ces lignes, la vie, puisque enfin il peut lire, lui laisse donc quelque loisir. Et non seulement sa vie, mais sa pensée même, puisqu'il confie ce loisir à la pensée d'un autre homme. (Lecteur, entre parenthèses, sois donc le bienvenu en ma pensée…) Mais si maintenant ma pensée est seulement celle-ci : de te conserver à ton loisir, de t'engager plus profondément en lui – et si j'y parviens… Alors peut-être suis-je un artiste (M, I, 623)

Il semble en effet que l'identification de Ponge à l'artiste soit d'emblée inséparable d'une conception de l'œuvre définie empiriquement, à partir de l'effet qu'elle est capable de produire chez le lecteur. L'œuvre d'art, c'est ce qui génère chez autrui un certain nombre de sentiments heureux, à commencer par un plaisir profond et durable :

il se trouve que certains hommes sont capables (…) de produire (…) des objets tels qu'ils puissent être choisis par toi pour que leur contemplation ou leur étude occupent profondément ton loisir, le satisfassent, lui suffisent et ne t'engagent en rien d'autre. Voici que tombe sous nos sens quelqu'un de ces objets étranges (…) ; sa considération provoque en nous – d'abord je ne sais quel mouvement d'instinct (…) – puis nombre de sentiments profonds ou élevés – et nous désirons nous l'approprier, ou du moins en conserver l'usage pour notre plaisir éternel. (…) Un tel objet est une œuvre d'art. Celui qui l'a produite est un artiste (ibid., 623-624)

Cependant Ponge se refuse absolument à tomber pour autant dans l'alternative traditionnelle consistant à opposer les charmes que dispenserait l'artiste à la conviction qu'imposerait l'intellectuel. Charmer et convaincre lui paraissent l'un comme l'autre les pôles du « plus fastidieux des manèges » (*M*, I, 625). Or dans la critique qu'il fait de cette opposition il opère un dépassement spectaculaire par rapport à la façon dont lui-même a pu, par le passé, envisager la relation de l'auteur à son lecteur, notamment à travers la figure du bouffon :

(…) nous le voyons bien : du mécénat à l'art dirigé, de l'état de <u>bouffon</u> à celui d'ingénieur des âmes, du poète badin au poète penseur, des tours d'ivoire aux tréteaux de meetings, du vrai au beau, au bien, et de l'aimable à l'utile, – la condition des artistes depuis des siècles s'est inscrite entre ces deux termes (ibid., 625).

Les termes en question correspondent en fait à deux postulations anciennes vécues par Ponge, toutes deux génératrices de risques graves : vouloir plaire (avec comme repoussoir la figure du bouffon), vouloir convaincre (avec celle du poète engagé). Dans « Le Murmure » Ponge se démarque des deux grandes figures qui lui ont servi antérieurement à métaphoriser sa position par rapport au public : celle, revendiquée par désespoir, du bouffon, et celle, longtemps assumée, de l'avocat.

[600] Particulièrement en 1948, année où il voit saisir son mobilier.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« L'Atelier », lui, place la relation auteur-lecteur, par une homologie implicite avec celle qui unit l'artiste à l'amateur d'art, sous le signe d'un motif essentiel : celui de la *transparence*. En effet c'est avant tout par leur transparence – due à leurs larges verrières – que Ponge définit les ateliers d'artistes « dont l'aspect singulier est d'être, par tout ou partie de leur surface (murs et toits), translucides » (*AC*, II, 567, je souligne). Ce qui peut se traduire ainsi : le travail de l'artiste a pour caractéristique qu'il s'offre à la vue d'autrui. (Le point de vue énonciatif, dans ce texte, est, du reste, celui d'un observateur collé à la paroi transparente de l'atelier.) C'est, rappelons-le, parce que Ponge a été introduit dans l'atelier des peintres et que ceux-ci le lui ont ouvert en toute transparence, qu'il a pu renouveler profondément sa conception de l'art. Cette expérience le confirme dans le désir d'ouvrir, lui aussi son laboratoire au lecteur, et de se laisser voir par celui-ci dans l'exercice de son activité, avec les « empêtrements », et les « mues » qu'elle comporte. Désir qu'il ne va cesser de mettre en œuvre de plus en plus systématiquement.

On le voit, la rencontre de Ponge avec les peintres, et l'activité de critique d'art qui s'est ensuivie l'ont conduit à une profonde redéfinition de sa propre pratique. Si dans un premier temps la confrontation à l'art a pu avoir quelques effets déstabilisateurs, elle a finalement conduit Ponge à un repositionnement grâce auquel il dépasse la plupart des conflits qui l'agitaient après-guerre. Entre 1947 et 1950 Ponge affirme sa volonté de se définir avant tout comme artiste ; il choisit ouvertement le parti des artistes contre celui des intellectuels. Par ce ralliement, il échappe tout d'abord à l'isolement auquel pourrait l'exposer son retrait vis-à-vis du Parti communiste et des intellectuels en général. Il se donne une nouvelle appartenance, qui ne comporte toutefois aucun des aspects aliénants de la précédente, et lui paraît au contraire favorable à ce désir d'assumer sa « singularité » et de « prendre son propre parti », qui caractérise sa position après-guerre. Puis, en insistant sur l'engagement des artistes au service de l'homme, et sur leur capacité à fournir une réponse au trouble de l'époque, Ponge se situe dans une mouvance qui lui permet de rectifier les malentendus auxquels a pu donner lieu la réception du *Parti pris des choses.* C'est pratiquement l'ensemble des difficultés auxquelles il était confronté dans l'immédiat après-guerre – et que j'évoquais au chapitre précédent – qui se trouvent ainsi levées. La réflexion sur l'art a conduit Ponge à un approfondissement des valeurs morales, esthétiques, politiques qui gouvernent sa propre pratique. Il est désormais prêt à les faire connaître, à s'expliquer plus qu'il ne l'avait encore jamais fait, à faire à son tour entrer le lecteur dans son atelier.

D. Faire entrer le lecteur dans son propre atelier

De décembre 1947 aux premiers mois de 1948, Ponge, lors d'un séjour en Algérie, note ses impressions et réflexions, qui seront recueillies sous le titre de « My creative method » et « Pochades en prose ». Ces deux textes manifestent une démarche encore inédite de sa part : s'expliquer sur sa méthode de travail. Certes, ce n'est pas la première fois qu'il ouvre la porte de son atelier : il l'avait fait dès 1941 avec « Le Bois de pins » ; mais l'aperçu qu'il donnait alors de son travail ne concernait que le texte en train de s'écrire, dans une alternance entre rédaction et commentaires réflexifs. C'est la première fois qu'il entreprend de présenter dans son ensemble sa façon de travailler, dans une démarche ouvertement explicative et en somme pédagogique. Or il se trouve – et cela explique largement le fait – que ces explications constituent une réponse à une demande émanant de son propre lectorat.

Nouvel avatar (pleinement positif, cette fois) de sa rencontre avec le public, Ponge se trouve en effet sollicité, en 1947, par des lecteurs qui lui sont *déjà acquis* – en l'occurrence

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

des lecteurs suisses, particulièrement informés. En octobre, Gerda Zeltner-Neukomm, exprime à Ponge, au nom de la revue *Trivium* [601], son désir de publier un article de lui, dans lequel il présenterait son projet poétique :

vous nous êtes devenu cher, à moi et à mes amis (…) parce que vous nous apprenez à voir, vous nous appelez à voir et à ressentir dans les paroles une nouvelle substance palpable, merveilleusement matérielle. (…) Ce que nous aimerions donc que vous nous fassiez, c'est de parler de votre « poésie » (…) à un public qui ne vous connaît pas encore très bien et qui, souvent, a de la peine à trouver vos textes [602].

C'est bien comme une *réponse* à cette demande que Ponge présentera « My creative method » :

Je n'ai pas publié bien autre chose qu'un petit livre intitulé Le Parti pris des choses. Il y a cinq ou six ans de cela. Et voici que quelques personnes l'ayant lu, il s'en est trouvé un petit nombre pour me demander des explications à son sujet, souhaitant surtout que je dévoile un peu ma méthode créative, comme elles disent (M, I, 525)[603].

Cependant, Ponge n'oublie pas qu'on lui demande de s'adresser à des destinataires censés encore mal connaître son œuvre. Ce fait s'accorde parfaitement avec son penchant profond pour les explications qui « reprennent tout du début », sans s'appuyer sur une base de présupposés considérés comme acquis. D'autre part, c'est pour lui une occasion précieuse, s'adressant à un public étranger sans doute moins influencé par les lectures critiques – en particulier celle de Sartre – de son œuvre que le public français, de prendre en charge lui-même la présentation de son travail. Avec « My creative method » il s'emploie à replacer clairement son œuvre dans son intention d'origine, à s'expliquer sur le projet qui la sous-tend.

Mais toute la question est précisément là, dans la fonction d'« explication » qu'est censé assumer ce texte. Le fait de « s'expliquer » est, en effet, loin d'aller de soi aux yeux de Ponge, qui, rappelons-le, écrivait en 1924, en tête de la première pièce de son premier recueil : « Je ne saurai jamais m'expliquer ». Faisant lui-même allusion à cette déclaration[604], il s'interroge sur son revirement :

J'ai commencé (vraiment) par dire que je ne saurais jamais m'expliquer. Comment se fait-il que je ne m'y tienne plus (à cette position) ? Car non, vraiment, maintenant, je ne conçois nullement impossible, nullement déshonorant, niais, dupe ou grotesque (vaniteux) de tenter de m'expliquer. Au contraire je trouve ça très gentil (qu'on me le demande ou propose) et je trouverais un peu ridicule maintenant de répondre par un fier refus de principe.

[601] Sous-titrée « Revue suisse trimestrielle pour la science de la littérature et la stylistique ».

[602] ***Lettre reproduite dans OC I p. 823***

[603] ***Du reste, le titre même que Ponge choisit manifeste une adhésion (nouvelle) aux lectures critiques qui peuvent être faites de son œuvre, puisque « My creative method » est d'abord le titre d'un article de Betty Miller(paru dans Horizon à Londres en septembre 1947) que Ponge désigne comme « l'un de □s□es critiques les plus bienveillants » (M, I, 527).***

[604] Noter que Ponge fait lui même un renvoi, en bas de page, à la « Première ligne du premier texte de ma première plaquette (Douze petits écrits, NRF, 1926) ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C'est cela qui me paraîtrait niais, dupe et grotesque. Qu'est-ce donc qui a changé ? (ibid., 519)

Ce n'est pourtant pas, il faut le rappeler, la première fois qu'il s'explique. Maintes fois il a, par exemple, expliqué et tenté de justifier son parti pris en faveur des choses. Mais c'est la première fois qu'il le fait en réponse à une sollicitation. Jusque-là il s'expliquait sur un mode toujours plus ou moins défensif, ce qui pouvait entraîner un ton parfois glacial ou solennel, voire franchement agressif. « C'est aussi pour vous mettre le nez dans votre caca, que je décris un million d'autres choses possibles et imaginables » écrivait-il ainsi en 1943 dans « Pages bis X » (*PR*, I, 221). A présent l'explication demandée se situe dans un contexte apaisé et bienveillant. Elle n'en suscite pas moins un certain nombre de problèmes, et elle fournit l'occasion d'importantes mises au point.

A la question « qu'est-ce qui a changé ? » Ponge donne la réponse suivante : « ce qui a changé, c'est mon existence par rapport aux autres, c'est qu'une œuvre existe, et qu'on en a parlé » (*M*, I, 519). Il est remarquable que sa réponse concerne non un changement personnel mais un changement dans la relation avec les « autres ». C'est la relation désormais établie avec les lecteurs qui modifie en retour sa propre relation à son œuvre, et qui l'autorise à traiter celle-ci en *objet* (ce terme étant, on le sait, honorifique et non dépréciatif, dans la bouche de Ponge), avec les *droits* que ce statut d'objet comporte :

Ainsi ces choses : mon œuvre, ma personnalité, je puis les considérer maintenant comme toute autre chose, et écouter (répondre à) l'appel a minima qu'elles objectent aux explications qui en ont été données. Il faut que je corrige leurs fausses interprétations (ou définitions)[605] (ibid., 519).

Par cette déclaration Ponge confère à ses œuvres le statut d'objets du monde, dont il peut et doit, au même titre que les autres objets, rendre compte, – aux « autres ». Il y a là une redéfinition des positions, sous la forme d'une triade auteur-œuvre-public, qui signale que désormais la relation aux hommes est devenue au moins aussi importante que la relation aux objets.

Si le fait de s'expliquer fait l'objet d'un accord de principe, des mises au point s'avèrent nécessaires sur la nature de ces explications. En effet, la demande du public risque de reconduire Ponge à une conception de la parole et de l'œuvre qu'il abhorre par-dessus tout : il ne peut être question pour lui de parler à ses lecteurs dans le but de lui transmettre des « idées » qui serviraient à traduire son œuvre en d'autres termes que ceux dans lesquels elle a été écrite. L'enjeu est pour lui d'éviter un nouvel écueil dans sa relation avec ses lecteurs, écueil rendu possible par sa nouvelle notoriété et la position d'autorité qu'elle lui confère.

Aussi, comme dans la « Tentative », dissipe-t-il d'emblée le malentendu qui consisterait à attendre de lui des « idées ». « Sans doute ne suis-je pas très intelligent : en tout cas les idées ne sont pas mon fort » (*ibid*., 515), déclare-t-il en préalable, parodiant Valéry[606]. Le postulat qu'il tente d'établir clairement dans « My creative method » est que, si explications il y a, elles ne pourront en aucun cas concerner son œuvre elle-même, sous forme d'explications de textes, mais seulement sa méthode. Aussi rappelle-t-il que ce qu'on lui a demandé, c'est du reste essentiellement cela : qu'il « dévoile un peu [s]a méthode créative ». Le choix du terme *dévoiler* est significatif : il participe de ce projet de transparence

[605] On reconnaît, dans ce désir de rectification, l'un des motifs de la « Tentative orale ». Ponge dira plus loin, pourtant, que l'auteur d'un poème est « le seul à ne pouvoir l'expliquer » (ibid., 528). Sans doute faut-il faire un distinguo entre l'explication d'un texte et la simple rectification d'erreurs d'interprétation.

[606] Lequel écrivait dans *La Soirée avec monsieur Teste* « La bêtise n'est pas mon fort. »

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

qui anime Ponge, à l'instar des artistes se laissant observer dans leur atelier. Fort de la conception de l'artiste en artisan qu'il a élaborée dans ses écrits sur l'art, il va lui aussi laisser entrer dans son atelier le lecteur, qui pourra ainsi le « prendre sur le fait, en flagrant délit de création » (*ibid*., 525), et il va également lui confier certaines des « constatations » auxquelles ce travail donne lieu (constatations qualifiées par lui d'« expérimentales » et soigneusement distinguées des « idées ») (*ibid*., 516).

Il s'y emploie avec un véritable souci de clarté pédagogique. Ce qu'il livre au lecteur, ce sont vraiment des explications sur son projet, et non de simples memorandums comme ceux qu'il s'adresse parfois à lui-même en marge de son travail d'écriture. Il tente de présenter son travail dans son ensemble, depuis l'origine, et d'en éclairer les prémisses[607]. L'intention pédagogique se manifeste aussi par des références constantes au lecteur, souvent sous forme d'adresse directe (« Je suis paresseux, et voyez, ce texte même, je suis persuadé que je n'ai pas tellement à le nourrir d'idées originales ») (*ibid*., 520) ou même dans un mime de dialogue : « Et pourquoi, m'objectera-t-on, recommencer ce qui a été fait à plusieurs reprises (…) ? – Mais, répondrai-je, (…) » (*ibid*., 516).

Et pourtant, l'on perçoit en même temps dans le texte un refus d'adhérer totalement à la position pédagogique, ou même seulement explicative. Ne serait-ce que dans une désinvolture qui, de loin en loin, manifeste un désir de se dérober à ce rôle, dans une forme d'auto-dérision. Ainsi dans ce passage :

Et faut-il pour cela – on pourrait le croire – qu'ils [les objets littéraires] soient plus abstraits que concrets ? Voilà la question. …(Complètement abruti par la visite du préfet, je n'ai pu pousser plus loin…) (ibid., 520).

Ou encore dans des notations telles que «Traiter ici à fond la question vocabulaire » (*ibid*., 521), qui restent non suivies d'effet, comme si l'explication avait eu un moment l'intention de se construire en discours organisé, et y avait finalement renoncé. Cette distance par rapport à la posture pédagogique peut surprendre, dans la mesure où Ponge a manifesté à plusieurs reprises son goût pour la pédagogie, et que « My creative method » lui offre précisément une voie toute tracée pour l'exercer[608]. Cela est en fait révélateur d'un fait essentiel : la relation pédagogique n'intéresse Ponge que comme jeu, comme stratégie (affichée) en direction du lecteur. Il aime surtout la pratiquer de sa propre initiative, comme élément d'un dispositif du texte. Lorsqu'on la lui demande, il tient à montrer qu'il n'en est pas dupe, et qu'il a de fortes réticences à l'égard de tout projet d'explication exhaustive. La posture explicative, si l'on y adhère totalement, menace en effet d'aliénation la parole ; quelques années plus tard, Ponge écrira, dans « A propos de l'art dit explicatif » :

Je crois qu'on peut être explicatif, à condition que ce ne soit que m'explicatif ou s'explicatif, ou plutôt selfsplicatif, enfin qu'il ne s'agisse que de s'expliquer authentiquement les choses à soi-même. (…) Il ne s'agit que de selfspliquer les choses (…) dans leur complétude énigmatique (PE, II, 1018).

Ce souci d'authenticité, envers soi-même d'abord, hors capture par le désir d'être accepté par autrui, explique ce fait un peu surprenant que, en réponse à la demande de la revue *Trivium*, Ponge ait proposé un texte qui est en réalité un journal tenu par lui pendant

[607] D'abord le plaisir ressenti devant l'évidence concrète des objets du monde extérieur, qui est, dit Ponge « □s□a seule raison d'être, à proprement parler □s□on *prétexte* ». Puis la nécessité d'affirmer son existence en face de chacun de ces objets, ce qui ne pourra se faire « que par une certaine création de □s□a part à son propos. Quelle création ? *Le texte* » (*ibid*. p. 517).

[608] B. Gorillot souligne dans « My creative method » le désir chez Ponge de cultiver une contre-image d'*amateur*, en avouant volontiers ses négligences ou les impasses de son savoir. Son éloge nouveau de l'amateurisme lui servirait entre autres à contrecarrer « l'excès d'autorité que risquerait de produire l'image du "poète plus que philosophe"» (*Le discours rhétorique de Francis Ponge*, *op. cit*. p. 237).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

son séjour algérien[609]. Nulle mise en forme théorique pour ce premier écrit destiné à « s'expliquer », mais des notations éclatées au fil des jours. Conformes, en somme, au projet de laisser voir, comme il vient, le travail qui s'opère au sein de l'atelier. Du reste la référence à l'activité picturale est manifeste dans le texte, ne serait-ce que par l'importance thématique des couleurs (c'est l'exemple célèbre du « rose sacripant »[610]). Elle est encore plus évidente dans « Pochades en prose » (dont le titre lui-même est une référence picturale) qui donne une place considérable aux recherches en vue d'une définition précise des couleurs[611].

Si Ponge ouvre son atelier au lecteur, il se refuse en revanche, on l'a vu, à lui expliquer ses œuvres, et il commente ce refus. Un auteur est, dit-il, « le seul à ne pouvoir expliquer » son texte, « parce qu'il ne peut le dire autrement qu'il ne l'a dit (sinon sans doute l'aurait-il dit d'une autre façon) » (*ibid*., 529). Cependant, au-delà de cette réponse, qui pourrait au fond être celle de tout poète, le refus d'explication correspond à une conception esthétique proprement pongienne. La suite de l'argumentation est en effet celle-ci :

Mais peut-être le fait qu'un poème ne puisse être expliqué par son auteur n'est-il pas à la honte du poème et de son auteur, mais au contraire à sa gloire (…), enfin, peut-être pourrait-on dire qu'un poème qui ne peut aucunement être expliqué est par définition un poème parfait ? (..) [Socrate] n'aurait pas eu du tout l'idée de demander qu'on lui explique un poème qui eût porté son évidence avec lui… (ibid., 529-530).

Ponge revendique pour ses textes la qualité d'être inexplicables, et ceci à cause de leur évidence (l'un des principaux caractères qu'il souhaite, depuis toujours, leur conférer) :

Et peut-être puis-je penser qu'on admet ainsi dès l'abord qu'ils soient assez clairs (…) pour qu'on les reconnaisse inexplicables et qu'on se borne alors à me prier de dire comment j'ai pu parvenir à produire des textes si inexplicables, si évidemment clairs, si évidents (ibid., 535).

L'éventualité de voir « expliquer » ses textes heurte violemment son désir qu'ils soient des objets de jouissance immédiate, dans lesquels « on circule aisément, comme dans une révélation »[612]. D'où ce récapitulatif sur le statut de ses textes :

Poèmes, non à expliquer : 1° Poèmes-poèmes : parce que non logiques. Objets. 2° Poèmes-formules : plus clairs, frappants, décisifs que toute explication (ibid., 534)

Les « Pochades en prose » sont un corollaire précieux à « My creative method » en ce qu'elles éclairent rétrospectivement la notion d'*explication* en la faisant glisser vers celle (conforme à l'étymologie) de *déploiement* :

Je n'ai pas grand-chose à dire. Rien à prouver. Je ne voudrais rien non plus <u>expliquer</u>. Mais décrire plutôt. Ramener au plus simple. <u>Etaler</u>. Simplifier. (…)

609 Bernard Beugnot rappelle, dans sa notice, les circonstances de ce choix, à la fin de l'année 1948 : pressé par Fritz Meyer qui lui réclame le texte promis, « Ponge propose, pour ne pas faire attendre la rédaction, de réunir des notes de son journal d'Algérie » (*OC I*, 1089).

610 C'est dans le contexte de la recherche d'un qualificatif pour le rose du Sahel que Ponge choisit de se dévoiler « en flagrant délit de création » (*M*, I, 525).

611 « Le ciel est une grosse perle de nacre, (…) du bleu au gris-foncé bleu, du beige clair au bleu-gris foncé. (…) Il y a là de l'orangé, et du vert d'algue neuve. Les plages, d'un gris un peu d'asphalte. Entre l'or très pâle, le mordoré, le mastic, le blanc de céruse… » (*M*, I, 544-545).

612 C'est ce qu'il écrit, à la même époque, dans « Pochades en prose » (*M*, I, 551).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C'est de plain-pied que je voudrais qu'on entre dans ce que j'écris. Qu'on s'y trouve à l'aise. Qu'on y trouve tout simple. Qu'on y circule aisément, comme dans une révélation, soit, mais aussi simple que l'habitude. Qu'on y bénéficie du climat de l'évidence : de sa lumière, température, de son harmonie (ibid., 550-551, je souligne).

Dans ce passage de « expliquer » à « étaler » se dit une composante essentielle de la relation de Ponge à son lecteur : l'ambition de lui offrir un espace de circulation heureuse, un espace qu'il puisse d'emblée s'approprier. C'est encore un nouvel avatar de la proposition qui lui était initialement faite d'une « Promenade dans nos serres ».

Du reste, la tentative explicative de « My creative method » ne se conçoit pas sans l'appoint essentiel fourni par les « Pochades en prose », écrites simultanément et avec lesquelles elle constitue un dispositif à l'intention du lecteur. Les « Pochades » sont en effet comme un commentaire en acte des principes décrits dans « My creative method ». Ouvrant grand la porte de l'atelier du poète, elles illustrent la mise en œuvre de ces principes dans la quotidienneté du travail. L'un des manuscrits de « My creative method » porte du reste, en page de titre, « MY CREATIVE METHOD, illustrée de pochades en prose écrites en Algérie dans le même temps par l'auteur »[613]. Ces pochades, encore plus éloignées de toute théorisation que « My creative method » rendent compte d'un travail quotidien « tous azimuts » (aussi bien sur « le faux marbre » de la salle de bains (*ibid*., 539), que sur les femmes voilées, les jardins et les terrasses), inextricablement mêlé aux faits et gestes quotidiens, plus que jamais ancré dans les circonstances. Ce journal témoigne des sollicitations innombrables auxquelles l'écrivain est confronté, et de ses allées et venues incessantes d'un objet à l'autre, à l'instar du « mécanicien » Braque distribuant ses interventions aux divers objets présents dans son atelier. L'auteur circule dans son atelier comme il souhaite que le lecteur circule dans son œuvre.

6. La parole-murmure, la parole à l'état naissant

Cette période d'après-guerre est finalement celle où, à travers l'affrontement de difficultés de tous ordres, naît une nouvelle parole, libérée de nombre de ses anciennes entraves, résolument *habitée*.

L'événement décisif à cet égard est la « Tentative orale », où a enfin lieu la confrontation, en présence, de la parole à son destinataire et sa pleine réalisation orale. Mais ce que la « Tentative » manifeste de l'avènement d'une nouvelle parole se dessinait déjà avant elle, et se poursuit après elle. La conférence de janvier 1947 est le pivot à partir duquel rayonne la transformation de la parole. Elle en orchestre les motifs : première monstration publique du corps parlant, elle emblématise le cheminement de Ponge vers un enracinement toujours plus marqué de la parole dans le corps. Elle met aussi en lumière son actualisation dans le temps, et conduit à une valorisation de ce que Ponge appellera plus tard *la parole à l'état naissant*. C'est même sur une véritable réconciliation avec le temps, et avec le monde, qu'elle débouche, aboutissant à la notion essentielle de parole-*murmure*, que Ponge développera en 1950.

A. Parole incarnée

Depuis les débuts du *Savon* (1942) se disait une aspiration à faire vivre la parole dans sa réalisation immédiate, improvisée (son « bafouillage »), et à faire venir le *corps parlant* sur

[613] Voir la notice de Bernard Beugnot sur les « Textes d'Algérie », *OC* I p. 1088-1089.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

le devant de la scène. Ainsi, dans les passages du texte rédigés en 1944 et 1946, l'acteur chargé de déclamer le poème du savon, en l'absence de toute note écrite, est-il en somme « tout nu », comme l'est le savon une fois extrait de ses « enveloppes de papier ». Celui qui parle s'engage tout entier, dans un moment, dans un corps, dans un échange.

L'enracinement de la parole dans le corps avait déjà été souligné dans « Braque le Réconciliateur » (en 1946) par la métaphore du chant du rossignol, qui donnait pour enjeu à l'expression rien de moins que la possibilité pour un corps de tenir sa place juste dans le monde : le chant du rossignol, émanation du corps de l'oiseau, est ce qui assure l'équilibre de ce corps sur la branche où il se tient[614]. Et dans un registre plus trivial, Ponge n'avait pas hésité à rapprocher l'expression à la fois des excréments (dans son étude sur Fautrier) et des menstrues (à propos des *Proêmes*).

Dans la « Tentative orale », on a vu que l'accent était mis d'emblée sur la co-présence physique de l'orateur et de son public (avec la menace implicite qu'elle comporte) et sur le trouble de celui qui « se montre » pour la première fois. L'acte de prendre la parole se trouve ainsi, avec la « Tentative », survalorisé au détriment du contenu. Le but est de faire sonner la parole, de la faire advenir pleinement. L'adéquation de la parole à la singularité de l'être (réussir à « chanter son plus particulier » est le but annoncé de tout le travail de cette période) se confond, le temps de la « Tentative », avec le fait de réussir le passage de cette parole à travers le corps de l'orateur. Ceci peut être éclairé par un commentaire rétrospectif de Ponge dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*, à propos de Malherbe :

comme par exemple le courant électrique passant à l'intérieur d'une ampoule (…) produit de la lumière et de l'éclat, eh bien ! quand la parole passe à travers la complexion de quelqu'un qui est à la fois désireux, violemment, parfaitement furieux de désir, et conscient, et sans illusions quant à ce qu'il peut produire, eh bien ! la parole rougit et éclaire, du fait qu'elle ne fait que se dire elle-même (EPS, 191-192).

Il fallait que la parole passe, et en public, par le corps. Il fallait faire assister à sa naissance. L'émergence d'une parole véritablement singulière devait passer par cette épreuve. Ponge conceptualisera plus tard cette intuition, avec ce qu'il appellera « la parole à l'état naissant » et désignera la « Tentative orale » comme tentative d' « exemplifier » la « verbalisation en acte » et de « démontrer publiquement que l'acte de l'artiste (…) était une sorte d'*opération* » (*EPS*, 97).

Il est remarquable que l'autre grand texte qui prolonge et renforce l'association entre corps et œuvre, « l'Atelier » (1948), présente lui aussi une naissance de la parole (de l'œuvre) *devant témoin*. En effet on a vu que la « métamorphose » à laquelle l'artiste se livre dans son atelier est décrite du point de vue d'un observateur *assistant* à cette métamorphose derrière la paroi vitrée de l'atelier. Et ce qu'il lui est donné d'observer engage l'être entier de l'artiste, qui à l'intérieur du « cocon » de son atelier, est en train, comme la chrysalide, d'opérer sa propre transformation. Il est intéressant, quant au rapport de l'œuvre avec le corps, de comparer l'image de l'artiste dans son cocon avec celle, naguère si insistante, du mollusque dans sa coquille. Passant de la coquille au cocon, l'artiste ou l'écrivain passe d'un *état* défini une fois pour toutes (l'enfermement dans une sécrétion protectrice) à une *activité* de transformation, limitée dans le temps. La coquille est l'habitat définitif de l'animal : entre elle et lui le rapport est d'adaptation et de protection (se « garder »…). Le cocon n'est que le lieu transitoire où la chrysalide s'enferme pour accomplir sa métamorphose. De

[614] « Qu'on s'en persuade, lorsqu'un rossignol chante, c'est que son équilibre l'exige, et qu'il tomberait de la branche s'il ne chantait à l'instant » (*PAE*, I, 129).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

plus, la métaphore de la coquille faisait de la parole une sécrétion qui, bien que produite par l'être vivant, lui servait d'enveloppe extérieure, alors que dans le cocon s'accomplit une métamorphose intérieure qui concerne l'être tout entier. La différence est essentielle : désormais la parole n'est plus considérée comme une *production* de l'être, mais comme une *transformation* de cet être. Le rapport de l'artiste à son œuvre n'est pas de simple engendrement.

L'un des manuscrits de « L'Atelier » fournit sur ce point un commentaire éclairant : Ponge, y définissant l'atelier comme cocon, renonce du même coup à « l'idée que l'artiste engendre l'œuvre » ; celui-ci, dit-il, « est travaillé, et non par l'œuvre mais par autre chose, (…) il y perd ses peaux, y mue (…), les œuvres successives étant plutôt ses peaux que ses enfants »[615]. L'image des « peaux » abandonnées successivement rappelle et confirme l'intuition originelle de l'écorce se détachant de l'arbre, présente dès « Le Tronc d'arbre »[616], en 1926, et reprise peu après dans « Raisons de vivre heureux », où les différentes « manières » d'un auteur « à chacun des ses âges » sont comparées aux « successives écorces d'un arbre, se détachant par l'effort naturel de l'arbre à chaque époque » (*PR*, I, 199).

A propos du passage nécessaire de la parole à travers le corps, de la *naissance* de la parole, il me faut encore mentionner ces notes prises pendant le séjour de Ponge en Algérie[617], et qui, à quelques jours d'intervalle, se répondent pour tenter de mettre à jour une intuition concernant l'enracinement physique de la parole – comme de l'écriture : le 23 décembre 1947, dans « Pochades en prose », Ponge tente de reformuler son très ancien mot d'ordre « il faut parler » et semble, ce faisant, saisi de trouble : « Il faut parler, il faut forcer la plume à rendre un peu… Il faut parler, il faut tenir la plume… » (*M*, I, 551-552). Si le « il faut » n'a pas varié, gardant toute sa force injonctive, le « parler » vacille dans l'attente d'un nouveau contenu, peut-être parce que la distinction entre parler et écrire a quasiment disparu. Ponge poursuit cependant :

Il faut fixer la plume au bout des doigts, et que tout ce qu'on éprouve parvienne à elle et qu'elle le formule… (…) Toujours la plume au bout des doigts et que chaque « pensée », que chaque mouvement de l'arrière-gorge, du cervelet (?) se voie transcrit par les mots convenables sur le papier au moyen de la plume. Formulation au fur et à mesure. Tant que je n'aurai pas le parfait usage de ce moyen, de cet instrument, (…) je ne pourrai me prétendre écrivain. (…) Mais comment, par quelle aberration continuée, se fait-il que je ne m'avise de cela que vers ma cinquantième année ? (M, I, 552)

Moins que jamais l'écriture est séparée de la parole. La plume qui écrit est désormais envisagée comme un prolongement du corps, susceptible d'enregistrer les tressaillements non seulement du cerveau mais aussi de l'appareil phonatoire (de « l'arrière-gorge »).

Quelques jours plus tard, cette « arrière-gorge » se voit définie comme le lieu quasi-sacré du Verbe. Le 4 janvier dans « My creative method », Ponge note que s'il est « fier » lorsqu'il parvient à « une belle image », à une « représentation hardie, neuve et juste », c'est qu'il lui semble avoir

donné à jouir à l'esprit humain. (…) Non pas seulement donné à voir, (…), non ! donné à jouir à ce sens qui se place dans l'arrière-gorge : à égale distance de

615 Manuscrit des archives familiales. Cité par Robert Mélançon dans sa notice sur « L'Atelier », *OC*, II p.1546.

616 « Détache-toi de moi ma trop sincère écorce » (*PR,* 231).

617 De décembre 1947 à février 1948.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

la bouche (de la langue) et des oreilles. Et qui est le sens de la formulation, du Verbe. (…) Ce sens qui jouit plus encore quand on lit que quand on écoute (mais aussi quand on écoute), quand on récite (ou déclame), quand on-pense-et-qu'on-l'écrit(ibid., 523-524).

Cette notation, postérieure de quelques jours à celle des « Pochades en prose » insiste sur le fait que toute parole, orale ou écrite, est destinée d'abord à être *prononcée* ou *entendue*. Il n'est plus question de la plume ni du papier. Le lieu de la parole s'est totalement intériorisé, indépendamment de son support, pour se confondre avec un nouvel organe des sens – ou du sens – que Ponge situe « à égale distance de la langue et des oreilles ». C'est là que se produit la jouissance, même si elle se traduit par l'écrit (« quand on pense et qu'on l'écrit »). Comme dans la « Tentative orale », Ponge cherche à court-circuiter l'étape de l'« idée » pour situer l'essentiel de l'opération de parole non dans la conceptualisation mais dans l'actualisation. Et, fait très important, le critère de l'accomplissement de cette parole se situe dans la jouissance qu'elle procure. On a vu que la « Tentative » esquissait une avancée vers le futur concept de l'« objoie ». C'est également ce concept qui informe ce passage de « My creative method ». La parole se définit par la jubilation qu'elle procure à qui la profère et à qui l'entend, jubilation qui signale qu'elle atteint à une vérité.

C'est, initialement, le travail sur *Le Savon* qui a fait émerger le thème de la jubilation :

Qu'intervienne un homme (…) qui a besoin du savon. Qui reconnaisse ses qualités, propriétés, susceptibilités, et sache en user (…). Alors on assiste (…) à la jubilation de notre objet dans le don de soi. (…) Il a trouvé son heure et son heur (S, II, 380-381).

Puis « Matière et mémoire » avait mis au premier plan la nécessité du « bonheur » du matériau dans le processus de création, tandis que « Braque le Réconciliateur » insistait sur l'importance de « se débarrasser de l'idée, de la remplacer par un objet esthétique » (*PAE*, I, 131). C'est surtout avec « Le poète propose la Vérité » (août 1946) que le thème de la jouissance comme indice de vérité avait pris forme. Tout ceci aboutissait, dans le cadre de la « Tentative orale », à une première évocation de ce qui serait nommé plus tard « objoie »[618].

L'extrait de « My creative method » cité plus haut fait mesurer le chemin parcouru depuis 1944 : l'érotisation qui avait alors été introduite dans la relation au lecteur se double à présent d'une érotisation de la matière verbale et d'un enracinement de la parole dans le corps parlant. L'objectif assigné à la parole est désormais de l'ordre d'un orgasme obtenu grâce à la prise en compte de tous les éléments (la personne de l'auteur, celle du lecteur, les « désirs » du matériau) en jeu dans l'expression. Tel est l'aboutisssement du processus d'interactivité mis en place dans *Le Savon*. La parole est affaire plurielle, affaire de collaboration interactive, et non de solitude du moi face au monde.

Si de sa parole Ponge avait souhaité initialement faire un objet (en faisant de ses poèmes des équivalents d'objets), désormais il prend de plus en plus en compte l'humain, l'incarnation humaine. Or si celle-ci est inséparable du corps, elle l'est également des données physiques que sont l'inscription dans le temps et l'espace, c'est-à-dire pour ce qui concerne la parole, de son actualisation.

B. Parole actualisée : « Nous marchons dans les pas du temps, guéris »

618 Ponge emploiera le mot dans une lettre de 1954 à Paulhan, mais c'est seulement dans l'« Appendice V » au *Savon*, en 1965, qu'aura lieu l'apparition « officielle » du terme.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

[Parole actualisée : « Nous marchons dans les pas du temps, guéris »[619]]

Très tôt soucieux de l'efficacité pragmatique de la parole, Ponge travaille, à partir de *La Rage*, à réduire systématiquement l'opposition traditionnelle entre parole et action, en privilégiant le processus créatif par rapport à l'œuvre achevée, et en en exhibant les « moments » successifs. Mais c'est avec la « Tentative orale » qu'il en tente la démonstration publique. La parole à l'œuvre dans la « Tentative » ne cesse de désigner son actualisation, à la fois au sens où elle se fait acte et au sens où, mettant en avant son caractère oral, elle revendique son inscription dans le temps et l'espace, à l'opposé de l'écriture oraculaire telle que la définit Ponge.L'actualisation de la parole entre en conflit également avec l'ancien idéal d'une parole qui tienne toute seule, indépendamment des circonstances de son énonciation : « La parole serait donc aux choses de l'esprit leur état de rigueur, leur façon de se tenir d'aplomb hors de leur contenant » (*PR*, I, 174). « Rigueur » (de *rigor,* « rigidité causée par le froid ») n'était pas sans évoquer la *rigor mortis*, la rigidité cadavérique. L'itinéraire est donc celui qui conduit d'un idéal de roideur à une réconciliation avec le flux de la parole, flux lié à un corps, à une histoire, à un déroulement temporel.La parole rigoureuse et gelée laissera place, avec *La Seine*, à une parole définie par son « cours », donc comme essentiellement inchoative.

Il est intéressant, à ce propos, de noter que le dictionnaire[620] propose trois principaux antonymes au mot « parole » : « action », « écrit » et « silence »… De ces trois termes, seul le troisième aura été, pour Ponge, considéré comme un véritable antonyme. Dans l'ordre (chronologique) pongien, la parole se sera en effet d'abord définie et constituée contre le *silence*, suprême menace initiale. Mais de l'*écrit* et de l'*action* elle tentera au contraire de se rapprocher, en contestant les antonymies couramment établies. Elle se constitue d'abord, paradoxalement, à l'ère du *Parti pris des choses*, comme « parole écrite » par opposition à une parole orale dévaluée, et elle cherche par ailleurs, à partir de *La Rage*, à affirmer sa dimension d'acte. Au moment de la « Tentative orale », Ponge joue, le temps d'une conférence, de l'antonymie parole-écrit, en choisissant l'oral contre l'écrit, ce qui lui permet de faire fonctionner au maximum la dimension d'actualisation de la parole. Mais ce n'est pas un aboutissement : un moment seulement, dans un processus qui vise à finalement dépasser les catégories de l'oral et de l'écrit**,** pour installer la parole dans sa dimension d'acte.

A propos de l'actualisation de la parole, il me faut enfin dire quelques mots d'un texte essentiel à cet égard, *Nioque de l'avant-printemps*, texte daté de 1950 et qui se caractérise par son adéquation étroite – constamment revendiquée – avec la saison qu'il décrit et à laquelle il est écrit. Ainsi dans cette note, datée du 6 avril où Ponge, relisant les descriptions de paysage qu'il a écrites les jours précédents leur donne leur titre, « Paysage d'avant-printemps » et ajoute ceci, qui lui semble participer d'une « préface-réflexion » : « Je ne puis rien dire, écrire (ni penser) d'autre que ce que la saison m'inspire » (*NIO*, II, 962).

La saison en question, intermédiaire entre l'hiver et le printemps, revêt un caractère précieux car extrêmement fugitif. Il faut donc s'empresser d'essayer de la saisir, dans le moment même :

Voici où nous en sommes, la caractéristique de cette saison, l'avant-printemps : entre la nécessité de faire du feu (…) – et la possibilité, grâce à certaines éclaircies ensoleillées (…) de n'en point faire et de jouir du soleil. Dans quelques jours il sera trop tard, nous serons dans l'aise, le confort du vrai printemps

[619] « Braque-dessins », *L'Atelier contemporain*, *OC* II p. 588.

[620] En l'occurrence le *Petit Robert*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

(ensoleillé. Feu devenu inutile). Nous aurons oublié cette sensation (émotion). Nous ne pourrons plus rien en dire. Faudra-t-il donc attendre l'année prochaine pour reprendre ces notes et achever le tableau ? (ibid., 963)

L'actualisation de la parole dans un moment précisément défini se renforce de l'identification du locuteur, ou plutôt de son corps, à la saison en question. Faire parler cette saison-là c'est faire parler ce corps-là. A l'humidité ambiante des paysage soumis aux bourrasques et aux tempêtes, « tout balayés d'eau » et cependant de loin en loin brusquement ensoleillés, répond l'état des humeurs internes : « j'ai pas mal de mucosités, de catarrhes, pas le corps trop libre, l'esprit assez gourd et embrumé et ruisselé qui s'ensoleille tout à coup. Ça c'est bon » (*ibid*., 961). Le corps lui-même est décrit comme « un vieux tronc d'arbre noueux » (*ibid*., 961), tout semblable à ces arbres encore dépouillés dont l'auteur évoque la présence à son entour.

Cette inscription dans un moment particulier se double d'un profond sentiment de l'écoulement du temps, de la nécessaire acceptation du temps. Et ceci dès les premières pages :

la pendule ou l'horloge battent la mesure du cœur et du temps (de la grave, de la désespérante fuite du temps). Tout s'écoule (nous vieillissons), mais les enfants montent les marches (du perron) du temps pour venir en riant à la salle à manger (ibid., 959).

L'acceptation du passage du temps va jusqu'à un sentiment presque joyeux de proximité avec la mort : **«** Et l'idée de la mort, la possibilité de mourir (par un coup de vent) à chaque instant qui me traverse. Ça c'est bon aussi » (*ibid*., 961). Cette formule « Ça c'est bon aussi » est caractéristique de *Nioque*, qui abonde en notations de ce genre, y compris les plus inattendues par rapport aux goûts habituellement affichés par Ponge : « cette pluie froide, c'est bien » (*ibid*., 965). C'est un texte d'approbation, de consentement.

En ancrant la parole dans un moment extrêmement précis qui est en même temps un suspens du temps, Ponge fait de l'« avant-printemps » un *avant-parole* où peut advenir « la parole à l'état naissant ».

C. Avant-printemps, avant-parole, parole à l'état naissant

Nous avons à redire Novembre comme on ouvre un tiroir (trop plein de perles et de vieilles écharpes), qui se renverse (et déverse son trop-plein). Mars est ici comme on secoue une dernière fois ces chiffons, comme on passe une dernière fois la serpillière (ibid., 958).

Cette notation manifeste un changement dans l'appréhension par Ponge du cycle des saisons, ce thème omniprésent – et de très longue date – dans sa poésie. Jusque-là en effet, Ponge s'était arrêté principalement sur l'automne (son dépouillement, sa « tisane froide »[621]) et sur son corollaire, le printemps et son vain « vomissement » de vert. L'ensemble formait un dispositif cyclique assez décourageant, où l'automne venait annuler et démentir les velléités du printemps. Jamais encore Ponge n'avait dit « Mars » – ce mois qui est aussi celui de sa naissance[622]. « Nioque » semble ainsi offrir la possibilité d'une échappée hors du cycle, la possibilité d'une connaissance dans ce moment précis de suspens, juste avant le printemps, où rien n'est encore décidé, dans cet arrêt sur l'*avant*, avant ce moment imminent où « il sera trop tard, nous serons dans l'aise, le confort du vrai printemps » (*ibid*., 963). Une

621 « La fin de l'automne », *PPC*, I, 16.

622 Ponge est né le 27 mars 1899.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

connaissance, c'est en effet ce dont parle ce mot de « nioque » (ou « gnoque ») formé sur le grec *gnosis* . Une co-naissance[623] dans ce moment où tout va renaître.

L'*avant-printemps* c'est aussi l'*avant-parole* : ce temps où la nature va devoir repartir de rien, dévastée qu'elle est par les intempéries, où même les constructions humaines ont subi l'assaut des pluies (« la pluie, les intempéries font s'abîmer, dégradent les maisons rustiques »), où tout tend à retourner à l'état de matériaux grossiers, primaires (« la méchanceté élémentielle refait du sable, du gravier, du lit de ruisseau avec les murs des maisons et avec les murs des enclos » (*ibid*., 960, 965), c'est aussi le moment où la parole va réinventer le monde, reconstruire et consolider à partir du plus grossier, dans un véritable travail de terrassement, aux prises avec les matériaux primaires :

A chaque instant avoir perdu, devoir retrouver son vocabulaire, devoir repartir du vocabulaire le plus commun, grossier, terre à terre, du manque presque absolu de vocabulaire des paysans des ouvriers, de leur insigne, boueuse, terreuse maladresse : voilà qui est bon ! Bon signe. Une chance(ibid., 961).

Le goût de « tout reprendre du début » trouve encore une fois l'occasion de se manifester, et avec un consentement joyeux à la tâche, quand bien même elle est à accomplir avec des matériaux ingrats. On est loin du mécontentement ancien de Ponge devant les insuffisances de la langue. Ici, tout semble être regardé comme une chance et une occasion d'émulation, même l'action dissolvante de l'eau :

La pluie, ça dégrade, ça fait s'écrouler les murs, ça pourrit les bois mais ça lave, c'est salubre. Lutter avec ça, c'est bon. Il y faut une réinvention constante ; du solide, du bien, du rudement constitué. On repart alors des raclements de gorge ou de gosier, des cailloux, des tas de cailloux sur la route (…) Comme il y a des tas de cailloux par endroits ramassés pour rempierrer les routes, certes il y a des mots. Il faut aller les y chercher. Dans le gosier, dans le gosier des autres, dans les livres, les dictionnaires. A la pelle, en raclant le gravier (ibid., 960-961).

Les « raclements de gorge » sont caractéristiques de l'avant-parole, de la réaction physique de celui qui va se mettre à parler. Quant aux cailloux dans la bouche, ils rappellent ceux qu'utilisait – dit la tradition – Démosthène pour s'entraîner à surmonter sa difficulté d'élocution. L'acceptation enthousiaste des conditions de la prise de la parole telles qu'elles sont, de ses matériaux tels qu'ils sont, représente un tournant spectaculaire par rapport aux initiales positions de dégoût manifestées par Ponge devant la langue, son purin ou ses « vieux chiffons pas à prendre avec des pincettes » (*PR*, I, 196).

L'ancrage de la parole dans ce moment précis de suspens qu'est l'avant-printemps, dans cette joie à tout recommencer, débouche sur une manière nouvelle de situer l'œuvre par rapport au temps. Celui-ci sera pleinement intégré dans l'œuvre, mais sous un aspect que Ponge nomme « temps sériel » et qu'il oppose au temps historique :

Nous ne chercherons rien (à dire) de « significatif » de notre époque (…). Nous chercherons (au contraire) ce qui n'en paraît pas significatif, ce qui ne rentre pas dans ses symboles (dans sa symbolique) : ce qui est du temps sériel (ou éternité) (ibid., 968).

Comme le souligne Jean-Marie Gleize, Ponge affirme là encore « l'insoumission de l'artiste aux directives idéologiques », car le temps historique est précisément celui « auquel les

623 La notion claudélienne de « co-naissance » est sans doute présente à l'horizon de ce texte. Ponge, grand lecteur de Claudel, emploiera en 1980 le mot de « co-naissance » dans le titre d'un article sur Braque (« Bref condensé de notre dette à jamais et re-co-naissance à Braque particulièrement en cet été 80 »).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

instances politiques, celle du camp auquel appartient encore Ponge, voudraient soumettre l'artiste »[624]. Ponge réaffirme un peu plus loin cette coïncidence entre temps sériel et éternité, à propos de la description des poiriers :

Les arbres en fleurs (notamment les fruitiers) (…) sont disposés comme des arbres généalogiques (les mariages y sont représentés par chaque bouquet de fleurs) dans le temps sériel (dans l'éternité) (ibid., 977).

L'observation des poiriers donne du reste lieu à une « rhétorique du poirier » (*ibid*., 979) où s'affirme, en même temps qu'une modification significative du vieux thème du tronc d'arbre, une confiance nouvelle dans le temps. Le paradoxe initial est que ces vieux arbres « noueux, courts, trapus, retors », qui ont été si souvent « taillés, tronçonnés, amputés » qu'ils ressemblent à des « infirmes à moignons » sont aussi ceux qui vont se couvrir de fleurs délicates au printemps. « De ces moignons confirmés (de vieux infirmes, arthritiques) naissent des bouquets de premières communiantes ou de mariées » (*ibid*., 979). Le tronc d'arbre n'est plus préfiguration de la mort, n'est plus « ce que parfera la mort » (*PR*, I, 231). Les tailles successives ont eu pour effet d'y concentrer la sève destinée aux futurs fruits. Tout ce qui n'a pas été taillé s'est épaissi et noué, ayant été en somme « confirmé » par le retour régulier de la sève à chaque printemps : « Tout ce qu'on n'a pas coupé, on y repasse, une fois de plus à chaque printemps » (*NIO*, II, 979). Ainsi en est-il parfois de l'écriture :

souvent, quand on taille dans (pratique des amputations sur) le langage (une phrase), certains des mots qui restent prennent ce caractère (des troncs ou branches de poiriers) : il semble alors que la plume soit repassée sur eux, se les soit confirmés. (…) Car taillant quelque chose, on confirme automatiquement ce qui reste (ibid., 979).

Certes, comme le note Jean-Marie Gleize, la rhétorique du poirier « n'est pas exactement la rhétorique de Ponge » qui, lui, « choisira de tailler et de laisser sur place les éléments sacrifiés »[625]. Mais la notion de confirmation n'en est pas moins très éclairante quant à l'évolution de l'esthétique de Ponge, en lien avec une nouvelle appréhension du temps : « confirmer » (de *confirmare*, « affermir, fortifier, consolider »), c'est une nouvelle manière d'aboutir à la fermeté sans passer par la fermeture, mais au contraire en passant par des recommencements. La clôture du texte ne conditionne plus sa fermeté car celle-ci, désormais, c'est *dans le temps* qu'on l'obtient, en revenant sur ce qui a été écrit, en y repassant, en le confirmant par la répétition. Du reste, ce processus de confirmation dans le temps ne pourrait-il pas caractériser l'œuvre entière de Ponge ? « Tout ce qu'on n'a pas coupé, on y repasse, une fois de plus, à chaque printemps » : la formule peut se lire comme une définition de son propre parcours, de sa manière patiente, obstinée, de revenir sur des motifs anciens pour y faire circuler la sève.

A l'instar de cette parole de l'avant-printemps qui consent à toutes les intempéries, qui accepte de s'exercer en prenant le monde à bras-le-corps, c'est la parole dans son ensemble qui, à partir de 1947, se voit affecter d'un profond mouvement de réconciliation avec le monde.

D. Parole-murmure, en accord avec le monde

A partir de la « Tentative orale », l'originel *parler contre* tend vers une transformation en un *parler avec*.

624 Notes sur *Nioque de l'avant-printemps*, *OC* II p. 1637, notes 3 et 4.

625 *Ibid*., p. 1638, note 3.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Parler *avec* le vent

L'une des grandes déclinaisons du « parler contre » avait été, dès l'origine, le mot d'ordre du « parler contre le vent ». Or le thème de la violence infligée par le vent est, on l'a vu, largement revisitépar Ponge dans les années d'après-guerre. Là encore, c'est la « Tentative orale » qui joue le rôle de charnière : c'est là que le conflit de la parole et du vent connaît un début d'apaisement.

Dans la dernière partie de la « Tentative orale » Ponge développe longuement la métaphore de la forêt qui, au printemps, aurait « décidé » de parler, parce qu'« une forêt commence à s'exprimer au printemps » (*M*, I, 661). Mais, prêtant à son auditoire ses propres objections, il enchaîne :

Vous me direz que ce n'est pas ainsi qu'une forêt parle, que cela s'appelle feuillir, folioler. Qu'une forêt parle, par exemple, parle à la rigueur quand elle bruisse, quand ses troncs gémissent, quand ses branches brament , oui, mais alors elle parle (tout haut) parce qu'il y a du vent. Elle n'a pas plus de mérite. Elle a pris la décision de parler ? Peut-être est-ce l'air qui l'a prise (ibid., 661).

Voici le vent apparemment reconduit dans ses fonctions de tyran, et la parole à sa réactivité… Mais désormais le partage n'est plus si net. Le rapport de la parole et du vent donne lieu au contraire à une avalanche de questions :

Mais autre chose encore : elle parle, qu'exprime-t-elle ? Elle rend un son. Peut-on dire qu'elle répond au vent ? Peut-on dire qu'elle exprime sa résistance au vent, qu'elle parle contre le vent ? ou au contraire qu'elle l'approuve ? (ibid., 661)

Après cet « au contraire » qui, comme à l'accoutumée dans la « Tentative », vient saper toute possibilité de certitude, Ponge avance une hypothèse tout à fait inédite :

On peut dire aussi bien qu'elle prend à son compte ces mouvements de l'air, qu'elle danse, qu'elle chante, à l'unisson de cette musique, et voilà le ravissement ; et d'autres de dire : elle parle contre, elle a des arguments contre le vent, elle résiste, elle souffre, elle pleure. Moi je ne sais pas. Tout ce que je constate, c'est que s'il n'y avait pas d'instrument, il n'y aurait pas de musique (ibid., 661)

Sibylline, la phrase de conclusion sur ce sujet laisse entendre, renvoyant dos à dos les deux positions, que là n'est pas l'important, que la seule chose à considérer c'est le fait qu'il y ait musique, qu'il y ait chant des arbres. Maintenant il n'est plus interdit de chanter, car la parole ne se définit plus comme lutte pour imposer des arguments : « Sa voix [celle du poète] contre le vent aura cent arguments » écrivait Ponge en 1926 dans « Mon arbre » (*PR*, I, 190). Désormais s'il peut y avoir une musique c'est parce qu'on est dans un au-delà de l'argumentation.

On constate précisément une véritable avancée du thème musical en ces années d'après-guerre. Dans « Braque ou l'Art moderne » Ponge y faisait déjà référence, affirmant que dans « certains chefs-d'œuvre », le « moteur » « tourne à un régime » (…) où il ne *vibre* plus. Où il rend une musique (discrète) au diapason de la nature, quelque chose comme le chant de la toupie parfaite » (*PAE*, I, 139) (la musique de l'œuvre, au diapason de la nature, entre en écho avec celle de l'arbre en harmonie enfin avec le vent). Et un passage de *Nioque* évoquait, en l'espace de quelques lignes, tout à la fois la « musique des vaisselles », la « musique des baisers », celle de « la bouilloire, des fritures », et enfin la « musique des feux » (*NIO*, II, 958-959). Notion difficile à manier que celle de musique, car elle pourrait reconduire à un lyrisme que Ponge refuse. Et pourtant quelque chose d'une aspiration à

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

rejoindre le chant du monde se fait jour en ces années, où Ponge définit la parole de l'artiste comme un *murmur*e.

Quand il évoque dans la « Tentative » la forêt qui « bruisse », il renvoie, sans le nommer, à ce « murmure » des feuillages qui constitue un thème poétique traditionnel peu recevable à ses yeux. Et pourtant il désigne ici ce murmure comme l'essentiel, en tant que musique, – qu'il exprime le « ravissement » ou au contraire une plainte sourde. Au-delà des sentiments, il y a adhésion globale au monde.

De la parole - « fouet de l'air » à la parole-murmure

Le titre du texte que Ponge compose en 1950, « Le Murmure », comporte un certain mystère dans la mesure où le texte n'y fait aucune allusion, laissant au lecteur le soin d'y déchiffrer l'inscription de ce *murmur*e.

Celle-ci, sans doute, réside d'abord dans l'insistance sur la manière dont l'artiste se démarque de ce besoin de *parler fort* pour convaincre, qui caractérise selon Ponge bon nombre d'intellectuels, avides de « sermons » et d'« objurgations » (*M*, I, 626). Les premières notes consignées sur le manuscrit du texte disaient plus explicitement : « c'est à séparer d'eux [des intellectuels] les artistes(…) que je voudrais d'abord m'appliquer. Beaucoup d'intellectuels (…) ont voulu être de grands hommes, c'est-à-dire faire beaucoup de bruit »[626]. L'expression « faire beaucoup de bruit » nous renvoie à ces textes anciens dans lesquels Ponge dénonçait le *bruit*, comme un phénomène insupportable et, du reste, de nature idéologique. Dans « Les Ecuries d'Augias », pour évoquer l'« ordre de choses honteux » qui règne et qui « défonce les oreilles », Ponge commençait par remarquer que

dès le petit jour il s'impose physiquement par une précipitation, un tumulte, un ton si excessif, qu'il ne peut demeurer aucun doute sur sa monstruosité. (…) passe encore, (...) si tout cela ne parlait pas si fort, si cela n'était pas seul à parler (PR, I, 191-192).

Le murmure est au contraire une forme d'expression discrète, sourde, douce, qui nécessite, pour être perçue, que l'on y prête attention. C'est précisément le contraire du *bruit* dénoncé par Ponge.

En définissant la forme d'expression de l'artiste comme « murmure », Ponge fait de l'art une pratique qui n'*impose* jamais, mais loin de « défoncer les oreilles », *se propose* à qui tend l'oreille. L'art et le discours (il s'agit ici du discours militant des intellectuels) se caractérisent par un rapport complètement différent au destinataire. Le discours tente de convaincre, de délivrer un message en entrant de force par les oreilles (ainsi se trouve implicitement instaurée une proximité entre le bruit de « l'ordre honteux » et celui des idéologies les plus progressistes) ; l'œuvre d'art, qui nécessite d'être volontairement regardée, ne comporte pas cette violence intrusive, et du reste elle ne peut se laisser ramener à l'imposition d'un message. Elle agit sur la sensibilité, en suscitant un écho sensible. De plus, l'adhésion qu'elle provoque (lorsqu'elle y parvient) a un caractère global, massif, alors que le discours veut constituer des unités de sens, faire distinguer des idées. Il présente un caractère essentiellement *discret*, discontinu, qui est le propre de l'abstraction. L'œuvre d'art est « concrète » (même lorsque elle est non figurative) au sens où elle procède d'une vision globale du monde. La notion de *murmur*e implique celle de continuité indistincte. Le murmure est un bruit si doux qu'il est perçu comme un arrière-plan continu, appartenant aux soubassements du monde. L'opposition entre l'art et le discours relève également ainsi d'une opposition entre continuité et intermittence.

626 Cité par Bernard Beugnot, dans sa notice sur le texte, *OC* I p. 1107.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C'est que la notion de *murmure* ne renvoie pas seulement à l'expression humaine, mais aussi à la nature, et donc à une forme de constance indépendante de l'agitation humaine. «Honteux de cette agitation sordide des hommes (…), nous avons observé que la Nature autrement puissante que les hommes fait dix fois moins de bruit » (*PR*, I, 196), écrivait déjà Ponge à la fin des années vingt. Appliqué aux objets de la nature, le murmure désigne un bruit confus, doux, léger, comme celui des feuillages dans le vent ou des eaux qui coulent doucement… C'est un bruit qui suppose une harmonie, un bruit *en accord*. Aussi le thème du murmure s'inscrit-il également dans le texte à travers celui de la *réconciliation* et du *fonctionnement*. Selon Ponge, le pouvoir de l'artiste lui vient « d'une sensibilité au fonctionnement du monde et d'un violent besoin d'y rester intégré » (*M*, I, 628, je souligne). Et l'artiste est moins enclin que l'intellectuel à se vivre comme conscience malheureuse, séparée d'un monde dont le sens lui paraît absent :

la non-signification du monde (…) ne saurait désespérer les poètes, car eux ne travaillent pas à partir d'idées, mais disons grossièrement de mots. Dès lors, nulles conséquences. Sinon quelque réconciliation profonde : création et récréation. C'est que pour eux enfin, qu'il signifie ou non quelque chose, le monde fonctionne. Et voilà bien après tout ce qu'on leur demande (aux œuvres comme au monde) : la vie (ibid., 628).

« Le Murmure » propose ainsi une parole qui exprime le fonctionnement du monde et le dynamisme de la vie, qui y soit intégrée et réconciliée. Le chemin parcouru est considérable par rapport à l'opposition initiale de la parole et du mutisme des objets. Désormais la parole peut s'inspirer du murmure produit parfois par les objets du monde, pour peu qu'on tende l'oreille pour l'écouter. La parole-murmure s'oppose à la fois au mutisme (des objets, de soi-même) et à la parole-bruit de ceux qui parlent fort pour convaincre.

Et cependant, le terme de « murmure » renvoie encore à une autre acception, qui peut sembler s'inscrire en faux par rapport à ce qui précède : celle d'un refus d'obéir, d'une contestation sourde de l'ordre imposé. Ponge l'employait précisément ainsi dans le contexte d'une définition de la parole, en 1927 :

On peut être sûr qu'elle rendra un son si elle est conçue comme une arme. Il s'agit d'en faire l'instrument d'une volonté sans compromission, – sans hésitation ni murmure (PR, I, 172, je souligne).

Près de vingt-cinq ans plus tard, Ponge réintroduit dans sa parole ce *murmure* qu'il s'interdisait en 1927. Il s'imposait alors à lui-même un impératif de rigueur à la fois morale et esthétique contre lequel il s'interdisait de murmurer. Il faisait taire son propre murmure, sa propre plainte, au nom d'une exigence poétique. Réintégrer le murmure participe du mouvement de réconciliation évoqué plus haut. La frontière s'estompe entre le murmure humain (fait de mots) de protestation sourde, et le murmure des choses (sans mots) qui exprimerait un accord. Peu importe, finalement, que le murmure des arbres exprime de leur part une plainte ou un ravissement. Il est leur façon d'être au monde. Le murmure des choses offre à l'homme le modèle d'une parole dans laquelle il peut intégrer *aussi* son murmure de protestation, sans que soit menacée son adhésion d'ensemble au monde.

La vertu réconciliatrice du murmure, c'est peut-être dans la mise en commun des formules de Braque (le « Réconciliateur » par excellence) et de celles de Ponge lui-même qu'elle s'exprime le plus lumineusement, avec ce passage de « Braque-dessins » :

Chez Braque, c'est tout notre monde qui (…) frémit et quasi spontanément se remet en marche. Il résonne. La réconciliation a eu lieu. Nous sommes « à

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

l'unisson de la nature ». A l'heure. Dans le perpétuel « présent ». « Le perpétuel et son bruit de source. » « Nous n'aurons jamais de repos. » Sans doute. Mais nous marchons dans les pas du temps, guéris[627] (AC, II, 588).

Peut-être, depuis le début, s'agit-il pour Ponge de réconcilier la parole avec le temps… La notion de murmure œuvre profondément à cette réconciliation. Le murmure offre en effet une continuité qui est en même temps renouvellement permanent. Le perpétuel, avec lui, rend « un bruit de source ».

Bilan en 1951

Au terme de cette période de l'immédiat après-guerre l'on constate d'abord qu'a été mise en œuvre une puissante dynamique dans laquelle toutes les difficultés rencontrées initialement par Ponge ont pu donner lieu, dans un spectaculaire dépassement, à une reconfiguration des conditions d'exercice de la parole.

Il en est ainsi du problème que soulevait la question de l'appartenance de la parole : le désir de l'auteur de *prendre son propre parti* entrait en conflit avec l'impératif éthique d'inscription dans la communauté, lequel cependant ne coïncidait plus avec l'appartenance politique choisie dix ans plus tôt. En se ralliant aux artistes, Ponge s'est alors donné une autre appartenance, qui se révélera provisoire mais dont les bénéfices sont pour lui essentiels à l'époque : elle lui montre la voie de l'indépendance de sa parole, et lui propose un mode de fonctionnement dans lequel l'essentiel se joue dans le travail sur la matière, – picturale ou verbale –, dans l'implication de l'artiste dans ce travail, et l'effet que celui-ci exerce sur autrui, hors de toute dimension idéologique. C'est dans la ligne de cet affranchissement de l'art par rapport aux idées que Ponge, prenant position en faveur des artistes contre les discours des intellectuels, élabore la notion de parole-murmure, aboutissement majeur de sa réflexion de l'époque.

Les difficultés rencontrées dans la réception de son œuvre,liées à la fois à sa lecture philosophique et à son assignation à poésie, connaîtront quant à elles un début de solution avec la publication des *Proêmes*, qui dévoile au public un nouveau visage de l'œuvre et de son auteur. Mais la vraie réponse sera la « Tentative orale ». Elle témoigne en effet de l'accès à une possibilité nouvelle de « s'expliquer », face aux interlocuteurs, faisant ainsi basculer dans le passé le « je ne saurai jamais m'expliquer » initial. Dans « My creative method » et « Pochades en prose », Ponge étend peu après cette aptitude jusqu'à se faire le propre *critique* de son œuvre.

La « Tentative orale » est précisément aussi pour Ponge l'occasion de se libérer de l'instance critique qui tendait à se surimprimer à la figure de son lecteur. Il avait déjà tenté de s'attaquer à cette difficulté dans *Le Savon .* On a vu en effet que la relation de l'auteur à son lecteur connaissait, à la suite de l'accession de son œuvre à la dimension publique, une période de flottement, pendant laquelle elle tendait à revêtir une dimension agonistique. La Préface aux *Proêmes* avait opéré une redistribution et posé les fondements d'un nouveau contrat avec le lecteur, – aspect contractuel qui sera du reste appelé à d'importants développements. Ce contrat tendait à affranchir Ponge de l'autorité critique, principalement incarnée par Paulhan. Mais c'est la « Tentative orale » qui, de la manière la plus décisive, établit Ponge, vis-à-vis de son lecteur, dans la dimension de l'interlocution.

627 ***Les guillemets intérieurs signalent des citations de Braque empruntées à Le Jour et la Nuit.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'aspiration de l'auteur à ménager à sa parole un accès vers la dimension, longtemps interdite, de l'oral n'est pas allée non plus sans d'importantes difficultés, dont témoignent les conflits, expérimentations et revirements du *Savon*. C'est là encore dans la « Tentative orale » que seront trouvés les moyens d'une réhabilitation de l'oral, dans une spectaculaire mise en scène des ressources offertes par ce mode d'expression.

Cependant, outre le risque de la réalisation orale, c'est à tout un ensemble d'expériences potentiellement périlleuses que la parole, à cette période, s'ouvre et se confronte, pour s'en affranchir. Elle convoque – avec *Le Savon*, *La Seine*, « Le Verre d'eau » – le modèle, autrefois purement négatif de l'eau, en retourne les valeurs et les intègre à son propre fonctionnement. Elle laisse, dans la « Tentative », le vent bruire dans le feuillage de l'arbre qui, de longue date, la représente métaphoriquement. Elle s'expose, dans la critique d'art, à des conditions d'énonciation ingrates, qu'elle parvient à reconvertir en forces nouvelles. Dans une apparence de paradoxe, c'est en ouvrant sa paroleà des pratiques de plus en plus élargies que Ponge se l'approprie plus étroitement.

Cette période est en effet celle où s'opère véritablement la réappropriation de la parole. Là est l'essentiel : le mouvement qui porte vers cette appropriation se radicalise jusqu'au point où se rejoue la *naissance* de la parole – sous la forme du « murmure ». La réappropriation s'entend à la fois à l'échelle collective d'une parole rendue à l'homme, et à celle, singulière, d'une parole rendue à son auteur.

Tout d'abord, Ponge amplifie l'entreprise déjà amorcée de restitution à l'homme de sa parole, contre sa confiscation par une instance transcendante. De ce point de vue, l'éclipse des mots *Logos* et *Verbe*, l'un et l'autre remarquablement absents des textes composés à cette période – ils ne feront retour qu'en 1951-52[628] – est significative : seule importe à ce moment la parole telle qu'elle s'incarne en l'homme, dans une contingence qui doit être pleinement assumée. C'est à quoi s'emploie en particulier Ponge dans *Le Savon*, car l'objet savon, c'est, enfin trouvé, celui qui « justifie les paroles – et le balbutiement, le bafouillage même…» (*S*, II, 385). C'est aussi dans *Le Savon* que Ponge enracine la parole dans le propre souffle de l'être humain, et non plus dans celui de son Créateur. Avec le motif de la sufflation, il propose à l'homme d'être à lui-même *pneuma*, de se donner tout ensemble vie et parole. Sans doute Ponge aboutira-t-il, plus tard, à une nouvelle religion du Verbe, mais celle-ci, loin de s'élaborer contre la contingence de la parole humaine, se concevra *à partir* d'elle. A travers l'assomption de la parole, c'est celle de l'humain qui se joue. Aussi est-ce pour sa non prise en compte de la dimension humaine que Ponge en vient à rejeter toute parole qui participe de la « thèse » politique : selon lui elle escamote en effet, on l'a vu, la notion d'homme, ne s'adressant plus aux hommes tels qu'ils sont, c'est-à-dire « liés au monde par leur destin individuel », confrontés à la fois « à chacun de leurs semblables, à leur propre corps, à leur propre pensée, (…) aux étoiles, à la maladie, à l'idée de la mort » (*SEI*, I, 260-261). Les « idées » ne peuvent prétendre se couper de cette réalité multiforme sans nier ce qui confère à l'homme son humanité. Il est le lieu « où se détruisent les idées » : sa parole a à rendre compte non pas d'une idée sur le monde mais d'une façon d'être au monde. Ponge se situe là dans un démarquage résolu par rapport aux affrontements idéologiques auxquels donne lieu cette période d'après-guerre.

Nécessairement contingente, la parole ne peut donc advenir que par des voies toujours singulières. Là est le deuxième aspect de l'appropriation qui s'opère : elle effectue un recentrage décisif sur l'expérience singulière. Ponge s'approprie sa parole en lui reconnaissant à la fois une histoire et un corps. Il la réinscrit dans le temps et il l'incarne.

[628] *Logos* dans « Le Monde muet est notre seule patrie », *Verbe* dans le chapitre I du *Malherbe*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Cette parole se donne une *histoire* : elle s'ancre, en particulier, dans les valeurs de l'enfance. Si les représentations primitives avaient déjà commencé à bénéficier d'un droit d'accès dans les textes de *La Rage* – au nom de la nécessité de retrouver en soi une « idée profonde » de l'objet, qui s'était formée dès l'enfance –, cette fidélité à l'enfance s'affirme désormais comme une résolution, fondée sur le plan éthique : dans le *Savon* de 1946 l'auteur annonce qu'il ne renoncera pas « le moins du monde » aux valeurs que sa « formation » l'a amené « à considérer une fois pour toutes comme les plus dignes d'être recherchées » (*S*, II, 384, je souligne) et qu'il agira « dans le sens de la conservation (…) de ces valeurs », qu'il « place au plus haut » (*ibid*., 384-385). De ce moment s'affirme un mouvement de retour – qui ira s'amplifiant – aux valeurs primitives, celles-là même qui ont été à l'origine de l'idéal héroïque de la parole. S'il a été un temps nécessaire de s'employer à libérer la parole du poids de censure qu'elles traînaient avec elles, le temps est venu de se les réapproprier, et de laisser la parole s'exercer dans le sillage de son idéal premier. C'est là un mouvement de profonde réconciliation interne. Car dans le *parler contre*, au-delà de l'objectif affiché de « parler contre les paroles communes », il y avait aussi quelque chose comme *parler contre soi-même*. En tout état de cause, Ponge donnera désormais de plus en plus la parole à l'enfant qu'il a été : « Nous nous établirons au plan qui nous convient. Nous retrouverons nos goûts d'enfance » (*PM*, II, 165) écrira-t-il bientôt dans *Malherbe*. Il est révélateur que cette revendication des valeurs de l'enfance soit d'emblée articulée, dans *Le Savon*, à la question du murmure. C'est en effet au même moment qu'intervient la première esquisse du thème du murmure avec : « j'agirai donc dans le sens de la conservation (serait-ce en aparté ou en sourdine) de ces valeurs nobles et délicates que je place au plus haut » (*S*, II, 384-385, je souligne). Revendiquer la parole sous forme de murmure, c'est aussi prendre en considération la parole propre à l'enfant, lui qui n'a pas voix au chapitre et ne peut, contraint de subir les discours adultes, que s'exprimer en leur marge, *en aparté* par rapport à eux, dans la *sourdine* d'une mi-voix.

Cette parole renouvelée se donne aussi un *corps*, accomplissant ainsi le vœu, exprimé par Ponge vingt ans auparavant, que « le génie se reconnaisse les bornes du corps qui le supporte » (*PPC*, I, 40). Mais Ponge va plus loin même que la réalisation de ce vœu : il met en scène, avec « La Tentative », l'incarnation de la parole dans son propre corps. Si le mouvement d'acceptation de l'incarnation se dessine, à l'époque, dans plusieurs textes, il culmine dans la « Tentative ». Il s'y articule de manière décisive au motif de la destruction des notes, tel qu'il apparaissait dans *Le Savon* de 1946, où s'exprimait la résolution de savoir et de dire le texte « *par cœur* », ce qui supposait de le transformer en vue de cette finalité : « [il faudra] que je sache toutes mes notes par cœur, et il faudra donc les avoir rendues telles qu'elles puissent être récitées par cœur » (*S*, II, 387). Envisager la destruction de toute note, c'est affirmer la nécessité que la parole passe par l'intime, le corps, la voix, qu'elle en émane directement, sans la médiation de la feuille de papier. Cette décision représente, par rapport à l'étape de la saynète du *Savon*, un pas décisif dans la mise en voix : il ne s'agit plus d'imaginer une mise en scène dans laquelle le Poète déclamera le texte, mais de le réciter soi-même. La mise en voix est *intériorisée*. C'est un défi nouveau pour la parole que de se donner l'exigence de se passer de l'écrit, devenant ainsi essence de parole, dans un « par cœur » indissociable d'un « par corps ».

Le désir d'établir la parole dans ce « par cœur » et « par corps » implique de profondes conséquences quant à la relation de cette parole à son destinataire. Il est significatif que ce désir soit immédiatement articulé à une implication nouvelle du lecteur : « il me faut seulement que vous récitiez mes propres paroles avec moi » (*ibid*., 387). Seule la parole conçue au plus près de son essence orale peut être co-réalisée. L'aspiration est celle d'un acte de parole partagé. C'est pourtant encore dans ce même mouvement que

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ponge, juste après l'annonce de son choix d'une parole « par cœur », formule sa confiance dans le fait d'une expression vraiment singulière, affirmant qu'« il lui paraît possible de faire valoir ses opinions particulières dans leur forme particulière » (*ibid*., 387). Ceci est encore une fois adressé au lecteur, sommé d'en « prendre son parti ». Le lecteur est donc étroitement associé au projet d'exprimer, en la co-récitant, la « particularité » de l'auteur, ce qui peut paraître paradoxal. Cela rejoint en réalité l'idée exprimée en 1946 selon laquelle la démarche qui consiste à « s'enfoncer dans sa singularité » est inséparable de celle qui porte à « retrouver le commun ». Ce que l'auteur propose ici, pour « retrouver le commun » c'est, en sacrifiant ses notes, de renoncer à sa position privilégiée d'auteur, séparé du lecteur par la médiation du texte que lui seul possède, pour s'établir comme acteur et récitant du texte, aux côtés du lecteur qui partage avec lui ce rôle. La demande de co-récitation, sous son apparence autoritaire, est celle d'un acte de parole partagé, qui est aussi un acte de foi en la parole, et qui est censé animer au sens propre le texte, lui donner vie, indépendamment de l'adhésion (qui peut être ou non effective) aux significations qu'il véhicule.

L'aboutissement de cette étape de l'œuvre est la naissance de la parole, sous la forme du murmure. Avec le « choix de la parole naissante », dans la « Tentative », la parole effectue son passage par le corps. C'est là que s'opèrent devant témoin, sa mise au monde, la présentation de son acte de naissance. Elle rejouera encore cette naissance dans *Nioque de l'avant-printemps*, où elle émergera d'une avant-parole en même temps que d'un avant-printemps. Elle se donnera enfin, avec « Le Murmure », son nouveau nom. Mise au monde, elle l'est aussi – et *Nioque* en témoigne – en ce qu'elle s'opère en harmonie avec le monde, à l'unisson d'une nature dans laquelle Ponge n'entend plus un mutisme, mais un murmure (c'est lorsqu' « elle rentre dans l'ombre (…) que son murmure me touche surtout » écrira Ponge en 1963 dans « De la nature morte et de Chardin ») (*AC*, II, 662). Parler, ce n'est plus seulement lui donner voix, c'est reproduire son murmure, et comme elle, en murmurant, se joindre au bruissement du monde. Ce choix est aussi celui d'un mode de communication intime : le murmure est proche du chuchotement à l'oreille. « Vous voyez bien qu'il me fallait parler à voix basse. Intensément basse, cela s'entend » dira bientôt Ponge à son lecteur, dans le « Texte sur l'électricité » (*L*, I, 492). Le murmure se conçoit dans une opposition résolue au vacarme des idéologies.

Cependant, si cette parole est essentiellement *discrète*, c'est aussi parce que, en tant que parole naissante, elle est, sous certains aspects, encore ténue et fragile. Il lui faudra trouver comment se faire entendre face aux discours idéologiques qui occupent, dans les années cinquante comme dans l'immédiat après-guerre, le devant de la scène. Née d'une aspiration à l'humain, elle aura, encore une fois, à fonder ses *raisons* face à la crise de l'homme dont les témoignages ne cessent, depuis la fin de la guerre, de se multiplier. Elle contient en germe d'autres difficultés encore, tenant au fait que le modèle prégnant qui a présidé à sa naissance est celui de l'artiste, modèle qui reste en marge, donc, de la spécificité littéraire. Du reste, l'idéal de l'artiste, tel que le développe Ponge à cette époque, est empreint d'une modestie de type artisanal, qui s'accorde parfaitement avec le motif du murmure, mais que Ponge éprouvera le besoin de dépasser, au nom d'une conception plus prestigieuse des pouvoirs de la parole. Il lui faudra pour cela parachever le processus d'arrachement de la parole hors de la gangue d'autorité dans laquelle elle a longtemps été si profondément engagée (ce sera l'une des fonctions du « Soleil placé en abîme »). Une seconde naissance de la parole, en majesté cette fois, se prépare.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

– V – L'avènement de la Parole en majesté (1951-1961)

Présentation

Si Ponge, au début des années cinquante, a consacré la naissance d'un murmure réconcilié avec le monde, à l'écart du vacarme des idéologies, il lui faudra encore dix ans pour donner à ce murmure les conditions de sa pleine audience littéraire. Ce n'est qu'en 1961, avec la parution du *Grand Recueil*, que l'œuvre connaîtra sa consécration. Entre-temps, l'auteur passe par une période de relatif effacement sur le plan éditorial : entre *La Rage de l'expression*, qui paraît en 1952 –mais témoigne d'une recherche déjà vieille de dix ans – et *Le Grand Recueil*, Ponge ne publiera aucun livre[629].

Cette période correspond en effet à un désir de retrait par rapport à la sphère des lettres, dans laquelle Ponge ne se reconnaît pas de patrie, et qu'il désavoue largement. La brouille qui l'oppose à Paulhan entre 1951 et 1954 n'est pas étrangère à ce retrait ni à une solitude que vient encore renforcer, au moins jusqu'à la fin de l'année 1952[630], une détresse matérielle persistante, ce « trente-sixième dessous » que Ponge évoque de manière insistante. Mais, dans l'ombre, Ponge dessine la configuration de ce qui pourrait être une véritable patrie pour sa parole. Il accomplit, sur le plan de la création littéraire, un travail colossal, où se prépare l'avènement en majesté de cette parole : avec « Joca Seria » en 1951, « Le Monde muet est notre seule patrie » en 1952, *Pour un Malherbe* – dont la composition s'étale entre 1951 et 1957 – , « Le Soleil placé en abîme » – auquel l'auteur met un point final en 1954 – , le murmure trouve, en approfondissant la conception de l'humain dont il se réclame, comment échapper au risque d'exténuation dont il est menacé dans un monde où l'idée de l'homme est soumise à une crise profonde.

L'impact de la crise de civilisation révélée par la guerre n'en finit pas en effet de prendre de l'ampleur, cependant que Ponge n'en finit pas de la méditer, cherchant encore et toujours la juste manière de penser l'inscription de son œuvre dans le devenir humain. Il ne croit plus en une Révolution à venir mais prend acte au contraire d'une civilisation finissante. Il pense désormais en termes de « temps sériel »[631], et il manifeste le besoin d'élaborer un sens de l'œuvre qui soit compatible avec cette dimension. Cette méditation prend toute son amplitude avec « Joca Seria » (1951) qui, à partir d'une réflexion sur les statuettes de Giacometti, en arrive à des constats radicaux sur la mort d'une certaine civilisation et d'une certaine idée de l'homme. L'ampleur du désastre implique une réponse à sa mesure, une stratégie mûrement pensée. Il s'agit de lui opposer un modèle capable de *résister*. Ponge ne peut s'en tenir à postuler un murmure qui risquera d'être submergé par les discours

[629] Les publications ne concerneront que des textes isolés. Citons entre autres « Le Cheval » et « L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique » en 1952, « La Société du génie » en 1953, « Le Soleil placé en abîme » en 1954, « La Chèvre » en 1957, « La Figue (sèche) » en 1960…

[630] En novembre 1952, l'entrée de Ponge comme professeur à l'Alliance Française, poste qu'il occupera jusqu'à sa retraite, lui assure un minimum de revenu régulier.

[631] Notion apparue dans *Nioque de l'avant-printemps*, comme on l'a vu au chapitre précédent.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

idéologiques, au volume sonore infiniment supérieur. Il ne peut plus non plus s'en tenir à une définition de l'artiste comme celui qui « prend en réparation le monde ». Il semble bien, cette fois, que le monde ne puisse plus être réparé. Il faut une réponse plus radicale, qui passera par un mouvement de mort symbolique pour autoriser une « refonte des valeurs ».

Il est d'autant plus nécessaire à Ponge de repenser profondément son projet d'écrivain que, jusque-là, c'est surtout en prenant modèle sur les artistes qu'il a défini le murmure. La rencontre avec les artistes a été un formidable élément moteur, mais on voit Ponge maintenant désireux de fonder sa position de manière proprement littéraire, en construisant un projet d'où émerge la spécificité triomphante de cet *exercice de la parole* qui caractérise la littérature par rapport aux autres arts. Ce qu'il a pensé à partir de l'exemple de l'art, il lui faut maintenant l'élaborer en littérature – ce qui débouchera sur la notion d'*objeu*, qui permet de situer l'œuvre en position de résistance (*ob*) par rapport à ce qui la menace. Mais cette élaboration passe par un enracinement préalable de ses positions, au sein de ce qui, dans le désastre civilisationnel ambiant, pourra être une *patrie pour la parole*. Ce mouvement d'enracinement s'opère sous deux aspects :

D'abord on voit Ponge faire retour à ce qui a toujours été son point d'appui et sa sauvegarde : l'épaisseur des choses, le monde muet (« notre seule patrie », dit-il[632]). Il se livre à un mouvement symbolique d'enfouissement, où se préparent une nouvelle naissance, une future assomption de la parole. De sa plongée vers les profondeurs resurgira en effet, dans le cours du travail entrepris sur Malherbe, une Parole en majesté, définitivement affectée d'une majuscule[633].

Parallèlement Ponge se donne *aussi* une patrie en littérature, avec Malherbe dans le rôle de père. Et il s'emploie à préparer son rapatriement effectif dans la littérature en élaborant le projet de ce qui deviendra, dix ans plus tard, *Le Grand Recueil*, ceci dans une méditation sur l'écriture qui l'amène à la notion d'objeu.

Ces deux mouvements d'enracinement ne produiront cependant leur effet, sous forme de surgissement de la Parole, qu'après l'achèvement, en 1954, du « Soleil », qui est sans doute la charnière essentielle de cette période, en ce qu'il lève définitivement les dernières inhibitions pesant sur la parole.

On assiste donc schématiquement, dans les années cinquante, à un mouvement d'enfoncement volontaire auquel succède une remontée en gloire. « Nous qui pour resurgir dans l'empire de la parole avons fait du monde muet notre seule patrie » (*PM*, II, 24) : cette déclaration, faite au début du *Malherbe,* emblématise la trajectoire propre à cette période. La méditation sur les sculptures de Giacometti, pendant l'été 1951, en est le point de départ. Elle conduit Ponge vers la notion de cycle des civilisations, notion qu'il va traduire aussitôt en termes de travail poétique, dans un processus de destruction des valeurs, autorisant leur « refonte ». Mais simultanément, s'effectue un travail sur Malherbe qui est affirmateur de valeurs pérennes. De la tension entre ces deux pôles naît un dynamisme nouveau.

1. « Joca Seria » : L'exténuation du murmure, au sein d'un monde finissant

« Joca Seria » conduit à une réflexion sur le devenir humain, car la manière dont Giacometti sculpte la figure humaine est immédiatement interrogée comme indice d'un état de la

[632] L'article « Le monde muet est notre seule patrie » paraît dans *Arts* en juin 1952.

[633] Aussi l'appellerai-je parfois, dans le cours de ce chapitre, « Parole majuscule ».

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

civilisation et de l'homme: « Les statuettes et figurines de Giacometti, (…) qu'en pourrait-on inférer, quant à la civilisation ou l'homme qui les produisit ? » (*AC*, II, 614).

A. « Il va mourir » : l'individu « réduit à un fil »

Les statuettes de Giacometti produisent, dit Ponge, un « saisissement », car elles semblent être autant d'« apparitions » pathétiques de l'homme (*ibid*., 627 et 630). Saisissement que traduit dans le texte une énonciation extrêmement hachée et comme tremblante :

L'homme – et l'homme seul – réduit à un fil – dans le délabrement – la misère du monde – qui se cherche à partir de rien – sortant du néant, de l'ombre – pour qui le monde extérieur n'a plus ni haut ni bas – à qui apparaît son semblable – délabré, mince, nu, exténué, étriqué, allant sans raison dans la foule. L'individu réduit à un fil (ibid., 614).

Robert Melançon qualifie ce texte de « soliloque tremblant d'incertitudes », « qui semble murmuré par une voix au bord de l'exténuation »[634]. L'enjeu est en effet d'éviter que le « pathétique de l'exténuation à l'extrême de l'individu réduit à un fil » (*ibid*., 615) ne conduise à celle du murmure lui-même.

Par-delà les événements récents, Ponge voit dans cette exténuation finale de l'homme l'aboutissement d'une longue histoire philosophique :

L'homme de G. Richier, sorte de King-Kong (….) prêt à étreindre le monde, à l'étrangler…, a maigri… (nouvelles désillusions depuis 1944), s'est exténué dans sa destruction des valeurs (Nietzsche) (…). Laminé de plus en plus par son désespoir, sa solitude, son sentiment exaspéré de la personne humaine, de la liberté, (…) sa volonté de puissance (Socrate, Descartes, Pascal, Nitezsche, Sartre, Camus). Et ce n'est pas l'article de Sartre (La Recherche de l'absolu) qui aidera Giacometti et son homme à mourir et à renaître… (ibid., 617).

Ce que Ponge appelle le « sentiment exaspéré de la *personne* humaine » caractérise à ses yeux un certain « humanisme » avec lequel il affirmait déjà dans « Le Murmure » son désir de rompre. Il repose en effet sur cette idée

fort glorieuse en vérité, que l'homme semble s'être forgée peu à peu de lui-même dans les environs de Jérusalem, d'Athènes et de Rome à la fois, selon laquelle sa personne serait le lieu, quasi divin, où prennent naissance les Idées et les Sentiments (M, I, 625-626),

idée à laquelle Ponge suggérait dans « Le Murmure » qu'il serait urgent de renoncer.

Aussi tire-t-il paradoxalement, de l'exténuation de l'homme de Giacometti, un motif d'espoir :

Voilà qui est fait pour me réjouir. C'est une confirmation pour moi. L'univers de la disparition de l'homme. Il va mourir. Suprêmement élégant. Sursum corda. Le monde va renaître (AC, II, 615).

Sans que la référence à Saint-Paul apparaisse explicitement, il semble bien que le thème paulinien de la nécessaire mort du *vieil homme* soit sous-jacent ici, traité sous la forme d'une rage d'en finir avec l'homme ancien :

L'homme non seulement n'a plus rien ; mais il n'est plus rien ; que ce JE. Ca n'a plus de nom… Qu'un pronom ! (…) Merci ! Car grâce à vous, nous le tenons, ce

634 Notice sur « Joca Seria », *OC* II, p. 1568.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

pourceau de l'intelligence, l'homme, ce sceptre, ce fil ! notre dernier dieu. Même sous le nom de PERSONNE, il ne pourra plus nous crever les yeux. Il ne s'agit que de prendre garde, et de surveiller son agonie (AC, II, 581).

Ponge fait allusion ici à Ulysse, contre qui il préfère, déclare-t-il dans « Joca Seria », prendre le parti du cyclope :

Ulysse était un maître, un politicien, un rusé critique. Ses compagnons furent changés en pourceaux. Non, nous ne « choisirons pas Ulysse ! ». Nous prendrons bien plutôt le parti du cyclope (sans nous laisser pour autant crever l'œil) (AC, II, 637).

En affirmant son refus de choisir Ulysse, Ponge se réfère (il le signale lui-même en note) à « la proclamation d'Albert Camus : Nous choisirons Ithaque (dans *L'Homme révolté, in fine*) »[635] (*ibid*., 637). Ainsi, s'attaquant à la position de Camus, après celle de Sartre, Ponge s'emploie-t-il à régler leur compte, dans « Joca Seria », aux deux grandes figures intellectuelles de l'époque.

Face à eux, il présente sa propre conception de l'homme, ou plutôt des conditions d'une renaissance de l'homme :

L'homme ne se nourrira (« Renaissance ») que par l'oubli de soi-même, sa nouvelle prétention et modestie à se considérer comme un simple élément (…) dans le monde, dans le fonctionnement du monde. Qu'il envisage donc le monde, la moindre chose (ibid, 618).

« Joca Seria » est matrice d'un thème appelé à un important développement dans les années qui vont suivre : celui de l'homme comme rouage du monde, – essentiel sans doute mais rouage tout de même. Il s'agit de relativiser la place de l'homme dans le monde, celui-ci étant lui-même conçu comme un gigantesque mécanisme d'horlogerie. Cette conception n'est pas étrangère à l'élaboration de l'*objeu*, c'est pourquoi j'y reviendrai plus loin.

L'une de ses conséquences est la fin du *je*, l'exécution en règle de ce *je* que sculpte sans fin Giacometti :

Il est le sculpteur du pronom personnel (de la première personne du singulier). (…). Le JE si définititif, (…) ce je qui ne peut se contempler, cette apparition floue et mince en tête de la plupart de nos phrases, voilà ce que veut sculpter A. Giacometti, ce qu'il a la prétention de faire tenir debout sur son long pied (J) (…), ce je que tous, tant que nous sommes, sommes ; l'homme du « je pense donc je suis » [636]***. (…) Il a saisi cette apparition, ce spectre. Il nous le propose (ibid., 636-637).***

Or l'on sait que la période qui va suivre sera celle où Ponge élira, pour se désigner dans ses textes, le *nous* au détriment du *je*. Et ceci dès « Malherbe I »[637]– écrit en même temps que « Joca Seria » – où ce choix est signalé à l'attention du lecteur : « Nous, je parle de moi seul » (*PM*, II, 17). (Plus tard Ponge s'expliquera sur ce choix, en particulier dans « Le Soleil » puis, longuement, dans « Malherbe VI », en 1955, comme on le verra.) La

635 La phrase complète est : « Nous choisirons Ithaque, la terre fidèle, la pensée audacieuse et frugale, l'action lucide, la générosité de l'homme qui sait » (*L'Homme révolté*, in *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 708). L'ouvrage est paru en 1951.

636 Ce rejet du postulat cartésien est le fondement d'une réflexion qui amènera Ponge, quatre ans plus tard à proposer dans Pour un Malherbe son propre cogito.

637 Je désigne les différentes sections du *Malherbe* par "Malherbe I", "Malherbe II" etc., sans italique.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

méditation sur le *je* aboutit, à la fin de « Joca Seria » à l'ambition, – attribuée à Giacometti mais surtout revendiquée par Ponge lui-même – de transformer en *sceptre* l'apparition de l'homme-*spectre*, c'est-à-dire de faire de la disparition de cet homme-là l'emblème d'un nouveau pouvoir : « L'opération, d'apparence facile (…) – il ne s'agit en somme que de faire d'un SPECTRE un SCEPTRE – nécessite en réalité un travail mental énorme (et un canif) » (*ibid*., 638). Ce « travail mental énorme » consistera pour Ponge à se confronter à une transformation complète de l'ordre qui régissait jusque-là les valeurs. D'où, après le thème de la mort de l'homme, celui du « mourir et renaître ».

B. « Mourir et renaître » ; « un égarement passager, une phase épique de mon œuvre » ?

Face à « ce monde de l'absurde et de la révolte, de la destruction et refonte des valeurs, où l'individu se sent à la fois amenuisé au maximum et serré sur lui-même » (*AC*, II, 616), Ponge distingue plusieurs types de réactions possibles : « il y a ceux qui envisagent d'abord l'individu » (les philosophes et certains artistes, dont Giacometti) ; il y a aussi « ceux qui s'écrient en chœur : allons aux choses (Husserl) ou à la terre (Nietzsche) » ; puis enfin « ceux qui plongent *vraiment* dans le monde, dans la nature, dans la terre : moi d'abord » (*ibid.*, 616). Cette plongée dans l'épaisseur du monde est salutaire car, si le constat est celui d'un chaos généralisé (« La Société, l'Individu, la Nature sont chaos (remous et chaos) » (*ibid*., 616), le chaos qu'offre la nature comporte un aspect précieux. En effet, alors que la Société est « *chaos-ruche* : camps de concentration, four crématoire, chambre à gaz, *prison et charnier* » et que l'Individu, lui, est « *chaos-minceur* extrême », seule la Nature, parce qu'elle est « *matière épaisse* » offre un « *Chaos-nourricier* » : « chaos de passé et avenir : de cimetière et germes, de cadavres en décomposition et vers (gainés d'énergie) » (*ibid*., 616). D'où la nécessité d'y plonger pour opérer une régénération : « Oui, il faut y plonger (…). Mourir et renaître » (*ibid*., 617, je souligne).

Or, fait important, ce mot d'ordre, « mourir et renaître », Ponge en replace immédiatement la nécessité dans son parcours, dans ce qu'il nomme le « processus logique de [s]on œuvre » :

Il s'agit d'un égarement (peut-être) passager : d'une phase (épique) de mon œuvre. Me placer au niveau de la mort de Dieu, et de l'amincissement, extrême amaigrissement de l'individu (homme) ; de la destruction (et refonte) des valeurs. Dire le pourquoi de la Rage de l'expression et des Sapates et Momons (poèmes rhétoriques) dans le processus logique de mon œuvre (ibid., 617, je souligne).

La référence à une phase « épique » de l'œuvre indique la nécessaire prise en compte, par celle-ci, du devenir collectif et connote un certain héroïsme des sacrifices à consentir (à savoir le passage par une mort symbolique). « Joca Seria » est ainsi matrice d'une méditation sur l'écriture, celle même qui débouchera sur les notions de « pratiques » et d'objeu.

Cette méditation s'appuiera sur le thème de la mort régulière des civilisations, que Ponge ne va pas tarder à élaborer, à partir des constats faits dans « Joca Seria », et qu'il exposera dans « Le Monde muet est notre seule patrie », pour en tirer aussitôt une stratégie poétique. Elle s'appuiera aussi sur une représentation imaginaire très puissante, dont « Joca Seria » est aussi la matrice : celle de la nécessité d'un enfouissement au sein de la terre, en profondeur, dans le « chaos nourricier de la terre », pour y « mourir et renaître ». Cette représentation hantera les textes écrits en 1951 et 1952. C'est dans « Joca Seria » qu'elle s'origine, en ce que ce texte, prenant acte d'une agonie de l'homme et des valeurs,

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

établit la nécessité d'une plongée de mort-renaissance dans le « chaos-matière », dans la profondeur de la terre, qui est à la fois « cimetière et germes » (*ibid*., 616). L'image est dans le prolongement logique des déclarations du « Murmure » sur l'Homme – et l'œuvre d'art, son émanation – comme « lieu où les sentiments se confondent et où se détruisent les idées » (*M*, I, 627). Elles seront reprises dans « Le Monde muet » avec un ajout précisant que c'est seulement lorsque l'homme sera « fier » d'être ce lieu qu'il « sera prêt d'être sauvé » (*M*, I, 630). La nécessité de rejoindre la profondeur souterraine s'exprime déjà dans « Joca Seria » par une série d'images : celle de « l'enkystement (la mort) » par lequel « il faut être passé » pour que « la vie, forme baroque » « ait quelque fondement, quelque valeur, quelque élan » (*AC*, II, 633) ; celle de l'élaboration lente à partir de la pourriture : « Peut-être la poussière (la boue, la pourriture) sont-elles des cristaux » (*ibid*., 634).

Le mouvement amorcé par « Joca Seria » va cependant révéler des dynamiques très contrastées. En cette période extrêmement intense qu'est l'été 1951, coexistent des aspirations quasiment antagonistes, dans une tension qu'emblématise la simultanéité de composition de « Joca seria » et du « Malherbe I ». Les rédactions de ces deux textes s'entrelacent dans un singulier contraste : en même temps que se dit dans le premier l'exténuation, la fin d'un cycle et la nécessaire destruction, s'élabore avec *Pour un Malherbe* tout un imaginaire de l'architecture ordonnée et de la stabilité. La confrontation de passages contemporains est saisissante[638]. Ainsi au « chaos » évoqué le 2 août dans « Joca Seria » répond, le 14 août, l'ordre de la demeure malherbienne : « Malherbe, d'une belle pierre grise, a pavé notre cour, établi les fondements et bâti la demeure où chaque mot a sa dimension juste. (…) Demeure en ordre, jardins également en ordre » (*PM*, II, 10-11). Plus antinomique encore, la question des valeurs : Ponge déclare (le 2 août) dans « Joca Seria » son intention de « [s]e placer au niveau (…) de la destruction et refonte des valeurs » (*AC*, II 617) mais on lit dans « Malherbe I », en date du 27 septembre : « Nous n'avons sans doute qu'une raison d'être au monde, c'est le maintien des valeurs dont nous avons reçu l'héritage » (*PM*, II, 18). Cependant l'opposition essentielle est peut-être celle qui juxtapose à l'errance apatride de « Joca Seria » (« L'homme – et l'homme seul – (…) qui se cherche à partir de rien – sortant du néant, de l'ombre – (…) allant sans raison dans la foule ») la rassurante patrie de *Pour un Malherbe*, à la fois maison paternelle (« c'est la maison où j'aime demeurer ») (*ibid*., 7), et fondement (à partir de l'ascendance nîmoise commune) d'une lignée généalogique :

J'ai le choix entre I) Rome (et Nîmes) : en tant que descendant de César ou d'un légionnaire de ses armées (…) et II) Nîmes encore (et la Provence, le Languedoc et le Caen du XVIè) comme chevalier huguenot, Crillon, Coligny, Malherbe (ibid., 6-7).

Le désir de pousser à bout la logique de destruction coïncide ainsi avec le désir de construction solide. Si Ponge tourne ses regards vers le sol, c'est à la fois pour s'y enfouir dans un simulacre de mort, et pour y bâtir. Il est à la recherche de ce qui pourrait être, compte tenu de l'état du monde et de l'homme, une patrie pour sa parole. Et cela par des voies différentes, voire opposées. Il y a en effet paradoxe à affirmer le monde muet pour « seule patrie » – affirmation qui parcourt les deux premiers chapitres du *Malherbe* –, au moment où s'écrit, dans ces mêmes chapitres la revendication d'une filiation et d'une appartenance (« Par nature, j'ai toujours été et je suis toujours chez moi dans Malherbe » (*PM*, II, 13). Le désir d'enracinement se révèle sous deux formes contrastées et complémentaires : l'enracinement dans le monde muet se rapportant à la patrie de *naissance*, et plus ou moins à la mère (germination, gestation), il serait la condition préalable pour ensuite revendiquer

[638] Pour plus de clarté, je souligne les expressions concernées.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

une patrie d'*appartenance* – celle de Malherbe, celle de la « société du génie »[639] en général – patrie plus proche des valeurs paternelles, que le mot comporte étymologiquement.

2. Quelle patrie pour la parole ? Enfouissement dans l'épaisseur du monde muet, revendiqué comme « seule patrie »

A. Ne « tenir la parole » que du monde muet

« Nous qui ne tenons la parole que du monde muet, notre seule patrie » (*PM*, II, 24) : cette affirmation est régulièrement réitérée dans les premiers chapitres du *Malherbe*, avec des variantes, telles que : « Monde muet, ma seule patrie, (…) c'est de toi seulement que je tiens vie et parole » (*ibid*., 31). La réapparition du motif du mutisme peut surprendre, surtout après les avancées qu'a connues la parole à partir de la « Tentative orale ». Mais il ne s'agit pas d'un mouvement de machine arrière : l'affirmation du monde muet comme seule patrie de la parole est profondément articulée à la méditation sur les valeurs induite par « Joca Seria » et, en tant que « phase » de l'œuvre, elle répond à de puissantes nécessités.

Retour à l'enracinement originel de la parole dans le monde muet

Face à la nécessité de repenser encore une fois la parole poétique, la réaction de Ponge est de s'enraciner dans ce qui lui a donné initialement accès à la parole, c'est-à-dire la considération du « monde muet », seul repère sûr à ses yeux. Il s'agit du même processus que celui qui, chaque fois qu'il est en difficulté pour rendre compte d'un objet, le fait se retourner, pour s'y fortifier, vers l'« émotion initiale », seule porteuse du véritable sens du projet. Il s'enracine donc dans le terreau du monde et des émotions qu'il lui procure ; dans ce qui, toujours, lui a donné le sentiment d'une légitimité, et même d'une nécessité à prendre la parole. Oui, c'est bien du monde muet qu'il tient la parole, et il le réaffirme hautement.

Ce retour à l'origine, cette déclaration de fidélité à la patrie originelle de la parole l'amènent du reste à réactualiser une très ancienne formule, celle par laquelle Groethuysen définissait, en 1927, le projet de son œuvre commençante : « Une parole est née dans le monde muet »[640] (*PM*, II, 111). Réaffirmer ce projet, c'est reproduire le choix initial qui a permis de « prendre la parole » et de déjouer le piège de l'aphasie. Du reste ce choix est, comme à l'origine, soutenu par un sentiment salvateur de colère : « Nous profiterons de notre colère (…) pour trouver le ton nécessaire à prendre la parole et à la garder » (*ibid*., 21), déclare Ponge au seuil du *Malherbe*. Mais la grande différence est qu'il ne s'accompagne plus de la même impatience, de la même urgence. La stratégie de Ponge prend désormais en compte le temps : s'il faut symboliquement vivre un passage par la mort, par un enfouissement volontaire dans les profondeurs de la terre, la prise de parole, différée, n'en sera que plus efficace, ayant réuni les conditions de sa « renaissance ». L'affirmation du monde muet comme seule patrie est en parfaite cohérence avec l'impératif « mourir et renaître » formulé dans « Joca Seria ». Simultanément elle sous-entend l'inexistence de toute autre patrie d'où l'auteur tiendrait la parole (ou dont il accepterait la parole qu'elle lui donnerait).

La sphère littéraire n'est pas une patrie

639 « La Société du génie » est le titre d'un article qui paraît en 1953.

640 B. Groethuysen avait employé cette expression dans son article *« Douze petits écrits, par Francis Ponge »*, *N.R.F*. n° 163, avril 1927, p. 545.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La brouille qui survient avec Paulhan en 1951 accentue vivement le sentiment d'isolement, voire de proscription, ressenti par Ponge au sein de la sphère littéraire. Il a beau être admiré par de grands philosophes et artistes, il n'a toujours pas accédé à une reconnaissance qui lui permette de vivre – au moins décemment – de sa plume. La misère matérielle où il se débat ne fait que croître depuis qu'il a quitté la revue *Action* [641] . L'élection du monde muet comme seule patrie est nettement associée, dès les débuts du *Malherbe*, à un sentiment d'exclusion et à une amertume devant l'absence de considération dans laquelle doit s'accomplir son travail d'écrivain :

le monde muet est notre seule patrie (…). Seule patrie, d'ailleurs, qui ne proscrive jamais personne, sinon le poète qui l'abandonne pour briguer d'autres dignités. C'est d'elle seulement que nous tenons vie et parole. Seulement, nous ne les tenons plus que dans la misère, voilà l'exigence du temps (PM, II, 35).

Les premiers chapitres du *Malherbe* sont tout empreints de l'exaspération de leur auteur devant les conditions de son travail d'écrivain, ce « trente-sixième dessous »[642] (*PM*, II, 35), dans lequel il doit vivre. La première occurrence de « monde muet seule patrie » apparaît du reste dans le contexte de l'évocation d'une condition de vie misérable : « Nous qui ne savons trop comment vivre. Nous qui voyageons en troisième. Nous dont le monde muet est la seule patrie, nous avons été à Caen l'autre jour » (*PM*, II, 23).

Dans le constat « nous ne sommes pas grand-chose dans la société d'aujourd'hui » (*ibid,* 25), entre beaucoup de rancune contre Paulhan, avec qui Ponge s'est brouillé depuis février 1951. La sphère littéraire est d'autant moins « patrie » que Paulhan, longtemps figure de père, est perçu par Ponge à cette époque comme défaillant à son égard, voire hostile : « Tu ne m'a jamais assumé franchement (…). Tu participes déjà depuis longtemps à l'occultation systématique de ce que je fais » lui écrit Ponge, fin 1951[643]. La correspondance avec Paulhan fait état de l'échec de deux projets – dans lesquels Paulhan était partie prenante – censés remédier à la détresse matérielle de Ponge[644]. Enfin, et surtout, le projet d'hommage à Ponge dans la *N.R.F.*, impatiemment attendu, est sans cesse différé[645]. Les relations de Ponge avec la revue sont extrêmement tendues à cette époque (« Je ne sais ce qui me retient de rompre toutes relations avec ces gens » écrit-il à Tortel en janvier 1951[646]).

Mais au-delà de la *N.R.F.*, c'est l'ensemble du monde littéraire en vue, dans sa soumission aux diktats de la mode ou de la tradition, et ses batailles pour le pouvoir, qui est stigmatisé avec virulence : « Littérature (et comités de lecture) de professeurs, de potaches et de publicistes délirants » diagnostique Ponge (*PAT*,276). Annonçant sa volonté

641 La sœur de Ponge suscite et obtient, en septembre 1950, « un effort collectif de [s]a famille » sous forme d'une « petite somme versée régulièrement au début de chaque mois » (*Francis Ponge- Jean Tortel, Correspondance*, *op. cit*. p. 81). Néanmoins, en mai 1952, Ponge devra, pour subsister, vendre une partie de sa bibliothèque.

642 L'expression, récurrente à cette époque, (elle apparaît aussi dans « Le Monde muet est notre seule patrie »), associe le mouvement d'enfouissement à la situation matérielle objective de l'écrivain– j'y reviendrai.

643 Lettre non envoyée (*Corr. II,* 474, p. 114).

644 Celui d'une « Société des amis de Francis Ponge » (voir *ibid*., 456, p. 99), et celui d'une ouverture de souscriptions aux *Cinq Sapates* (ouvrage de luxe illustré d'eaux-fortes de Braque) (voir *ibid*., 476, p.117).

645 Voir *Francis Ponge-Jean Tortel,Correspondance*, *op. cit*. p. 100 : « il [Paulhan] pense toujours donner mon "hommage", dit-il (mais ce n'est pas vrai) ».

646 *Ibid*., p. 85.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

de « snober les snobs », il dresse en mai 1952 une liste des snobs en question, comprenant entre autres les noms de Paulhan, Breton, Camus, et Sartre (*PAT*, 289). Il leur oppose, dans « Le Monde muet est notre seule patrie », sa propre conception du poète :

Les poètes n'ont aucunement à s'occuper de leurs relations humaines, mais à s'enfoncer dans le trente-sixième dessous. La société, d'ailleurs, se charge bien de les y mettre, et l'amour des choses les y maintient (M, I, 631).

Dans l'« Entretien avec Breton et Reverdy », en 1952, Ponge affirme encore une fois sa position d'isolement et son retrait dans la seule patrie véritable, celle du monde muet :

Nous ne pouvons qu'élargir autant que possible le fossé qui, nous séparant non seulement des littérateurs en général, mais même de la société humaine, nous tient proches de ce monde muet dont nous sommes un peu ici comme les représentants (M, I, 685).

Le besoin d'argent amène cependant Ponge à honorer de multiples commandes. Le sentiment d'accablement dû à une misère persistante malgré le poids de ces travaux, semble, d'après la correspondance avec Tortel, culminer pendant l'été 1952, avec cet aveu : « Si vous saviez combien, parfois, cette misère constanteme lasse ! quels efforts je dois faire pour ne pas céder au découragement ! »[647].

La parole de la sphère littéraire et philosophique n'en est pas une.

Le choix d'une parole *murmurée*, gardant, de son enracinement dans le monde muet, un caractère de sourdine en contraste avec le vacarme des proclamations idéologiques continue à s'affirmer au début des années cinquante. Dans « Joca Seria » déjà, Ponge signalait la différence entre ceux « qui s'écrient en chœur : allons aux choses » et ceux qui y « plongent *vraiment* » (*AC*, II, 616). Dans les écrits qui suivent, il manifeste plus que jamais son désir de retrait par rapport aux discours ambiants de ceux qu'il appelle les « publicistes de la littérature ».

Il reprend les termes de « tréteaux » et d'« échafaud », déjà utilisés dans « Le Murmure » pour opposer la mise en vedette des discours prononcés « du haut d'un échafaud de planches, d'un tréteau actuel » (*PAT* 275, je souligne) à sa propre volonté de *descendre* dans la profondeur du monde muet pour y enraciner sa parole : « nous avons choisi : nous vivons (…) à ce niveau, afin de nous assurer un jour dans la société la seule compagnie qui nous convienne, celle de la supériorité d'esprit » (*PM*, II, 35).

Affirmant son appartenance à cette « seule patrie », il évoque la douleur de la condition mutique dans des termes qui rappellent ceux avec lesquels il décrivait dans sa jeunesse l'aliénation exercée par le flot des paroles ambiantes :

Nous naissons muets dans un monde muet. Nous : je parle de moi-même à l'instant même, devant ce micro. Car nous naissons en réalité au milieu d'un brouhaha insensé, celui des paroles de l'ancien ordre, des rengaines de la mélodie mondiale, celui que font ici-même, par exemple, les publicistes et les concierges de la littérature. Bien sûr que (…) nous n'avons rien de commun avec ces gens-là (PAT, 287).

647 *Ibid*., p.108. Un mois plus tôt, Ponge écrivait : « je me suis défendu comme j'ai pu, toujours très difficilement (…). Les deux derniers mois (mai et juin) ont été assez terribles. Je travaillais vraiment nuit et jour. Enfin, vers le début de juillet, j'ai pu régler quelques dettes criardes et relever un peu la tête » (*ibid*., p. 104).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

En faisant mention du mutisme propre au jeune enfant (*infans*), Ponge se met en dehors de la sphère sociale et de ses discours. Le titre même de l'article qui paraît en juin 1952, « Le Monde muet est notre seule patrie » constitue, pour reprendre l'expression de Gérard Farasse, une « déclaration de sécession »[648].

B. Tensions et scrupules

Cependant la position de Ponge s'accorde mal avec l'attention qu'il consacre, à cette époque, à l'œuvre de Malherbe, nullement représentative du « monde muet »… D'où, dans les premiers chapitres du *Malherbe*, de nombreux aveux de scrupules, exprimant un sentiment d'infidélité à la patrie muette : « Qu'un poète se fasse critique, mauvais signe : sa patrie est le monde muet, qui n'a jamais proscrit personne. Il ne s'en évade pas impunément » (*PM*, 24). Une justification ne tarde cependant pas à s'esquisser : « Notre patrie est le monde muet. Mais (coup de pied vers le large) nous avons besoin de pantagnières[649] » (*ibid.*, 25). Elle sera longuement développée un peu plus loin. Ponge fait droit d'abord à son idéal d'attention exclusive au monde des choses :

Certes, (…) à partir du monde muet, quand on est doué de respect à l'égard du moindre de ses objets, la forme même de celui-ci (…) peut rendre inutile toute autre norme, et vous infliger suffisamment sa rigueur (ibid., 28).

Toutefois cet idéal le ramène, poursuit-il, aux apories qu'il a connues dans sa jeunesse :

Mais il y a là un danger. Celui de l'esprit absolu. (…) Concernant la littérature, elle se fait dans la matière verbale. Il est absurde, sans doute, à la limite, de vouloir soumettre une matière d'un tel ordre aux lois d'une matière tout différente. Cela peut conduire à l'aphasie. Pour qu'un texte (…) prétende rendre compte d'une réalité du monde (…) il faut qu'il atteigne d'abord à la réalité dans (…) le monde des textes, lequel connaît d'autres lois. Lois dont certains chefs-d'œuvre anciens seuls peuvent donner idée (ibid., 29).

La connaissance de ces lois, par le biais de l'œuvre de Malherbe, justifie ainsi l'attention accordée à cette œuvre.

Malgré cela, Ponge renouvelle ses protestations de fidélité envers le monde muet, dans une tentative de faire passer Malherbe du côté de ce monde-là, en l'amalgamant à sa matière :

Monde muet, ma seule patrie, toi que je dois maintenir car c'est de toi seulement que je tiens vie et parole, non, je ne te quitte pas, je ne vous quitte pas, pierres, herbes, maisons, lettres… en parlant de cet homme qui fait partie de ma pierre, de mon œuvre, de mon bois ! (ibid., 31, je souligne).

Dans les scrupules liés à l'écriture du *Malherbe*, s'exprime peut-être aussi la crainte d'avoir perdu le talent d'un véritable « parti pris des choses ». Dans une note d'octobre 1951, évoquant certains textes récemment composés, Ponge écrit : « Il faudra d'ailleurs que je montre bientôt que je suis encore capable d'un vrai parti pris des choses » (*PE*, II, 1030). La même inquiétude semble s'exprimer de nouveau un mois plus tard, malgré le déni apparent : « Bien entendu je pourrais encore écrire un poème saisissant, abrupt,jaillissant. Chacune de mes notes journalières le prouve… » (*PAT*, 282).

[648] Notice sur le texte, *OC* I p. 1110.

[649] Terme défini ainsi par Littré : « Cordes pour assurer les mâts dans la tempête, et pour tenir les haubans plus roides et plus fermes ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C. L'enfouissement au sein de la terre.

On l'a vu,« Joca Seria » inaugure le motif de la plongée au plus profond de la terre, celle-ci étant conçue comme lieu du cheminement des « germes », au sein de la pourriture. L'image du cheminement souterrain de ces germes hante les textes écrits en 1951 et 1952[650]. Si l'artiste doit accepter d'être « le lieu où les sentiments se confondent et où se détruisent les idées », comme le suggérait « Le Murmure », il lui faut rejoindre le niveau profond où s'élabore cette alchimie.

La nécessité de l'enfouissement apparaît dès le premier fragment du *Malherbe* (écrit simultanément à « Joca Seria ») dans lequel Ponge note que « nos sociétés » sont « d'une prétention telle qu'elles imposent à chaque individu le déni et la dérision du principe même de vie : l'harmonie avec ce monde muet qui est notre seule universelle patrie ». « Dès lors », poursuit-il,

nous ne savons plus comment vivre… Sauf, dans ce trente-sixième dessous que je viens de dire, à nous enfoncer froidement, en y enfonçant la poésie avec nous. C'est là que nous voyageons ou végétons tour à tour (PM, 35).

Très vite, l'image de la descente en profondeur se doublera de l'évocation concrète de l'épaisseur de la terre :

Voilà ce contre quoi[651], plongeant dans le trente-sixième dessous, chaque poète authentique aujourd'hui par sa seule présence agit. Nous cheminons au niveau des racines, nous menons la vie noire des vers dont chacun remue des tonnes de terre végétale. Voilà où nous devons enfoncer la lyre qui n'est plus à placer au fronton des superstructures, mais doit pourrir dans l'infraordinaire (PAT, 286).

Le thème de l'enfouissement est en relation étroite avec le motif récent du « trente-sixième dessous » et avec ceux, plus anciens, de l'aventure organique et de la nuit.

Articulation avec le « trente-sixième dessous »

« Nous avons choisi la misère », déclare Ponge en 1952 dans l'« Entretien avec Breton et Reverdy », « parce qu'elle est le seul lieu, je ne dirai pas de l'empire de la parole, mais de son exercice énergique dans le trente-sixième dessous » (*M*, I, 690). Le « trente-sixième dessous », où se conjoignent misère et enfoncement souterrain, est revendiqué orgueilleusement comme condition de la parole. Du reste, l'enfouissement au sein de la terre fournit une garantie d'opposition par rapport aux discours des intellectuels : « aucun amour de la terre » écrit Ponge à propos de *L'Essai sur la Révolte* de Camus[652], « il s'agit de froides déclarations du haut d'un échafaud de planches » (*PAT*, 275, je souligne).

Cependant, dans un texte écrit en juin 1952, « Sur notre Recueillement actuel au fond des Calices de l'Objeu », la profondeur – transférée de la terre au « calice » – semble coïncider avec le fond de la détresse :

650 Dans « Le monde muet est notre seule patrie» : « nous avons à nous féliciter d'être logés plutôt de ce côté, du fait que la plaisante anarchie qui y règne permet du moins que les germes vivent, s'enfoncent (d'ailleurs le plus souvent dans la misère), mais enfin vivent, et viennent en surface parfois » (*M*,I, 629). Dans « Entretien avec Breton et Reverdy » (octobre 52) : « par-dessous la pseudo-civilisation finissante cheminent, depuis près d'un siècle déjà et viennent en surface parfois, les germes d'un événement – ou avènement – plus sérieux » (*M*, I,687).

651 Il s'agit de la dogmatisation qui conduit immanquablement à la mort des civilisations. Ponge écrit ceci en novembre 1951.

652 Il s'agit de *L'Homme révolté*, paru en 1951.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Nous sommes au fond du calice. Nous sommes tout près du suicide. Relié au sol, au sous-sol (PAT, 292).

Le « trente-sixième dessous » est aussi enfoncement dans la solitude et la misère :

Personne ne peut nous comprendre. (…) Nous avons par ailleurs touché le fond de la misère. (…) Nous sommes immobiles, immobilisés au fond du monde, du chaos mouvant, du remous du monde par la misère (comme une plante aquatique). La misère. L'amour. La poésie. Nous ne pouvons plus rien dire. Plus rien que très peu (…). Personne, aucun ami pour le comprendre. Nous avons touché aussi le fond des vanités de la parole, de l'écriture (PAT, 290).

Pourquoi cette association du mouvement d'enfoncement avec le motif du « calice » ? Sans doute d'abord parce que le calice connote la souffrance, en tant que motif religieux. Mais peut-être aussi parce que le symbole qu'est la fleur, depuis longtemps plus ou moins censuré[653], est associé à une féminité qui, ici, au sein de l'*humiliation* (au sens propre), se revendique de manière tout à fait surprenante chez Ponge :

Nous sommes au fond du calice. (…) Dans une attitude aussi profondément féminine (glorieuse et humiliée, genre gigolo qui attend tout du monde extérieur et de son charme (…). Rien d'offensif) (ibid., 292).

Cette féminité est du reste aussitôt contrebalancée par un retour à la puissance virtuelle de la terre :

En même temps nous somme reliés par tige et racines au monde du sous-sol, à celui des racines, au monde muet. (…) Gloire à nous ! Nos fleurs, ce sont aussi une production masculine, une production de notre virilité (ibid., 292).

Articulation avec l' « aventure organique »

« Nous poursuivons actuellement, nous *formons* (ah ! puissions-nous le réussir, réussir à le *former !*) une sorte de songe organique » écrit Ponge dans « Sur notre Recueillement actuel au fond des Calices de l'Objeu » (*PAT*, 292). Dans le même passage il note : «Titre pour un recueil : NOTRE SONGE ORGANIQUE TOUJOURS ACTUEL » (*ibid*., 293). Le thème de l'enfouissement sous la terre correspond en effet à un « songe organique » qui apparaissait déjà dans « Abrégé de l'aventure organique », composé fin 1947. Dans ce texte on voit les arbres, découragés par trop de cycles les reconduisant toujours à l'automne, finir par s'abattre sur le sol. Alors survient une nouvelle « péripétie » :

La terre, une nuit ou l'autre, d'un grand geste opportun et discret, accompli subrepticement, les recouvre ; et ramenant sur eux son bras et la couverture, les engage en elle à de plus en plus profondément s'enfouir. Mais aussitôt, que se passe-t-il là dessous ? Réconfortés par cette sollicitude qu'elle leur témoigne, une nouvelle énergie leur vient et un nouveau cœur à l'ouvrage en vue d'une nouvelle sorte de perfection, symétriquement opposée (NNR II, II, 1220).

Cette « nouvelle perfection », explique Ponge, sera celle, « synthétique », du diamant, alors qu'auparavant les arbres tendaient, par leur « vain » déploiement, à une « perfection symétriquement opposée » (*ibid*, 1220). Dès 1947, l'enfouissement au sein de la terre, symbole d'une intériorisation accomplie, est condition (pour le poète-arbre) d'un passage à un état supérieur de la parole.

653 L'année 1954 verra la levée de cette censure, avec la composition de *L'Opinion changée quant aux fleurs* (qui sera publié en 1968 dans *L'Ephémère*).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Si l'on remonte encore un peu plus avant, on trouve déjà dans « La Terre », dont la rédaction commence en 1944, l'image du « chaos nourricier » du sous-sol, parcouru de « germes » :

Ce mélange émouvant du passé des trois règnes, (…) tout cheminé d'ailleurs de leurs germes et racines, de leurs présences vivantes : c'est la terre. (…) Passé, non comme souvenir ou idée, mais comme matière (P, I, 749).

Du reste Ponge faisait déjà là de la terre le lieu même de l'exercice de son travail[654] :« Si parler ainsi de la terre fait de moi un poète mineur ou terrassier, je veux l'être ! » (*ibid*., 749).

L'aventure organique au sein de la terre participe d'une transmutation alchimique qu'évoque Ponge dans l'« Entretien avec Breton et Reverdy », pour expliquer son choix du « trente-sixième dessous » comme lieu de l'« exercice énergique de la parole » : « c'est en partant d'en bas qu'on a quelque chance de s'élever. (…) c'est avec le plomb qu'on fait l'or, non avec l'argent ou le platine… » (*M*, I, 690). Mais cette descente dans les profondeurs représente peut-être aussi l'accession à une part féminine enfouie. C'est ce que l'on peut entendre dans ce passage du *Malherbe* où la plongée souterraine est pourtant connotée « virilement » :

Nous donnons la parole à la féminité du monde. (…) Nous désirons que les choses se délivrent (…). La parole doit se faire humble, se mettre à leur disposition, pourrir à leur profondeur. Nous suivons leurs contours, nous les invitons à se parcourir, à jouir, à jubiler d'elles-mêmes. Nous les engrossons alors. Voilà notre art poétique, et notre spécialité érotique : notre méthode particulière (PM, II, 59).

Articulation avec la nuit

L'enfouissement est inséparable d'un enfoncement dans l'obscurité. Ce choix de la nuit est d'autant plus remarquable qu'il fait contraste avec ce qui se prépare dans « Le Soleil » alors en cours de rédaction, c'est-à-dire le surgissement de la parole en pleine lumière, tel qu'il se fera dans « Malherbe VI ».

La nuit, tout d'abord, est nuit civilisationnelle, obscurité de cette « pseudo-civilisation » maintes fois évoquée par Ponge . Elle apparaît ainsi dès « Braque ou l'Art Moderne » (1947) : « nous vivons seulement, depuis la nuit des temps – et quand finira la nuit ?– la préhistoire de l'homme ». C'est aux objets les plus simples que « nous demandons, car d'eux *nous savons l'obtenir*, qu'ils nous tirent hors de notre nuit, hors du vieil homme (et d'un soi-disant humanisme), pour nous révéler l'Homme, l'Ordre à venir » (*PAE*, I, 140).

Mais la nuit est surtout obscurité originelle où peut prendre naissance une parole profondément renouvelée : dans « Le Monde muet est notre seule patrie », Ponge formule son espoir en

une poésie par laquelle le monde envahisse à ce point l'esprit de l'homme qu'il en perde à peu près la parole, puis réinvente un jargon. Les poètes (…) sont les ambassadeurs du monde muet. Comme tels, ils balbutient,ils murmurent,ils s'enfoncent dans la nuit du logos, – jusqu'à ce qu'enfin ils se retrouvent au

654 Il y reviendra encore en 1953, dans « Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique », en comparant le travail du poète à celui d'une taupe : « je travaille parmi ou à travers le dictionnaire un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux, malgré eux » (*M*, I, 645).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

<u>niveau des RACINES</u>,où se confondent les choses et les formulations (M, I, 630-631, je souligne).

Ces déclarations me paraissent particulièrement significatives. Tout d'abord le « bafouillage » du *Savon* y est relayé par le verbe « balbutier ». Ce nouveau terme, s'il insiste lui aussi sur l'hésitation et l'imperfection à l'œuvre dans la parole, le fait dans le cadre d'une visée beaucoup plus haute : d'une part « balbutier » est un terme plus noble que « bafouiller » (qui comporte une composante comique), d'autre part « balbutiements » s'emploie pour parler des premières tentatives dans un art, alors que « bafouiller », renvoyant davantage à la conversation courante, connote surtout l'embarras et l'incohérence. Le passage cité introduit également une articulation remarquable entre le thème de l'enfoncement dans la nuit de la terre et celui de l'accession au « niveau des racines », c'est-à-dire précisément celui qui conditionne l'objeu – dont on a ici une définition anticipée[655]. Enfin ce passage révèle une amplification, voire une métamorphose, du vieux motif de l'arbre. Celui-ci est surtout considéré ici – bien au-dessous du niveau du feuillage, et même de celui du tronc, qui en était la partie habituellement valorisée – dans son mouvement de poussée souterraine. C'est sans doute à ce moment-là seulement, quand l'arbre descend jusqu'à la nuit de ses racines, qu'il échappe véritablement à la malédiction qui le condamnait à une vaine prolifération.

De même que la profondeur du sous-sol, la nuit est symbole de féminité, et la descente dans la nuit est accession à la part féminine de soi-même. Ce thème, comme c'était le cas pour l'ambition « d'engrosser les choses » reçoit une coloration érotique marquée. Dans « La Société du génie » (composé à la fin de 1952), Ponge écrit :

Nous pouvons avoir besoin d'une étoile… Moins pour marcher vers elle, que pour faire le point, parfois, dans notre offensive intellectuelle – qui consiste, c'est sûr, <u>les yeux dans les yeux de la Nuit</u>, à <u>nous enfoncer profondément dans ses flancs</u> (M, I, 637, je souligne).

La plongée dans la nuit est, enfin, condition préalable du surgissement à la lumière, selon une conception initiatique que Ponge reprend à son compte :

Il me paraît très sûr que la simplicité n'est appréciable que conquise sur la complexité, comme la clarté sur l'obscur (…). Peut-être suffit-il de s'enfoncer un peu plus, en serrant les dents, en serrant les lèvres… Alors soudain la clarté jaillit, la bouche s'ouvre (ibid., 639).

On est déjà ici dans la thématique du « Soleil » : l'auteur rejoue en somme, par sa propre volonté, l'alternance du jour et de la nuit. Il s'inflige la nuit, volontairement – et s'y enfonce virilement. Il en sortira, le moment venu, en achevant « Le Soleil », mais il doit d'abord aller jusqu'au bout de ce cycle nocturne : « Une nécessité encore (au bout de la nuit) fait que le jour se fait. Il ne faut cesser de s'enfoncer dans sa nuit : c'est alors que brusquement le jour se fait » (*PM*, II, 48-49).

Rappelons que l'enfoncement souterrain vécu symboliquement à cette époque se traduira, au niveau éditorial, par un long passage dans l'ombre. Pourtant, dès le début des années cinquante, Ponge médite les modalités de son rapatriement en littérature, dans la mouvance d'un sentiment nouveau d'appartenance au « donné littéraire », dû à sa redécouverte de Malherbe.

3. La patrie malherbienne

[655] La définition de l'objeu, dans « Le Soleil », mentionnera « les liaisons formées au niveau des racines » (*P*, I, 778).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

On l'a vu plus haut, on observe à cette époque une tension manifeste entre l'élection du monde muet comme « seule patrie » et le sentiment – né du travail sur Malherbe – d'une appartenance à la littérature française, comme à un espace dont Malherbe dessine la configuration primitive. Il n'est du reste pas indifférent que soit formulé dans un même mouvement, dès le chapitre I du *Malherbe*, le désaveu de l'ancienne appartenance politique :

à quel ordre nous accrocherions-nous ? (…) Nous étant d'abord jetés avec enthousiasme dans le parti démocratique, nous n'y avons pas trouvé la vertu ; pire, toute dignité nous en a paru absente, toute fraternité proscrite (PM, 19).

A. Malherbe figure de père, et constitutif d'un espace-patrie

On le sait, Ponge associe Malherbe à la figure de son propre père, ce rapprochement s'effectuant d'entrée de jeu (dès la première page) : « D'abord la petite barbiche. Mon père aussi la portait. Malherbe fut un bon père. Comme Coligny et Crillon, nous étions protestants » (*PM*, II, 5). Des rapprochements analogues parcourent tout l'ouvrage.

S'il y a *père*, il y a *patrie* : la référence à Malherbe dessine immédiatement un espace de rattachement : « Par nature, j'ai toujours été et je suis toujours chez moi dans Malherbe » (*ibid*., 13). Il est frappant de constater que les premières notes prises sur Malherbe correspondent à la mise en place d'un espace, à la fois personnel, historique et géographique, dans lequel Ponge englobe tous ses principaux ancrages affectifs et intellectuels : Caen et Aix, puis « Rome et Nîmes » (*ibid*., 6). Géographie imaginaire aussitôt doublée d'une généalogie : une filiation s'établit du côté de Rome, « mes valeurs héréditaires », écrit Ponge, « étant alors représentées par les noms de Lucrèce, Tacite, Horace, Pétrone, Sénèque, Ovide » (*ibid*, 7) ; une autre relie Ponge au côté de Nîmes, de la Provence et du « Caen du XVIè »,

comme chevalier huguenot, Crillon, Coligny, Malherbe. Avec quelque chose d'espagnol (Pons, Ponce), et même peut-être de la finesse arabe chez mon père. Ne pas oublier que (…) nous descendrions de Louis le Gros par les marquis de Montcalm (ibid., 7).

L'espace ainsi configuré est avant tout un espace de « francité » (une francité héritière de Rome), ce qui, évidemment ne peut qu'être mis en relation avec le fait que Ponge s'appelle Francis – de même que Malherbe s'appelait François.

Il faut être violemment patriote en ce moment : patriote français et patriote de la civilisation gréco-latine-française. Ce Malherbe m'en est une occasion. (…) On se cassera toujours les dents sur Malherbe comme sur les Latins, les Grecs ou les Egyptiens. C'est le noyau dur de la Francité. C'est le marbre français (ibid., 116).

Plus loin, Ponge soulignera de nouveau « la faveur qu' [il a] reçue de naître plus français que quiconque, d'une ascendance, serait-elle plébéienne, plus noble qu'aucune puisqu'elle remonte aux légionnaires de César » (*PM*, 192).

Dans le *Malherbe* la patrie est métaphorisée aussi sous l'aspect de la maison du père ; l'œuvre du poète offre une demeure : « Tout me plaît dans Malherbe (…). C'est la maison où j'aime demeurer » ; cette déclaration est, on le note, immédiatement rapportée à la notion de parole : « La parole (chaque parole) y a sa dimension juste » (*ibid*., 7). Malherbe est véritablement le *père fondateur*, lui qui, « d'une belle pierre grise, a pavé notre cour, établi les fondements et bâti la demeure où chaque mot a sa dimension juste » (*ibid*., 10). Si l'on se souvient que l'une des premières métaphores visant à réhabiliter la parole avait

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

été celle de la coquille comme demeure parfaitement proportionnée à son habitant, avec ce souhait que « l'homme mette son soin à se créer aux générations une demeure (…), qu'il emploie son génie à l'ajustement, non à la disproportion » (*PR*, I, 40), on mesure l'importance de cette métaphore de la demeure-patrie. Cependant, celle-ci porte encore un autre motif puissamment rattaché à la figure paternelle : celui du monument. En effet, écrire sur Malherbe se confond avec le devoir d'élever à son tour une construction en son honneur :

Où trouver, dans quelle carrière, D'assez forte et durable pierre Pour en bâtir le monument Que nous devrions à Malherbe ? (ibid., 10, je souligne).

Le « monument » à bâtir à Malherbe, renvoie bien sûr au poème de 1929 en l'honneur du propre père de Ponge, poème précisément intitulé « Le Monument », dont j'ai souligné le rôle décisif au seuil du parcours. Ponge réactualise en somme cette référence fondatrice, au moment où s'ouvre la dernière partie de l'œuvre, et où elle va connaître de décisifs accomplissements.

B. Malherbe : un héritage et un modèle

Indissociable de la notion de *père* est celle de *patrimoine*, donc d'héritage à transmettre, à « maintenir » – mot très insistant dans les premiers chapitres du *Malherbe*. Le devoir de maintien des valeurs héritées, devoir d'ordre filial, est affirmé avec force[656] :

Nous n'avons sans doute qu'une raison d'être au monde, c'est le maintien des valeurs dont nous avons reçu l'héritage, à une époque où le progrès extraordinaire des sciences (…) s'accompagne d'une régression non moins extraordinaire des valeurs esthétiques et morales ; (…) Le maintien est donc l'un des devoirs qui s'imposent à nous ; l'autre étant la création de valeurs nouvelles (ibid., 18).

Ce devoir de fidélité à l'héritage rappelle les déclarations du *Savon* de 1946 :

il ne serait pas honnête de ma part (…) de renoncer le moins du monde aux valeurs qu'une formation, bourgeoise sans doute, mais enfin humaine aussi, m'a amené à considérer une fois pour toutes comme les plus dignes d'être recherchées ou défendues (…). J'agirai donc dans le sens de la conservation (…) de ces valeurs nobles et délicates que je place au plus haut (S, II,384-385).

Il faut noter, en ce qui concerne les valeurs, la transformation qui s'opère : longtemps Ponge a justifié son parti pris en faveur des choses par l'objectif de création de nouvelles valeurs, d'accès pour l'homme à de nouvelles qualités grâce aux objets. Désormais cet objectif se double de celui d'un maintien des valeurs anciennes[657]. Cependant les deux objectifs sont étroitement liés.

En effet ce maintien et cette fidélité ne sont pas de l'ordre du devoir crispé, ni de la reproduction pure et simple : elles participent d'une dynamique qui associe constamment *maintenir* à *obtenir*. C'est aux yeux de Pongele signe de la véritable « avant-garde » que de savoir en même temps maintenir et obtenir, de s'édifier en prenant appui sur certaines grandes œuvres du passé : « il serait bon que l'on s'en rende compte : la véritable avant-

[656] Et ceci au moment même (l'été 1951) où Ponge évoque dans « Joca Seria » « la destruction et refonte des valeurs », selon un paradoxe que j'ai mentionné plus haut.

[657] Quelles sont ces « valeurs anciennes » ? Si dans *Le Savon* de 1946 elles étaient définies comme « le beau » et « le délicat », dans le *Malherbe* elles ont une connotation essentiellement morale et virile : « Fierté, ardeur, goût de la difficulté (…), Raison, sagesse, jugement, ménagement » (*ibid*., 12), « vertu » et « ordre » (*ibid*., 26).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

garde est devenue capable de prendre en charge les meilleurs de nos classiques, de les assumer »[658] (*ibid*., 15). L'action de « maintenir » n'est pas simple conservation, mais devient pleinement active (conformément à son sens premier « tenir d'une main ferme ») : ce qui a été reçu doit être assumé, mis de nouveau en œuvre, dans une attitude volontaire qui seule permet une véritable appropriation : « Nous avons fort à faire pour maintenir et obtenir ce que nous avons reçu et ce que nous attendons de nous-même. Malherbe nous y aidera » (*ibid*., 20, je souligne). C'est ainsi que se justifie, comme je l'ai souligné plus haut, l'attention accordée à Malherbe au détriment apparent des objets :

concernant notre civilisation, nos valeurs, nos mœurs, (…) nous avons beaucoup à maintenir, dans la mesure même où nous avons beaucoup à obtenir de nous-mêmes (et du monde nouveau). C'est à force de points de vue (…) que nous travaillons. Une œuvre parfaite du temps passé peut ainsi nous être utile, en nous offrant l'exemple d'une perfection (…) que nous mettrions infiniment plus longtemps à retrouver de nous-mêmes (ibid., 28).

L'œuvre s'ouvre ainsi de plus en plus volontiers aux leçons, modèles, exemples reçus de l'extérieur, c'est-à-dire *proposés par les autres*. C'est déjà ce que Ponge avait découvert au contact des peintres : les dons qu'il recevait d'eux pouvaient nourrir sa propre pratique et l'aider à franchir plus vite les obstacles.

Nos scrupules nous sont donnés peut-être antérieurement à nos audaces. Toute une série d'entre eux peuvent être représentés pour nous par une œuvre, ou seulement un nom : Malherbe, Cézanne… L'on gagne ainsi du temps (Socles d'attributs). L'on n'a pas toujours toutes ses raisons présentes. Eh bien, cela en tient lieu (PM, 28, je souligne).

Avec l'expression « socle d'attributs » Ponge fait retour à ce mouvement qui l'avait porté vers Mallarmé en 1926 pour s'y forger une « massue ». C'est la même colère, et ce sont les mêmes mots : « Il [Mallarmé] s'est nommé et demeurera au littérateur pour socle d'attributs» (*PR*,I, 182), écrivait-il alors. Au seuil de l'œuvre, cependant, exception faite de Mallarmé, Ponge avait écarté toute référence, situant son entreprise comme inédite, se plaisant à recenser les quelques piètres formules sur les choses que proposait avant lui la littérature. Son parcours peut ainsi finalement se lire comme l'histoire de l'intégration progressive des *autres* dans son projet, avec la découverte que cette intégration ne menace pas sa singularité. Trente ans après ses débuts, il ne se situe plus dans un face-à-face exclusif avec le monde muet, mais prend en compte aussi les exemples donnés par ses prédécesseurs en création. C'est cela aussi que signifie la conclusion triomphale de « Braque-dessins » en 1950, « Nous marchons dans les pas du temps, guéris ». La transformation est grande par rapport à l'injonction initiale « contre eux/ Parle ! Dressé face à tes pères » (*PR*, I, 184). La parole, suffisamment assurée de son existence, peut désormais se reconnaître des pères.

Du reste, Ponge met lui-même cette attitude nouvelle en opposition avec la revendication d'absolu caractéristique du début de son œuvre. Modèles et exemples fournis par des prédécesseurs sont salutaires pour l'ex-jeune homme épris d'absolu : en effet « le danger » d'un appui exclusif sur le monde muet est « d'oublier » que la représentation du monde extérieur « se fait positivement » dans une « autre matière », la « matière verbale ». Or

[658] Cette capacité est revendiquée avec orgueil : « Qui est assez fort pour oser être d'avant-garde et amoureux des anciens ? » (*ibid*., 16).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Il est absurde (…) de vouloir soumettre une matière d'un tel ordre aux lois d'une matière toute différente. Cela peut conduire à l'aphasie. Pour qu'un texte (…) puisse, d'aucune manière, prétendre rendre compte (…) du monde extérieur, il faut qu'il atteigne d'abord à la réalité dans son propre monde, le monde des textes, lequel connaît d'autres lois. Lois dont certains chefs-d'œuvre anciens seuls peuvent donner idée (ibid., 28-29).

On remarque le double sens que revêt ici le mot *lois* : principes de fonctionnement, mais aussi impératifs moraux. *L'ancêtre* a édicté *la loi*, à tous les sens du terme.

Si Ponge met l'accent sur le « monde des textes », sur la matière *verbale*, c'est qu'il manifeste le besoin désormais de se situer par rapport à des modèles littéraires, et non plus essentiellement picturaux – comme cela avait été le cas pendant la période d'après-guerre. Il souligne lui-même cette évolution :

Cela [l'exemple d'une perfection] peut s'obtenir parfois des leçons d'une autre technique (peinture, architecture, musique). Peut-être moins dangereux. Pourtant il se trouve que nous nous servons encore du même langage que Malherbe, et nous pensons être assez fort (…) pour ne pas craindre une telle leçon et en utiliser l'exemple, plutôt qu'il ne nous desserve (ibid., 28).

C'est en effet d'abord par un rapatriement *dans la langue* que se fait, grâce à Malherbe, le rapatriement de Ponge en littérature

C. Rapatriement dans la langue et dans la littérature

« Nous pratiquons la langue française »

Par le biais de la notion de *patrie*, c'est d'abord un rapatriement dans la *langue française* qui s'affirme (surtout à partir du « Malherbe III », pendant l'été 1952 donc), langue dont Malherbe est considéré comme le maître :

Il existe un donné littéraire français. Pour nous il se ramène à notre technique. Celle du moyen d'être (ou moyen d'expression) que nous avons choisi, en connaissance de cause, et une fois pour toutes : id est la Langue française. Dans ce donné, il existe un Père ; dans cette technique, un Maître, un donneur de modèles, Malherbe (PM, 64).

Défendre la langue est l'une des composantes du devoir filial et de la reconnaissance due pour l'héritage reçu ; c'est un impératif moral : « Pour forte que soit la houle et ballotté notre esquif, nous n'abandonnerons pas le bâtiment. On a compris ce que j'entends par là : disons, grossièrement, la langue française» (*ibid*., 36).

Le rapatriement se manifeste par un profond sentiment d'adhésion à la langue et prend la forme d'une véritable profession de foi à son égard :

Nous pratiquons la langue française. Celle-ci n'est pas seulement pour nous notre instrument naturel de communication ; c'est aussi notre moyen de vivre. (…) Notre pouvoir de formuler originalement (et communicativement) en cette langue nous paraît la preuve de notre existence particulière, l'épreuve de notre personne. (…) Voilà ce qu'est pour nous la littérature. (…) Or de cette formulation (selon la langue française), il existe des modèles. De la gloire qu'ils procurent, il est aussi des exemples, dont Malherbe pour nous est l'archétype (ibid., 43-44).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La langue, malgré ses défauts, si souvent stigmatisés par Ponge au début de son œuvre, n'est plus considérée comme obstacle à l'expression, mais comme seule possibilité pour lui d'exister en tant que personne. Le sentiment d'appartenance à la langue est premier par rapport à tout projet de s'en servir dans telle ou telle intention particulière :

Si affecté que je sois jamais de la nécessité d'écrire, si intéressé à ce que je veux dire, si amoureux et respectueux à la fois de mon objet (…), rien ne saurait offusquer pour moi la conscience que je vais le faire selon la langue française et que tout, le pouvoir et le plaisir, m'en vient d'elle ; que tout commence et continue pour moi selon elle (ibid., 199-200).

On note que Ponge ne parle plus là des *mots* mais de la *langue*. Il ne s'est jamais autant référé à cette notion : après avoir déploré, dans les années vingt, la décadence de la langue, il n'en avait plus guère parlé. Voici qu'il y revient, pour considérer l'écriture moins comme un corps à corps avec les mots, que comme une entreprise qui a lieu au sein de la langue. C'est ce qui va permettre la mise en place d'une articulation nouvelle entre *langue* et *parole*. C'est par rapport à ce sentiment d'appartenance à une langue que Ponge pourra promouvoir la spécificité de la Parole.

Le respect de la langue n'interdit pas, en effet, d'en tenter un nouvel usage, de chercher à l'actualiser individuellement dans l'exercice de la parole :

Il nous semble certain qu'il existe une manière de parler et d'écrire le français de façon pour ainsi dire infaillible (…) : c'est ce qu'on appelle la littérature classique. (…) Et en effet nous éprouvons chaque jour plus d'admiration envers ces auteurs et leurs œuvres. Pourtant, voici qui est curieux, (…) nous essayons de nous donner satisfaction d'autre manière, en traitant notre langue de nouvelle façon (ibid., 200-201).

Ceci débouchera quelques mois plus tard sur la formule essentielle notée dans « Malherbe VII », en décembre 1955 : « La langue, telle que depuis sept cents ans elle *se donne*, nous laisse un peu loin de compte pour ce que nous avons à exprimer. Il nous faut *prendre* la parole » (*ibid*., 253). La parole est donc, pour reprendre une expression chère à Ponge, l'« exercice énergique » de la langue, son appropriation. Ponge manifeste du reste, à cette époque, le désir de situer sa parole en démarquage par rapport à certaines « langues » qui ne parviennent pas à devenir *paroles* :

Nous avons à nous situer en position différentielle par rapport d'une part au journalisme, à la radio, à cette langue vulgaire, malpropre, fangeuse, lâchée (…) – et d'autre part à cette langue académique, claire mais morte, (…) en réalité exténuée, qu'écrivent certains écrivains auxquels le bouleversement que j'évoquais ci-dessus n'est pas sensible (ibid., 139)[659].

Le « bouleversement » qu'évoque Ponge est celui qu'il situe autour de 1870, avec Mallarmé et Rimbaud (et, en peinture, avec Cézanne). En critiquant l'utilisation passive de la langue « telle que depuis sept cents ans elle se donne » Ponge exprime l'importance à ses yeux d'une traduction dans la littérature, et non plus seulement dans l'art, de cette « révolution » de 1870 :

nous devons aussi nous situer en position différentielle encore, vis-à-vis des autres techniques d'expression, même celles où la révolution de 1870 a produit

[659] ***On note que des mots très proches de ceux qui servaient à disqualifier autrefois les paroles servent là à condamner des langues.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

très clairement (…) ses effets, vis-à-vis de la peinture moderne par exemple (ibid., 139).

Il faut signaler encore que le rappel de l'appartenance à la langue française sera l'un des grands arguments utilisé pour établir l'accord entre auteur et lecteur. La langue française sera lieu d'un partage au présent, qui plonge cependant ses racines dans un passé commun, dans le rattachement à la même patrie. L'appartenance commune à une langue, ouvertement reconnue, est ce qui fonde l'échange au niveau de la parole :

Nous n'avons goût, et notre lecteur comme nous, que du présent. Notre livre, celui-ci, que notre lecteur vient d'ouvrir (…) est pourtant écrit selon la langue française. Nous ne pouvons nous le dissimuler. (…) Nous savons donc cependant que ce livre est une production de la langue française, qui croît, pour ainsi dire, à travers lui (ibid., 225).

La « société du génie » et l'arbre de la littérature

En juillet 1952, Ponge écrit, dans « Malherbe III » :

l'intention nous vient de considérer – pour le mettre en ordre, pour le ranger – afin de dominer la situation, d'y voir clair et de travailler ensuite à l'aise, afin donc de déployer à l'aise notre personnalité, notre originalité, – de considérer donc, parmi le donné humain, le donné français, le donné littéraire français. (…) Dans ce donné français, Malherbe occupe la place d'un «Père », comme on dit des Pères de l'Eglise (ibid., 44).

A partir du moment où l'espace de la littérature s'organise autour d'un père, il devient possible d'en dessiner les perspectives, de le baliser, et surtout de s'y situer. Le rôle de critique ou d'historien de la littérature auquel Ponge est conduit par son travail sur Malherbe encourage du reste cette tendance. Mais elle correspond de toute façon à un besoin manifeste dans ces années cinquante.

« Il nous faut bien une société… », note Ponge dans « La Société du génie » (*M*, I, 636). Dès « Préface aux Pratiques » (novembre 1951) il évoque la « conscience prise récemment de l'existence de l'Histoire de l'art et du Musée et de la Bibliothèque » (*PAT*, 286). Le *Malherbe* sera l'occasion de réorganiser cette « Bibliothèque ». C'est surtout à partir du « Malherbe VI » – donc une fois « Le Soleil » achevé et l'espace dégagé – que Ponge livre sa propre version de l'histoire littéraire, disposant dans l'univers de la littérature, chacun à sa place, les astres promus au rang de soleils, ceux qui ont été de véritables « maîtres ». Montaigne, Malherbe, Montesquieu, Diderot, Voltaire, Rimbaud, Mallarmé se trouvent ainsi désignés comme les initiateurs successifs de trois révolutions essentielles[660]. Et Ponge en arrive, à la fin du « Malherbe VI », à se situer lui-même dans l'histoire de la littérature :

Enfin, quant à sa place [celle de Malherbe] dans l'histoire littéraire, si l'on y tient, il faut (…) le situer entre (à peu près à mi-chemin entre) Lanfranc-Wace d'une part et d'autre part Mallarmé-moi-même. (Ou encore, à peu près aux trois quarts du chemin sur la route qui mène de Lucrèce à moi (ibid., 230).

Soucieux de définir sa place dans le « Panthéon Universel » (*ibid*., 122), Ponge commence à élaborer le rôle qu'il pourrait y tenir, l'influence qu'il pourrait exercer, concluant « Il faut aussi, peut-être, que je m'occupe dans une certaine mesure de tactique, et de *créer mon*

[660] « Vers 1600. 1ère Révolution » ; « Vers 1750. 2ème Révolution » ; « Vers 1870. 3ème Révolution » (*ibid*., 117-118).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

école » (*ibid*., 124). J'y reviendrai plus loin, à propos des relations de Ponge avec ses lecteurs à cette époque.

Le désir de se situer dans la littérature est à l'origine d'un profond remaniement de la très ancienne métaphore de l'arbre, qui, sous son nouvel aspect, devient emblématique du sentiment récent d'appartenance à la littérature. L'arbre en effet, au lieu de représenter le poète, figure la littérature elle-même. Le poète y appartient « en cime » (*ibid*., 171), tandis que Malherbe en constitue le tronc. « Nous le [Malherbe] vénérons comme une feuille, si elle était consciente, vénérerait le tronc qui la supporte » (*ibid*., 185).Cette nouvelle métaphore revêt une grande importance aux yeux de Ponge : il souligne les efforts déployés pour « mettre au point [s]on image de la Langue et Littérature françaises considérées comme un arbre » (*ibid*., 174). Le remaniement du motif de l'arbre était amorcé dès le premier chapitre du *Malherbe*, l'identification à l'ancêtre se soutenant de la formule *être du même bois :* « Par ailleurs, en ce qui me concerne, Malherbe fait partie de mon propre bois, si je puis dire. Il a été intimement lié à ma substance durant ma croissance même, et s'y est intégré » (*ibid*., 29). La métaphore elle-même commence à apparaître dans « Malherbe III », où il est dit de Malherbe, l'écrivain « le plus considérable de notre Littérature », que « c'en est le Père, le tronc » (*ibid*., 72). Mais, dans la mesure où Malherbe occupe justement la fonction paternelle de tronc, c'est dans « Malherbe VI » seulement, c'est-à-dire après la phase d'achèvement du « Soleil », que l'image de l'arbre de la littérature, significative d'une relation nouvelle au père, se développe dans toute son ampleur.

Notons d'abord qu'elle a une fonction stratégique au sein du *Malherbe* : grâce à elle, Ponge signifie clairement que dans son approche de l'œuvre malherbienne, il se situe en tant qu'écrivain. Malherbe et lui font partie du *même arbre*, le rapport entre eux étant celui du tronc à la cime. Travailler sur l'œuvre de ce prédécesseur sert un projet beaucoup plus littéraire que critique : il s'agit de « bêcher au pied de l'arbre », cet arbre « dont la littérature présente, c'est-à-dire nous, sommes la cime», « pour lui permettre de respirer et de s'élever encore» (*ibid*., 162). Ponge tient visiblement à rappeler d'une part que le travail qu'il consacre à Malherbe n'est en rien opposable à sa propre activité d'écrivain, d'autre part que son admiration pour cet auteur n'implique aucun désintérêt pour son œuvre propre :

Non, nous ne renoncerons pas à l'avenir. (…) Non certes, pour ce que nous nous occupons aujourd'hui de notre tronc et de nos racines, nous ne nous désintéressons pas de notre cime, nous ne renonçons pas à notre projet de fleurir (ibid., 166).

Mais surtout cette nouvelle image révèle de profondes transformations dans la façon dont Ponge conçoit son activité d'écrivain et la situe par rapport à ses pairs. On remarque d'abord combien l'image du *tronc*, valorisée de longue date (« Le Tronc d'arbre » est de 1926) est renouvelée dans sa signification. Le poème de 1926 voyait dans le dépouillement du tronc la vérité de l'arbre, masquée par l'abondance du feuillage, mais il faisait de cette vérité une préfiguration de la mort future (« ce tronc que parfera la mort ») (*PR*, I, 231). En 1955, l'approche est très différente, puisque le tronc est annonciateur non de mort mais au contraire de croissance continuée. Le tronc est condition du feuillage ; il n'est pas choisi contre lui. La différence est profonde, donc, dans la manière de considérer l'arbre en lui-même mais elle l'est tout autant en ce qui concerne les relations de cet arbre avec ce qui l'entoure. L'image originelle du « Jeune Arbre » isolé, dressé face à ses pères fait place à celle du vieil arbre, solide et bien enraciné, dont le poète est désormais la cime. C'est toute une réintégration, à la fois dans l'espace et dans le temps, qui se dit ici. Et il n'est pas indifférent que ces deux données soient aussi celles qui définissent le mode d'actualisation propre à la parole, comme je le soulignais au chapitre précédent.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La nouvelle métaphore de l'arbre exprime une réconciliation totale avec le sentiment d'appartenance – dans sa nouvelle définition :

Pour ce qui est de notre appartenance à la Langue et Littérature française, naturellement nous leur appartenons en cime, en plein ciel, face à l'avenir (…). Comme sa plus haute feuille, (…) comme sa cime (du grec cuma, pousse extrême), ou sa proue (PM, II, 171).

L'appartenance est reconnue et assumée, dans la mesure où elle est *dynamique* : « Nous n'aimons croire que dans la mesure où cela nous aide à croître » (*ibid*., 170). Mais elle ne va pas sans un sentiment de renoncement à l'ancien idéal d'absolu du « jeune arbre ». Le chemin parcouru est long pour passer du statut de jeune arbre solitaire à celui de membred'une assemblée (celle du « Carnet du Bois de pins ») puis enfin de cime d'un grand arbre préexistant :

De même que (…) nous devons nous résoudre (…) à nous concevoir comme partie, élément ou rouage non privilégié de ce grand Corps Physique que nous nommons Nature (…) ; de même ne devons-nous concevoir nos écrits que comme (…) branchette ou feuille de ce grand arbre – également physique – que l'on nomme la Langue ou la Littérature française. Ce n'est pas que, tout comme un autre, nous n'essayions incessamment d'en sortir… Mais nous devons constater aussi que nous n'en sortîmes, ni sortirons probablement jamais[661] (ibid. 170).

Un sommet est atteint dans l'acceptation de l'appartenance lorsque Ponge considère son futur ouvrage dans *l'ensemble* de la production littéraire présente, acceptant de s'en considérer comme une partie, feuille parmi les feuilles :

Ce livre, considéré objectivement, qu'est-ce donc ? sinon l'un des quelque dix, cent, ou mille livres sortis des presses ces derniers jours, dont l'ensemble constitue les feuilles les plus récentes, le bouquet terminal, la cime de ce grand, vétuste et glorieux chêne : la Littérature française ? (ibid., 173).

L'appartenance conçue en termes d'espace se double ainsi d'une appartenance au mouvement du temps :

nous ne sommes [dans l'arbre de la littérature] que le bouquet terminal (momentané), que la cime présente. Que sommes-nous en effet, sinon cela, sinon un moment de la littérature, et rien de plus ? (ibid., 174).

Même si, évidemment, l'espoir de survivre à ce « moment » est bien présent, l'élan est celui d'une intégration du devenir, quel qu'il soit :

(…) nous ne nourrissons point trop d'illusions sur le nombre de chances que nous avons de nous transformer en fleur, fruit, et graines, ou du moins en branchette, branche puis branche charpentière, plutôt que d'être arraché par le

661 ***Les sentiments suscités par l'appartenance à cet « arbre » sont complexes. Si elle s'accompagne à l'occasion d'un sentiment de renoncement, elle suscite parfois aussi un doute sur la légitimité à y prétendre, qui, derrière l'auto-ironie, n'en témoigne que mieux du statut honorifique qu'elle revêt aux yeux de Ponge . Il qualifie ainsi de « honteuse et bouffonne » sa « prétention » : « Je veux parler de cette prétention à faire nous-mêmes partie, de par nos misérables écrits, de la littérature française au même titre que notre auteur, – c'est comme je vous le dis – , et à nous placer en quelque sorte de son côté ou de son parti, parmi les "créateurs" » (ibid.,184).***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

vent et d'aller pourrir par terre ici ou là, plus ou moins loin du pied sacré du père (ibid., 171).

Encore et toujours, il s'agit d'admettre l'inscription dans le temps. C'est le passage par la réalisation orale de la parole qui a permis cette intégration. Il a fallu que la parole soit envisagée à l'état naissant pour que même sa disparition – son état mourant – puisse être envisagée sans conduire à l'aphasie.

Pour conclure sur ce sentiment général d'appartenance qui se fait jour dans le *Malherbe*, je citerai ce passage du « Malherbe VI » dans lequel, ébauchant un plan pour son ouvrage, Ponge se situe dans un véritable réseau d'inter-relations :

I. Nous, le Monde Extérieur (…) et Notre Langue Maternelle. Nous et la langue française. (….) II. Nous, dans le Monde Social : Nous et notre famille (notre société : la société du génie). (…) III. Nous et l'Histoire (le Passé), Nous et les Œuvres, c'est-à-dire nos racines, notre tronc, nos branches. IV. Nous et le Présent, l'Actualité historique : l'air ambiant. Nous et l'Avenir : la cime que nous représentons. (…) V. Nous et le sentiment de notre Magistrature (ibid., 143).

Il est saisissant de constater à quel point les instances se sont multipliées pour définir cette entreprise qui à l'origine ne comportait que l'individu, le monde, et une langue à réinventer. Le projet de Ponge ne se conçoit plus comme « dressé contre » mais comme une stratégie au sein d'un ensemble.

4. La mise en œuvre : « Pratiques » (vers *Le Grand Recueil*) et « Objeu » (vers « Le Soleil »)

Sous quelle forme Ponge peut-il mettre en œuvre son désir de rapatriement en littérature ?Comment le concilier avec le constat d'une faillite de la civilisation et de la mort d'une certaine notion de l'homme ? Ceci débouche nécessairement sur une redéfinition de l'activité de l'écrivain. La réponse de Ponge sera d'intégrer le cycle « mourir et renaître » dans un projet d'ouvrage, qui se formule dès 1951 et dont le titre « Pratiques », révèle une nouvelle approche de la notion d'œuvre, celle-ci devenant, à l'instar de la parole à l'état naissant, un perpétuel recommencement, sous des formes infiniment variées. Le projet, qui aboutira au *Grand Recueil*, est celui d'un rapatriement dans la littérature par un ouvrage dans lequel Ponge affirmera la diversité de ses pratiques de parole. La conception de cet ouvrage, étroitement associée à une méditation sur l'écriture, conduira aussi à l'élaboration d'un fonctionnement du texte nommé *objeu*.

A. Des « pratiques » d'élaboration-destruction

Recommencer perpétuellement

Même si c'est finalement sous le titre de *Grand Recueil* et non de « Pratiques » que l'ouvrage projeté dès 1951 verra le jour, cette notion de « pratiques » aura travaillé de manière décisive la conception par Ponge de son œuvre. C'est elle encore qui fournira du reste le titre du dernier recueil publié par Ponge de son vivant, *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel* (1984), dans lequel seront reversés la plupart des textes méthodologiques écrits dans la période 1951-54[662]. Le couplage, dans ce titre, des notions de « pratiques » et

[662] Ils y feront pendant à une série de textes datant des années vingt. Il est significatif que soient ainsi rassemblées ces deux périodes, comme deux grands foyers d'élaboration par Ponge de sa « pratique » : au seuil de son œuvre, dans la plus grande exigence

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

d' « inachèvement » met en lumière la dynamique de perpétuel recommencement qui est au cœur de la notion de « pratiques », celle-ci s'étant élaborée en articulation étroite avec celle de destruction. Les « pratiques » ont été pensées, dans les années cinquante, comme réponse à ce cycle de mort et de renaissance qui affecte les civilisations et leurs valeurs, dans une méditation dont, on l'a vu, « Joca Seria » constituait les prémices.

En effet, dès la première mention du futur recueil, (le 20 octobre 1951, donc peu après l'achèvement de « Joca Seria ») Ponge définit ses « pratiques » comme étant « en une mesure des pratiques d'élaboration, de raffinerie et d'avortement à la fois », ceci à la lumière des « leçons de l'histoire des civilisations » (*NNR III*, II, 1031). C'est donc dans un seul et même mouvement qu'il conclut sa méditation sur les cycles de la civilisation et qu'il décide de la mettre en œuvre dans un projet de recueil.

Un mois plus tard, dans son projet de « Préface aux Pratiques », c'est directement en termes de stratégie littéraire qu'il rend compte du mouvement cyclique des « valeurs » :

Histoire des valeurs : 0°) participation à la destruction des valeurs anciennes 1°) naïvisme, primitivisme, découverte de la nouvelle ressource (Parti pris des choses) 2°) élaboration 3°) raffinement 4°) avortement : leçons de l'histoire des civilisations, et (à la fois) de Lautréamont, Rimbaud, etc. Telle est la seule attitude moderne, tenant compte de l'héritage (PAT, 280-281).

Un peu plus tard, dans « Le Monde muet est notre seule patrie » (dont le texte précédent constitue une ébauche), Ponge donnera de ce processus sa description définitive, en quatre phases :

Nous savons enfin, depuis peu, et voilà ce qui est essentiellement MODERNE, comment naissent, vivent et meurent les civilisations[663]. Nous savons qu'après une période de découverte des nouvelles valeurs (…) vient leur élaboration, élucidation, dogmatisation, raffinement (M, I, 630).

La dernière étape est celle, fatale, de la destruction : « nous savons surtout, parce que nous vivons cela en Europe depuis la Réforme, qu'aussitôt les valeurs dogmatisées naissent les schismes, d'où tôt ou tard catastrophe suit. » Ce cycle est inévitable ; l'écrivain ne peut pas plus qu'un autre s'y soustraire : « Nous savons bien que nous devrons nécessairement en passer par tout le cycle que je viens de décrire, car l'esprit de l'homme est ainsi fait » (*ibid*., 630).

L'essentiel est sans doute que ce cycle des civilisations soit immédiatement traduit en termes de programme poétique. En réponse à l'inévitable destruction des valeurs, l'œuvre se donnera comme mission de prévoir l'abolition en l'incluant dans son projet : « Du moins nous arrangerons-nous pour ne pas nous attarder jamais en l'une ou l'autre de ces périodes, et surtout pour franchir aussitôt la redoutable période classique[664], celle de la mythologie parfaite, celle de la dogmatisation (*ibid*., 630).

D'où cette résolution, en forme de manifeste :

Ainsi, plutôt que d'aboutir FATALEMENT à la catastrophe, ABOLIRONS- NOUS IMMÉDIATEMENT LES VALEURS, en chaque œuvre (et en chaque technique),

d'absolu, et dans sa maturité, au moment de définir sa stature d'écrivain, en revendiquant une nouvelle forme d'absolu sous la forme de l'inachèvement perpétuel.

[663] ***Allusion à une phrase de Valéry dans « La Crise de l'esprit » (1924) : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » (in Variété, Œuvres complètes, t. I, op. cit., p. 988).***

[664] Rappelons que l'œuvre de Malherbe, sur laquelle Ponge travaille à ce moment, se situe juste avant cette période classique.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

DANS LE MOMENT MÊME QUE NOUS LES DÉCOUVRONS, ÉLABORONS, ÉLUCIDONS, RAFFINONS (ibid., 630).

Il s'agit de faire du cycle qui affecte les civilisations un principe d'écriture, qui permettra à l'œuvre de résister.L'articulation de l'écriture au devenir humain, articulation à laquelle Pongen'a jamais renoncé, est conçue désormais à un niveau bien plus profond que celui des événements et des superstructures – c'est-à-dire celui de l'Histoire : au niveau souterrain où se mêlent sans cesse mort et renaissance.

Un pas nouveau a de plus été franchi dans la manière de concevoir l'œuvre : il ne s'agit plus seulement d'y intégrer le principe de son imperfection (ce que Ponge a déjà fait), mais celui-même de la destruction de ses valeurs, en somme d'y intégrer la mort. Il faut prévoir, dit la « Préface aux Pratiques », un « avortement ». Mais là encore, mort et vie brouillent leurs frontières : la manière dont Ponge décrit cet « avortement » en fait moins une atteinte à la vie qu'une façon de privilégier celle-ci « à l'état naissant », à l'instar de la parole :

Mais l'avortement (enfin, tout ce processus) peut se réaliser de 36 façons (…). Ma façon à moi est d'inclure le ver, le germe, la vie, la qualité différentielle dans la construction apparemment froide de l'objet. Le respect amoureux de la différence de l'objet. La vérité ce sont les autres (PAT, 281).

Ce passage met sur le même plan le « ver » et le « germe » de vie, en les associant à une irréductible altérité de l'objet[665].Nourri de tout l'imaginaire de l'enfouissement souterrain développé à cette époque, il conduit à une première intuition de l'*objeu*, non encore nommé comme tel, mais entrevu comme mode de « fonctionnement » :

Il faut être si absolument respectueux de l'objet, que ce respect même (…) vous amène au point où… le ver entre de lui-même dans le fruit (…). Comment dire ? au point où… la vie germe d'elle-même en son intérieur (…) ; au point où… il se remet en route, se remet à fonctionner (…) : au point où… (…) cela flocule et jouit (ibid., 282-283).

Le moment où « le ver entre dans le fruit », traditionnellement redouté, est aux yeux de Ponge celui du triomphe de la vie, le ver étant identifié au germe. Cette image introduit à un cycle sans fin de la vie, qui associe, comme dans « Joca Seria », « cimetières » et « germes », « cadavres en décomposition « et « vers gainés d'énergie » (*AC*, II, 616). La prise en compte de la mort suppose celle du temps.

Mettre « le temps dans notre complot »

« Nous avons usé (…) de beaucoup de ténacité et de patience, et mis autant que possible le Temps dans notre complot » lit-on au début du « Soleil » (*P*, I, 776). Cette affirmation ne concerne pas seulement le « Soleil », elle est – on l'a vu – au cœur du projet de Ponge en ces années cinquante. La notion de complot est sous-jacente au choix du titre « Pratiques ». En effet l'un des sens du mot « Pratiques » est celui de « Menées, intelligences secrètes avec l'étranger, avec l'ennemi, avec un parti »[666]. Ponge actualise cette acception du mot, en lui associant, dès la première mention de son projet, les termes « menées » et « trames » (le plan sommaire qu'il indique pour le recueil est : « PRATIQUES : Trames, Menées (I et II), Trames II ») (*PE*, II, 1030). Il revendique ainsi une forme de complot à long terme à l'œuvre dans tous les textes écrits depuis dix ans. Le mot « trames », à la fois tissage textuel et

665 Pourrait-on dire qu'accepter l'altérité c'est accepter la loi propre du développement de l'autre, donc sa mort ?

666 Littré, sens 9 du mot.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

complot, rappelle la thématique de « L'Araignée »[667]. Quant au mot « Menées », il souligne la mise en œuvre, dans la durée, d'un plan mûrement concerté[668].

Mais c'est par rapport au temps que se joue avant tout le « complot ». Il s'agit de court-circuiter le temps en anticipant son action destructrice et en intégrant celle-ci au projet. Le texte doit s'établir dans une position d'indépendance par rapport aux valeurs propres à telle ou telle phase civilisationnelle, et ceci en parvenant à toutes les « boucler » en lui-même. L'*objeu* s'élabore là comme ce qui, par son bouclage, résiste au temps. En témoigne ce passage du « Monde muet » dans lequel Ponge, après avoir exposé les phases du cycle des civilisations, débouche sur la possibilité d'un fonctionnement infini de la signifiance :

C'est la leçon par exemple, en poésie, de Mallarmé. C'est d'ailleurs le fait de tous les grands chefs-d'œuvre et ce qui les rend éternellement valables ; les SIGNIFICATIONS, comme dans le moindre OBJET ou la moindre PERSONNE, y étant BOUCLÉES À DOUBLE TOUR, rien ne les empêche de toujours sonner l'heure, l'heure sérielle (M, I p 630).

On reconnaît dans ce passage certains éléments de la définition de l'objeu telle qu'elle apparaîtra dans « Le Soleil ».

Le temps, c'est aussi celui qu'il fallait pour parvenir au niveau des racines, où se situe l'objeu. C'est le temps nécessaire pour rejoindre la profondeur de la parole à l'état naissant : les poètes « s'enfoncent dans la nuit du Logos, – jusqu'à ce qu'enfin ils se retrouvent au niveau des RACINES, où se confondent les choses et les formulations» (*M,* I, 631). Au terme de l'enfoncement dans l'épaisseur du monde muet, il y a l'objeu, la clé du fonctionnement, au niveau le plus profond. L'intégration totale du temps débouche ainsi sur une libération hors du temps : « Le Temps (Le Temps : je veux dire la ténacité, le travail) débouchant dans l'Intemporel. Une minute de plus à vivre, à peiner encore, et c'est l'éternité » (*PM*, II, 49).

B. « Mon prochain livre : PRATIQUES »

Bernard Beugnot souligne, à propos du *Grand Recueil* [669], que « l'idée d'un nouveau recueil, destiné à faire oublier *Le Parti pris des choses »* apparaît dès la fin des années quarante. En tout cas, dès 1950, Ponge en est très préoccupé, comme en témoigne sa correspondance[670]. En octobre 1951, le projet semble se préciser : Ponge note qu'il a « préformé » la « composition de [s]on prochain livre PRATIQUES » (*PE*, II, 1030). Le travail qu'il a engagé sur l'œuvre de Malherbe est l'un des facteurs de son désir d'établir son œuvre face à la postérité – j'y reviendrai. Une certaine euphorie provocatrice semble, dans un projet d'adresse au lecteur pour « Pratiques », mêlée à ce désir :

667 Avec le même paradoxe d'un piège qui n'en est pas un : en annonçant ouvertement des intentions, il vide son action de toute portée manipulatrice effective (puisque le premier à être mis dans le complot, c'est le lecteur qui est censé en être l'objet).

668 Notons qu'il renvoie aussi, tout simplement, à l'« action de mener, de faire aller en allant soi-même» (sens 1 du Littré), renforçant ainsi l'intégration du lecteur dans le projet : il s'agit bien, sinon de le conduire quelque part, du moins de l'« emmener par tous mes chemins ».

669 Dans la notice du *Grand Recueil*, *OC* II, p. 1052.

670 « Je médite depuis de longs mois, près de deux années, le prochain recueil que je donnerai à Gallimard », écrit Ponge à Jean Tortel en décembre 1952 (*Correspondance Francis Ponge-Jean Tortel*, *op.cit.*, p. 110).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C'est tout de même bien de pouvoir publier un livre. (…) Pourquoi est-ce bien, un livre ? Parce qu'on y est tout seul. Qu'on peut s'y enfoncer[671] à son aise, y faire ce qu'on veut. LIT POUR LA POSTERITÉ (PAT, 278).

Pour comprendre ce désir d'un « livre », il faut se souvenir que Ponge, à cette époque, n'a publié qu'un petit nombre de recueils, par rapport à la masse considérable de ce qu'il a écrit, dont une grande partie reste inédite. Il n'est guère connu du grand public, sa notoriété restreinte se limite souvent au *Parti pris des choses.* Comme le souligne Jean-Marie Gleize,le caractère de « monumentalité » de son œuvre reste « invisible à l'œil nu, du fait (…) dans une certaine mesure, de sa volonté d'agir en marge, en retrait »[672]. Ponge aspire à donner à voir la totalité de son travail, à en faire connaître et reconnaître toutes les facettes. Le projet conçu en 1951, et qui n'aboutira que dix ans plus tard, est la première étape d'un travail de récollection de ses écrits, qui sera caractéristique des années soixante et soixante-dix.Mais il est significatif que ce soit à travers la notion de « pratiques » que Ponge conçoive ce recueil, dont il refuse de faire un florilège.

Revendiquer le statut de praticien du langage

Ponge en est venu, dans son travail sur Malherbe de l'été 1951, à fonder essentiellement sur son statut de « praticien » du langage sa légitimité à parler de cet auteur : « Il est légitime à ceux qui "pratiquent" le langage et la "raison" de ne pas laisser leurs prédécesseurs à la merci du jugement des incapables professionnels de la "critique" » (*PM*, II, 15). En octobre 1951, c'est sans guillemets cette fois qu'il revendique sa *pratique* du langage : « Peut-être est-il naturel que ceux qui pratiquent le langage ne le laissent pas à la merci des professeurs et des annalistes » (*ibid*., 24). Or c'est le même mois qu'il mentionne, pour la première fois, (dans une note déjà citée), le projet de « [s]on prochain livre : PRATIQUES » (*PE*, II, 1030).

C'est donc en tant que « praticien » qu'il entend se définir *aussi* dans son activité d'écrivain et proposer son œuvre au public. Car écrire consiste d'abord à « pratiquer » la langue. C'est le grand rapatriement dans la langue, grâce à Malherbe, qui met ce fait en pleine lumière (« Nous pratiquons la langue française » tel est l'un des grands motifs du « Malherbe III »). Au verbe « pratiquer », Ponge confère sans doute aussi le sens 3 que lui donne Littré, c'est-à-dire « fréquenter, hanter, en parlant de personnes et éventuellement de lieux ». Il se réclame d'un très ancien, très long *commerce* avec la langue (qu'il en est venu à considérer comme un partenaire à ménager, on l'a vu au chapitre précédent).

Et c'est sous la bannière des « pratiques » qu'il a l'intention de réunir l'ensemble de ses recherches, de tous ordres, aussi bien méthodologiques ou critiques (textes sur la peinture) que poétiques. Son projet de recueil, très ambitieux est en effet essentiellement englobant, comme le montre une lettre adressée à Gaston Gallimard trois mois plus tard[673].

[671] ***Variation sur le thème de l'enfoncement.***

[672] J. M. Gleize, *Lectures de Pièces*, *op. cit*., p. 20. Cette situation perdurera jusqu'à la parution du *Grand Recueil :* « Au début des années soixante, Francis Ponge est surtout connu comme l'auteur du *Parti pris des choses* (…). A cette époque encore, il a beaucoup plus écrit qu'il n'a publié, et beaucoup plus dispersé son travail dans des revues, de luxueux ouvrages en collaboration avec des peintres, qu'il n'a donné de livres dans des éditions courantes chez de grands éditeurs. *Le Grand Recueil*, en 1961,constitue le premier acte d'un "redressement" de son image » (*ibid*., p. 19).

[673] Le futur recueil, qui comprendrait « deux tomes de 290 pages chacun environ », devrait comporter à la fois : des textes poétiques, qualifiés par Ponge de « suite du *Parti pris* des choses » ; deux textes poétiques longs « d'un genre différent » (Le « Verre d'eau « et « La Crevette dans tous ses états ») ; deux textes « d'ordre méthodologique (« Tentative orale » et « My creative method »),

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Il correspond à un désir chez Ponge de construire son statut d'écrivain, désir qu'il n'exprime pas pour la première fois, mais que le travail sur Malherbe rend sans doute plus impérieux. Le vœu d'un rapatriement en littérature ne peut se réaliser à n'importe quel prix. En choisissant des'y rapatrier en tant que « praticien », en qualifiant son œuvre de « Pratiques », Ponge répond à un certain nombre de difficultés, et confirme en même temps ses évolutions récentes.

Subsumer toutes les formes de « pratiques » dans un livre

En concevant cet ouvrage, dans lequel il présentera au public tout ce qu'il a écrit depuis *La Rage*, Ponge transcende la distinction, douloureusement ressentie au début de son travail sur Malherbe, entre l'exercice proprement poétique d'une parole à propos du monde muet, et son exercice critique ou métatechnique. Du reste il a déjà manifesté ce désir – source de litiges avec Paulhan – de ne pas séparer ces deux formes de parole. Il en fera œuvre, globalement, en subsumant sous le terme de « pratiques » les textes consacrés proprement aux objets du monde muet, et les textes de réflexion – y compris ceux qui relèvent de la critique d'art. Jamais il n'était encore allé aussi loin dans un processus de publication. En faisant paraître les *Proêmes*, il s'était déjà beaucoup exposé, mais ce qu'il avait montré alors était une facette unique de son œuvre. Maintenant il désire les montrer toutes, et même donner une allure de livre monumental à ce grand recueil qui présentera toutes ses « pratiques » d'écriture, en lieu et place de l'œuvre de *grand poète* attendue par le public. C'est une nouvelle et significative étape.

Ce sera du reste la diversité du *Grand Recueil*, signe de l'ampleur de l'œuvre, qui sera soulignée par la critique.Jean Tortel écrira ainsi, peu après la parution : « Le *Recueil* contient tout l'espace qui sépare le crayon, la rapide esquisse (*Pochades en prose)* de l'élaboration la plus soutenue : *L'Araignée , L'Abricot* »[674]. Selon lui, *Le Grand Recueil* « nous permet, pour la première fois peut-être, de nous rendre compte de l'étendue du registre pongien et de nous en étonner en même temps que de l'unité absolue de son œuvre »[675].

Les « pratiques » d'écriture, telles que les conçoit Ponge, sont aussi des *pratiques de vie*. Confirmant les choix esthétiques de *La Rage*, il choisit de montrer ses cheminements et de les valoriser davantage que les résultats. Ces tentatives toujours recommencées ne se distinguent guère de celles qu'impose la vie :

Montrer le cheminement de l'esprit, allant de l'une à l'autre de ces erreurs, jusqu'au bout, jusqu'à l'absolu. Car… à propos de chaque objet… je passe par tout cela. Et à propos de chaque décision pratique. A propos de ma vie même… (PAT, 281).

Le fait de multiplier les tentatives, dans les directions les plus variées, est conçu par Ponge comme la manifestation d'une idiosyncrasie irréductible :

Nous voyons bien (…) quelles alternances de la naïveté et de l'expérience, de l'intelligence et de la foi nous sont nécessaires. Nous voyons bien aussi (…) que nous ne nous endormirons jamais (quiétisme) en l'une ou l'autre de ces attitudes… (…) Voilà encore pourquoi, notre œuvre entière, nous pourrions

enfin un « ensemble de textes, (…) intéressant non seulement la peinture mais la littérature » (Extraits d'une lettre à Gaston Gallimard, *GR*, II, 813-814).

[674] Jean Tortel, « Francis Ponge et la morale de l'expression », article paru dans *Critique*, juin 1962, recueilli dans *Francis Ponge cinq fois*, Fata Morgana, 1984, p. 51.

[675] *Ibid*., p. 53.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

(nous avons sérieusement songé à) l'intituler : Pratiques. Ainsi, sans doute, de l'une à l'autre de ces nécessités, de ces urgences momentanées, n'aurons-nous jamais de repos. Mais ainsi, aussi bien, nous sommes-nous, une fois pour toutes, (…) établi dans le perpétuel (PM, II, 170).

Avec les « Pratiques » il s'agit de présenter au public une activité continue, et – le pluriel y insiste – multiforme.

C'est dans sa « Préface aux Pratiques » que, en novembre 1951, Ponge élabore ce qui sera l'argument du « Monde muet » en faveur d'une pratique quotidienne et toujours recommencée de la parole – qu'il oppose, encore une fois, à l'ambition du recueil de « poésie » :

nous avons tout à dire… et nous ne pouvons rien dire, voilà pourquoi nous recommençons chaque jour, à propos de sujets très variés et selon le plus grand nombre de procédés imaginables (PAT, 285).

Ce texte sera repris presque sans modification dans « Le Monde muet », mais Ponge ajoutera cette conclusion qui met au premier plan la notion de *pratique* :« Le monde muet est notre seule patrie. Nous en pratiquons la ressource selon l'exigence du temps » (*M*, II, 631, je souligne).

Redéfinir les genres

Dans une note de 1952 sous-titrée « Dix années de Pratiques », Ponge observe : « J'ai mélangé ici mes genres » (*PAT*, 288). Lorsqu'il parle de *ses genres*, il faut peut-être comprendre le mot dans son sens étymologique de « génération, naissance, origine », en écho à « la parole à l'état naissant ». Les « genres » ne seraient que les différentes manières dont naît et se manifeste la parole, en vertu de nécessités internes à celui qui parle, et non de classifications préétablies.

L'une des aspirations essentielles qui anime le projet de recueil est justement celle d'échapper aux classifications. Dans « Nouveau proême » (1954), Ponge revendique la diversité de ses pratiques et en appelle à l'invention d'un nouveau genre :

je ne me laisserai pas volontiers enfermer dans telle ou telle catégorie conventionnelle d'esprits : poète, artiste, artisan, ou philosophe. (…) Jean Tortel (…) a bien vu mon ambition d'inventer le genre où Mallarmé et Stendhal, Malherbe, Pascal et Montaigne se rejoignent (GR, I, 814).

Et il poursuit, revenant à cette conception du poète-expérimentateur qu'il avait revendiquée dès le « Carnet du Bois de pins » :

J'ai voulu (par le procédé qui consiste à sauter (…) incessamment d'un idéal à l'autre (…)) (et d'une autre façon en mettant sur la table aussi honnêtement que possible tout le travail et les maladresses, enfin tout le processus des associations d'idées, (…) pouvoir n'être considéré que comme un expérimentateur (conscient) (ibid, 814).

Cette contestation des genres prend à l'occasion la forme d'une réaction violente contre « ces salauds (…) qui veulent vous réduire à leurs normes » (*PAT*, 321). Paulhan, qui a plusieurs fois conseillé à Ponge de ne pas mélanger les genres, est le premier visé : « Qu'on ne m'ennuie donc plus avec ces classifications et ces avis ("vous êtes fait pour l'ellipse", "je préfère les textes courts", etc.)[676]. Qu'on préfère ce qu'on veut – et qu'on me

[676] Dans une lettre de 1952 (pendant la brouille) Paulhan évoque « ce grand sens elliptique qui était ta force » (*Corr*. II, 478, p. 119).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

foute la paix », écrit Ponge dans une note de 1954 (*ibid*., 321). Les propos de Paulhan sont comparés à ceux d'un « concierge chamarré de la Littérature » : « Rentrez donc ! Rentrez donc ! dans la catégorie où je vous ai fait l'honneur de vous ranger et d'exercer à votre propos ma "critique" (…) ! Rentrez-y ou "l'on ne vous publiera plus" » (*ibid*., 321). Dans cette rébellion violente contre les genres, où revient le souvenir de la dépendance passée vis-à-vis des décisions de Paulhan, c'est la liberté pleine et entière d'exercice de la parole qui est revendiquée, face à l'ancien censeur.

On peut s'étonner alors de constater que le projet débouche, en 1961, sur un apparent maintien des classifications dans *Le Grand Recueil*, avec une structuration en trois tomes : *Lyres*, *Méthodes* et *Pièces* [677]. Mais outre que ce classement reste très sommaire, il faut remarquer que dès le projet initial Ponge avait manifesté le désir d'introduire des regroupements dans les textes du futur recueil[678], ce désir répondant sans doute davantage à une sollicitude envers le lecteur qu'à des impératifs génériques, comme en témoigne l'avis au lecteur du *Grand Recueil*, que je commenterai plus loin. Le classement opéré dans *Le Grand Recueil* se révèle du reste aléatoire sur bien des points[679]. Le dispositif en trois volumes ne repose pas sur une véritable spécificité des genres : « il vaudrait mieux suggérer », pour reprendre les termes de Jean-Marie Gleize, « qu'il tient compte d'une typologie des discours ou des modes d'énonciation : didactique / poétique, écrit /oral, etc. »[680]. Enfin, on observe qu'en tout état de cause, ce recueil est conforme au vœu de Ponge de ne pas se laisser enfermer dans la catégorie de « poète » : dans la mesure où « la "poésie" , *stricto sensu*, n'en occupe qu'un des pôles », « elle n'est pas, ne saurait être, en position dominante, encore moins exclusive »[681].

C. Un rapatriement singulier

Un anti-chef-d'œuvre

Si l'insertion dans la bibliothèque symbolise le rapatriement dans la littérature, la « Préface aux Pratiques » affiche avec orgueil l'ambition de proposer un anti-chef-d'œuvre, qui ne s'y insérera qu'à sa manière, bien spécifique : « Bien entendu, le titre donné à ce recueil n'annonce pas un chef-d'œuvre : plutôt le contraire » (*PAT*, 278). Mais, faisant remarquer que nos bibliothèques « regorgent » déjà de chefs-d'œuvre, Ponge ajoute :

Cela est exaltant ; un peu encombrant mais exaltant. Voici un livre dont le propos est le plus ambitieux de monde : il doit être capable, à lui seul (lui, qui

[677] *Lyres* rassemble des poèmes (surtout de jeunesse) et des textes d'éloges ; *Méthodes* rassemble les textes « métatechniques » de réflexion sur le langage ; *Pièces* recueille les descriptions d'objets, dans la veine du *Parti pris.*

[678] Une lettre à Jean Tortel de décembre 1952 distingue, dans les textes du futur recueil, ceux qui sont« d'ordre poétique », puis « les textes méthodologiques du genre chasse », enfin les « textes méthodologiques du genre trames » (comprenant le *Malherbe* et les textes de critique d'art) (*Correspondance Francis Ponge-Jean Tortel, op. cit*., p 110).

[679] Comme le souligne M. Collot, « les différentes composantes de la poétique pongienne sont (…) difficilement dissociables, si bien que tel texte classé dans un volume pourrait aussi bien figurer dans un autre. (…)D'autre part, à l'intérieur de chaque volume, (…) la succession et l'unité des textes n'apparaissent pas toujours évidentes (…) » (*Francis Ponge entre mots et choses*, *op. cit*., p 106).

[680] J.M. Gleize, *Lectures de Pièces*, *op. cit*., p. 22.

[681] *Ibid*., p. 22 et 23.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

n'est pas un chef-d'œuvre) de faire tomber cette exaltation. Il veut agir comme antipyrétique, voire comme émétique ou désintoxicant (PAT, 278-279)[682].

Cette ambition descend en droite ligne de la conception, récemment élaborée, de la *parole-murmure*, aux antipodes de toute proclamation exaltée ; elle participe également de l'ambition d'une parole « rafraîchissante », telle qu'elle s'exprimait dans « Le Verre d'eau ». Ponge rappelle son intention de lutter contre le « constant état d'ébriété intellectuelle » dénoncé dans « Le Murmure », état qui conduisait l'homme « quelque part hors du monde, sur je ne sais quel échafaudage… » (*M*, I, 626). A l'*exaltation* et ses dangers, Ponge entend opposer un mouvement de *redescente* vers l'épaisseur du monde, que symbolise pour lui à cette époque le motif de l'enfouissement. « Pratiques » est le livre qui a été conçu au cœur de cette période de plongée souterraine, le livre dont la genèse s'est opérée comme au plus profond, dans le « trente-sixième dessous »[683], dans l'humilité d'un travail quotidien, en retrait.

Je ne me propose plus de faire un beau poème (…). Je puis me livrer à mon travail de désintoxication, de désexaltation. (…). C'est le travail de la continuation de vivre (…) après la claire vue des raisons du suicide, ou du silence (ibid., 282).

C'est pourquoi « Pratiques » est moins projet de *recueil* que manifestation de recueillement.

Un anti-florilège.

En 1952, Ponge écrit à Jean Tortel :

Je médite depuis de longs mois, près de deux années, le prochain recueil que je donnerai à Gallimard, dont je voudrais qu'il devienne autre chose que le recueil (justement) de mes textes mais par leur choix et leur composition un grand livre, ou du moins un livre neuf qui fasse oublier à la fois Le Parti pris, La Rage et Proêmes (et Le Peintre à l'étude)[684].

Les réserves de Ponge envers la notion de *recueil* sont à rapprocher de ce passage du *Malherbe* où est noté comme « suprême indice » du « haut esprit » de Malherbe le fait de « n'avoir jamais consenti, malgré le prix où il mettait ses œuvres, à en publier vivant le recueil » (*PM*, II, 39). C'est qu'en effet, aux yeux de Ponge, « personne plus que lui n'a jamais été convaincu à la fois de sa supériorité relative et de son échec absolu » (*ibid*., 39). Ponge, du moins, l'est largement autant que lui… Valorisant depuis longtemps la notion de « succès relatifs d'expressions » et tenant pour l'essentiel le mouvement d'avancée sans trêve vers la réalisation d'un idéal inaccessible, il a toutes les raisons de considérer comme vaine l'idée d'ériger son œuvre en monument. Il tient au contraire à contesterla connotation glorieuse du terme « recueil » :

Il est maintenant nécessaire que je fasse ce recueil, (mais non du tout comme un florilège, non parce que les pièces qu'il contient méritent particulièrement d'être

682 ***La fin de la « Préface aux Pratiques » revient sur la singularité de l'ouvrage au sein de la « bibliothèque » : « Les seuls livres que nous assumions, sous leur forme anodine de livres, s'y trouvent comme du fulminate de bibliothèque » (ibid., 287). Le désir de rapatriement dans la littérature ne va pas sans réserves ni reculs.***

683 « C'est la résolution humaine au niveau même où elle peut s'exercer, toutes illusions dépassées : quel niveau ! Le 36ème dessous » (*ibid*.,283).

684 ***Correspondance Francis Ponge-Jean Tortel, op.cit. p. 110. La notion de « livre » est très complexe chez Ponge, et je ne la développerai pas ici, me contentant de renvoyer aux analyses de J.M. Gleize et B. Veck, dans Francis Ponge. Actes ou Textes, op. cit., p. 69-73.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

recueillies. Plutôt est-ce le contraire. Plutôt ai-je le désir de les rassembler afin de minimiser l'importance de chacune d'elles et les donner enfin pour ce qu'elles me paraissent valoir, c'est-à-dire pour une suite d'essais, assez maladroits et le plus souvent malheureux, publiés comme tels pour l'instruction des générations futures) (PAT, 303).

Ceci est à mettre en relation avec le refus de hiérarchiser les contenus, exprimé dans la « Préface aux Pratiques » :

Nous ne nous proposons absolument pas d'écrire un beau texte, une belle page, un beau livre. Non. (…) Nous n'avons par ailleurs aucun sentiment d'une hiérarchie dans l'importance des choses à dire. (…) Nous nous foutons éperdument des critères habituels. Nous ne nous arrêtons que par lassitude (ibid., 285).

Plus qu'avec « florilège » le mot *recueil* est à mettre en relation avec « recueillement » – dont Littré signale du reste que le premier sens est « action de réunir, de recueillir ». « Sur notre Recueillement actuel au fond des Calices de l'Objeu », tel est le titre d'une note datée du 29 juin 1952, qui commence ainsi :

Personne un jour pourra-t-elle comprendre comme Nous nous recueillons actuellement, Au fond des calices de l'objeu ? (ibid., 289)

Plutôt que ses « plus beaux textes », ce sont ses forces vives, les intentions fondamentales soutenant sa prise de parole, que Ponge tente à cette époque de « recueillir », se recueillant lui-même, au cœur de sa période d'enfouissement, pour rassembler toute son attention et ses forces sur le sens de son projet.

La dimension « anti-florilège » sera suffisamment sensible encore dans *Le Grand Recueil* qui verra le jour en 1961 (et dont l'épithète « grand » a probablement moins valeur magnifiante que simplement englobante), pour que Jean Tortel le commente ainsi, à sa sortie :

Le grand recueil n'est pas une anthologie : tout, au contraire, y a été recueilli sans aucune intention de hiérarchisation. Le coté non figé, même un peu fouillis, de ces quelque sept cent pages nous prévient d'ailleurs très vite. Encore moins un premier tome accrochant le train des « Œuvres complètes » : l'auteur est trop malherbien, (…) pour succomber à l'orgueilleuse tentation du Monument prématuré[685].

Le « côté un peu fouillis » – et donc en rupture avec la notion de chef d'œuvre – , du *Grand Recueil* sera par la suite souligné par la critique. « L'ensemble ne constitue pas vraiment "un livre" », écrit ainsi Michel Collot ; « aussi "grand" soit-il, il reste un *recueil* à la structure assez lâche et aléatoire, ce qui permet au lecteur de s'y "promener" (…) sans suivre nécessairement un parcours préétabli » [686].

Que le lecteur puisse « se promener » dans ce livre, c'est en effet l'un des thèmes essentiels de l'avis au lecteur qui, rédigé en 1961, juste avant la parution du *Grand Recueil*, sera placé en tête de celui-ci[687].

685 ***Jean Tortel, op. cit. p. 53.***

686 Michel Collot, *op. cit.* p. 106.

687 Plus précisément en tête de *Lyres*, le premier des trois volumes.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Un espace de « promenade » pour le lecteur

Dans cet avis au lecteur, Ponge avoue – ou revendique – un certain flou dans la composition du recueil. Après avoir indiqué que celui-ci rassemble un grand nombre de textes divers, il explique que face à l'abondance de matériaux, il a ménagé « quelques trouées »,

et d'abord, ces trois allées principales : LYRES, MÉTHODES, PIÈCES ; puis, à l'intérieur de chaque volume, par les artifices de la mise en page, plusieurs sentiers ou ronds-points : d'où, peut-être, quelques perspectives imprévues. Tout cela, je ne sais trop comment, à vrai dire. (….) Aurait-on réussi, LE GRAND RECUEIL, alors, serait un livre (L, I, 445, je souligne).

Manifestement, Ponge fait savoir à son lecteur que la structuration du recueil n'est pas ce qui a retenu son attention. L'essentiel pour lui est ailleurs. Ce que révèle l'analyse du détail du texte. Je commenterai ici le choix – dans ce texte dont les manuscrits révèlent qu'il a été très travaillé – de certains mots ou expressions qui me paraissent particulièrement significatifs[688].

L'auteur explique qu'il a rassemblé « ceux de [s]es textes qui ne l'ont pas été de façon commode jusqu'ici » (*ibid*., 445), c'est-à-dire ceux qui n'ont pas été incorporés dans ses précédents ouvrages : « Comme cela faisait une contrée énorme, on y a ouvert quelques trouées ; (…) Mais enfin, lecteur, je t'y laisse. Promène-toi au petit bonheur. Va et viens » (*ibid*., 445). Donner comme première justification au recueil le fait de rassembler les textes « de façon commode », c'est ménager au lecteur-destinataire la place essentielle dans le projet. Le recueil est moins destiné à la gloire de l'auteur qu'à la commodité du lecteur. C'est-à-dire qu'il doit d'abord se prêter à son *usage* par le lecteur, et qu'il participe d'un projet qui n'est rien moins qu'autarcique.

Le mot « contrée » me semble lui aussi riche de sens, d'abord parce qu'il participe de la métaphore spatiale à l'œuvre dans tout ce texte (qui propose le recueil comme *espace* à parcourir), ensuite par son étymologie. Le mot dérive en effet de *contra* [689], dont le premier sens est « en face de, vis à vis de ». En le choisissant **,** Ponge s'offre en vis-à-vis au lecteur, dans toute la variété, la singularité de sa « contrée ». Il réactive dans une acception nouvelle le mot « contre » : ici, parler *contre*, c'est parler *en face de*, s'offrir comme espace à parcourir, en laissant à l'autre le choix d'y inventer son propre itinéraire :« Promène-toi au petit bonheur. Va et viens » (*ibid*., 445). L'imaginaire de l'espace partagé, parcouru avec bonheur, rappelle bien sûr celui de « La Promenade dans nos serres ».

Cet avis au lecteur me semble en somme beaucoup moins la marque d'un embarras à justifier l'organisation du recueil[690] que d'un parti pris tout à fait concerté en faveur du lecteur. Le souci de maîtriser la composition de son texte intéresse moins l'auteur, semble-t-il, que le souci d'accueillir son lecteur, comme sur le seuil de la contrée qu'il lui offre d'explorer, en l'invitant à une promenade heureuse qui réactualise l'euphorie de « La Promenade dans nos serres ». L'on constate, une fois de plus, la coexistence chez Ponge d'un désir d'autorité et d'un refus de cette même autorité (ici, celle que confère le statut d'*auteur*) : là où l'écrivain

[688] Mots et expressions que je soulignerai dans les citations qui suivent.

[689] Le mot « contrée » est hérité d'un latin vulgaire « *contrata* », substantivé par ellipse pour *contrata regio,* pays situé en face (de celui qui le regarde). *Contrata* est un adjectif dérivé de *contra*, « en face de » (voir A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, article « contrée »).

[690] « Ces lignes inaugurales », écrit B. Beugnot, « ne livrent que quelques constats, faute sans doute de pouvoir légitimer l'organisation des trois volumes, et par souci aussi de seulement livrer le spectacle d'une œuvre en cours qui refuse de se figer » (notice sur le texte, *OC* I, p.1059).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

pouvait saisir l'occasion de guider l'approche de son œuvre, il s'est contenté de la livrer sans commentaire, en y dessinant seulement trois allées sommaires et en confiant au lecteur le soin de s'y promener comme il l'entend. Lui souvent si soucieux d'exercer lui-même le rôle de critique par rapport à sa propre œuvre se montre ici particulièrement non directif dans sa stratégie éditoriale. Peut-être faut-il y voir l'effet d'une confiance de plus en plus marquée dans son lecteur, désormais clairement distingué des instances critiques – j'y reviendrai.

D. Vers l'*objeu*

La méditation sur l'écriture, qui conduit aux « Pratiques » débouche aussi sur la conception d'un fonctionnement textuel que Ponge nomme *objeu*. Cette notion de fonctionnement est également nourrie par le travail sur l'œuvre de Malherbe.

L'objeu et les « pratiques »

Le terme d'*objeu* apparaît dès 1952, dans des textes non publiés[691], bien avant sa première occurrence officielle dans « Le Soleil », et d'abord dans le cadre d'une méditation à propos des « Pratiques ». La première occurrence du terme, dans le titre d'une note rédigée par Ponge en avril 1952, « Théories et pratiques de l'objeu » (Dix années de Pratiques) » (*PAT,* 288) l'articule étroitement à la notion de « pratiques ». Cette note ne définit pas encore l'objeu, mais l'on y trouve cette déclaration : « Nous n'écrivons ni Prose ni Poésie. Nous Pratiquons l'Objeu » (*ibid*., 288). Décidément l'objeu pourrait bien être le jeu qu'on oppose (*ob*) aux conventions littéraires, et désigner un mode de fonctionnement qui subsume les genres (préoccupation qui est, on l'a vu, au cœur du projet des « Pratiques »).

Cette notion apparaît comme la résultante de la plupart des mouvements de fond qui parcourent l'entreprise pongienne en ce début des années cinquante : elle est associée imaginairement au mouvement d'enfouissement-recueillement qui caractérise cette période, et par ailleurs elle surgit dans le sillage de la notion de « pratiques ». Or, si l'on se souvient que cette notion était elle-même étroitement articulée à une méditation sur l'écriture, plus précisément sur la façon dont celle-ci pouvait intégrer la destruction cyclique qui affecte la civilisation, l'objeu apparaît comme une tentative de réponse, sous forme d'une conception du texte lui permettant de résister à cette destruction cyclique grâce à un fonctionnement suffisamment rigoureux[692]. L'*ob-jeu*, c'est ce qui permet de s'opposer. C'est encore une façon de « parler contre » mais dans laquelle le « contre » tend de plus en plus à signifier « en tenant compte de », « en prenant position en face de ».

L'objeu, Malherbe, l'œuvre comme machine

Mais l'objeu est encore la résultante d'une autre dynamique essentielle en ces années-là : celle qu'engage le travail sur Malherbe. C'est du reste dans le contexte du *Malherbe* – après celui de l'élaboration des « Pratiques », et deux ans avant celui du « Soleil » – que surgit de nouveau, pendant l'été 1952, le terme « objeu ». Mentionné quatre fois dans « Malherbe III » il est, dans sa première occurrence, associé aux « pratiques », apparaissant à la fin d'un

691 Textes qui resteront inédits jusqu'à la parution récente des *Pages d'Atelier*. Outre la note que je commente, la notion d'objeu apparaît aussi, en mai 1952, dans une courte note : « Préface à l'Objeu » (*ibid*., 289). Enfin, en juin 1952, Ponge associe la notion d'objeu à celle de recueillement et de plongée vers la profondeur : « Sur notre Recueillement actuel au fond des Calices de l'Objeu » (*ibid*., 289).

692 Cette dimension de l'objeu sera clairement explicitée par la suite, ainsi dans cette déclaration de 1957 : « Les grands esprits (…) sont les conformateurs des civilisations futures (cf *Le Murmure*). / Eh bien, quant à nous, nous voulons que ce soit la civilisation de l'objeu (cf. *Le Soleil*). (…) Boucler les significations, (révéler, élaborer, raffiner, abolir). Fonctionner » (*PM*, II, 265).

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

développement sur le thème de la pratique de la langue française » : « Cette vue objective de nos propres pratiques (…) leur confère une teinte, un ton, un timbre particuliers. C'est le ton, ce sont les couleurs, le drapeau (…) de l'OBJEU » (*PM*, II, 57).

Pourquoi l'objeu résulte-t-il de l'analyse de Malherbe ? Parce que, image d'un fonctionnement du texte, il rejoint cette formulation d'un idéal textuel en termes de machinerie fonctionnante à laquelle conduit, très vite, le travail sur Malherbe. Dès « Malherbe I », c'est en ces termes que l'œuvre malherbienne est caractérisée : « C'est une machine, d'ailleurs plus forte et plus diverse, plus variée que n'importe quelle autre machine ; une horloge grave, robuste, sereine, imperturbable. C'est le mouvement perpétuel » (*ibid*., 18). Or, c'est la même image qui, dans « Malherbe III », gouverne la représentation de l'univers : « Oui, c'est à partir des machines qu'on peut apprécier à sa valeur la Nature, elle aussi une machine, une horlogerie, mais si grandiose, si nuancée, compliquée, variée à tel point ! » (*ibid*., 60)

L'articulation entre les deux « machines », c'est l'homme, doué de la parole. Le texte, émanation de l'homme, ne peut « fonctionner » que sur la base d'une représentation juste de la place de l'homme lui-même au sein de l'horlogerie-univers. Si le devoir de l'artiste est de « faire fonctionner le monde » (comme l'a précédemment déclaré Ponge), il doit d'abord s'élever contre une représentation fausse, très ancienne, de lui-même comme centre du monde : cette fameuse « idée glorieuse de l'homme » au centre de l'univers, que Ponge évoquait dans « Le Murmure », et à laquelle il revient en 1952, dans l'« Entretien avec Breton et Reverdy », insistant sur la remise en cause indispensable d'un certain humanisme, qui en est directement hérité[693]. A la péroraison de l'homme certain d'être centre, Ponge oppose la poétique du murmure.

L'objeu : le murmure heureux du plein-jeu

L'objeu est, en effet, un avatar du murmure : « l'harmonieux fonctionnement » est décrit dans « Le Soleil » comme « murmure », « ronronnement du plein-jeu » (*P*, I, 789). La poétique du murmure, c'est celle qui découle du sentiment accepté de la place de l'homme comme rouage, lui aussi, du monde. En témoigne cette note de mars 1954 (date, du reste, de l'achèvement du « Soleil ») :

Le murmure est l'art poétique /la loi morale la plus simple (…) : il faut replacer l'homme à sa place dans la nature et qu'il se perçoive comme un des engrenages du fonctionnement (un soliculus, tout au plus). Ainsi le fonctionnement se reproduira-t-il (…). Un coup violent donné à l'Homme, à sa prétention intellectuelle : voilà le Murmure : un coup de poing pour ramener l'homme à une juste conscience de sa petitesse-fonctionnante grâce à quoi tout se remettra à fonctionner (PAT, 318-319).

L'objeu est donc, *in fine*, résultante également de la méditation sur l'homme à l'œuvre dans « Joca Seria ». L'objeu est aussi un *ob-je*, un refus de mettre l'homme au centre du monde.

Toutefois il faut bien remarquer qu'il ne s'agit nullement là de flageller l'homme en lui infligeant le sentiment de sa petitesse, mais au contraire d'affirmer son adhésion heureuse au fonctionnement dans lequel il est intégré

693 « Idée glorieuse » qu'il définit comme suit : « ce système de valeurs que nous avons hérité à la fois de Jérusalem, d'Athènes, de Rome, que sais-je ? et qui a ceinturé récemment la planète entière. Selon lui, l'homme serait au centre de l'univers, lequel ne serait, lui, que le champ de son action, le lieu de son pouvoir. Joli pouvoir, belles actions : nous en avons eu quelques échantillons ces derniers temps encore » (*M*, I, 687).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

comme un petit rouage, (…) ridicule mais précieux et sacré ; comme un petit rouage perdu (exactement à l'endroit qui convient) dans le boîtier d'une machine grandiose et complexe, (…) prenante, engrenante mais caressante, (…) enivrante et endormante, assoupissante et réveillante, entraînante, valsante et noyante (PM, II, 60).

Ce qui débouche sur cette adhésion lyrique : « O Monde ! Monde ovale et merveilleux ! Machine ovale ! Ô l'œuf du ciel ! » (*ibid*, 60)

Ponge écrit ceci en 1952. Pour pouvoir asseoir définitivement cette vision d'un fonctionnement harmonieux de l'univers, il lui faudra d'abord en finir avec une autre « idée glorieuse », compromettante pour cette harmonie : celle d'un cosmos soumis à l'autorité unique et tyrannique du Soleil, autorité qui assujettit l'homme, lui *interdit la parole*, en lui imposant un monde d'évidences littéralement *éblouissantes* dans lequel cette parole n'a pas de place. Pour lui redonner celle qui lui revient, il faut arriver à faire prévaloir le fonctionnement du texte sur celui du système solaire tel qu'on se le représente conventionnellement : il faut remplacer cette cosmogonie par une *textogonie*. Le raisonnement de Ponge à propos du « fonctionnement » est passé en somme par les étapes suivantes : partant du constat d'une nécessité de « prendre en réparation le monde » pour le rétablir dans son fonctionnement, il débouche sur une conception du monde comme système d'horlogerie, dont l'homme est un rouage. Mais pour que le mouvement soit libre au sein de ce système, il faut dissociercelui-ci de l'image dusystème solaire en proie à la suprématie du soleil. L'objeu ne pourra se formuler véritablement que lorsque Ponge réglera ses comptes avec l'autorité fantasmatique qu'il attribue au soleil.

5. « Le Soleil placé en abîme » : une nouvelle cosmogonie, libératrice de la parole

C'est dans « Le Soleil » que se formule la notion d'objeu. Mais ce texte est surtout une charnière décisive dans le processus de libération de la parole. Il clôt en effet un très long cycle, inauguré par des textes antérieurs au *Parti pris des choses*, dans lequel la parole a été imaginairement aux prises avec une figure de l'autorité tyrannique incarnée par le soleil. L'achèvement en 1954 du « Soleil », aboutissement d'un dossier ouvert de longue date, intègre de nombreux passages écrits très antérieurement, tous relatifs à ce « mythe solaire »[694] prégnant chez Ponge. Mais ce sont les avancées survenues récemment – méditation dans le sillage de « Joca Seria », réflexion sur l'œuvre de Malherbe, élaboration de la notion d'objeu – qui fournissent l'énergie nécessaire à cet achèvement.

A. Sortir du double manège

De même que l'homme n'est pas le centre du monde mais « un *soliculus*, tout au plus » (*PAT*, 319), le soleil n'est pas le centre de l'univers. Dans les deux cas, il y a un « manège » dont « il faut sortir », vieux leitmotiv que Ponge réactive cette fois par l'image du manège des planètes autour du soleil . A ce jeu fastidieux il va opposer l'*ob-jeu*. A cette représentation nuisible de l'homme au centre de toute choses, il substituera *l'ob-je*. Cet aspect étroitement conjoint des deux manèges à défaire est manifeste dans le titre donné à la première section du texte, qui « initie » à la fois le « nous » et l'objeu : « LE NOUS QUANT AU SOLEIL.

694 Michel Collot donne ce titre au développement qu'il consacre à l'imaginaire du soleil chez Ponge. Il signale aussi l'existence d'une note manuscrite inédite, du début des années vingt, recensant un certain nombre de textes relatifs à ce thème, et que Ponge a intitulée « Mythe du jour et de la nuit » (Michel Collot, *op. cit*. p. 207-208).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

INITIATION À L'OBJEU » (*P*, I, 776). Comment Ponge met-il en place les éléments de cette « initiation »[695] ?

La première section du texte met en valeur la notion de mouvement tournant mais celui-ci, qui d'abord s'applique à la rotation de la terre, se déplace peu à peu vers le fonctionnement du texte lui-même. Ponge commence par rappeler l'existence du manège de la Terre autour du soleil : « Chacun (…) sait de la Terre, et de nous par conséquent là-dessus, qu'elle tourne autour du soleil » (*P*, I, 777). Mais il relativise immédiatement cette apparente évidence : d'abord en introduisant l'idée que le soleil n'est « qu'*un* des foyers » de l'orbite elliptique que décrit la terre autour du soleil ; ensuite en replaçant le soleil dans l'abîme du cosmos : cet astre, « qui domine toutes choses et ne saurait donc être dominé, n'est pourtant que la millionième roue du carrosse qui attend devant notre porte chaque nuit » (*ibid*., 777). Malgré sa « sphéricité grandiose et permanente » (*ibid*., 777) le soleil n'est ainsi qu'un rouage au sein du cosmos. A la considération exagérée qui lui est accordée, il faut donc opposer une *considération* au sens étymologique, susceptible de relativiser *considérablement* l'importance du soleil, en nous rappelant l'existence d'autres soleils que le nôtre[696] :

plongés dans l'ombre et dans la nuit par les caprices du soleil (…), les objets éloignés de lui au service de le contempler, tout à coup (…) aperçoivent alors ces myriades d'étoiles, les myriades d'autres soleils. Et il n'a pas fallu longtemps pour qu'ils les comptent. Et ne comptent leur propre soleil parmi l'infinité des astres, non comme le plus important. Le plus proche et le plus tyrannique, certes. Mais enfin, l'un seulement des soleils. Et je ne dis pas qu'une telle <u>considération</u> les rassure, mais elle les venge… (ibid., 782, je souligne).

A cette mise en relativité du soleil répond un éclatement du *je* en une constellation de *je* successifs dans le temps, représentés par un « nous » : « ce *nous*, l'a-t-on compris, prononcé sans emphase, figure simplement la collection des phases et positions successives du *je* » (*ibid*., 776). Le mot « phases » est significatif : se disant des « apparences diverses de la lune et de quelques planètes suivant la manière dont elles reçoivent la lumière du soleil » (Littré), ce mot place le *je* (l'homme) en position de planète susceptible de changement d'apparence, non de soleil immuable au sein du système que serait notre monde. L'homologie entre l'homme et le soleil s'en trouve renforcée.

Ce passage du *je* au *nous* (qui s'était déjà effectué antérieurement, on l'a vu), est ici commenté pour la première fois. Il est essentiel : abandonner le *je*, c'est remettre en cause la notion de subjectivité entendue comme unité d'un « je » et introduire la relativité au sein de la perception de soi-même. Mais c'est aussi assumer la plus grande fidélité possible à soi-même, puisque ce sera à tous les *soi* que l'on a été, à leurs « phases et positions successives ». C'est dans ce sens que Ponge le commentera de nouveau en 1955, dans « Malherbe VI » :

[695] L'« initiation » proposée ici est conforme à l'étymologie (*in-ire* : « aller dans »). C'est une « intro-duction » : il s'agit de conduire le lecteur dans l'objeu qui, étant une pratique, ne peut faire l'objet d'un enseignement théorique. Par ailleurs, « initiation » a une forte connotation religieuse, païenne à l'origine. Le projet est celui de proposer une nouvelle religion, libératrice en lieu et place d'une oppression (de créer « un nouveau dieu, saltant, exaltant », écrit Ponge dans le *Malherbe*, *PM*, II, 253).

[696] *Considerare* est en effet formé de *cum* et *sidus* (étoile dans un groupe ou groupe d'étoiles). La « considération » est donc l'observation des étoiles dans leur ensemble. Sur l'importance de cette notion pour Ponge, voir une lettre de 1970 à Jean Tortel : « Oui, cette considération du fonctionnement/manège/de l'horlogerie universelle : peut-être, en effet, serait-ce par là, s'agissant de gloser sur moi-même, qu'il faudrait commencer » (*Correspondance Francis Ponge-Jean Tortel, op. cit*., p. 238).

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Je me suis si souvent trompé, que je ne puis plus maintenant dire je, mais seulement nous. (…) Peut-être ce nous signifie-t-il ce qui me paraît, dans l'instant que je le propose, subsister de valable, parmi mes je successifs (…) ; ce qui survit de cette quantité de je successifs (PM, II, 185).

Il est très remarquable que le passage au *nous* soit articulé, dès le début, à la conception de l'objeu. Qui est ainsi à la fois un *ob-je* et une possibilité d'introduire du *jeu* dans la notion de *je*.

Face à cette double illusion de système tournant, soit autour du soleil soit autour du « je », il reste à opposer le dynamisme du texte. C'est *lui* qui doit « tourner », manifestant ainsi sa capacité à « fonctionner ». Que le texte soit animé d'un mouvement tournant, c'est ce que le choix des mots donne à entendre dès le début **:**

Peut-être le lecteur commence-t-il ici à entendre, dans le roulement et aux lueurs de cette ébène, quelle sera la logique de ce texte, sa tournure particulière et son ton. Nous devons pourtant lui en communiquer le vertige encore de plusieurs façons (P, I, 777, je souligne).

Le mot « vertige » est ici essentiel : *vertiginem* [697], signifie en latin d'abord « mouvement de rotation, tournoiement » ; le *vertige* du lecteur, c'est donc ce qui *fera tourner* le texte. D'où l'importance de le lui « communiquer ». Il est remarquable aussi que cette notion de vertige se voie accorder une valeur pleinement positive, alors que Ponge l'a associée naguère à une angoisse métaphysique originelle contre laquelle il avait tenté de se prémunir en tournant son attention vers les choses[698]. Il faut transformer le vertige métaphysique en vertige volontairement créé. (Le vertige, comme la mort, comme le silence, comme au fond tous les obstacles initiaux finissent toujours, avec Ponge, par être intégrés et *reconvertis* dans l'œuvre.)

« Vertigineux » : le mot, mentionné dès le début du « Soleil », sera convoqué de nouveau dans la définition, un peu plus loin, de l'objeu, qui fait état de « l'épaisseur vertigineuse » (*ibid*., 778) du langage.

B. A la place du manège : l'objeu

Voici donc, dans « Le Soleil » l'unique définition jamais donnée par Ponge de l'objeu – définition pour cette raison très souvent citée : l'objeu est un « genre nouveau »

où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde (P, I, 778).

De cette définition, maintes fois commentée, je ne retiendrai ici que ce qui intéresse directement mon propos.

Tout d'abord la notion de profondeur est consubstantielle à l'objeu, sous des formes variées : « abîme », « épaisseur vertigineuse », « niveau des racines », « profondeur substantielle du monde »… L'élaboration de l'objeu, sa gestation, sont inséparables du

697 Dont Littré indique qu'il est formé de *vertere*, « tourner » et du suffixe *igin* qui vient de *agere*, « agir, faire ».

698 Notamment dans la « Tentative orale » : « Que fait un homme qui arrive au bord du précipice, qui a le vertige ? Instinctivement, il regarde au plus près (…). Le parti pris des choses, c'est aussi cela » (*M*, I, 659-660).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

mouvement d'enfouissement dont j'ai déjà parlé. « Le Soleil », dont le titre nous avertit qu'il est « placé en abîme », représente le moment de l'essentielle confrontation avec cette « espèce d'abîme (…) qui se creuse à chaque instant », dont parlait la « Tentative orale », et qui est en somme « le grand trou métaphysique »[699] (*M*, I, 659 et 660). On peut, disait alors Ponge, tenter de refermer l'abîme en contemplant n'importe quel objet, par exemple un caillou :

il arrive que le caillou s'entrouvre à son tour, et devienne aussi un précipice (…), un abîme, mais cela peut se refermer, c'est plus petit ; on peut, par le moyen de l'art, refermer un caillou, on ne peut pas refermer le grand trou métaphysique, mais peut-être la façon de refermer le caillou vaut-elle pour le reste, thérapeutiquement (ibid., 660).

Dans « Le Soleil » la perspective est totalement différente puisque l'objet de contemplation choisi n'est pas un objet, mais justement, lui-même, un abîme. Je développerai ce point un peu plus loin.

Cependant l'abîme est aussi celui du Logos. Ponge évoquait en 1941 « l'infini tourbillon du logos, ce remous insondable » (*NNR II*, II, 1180). Au vertige métaphysique de l'objet répond le vertige du Logos. L'objeu serait alors une tentative, non pas de refermer ces deux abîmes, mais de faire en sorte qu'ils ne soient plus menaces de perdition pour la parole. Or pour les transformer, il faut d'abord les avoir intégrés, donc avoir accepté d'y plonger, de s'y enfoncer. C'est là que trouve tout son sens le motif de l'enfouissement, qui constitue une sorte d'initiation – cette fois non pour le lecteur, mais pour celui qui s'y est confronté. Après cette initiation il est en mesure de faire « fonctionner » *même* l'abîme.

La notion de *fonctionnement*, mise en place dans les années d'après-guerre (et opposée à celle de signification) est en effet au cœur de la définition de l'objeu. Ce fonctionnement y prend l'aspect d'un mouvement tournant, à l'instar de la rotation de la terre. C'est en ces termes que Ponge le décrit lorsqu'il évoque, dans ses *Entretiens avec Philippe Sollers*, le genre nouveau que constitue « Le Soleil » :

Ce que je pense avoir, je ne dis pas réussi, mais tenté, dans Le Soleil, c'est, (…) sans sacrifier, sans dissimuler rien de mon travail (…) d'avoir peut-être réussi à faire tourner tout cela, n'est-ce pas ? c'est-à-dire avoir réussi à retrouver la forme bombe (…), qui était au centre de ma préoccupation au moment où j'écrivais les textes clos du Parti pris des choses, mais en amplifiant, en agrandissant tout cela (EPS, 147-148).

Pourquoi le fonctionnement est-il désormais plus « ample » ? Parce qu'il est susceptible de tout inclure, y compris l'imperfection, y compris ce qui menace l'harmonie de sa rotation. De même que la « sphéricité grandiose et permanente » du soleil n'est menacée ni par l'abondance et la « confusion » de matières, ni par ses imperfections telles que « protubérances » ou « taches », le texte doit trouver sa clôture à un niveau supérieur, capable de prendre en compte même ce qui semble la contredire. Dans l'objeu, la clôture est conçue de manière dynamique, ce qui n'était pas le cas des « textes clos » précédents qu'évoque Ponge. Le monde tourne, malgré ses imperfections, et le texte doit parvenir à faire de même.

Nous glorifierons-nous donc maintenant de la principale imperfection de ce texte – ou plutôt de sa paradoxale et rédhibitoire perfection ? Elle vient à la fois de

[699] Dans le même ordre métaphorique, la « Tentative » présentait aussi la plongée dans les choses comme « l'ouverture d'une certaine trappe » (*ibid*., 658).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

cette énorme quantité (ou profusion) de matières (…), de leur densité inégale et de leur état de fusion (ou à proprement parler confusion) – et surtout de cette multiplicité de points de vue (…) parmi lesquels aucun esprit honnête ne saurait en définitive choisir (P, I, 777).

On note que « profusion » et « confusion » ramènent à un motif déjà présent dans « La Promenade ». Ces deux mots ont même origine : *fundere,* fondre. Le lieu de la plus grande chaleur est celui de la « confusion », au sens propre, c'est-à-dire que tout peut s'y intégrer, comme sous l'effet d'une alchimie supérieure. En 1919, Ponge écrivait, dans « La Promenade dans nos serres :

Divine nécessité de l'imperfection (…) apportez- moi aussi votre secours. (…) Que toutes les abstractions soient intérieurement minées et comme <u>fondues</u> par cette secrète <u>chaleur</u> du vice, causée par le temps, par la mort, et par les défauts du génie (PR, I, 176, je souligne).

Il est remarquable que cette intuition précoce de la nécessaire imperfection du texte (nécessité que Ponge mettra en réalité longtemps à assumer) soit d'emblée associée à la notion d'une non moins nécessaire *confusion*. Du reste la publication du « Soleil » est la première qui assume totalement son imperfection, en la revendiquant, non plus comme inachèvement, mais comme indice d'une certaine perfection.

Ce qui a permis ce passage, c'est sans doute la confrontation à la parole en situation, en présence, actualisée. Malgré les imperfections de cette parole, malgré sa réalisation hésitante ou bafouillante, *cela* se mettra à tourner au bout du compte. L'important n'est pas que chaque phrase tourne, mais que l'ensemble se mette à tourner. Ce qui nous ramène à l'intégration du Temps, à l'acceptation de différer la mise en fonctionnement pour parvenir à force de « ténacité » et de « patience » à « inventer quelque genre nouveau » (*P*, I, 776), capable de rendre compte du soleil.

La notion d'objeu représente aussi la possibilité de faire jouer la parole face à ce qui semble en interdire l'exercice. C'est la faire accéder pleinement au jour que de mettre le soleil « en abîme » car celui-ci, depuis toujours, était l'abîme de la parole.

C. Rejouer l'aurore de la parole

« Le Soleil » bouleverse les conditions de la communication, dans la mesure où la relation d'objet, jusque-là garante de l'existence du *je*, ne fonctionne pas face au soleil, qui justement n'est pas un objet [700] :

Le soleil ne peut être remplacé par aucune formule logique, CAR le soleil n'est pas un objet. Le PLUS BRILLANT des objets du monde n'est – de ce fait – NON – n'est pas un objet : c'est un trou, c'est l'abîme métaphysique (P, I, 781).

La configuration initiale d'un sujet face à un objet (que l'on pourrait résumer par la formule « il y a un objet, donc je suis un sujet ») est donc singulièrement mise à mal. La disparition de l'objet en tant qu'objet commence, on l'a vu, par démultiplier l'unité du sujet, le *je* devenant *nous*. Dans son parti pris en faveur des choses, Ponge atteint là, en s'attaquant à un anti-objet, un point-limite. (Est-ce parce que le soleil n'est pas un objet qu'il faudra forger à son propos le terme d'objeu ?) Mais c'est en abordant à cette limite qu'il pourra parvenir à libérer définitivement la parole.

[700] C'est pourquoi elle sera relayée par une autre formule relationnelle : ce sera le nouveau *cogito* présenté peu après dans le *Malherbe* – que je commenterai plus loin.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Si le soleil n'est pas un objet, c'est surtout parce qu'il interdit toute saisie un peu longue par le regard. Alors qu'il est, dit Ponge, « la condition même du regard » (*ibid*., 781) (puisqu'il rend visible les objets), il en est en même temps la négation et l'interdiction. « Ce qui en lui est atroce » c'est que, trônant au-dessus du monde, « il nous force à le contempler – et cependant nous en empêche, nous interdit de le fixer »[701]. Il « repousse le regard, vous le renfonce à l'intérieur du corps » (*ibid*., 781, je souligne). Sachant que pour Ponge le regard est, de longue date « regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle » (*PR*, I, 173), le soleil est donc, en tant qu'objet irregardable, ce qui vous renfonce *aussi* la parole à l'intérieur du corps, lui interdisant de venir au jour. C'est la figure d'autorité, absolue, qui transforme les sujets (parlants) en simples *sujets de leur monarque* :

Pourquoi le soleil n'est-il pas un objet ? Parce que c'est lui-même qui suscite et tue, ressuscite indéfiniment et retue les sujets qui le regardent comme objet (P, I, 790).

Ponge met en scène l'entrée solennelle, à chaque lever du jour, du monarque censé incarner la justice toute-puissante :

Ainsi le soleil, plutôt que Le Prince, pourrait-il être dit La Pétition-de-Principe. Il pousse le jour devant lui, et ce n'est que le parterre (ou le prétoire) garni à sa dévotion, qu'il entre en scène. (…) Et sa sentence est toujours la même : « Quia leo », dit-il. Nous n'aurons jamais d'autre explication (ibid.,790).

Passage essentiel, qui condense des rédactions très anciennes. Le *quia leo* figurait déjà, sous sa forme francisée, dans un texte de 1928, « Le Processus des aurores », qui évoquait, à l'entrée de la cour, la « preuve aussitôt par lion » (*NNR*, II, 1065). La formule renvoie au *quia nominor leo*, de la fable latine de Phèdre, et dénonce l'arbitraire des décisions de justice, fondées sur le seul argument d'autorité – autrement dit sur la raison du plus fort – et interdisant toute réplique. Dénonciation que redouble le rapprochement entre « prince » et « pétition de principe » : ce prétendu « prince » (étymologiquement *princeps*, premier) n'occupe la première place que par un abus de pouvoir, un sophisme qui impose à tous de fausses évidences. Il est significatif que Ponge fasse reposer la tyrannie sur une faute *logique*, sur un usage abusif de la parole.

La figure du monarque-tyran, imposant par la force ses décisions, hante de longue date, toujours associée au lever du soleil, l'œuvre de Ponge. Apparue en 1928, on l'a vu, elle est reprise et développée en 1931 dans un nouvel état du « Processus des aurores »[702] :

Ainsi, tout le prétoire envahi et garni à leur dévotion, la cour des paroles rentre en scène. Et, aussitôt après elles, apparaît au fond de la salle d'audience le principal témoin, sans dais (…), je veux dire LE SOLEIL. Tout le monde sourit d'un air content. Voilà l'explication de tout. La preuve par lion, quia leo. La raison du plus fort, la pétition de principe (NNR I, II, 1068).

Le soleil comme monarque absolu interdisant le regard règne aussi dans « La Mounine » :

Le soleil trône – sur lequel il est impossible de maintenir le regard – et ses tambourinaires l'entourent (…). Quelle autorité, quel poing irrésistible s'est abattu sur la tôle nocturne pour éveiller les vibrations du jour (…) ? (RE, I, 421)

[701] La référence implicite à La Rochefoucauld (« Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement ») (*Maximes*, n° 26) fait du soleil un foyer de mort tout autant qu'un foyer lumineux.

[702] Ces deux textes font partie du dossier du « Soleil », dossier qui couvre donc la période 1928-1954, ce qui montre assez comment « Le Soleil » peut être un aboutissement…

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Le Soleil » représente la confrontation de plein fouet – en vue d'une libération définitive – à l'interdit originel pesant sur la parole. Le texte rejoue le drame d'une parole que le soleil « renfonce à l'intérieur du corps » de celui qui allait parler, le martyre de la parole empêchée devenant alors le « Martyre du jour » (titre d'un texte écrit en 1922). « Le Soleil » n'est pas seulement l'aboutissement d'un dossier ouvert en 1928 ; il résout un drame, une phobie consubstantiels à l'œuvre dès son origine. C'est le texte daté de 1931 qui décrit le plus explicitement le phénomène de la parole « renfoncée à l'intérieur du corps ». Il met en scène le moment où le monde émerge de la nuit, tandis que dorment encore les « juges » et les « exploiteurs-explicateurs de toutes choses ». A la faveur de l'apparition des choses dans la lumière, la parole semble prête à se lever elle aussi : « Enfin, me semble-t-il, je vais pouvoir parler, parmi le chœur des choses qui à ce moment toutes ensemble se renomment distinctement l'une à l'autre » (*NNR*, II, 1067). Mais c'est à ce moment que

s'infuse et filtre dans tout le monde l'inextricable , indéniable, insolent, radieux lacis des explications par le soleil, qui reconstruit le monde pareil à tout ce que l'animation des hommes réveillés sans souci va vouloir dire (ibid., 1068).

Et c'est l'entrée de la cour des paroles, accompagnant le soleil. Comme à chaque matin, l'exercice de la parole aura été *empêché* : « Et moi qui fus sur le point de parler ! Et les choses qui allaient ouvrir la bouche ! Encore une fois trompés et vaincus » (*ibid*., 1068).

La métaphore de la cour de justice royale, telle qu'elle est reprise dans « Le Soleil », entre en écho avec la position d'*avocat* anciennement revendiquée par Ponge. Apparaissent à présent ceux qui faisaient face à l'avocat : le procureur et la cour des paroles, récusant d'avance tout plaidoyer et disposant de tous les moyens pour prendre l'orateur au « radieux lacis[703] des explications par le soleil ». Ce pouvoir est celui des fausses évidences, des automatismes de langage, chaque matin remis en place pour fonctionner tout le jour. C'est l'aliénation par le pouvoir des paroles, « lacis » dans lequel Ponge n'a cessé de se débattre. Le parti pris des choses était fondé sur l'opposition à ce piège, sur une juste façon de nommer les choses, en prenant de vitesse le langage commun. C'est encore comme cela que Ponge le revendiquait en 1947, dans « Braque ou l'Art Moderne ». Les objets, dans leur modestie, y étaient présentés comme capables de nous tirer « hors de notre nuit (…) pour nous révéler l'Homme ». Il n'y avait plus « qu'à les renommer, honnêtement »,

comme ils nous apparaissent chaque matin, à l'aube, avant la pétition de principe, avant le sempiternel lacis des explications par le soleil, avant le prétoire garni à sa dévotion (…). Voilà le juste, le modeste propos de l'artiste moderne (PAE, I, 140).

Pour réussir une véritable sortie « hors de notre nuit », il faut donc court-circuiter le simulacre qui s'en joue chaque matin lors de l'apparition du soleil et de son cortège d'évidences.

Avec « Le Soleil », Ponge accomplit l'aurore de la parole. Il se rend maître du mouvement du soleil, le faisant lui-même monter en haut de sa page, en le transformant en sceau par le pouvoir du langage[704] :

[703] De *laqueus*, filets utilisés pour la chasse.

[704] A propos de cette ambition de s'approprier la puissance du soleil, Michel Collot écrit : « Si Ponge se résout à "prendre décidément le soleil en bonne part", c'est qu'il veut le mettre de son côté, (…) communiquer à sa propre écriture le rayonnement puissant de l'astre. Une autre façon de "placer" le soleil "en abîme" », (…) c'est de l'inscrire dans la page comme le sceau d'une autorité souveraine » (*op.cit*. p. 212). D'autre part, on note que « timbrer » signifie, comme terme de blason, « mettre au-dessus d'un écu un timbre ou quelque autre marque d'honneur ou de dignité ». (Littré). Dans la métaphore héraldique qui informe, comme on le sait, le texte, le blason du soleil devient donc sceau, marque distinctive de l'écriture.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Puisque tel est le pouvoir du langage, Battrons-nous donc soleil comme princes monnaie, Pour en timbrer le haut de cette page ? L'y ferons-nous monter comme il monte au zénith ? (P, I, 780)

Puis le faisant redescendre, à la fin du texte, « tout au long de la longue cuisse » de l'« après-midi », pour le posséder « dans les convulsions du crépuscule » (*ibid*. 794). Dans le passage final, intitulé LE SOLEIL SE LEVANT SUR LA LITTÉRATURE, le monde est ramené à l'espace de la page, à son dispositif typographique. Si le soleil « semble s'élever peu à peu » sur la page, c'est « à l'intérieur toujours de la justification » (*ibid*., 793). Ce qui se joue a lieu dans le langage. *In fine*, Ponge substitue résolument cet ordre à celui de l'univers, s'emparant du soleil pour le faire « briller bientôt en haut (…) de la page dont il fait l'objet » (*ibid*., 793). Mais il lui a fallu pour cela accomplir une plongée préalable dans la nuit, au cours d'un processus quasi-initiatique, au bout duquel « brusquement la lumière se fait » (*PM*, II, 52).

Cependant,plus qu'une nouvelle aurore, c'est un nouveau *premier matin du monde*, une nouvelle création qu'il s'agit d'opposer à celle où le soleil règne. Celui-ci n'est pas seulement dénoncé, dans son abus logique, comme mauvais maître du Logos, mais aussi comme mauvais principe de création, comme négation du Verbe créateur.

D. Etablir la parole en désolidarisant création et Verbe créateur

« Le Soleil » décrit la création de l'univers comme un processus d'*éjection* accompli par le soleil :

Le Soleil, qui n'est pas la Vie, qui est peut-être la Mort (…) a expulsé de Lui certaines de ses parties, les a exilées, envoyées à une certaine distance pour s'en faire contempler. (…) Distance fort bien calculée. Suffisante pour qu'elles refroidissent (…) insuffisante pour qu'elles échappent à son attraction et ne doivent continuer autour de lui leur ronde, leur service de spectateurs. Ainsi elles refroidissent, car il les a vouées à la mort (P, I, 782).

De Verbe créateur ici, il n'est plus question : l'action créatrice se ramène à une *rage d'expulsion*. Ponge substitue ce mouvement de rejet et de quasi-haine à la force d'attraction (donc d'amour) habituellement attribuée au soleil. Celui-ci est un anti-créateur, qui a créé la mort, non la vie. On reconnaît ici la cosmogonie funèbre du « Galet ».

Cette anti-création, ce fonctionnement vicié, cette ronde, c'est ce à quoi il faut échapper en y opposant un autre système de fonctionnement, qui sera l'objeu. Par rapport à *objet*, ce mot opère la substitution de *jeu* à *jet* . Ce qu'il met en avant, c'est le jeu, au sens de mode d'action volontairement combiné par un être parlant, au lieu du simple jet – ou rejet – tel que l'a réalisé la nature. Dans « Le Soleil », la création du monde n'a pas la dignité de la parole. Le verbe créateur *brille* par son absence, et c'est la parole humaine qui fait fonction de modèle. La prise de parole, qui suppose mise en forme à partir du manque, est en effet proprement humaine, alors que « LUI [le soleil], qu'aurait-il donc à dire ? Quelle faiblesse, quel manque à avouer ou compenser ? Non, il n'a rien à dire ! » (*ibid*., 786) Le soleil est ce qui n'a pas la parole : « Tu es la seule personne (ou chose) au monde qui ne puisse jamais avoir (ou prendre) la parole. Il n'est pas question de te l'offrir » (*ibid*., 785).

Du reste, le principe d'éjection qui gouverne la création du monde à partir du soleil continue toujours, selon Ponge, à gouverner le fonctionnement de l'astre :

Ce globe qui tournoie, aveuglé par l'orgueil et l'enthousiasme égocentrique, peut-être est-ce l'horreur qu'il inspire (qu'il inspire aussi bien à lui-même) qui

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

contribue à sa giration ? Peut-être ses rayons ne partent-ils pas de son centre. Peut-être la lumière n'est-elle que ce qui fuit de ses bords (ibid., 189).

Dans cette « fuite », Ponge voit une force susceptible d'entretenir la giration : « C'est ce qu'on appelle la répulsion, l'une des forces les plus communément employées en pyrobalistique » (*ibid*., 789). La giration décrite ici obéit, notons-le, à un mouvement centrifuge. Il s'agira de lui opposer le fonctionnement du texte comme mouvement centripète. Le soleil est présenté comme *force d'explosion* alors que ce qui fait la force, aux yeux de Ponge, de tout objet et de tout texte, c'est sa *puissance de retenue* :

Ce qu'on nous a appris de la désagrégation atomique doit nous aider à nous former une idée suffisante de la formidable force de retenue atomique que constituent (ou signifient) les formes, les moindres contours. De ce que représente comme effort centripète, comme engrenages et verrous, serrures bouclées, (…) – le moindre fragment du moindre caillou (PM, II, 61).

De manière plus générale, le soleil est de toute façon représenté par Ponge comme force *dissociatrice* (à contre courant, là encore, de la fonction de cohésion qu'il est habituellement censé assurer au sein du système). En témoigne la comparaison qui l'identifie à un *fléau*. Le soleil, fléau de la nature dans tous les sens du terme, s'emploie à la faire éclater : « Ainsi le soleil est un fléau. Voyez : comme les fléaux, il fait éclater les épis, les cosses » (*P*, I, 782)[705]. Du reste l'action de « battre » est au cœur du texte, comme s'il s'agissait d'opposer toute une série de « batteries » actives, de scansions énergiques, au fléau du soleil frappant les êtres humains :

Ainsi battons soleil comme l'on bat tambour ! Battons soleil aux champs ! Battons la générale ! OUI Battons d'un seul cœur pavillon du soleil ! (ibid., 780)

Même la loi de reproduction imposée par le soleil est tyranniquement mortifère :

ce vieillard prodigue abuse de ses descendants, précipite le cours de leur vie, exalte puis délabre physiquement leur corps, (…) les fait gonfler, bander, éclater ; jouir, germer ; faner, défaillir et mourir. (…) Chacun est enorgueilli (…). C'est alors qu'il fait son devoir : bande et jouit (ibid., 784).

A cet orgasme forcé au service de l'espèce Ponge oppose l'orgasme de l'objeu et de l'objoie, et il reformulera un an plus tard, dans « Malherbe VIII » ce processus sous la forme d'une loi *que se donne à lui-même* l'écrivain :

Tendre au maximum sa vie et sa lyre. Son désir et son expression. Somme toute, il faut désirer, aimer, bander et jouir (tout cela aussi ardemment et rigoureusement que possible) (PM, II, 149).

Enfin, ultime mouvement par lequel, à la fin du texte, la parole s'approprie la force créatrice du soleil, celle-ci, passant par le corps de l'écrivain, devient le processus producteur de l'écriture :

il [le soleil] frappe alors, comme une cible, ma tempe gauche et commande ainsi, la structure de l'homme étant en hélice, les articulations de ma main droite, laquelle trace les présents signes noirs qui ne sont donc peut-être – n'est-ce pas bien ainsi ? – que la formulation plus ou moins précise de mon ombre portée intellectuelle (P, I, 793).

[705] Noter que *fléau* « instrument pour battre le blé », est issu de *flagellum*, « fouet ». Le fouet-fléau du soleil entre en opposition avec la parole comme « fouet de l'air ». Le premier fait éclater la singularité, le deuxième lui donne l'impulsion, la fait avancer. Ainsi, grâce à cette énergie le soleil-fléau devient-il à son tour « toupie à fouetter » (titre de l'une des sections du texte).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'énergie solaire passe dans l'écriture, grâce au transformateur qu'est le corps de l'écrivain. On atteint ici un sommet dans le processus d'*incorporation* ou d'incarnation de la parole : le corps devient le lieu du cycle cosmique où se produit la parole. Les signes de l'écriture, ombres portées d'un corps qui fait écran au soleil, signifient l'existence même de ce corps. Par ailleurs « hélice » répond à « Helios » : la structure de l'homme « en hélice » fait de lui un autre soleil.

L'affranchissement de la parole, tel qu'il se joue dans ce texte capital qu'est « Le Soleil » sera bientôt ostensiblement manifesté par Ponge dans son « Texte sur l'électricité ».

E. Dans le prolongement des conquêtes du « Soleil » : le « Texte sur l'électricité »

Composé quelques mois seulement après l'achèvement du « Soleil », le « Texte sur l'électricité »[706] met en œuvre, de manière ludique, l'usage d'une nouvelle liberté dans l'alternance de l'obscurité et de la lumière. Le texte manifeste ouvertement le plaisir de remplacer la tyrannie du rythme solaire par l'alternance volontaire et maîtrisée (l'électricité étant le symbole de cette maîtrise) du jour et de la nuit, selon ce qui convient au propos et à la relation avec le lecteur. Ce jeu, ouvertement répété, scande le texte :

Et maintenant nous allons, sur ce livre et sur nos intentions, éteindre les plafonniers, allumer plutôt les lampes de bureau ou de chevet, et nous allons avoir un contact plus intime, une conversation plus familière (…). Et voyez ici déjà, entre parenthèses, comme il est plaisant de pouvoir ainsi varier instantanément les éclairages selon son état d'esprit, ou selon la mise en scène (…) que l'on veut créer (L, I, 490).

Un peu plus loin, la liberté ludique s'exercera en sens inverse :

Et voici donc le moment de rallumer brusquement les plafonniers. Rassurez-vous, c'est pour les réteindre aussitôt. Mais vous avez senti, n'est-ce pas, comme il est merveilleusement en notre pouvoir de jeter tantôt sur vous, sur moi, sur les lieux de l'évidence et de l'activité[707], forte, vive et impitoyable lumière, et tantôt de nous replonger dans la nuit (ibid., 492).

La liberté d'éclairage – à déchiffrer évidemment en termes de poétique – est aussi celle de mettre en lumière tel ou tel point en dirigeant sur lui les projecteurs :

Et je me dis que je pouvais aussi braquer ces faisceaux sur le fronton de tel monument pour en faire surgir comme jamais auparavant quelque détail (…). Ces jeux, me dis-je, sont à ma volonté, comme ils sont à l'infini (ibid., 502).

La maîtrise de l'électricité est donc liberté dans l'exercice de la parole, dans le propos. Liberté, en particulier, *d'éclairer* vraiment le propos, par des explications, et d'être soustrait par là (en même temps que le lecteur) à la tyrannie des évidences instaurée par le soleil : c'est le contraire du « "Quia leo", dit-il. Nous n'aurons jamais d'autre explication » du « Soleil ». Ici la clarté entend être une vraie clarté, ressentie comme telle par le lecteur et non un aveuglement des évidences. D'où le petit jeu, répété, du « Est-ce clair ? Il me semble que c'est clair » (*ibid*., 489 et 490).

706 Texte commandé par la Société pour le développement de l'électricité.

707 On note la reprise des termes qui, dès « Le Processus des aurores », désignaient le jour comme lieu des évidences et de l'activité.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'électricité devient même symbole de la liberté du processus créateur. Le « Texte sur l'électricité » fait en effet référence à un souvenir d'enfance : le moment où l'électricité a été installée dans la maison familiale, à Avignon[708]. Or ce souvenir fait écho au « Mémorandum » (1935) que Ponge a placé en tête des *Proêmes*, et qui dit la difficulté à garder en tête le « principe à partir duquel seulement l'on peut écrire des œuvres intéressantes et les écrire bien » (*PR*, I, 167). Ce principe éclaire « comme la lumière d'une ampoule électrique tout à coup dans une maison jusqu'alors éclairée au pétrole ». Toutefois la liberté qu'il confère est sujette à éclipses : « Mais le lendemain on aurait oublié que l'électricité vient d'être installée, et l'on recommencerait à grand-peine à garnir des lampes, à changer des mèches, à se brûler les doigts aux verres, et à être mal éclairé… » (*ibid.*,167)

Plus généralement encore, le « Texte sur l'électricité » semble se proposer de rétablir l'homme dans sa liberté, sa « franchise ». Il s'agit de promouvoir, hors de la tyrannie du soleil, un homme non assujetti, et presque une nouvelle religion de la liberté. Dans un projet initial, le texte devait porter en épigraphe cette citation de Rimbaud : « Ne se peut-il que les accidents de féerie scientifique soient chéris comme restitution progressive de la franchise première ? »[709]. Il est évident que le terme « franchise », utilisé avec insistance par Ponge dans son « Texte sur l'électricité »[710] est à comprendre au sens propre comme état de non-assujettissement. Ponge avait songé aussi, avant la première parution de son texte dans la *N.R.F*. de juillet 1955, à intituler celui-ci « Prône »[711]. De fait, l'auteur s'y fait le desservant d'une nouvelle religion, celle de l'*affranchissement* de l'homme. La coloration religieuse du texte vient notamment de ses nombreuses références à la mythologie et aux rites du paganisme, ainsi que de la formule rituelle qui clôt le texte, comme pour signaler la fin du prône dominical : « Ainsi soit-il » (*ibid*., 511).

L'image de l'homme *prônée* ici est celle d'un être capable de rejoindre sa liberté originelle non par un retour en arrière mais par l'utilisation de tout ce que son ingéniosité lui a fait découvrir, toutes ces découvertes techniques dont l'électricité constitue le sommet. Ponge insiste en outre sur la spécificité de l'homme qui est d'évoluer sans pour autant se transformer physiquement, au contraire des animaux : « Qu'est-ce que l'homme ? C'est un homard qui pourrait laisser sa carapace au vestiaire » (*ibid*., 507). Dès que l'homme sort de sa machine et enlève ses vêtements, « le voilà comme au premier jour : aussi nu, nu comme un ver, aussi rose, aussi intégralement propre et libre que possible » (*ibid*., 508). La liberté de l'homme rejoint ici celle de l'écrivain-Ponge, libre de sortir de ce qu'il appelait naguère ses « panoplies », libéré des coquilles protectrices mais embarrassantes, rendu à sa liberté de mouvement. Ce que le « prône » propose ici, c'est une nouvelle naissance de l'homme, un retour à sa nudité heureuse d'avant la chute, un affranchissementpar rapport à tout ce qui pèse sur lui, qu'il s'agisse de la loi solaire de l'alternance jour-nuit ou de la loi divine qui lui donné honte de sa nudité. Naissance, donc, d'un « homme renouvelé : rajeuni, plus propre, plus lisse, plus libre (comme on dit d'une roue libre) et en somme plus détaché » (*ibid*., 505).

Après « Le Soleil », les conditions sont réunies pour le surgissement de la parole en pleine lumière, succédant à sa gestation souterraine.

[708] « Il me souvient fort bien de ce qui se passa, lors de ma première enfance – j'avais alors sept ou huit ans – quand fut accomplie la modernisation, quant à l'éclairage, de la grande maison que nous habitions dans un faubourg d'Avignon » (*ibid*., 501).

[709] Note manuscrite de janvier 1958, citée dans la notice de « Texte sur l'électricité », *OC* I p. 1078.

[710] « [Il] nous saura gré de notre franchise », p. 488 ; « il faut être un peu plus franc encore », p. 489 ; « toujours dans le même esprit de franchise », p. 490.

[711] En témoigne un document également cité dans la notice, p. 1078.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

6. L'assomption de la Parole majuscule

C'est dans le *Malherbe* que s'accomplit l'assomption de la parole en majesté Elle y figure, comme perspective essentielle, dès le chapitre I : « Nous quipour resurgir dans l'empire de la parole avons fait du monde muet notre seule patrie » (*PM*, II, 24). Telle est la trajectoire visée. Mais elle ne se réalise pleinement que dans « Malherbe VI », c'est-à-dire lorsque le travail conjoint sur Malherbe et sur « Le Soleil » a libéré la parole de l'autorité qui pèse sur elle, à la fois en établissant une figure de père pleinement positive et en *abîmant* la figure fantasmatique du mauvais père qu'est le soleil. La Parole, élue décidément contre la Poésie, devient alors l'objet d'une nouvelle religion, et déploie toutes ses potentialités.

A. L'œuvre de Malherbe : une propédeutique

L'enfouissement préalable de la lyre

Le travail sur Malherbe reproduit, à ses débuts, l'enfoncement dans la nuit du Logos qu'évoquait « Le monde muet est notre seule patrie », enfoncement qui devait reconduire les poètes jusqu'au niveau du *balbutiement*. Le même mot apparaît dans le *Malherbe* pour désigner la naissance et l'enfance d'une nouvelle parole sur cet auteur : « Personne d'un peu d'esprit, à propos de Malherbe, qui ne doive aussitôt balbutier » (*PM*, II, 34, je souligne). Le balbutiement s'impose devant la puissance que manifeste, aux yeux de Ponge, cette œuvre, réussite éclatante dans l'ordre du Logos. Il faut, à son propos, encore une fois « tout reprendre du début », inventer une parole hors de toute convention, résister à toute conclusion prématurée, s'armer de patience. Le travail sur Malherbe sera le lieu d'un enfouissement profond et durable (sept ans). Impossible de le produire au jour avant longtemps, déclare Ponge d'entrée de jeu[712]. Pour atteindre à la hauteur du modèle, des détours préalables seront indispensables.

C'est ce que manifeste, très rapidement, cette déclaration d'intention :« Pour répondre à son œuvre – et parler dignement de lui – il faudrait remonter la lyre au point où il l'a tendue. (…) Nous devons donc y renoncer aujourd'hui » (*ibid*., 34, je souligne). La lyre, motif récurrent du *Malherbe*, est métonymiquement symbole de lumière, en tant qu'attribut d'Apollon. Le véritable surgissement dans la lumière ne se fera qu'après l'achèvement du « Soleil », c'est-à-dire dans « Malherbe VI », après un long travail, comparable à une métamorphose. Là encore, comme pour affronter le soleil, il faudra « mettre le temps dans le complot ». Avant de tendre la lyre, il faudra d'abord passer par une phase où l'on acceptera de l'enfouir profondément. C'est la stratégie que Ponge explique dans « Préfaces aux Pratiques » en novembre 1951 : enfoncer dans la terre « la lyre qui n'est plus à placer au fronton des superstructures mais doit pourrir dans l'infraordinaire » (*PAT*, 286). Il la réaffirmera un an plus tard dans « Malherbe III » : « Il ne s'agira jamais, à ce niveau, que de la perfection, de la tension » rappelle-t-il avant d'indiquer que l'heure n'est pas encore venue de cela :

Cependant, nous devons actuellement procéder autrement. (…) Nous désirons que les choses se délivrent (…). La parole doit se faire humble, se mettre à leur disposition, pourrir à leur profondeur (PM, 58-59, je souligne).

[712] En octobre 1951, Ponge écrit à Jean Tortel : « Ce que j'avais à en dire, ce que je voulais dire à son propos s'est aggravé, compliqué. (…) Je sais maintenant qu'il ne pourra être sérieusement mis au point avant de longs mois, peut-être avant… le quatre centième anniversaire de la naissance de notre poète, c'est-à-dire en 1955 ! » (*Correspondance*, *op. cit*., p. 91-92).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Pour faire sonner la lyre aussi bien que Malherbe, il faut d'abord l'imprégner de la réalité des choses, qui fonde son juste exercice. Il s'agit d'enraciner la parole au sein du monde muet, pour créer les conditions de son surgissement.

Le retour au « il faut parler » initial

En octobre 1951, juste après le voyage de Ponge à Caen, sur les traces de Malherbe et sur les siennes propres, s'exprime un mouvement de colère – en partie dû aux destructions constatées à Caen – dans lequel Ponge voit une précieuse ressource d'énergie, propice à l'exercice de la parole, ceci selon la même logique qui lui fera bientôt considérer le « trente-sixième dessous » comme « seul lieu » de « l'exercice énergique de la parole » (*ibid*., 35) :

Beaucoup de mauvaise humeur pour le maintien de notre énergie peut nous être nécessaire. Nous en sommes capable. (…) Nous profiterons de notre colère des 1er et 2 octobre pour trouver le ton nécessaire à prendre la parole et à la garder » (ibid., 21, je souligne).

Comme dans les années vingt, l'enjeu est de « prendre la parole » ; et il se formule avec la même colère – qui offre une alternative précieuse au découragement.

Or, c'est justement le jour qui suit l'expression de cette colère que surgit la première occurrence de ce que je nommerai la *parole majuscule*, pour désigner la valeur attribuée au mot lorsqu'il se voit conférer un *P* majuscule. Ponge note que l'Abbaye-aux-Hommes et la maison de Malherbe ont été épargnées par les destructions, mais, ajoute-t-il,

eussent-elles été détruites, restait l'œuvre de Malherbe. Voilà la supériorité de la littérature, que cet auteur avait bien en vue. (…) Pour maintenir la Parole, il suffit d'un lecteur pour l'entendre, et la curiosité de l'homme fait qu'il y en aura toujours un (ibid., 22, je souligne).

Cette conclusion survient au terme d'un processus que l'on peut décrire ainsi : la réaction de colère face aux destructions des « valeurs », donne l'élan à la prise de parole ; mais le fait de parler fait comprendre aussitôt que dans la parole réside, justement, la seule valeur indestructible – à condition qu'il y ait quelqu'un pour l'entendre. La transmission, intacte, non-affectée par les destructions matérielles, qui s'opère entre Malherbe et Ponge fait envisager à celui-ci la possibilité d'une même transmission à partir de son œuvre, en direction de ses lecteurs. C'est dans le cadre de cette pérennité du lien que la Parole peut prendre une majuscule. C'est là qu'elle acquiert sa dignité.

Ponge trouve dans l'œuvre de Malherbe le modèle d'une parole capable de se maintenir, parce qu'elle se désigne elle-même comme l'essentiel. C'est l'occasion d'une méditation sur la nature et la finalité de la parole.

Raison et *réson*

Le premier fragment publié du *Malherbe*, « Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi », rédigé dès l'été 1951, s'ouvre sur l'image de la lyre tendue, promise à un rôle de premier plan dans tout l'ouvrage : « Pour que la lyre sonne, il faut qu'elle soit tendue » (*PM* , 34). La référence à la lyre peut surprendre chez l'anti-lyrique Ponge, mais ce sera pourtant par l'évocation de cet instrument qu'il parviendra à de nouvelles définitions de la parole.

Malherbe est, selon lui, celui qui a « tendu à plus haut point que personne » et « fait sonner » la lyre (*ibid*., 34). Méditer sur son œuvre, dont Ponge écrit que « LE MOINDRE FRAGMENT SE TIENT SUR NOS GENOUX COMME LA LYRE ELLE-MÊME » (*ibid*., 40),

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ce sera, tenant contre soi la lyre, méditer sur la juste manière de la faire *sonner*. Ponge retrouve là une très ancienne préoccupation : comment faire rendre un son à la langue ? Il réécrit, en la transformant profondément, sa déclaration de 1927 : « On pourra être sûr qu'elle rendra un son si elle est conçue comme une arme » (*PR*, I, 172). La lyre remplace l'arme et le fouet (dont l'évocation suivait aussitôt). La réhabilitation de la parole a mis au premier plan l'aspect musical plutôt que le claquement du fouet. D'autre part, choisir la lyre, c'est opposer la rigueur d'un instrument unique à l'orchestre assourdissant du soleil, lui à qui, en tant que « le plus brillant des objets du monde », il « faut tout l'orchestre : les tambours, les clairons, les fifres, les tubas. Et les tambourins, et la batterie » (*P*, I, 780). La perfection simple de la lyre est contrepoint au vacarme intempestifdu soleil. Par ailleurs l'ambition de faire sonner la lyre mobilise l'acception poétique du verbe « sonner », qui se dit, comme l'indique Littré, « du son que produisent les lettres et les mots ». Acception qui était déjà présente en latin, *sonare* signifiant, en poésie, « faire entendre avec éclat, faire sonner, vanter ».

Dès le début du « Malherbe III », en juillet 1952, ce désir de faire sonner la parole conduit au néologisme *réson*, qui entre aussitôt en relation avec son homonyme *raison*, ce couple devenant à partir de ce moment l'un des grands motifs de l'ouvrage : « Il s'agit de fonder en raisons (résons), quasi scientifiquement, quoi ? L'audace de nos intuitions. Nos intuitions les plus arbitraires » (*PM*, 44). La différence entre raison et réson, avant de connaître son plus grand développement dans « Malherbe VI », réapparaît dans « Malherbe IV » : « Mais cette raison, qu'est-ce, sinon plus exactement la réson, le résonnement de la parole tendue, de la lyre tendue à l'extrême » (*PM*, II, 80). La phrase établit clairement l'équivalence entre lyre et parole. C'est bien la parole qu'il faut tendre, pour qu'elle résonne. *Résonner* est désormais premier par rapport à *raisonner*. Cependant il est remarquable qu'il s'agisse là, en réalité, du retour d'une intuition très précoce dans l'œuvre, puisque « Le Jeune Arbre » (dont la composition commence en 1926) se terminait originellement non pas par la désignation du poète en « auteur d'un fort raisonnement » (*PR*, I, 185), mais d'un « fort résonnement ». C'est une remarque de Paulhan qui avait provoqué la modification[713].

Faire sonner la langue, c'est une autre façon de la faire *signifier*. La notion de réson se voit articuler très rapidement à celle de signification. Dès septembre 1951, Ponge écrit, à propos de la langue de Malherbe : « C'est le langage absolu : quasi sans signification ; ou plutôt c'est la signification même (et elle seule) » (*ibid*, 18). Plus tard il la définira comme « un concert de vocables, qui signifie sur tous les plans, se signifie lui-même (donc, ne signifie plus rien) » (*ibid*., 111-112). A dater de la réflexion sur raison et réson, le mot « signifier » renvoie bien plus pour Ponge au fait de « notifier quelque chose » qu'à celui d'« avoir tel ou tel sens »[714]. La signification telle qu'il l'entend, au lieu de relier l'énoncé à un concept (sur le mode : *ceci signifie telle chose*) le relie à celui qui le prononce et à son destinataire (*je vous signifie quelque chose*). Le fait de *signifier* met ainsi en jeu le double sens de la notion d'autorité – du côté de l'écrivain et du côté du lecteur – tel que le soulignent Gérard Farasse et Bernard Veck [715]. C'est un acte à l'intention de celui qui va le comprendre. Et surtout c'est un acte qui se désigne lui-même comme tel, car le summum (atteint par Malherbe) c'est le moment où la parole se signifie elle-même, où « la lyre résonne à sa propre gloire » (*ibid*.,

[713] « Le □□fort résonnement□□ me choque un peu », écrit Paulhan à Ponge, dans une lettre de fin 1926 (*Corr. I,* 76, p. 71).

[714] Ceci conformément à l'étymologie, le sens de *significare* étant d'abord celui de « indiquer, faire connaître, faire comprendre, montrer », puis de « annoncer ».

[715] En un premier sens « le désir d'autorité peut se paraphraser par : comment faire pour être l'auteur de ce que je dis ? Il se trouve – c'est le second sens – qu'en devenant l'auteur de ce que je dis, en parlant en mon propre nom, je fais autorité » (*Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, *op. cit*. p. 51).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

111). L'importance de cette notion aux yeux de Ponge est telle que c'est sur son évocation qu'il clôturera les *Entretiens avec Philippe Sollers :* « Dans mon *Malherbe*, je dis que le projet existentiel de Malherbe est, seulement, que la parole sonne comme telle, c'est-à-dire qu'il ne s'agisse que d'une tautologie à sa propre gloire » (*EPS*, 191).

La recherche de la *réson* est inséparable de celle de l'efficacité, comme le montre ce passage du *Malherbe* associant étroitement l'une et l'autre, par le biais du verbe « frapper » qui s'applique aux cordes de l'instrument comme aux esprits des lecteurs : « Il [Malherbe] sait ce qu'il veut faire, et voit clairement ce qu'il fait. (…) Il sait où il veut frapper, et il frappe juste. Sans souci de la vérité pure : efficacité, beauté » (*ibid*., 46, je souligne). Malherbe montre l'exemple selon lequel l'important n'est pas ce que *cela* veut dire mais ce qu'*il* veut dire. Il nourrit la réflexion, originelle chez Ponge, sur l'efficacité pragmatique du langage.

« Dire signifiant faire »

La dimension d'*acte* de la parole, ouvertement recherchée dans la « Tentative orale » est formulée explicitement dès« Malherbe III » : « Il [Malherbe] sait (…) ne dire que ce qu'il veut dire. Il sait ce qu'il fait. Dire, pour lui, c'est faire » (*ibid*., 46). Elle se manifeste également dans la formule « Quelque chose à *obtenir*, et non quelque chose à exprimer » (*ibid*., 47) qui situe clairement l'enjeu de la parole en aval et non en amont de sa profération : dans l'effet qu'elle produira, non dans son adéquation à une *vérité*.

La notion de parole considérée comme acte répond à celle, élaborée à cette époque, de l'œuvre comme ensemble de « pratiques ». C'est dans « Malherbe III » que la dimension pragmatique du langage s'affirme dans toute son ampleur, la « pratique du langage » servant de postulat aux tentatives de définition de l'entreprise poétique :

Pratique du langage : En dehors de l'amour, qu'il vaut mieux faire que dire (…), Nous avons tout à dire : telle est notre personnalité. (…) Dire signifiant faire. Et donc signifiant être. Notre façon d'être est de pratiquer la langue française (ibid., 63).

C'est également au nom d'une pratique du langage qu'est formulé dans « Malherbe III », pour la première fois, le choix – qui m'apparaît comme l'un des thèmes majeurs du Malherbe – de la Parole plutôt que de la Poésie :

Pratique du langage : Il s'agit moins pour nous de poésie que de Parole (prosaïsme résolu, mais d'une telle rigueur qu'en naît une nouvelle forme de poésie, l'oraculaire, l'art de la formulation) (ibid., 63).

Choisir la Parole, c'est valoriser la dimension pragmatique du langage, affirmer une fois encore que la poésie, telle que l'entend Ponge, doit valoir comme *acte*. La Parole, en tant que « pratique »[716], connaît là sa plus spectaculaire réhabilitation : elle est ce qui tiendra lieu de poésie.

Ce choix de la parole contre la poésie sera réaffirmé et développé dans « Malherbe VI » où la parole connaît véritablement son assomption.

B. La conjonction du *Malherbe* et du « Soleil » : condition de l'assomption

Travaillant conjointement au *Malherbe* et au « Soleil », Ponge élabore à cette époque, sur les deux versants de son œuvre (poétique et méthodologique), les notions et figures qui

[716] Rappelons que le grec *praktikos* signifie « agissant, efficace », et que *pratique* et *pragmatique* renvoient tous deux au même étymon *praxis*, « action ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

fourniront les conditions nécessaires à l'assomption de la parole, en dégageant les derniers obstacles, notamment ceux qui relèvent de la figure de l'autorité.

D'un père à l'autre ; d'un principe enfermant à un principe engendrant

Tout d'abord, Malherbe fournit la figure d'un père autorisateur, et permet de liquider celle du mauvais père incarné par le soleil. Mauvais père, le soleil l'est en effet à plusieurs titres. D'abord dans la façon monstrueuse dont il engendre : cette rage d'expulsion – évoquée plus haut –, cette volonté de condamner à l'« exil » « certaines de ses parties » (*P*, I, 781). Ensuite dans l'exercice de sa fonction paternelle, où il rappelle Cronos : « ce vieillard prodigue abuse de ses descendants » (*ibid*.,784) ; « Père voyeur et proxénète… Accoucheur, médecin et tueur. Violeur de ses enfants » (*ibid*., 785). A l'opposé, Malherbe. On a souvent signalé la fonction paternelle dont Ponge revêt Malherbe et l'identification qu'il opère entre ce personnage et son propre père. Il est peu de dire que cette identification est à l'origine de la méditation sur Malherbe, puisqu'elle surgit à la première page du premier fragment du chapitre I : « D'abord la petite barbiche. Mon père aussi la portait. Malherbe fut un bon père » (*PM*, II, 5). Selon un processus psychique bien connu, l'ambivalence de l'image paternelle se résout par une scission qui, reversant tous les aspects négatifs sur une première figure (ici le soleil), permet d'obtenir, incarnée par un deuxième personnage, une image paternelle pleinement positive, délivrée de ce qui lui faisait ombre. Or, on le sait, quelque chose d'une ombre paternelle a toujours inhibé l'exercice de la parole chez Ponge.

Mais plus encore que comme figures de pères, Malherbe et le soleil s'opposent l'un à l'autre dans leur fonction de principe central au sein d'un système,Malherbe fournissant l'image d'un noyau générateur dans un système *engendrant*, alors que le soleil est un noyau sec et répulsif. Jean-Marie Gleize et Bernard Veck montrent, dans « Malherbe quant au soleil » l'homologie entre les places de Malherbe et du soleil par rapport à un système, dont ils sont le « noyau » et la condition : « A tous les sens du terme, le soleil et Malherbe commandent tous les éléments du système (solaire ; de la littérature française) »[717]. Mais au sein de ces deux systèmes, les relations entre le noyau, père symbolique, et les éléments sont profondément différentes. Alors que le soleil est « monarque absolu, à distance de ses sujets »,

Malherbe, au contraire, tout transcendant qu'il soit, fait partie (…) du système qu'il domine, dans la mesure où le XXè siècle littéraire en France use de la même langue que lui. Appartenance, solidarité, que dira la métaphore de l'arbre, dont Malherbe constitue le tronc (…). La grande différence entre Malherbe et le soleil se situe dans leur "fonctionnement" ; alors que l'autosuffisance solaire ne vise qu'à la répétition du cycle vie/mort, (…) le "dictionnaire en ordre de fonctionnement" qu'est l'œuvre de Malherbe (…) peut indéfiniment servir de relance à une nouvelle aventure de la littérature française, à une nouvelle poussée du grand arbre vers l'avenir (…)[718].

En tant que principe générateur, Malherbe exerce donc une fonction suscitatrice de la parole et fournit les moyens de son exercice dans les meilleures conditions. Transmettant le « dictionnaire en ordre de fonctionnement », il invite à s'en servir. Ce rôle *autorisateur de parole* fait de lui le principe opposé au soleil qui, par sa seule apparition, avait pouvoir

[717] J. M. Gleize et B. Veck, *Actes ou Textes*, *op. cit*. p. 40.

[718] ***Ibid. p. 42.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

de « renfoncer la parole dans la gorge ». Malherbe, au contraire, incite à une parole qui s'affirme en affirmant.

L'articulation du OUI, le tremblement de certitude,

La section VI du Malherbe orchestre le thème d'une poésie du OUI, dont Malherbe donne l'exemple :

Oui, c'est la poésie du « certainement ». C'est le langage absolu. (…) La Parole parle. L'articulation du « oui ». Le développement articulé de la syllabe nécessairement magique du « oui » (PM, II, 119, je souligne).

L'acquiescement résolu de cette poésie, avant de concerner le monde, concerne la parole elle-même. Une parole juste ne peut que se revendiquer comme parole. Et pour cela, il lui faut un destinataire entendant cette affirmation : « De l'affirmation nécessaire au Verbe,lequel implique proférat**i**on, donc prétention à la communication et naïveté foncière » (*ibid*., 119). De même que pour Ponge la signification est le fait de *signifier quelque chose à quelqu'un*, la profération implique un complément d'attribution[719].

« Le Soleil » comportait déjà, et même avec insistance, le motif du « oui » :

L'y ferons-nous monter [le soleil en haut de la page] comme il monte au zénith ? OUI Pour qu'ainsi réponde, au milieu de la page, L'acclamation du monde à son exclamation ! (…) C'est le plus brillant des objets du monde. OUI, brillant à tel point ! Nous venons de le voir (P, I, 780-781).

Le *oui* du « Soleil » était cependant surtout réponse et tentative de contrepoint à l'arrogante auto-affirmation de l'astre, alors que « Malherbe VI » propose un *oui* dont la portée est supérieure car il est constitutif de la parole elle-même : « Le monde entier n'est que l'orchestration des harmoniques variées de la Parole ; les articulations du OUI » (*ibid*., 121). Le *oui* est ainsi non pas l'une des modalités de la Parole mais son essence même[720]. En tant que tel, il apparaissait déjà en 1926, dans « Notes d'un poème (sur Mallarmé) », où Ponge, à partir de Mallarmé, cherchait à établir les piliers de sa propre conception de la poésie. « La poésie de Mallarmé », écrivait-il, « revient à dire simplement "Oui" ». "Oui" à soi-même, à lui-même, chaque fois qu'il le désire » (*PR*, I, 182). Se rejoignent donc dans ce « oui », à trente ans d'intervalle, les deux grandes figures tutélaires que sont pour Ponge Mallarmé et Malherbe.

La poésie définie comme *oui* s'étaie sur la notion de *réson*, dont elle est un développement. Puisque la réson naît de la tension parfaite de la corde, elle s'accompagne nécessairement d'une vibration, qui n'est autre que ce « tremblement de certitude » que Paulhan reprochait naguère à Ponge, et que celui-ci revendique désormais comme une manifestation du OUI :

Cette vibration de la corde la plus tendue, c'est exactement ce tremblement passionné, ce tremblement de certitude que P. jugeait odieux chez moi (…). C'est le ton affirmatif du Verbe, tout à fait nécessaire pour qu'il « porte ». C'est le OUI du Soleil, le OUI de Racine, le OUI de Mallarmé ; c'est le ton résolu, celui de ce que j'ai appelé la « résolution humaine », celui de la résolution stoïque : « à tout

719 Comme le montre son étymologie : du latin *proferre* signifiant « porter en avant, présenter, mettre devant les yeux, porter à la connaissance ». Pro-férer une parole, c'est la pro-poser au lecteur.

720 **«** Ce "oui", qui ne porte pas sur les choses elles-mêmes, renforce l'acte d'affirmer plus que ce qui est affirmé », note Gérard Farasse (*L'Ane musicien*, *op. cit*.,p. 82).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

prix la santé, la réjouissance et la joie ». C'est enfin la seule justification de la Parole (prose ou poésie), une fois franchies toutes les raisons de se taire. C'est la décision de parler (PM, II, 186-187).

Cette déclaration est évidemment essentielle : elle opère un retour en force du « il faut parler » initial, qui se voit totalement justifié, mais dans un élan résolu d'adhésion et non plus dans un « parler contre ». Cette transformation intègre les avancées du « Soleil », auquel elle se réfère ouvertement : « à tout prix la santé, la réjouissance et la joie » est une citation du « Soleil », dans lequel Ponge écrivait que l'unique « solution » était de « prendre décidément le soleil en bonne part », de « l'honorer, le chanter, tâchant seulement de *renouveler* les thèmes (et variations) de ce los. » « Certes », ajoutait-il, « nous savons à quoi nous en tenir, mais *à tout prix* la santé, la réjouissance et la joie » (*P*, I, 783). L'intuition originelle, « il faut parler » est sans doute, dans ses modulations successives, l'un des fils conducteurs de l'œuvre dans son ensemble.

Si le « ton affirmatif du Verbe » est nécessaire pour qu'il connaisse toute sa portée, on aboutit à la valorisation d'une poésie de louange, et même d'un certain lyrisme, pourvu qu'il soit *résolu* : comme Malherbe, Ponge « sait ce que vaut de pouvoir, temporel et intemporel, l'exercice d'une certaine littérature. Quelle littérature ? La poésie de résolution et de louange.Lyrique et gnomique » (*PM*, II, 144). Le mot « louange » appartient au lexique malherbien[721], mais il comporte également une forte connotation religieuse. Une fois encore, Ponge s'emploie à détourner le vocabulaire religieux pour le reverserdans la sphère de la poésie. Se fortifiant de l'exemple de Malherbe, il en vient à faire de la louange *la justification même de la parole* :

tout le monde s'accorde pour reconnaître que ce auteur savait louer. Et l'on peut considérer que la louange ou le parti pris sont une des seules justifications non seulement de la littérature mais de la Parole. (…) Plus généralement, on pourrait dire que l'émission de sons significatifs de notre existence et de notre accord avec le monde : telle est la définition et la seule justification de la parole (ibid., 230-231, je souligne).

Là tout est dit. Là trouve sa formulation l'aspiration originelle (« L'on devrait pouvoir à tous poèmes donner ce titre : "Raisons de vivre heureux" »[722]) à une parole de vie. Aspiration qui, réitérée dans les « Pages bis », en 1943, prenait la forme d'un choix résolu en faveur de l'homme :

De quoi s'agit-il pour l'homme? De vivre, de continuer à vivre, et de vivre heureux. (…) Notre devise doit être : « Etre ou ne pas être ? » – « ÊTRE RÉSOLUMENT » (PR, I, 216, 219).

Cette résolution s'appuie désormais sur une conception de la parole comme manifestation de la dignité proprement humaine, et mise en œuvre par l'homme de son adhésion au monde. L'accord avec le monde est inséparable de la confiance accordée à la parole. La poésie est célébration à la fois de la beauté du monde et de la Parole, dans une adhésion quasi-physique, hors de tout conceptualisme :

[Malherbe] ne connaît qu'un seul thème : la Parole comme telle sonnant à la louange de la Beauté comme telle. (…) C'est la résonance, dans le vide conceptuel, de la lyre elle-même (PM, II, 229).

[721] « Et trois ou quatre seulement/ Au nombre desquels on me range/ Peuvent donner une louange/ Qui demeure éternellement » : ces vers de Malherbe sont cités par Ponge dans « Malherbe V » (*ibid*., 101).

[722] Cette affirmation date de 1928 (*PR*, I, 197).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C. Les métaphores du surgissement de la Parole

C'est dans « Malherbe VI » – après la fin de l'aventure du « Soleil » – que se dit, métaphoriquement, l'assomption de la Parole, son surgissement triomphal hors des profondeurs de la terre. Lorsque Ponge tente de définir ce qu'il appelle son « projet existentiel » (*PM*, 111), il le pense en termes de *naissance de la parole*, recourant à la formule employée jadis à son propos par Bernard Groethuysen : « Une parole est née dans le Monde Muet » (*PM*, II, 111). Il aura fallu trente ans pour que Ponge s'approprie vraiment cet acte de naissance, qu'il prenne acte lui-même de cette naissance…

Dans « Malherbe VI », dès décembre 1954, face à l'imaginaire de l'enfouissement, s'affirme celui d'une parole située très haut : parole qui

dédaigne toute concession putassière, tout charme, toute redescente au social, aux conjonctions, toute flatterie (cf mon ancien texte L'Aigle commun) ; qui hurle dans la stratosphère, au-dessus des significations . C'est la bouche oraculaire, c'est le Verbe lui-même (ibid., 120).

Au moment de « L'Aigle commun » (1923) le « dédain de toute concession » prenait la forme d'une répugnance à descendre vers le sol, et d'une aspiration à rejoindre les hauteurs. Trente ans plus tard, l'auteur sait qu'il lui faut descendre d'abord, et même très profondément, pour pouvoir remonter. Sa manière de dédaigner les concessions du « social » a été de plonger à une profondeur où elles n'atteignent pas. Mais ceci dans l'attente de resurgir au niveau oraculaire. Du reste, n'est-ce pas des profondeurs de la terre que sort l'oracle d'Apollon lui-même ?[723]

C'est à travers un souvenir autobiographique que le surgissement vertical de la parole trouve à se métaphoriser longuement : celui de l'incendie des pétroles de Rouen, en 1940, (survenu alors que Ponge était mobilisé non loin de là) et de la colonne de fumée observée à cette occasion :

La parole en un sens s'élève comme la fumée (…). La parole douée de force ascensionnelle, ardente, fougueuse, et qui monte tout droit malgré le mouvement baroque, hélicoïdal des flammes, et qui donne l'impression d'une haute tour, qui nous porte irrésistiblement, d'un seul coup, dès les premiers mots, à un niveau supérieur (ibid., 153).

Cette « force ascensionnelle » du verbe est devenue aux yeux de Ponge, grâce au modèle malherbien, une composante essentielle de sa conception de la parole. Avec Malherbe, et à sa suite,

il ne s'agit plus d'opinion ni d'idées. Il ne s'agit que du Verbe (le Verbe français) et de sa rigueur et force ascensionnelle (…). Pourquoi dis-je rigueur ? parce qu'il ne se produit aucune dispersion selon les horizontales, tout est dirigé (droites et courbes, flèches et volutes), très énergiquement et très constamment vers le haut (ibid., 154).

Métaphore de surgissement en hauteur encore que celle de la cime de l'arbre – dont j'ai déjà parlé. Dans « Malherbe VI », elle est plus prégnante encore que celle de la lumière (peut-être parce que celle-ci avait déjà été abondamment exploitée dans « Le Soleil). La façon dont Ponge se définit comme « la cime, la feuille suprême de la Littérature française » (*ibid*, 171) s'accompagne d'une réflexion sur le verbe « croître » et l'élan vertical qu'il exprime :

[723] La transe de la prêtresse qui transmettait l'oracle était causée par une vapeur prophétique exhalée d'un gouffre profond creusé dans le roc, et au dessus duquel était placé le trépied sur lequel s'asseyait la Pythie.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

nous préférons – et de loin ! – croître à croire : à cause de cette lettre de plus, le T, qui exprime la poussée de la cime, la poussée du tronc vers le haut, vers l'avenir. Nous n'aimons croire que dans la mesure où cela nous aide à croître (ibid, 170).

Le transfert identificatoire qui s'est opéré – comme on l'a vu – du tronc vers la cime de l'arbre permet à l'écrivain de se situer entièrement du côté de la poussée vers le haut, en symétrie avec le thème précédent de l'enfoncement vers la profondeur. Il y a entre enfoncement dans la nuit puis lumière le même rapport qu'entre enfoncement dans la terre et position de bouquet terminal de la littérature. On note du reste que le soleil lui-même est présenté comme « fleur fastigiée » (de *fastigium*, « faîte »). Si « tous les jours au faîte du monde monte une fleur fastigiée » (*P*, I, 787), Ponge en organise, à la fin du texte, la redescente crépusculaire. Au mouvement du soleil – montée progressive puis abaissement – répond donc pour l'écrivain le mouvement inverse de remontée glorieuse après l'enfoncement volontaire dans les « trente-sixième dessous ».

Le motif de l'ascension verticale atteint son apogée avec l'image, promise à de riches développements, de la *parole-fusée*, capable de s'établir au niveau de « l'harmonie des sphères » :

Non certes, (…) nous ne renonçons pas à nous élancer, à rejoindre peut-être, pour nous y établir, la catégorie des étoiles fixes, dans l'harmonie des sphères, le fonctionnement universel. Nous n'oublions pas de nous informer à quelles conditions nous pourrons franchir l'atmosphère (historique), puis la stratosphère (esthétique). Quelle fulgurante force de départ (…), quelle violence de propulsion, et comment il faut nourrir et relancer cette propulsion, par le moyen de fusées, d'explosifs situés in cauda, et qui détoneront successivement à leur heure (PM, II, 166).

C'est grâce à l'affranchissement imaginaire du règne exclusif du soleil dans l'espace interstellaire que peut s'élaborer librement l'image d'une parole capable de s'élancer au travers de l'atmosphère et de la stratosphère pour les franchir et s'établir au niveau cosmique.

Désormais, Ponge fait sienne cette aspiration de Malherbe au surgissement de la parole vers le « plein ciel », aspiration qu'il définit ainsi :

c'est essentiellement, à propos de n'importe quel prétexte (…), de tout rassembler à la verticale. Et que tout en plein ciel trouve son issue (…). C'est un projet existentiel (…). Il ne veut que faire maxime de ses désirs, ambitions (positives) et intuitions[724] (ibid., 263).

D. Religion de la Parole

Derrière la lyre (présente dès 1951), il y avait Apollon, dont le culte est évoqué nommément dans « Malherbe VI » en février 1955, le dieu païen de la lumière venant se substituer au soleil défait :

Quel est le Pouvoir, quelle est la Situation vraiment supérieure à laquelle puisse prétendre un homme, auquel ce pouvoir n'a pas été dévolu par la naissance

[724] ***On note qu'avec l'expression « faire maxime », qu'il avait employée, dès 1926, pour qualifier le projet de Mallarmé, (« Poésie n'est point caprice si le moindre désir y fait maxime », PR, I, 182) Ponge jette encore une fois un pont entre ses deux grands modèles, Mallarmé et Malherbe.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ou la fortune (….) ? C'est celui d'Agent de la Parole, de Représentant du Verbe, d'Ambassadeur du Monde muet, celui de Fondateur de Proverbes, celui d'Oracle ou de Pythie, celui de Représentant d'Apollon (PM, II, 148).

Apollon sert de relais, avant et après l'achèvement du « Soleil », à l'assomption de la Parole, car non seulement il est le dieu de la lumière, mais il incarne la poésie et revêt des fonctions *oraculaires*. La lyre, d'abord enfoncée sous terre, resurgit solairement, après l'achèvement du « Soleil », dans « Malherbe VI ». L'objectif formulé alors par Ponge est d'« arriver à une telle clarté **»** (…) de ses expressions, qu'elles « l'emportent sans conteste » sur celles des tenants d'un nouveau « dogmatisme ». Mais, ajoute Ponge, « comme je suis à peu près seul, il faudrait qu'elles l'emportent de très loin, qu'elles leur soient de très loin (et avec une éblouissante évidence) supérieures » (*ibid*., 123, je souligne).

La Parole devient ostensoir éblouissant, nouveau soleil. A propos d'une stance de Malherbe – et de la peine qu'elle est réputée lui avoir coûtée – Ponge en vient à écrire :

Et n'avais-je pas raison de la recevoir comme on reçoit le Saint-Sacrement, d'en être ébloui comme par l'ostensoir ? Ne s'agit-il pas de l'ostentation de nos difficultés et de nos faiblesses, et de leur transmutation en vertus (rayonnantes) ? (ibid., 247)

De l'ostentation des difficultés de l'écriture, art qu'il pratique depuis longtemps, Ponge fait un rituel qui se rapproche du sacrifice de la communion. Citant la définition de « ostensoir » par Littré, il commente : « Oui, c'est le corps même de l'artiste crucifié ». Puis il insiste sur les rayons qui font de l'ostensoir – ce « cercle d'or » – une représentation du soleil : « à partir du XVIè siècle on l'entoura de rayons, lui donnant ainsi une forme de soleil » (*ibid*., 247). La Parole vient donc remplacer à la fois le Christ et le Soleil, dans un mélange de peines et de gloire proposé, « *ostendu* »[725] pourrait-on dire, à l'adoration des fidèles.En lieu et place d'une transcendance, c'est encore une fois la dignité d'une tâche proprement humaine qui est valorisée, tâche dont la gloire est proportionnelle à son humilité.

Le chapitre VI du *Malherbe* met en place un véritable *culte* de la Parole : pour atteindre au pouvoir d'« Agent de la Parole », il suffit « de traiter le langage selon cette idée de sa vertu, de son caractère sacro-saint. (…) Il faut encore se vouer entièrement à la Parole. (…) Et surtout ne jamais la renier » (*ibid*., 148). Il est remarquable que ce culte de la parole se mette en place dans le cadre d'une élection du terme *Parole* contre celui de *Poésie*, élection annoncée dès « Malherbe III », comme on l'a vu, et réaffirmée dans « Malherbe VI » : « Pour nous, comme pour Malherbe, ce qui nous intéresse, on le voit, ce n'est donc pas tellement la *Poésie* (au sens où l'on entend généralement ce mot) que la *Parole* » (*ibid*., 176). Le commentaire qui accompagne cette déclaration lui confère toute sa portée :

Quoi, la Parole ? Eh bien, ce phénomène mystérieux – mystérieux dans son origine : les raisons de parler et d'écrire ; mystérieux aussi dans ses effets : l'accord qui se fait grâce à lui, la communication qui se réalise, le pouvoir temporel et intemporel qu'il procure. Et certes, si l'on veut nommer Poésie celle qui ne concerne que ce phénomène mystérieux et adorable, la Parole ; qui la manifeste à la fois et la pratique, et la cultive ; qui ne s'occupe enfin que de son mystère, de son autorité et de son culte, alors c'est en effet la Poésie qui nous intéresse (ibid., II, 176).

[725] Selon un hypothétique verbe « ostendre », dont l'étymon *ostendere* (composé avec *ob*, devant), signifiant « tendre devant, opposer », montre bien qu'il s'agit là encore une fois de cette intention, caractéristique de la poétique de Ponge, de « placer quelque chose en face de quelqu'un ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Jamais la parole n'avait encore suscité une adhésion aussi fervente (l'adjectif « adorable » a de quoi surprendre), transférant sur le culte à rendre à ce phénomène toute la dimension sacrée du culte religieux.

Le choix du mot *Parole* au détriment de celui de *Poésie* peut être rapprochée de ce que dit plus loin Ponge sur le « désaffublement » de la poésie par Malherbe :

Voilà qui est important à creuser : comment, désaffublant la poésie (de ses falbalas, rubans et fanfreluches Renaissance), Malherbe, par un retour résolument prosaïque à la pure et simple Parole, en vient à réintroduire la grandeur (lyrique) (ibid., 210).

Ce que Ponge redoute (l'*affublement* est une hantise chez lui depuis l'origine), c'est la poésie qui se donne pour poésie, et qui pour cela multiplie les attributs, les affublements. Se vouloir poète, c'est déjà s'affubler. Lui, veut se confronter à l'essentiel nu : la Parole. Et peu importe qu'elle s'actualise ou non en ce qu'on appellera « poésie ». L'essence d'une poésie non affublée, non masquée, c'est d'en revenir à la Parole. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'attirer l'attention sur celui qui parle, ou plutôt sur le masque qu'il porte, mais sur la Parole qui le traverse. Là est le lien avec la notion de « culte » : il s'agit d'être au service de plus grand que soi.

Malherbe offre la figure parfaite du servant d'un culte, acceptant d'être infiniment dépassé par la cause qu'il sert :

Il ne voulut pas être un héros. C'est pourquoi il en fut un. La Parole lui parut toujours plus importante que lui-même (ibid., 150).

On songe à la formule de Jean-Baptiste : « il faut qu'il grandisse et que je diminue »[726]. La connotation religieuse du culte de la parole va jusqu'à intégrer la notion de martyre : « L'important est que Malherbe n'ait jamais eu (…) qu'un choix, qu'un projet existentiel à justifier (…), celui qui ne concerne *que* la Parole, le Verbe, son mystère, son culte et les aventures de ses martyrs » (*ibid*., 207).

La passion de servir la Parole se confond avec celle de servir la Beauté : « [Malherbe] ne connaît qu'un seul thème : la Parole comme telle sonnant à la louange de la Beauté comme telle » (*ibid*., 229). Du reste, dès « Malherbe III », Ponge avait posé une équivalence entre Beauté et Parole : « la Beauté comme telle : la perfection esthétique, verbale, la Parole » (*ibid*., 52). L'allégorisation de la Beauté constitue un hommage à Baudelaire, que du reste Ponge ne tarde pas à citer[727]. Elle se systématisera dans « Malherbe VIII », sous forme d'un hymne à la Beauté et à l'Intelligence, dans lequel Ponge figure lui-même le serviteur du culte. Il y présente le fait de parler de Malherbe, de le « proposer », comme une mission à lui confiée par une figure tutélaire qui emprunte à la fois à la Beauté et à l'Intelligence – toutes deux célébrées par Malherbe[728]. A cette divinité il adresse l'humble reconnaissance d'un officiant comblé de la grâce de la *vocation* :

[726] *Evangile selon Saint Jean*, 3, 30. *La Bible*, Traduction œcuménique, *op. cit*.

[727] Avec cette phrase, tirée des « Notes nouvelles sur Edgar Poe » : « Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme (…) » (*ibid*., 234).

[728] Ceci par le biais de deux citations de Malherbe, que Ponge tisse avec son propre « hymne » . D'une part : « O bienheureuse intelligence, /Puissance, qui que tu sois,/*Dont la fatale diligence/Préside à l'empire françois ».* D'autre part : « O Beauté, reine des beautés,/Beauté, mon beau souci, de qui l'âme incertaine,/A, comme l'océan, son flux et son reflux».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Probablement faut-il que la témérité en certaines matières te paraisse valoir vertu (…) pour qu'aujourd'hui tu me réveilles, moi ton servant le moins capable, effectivement revêtu de l'honneur le plus redoutableque par mes songes ou mes veilles jamais j'aie osé me souhaiter (ibid., 280).

L'hymne convoque ostensiblement le vocabulaire religieux et moral de l'humilité :

Personne en temps voulu Ne s'étant donc offerte De plus de mérite que nous, Prends enfin ton parti de notre insuffisance[729] En faveur seulement de nos témérités …Et mets-nous en état de ne déméríter (ibid., 279).

Cependant les devoirs du culte supposent l'existence de leur envers : la *faute* contre la Parole. Celle-ci est présentée dans la célèbre analyse des « Larmes de saint Pierre », toute entière centrée sur la notion de « parole fautive » : « [Les *Larmes de saint Pierre*] signifient la honte ineffaçable, le caractère irrémédiable d'une parole fautive, donc la gravité de la parole, et par conséquent l'attention extrême qu'elle exige »[730] (*ibid*., 201-202). C'est la faute majeure c'est-à-dire, en termes chrétiens, le *péché mortel* : « Et tous les disciples ont fauté, certes. Mais renier la perfection, (*parler* pour *dire non* à ce que l'on sait être juste : bref, *parler fautivement*) est la pire des fautes » (*ibid*., 206). La notion de faute s'accompagne ici de ses deux corollaires traditionnels : d'une part le sentiment de culpabilité, qui, écrit Ponge, « envahit l'auteur d'une *parole* fautive » (*ibid*., 202) ; d'autre part le châtiment inévitable : citant le vers de Malherbe « Il erre vagabond où le pied le conduit », il interprète : « ainsi une faute de parole rend vagabond à jamais » (*ibid*., 204). Tout l'appareil chrétien de la culpabilité, que Ponge a toujours refusé, est ici transféré sur la parole.Mais il faut remarquer que l'auteur dévie la notion de faute de son sens originel, la rapprochant plutôt de celle d'*erreur* – lourde de conséquences – commise sur le plan pragmatique, dans une conception où une fois encore la parole est essentiellement un acte, qui engage en tant que tel. La notion de Parole Fautive comporte, dit-il, cette « conséquence tacite » :« attention à ce que vous dites ; toute parole est un acte, où l'avenir (non seulement celui du parleur) s'engage » (*ibid*., 52). L'assomption de la Parole majuscule comporte nécessairement le rappel de sa dimension d'acte.

« Malherbe VII », enfin, proposera de faire du culte de la Parole celui d'un dieu « saltant » :

De la naissance des Dieux de Parole. Il faut former un corps qui joue heureusement (harmonieusement), un corps qui rappelle (qui remette en l'esprit du lecteur) le bonheur de vivre, qui en fasse montre (…). Enfin, un Dieu grec. (Grec ? ou plutôt étrusque ?) Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? – C'est <u>un nouveau Dieu : saltant, exaltant</u>. Dyonisiaque autant qu'apollinien (ibid., 253, je souligne).

Ce terme « saltant » me semble particulièrement intéressant en ce qu'il renvoie à un art antique, la *saltation*, défini par Littré comme « art qui comprenait la danse, la pantomime, l'action théâtrale, l'action oratoire, etc. »[731]. Littré donne une citation expliquant que les pantomimes s'appelaient ainsi parce qu'« ils imitaient et exprimaient tout ce qu'ils voulaient dire, avec les gestes qu'enseignait l'art de la saltation ».Cette *saltation*, capable de faire passer l'expression par le corps comme par l'écrit, me semble représenter la résolution du manque exprimé au seuil de l'œuvre, dans « La Promenade dans nos serres », où l'auteur

[729] ***Dans le contexte d'une humble prière, l'injonction à « prendre parti » produit un certain effet humoristique…***

[730] Ponge, pétri de culture protestante, se réfère probablement au Nouveau Testament : « De tout parole sans fondement que les hommes auront proférée, ils rendront compte le jour du jugement » (Math. 12, 36, *La Bible*, traduction œcuménique, *op. cit*.)

[731] Du latin *saltare* « danser, avec gestes, avec pantomime », et aussi « exprimer (traduire, représenter) par la danse, la pantomime ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

appelait les mots à l'aide en ces termes : « à mon secours ! au secours de l'homme qui ne sait plus danser, qui ne connaît plus le secret des gestes, et qui n'a plus le courage ni la science de l'expression directe par les mouvements » (*PR*, I, 176, je souligne). La parole s'est enfin donnée un corps. Pour la première fois, l'œuvre se porte au-delà du programme tracé dans « La Promenade », programme pourtant euphorique mais qui ne s'établissait pas moins sur un manque.

E. La parole comme incarnation de la langue

Dans le *Malherbe* s'effectue, on l'a vu, un démarquage de la parole proprement dite, par rapport à la langue : « La langue, telle que depuis sept cents ans elle *se donne*, nous laisse un peu loin de compte pour ce que nous avons à exprimer. Il nous faut *prendre* la parole » (*PM*, II, 253). Cette formule concentre l'essentiel de la découverte faite à cette époque quant à la nature de l'articulation entre langue et parole : la parole est ce qui résulte du *passage de la langue au travers de la singularité d'un individu* **,** dans une actualisation chaque fois différente.

C'est dans le « Malherbe VI », et en particulier dans le passage sur l'incendie des pétroles de Rouen, que surgissent les images les plus à même d'éclairer cette manière d'envisager la parole. La description insiste sur la montée d'une colonne de fumée et la présence de flammes « en son centre », la colonne jouant le rôle d'un conduit vertical où s'élèverait « le mouvement baroque, hélicoïdal » des flammes (*ibid*., 153). Articulant cette image au processus producteur de la « réson », Ponge poursuit :

Penser aussi aux tuyaux d'orgue, aux grandes orgues, aux cheminées, par où passe le souffle, l'animation (…). En un sens les strophes des poèmes dans la page ressemblent à des tronçons de tuyaux ou de tours ou de cheminées. L'esprit y circule, évolue un peu à la façon des flammes s'élevant en spirale à l'intérieur[732] (ibid., 153).

Ce qui est remarquable, c'est que Ponge propose là une représentation de la relation entre corps et esprit telle qu'elle se joue dans la parole : la fumée est à ses yeux

le résidu corporel qui brûle quand il est saisi par l'esprit. Mais il faut qu'il y ait du résidu corporel et c'est la fumée qui le signifie, qui signifie qu'il y avait du corps, que la flamme a brûlé quelque chose, qu'une assomption (ou consomption) s'est produite. Et une métamorphose (ibid., 155, je souligne).

Un peu plus loin, il fera explicitement du corps la plate-forme de lancement indispensable au surgissement vertical de la parole : « Déni de l'abstraction et justification de la Parole. (…) Il faut du désir, donc un objet, un objet sensible, un objet de sensations, pour qu'il y ait départ et persistance de la parole » (*ibid*., 156, je souligne).

Tout ceci revient à justifier l'existence humaine en tant qu'*incarnation*. Il faut un corps pour que l'esprit s'élève ; c'est dans le corps du « désir » que la parole s'incarne et fulgure. Lorsque Ponge écrit de la poésie de Malherbe qu'elle est « l'évidence de l'harmonie (…) et la certitude qu'il n'y aurait pas de musique s'il n'y avait pas d'instrument » (*ibid*., 155-156), il confirme cette justification de la parole comme indispensable vecteur du son qu'il n'avait

[732] ***Un peu plus loin, Ponge utilisera cette image du « conduit » pour contester le reproche que lui avait fait Paulhan d'être « creux » et de n'exprimer « que l'orgueil » : « Mais bien sûr ! Qu'est-ce qui résonne mieux que ce qui est creux ? Les tuyaux d'orgue aussi sont creux. Il faut bien qu'ils le soient pour qu'ils résonnent./ Ainsi de la Parole de louange (ou de parti pris), qui résonne aussi bien à sa propre gloire, c'est fatal » (ibid., 189).***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

fait qu'annoncer dans la « Tentative orale »[733]. Cette conception de la parole rappelle la conception mystique qui fait de l'être humain le vecteur de l'Esprit, la condition de son incarnation, de son entrée dans la matière.

L'image de la parole traversant l'individu, à la façon d'un conduit, pour trouver son issue en hauteur affleurait déjà dans « La Cheminée d'usine », où la cheminée avait fonction de conduire les fumées en plein ciel. Grâce à elle – et au stylo de l'écrivain, qui en est une variante – « à d'obscures questions haute issue est donnée » (*P*, I, 769). On note du reste que Malherbe sera, quelques années plus tard, lui-même qualifié de « cheminée de la raison française » (*PM*, II, 270). A la même époque, un passage du *Malherbe* revient sur la signification de « L'Atelier » – présenté en 1948 comme lieu où s'effectue une métamorphose – , pour l'interpréter selon la même image du conduit ascensionnel : si les artistes y sont enfermés « chacun dans leur langage », c'est-à-dire pour les écrivains « dans la langue française », ce n'est pas comme dans une prison, car ils y élaborent lentement leur issue en hauteur : « Tout vers le haut : l'amour, le désir, l'assaut, la cime » (*ibid*., 265). Enfin il faut une fois de plus noter la correspondance avec une intuition très tôt exprimée. Dès 1933 en effet, dans « Le Paysage », Ponge décrivait un phénomène d'incorporation du monde sensible, celui-ci « s'engouffrant » dans le corps du poète, pour le traverser tout entier avant d'en resurgir par le haut : « enfin dans mon corps tout s'engouffre et s'envole par la tête, comme par une cheminée qui débouche en plein ciel »[734] (*P*, I, 721).

Cependant, vingt ans plus tard, c'est avec une métaphore plus complexe – et particulièrement efficace – que Ponge représente la parole traversant l'individu. Il la formule à propos de Malherbe et de l'art poétique que celui-ci nous a offert, quand bien même il n'a jamais voulu le mettre en forme comme tel : S'il « ne nous a jamais offert que cela », c'est

chaque fois par l'effet d'une admirable, d'une superbe résistance (comme on parle d'une résistance électrique, celle qui fait chauffer le fer ou rougir le filament de l'ampoule). Je parle d'une complexion (d'esprit et de cœur, de caractère et de goût) telle que le Verbe qui la traverse est obligé de se porter à l'incandescence, et de devenir glorieux, éclairant et chauffant par lui-même (ibid., 208, je souligne).

Cette formule, capitale, propose une nouvelle vision de la « résistance » que, depuis toujours, Ponge fait entrer en jeu dans la parole. Cette résistance n'est pas ici celle de l'objet mais celle du sujet parlant lui-même, que le Verbe traverse pour s'incarner[735]. On comprend pourquoi, aux yeux de Ponge, c'est l'exercice même de la parole qui constitue la poésie. Ce passage du langage à travers une complexion humaine particulière est une finalité pour l'être humain, une justification de son existence. Il s'agit pour chacun de réussir à incarner la langue de la manière la plus juste par rapport à sa complexion propre, de faire résonner cette langue selon la tonalité propre à son instrument.

On comprend aussi pourquoi la poésie ainsi conçue ne peut être que poésie de louange : elle est signe de l'existence d'un être en accord avec le monde, celui-ci réussissant alors à passer en lui. Cet accord ne peut être qu'unique, qu'actualisé individuellement dans une complexion singulière. Cependant cette singularité, si elle est un moyen indispensable,

[733] « Tout ce que je constate, c'est que s'il n'y avait pas d'instrument, il n'y aurait pas de musique » (*M*, I, 661).

[734] Texte interprété par J. Pierrot comme illustrant le mécanisme par lequel « le monde sensible, absorbé par la conscience, se transforme en langage, c'est-à-dire en une réalité immatérielle » (J. Pierrot, *Francis Ponge*, José Corti, 1993).

[735] Si Ponge a scrupule, comme on l'a vu, à délaisser le monde muet pour travailler sur Malherbe, c'est peut-être parce que son étude se centre sur la résistance en jeu dans la parole elle-même, au détriment de celle que fournissent les objets – ce qui l'éloigne de son parti pris initial.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

n'est pas une fin : il ne s'agit pas de s'exprimer soi-même mais, à travers sa personne, de fournir une voix à l'accord de l'homme avec le monde, donc à la louange. Si l'accord est juste, si l'incarnation de la parole est réalisée en parfaite adéquation avec l'être, on obtient une formule qui réellement résonne, donc pourra être entendue par d'autres. Lorsque Ponge écrit que « l'émission de sons significatifs de notre existence et de notre accord avec le monde » est « la définition et la seule justification de la parole » (*PM*, II, 231), on pourrait ajouter « et de l'existence humaine », car ce projet est un projet pour l'homme, considéré à la fois singulièrement et dans sa relation avec les autres hommes. Il faut que l'actualisation de la parole, née de l'appropriation de la langue par une personne singulière, produise une parole susceptible de renforcer auprès de ses auditeurs leur propre adhésion au monde[736]. D'où l'ambition oraculaire : la résonance doit être suffisamment puissante pour être entendue dans une infinité de circonstances. Rejoindre le commun, et en particulier la communauté des lecteurs, suppose, une fois de plus, de passer par le plus singulier.

7. Relation au lecteur

Ce n'est qu'au terme d'un détour que Ponge rejoindra, à cette époque, son lecteur. En effet, malgré la rencontre avec lui, établie oralement dans la « Tentative » et inscrite dans le texte avec *La Seine* et « Le Verre d'eau », on n'assiste pas, dans les années qui suivent, à l'épilogue pacifié d'une longue histoire avec le lecteur – de même que l'élaboration d'une parole-murmure n'établit pas une fois pour toutes la parole dans un exercice totalement serein et réconcilié. Certes, le mouvement des conférences est lancé, et Ponge ne cessera plus d'en donner[737]. Mais dans les textes, on assiste au contraire à une nouvelle éclipse temporaire du lecteur, dans le contexte du grand chantier du *Malherbe*, dont l'un des enjeux est la redéfinition de la position d'écrivain. La charnière ici encore est l'achèvement, en mai 1954, du « Soleil ». On distingue, avant cette date, une période de recherches et de difficultés. Puis « Le Soleil » vient proposer un dénouement, qui se traduit aussitôt par un retour en force du lecteur dans « Malherbe VI » (fin 1954-début 1955). Enfin, le mouvement s'amplifie dans « Malherbe VIII » (1957), qui rend au lecteur toute sa place, au point de sembler en faire *in fine* le sujet du livre.

A. Jusqu'au « Soleil » : nouvelle éclipse du lecteur

Dans les premiers chapitres du *Malherbe*, le lecteur est quasiment absent. L'auteur ne s'adresse pas à lui, ne le prend pas à partie. Il semble que pendant la période que j'ai appelée « d'enfoncement », le retrait s'accompagne d'une mise en veilleuse de la relation au lecteur[738]. Les conditions du travail sur Malherbe y contribuent par plusieurs aspects.

Difficultés dues au contexte énonciatif du *Malherbe*

[736] Ce projet, présent dès 1929 dans « Rhétorique », avec l'ambition de « sauver quelques jeunes hommes du suicide » (*PR*, I, 192) aura connu entre-temps des développements dans *Le Savon* de 1943-1944.

[737] Citons par exemple les conférences qu'il donne à Florence, Rome et Venise en mai-juin 1950, puis à Bruxelles en décembre 1952. En 1955, conférence à Gand sur Malherbe. En juin 1956, conférence entièrement improvisée à Stuttgart, qui sera publiée sous le titre « La Pratique de la littérature » (*M*, I, 670).

[738] A l'appui de cette hypothèse, cette note de novembre 1951 : **«** Bien entendu je pourrais encore écrire un poème saisissant, abrupt,jaillissant. (…) Mais je n'ai plus la naïveté de m'y tenir (…). Je n'ai plus à me proposer de saisir le lecteur (…). Je puis donc emmener par tous mes chemins, commencer faiblement (ne pas accrocher), être ennuyeux, fastidieux » (*PAT* 282). Comme on le verra, le renoncement, tout transitoire, à « saisir le lecteur » sera démenti de façon spectaculaire à la fin du *Malherbe*.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C'est la première fois que Ponge s'adresse en tant que lecteur (de Malherbe, en l'occurrence) à son propre lecteur[739]. C'est une situation qu'il connaît mal et dont l'inconfort est d'autant plus grand qu'elle paraît en contradiction par rapport au désir affiché à cette époque d'élire comme seule patrie le monde muet. D'où le besoin – dont j'ai parlé plus haut – de fonder cela en légitimité. Et pourtant c'est bien la fonction de lecteur assumée par Ponge dans le *Malherbe* qui va devenir l'une des pièces essentielles de la relation nouvelle à son propre lecteur.

De plus, comme dans le cas de la critique d'art, Ponge est confronté à un lectorat qui ne lui est pas acquis, et dont il a même à se méfier, car une grande partie de ce lectorat (universitaires, critiques) désavoue Malherbe. D'emblée Ponge est en position défensive-offensive. Il sait qu'il risque d'être critiqué : comme dans *Le Savon* de 1946, il se produit une surimpression du critique (censeur) par rapport au lecteur. D'où le choix de la provocation immédiate. « Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi », publié dès 1951, commence comme une déclaration de guerre à l'endroit de l'intelligentsia littéraire (professeurs et critiques en particulier), supposée lectrice de ce texte :

Sans doute tenons-nous en lui [Malherbe] le plus grand poète des temps modernes et peut-être de tous les temps (…). Voilà pour faire hurler ou s'esclaffer à leur guise les crétins et les pitres qui se figurent (…) que les mouvements de leur cœur nous intéressent. Et pour étonner un peu les professeurs et les potaches qui (…) font les fiérots dès qu'ils peuvent dans les principales salles de rédaction et les plus célèbres comités de lecture de la Capitale[740] (PM, II, 34).

Effets de l'identification à Malherbe

Le ton offensif se renforce d'une identification immédiate à Malherbe en tant qu'écrivain non reconnu à sa juste valeur, et du reste mal compris et critiqué dès son époque : « Parmi ses contemporains, Malherbe suscita d'abord l'admiration (…) puis, assez rapidement, l'envie et l'inimitié » mais « on ne réussit pas à le faire taire » (*PM*, II, 16). L'indignation que Ponge exprime à ce sujet semble très mêlée de ressentiment personnel :

nous avancerons d'une façon plus générale que l'antipathie aux grandes choses s'est montrée bien d'autres fois, concernant des hommes du même mérite que notre héros (ibid., 55).

Cependant l'identification ne fait que renforcer le constat cruel d'une différence de statut au sein de la société. Par opposition à Malherbe qui « avait un public, les rois, les grands, pour lesquels il écrivait » (*ibid*., 16), « nous », déclare Ponge, « notre situation n'est pas la même. Nous n'avons pas de public qui nous paie » (*ibid*., 17). Comme le souligne Jean-Marie Gleize, Ponge est soumis à une dissociation, à laquelle Malherbe échappait en son temps, entre public et commanditaire : « Le commanditaire, le rétributeur sont quelque part, et le public autre part. Le public-lecteur ne se confond plus avec ceux qui "payent" l'écrivain »[741]. Passant en revue les différentes instances qui pourraient le commanditer, Ponge aboutit à un constat très pessimiste :

739 Exception faite de quelques courts articles.

740 ***Ces déclarations se ressentent du désir de retrait de Ponge, à cette époque, par rapport aux « publicistes » et « concierges » de la littérature, et de sa brouille avec Paulhan.***

741 *Op. cit*., p. 168-169.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

De qui obtenir le vivre et la tranquillité nécessaires ? (…) Nous voyons des partis (…) qui nous demandent de mourir à nous-mêmes, pour flatter les bas instincts du peuple dont ils se font eux-mêmes les domestiques ; (…) Nous voyons des éditeurs, bas serviteurs aussi des instincts ignobles de la foule (ibid., 17) ; (…) Nous sommes perdus au milieu d'une foule de plus en plus dense et grouillante (…) , à quel ordre nous accrocherions- nous ? (ibid., 19)

On peut s'étonner de voir Ponge déconsidérer le lectorat potentiel que constitue « la foule » et ses « instincts ignobles ». Cependant, Jean-Marie Gleize fait observer que « l'image très négative qui apparaît ici du peuple, naguère encore héroïsé, n'est pas absolument en contradiction avec les idées antérieures» : simplement, Ponge constate désormais que « le peuple ne possède pas en propre une esthétique alternative (révolutionnaire), il est soumis à ce qui lui a été inculqué »[742]. En tout état de cause, l'auteur est amené à reconnaître qu'il n'a pas véritablement de public. C'est ce qu'il formulera encore, d'une autre manière, quelques mois plus tard, dans « Théorie et pratique de l'objeu » :

Nous ne produisons que quelques gouttes par mois, comme une fleur au fond de son calice. Un nectar efforcé, pour personne ; que personne ne vient boire, aspirer. Pour quels insectes de l'avenir distillons-nous ce nectar ? (PAT, 291)

La conclusion à laquelle arrive Ponge est, en toute logique, la suivante : « Il nous faut former à la fois notre œuvre et le public qui la lira. Nous sollicitons quelques jeunes gens et l'avenir » (*PM*, II, 17)[743]. Jean-Marie Gleize souligne cette évolution de Ponge vers « l'idée que le public n'existe pas et doit être "formé" par l'œuvre (c'est-à-dire aussi bien créé et enseigné) »[744]. On note cependant dans cette évolution une part de continuité dans la mesure où, de nouveau, Ponge mentionne ces « jeunes gens » qui étaient ses destinataires privilégiés, à la fin des années vingt[745], et qu'il le fait avec insistance (l'expression revient quelques pages plus loin : « Nous qui ne sollicitons que quelques jeunes gens et l'avenir ») (*ibid*., 23).

Mais les conséquences, en termes de stratégie institutionnelle, du projet de « former son public » ne seront envisagées que plus tard, dans « Malherbe VI ». Il faudra d'abord passer par la réintégration du lecteur dans « Le Soleil ».

B. Le retour du lecteur, avec « Le Soleil » puis « Malherbe VI »

« Le lecteur dont nous ne doutons pas »

« Le Soleil » est le texte qui renoue avec le lecteur, retrouvant le ton de la conversation et multipliant les formules incluant le lecteur dans le propos[746] (le « Texte sur l'électricité », dans la continuité thématique du soleil, prolongera, comme on l'a vu plus haut, cette connivence).

742 *Op. cit*., p 169.

743 Cette conclusion, comme le souligne J.M. Gleize, est « parfaitement conforme à l'idée que dans le même temps Francis Ponge se fait de l' "homme" : à venir, à construire, à dégager du fantôme d'homme qu'il est encore aujourd'hui. Le lecteur selon Ponge n'est donc pas présent. Le public est à constituer, à susciter. Il faut miser sur l'avenir » (*ibid*., p. 170).

744 *Ibid*. p. 170.

745 « Rhétorique » se proposait de « sauver quelques jeunes hommes du suicide » (*PR*, I, 192).

746 Par exemple : « l'a-t-on compris » (*P*, I, 776), « en voici la preuve » (776), « peut-être le lecteur commence-t-il ici à entendre (…) quelle sera la logique de ce texte (…) » (777), « nous ajoutons à ce propos la prière qu'on veuille bien mettre au compte du Soleil (…) nos divagations » (777) …

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Et surtout il est remarquable que la présentation de l'objeu fasse aussitôt appel au lecteur, qui en devient le dépositaire :

(…) il est trop tôt sans doute encore pour l'Objeu si déjà (…) sans doute il est trop tard pour nous. Le lecteur dont nous ne doutons pas, formé sur nos valeurs et qui nous lira dans cent ans peut-être, l'aura compris aussitôt (P, I, 778).

Voici poindre ce « public formé » dont Ponge évoquait la nécessité au début du Malherbe.

Le lecteur, enfin, est au cœur du passage en capitales qui, à la fin du texte, ouvre le fragment final, « Le soleil se levant sur la littérature » :

QUE LE SOLEIL À L'HORIZON DU TEXTE SE MONTRE ENFIN COMME ON LE VOIT ICI POUR LA PREMI#RE FOIS EN LITT#RATURE (…), VOILÀ QUI EST NORMAL #TANT DONN# LE MODE D' #CRITURE ADOPT# DANS NOS R#GIONS COMME AUSSI DU POINT DE VUE OÙ PUISQU'IL M'EN CROIT SE SUBROGEANT ACTUELLEMENT À MOI-MÊME SE TROUVE ACTUELLEMENT SITU# LE LECTEUR (ibid., 793).

Si Ponge avait déjà demandé au lecteur de « l'accompagner », de « réciter avec lui ses paroles », il ne l'avait encore jamais mis en position de se « subroger » à lui, c'est-à-dire de se mettre à sa place.

Il me semble que l'interprétation de ce fait est inséparable de la thématique d'ensemble du « Soleil », qui est très largement celle de la *relation*. Ce qui est dénoncé dans « Le Soleil », c'est la relation que l'astre instaure avec ses sujets. S'il se définit par cette relation, ne pouvant se passer d'être contemplé par ses sujets, il lui faut, pour exister, leur imposer une complète sidération. Un des enjeux du texte pourrait alors être le fait de substituer à la relation soleil-planétes, à cette ronde sidérée des planètes autour de leur roi, une autre relation : celle de l'auteur au lecteur, dans laquelle le deuxième peut et doit à l'occasion se subroger au premier. Un brouillon de lettre de 1956 confirme cette intention :

J'ai toujours été sensible à cette évidence : le texte naît aussi bien au moment de sa lecture qu'à celui de son écriture. Le lecteur se subroge à l'auteur. Il lui faut donc un texte qui le réalise. Tel est le seul réalisme profond, le seul admissible (PAT, 328).

« Se proposer » au lecteur

La section VI du *Malherbe*, dont la rédaction commence quelques mois après l'achèvement du « Soleil » redonne au lecteur sa place au sein de la méditation sur Malherbe, place qui se confirmera dans la suite de l'ouvrage jusqu'à devenir centrale dans les dernières pages.

L'anticipation de la lecture du texte accompagne désormais sa rédaction : « ce livre même, comme tu le tiens entre tes mains, venant de l'ouvrir, et parcours présentement la *nième* ligne de son texte, qu'est-ce donc ? » (*PM*, II, 175). L'on voit réapparaître les marques d'une connivence avec le lecteur, que la surimpression entre celui-ci et les érudits spécialistes de Malherbe avait, un temps, contribué à suspendre. L'auteur n'hésite plus, par exemple, à rendre le lecteur témoin de ses digressions : « Mais cette analyse n'est pas tellement dans notre sujet, nous la poursuivrons une autre fois. Rendez-vous donc cher lecteur, à ce prochain moment, si ce genre de questions t'intéresse… » (*PM*, II, 172)

Le « cher lecteur » est de nouveau pleinement bienvenu dans le texte, dans la mesure où il est dissocié des professeurs et critiques. Du reste cette dissociation se traduit aussi par une nette diminution de l'agressivité par rapport à ces derniers – beaucoup moins

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

menaçants s'ils constituent seulement un lectorat périphérique par rapport aux « vrais lecteurs ». Ponge rend même hommage aux récentes études critiques sur Malherbe, (lues en vue de son projet d'édition monumentale) :

Nous n'avons pu manquer d'être impressionné par la lecture de ces ouvrages, qui nous ont aidé, nous devons le reconnaître (…). Nous souhaitons (…) non que notre petit livre puisse les [il s'agit des spécialistes] intéresser beaucoup (…) mais seulement qu'il ne les agace pas trop, ni ne leur semble trop désinvolte ou inexact (ibid., 182-183).

La modestie de ce que Ponge se propose d'offrir à ces lecteurs-là contraste avec l'importance du projet qu'il élabore en direction de son véritable lecteur.

C'est sous une forme singulière qu'il s'adresse d'abord à lui : celle d'une apostrophe à un « jeune homme » mal défini : « Non, parce que nous nous occupons de Malherbe, non, jeune homme, nous ne renonçons pas à l'avenir » (*ibid*., 166). Ce jeune homme semble bien en réalité représenter avant tout l'auteur lui-même. Ce sont en effet les mêmes termes qu'il emploie, un peu plus loin, pour se désigner :

Un jeune homme sensible (…), nourri en Provence (…), puis qui a été transporté à Caen vers sa dixième année, (…) devrait n'accorder à [Malherbe] qu'une place dans l'histoire de la formation de la langue classique (…) ? (…) Eh bien, non ! Ce jeune homme ne peut y consentir (ibid., 189-190).

L'adresse au « jeune homme » intervient dans le cadre d'une évocation des valeurs reçues et des idéaux de jeunesse : il s'agit d'une affirmation de fidélité, adressée d'abord par l'auteur au jeune homme qu'il a lui-même été ; cette fidélité sera en effet garante de la possibilité de s'adresser à tout lecteur porteur des mêmes idéaux (la figure du « jeune homme » épris d'absolu a toujours été, que ce soit dans les *Proêmes*, ou dans *Le Savon*, une figure privilégiée du lecteur).

Nous nous souviendrons de notre inspiration, croyance naïve et résolution première. Nous ne renierons pas notre goût de la pureté et de la grandeur. (…) Nous retrouverons nos goûts d'enfance (la Fontaine de Nîmes, les inscriptions des Alyscamps et de la Maison carrée). (…) Nous ne renierons pas nos valeurs (ibid., 165).

Le choix de Malherbe est un retour aux origines, aux imprégnations premières. Ponge n'étaitencore jamais remonté si loin, face à son lecteur, dans l'évocation de son passé.En affirmant son goût pour Malherbe, c'est lui-même qu'il affirme, et tout particulièrement son désir d'assumer aux yeux de tous l'enfant et le jeune hommequ'il a été.

Cela participe d'une résolution de s'exposer plus que jamais devant son lecteur, quels que soient les risques que cela comporte. Il semble que l'un des principaux enjeux du *Malherbe* soit, à l'exemple de Malherbe lui-même, de tout oser, « sans vergogne ». Quand Ponge écrit :

Pas de fausse honte. La vérité sans vergogne ; Le courage et la responsabilité de ses opinions. Un pari, où l'on risque vraiment quelque chose. Car vraiment si ce n'est la gloire, c'est la confusion, le ridicule. C'est tout ou rien (ibid., 119)

il parle manifestement de lui-même autant que de Malherbe. De fait il assume dans son ouvrage des positions qui, notamment à cause de leur orgueil affiché, lui font courir le risque de s'aliéner quelques lecteurs. Mais Malherbe n'a-t-il pas osé, lui, la formule: « Ce que Malherbe écrit dure éternellement » ? « On a pu remarquer », commente Ponge, « que Malherbe a dit de lui-même ce que chacun (chaque écrivain) pense de soi-même, et qu'il l'a

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

dit, lui tout seul, sans la moindre vergogne » (*ibid*., 142). « Proposer Malherbe » (tel sera le leitmotiv de la section VIII), c'est pour Ponge se proposer lui-même au public, assumer haut et fort ses *goûts* – ce dont il a depuis longtemps déclaré l'importance à ses yeux. « Proposer notre hiérarchie », telle est la résolution qu'il formule :

Enfin, nous proposer directement au public tant par nos œuvres d'expression que par nos œuvres de critique. Nous avons décidé de proposer directement au public notre univers. La même démarche nous incite à lui proposer aussi notre opinion sur nos prédécesseurs, dans la même pratique (ibid., 145).

On peut rappeler ici que « se proposer directement au public », c'est aussi ce que Ponge tentera de faire, sur un autre mode, dans sa conférence de juin 1956, « La Pratique de la littérature ». Cette conférence, qui rappelle beaucoup la « Tentative orale » est en effet entièrement improvisée, à partir de quelques notes, alors que la « Tentative », sous son apparence d'improvisation orale, avait été soigneusement rédigée. Par rapport à sa première conférence, Ponge ajoute donc là un risque supplémentaire, comme si désormais sa confiance en lui-même et en la relation existant avec son public pouvait lui permettre de se passer du rempart protecteur d'un texte rédigé à l'avance.

« Former [s]on école »

Dans « Le Soleil » l'auteur appelait de ses vœux un futur lecteur, qui serait, disait-il, « formé sur nos valeurs et qui nous lira dans cent ans peut-être » (*P*, I, 778, je souligne). C'est dans « Malherbe VI » que Ponge envisage les moyens à mettre en œuvre pour former ce lecteur et pour imposer son œuvre. Ceci dans le contexte du sentiment nouveau d'une « nécessité impérieuse » de « [s]e manifester, de [s]e donner farouchement à *[s]a* cause, *avec urgence* »[747] (*PM*, II, 123). Car, poursuit-il :

En somme, de ce que je dirai (de la forme que je donnerai à ce que je dirai) peut dépendre le sort de l'esprit de l'homme au cours des prochains siècles. (…) Il est évident que la conscience de ce rôle (je répugne, pourquoi ? à prononcer le mot de « mission ») doit régler mon comportement oral, moral, social à chaque instant (ibid., 124).

La conception que Ponge se fait de son œuvre et de son statut connaît ici un tournant, comme le note Jean-Marie Gleize : « Il en vient à dégager maintenant le rôle qu'il s'estime sans doute seul à pouvoir tenir en cette fin de siècle » et s'avise « qu'il lui devient nécessaire de constituer son œuvre comme telle, s'il veut qu'elle puisse servir de pôle de référence »[748].

Ponge en effet, passe en revue les conséquences pratiques de sa détermination, et élabore une stratégie d'auteur :

Il me faut donc faire attention à mes choix (…), il faut, très probablement, que je m'occupe très sérieusement d'imposer la lecture de ce que je fais, donc de le publier, en faisant très attention aux organes dans lesquels je le publierai. Il faut aussi, peut-être, que je m'occupe dans une certaine mesure de tactique, et de créer mon école (ibid., 124).

747 L'urgence est, dans le contexte de l'époque, celle de court-circuiter le risque d'un « nouveau totalitarisme, nouveau dogmatisme », que Ponge associe à « Aragon et sa séquelle » (*ibid*., 122).

748 J.M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit*., p. 177.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Se révèle ici le besoin de concrétiser le sentiment d'appartenance à la littérature dont j'ai parlé plus haut.Ainsi que le souligne Jean-Marie Gleize, le *Malherbe*, « acte autofondateur », est le livre où Ponge

prend la décision de devenir l'écrivain qu'il est. De le devenir aux yeux de tous. Donc d'agir en vue de le paraître clairement. Ce qui implique de doubler la stratégie théorique d'une stratégie institutionnelle (…) : imposer son œuvre, par tous les moyens qui se présenteront[749].

Précisons que cette ambition ne se sépare jamais d'une exigeante fidélité à soi-même :

C'est dans la mesure où nous nous serons satisfaits (…) du point de vue de nos manies les plus particulières que nous trouverons, que nous conquerrons nos meilleurs lecteurs (dans l'avenir), ceux qui nous assureront notre survie, notre situation au Parnasse puis au Panthéon intemporels (PM, II, 222).

L'ambition de « former son école » s'articule chez Ponge au motif, nouvellement formulé mais relevant d'une métaphore juridique présente de longue date dans son œuvre, dela *magistrature* à exercer, ceci à l'exemple de Malherbe lui-même, et de son « idée de sa magistrature » (*ibid*., 113) : « Nous et le sentiment de notre Magistrature. Nous n'avons d'autre devoir, d'autre responsabilité » (*ibid*., 143). L'exercice de la magistrature devient, rétrospectivement, la finalité de l'œuvre :

Comme son projet initial était d'épée (plutôt que de robe), ainsi le nôtre fut « révolutionnaire » : de militantisme, d'efficacité, de « service ». Puis il devint de « magistrature » (mais de la magistrature supérieure : former, formuler la Loi, la Bombe de la nouvelle raison) (ibid., 145).

On remarque l'évolution qui a conduit Ponge de son ancienne revendication du statut d'avocat à celle de la magistrature. Il ne s'agit plus seulement de plaider la justice au nom d'une loi déjà établie, mais d'accéder au pouvoir supérieur qu'est la formulation même de cette loi[750].

Il faut noter enfin que larencontre de Philippe Sollers, en 1955, va bientôt donner momentanément à Ponge, au moment des premières années de *Tel Quel*, l'impression d'avoir « formé son école » (« La Figue », publiée dans le numéro 1 de la revue, au printemps 1960, y fera en effet figure de manifeste). En tout cas Philippe Sollers, lui-même écrivain, représente pour Ponge une première incarnation du « lecteur formé sur [ses] valeurs » et susceptible de les prolonger. En 1957 Ponge parraine, à la *N.R.F.*, les premiers essais littéraires du jeune auteur, qu'il tient pour « l'un des plus grands écrivains de sa génération » (*Corr.* II, 563, p.207). Paulhan souligne l'influence de Ponge sur le jeune écrivain : « Le style d'abord t'imite un peu. Peu importe. C'est une grande chose, pas de doute là-dessus » (*ibid*., 565, p. 208). De son côté, Ponge valorise chez Sollers les qualités même qu'il a toujours attribuées au « jeune homme absolu » : « la fougue profonde », la « révolte authentique », et il conclut par cette promesse d'avenir : « Cela a l'allure, la grande, la noble allure (…) d'une lame de fond. Oui, je suis bien content » (*ibid*., 566, p. 209).

749 ***Ibid., p. 179-180.***

750 Bénédicte Gorillot souligne l'existence chez Ponge d'une « tentation autoritaire », et même d'une « dérive dogmatique » (*Le discours rhétorique de Francis Ponge*, *op. cit*., p. 117). Il me semble cependant que, par le simple fait de formuler explicitement son désir d'autorité, Ponge conjure par avance le risque de cette dérive. Il n'est d'abus d'autorité que reposant sur des présupposés tacites – de même que dans « L'Araignée » il n'est plus de piège si le lecteur est averti de la possiblité d'un tel piège. Par là Ponge me semble moins autoritaire que la plupart des auteurs.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C. Nouveaux fondements à la relation auteur-lecteur

Si le *Malherbe* manifeste la préoccupation de former un lectorat à venir, Ponge y travaille aussi, d'ores et déjà, à repenser la relation qui s'établit avec le lecteur des pages qu'il est en train d'écrire. Les sections VI à VIII en formulent les nouveaux fondements.

Le pacte du nouveau *cogito*

Le travail sur Malherbe aboutit à la formulation de ce qui fonde la relation au lecteur dans l'espace même de la page, relation solennellement affirmée en termes de postulat philosophique.En février 1955, Ponge travaille à l'incipit de son « Malherbe par lui-même »[751]. Or, c'est sous forme d'adresse au lecteur qu'il conçoit cet incipit, centré non pas sur le moment de l'écriture mais sur celui, anticipé, de la lecture :

Pour prétentieuse (…) que puisse, lecteur, t'apparaître la première proposition de ce livre (…) je ne t'épargnerai pas de la lire jusqu'au bout, (…) la voici : ce livre même, comme tu le tiens entre tes mains, venant de l'ouvrir, et parcours présentement la nième ligne de son texte, qu'est-ce donc ? sinon l'un des bouquets terminaux (…) de ce glorieux, de ce vétuste mais vivant encore grand arbre qu'est la Langue et Littérature française (ibid., 175).

Le sentiment d'appartenance avait conduit à établir une continuité entre l'auteur et ses prédécesseurs ; cette continuité se redouble à présent de celle qui s'établit avec son propre lecteur. Une transmission en chaîne se met en place.

Cependant Ponge poursuit,enracinant la relation plus profondément encore dans le présent de la lecture, avec un deuxième projet d'incipit qui constitue un passage capital :

Mais voici plutôt, – à un niveau supérieur encore – comment nous pourrions débuter : Résolution de notre projet existentiel : Pour commencer par la première proposition de ce livre, dont les mots que tu te trouves en train de lire font déjà effectivement partie, voici, me semble-t-il, que je t'en ai déjà infligé l'évidence : puisque tu me lis, cher lecteur, donc je suis ; puisque tu nous lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (toi, lui et moi) (ibid., 175).

Et Ponge glosant pédagogiquement son postulat, poursuit :

primo, puisque tu continues à nous lire, c'est donc que le langage français, à l'heure qu'il est, fonctionne encore, que l'accord sur ces signes continue ; secundo, par rapport à l'axiome cartésien : « Je pense, donc je suis », une nouvelle conception s'est fait jour : « Puisque tu nous lis, donc nous sommes » (…). Nous constatons objectivement notre accord sur ces signes, qui donc existaient antérieurement à nous et nous n'existons qu'en fonction d'eux (ibid., 175).

C'est la première fois que la relation entre auteur et lecteur est ainsi théorisée. L'essentiel est, me semble-t-il, que ce soit sur la notion d'« acte » que Ponge fonde son *cogito*, dans sa différence avec celui de Descartes :

Pourquoi préférons-nous finalement Malherbe à Descartes ? Parce qu'au « Je pense donc je suis », à la réflexion de l'être sur l'être et au prône de la raison, nous préférons la Raison en Acte, le « Je parle et tu m'entends, donc nous sommes » : le Faire ce que l'on Dit. Plutôt qu'une œuvre devant s'intituler

[751] Destiné à la collection du Seuil « Ecrivains de toujours », cet ouvrage ne verra jamais le jour.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

comme celle de Valéry : Charmes ou Poèmes, nous tentons une œuvre dont le titre puisse être : Actes ou Textes (ibid., 176).

Toute la portée de ce nouveau cogito réside dans le sens précis du mot « acte ». Un acte ne vaut pas par lui-même mais par l'effet qu'il produit. Un acte n'est tel que s'il est suivi d'effet[752]. Or, en littérature, cet effet ne peut s'exercer que sur l'esprit d'un autre, sur un lecteur. Celui-ci est donc la condition de réalisation de l'acte-texte.

Plus encore, il est condition de la Parole : « La Parole, qui continue du fait qu'un lecteur parcourt cette ligne (ce qui n'a pas besoin d'être prouvé), continue ici sous ses espèces françaises (cela n'est pas contestable non plus)… » (*ibid*., 198). Il est remarquable que, pour établir la parole, – comme Descartes voulait établir la pensée – Ponge imite la démarche démonstrative de son prédécesseur : comme lui il part d'un fait que son évidence observable rend impossible à nier. Mais ce fait,Ponge le situe, lui, non dans un fonctionnement interne de l'être, mais dans une relation entre deux êtres.Que serait en effet une pensée incompréhensible par tout autre que son auteur ? La pensée, et donc l'existence, (conformément au raisonnement de Descartes) implique la présence d'un autre, qui la reçoit et la comprend. C'est précisément cela que Ponge articule aussitôt à son choix de la Parole plutôt que de la Poésie,la Parole étant « ce phénomène mystérieux (…) aussi dans ses effets **:** l'accord qui se fait grâce à lui, la communication qui se réalise » (*ibid*., 176, je souligne). La parole engage une relation. Elle est inséparable de la dimension d'acte que Ponge place au centre de sa poétique. En l'occurrence, la relation est considérablement influencée par la position que Ponge occupe en tant que lecteur de Malherbe.

Ponge lecteur de Malherbe et modèle de lecteur

L'auteur de *Pour un Malherbe* se place dans une position énonciative encore inédite : il incarne un personnage de lecteur. Conscient d'avoir beaucoup reçu, ce lecteur est reconnaissant pour ce don, et soucieux de le transmettre à son tour. Ponge se fait le gardien de l'héritage de Malherbe face à ses détracteurs, et l'agent de sa propagation. « *Proposer Malherbe* », leitmotiv du chapitre VIII, est de l'ordre du devoir filial : « Proposer Malherbe aux lecteurs de ce siècle m'a toujours paru indiqué. Qu'on l'entende au sens fort. Profonde est donc ma joie aujourd'hui » (*ibid*., 274). Se présentant comme un lecteur décidé à assumer, quasiment seul, la tâche de soutenir et d'imposer l'œuvre de Malherbe, Ponge dessine implicitement la figure du lecteur tel qu'il l'entend : fidèle, fervent, propagateur des valeurs qui lui ont été transmises par sa lecture. Il attribue ainsi une responsabilité immense à tout lecteur, et par là même montre d'abord à son propre lecteur la voie de ce devoir qu'il associe à la lecture.

La transmission active de ce qu'il a reçu est au cœur du devoir du lecteur, celui-ci ne pouvant en rester à la simple admiration :

Proposer Malherbe au milieu de notre monde, en notre siècle, m'a dès longtemps paru une satisfaction du premier ordre (…). Concernant quelque objet que ce soit, la contemplation fascinée des beautés qu'il contient (…) peut nous maintenir quelques instants dans le silence, dans l'inaction. Mais la satisfaction, aux tempéraments, aux natures d'un certain genre, ne peut venir que de l'action. Concernant certaines beautés, la seule action convenable est le combat en leur faveur : la louange (…) et la proposition (ibid., 268-269).

[752] Littré insiste sur la différence entre « action » et « acte » : l'action est « la manifestation de la puissance qui agit. L'acte est l'effet manifesté et le résultat de cette action ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

En tant que lecteur de Malherbe, Ponge se propose donc, comme dans son œuvre poétique, d'« être un suscitateur », de même que Malherbe en a été un pour lui. Si son admiration de lecteur de Malherbe l'avait conduit, d'emblée, à l'intuition qu'il suffisait, « pour maintenir la Parole », « d'un lecteur pour l'entendre » (*ibid*., 22), il prolonge maintenant ce postulat en direction de la relation existant entre lui et son propre lecteur, formant ainsi une chaîne continue, dans l'action. Les multiples modulations du leitmotiv « proposer Malherbe » – censé fournir l'introduction de l'édition monumentale de Malherbe que Ponge projette à partir de 1955 – tournent toujours autour de la notion d'acte.

Cet acte est essentiellement transitif : agir en faveur de Malherbe ne peut se faire qu'auprès d'un autre. Cette transitivité est suggérée avec force par la récurrence du verbe « *porter* », déployant toute la palette de sa signification. « Porter Malherbe » c'est en un premier sens le soutenir, dans un geste de piété filiale inspiré de *L'Enéide* : « Porter dans ses bras son père mort, un héros mort d'une génération précédente, le dresser et forcer tout le monde au respect de lui : voilà mon propos » (*ibid*., 273). Mais « porter » a aussi un sens plus dynamique, celui de « transporter » (étymologiquement « amener au port »), à la fois au sens propre et au sens figuré, et c'est déjà celui-là que convoque Ponge lorsqu'il écrit que « la satisfaction ne peut venir que de quelque action à laquelle [l'amour et l'admiration ressentis pour un objet] vous portent » (*ibid*., 272-273, je souligne). Porté par Malherbe, Ponge le portera à son tour à son propre lecteur – le lui confiant, en quelque sorte. Le rôle qu'il joue là auprès de lui tient du *passage de relais*. Mais ne propose-t-il pas au lecteur, depuis « Le Soleil » de « se subroger à lui-même » ? La déclaration dans laquelle il annonce à son lecteur sa ferme intention de venir à lui pour lui porter l'objet à transmettre est hautement solennisée :

Prendre Malherbe dans mes bras, avec toute la tendresse, la vénération filiale, mais aussi toute la résolution dont je suis capable, puis le porter à travers une foule indifférente ou hostile (…) jusqu'au milieu de ce monde, au milieu de ce siècle, c'est-à-dire jusqu'à toi, mon lecteur… D'urgence. Hic et nunc. Porter Malherbe ici, maintenant (ibid. , 276).

« Porter », c'est aussi le verbe qu'emploie Ponge lorsqu'il évoque son désir essentiel d'assumer et de les faire connaître *ses goûts*:

Porter mes goûts à la connaissance du public, voilà certes ce qui me fait le plus envie ; les faire partager par quelques-uns. (…) Plutôt même que mon œuvre propre, certes ce sont mes goûts que j'ai envie de propager » (ibid., 277, je souligne).

Porter Malherbe se confond donc avec *porter ses goûts*, dans la même actualisation de la dimension transitive et dynamique du verbe. Ce qui importe n'est pas ce que l'on porte *en soi* et qu'il s'agirait de montrer (conception qui serait celle du lyrisme romantique), mais ce que l'on porte jusqu'auprès des autres, la création consistant peut-être dans la mise en œuvre de l'énergie nécessaire à cette *portée*.

Pour un Malherbe ou *Pour un lecteur* ?

Le finale du « Malherbe VIII » – qui est aussi celui de l'ouvrage – , aboutissement du « proposer Malherbe aux lecteurs de ce siècle », est tout entierconsacré à la définition de l'effet que l'œuvre doit produire sur le lecteur, cet effet se ramenant à trois aspects principaux : « concernement », saisissement, et enlèvement.

Quelques pages avant le finale, un court passage, intercalé entre deux *nièmes* tentatives de formulation du « proposer Malherbe » censé fournir l'incipit de l'ouvrage,

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

anticipait déjà ces thèmes *:* « profondément cachée sous cette première ligne, éclate en cet instant, ô joie ! provoquée par la certitude du lecteur arrêté, saisi, concerné aussitôt » (*ibid*., 275). La première occurrence de ce « concerner », qui reviendra dans le finale, revêt dans le contexte de la série « arrêté, saisi, concerné » une connotation offensive, quasi militaire : le verbe résonne comme un composé de « cerner » et semble, reprenant la thématique de « L'Araignée », participer d'un piège tendu au lecteur.

Cependant le verbe s'entend tout autrement dans le finale lui-même : « il ne faut pas que le lecteur (…) ait l'impression non peut-être de *ne pas comprendre*, mais de *n'être pas compris*, concerné » (*ibid*., 289). Le lecteur *concerné* n'est pas *cerné* par le texte : au contraire il en fait partie, ce texte le comporte. *Concernere*, sans rapport étymologique avec « cerner », signifie « mêler ensemble » et, signale Littré, son radical *cernere* signifie proprement « trier » (passer au crible)[753]. Cette précision me semble importante parce qu'elle infère une représentation métaphorique de la place tenue par le lecteur dans le texte. Le lecteur est partie intégrante du texte, au sens où si ce dernier est un dispositif destiné à trier et filtrer un certain nombre de matériaux, pour ne retenir de chacun que sa qualité essentielle, le lecteur est l'un de ces matériaux, de ces ingrédients, de ces enjeux présents dès le départ et qu'il s'agit seulement de quintessencier.

Cependant, pour en revenir à la suite « arrêté, saisi, concerné », il est clair qu'elle joue sur deux tableaux, participant aussi du registre offensif, dans une ambiguïté (mêlant sollicitude et exercice de l'autorité) qui est probablement constitutive du rapport de Ponge à son lecteur. *Saisir*, dans le sens de « s'emparer de », comporte en effet une connotation de brutalité. Mais c'est que pour Ponge la relation avec le lecteur se formule en terme de conquête et implique une dimension pragmatique, que l'action de saisir exprime dans son efficacité immédiate. Cette saisie n'est pas nécessairement agressive, comme en témoigne ce passage d'une lettre écrite en 1956 :« Je m'adresse au lecteur, je le compromets directement, pour l'emmener avec moi (comme si je le prenais par le bras) » (*PAT* 327). Et surtout le *saisissement* est le terme, fortement connoté positivement, par lequel Ponge exprime sa *propre* impression à la lecture de Malherbe : « Aucune œuvre littéraire (…) ne me plaît davantage (…), aucune ne me saisit autant… » (*ibid*., 278). L'enjeu est doncde reproduire chez le lecteur cette émotion, selon le processus de transmission déjà signalé.

Le motif de l'« enlèvement » du lecteur, enfin, domine le finale :

Pourquoi commence-t-on à écouter ou à lire ? Sinon pour se procurer une sorte d'enlèvement de l'âme hors du monde familier (…), changer de vitesse, vivre selon une autre cadence et rejoindre un autre temps, un autre environnement, entourage, une autre société, un autre niveau, une autre lumière (ibid., 288).

Le thème baudelairien de l'enlèvement hors du monde est sous-jacent à ces propos. Mais Ponge l'infléchit à sa façon, poursuivant, de façon beaucoup plus pragmatique : « Le plus tôt est le mieux, – et nous aimons les ascenseurs très rapides. (…) Le grand art est de prendre le lecteur de plain-pied (sans qu'il s'en aperçoive et s'effraye), et de l'enlever aussitôt » (*ibid*., 288-289). Comme pour le verbe « porter », Ponge convoque ici toute la polysémie du verbe « enlever ». Celui-ci renvoie d'abord à l'action de soulever vers le haut, sens qu'actualise encore la référence aux « ascenseurs rapides ». On rejoint là le thème de la parole comme force ascensionnelle « qui monte tout droit » (…) qui nous porte irrésistiblement, d'un seul coup, dès les premiers mots, à un niveau supérieur » (*ibid*., 153). Le soulèvement vaut bien sûr aussi au sens figuré du ravissement enthousiaste,

[753] Le bas latin *concernere* avait pris en latin scolastique le sens de « être en rapport » (voir J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Dictionnaires Le Robert, Coll. « Les usuels du Robert », 1983.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

le lecteur devant être « transporté » (de l'action de « porter » Malherbe au lecteur à celle de « transporter » ce même lecteur…). Mais l'enlèvement comporte aussi une composante offensive (« prendre par force ») mêlée de séduction (l'enlèvement étant un motif romanesque)[754], ce qui complexifie singulièrement la relation en jeu, mélange de rapport agonistique et de séduction.

Cette complexité se retrouve encore dans les dernières phrases, celles sur lesquelles se clôt le *Malherbe :*

L'attaque a donc une grande importance. Le saisissement doit être immédiat et l'enlèvement réel : il ne faut pas que le lecteur bute, bronche, s'effraye, hésite, ait l'impression non peut-être de ne pas comprendre, mais de n'être pas compris, concerné. Pour un enlèvement, un concernement réels. FIN (ibid., 289)

L'emploi du mot *attaque*, pour désigner l'entrée en matière, réactualise la dimension offensive de la relation, qui s'établit dans une forme d'assaut du lecteur. Mais derrière « attaquer » il y a « attacher », comme le note Littré ; les deux verbes ont en effet même origine[755]. L'attaque d'un texte consiste pour Ponge, à *s'attacher* le lecteur, d'entrée de jeu, car c'en est la condition et la raison d'être. Le texte est une attache, un dispositif (agrafe, courroie, collier, crochet, ligature, nœud, sangle…) qui sert à attacher ensemble un auteur et un lecteur. On comprend ainsi pourquoi le lecteur doit sentir immédiatement qu'il est « compris » : il appartient au projet du texte, de manière essentielle. Le verbe « comprendre », très proche ici de « concerner », redit la place réservée au lecteur dans le projet de l'œuvre. Le lecteur « compris » entre aussi en écho inversé avec le vœu qu'exprimait « La Promenade dans nos serres » : « grâce à vous (…) je veux le croire, on peut me comprendre, je suis compris » (*PR*, I, 176, je souligne). Du vœu d'être compris à celui d'un lecteur compris dans l'œuvre, l'auteur a fait son chemin.

Il me faut enfin souligner l'importance des mots qui concluent le texte : « Pour un enlèvement, un concernement réels » (je souligne). Dans leur effet de miroir par rapport au titre de l'ouvrage, ils laissent à penser que l'enjeu de celui-ci s'est déplacé, et que le « pour un lecteur » a désormais autant d'importance que le « pour un Malherbe ». Mais l'essentiel, dans ce souhait final d'un « enlèvement », me semble être que la force ascensionnelle de la parole, affirmée dans l'œuvre, concerne aussi bien le lecteur que l'auteur, les enlève tous deux dans un même mouvement.

8. La parole revendiquée aussi sur son mode mineur : « Chèvre » et « Figue »

La poétique de Ponge ne repose jamais sur des principes monolithiques : après avoir établi dans le *Malherbe* une parole en majesté, douée d'une glorieuse force ascensionnelle, il revendique *aussi,* avec « La Chèvre » (achevée en 1957) et « La Figue » (composée pour l'essentiel en 1958-59) les formes *humbles* de réalisation de la parole. Ces deux textes ont été plusieurs fois rapprochés[756]. La chèvre et la figue de Ponge ont en effet maints points

[754] « Prologue aux questions rhétoriques » évoquait, en 1949, un tel *enlèvement* : « C'est dans cette société même, – chez ses parents, pour la leur ravir –, que j'ai rendez-vous avec la PERFECTION ADOLESCENTE, objet unique de mes amours ! » (*M*, I, 622)

[755] D'une base germanique *stak*, pieu, piquet. « Attaquer » est un emprunt militaire à l'italien (*attacare battaglia*). Voir A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.* et J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, *op. cit*.

[756] Notamment par B. Beugnot (« Poétique de l'oxymore : *La Chèvre* » in *Poétique de Francis Ponge*, *op. cit.*) et par J.P. Richard (« Fabrique de la figue » in *Pages, Paysages*, Seuil, coll. Poétique, 1984).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

communs, dont celui d'incarner la parole dans une humilité, une féminité, et une savoureuse imperfection qui contrastent avec la magnificence virile de la parole malherbienne. Elles offrent un contrepoint sur le mode mineur à la Parole majuscule.

« Poésie n'est point caprice si le moindre désir y fait maxime » écrivait Ponge en 1926, à propos de Mallarmé[757] (*PR*, I 182, je souligne). Voici que trente ans plus tard, avec « La Chèvre », les *caprices* entrent de plein droit en poésie, en même temps que « faire maxime » reçoit sa traduction caprine sous l'aspect de l'ascension de la chèvre, « parvenue pas à pas jusqu'aux cimes », ce qui ne s'accompagne chez elle d'aucun « emportement triomphal » : au contraire,

il semble plutôt qu'elle s'excuse, en tremblant un peu des babines, humblement. Ah ! ce n'est pas trop ma place, balbutie-t-elle ; on ne m'y verra plus ; et elle redescend au premier buisson (P, I, 807).

Cet attendrissement de Ponge face à la parole humble qu'incarne la chèvre (« notre tendresse à la notion de chèvre », tels sont les premiers mots du texte) est révélatrice de son désir d'établir la dignité de la parole jusque dans ses réalisations mineures et imparfaites, ce qui sera repris et confirmé un peu plus tard avec « La Figue ».

A. Réalisation humble de la parole « en loques »

La chèvre est d'emblée qualifiée de « pauvresse », en raison de l'aspect dépenaillé de son pelage, cette « carpette en guise de châle sur son échine toujours de guinguois » (*ibid*., 806). Un peu plus loin, elle devient même « loque animale » dans un univers en lambeaux : elle est comme « accrochée » aux « loques végétales » des buissons, eux-mêmes accrochés « à ces loques minérales que sont (…) les pierres déchiquetées » (*ibid*., 807). Elle n'est finalement « si touchante » que de n'être « d'un certain point de vue que cela : une loque fautive, une harde, un hasard misérable (…) et presque rien, finalement, que de la charpie » (*ibid*., 807).

L'expression « loque fautive » rappelle la « parole fautive » – longuement évoquée dans le *Malherbe* lors de l'analyse des « Larmes de Saint Pierre » – , rapprochement que sous-tend, comme le souligne Michel Collot[758], la parenté phonique entre « loque » et *loquor*. La chèvre propose une réhabilitation de la parole « en loques » – ou en « charpie », ce qui n'en est qu'une variante (*charpie* dérivant – comme du reste *carpette* – de l'ancien verbe *charpir*, « mettre en loques »). La « faute » de la parole de la chèvre n'est pas faute morale, comme dans « Les Larmes de saint Pierre » mais, au sens propre, simple manque ou défaut, dû au dénuement qui caractérise cet animal. Avec les attendrissantes loques de la chèvre, c'est une véritable métamorphose rédemptrice qui s'opère par rapport à ces « vieux chiffons pas à prendre avec des pincettes », qui représentaient autrefois la parole, et envers lesquels Ponge exprimait son dégoût en 1929 dans « Des raisons d'écrire ».

Le mot « loques » lui-même a du reste été utilisé, quarante ans plus tôt, dans un contexte hautement dépréciatif : « L'absence se manifeste encore par des loques », écrivait Ponge en 1926, en référence probablement aux lettres que Rimbaud, dans son « silence », a continué à écrire[759]. L'idéal oraculaire mallarméen était alors le contrepoint glorieux aux

[757] Par ailleurs il notait en 1928, dans « Caprices de la parole », la difficulté d'obtenir « un texte qui se soutînt » à partir des phrases dictées d'abord par les « caprices de la parole » (*PR*, I, 185).

[758] Voir note 2 de sa notice sur « Notes d'un poème », *OC* I, p. 973.

[759] Dans « Notes d'un poème » (*PR*, I, 181). Pour l'interprétation rimbaldienne de ces « loques », voir la note de Michel Collot citée ci-dessus.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« loques ». Or celles-ci sont maintenant prises en considération, suscitant une émotion où n'entre aucun dégoût : un texte « en loques » vient se proposer en contrepoint à celui qui, conformément à son étymologie, serait parfaitement *tissé*, ou *tissu*. Il ne faut pas oublier que l'efficacité d'un tel texte constituerait aussi un piège pour le lecteur, comparable à celui que l'araignée tend, avec son ouvrage parfait, à l'insecte qui sera sa proie. Telles étaient les réserves que Ponge exprimait, en 1953, dans « Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique », à propos de ce langage absolu et oraculaire, qu'il valorise si souvent par ailleurs :

Oui, certes, c'est à cela chaque fois que je tends – et il m'arrive parfois de croire y atteindre. (…) Une telle expression – sorte d'oracle, de maxime ou de proverbe – peut être dite de n'importe quelle façon (…) : elle n'y perd rien. C'est qu'en effet elle signifie tout et rien ; c'est une lapalissade et c'est une énigme. Il s'agit d'une sorte de langage absolu, parfaitement stupéfiant, imposant, détestable ! On est très content, certes, de s'être prouvé à soi-même qu'on était donc capable de tels oracles. Peut-être même quelque volonté de puissance s'y trouve-t-elle satisfaite (M, I, 646, je souligne).

Ces réserves me semblent très importantes, d'autant plus qu'elles apparaissent dans un texte consacré à la « diction » poétique par un personnage autre que l'auteur : ce que Ponge dit là, c'est en somme que la qualité oraculaire procure surtout une satisfaction personnelle et le sentiment d'un pouvoir sur le lecteur. Alors que, constate-t-il dans le même texte, les expressions qu'il avait considérées, lui, comme imparfaites, des « déblais, des gravats », peuvent faire la joie du lecteur-récitant, qui les « traite comme des choses valables, parfois même comme des bijoux, les « palpe, dorlote, savoure » (*ibid*., 646). L'acceptation de l'imperfection est donc une forme de confiance faite au lecteur, et de liberté à lui laissée. En tout état de cause, la tension est constante, chez Ponge, entre un idéal de perfection et un goût profond pour l'œuvre en devenir, la perfection étant aussi risque de figement mortifère et d'une certaine exclusion du lecteur. Après le *Malherbe*, qui incarne le pôle de la perfection, « La Chèvre » est un coup de barre vers le pôle opposé.

Contrepoint attendri à la « parole fautive » du « Malherbe », la chèvre offre du reste encore par d'autres aspects l'image d'une réalisation mineure, voire burlesque de l'idéal de parole du Malherbe : la lyre fait ici place au modeste tintement de la « clochette qui ne s'interrompt » (*ibid*., 806), la « réson » malherbienne devenant ce « tintouin »[760] qui est l'humble manière dont la chèvre fait *sonner* la parole. Quant à la « corde tendue » de la lyre, elle s'incarne ici dans les « tiraillements » que la chèvre, dans sa « douce obstination saccadée » imprime à sa « corde usée jusqu'à la corde » (*ibid*., 807). Il n'est pas jusqu'à la barbiche de Malherbe qui ne trouve son équivalent dans « cette barbiche » dont s'orne la chèvre… Du reste la présence, en exergue du texte, d'une citation de Malherbe établit, s'il en était encore besoin, la parenté que le lecteur est invité à observer entre « La Chèvre » et le *Pour un Malherbe*.

Mais il reste à voir comment la chèvre et ses « loques » peuvent prétendre rivaliser avec la parole glorieuse du Malherbe, comment s'opère la métamorphose qui lui confère son prix. La question se pose de même à propos de « La Figue » *:* comment cette « pauvre gourde » (*P*, I, 804) est-elle capable de faire comprendre ce qu'est la poésie ? La pauvreté,

[760] Mot issu de « tinter », « par une dérivation de fantaisie », écrit Littré.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

en effet caractérise aussi la figue : « Pauvre chose qu'une figue sèche » ; la « pauvre gourde », extérieurement presque informe, est « d'une modestie inégalable »[761] (*ibid*, 804).

B. Métamorphose nourricière et féminine de la parole

Le lait maternel

Sous sa « carpette de guinguois », ce que la chèvre « incomplètement dissimule », « gonflant la cornemuse » qu'elle porte entre les pattes, c'est « tout ce lait qui s'obtient des pierres les plus dures par le moyen brouté de quelques rares herbes » (*P*, I,806).La pierre connaît ici un nouvel avatar, qui rédime l'aspect funèbre qu'elle revêtait au début de l'œuvre : indirectement, elle devient pourvoyeuse de lait nourricier[762]. Les chèvres sont en effet des « nourrices assidues », dispensatrices auprès de leurs chevreaux d'un « lait, plus précieux et parfumé qu'aucun autre » (*ibid*., 808), d'autant plus remarquable que son abondance est gagnée sur la pauvreté environnante. La parole est ici rapprochée du lait et, porteuse d'une véritable vertu régénératrice, elle *nourrit*, au sens le plus noble du terme :

Nourrissant, balsamique, encore tiède, ah ! sans doute, ce lait, nous sied-il de le boire, mais de nous en flatter nullement. Non plus, finalement, que le suc de nos paroles, il ne nous était tant destiné, que peut-être – à travers le chevreau et la chèvre – à quelque obscure régénération (ibid., 808).

L'inscription en italique du mot « régénération » invite à l'entendre dans son sens étymologique : *régénérer*, c'est générer, engendrer, produire, une deuxième fois. Le lait de la chèvre est génération du poème.

Plus largement, la fonction nourricière des chèvres renvoie à une caractérisation féminine et maternelle de la parole, qui s'oppose à l'idéal viril de la parole malherbienne. La tonalité régressive de l'image du lait maternel trouve du reste un écho dans « La Figue », où le fruit devient « tétine » :« nous l'aimons, nous la réclamons comme notre tétine ; une tétine, par chance, qui deviendrait tout à coup comestible » (*P*, I,805). Régression à traduire en termes de langage plutôt que de psychologie, la figue, selon l'interprétation de Jean-Marie Gleize, « réactivant le souvenir de l'avant-langue, de l'abouchement direct à la source maternelle, à la jouissance spécifique du naître à la langue »[763]. Par ailleurs, la figue, en tant que fruit, participe d'un imaginaire privilégié : « se nourrissant du fruit, l'homme s'abouche à la Nature, au grand corps maternel, il redevient l'enfant qu'il est »[764]. La figue, « fruit qu'on nous sert, depuis notre enfance » (*P*, I, 803), « appartient à l'espace méditerranéen qui est l'espace nourricier du poète »[765].

L'imaginaire de la Voie lactée, alternative à celui du soleil

[761] B. Beugnot fait observer que la chapelle romane à laquelle est comparée la figue « peut être regardée, dans sa modestie, comme la version de style moyen, *adtenuatio* diraient les rhétoriciens, d'une rêverie dont le temple, la cathédrale et le Louvre sont les variantes de style élevé » (*Poétique de Francis Ponge, op. cit*., p 181).

[762] « Ce lait qui s'obtient des pierres les plus dures » : l'expression peut être lue comme emblématique du parcours de Ponge lui-même, de ses succès gagnés de haute lutte.

[763] Notice sur *Comment une figue de paroles et pourquoi*, *OC* II, p. 1605.

[764] J. M. Gleize, *Lectures de Pièces*, *op. cit*., p. 44.

[765] J. M. Gleize, *ibid.*, p. 44.

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

En partie contemporaine du « Soleil » (la rédaction couvre la période 1953-1957), « La Chèvre » propose une représentation de la Voie lactée qui fournit une alternative à celle du soleil – et rabaisse les prétentions de celui-ci à la domination, puisqu'il fait lui-même partie de cette galaxie. Le texte convoque, en effet, tout un matériau mythologique qui glorifie la figure maternelle de la Voie lactée au détriment de celle du Soleil-père.

Rappelons tout d'abord que la chèvre Amalthée, qui a nourri l'enfant Zeus, l'a également protégé de Cronos, le père tueur : « Amalthée avait suspendu le petit enfant à un arbre, pour que son père ne puisse le trouver "ni dans le ciel, ni sur la terre, ni dans la mer" »[766]. Plus tard, Amalthée, rejoignant le firmament, deviendra constellation. La fonction nourricière des chèvres est justement associée, dans le texte, aux étoiles et galaxies : « nourrices assidues et princesses lointaines, à l'image des galaxies », elles ont un « regard, sous les paupières lourdes, fabuleusement étoilé » (*P*, I, 806). Or le mot « galaxie », du grec *galaktos*, « lait », signifie proprement la Voie lactée, nébuleuse à laquelle appartient le soleil[767]. Entendue littéralement, cette *voie lactée* devient, dans le texte, principe supérieur transcendant l'opposition du masculin et du féminin (le lait est rapproché de la semence masculine) dans le don, dispensateur de vie, de

ce lait, plus précieux et parfumé qu'aucun autre (…), tout pareil à celui des étoiles jaillies au ciel nocturne en raison même de cette violence, et dont la multitude et l'éloignement infinis seulement, font de leurs lumières cette laitance – breuvage et semence à la fois – qui se répand ineffablement en nous (ibid., 808).

De plus, le récit mythologique de la formation de la voie lactée permet de voir dans « La Chèvre » l'écho (considérablement transformé) d'un très ancien texte de Ponge, « L'Avenir des paroles », écrit en 1925. Le mythe raconte qu'Héraclès enfant fut placé sur le sein d'Hera endormie. Il voulut se nourrir mais tira si fort que le lait gicla et se répandit en une grande traînée laiteuse dans le ciel. C'est par rapport à ce récit que s'écrivait « L'Avenir des paroles » : dans ce texte, en effet, le drap des paroles, associé au voile avec lequel le jour interdit l'accès à la vérité des choses, se retirait enfin, au crépuscule, du corps nu d'un géant céleste qui pouvait alors boire au sein de la mère[768]. Etait donc posée, en 1925, une opposition irréductible entre les paroles et la réalité savoureuse représentée par le lait. Dans « La Chèvre » cette opposition disparaît : non seulement les paroles ne sont plus incompatibles avec le lait nourricier, mais elles en sont une figure. Se nourrir du lait (ou des paroles) de la voie lactée, c'est substituer l'imaginaire d'un ciel féminin et pourvoyeur de bienfaits à celui, muet et tyrannique, de « La Mounine » et du « Soleil ». C'est proposer une représentation imaginaire de ce que doit être, selon Ponge la fonction de la poésie : « nourrir l'esprit de l'homme en l'abouchant au cosmos » (*M*, I, 630, je souligne).

Une poésie qui nourrit

Deux ans après « La Chèvre », « La Figue » vient en relayer les métaphores nourricières. Comme la chèvre, la figue est pauvre mais recèle des trésors cachés. La modestie de son aspect s'oppose à la somptuosité de ce qu'elle offre à savourer, « pourpre et or » (*CFP*, II, 784) à la fois : « je ne suis qu'une pauvre gourde, mais remplie de grains d'or d'une pourpre

[766] P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 10ème éd., 1990, article « Amalthée ».

[767] Galatée, nymphe, était ainsi nommée pour sa peau blanche comme du lait. Or il se trouve que Galatée est évoquée dans « Joca Seria », dans un contexte où la figure de la chèvre est également très présente : « Il y a d'Alberto Giacometti à ses sculptures, le rapport (…) d'un rocher à une chèvre (…), d'un cyclope à une nymphe, (…) de Polyphème à Galatée » (*AC*, II, 629).

[768] « Le corps du bel obscur hors du drap des paroles alors tout découvert, bon pour un bol à boire au nichon de la mère d'Hercule ! » (*PR*, I, 168).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

somptueuse gratifiée de grains d'or, succulente » (*ibid*., 777). Le plaisir qu'elle dispense tient en partie à sa consistance, cette « résistance » qu'elle oppose d'abord à son absorption mais qu'un peu d'insistance fait céder : en effet elle résiste, mais

juste au point qu'on puisse, en accentuant seulement un peu (incisivement) la pression des mâchoires, franchir la résistance (…) de son enveloppe – pour, les lèvres déjà sucrées par la poudre d'érosion superficielle qu'elle offre, se nourrir de l'autel scintillant en son intérieur (P, I, 805).

C'est par cette qualité qu'elle se voit associée par Ponge aux paroles : « Ainsi de l'élasticité (à l'esprit) des paroles, – et de la poésie comme je l'entends» (*ibid*., 805). La traditionnelle « résistance » de l'objet pongien est ici étendue aux paroles elles-mêmes, « la résistance de l'enveloppe matérielle de l'objet valant pour la résistance de l'objet (et du langage) aux manœuvres du poète pour s'en "nourrir", pour jouir de sa substantifique pulpe »[769]. Les paroles (c'est bien en effet au pluriel que la parole est évoquée ici), autrefois si répugnantes, maintenant se savourent – si l'on sait vaincre leur résistance. Ponge a maintes fois mis en scène la consommation des objets (huître, pain, orange) mais il est nouveau que les paroles, elles aussi, soient nourriture et plaisir de bouche.

Le dossier des brouillons montre qu'à la résistance de la figue et des paroles a été longtemps associée l'action de *mordre* : la figue est

vraiment le contraire du chewing-gum, du caoutchouc. On peut y mordre vraiment, franchir son élasticité, l'assimiler ; cela finit par fondre dans la bouche. Il y a une brusque résolution (solution) (…) : nourrissante et savoureuse (CFP, II, 776).

C'est la première fois, avec « La Figue » que le verbe « mordre » apparaît dans une description. En revanche, Ponge est familier depuis longtemps de l'expression « ne pas en démordre », caractéristique de sa ténacité[770]. Le passage de « ne pas en démordre » à « y mordre vraiment » me paraît emblématique de la libération progressive de Ponge à l'égard des impératifs rigides, et de son passage des « scrupules » aux « audaces » (**«** nos scrupules nous sont donnés peut-être antérieurement même à nos audaces » écrit-il dans le premier chapitre du *Malherbe* (*PM*, II, 28)). En tout état de cause, l'action de mordre cristallise un certain traitement de la parole : « il y a une façon de traiter les paroles conçues comme pâte épaisse à franchir qui mime la façon qu'a l'esprit de franchir la raison simple pour atteindre au fond obscur des choses : à *leur vérité* » (*CFP*, II, 779). Jean-Marie Gleize invite à observer que « La Figue » n'exprime pas seulement « l'apologie de la connaissance sensible, directe, physique » car

entre « moi » et les choses, il y a le langage, et il s'agit de traiter poétiquement le langage de façon à mordre dans les choses. La poésie reste bien pour Ponge une technique pour aller à la « rencontre » de la réalité[771].

Mais ce traitement des paroles nous donne aussi à voir une transformation essentielle affectant le vieux motif (il remonte à 1927) de la parole comme « façon de sévir »[772] :

769 J. M. Gleize, *Lectures de Pièces*, *op. cit.*, p. 38.

770 Par exemple dans « La Mounine » : « le secret de la victoire est dans l'exactitude scrupuleuse de la description : (…) il ne faut pas en démordre, ne rien arranger, agir vraiment scientifiquement. » (*RE*, I, 425).

771 J. M. Gleize, Présentation de Comment une figue de paroles et pourquoi, GF Flammarion, 1997.

772 « Traitée d'une certaine manière, la parole est assurément une façon de *sévir*» (« Pas et le saut », *PR*, I, 172).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La parole, grâce à son épaisseur de pâte, grâce à sa résistance et non-résistance (d'abord) à l'esprit, est aussi une façon de sévir (contre l'esprit) : une façon de mordre dans la vérité (qui est l'obscurité) : dans le fond obscur de la vérité » (ibid., 779, je souligne).

De même que la chèvre était une humble et innocente incarnation de la « parole fautive », la figue donne le modèle d'une *savoureuse* façon de sévir, non plus censurante mais libératrice par rapport aux diktats de l'esprit, et ouvrant l'accès, dans le plaisir, au monde.

C. L'objeu et le blason du « Soleil » en mode mineur

« La Chèvre » offre une reprise, sur le mode mineur, de certains aspects de la poétique proposée dans « Le Soleil ». Et tout d'abord, elle fait de l'animal lui-même une nouvelle et humble figure de l'objeu.

La chèvre, mode mineur de l'objeu

Voici la machine, d'un modèle cousin du nôtre et donc chérie fraternellement par nous, (…) dès longtemps conçue et mise au point par la nature, pour obtenir du lait dans les plus sévères conditions. Ce n'est qu'un pauvre et pitoyable animal, sans doute, mais aussi un prodigieux organisme, un être, et il fonctionne (P, I, 808).

Que la chèvre « fonctionne » nous renvoie à la définition de l'objeu (dans « Le Soleil »), comme moment d'accession à un véritable « fonctionnement ». Le texte est le lieu d'une métamorphose tendre de l'objeu, grâce à son incarnation dans l'humble animal qu'est la chèvre. Une fois encore, les deux pôles de l'écriture, perfection et lambeau coexistent. Dénuement et déchirement ne sont pas incompatibles avec l'accession, parfois, à la plénitude du fonctionnement. Ou, pour reprendre les termes métaphoriques de l'analyse de Jean-Pierre Richard, si « l'animal, toujours en déséquilibre sur sa pente (…), se donne, parmi les rochers et buissons déchiquetés, comme un être essentiellement déchiré, lui aussi », il n'en reste pas moins qu'« au cœur de cet espace catastrophiquement effiloché continue à s'arrondir la lourde mamelle maternelle (…) »[773].

Souligner cette coexistence des contraires, c'est encore une façon de prendre le parti de l'humain, dont Ponge relève la proximité touchante avec l'humble animal. La chèvre, rappel de la grandeur et de l'humilité qui caractérisent l'exercice humain de la parole, est dès lors « chérie fraternellement par nous ».

Poétique du lambeau et de l'erreur

« La Chèvre » est ainsi l'occasion de revenir sur la relation complexe entre perfection et imperfection qui était soulignée dans « Le Soleil » (« Nous glorifierons-nous donc maintenant de la principale imperfection de ce texte – ou plutôt de sa paradoxale et rédhibitoire perfection ? » (*P*, I, 777). Parfaite dans son imperfection, la chèvre suscite un texte qui, comme elle, tiendra surtout du *lambeau* :

la chèvre (…) est à la fois une erreur et la perfection accomplie de cette erreur ; et donc lamentable et admirable (…). Et nous ? Certes nous pouvons bien nous suffire de la tâche d'exprimer (imparfaitement) cela. Ainsi aurai-je chaque jour jeté la chèvre sur mon bloc-notes : croquis, ébauche, lambeau d'étude (P, I, 808).

[773] J. P. Richard, *Pages, Paysages*, Seuil, coll. Poétique, 1984, p. 220.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ce « lambeau d'étude » est la traduction, en termes de poétique, des loques de la chèvre : le texte propose une *poétique du lambeau*.

Or on note que « lambeau » est « le même mot », indique Littré, que « lambel », lequel est un terme de blason désignant la brisure qui se place dans les armoiries pour indiquer les branches cadettes. Il y aurait donc dans « La Chèvre » comme une réalisation, sur le mode mineur, non pas seulement de la parole oraculaire du *Malherbe*, mais aussi du blason du « Soleil ». Le modèle héraldique, qui informait largement « Le Soleil », est sous-jacent aussi à la dernière partie de « La Chèvre », avec – outre « lambeau » – les « armes » sur la tête du bouc, ainsi que certaines formules, écartées de la version finale, que souligne Jacinthe Martel[774].

Quant à l'erreur, dont la chèvre était la « perfection accomplie », elle sera revendiquée également par « La Figue ». S'interrogeant sur la façon de parvenir à une « figue de paroles », Ponge écrit, en 1958 :

Il me faut me tromper de paroles. Il me faut faire confiance à l'erreur des paroles. A la fraternité des créatures et des paroles. Dans l'erreur et la confiance (CFP, II, 824).

C'est bien à l'erreur *des paroles*, au pluriel, qu'il s'agit ici de « faire confiance ». Si, à l'origine, Ponge valorisait le mot au singulier, par opposition au dégoût qu'il lui inspirait sous sa forme plurielle, il revendique désormais aussi bien la majesté de *la* Parole que l'erreur *des* paroles. L'une et l'autre participent au même titre à l'invention poétique.

Bernard Beugnot voit précisément dans la figue et la chèvre deux « approximations » du « mystère » de cette invention : « misère du langage, résistance des mots, tentatives avortées qui par le miracle du travail et du bonheur d'expression aboutissent au texte bouclé »[775]. « La Chèvre » paraîtra dans la *N.R.F.* de décembre 1957, mais c'est « La Figue » qui, par sa parution dans le numéro 1 de la revue *Tel Quel*, en 1960, prendra force d'« art poétique ». Le *Malherbe* est, en effet, encore inédit à cette époque. C'est avec cette poétique en mode mineur, cette parole humble, que Ponge va bientôt connaître une audience élargie, conquérir véritablement un public, et non avec la parole en majesté du *Malherbe*.

Au terme de cette période où s'est accomplie l'avènement en majesté de la Parole, Ponge prouve donc qu'il ne fait pas choix d'une parole autoritaire et oraculaire contre une parole approximative, humble. Bien au contraire une fois la parole établie en majesté, elle est d'autant plus en mesure de témoigner de sa puissance *y compris* dans ses réalisations humbles. Son pouvoir n'est nullement conquis sur – ou aux dépens de – son humanité. Le modèle du murmure, loin d'être nié, fait à la fin des années cinquante l'objet d'une déclaration de fidélité. Entre-temps, il s'est suffisamment renforcé pour pouvoir se faire entendre. La parole peut à la fois « hurler dans la stratosphère » (*PM*, 120) ou choisir, comme la chèvre, de quitter les hauteurs pour, en balbutiant, (« Ah ! ce n'est pas trop ma place, balbutie-t-elle » (*P*, I, 807), redescendre au « premier buisson » – là où elle se nourrit et fabrique son lait.

Comme le souligne Gérard Farasse, ce double mode d'existence est dans la droite ligne de la résolution prise de « franchir la dogmatisation » (*M*, I, 630) : si l'écriture cherche « à établir des formules autoritaires et anonymes à la façon des lois », ces lois « ne sont aussi qu'un des moments du texte [776]». L'auteur

774 Notamment : « la poésie en chef » et « DEVISE : Arborons nos idées et soignons nos amours » (*OC* I, p. 1191, note 20).

775 *Poétique de Francis Ponge, op.cit*. p. 182-183.

776 *L'Ane musicien, op. cit*., p. 83.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

nous invite à dépasser l'opposition entre une écriture autoritaire (…) et une écriture approximative (…) puisque l'une est l'envers de l'autre comme les deux faces d'une même pièce de monnaie. L'écriture autoritaire n'abolit pas l'écriture approximative, pas plus qu'elle ne se contente de lui succéder : il faut « franchir la dogmatisation », en dénouant ce qui a été noué, en défaisant ce qui a été fait (…) pour pouvoir repartir dans l'inconnu de l'invention[777].

Bilan en 1961

Au début des années soixante, au seuil de la période où l'œuvre de Ponge est enfin, avec la parution du *Grand Recueil*, sur le point de connaître une consécration, elle est fermement établie sur ses fondements définitifs. Le *murmur*e, par son passage symbolique au plus profond du monde muet et de la nuit du Logos, s'est fortifié en poussant ses racines et s'est fondé en légitimité. Il a acquis les moyens de son audience dans une littérature où Ponge se reconnaît désormais une patrie. C'est aussi à ce niveau de profondeur, où mort et renaissance se confondent, que la question de l'articulation de la parole au devenir humain a trouvé, après vingt ans de recherche, sa formule. La méditation de l'auteur sur la civilisation l'a conduit à définir une pratique d'écriture grâce à laquelle, étant elle-même dans un devenir permanent qui intègre l'abolition cyclique de ce qu'elle élabore, elle est devenue capable à ses yeux de s'établir face à l'Histoire et de lui *résister*. Cette résistance est emblématisée par la notion d'*objeu*, qui témoigne aussi, en tant que fonctionnement proprement verbal, que Ponge est parvenu à s'émanciper du modèle de l'artiste.

Ponge est devenu pleinement et publiquement *auteur*, car il s'est approprié, avec son travail sur Malherbe et sur « Le Soleil », la notion d'autorité[778]. Il s'est véritablement *autorisé* la parole. En effet, en cette période où il a annoncé son retour au « monde muet », ce sont pourtant moins les objets qui ont été mis sur le devant de la scène que l'exercice même de la parole. « Le Soleil » est le premier texte à être à la gloire non d'un objet mais de la parole – glorification dont le *Malherbe*, à partir de sa section VI, prend ensuite le relais. Là est l'événement – ou avènement – essentiel de cette période : la parole est établie en gloire, même quand elle murmure, car elle ne tient son pouvoir que d'elle-même. Elle s'est élevée au niveau du Verbe et elle est devenue capable de se donner sa propre définition.

La parole conquise sur le Verbe

Si les notions de *Logos* et de *Verbe* avaient été mises entre parenthèses à la période précédente, où il s'agissait avant tout de rédimer la parole humaine dans sa contingence, elles réapparaissent toutes deux une fois la parole « venue au monde » sous forme de murmure. Il faut en effet à ce murmure se mesurer au Logos et au Verbe, en vue d'atteindre à leur puissance. Significativement, la réapparition, presque simultanée, des deux notions, dessine le double mouvement emblématique de cette période : une *assomption* que prépare une *descente* dans les profondeurs. Le mot *Verbe*, absent depuis 1943, fait retour le premier,

[777] ***Ibid., p. 83.***

[778] Une fois de plus, Ponge se retrouve là à rebours des modes intellectuelles de son époque : il devient pleinement « auteur » et revendique son « autorité » au moment où, dans les années soixante, la notion d'auteur entre précisément en crise (rappelons notamment que l'article de Barthes, « La Mort de l'auteur » paraît en 1968).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

dès le début du travail sur Malherbe en octobre 1951, avec l'objectif de « cette supériorité à atteindre qui est l'autorité du Verbe » (*PM*, I, 26). Quelques mois plus tard, le *Logos* réapparaît à son tour dans « Le Monde muet » qui prescrit aux poètes de « s'enfoncer dans la nuit du logos » (*M*, I, 631) jusqu'au niveau des racines. Logos et Verbe constituent ainsi les deux faces de la parole : d'un côté l'épaisseur de son matériau, sa profondeur potentielle ; de l'autre la force ascensionnelle deson actualisation.La plongée dans l'épaisseur du premier (qui n'est plus le « gouffre insondable » qu'il était encore en 1941) est indispensable au surgissement, le moment venu, d'une parole capable de devenir Verbe.

C'est surtout le *Verbe*, notion solennelle entre toutes car emblématique de la puissance divine, qui fait l'objet d'un travail intensif, en vue de sa réappropriation par la parole humaine. D'une part Ponge, dans « Le Soleil », exclut de la création du monde toute intervention du Verbe créateur ; d'autre part pour en finir avec cette autorité écrasante, ou plutôt pour la transférer sur l'homme, il prend appui sur une autre figure d'autorité, humaine cette fois : Malherbe. C'est cet ancêtre qui, une fois posé que « rien ne l'intéresse que (…) l'autorité du Verbe », sert de modèle à l'appropriation par l'homme de cette autorité. Mais il faut plusieurs années de travail, et toute l'énergie fournie par l'achèvement entre temps du « Soleil », pour que cette appropriation s'accomplisse pleinement. C'est précisément entre décembre 1954 et février 1955, dans « Malherbe VI », qu'elle advient : au cours de cette période de travail particulièrement intense, le Verbe se fait parole.

L'accession à la pleine autorité du Verbe passe par la notion de *magistrature*, dont Ponge affirme en décembre 1954 qu'elle animait le projet de Malherbe, et qu'il reprend bientôt à son propre compte. Le 18 février 1955 Ponge aboutit – dans une formule que je rappelle en raison de son caractère essentiel – à la définition du « Pouvoir *supérieur* » à tout autre, « celui d'Agent de la Parole, de Représentant du Verbe, d'Ambassadeur du Monde muet, celui de Fondateur de Proverbes, celui (…) de Représentant d'Apollon » (*PM*, II,148). « Agent », « Représentant », « Ambassadeur » : l'ancienne figure de l'avocat connaît là un spectaculaire élargissement. D'une part la mission de représentation s'étend des créatures (les choses) au Verbe qui les crée : du statut d'avocat des choses on passe à celui de magistrat du Verbe. D'autre part, avec la formule « Représentant d'Apollon », ce statut atteint une dimension sacrée qui témoigne que son pouvoir n'est plus seulement d'ordre civil. On assiste à la fondation d'une nouvelle religion, dans laquelle le Verbe, désolidarisé du contexte chrétien où il s'originait, se revendique du paganisme antique.

Le danger pourrait être que dans cette religion l'être parlant, dans son statut de « représentant », parle moins lui-même qu'il ne soit parlé par le Verbe, et que le culte de la parole ne corresponde surtout aux « aventures de ses martyrs » (*ibid*., 207). Mais le « Représentant du Verbe » est aussi « Fondateur de proverbes », rôle autonome où son statut devient pleinement créatif. Dès 1951, Ponge rappelait, dans « Malherbe I » que la caractéristique de « quelques esprits absolus » est qu'ils « tendent aux proverbes, c'est-à-dire à des formules si frappantes (autoritaires) et évidentes, qu'elles puissent se passer d'être signées » (*PM*, II, 33). On note le retour de ce mot de « proverbe », dont c'est la deuxième grande époque, après celle de 1925-28 où il avait servi à ériger l'entreprise mallarméenne en exemple. Le proverbe est décidément la face toute-puissante de la parole, celle dont le pouvoir créateur est tel qu'il lui confère la même évidence que celle d'un objet.Cependant, dès 1926, dans ses « Notes d'un poème (sur Mallarmé) », Ponge cherchait à articuler le proverbe à la subjectivité de son auteur. C'est ce qu'il fait encore dans « Malherbe VI » (1955), où il présente le proverbe comme l'exercice d'autorité permettant la transmutation du particulier en général :

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Il s'agit, grâce à l'autorité que confère le Verbe, (…) de faire devenir idées générales votre sensibilité la plus particulière, vos intuitions les plus audacieuses, votre goût, enfin, – et qu'y a-t-il de plus subjectif ? Mais le plus subjectif n'est-il pas, pourtant, en quelque façon commun [779] ? (PM, II, 141).

Autre fait essentiel permettant à la parole de s'élever à la hauteur du Verbe : la mise en équivalence de la raison et de la *réson*. C'en est fini pour la parole de se chercher des « raisons » qui la justifient. Maintenant la réson tient lieu de toutes les raisons. En se faisant réson, la parole devient sa propre raison d'être. Elle « contient sa preuve rhétorique en elle-même » (*ibid*., 111). Elle est « concert de vocables » qui « se signifie lui-même » (*ibid*., 111-112). Ceci suffit à la fonder, sans qu'il soit besoin qu'elle se revendique comme « poésie ». L'élection du mot *Parole* contre celui de *Poésie*, annoncée dès 1953, est solennellement affirmée, le 28 février 1955, dans le cadre d'une religion de la parole où celle-ci, « Raison en Acte », « phénomène mystérieux et adorable » (*ibid*., 176) comporte toute la dimension créatrice et sacrée du Verbe.

La notion de Verbe peut alors cesser d'occuper le devant de la scène : après le *Malherbe*, elle n'apparaîtra plus guère que deux fois dans la suite de l'œuvre[780]. La *Parole majuscule* l'a désormais remplacée.

La Parole majuscule

Fort de l'exemple de Malherbe, Ponge élabore une conception de la poésie dans laquelle la parole, intransitive, sonne avant tout à sa propre gloire. Elle est par là même essentiellement parole d'affirmation, parole du oui : elle *s'affermit* en *affirmant*. Dès décembre 1954, dans un passage capital, qu'il me faut citer de nouveau ici, la parole devenue Verbe trouve sa formule :

C'est le langage absolu. (…) La Parole parle. L'articulation du « oui ». Le développement articulé de la syllabe nécessairement magique du « oui ». De l'affirmation nécessaire au Verbe, lequel implique profération, donc prétention à la communication et naïveté foncière (ibid., 119).

Il s'agit par la parole tout à la fois de dire oui au monde et à soi et de revendiquer pleinement l'acte même de communiquer.

En *faisant réson* de ses raisons l'être authentiquement parlant retrouve pleine possibilité d'exprimer sa foi profonde : « Il se prend à son rôle. (…) Ministre du verbe. (…) La croyance, la foi, la sensibilité à la beauté idéale (grandeur et noblesse) se réintroduit » (*ibid*., 164). Il peut *signifier* dans sa parole ses valeurs, en particulier les plus primitives, celles qui plongent leurs racines dans l'enfance : c'est d'un seul mouvement que sont affirmées la possibilité pour le sujet de faire « fonctionner le verbe entier » et celle de se souvenir de son « inspiration, croyance naïve et résolution première » de retrouver ses « goûts d'enfance », bref de s'établir « au plan qui [lui] convient » (*ibid*. 165). L'identification au Verbe, loin d'être conquise contre le sujet, lui donne au contraire toute sa place. La différence est grande par rapport à laformulation de « La Dérive du sage » en 1925 : « Le Verbe est Dieu ! Je suis le

[779] ***Cette fois cependant, c'est au-delà encore du Proverbe que Ponge trouvera, avec la métaphore de la résistance électrique l'articulation décisive entre le Verbe et la singularité de l'individu. Sans doute est-ce pour cela que le mot « proverbe » connaît en février 1955 sa dernière occurrence dans le Malherbe et pratiquement dans toute l'œuvre (il ne réapparaîtra qu'une fois, dans « La Figue », en 1958).***

[780] En 1973 dans « Eugène de Kermadec », en 1978 dans *L'Ecrit Beaubourg*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Verbe ! Il n'y a que le Verbe ! » (*PR*, I, 183). Ce qui ne pouvait alors être que dérive et folie devient fonctionnement et réson. Selon la même dynamique de réconciliation, les valeurs héroïques de l'idéal enfantin retrouvent droit de cité :

Conquérants et poète. Héros politiques et héros du Verbe (PM, II, 117)

Voici que l'héroïsme verbal a rejoint les grandes figures héroïques de l'enfance. Le mouvement de retour aux valeurs primitives (commencé dès 1946) connaît son accomplissement.

Mais l'acquiescement au monde et à soi est inséparabledu *oui* à autrui :le Verbe **«** implique profération, donc prétention à la communication et naïveté foncière » (*ibid*., 119). Ce qui est enfin pleinement reconnu et assumé ici, c'est une vérité en somme simple : contrairement à l'écrit quipeut parfaitement être solitaire, la réalisation orale de la parole, sa *pro-fération* (de *pro*, « en avant » et *ferre*, « porter ») implique un auditeur[781], vers qui le locuteur *se porte* (d'où l'importance donnée à la fin du Malherbe au geste de « porter Malherbe au lecteur »). Cette découverte permet à l'auteur d'effectuer une ultime appropriation du Verbe par la parole, en ce qu'il utilise le fameux « Au commencement était le Verbe » pour valider le nouveau cogito qui l'unit au lecteur ***:*** « Nous constatons objectivement notre accord sur ces signes, qui donc existaient antérieurement à nous et nous n'existons qu'en fonction d'eux. Au commencement donc était le Verbe » (*ibid*.175, je souligne). Aboutissement de trente-cinq ans de lutte contre l'autorité du religieux : la parole de la Bible est réécrite en termes de philosophie pratique de la parole.

Un autre aboutissement essentiel a lieu en mars 1955 : Ponge trouve alors l'image qui lui permet de rendre compte de la manière dont le Verbe, s'incarnant dans l'individu, devient Parole. Il avait insisté, déjà, sur le rôle de vecteur de la parole tenu par le corps, « tuyau d'orgue » pour le souffle (*ibid*., 153). Mais à ses yeux, l'individu n'est pas seulement *lieu* de la parole, il en est aussi, de manière *active*, condition d'émergence. C'est le modèle malherbien qui fournit, une fois encore, le relais nécessaire à l'expression juste de cette articulation, dans l'évocation de la « superbe *résistance* » dont l'effet a permis que Malherbe nous offre, sans l'avoir pourtant jamais décidé, tout à la fois son « Art Poétique », son « Ethique » et sa « Métaphysique » (*ibid*., 208). En définissant cette résistance comme une « complexion » individuelle telle « que le Verbe qui la traverse est obligé de se porter à l'incandescence » (*ibid*., 208), Ponge dépasse définitivement tout risque de réduction de l'être humain au rôle de simple conduit pour le Verbe qui le traverse. Cette traversée n'aboutit à un résultat effectif que si la complexion de l'individu fournit la résistance suffisante. Voici la parole humaine définie une nouvelle fois comme résistance, mais dans un sens totalement inédit, qui témoigne du chemin parcouru depuis « l'art de résister aux paroles » de « Rhétorique ». La résistance ne s'exerce plus contre les paroles, mais autorise à l'inverse la parole ; l'image nouvelle opère le passage d'une résistance réactionnelle à une résistance active. C'est au contact de la qualité propre à l'individu que le Verbe se fait Parole.

L'avènement en gloire de la Parole majuscule, tel qu'il s'effectue dans le *Malherbe*, trouve son origine dans la levée d'autorité qu'a accomplie « Le Soleil », texte à partir duquel *rayonnent* toutes les découvertes des années cinquante. Avec l'achèvement de ce texte, point final mis à une entreprise commencéeen même temps que son œuvre même, résolution de l'affrontement de toute une vie avec le principe d'autorité censeur de la parole, Ponge a définitivement délivré sa parole des restes de la censure originelle qui pesait sur elle. Il a créé les conditions, non plus seulement de sa naissance, mais de son aurore.Son

[781] Littré met l'accent sur la dimension d'intelligibilité que comporte le mot *proférer*, « prononcer à haute et intelligible voix ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

rayonnement sous forme de réson peut s'exercer sous tous les modes de réalisation, aussi humbles ou mineurs soient-ils.

Aux yeux de certains critiques, l'œuvre est alors globalement achevée : « *Le soleil placé en abîme* (…) donne de la poétique une somme à laquelle les textes qui le suivent n'ajouteront guère», écrit Bernard Beugnot, pour qui Ponge atteint entre 1952 et 1958 « l'apogée de son itinéraire poétique », la consécration qui suit venant sanctionner « une œuvre accomplie qui allait, pour les décennies suivantes, vivre sur sa propre lancée »[782]. L'achèvement du *Savon* – ouvrage qui, en 1961, est toujours en souffrance – , ainsi que la composition du « Pré » et de *La Table* vont pourtant, selon moi, ouvrir d'autres perspectives à cette œuvre encore en devenir. La parole et la relation au lecteur se préparent à de nouvelles consécrations. La trajectoire de la parole, au-delà de sa traversée de l'individu, atteindra, dans les ultimes développements du *Savon*, un niveau de fonctionnement cosmique. Quant à la relation qui l'unit à son destinataire, Ponge n'a pas fini non plus d'explorer les potentialités ouvertes par le nouveau *cogito* qui la fonde. Enfin, il lui reste à accomplir effectivement, c'est-à-dire sur le plan éditorial, le rapatriement en littérature qu'il a effectué symboliquement pendant cette période : il y trouvera l'occasion de confronter la parole à d'ultimes défis.

[782] B. Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, *op. cit*., p. 198.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

– VI – La parole, table ouverte (après 1961)

Présentation

Dans les années soixante et soixante-dix, Ponge confirme dans les faits son rapatriement en littérature, rendant enfin pleinement visible son œuvre par une série de publications qui sont autant de sommes. A la suite du *Grand Recueil*, d'autres recueils viennent, à intervalles réguliers, signaler la place qu'il tient désormais dans la littérature contemporaine.Ponge en effet poursuit la mise en ordre et le rassemblement de ses écrits, et fait connaître au public un grand nombre d'œuvres restées inédites. Son audience en est considérablement accrue, et elle s'augmente encore de la place éminente que lui réserve la revue *Tel Quel* à laquelle il collabore régulièrement depuis son premier numéro de 1960. Les signes de la reconnaissance qui lui est enfin accordée se multiplient : parution en 1963 de la première monographie, signée de Philippe Sollers, qui sera suivie d'une deuxième par Jean Thibaudeau en 1967 ; nombreuses invitations à l'étranger ; promotion au rang d'officier de la Légion d'honneur en 1969 ; colloque « Ponge inventeur et classique » en 1975 à Cerisy-la-Salle …

Ponge, qui a dépassé la soixantaine, est pourtant loin de la position qui consisterait à savourer enfin son succès en considérant que son œuvre est derrière lui. Cette œuvre n'est pas terminée : elle va connaître des développements et des infléchissements essentiels. D'une part, sur le plan de la stratégie éditoriale, Ponge entreprend de radicaliser la logique de monstration totale de son travail qu'il a commencé à mettre en œuvre : il la pousse, à la fin de sa vie, jusqu'à ses limites extrêmes. Ce n'est plus seulement dans son atelier mais à sa table de travail, à ses côtés, qu'il invite le lecteur. D'autre part, sur le plan de la création elle-même, il achève (en 1964-1965) *Le Savon* – resté en souffrance depuis 1946 – ce qui représente aussi une forme d'achèvement pour l'œuvre, d'abord parce que ce *Savon* est l'aboutissement d'un des projets auxquels Ponge accordait le plus de prix, et ensuite parce qu'il permet que se résolvent des questions restées elle aussi en souffrance, en même temps que s'élaborent de nouveaux concepts comme celui de l'*objoie*. Trouvant enfin l'occasion de son actualisation (sous forme orale), *Le Savon* y trouve aussi celle d'un nouveau départ, ou plutôt d'un *lancement* – selon la thématique propre à ce texte – de la parole.

Après l'achèvement du *Savon*, Ponge entreprend encore deux grandes campagnes successives d'écriture, consacrées aux deux ultimes objets que sont le pré puis la table. « Le Pré » est composé entre 1960 et 1964, *La Table* de 1967 à 1973. Les deux textes sont empreints d'une dimension testamentaire manifeste. Ils opèrent un retour sur l'origine, et une forme de bilan auquel des éléments inédits fournissent des éclairages rétrospectifs. Ils infléchissent la relation au lecteur dans le sens de cette transmission que Ponge appelait de ses vœux depuis le *Malherbe.*

Mais pré et table sont conçus aussi comme espaces de libre déploiement pour la parole. Dans « Le Pré » l'aspiration à une recréation du monde par la parole est poursuivie plus loin qu'elle ne l'avait jamais été, aboutissant à un *paradis de parole*. Dans *La Table* la parole

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

s'ouvre, pour la première fois, au silence. C'est sur fond de ce silence que s'établit une forme inédite de communion avec le lecteur, plus que jamais invité à la table de l'auteur.

1. Monument, *moviment* et « livraison » au lecteur

A partir de 1961, l'œuvre de Ponge semble se constituer en monument. Une telle monumentalité reste cependant aléatoire, et entre dans un jeu de tension avec la notion de *moviment*, créée par Ponge dans les années soixante-dix. Cette tension entre monument et *moviment* caractérise tout autant l'exercice de la parole, au sein de chaque texte, que l'œuvre dans son ensemble. Quant à la stratégie éditoriale de Ponge en cette dernière étape de son œuvre, elle manifeste un infléchissement spectaculaire de la relation au lecteur : elle systématise progressivement un processus de dévoilement par lequel Ponge s'expose de plus en plus face à son lecteur, en lui « livrant »[783] progressivement l'ensemble de ce qu'un auteur a coutume de cacher.

A. Monumentalité aléatoire

Après la mise en ordre du « donné littéraire » qu'il s'était proposée au moment du *Malherbe*, c'est à rassembler et ordonner son œuvre propre que s'emploie Ponge dans les années soixante et soixante-dix, pour la faire enfin connaître dans son intégralité. Parmi les recueils publiés, peu correspondent à des œuvres récentes. On a surtout d'une part le rassemblement en recueils d'œuvres dispersées, d'autre part la publication d'œuvres anciennes restées inédites. A la première catégorie ressortissent, après *Le Grand Recueil* de 1961, la parution de *Tome premier* en 1965, puis de *Nouveau Recueil* en 1967, enfin de *L'Atelier contemporain* en 1977. Du côté de la publication d'inédits anciens, *Le Savon*, en 1967, est l'aboutissement d'une œuvre composée entre 1942 et 1946 (à laquelle s'ajoutent cependant des textes rédigés en 1964-1965, sur lesquels je reviendrai) ; *Nioque de l'avant-printemps*, publié en 1983 après être resté longtemps inédit, est de 1950 ; *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel* (1984) fait resurgir des textes très anciens (beaucoup datent des années vingt). On peut rattacher à cette série *Pour un Malherbe*, qui est « achevé » depuis huit ans lorsqu'il paraît, en 1965[784].

Le Grand Recueil avait été pour Ponge « le premier acte d'un "redressement" de son image »[785]. Celui-ci se confirme avec les recueils des années soixante et soixante-dix : *Tome premier*, *Pour un Malherbe*, *Nouveau Recueil*, *L'Atelier contemporain*, sont des livres imposants par leur ampleur et par le prestige que leur confère leur publication dans la collection blanche de Gallimard. Le caractère monumental de l'œuvre, qu'une stratégie éditoriale de dissémination masquait jusque-là, devient pleinement visible[786].

[783] « Livraison » est le mot employé par Ponge à propos de la parution, en 1977, de *Comment une figue de paroles et pourquoi* (*CFP*, II, 761).

[784] A mentionner également, en dehors de ces deux catégories,la parution, en 1970, des *Entretiens avec Philippe Sollers*.

[785] J.M.Gleize, *Lectures de Pièces*, *op. cit*. p. 19.

[786] Voir l'analyse de J.M Gleize, dans *Francis Ponge*, *op. cit*. p. 203 : « Tous ceux qui, jusqu'en 1960, ne possédaient de Ponge que de fragiles recueils, (…) ou de luxueux volumes illustrés par des peintres célèbres, vont, en sept ans, voir s'aligner sur les rayons de leur bibliothèque les nombreux grands volumes de la collection blanche… (…) La nouvelle vague de jeunes lecteurs qui s'apprête à le découvrir dans la décennie suivante se fera d'emblée de lui l'image d'un auteur "important", tout à fait en mesure (…) de fournir des armes efficaces pour penser le nouveau ».

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La figure auctoriale de Ponge se renforce du reste de l'admiration qu'expriment à son égard les jeunes écrivains de *Tel Quel* et de la place de choix qu'ils réservent à ses textes dans leur revue. Dans la monographie qu'il consacre à Ponge en 1963, Sollers parle d'« édifice verbal » à propos de l'œuvre de Ponge, et salue en cet auteur « le plus admirable exemple » pour « une nouvelle génération d'écrivains »[787].

Cependant, l'aspiration de l'œuvre à la monumentalité est comme contestée de l'intérieur, car elle est travaillée par des courants contraires. Emblématique de cette contradiction est le *Malherbe*, qui se veut monument en hommage à une œuvre monumentale, et qui se donne comme chantier. Mais les recueils proprement dits, eux aussi, sapent leur monumentalité apparente. Tout d'abord le premier d'entre eux, *Le Grand Recueil* n'a pas tout à fait – on l'a vu au chapitre précédent – l'aspect achevé et maîtrisé d'un « monument ». Les publications qui lui feront suite achèveront d'en contester l'aspect monumental. En effet, comme le souligne Michel Collot, « l'illusion d'une totalisation définitive sera remise en cause dès 1967, avec la parution d'un *Nouveau recueil*. Ponge n'a pas cherché à l'intégrer à l'ensemble antérieur, dont la clôture et l'unicité (…) se trouvent ainsi contestées »[788].

De plus, l'ensemble *Lyres* du *Grand Recueil* sera plus tard redistribué en partie dans la collection « Poésie » Gallimard, accompagné d'extraits du *Nouveau Recueil :* il forme ainsi un nouvel ensemble composite, qui défait les deux « monuments » précédents. Signalons enfin[789] que le *Tome premier*, paru en 1965, annonce une mise en ordre chronologique qui sera démentie puisqu'il n'y aura jamais de Tome deuxième. Finalement l'unité que forme chaque recueil s'avère provisoire et susceptible de réaménagements ultérieurs. En effet, comme l'a fait remarquer Jean-Marie Gleize, si, « idéalement », l'œuvre « implique un projet global, un Livre », chacun des « livres » successifs n'en est « qu'une réalisation approchée ou partielle, une représentation provisoire et fragmentaire »[790].

L'œuvre de Ponge, au moment où elle semble acquérir un caractère de monumentalité, ne cesse donc pas de s'affirmer « en devenir » (le dernier livre publié par Ponge de son vivant ne fera-t-il pas mention, en sous-titre, d'un *Inachèvement perpétuel* ?). Malgré la formule de Paulhan, selon laquelle avec *Le Grand Recueil* l'auteur « entre (d'un pas décidé) dans les rangs des grands classiques » (*Corr. II*, 665, p. 311), le lecteur de Ponge n'est pas au bout de ses surprises. Pour reprendre l'expression de Jean-Marie Gleize, la qualification de « classique » attribuée à l'œuvre, n'implique nullement qu'elle soit une « affaire classée ». Se référant à la phrase du *Malherbe* sur la nécessité de nourrir et relancer régulièrement la propulsion de l'œuvre, Jean-Marie Gleize commente : « On ne peut pas dire que Ponge se soit assagi. (…) Une fois de plus l'écrivain manie l'explosif. Chacun détonera à son heure : un Savon, une Figue, un Pré, une Table… »[791]. La participation de Ponge aux revues littéraires les plus à l'avant-garde : *Tel Quel,* puis *l'Ephémère* et *Digraphe*, va également dans le sens d'une œuvre qui n'en finit pas de s'exposer au devenir. On peut reprendre à son propos la formule fameuse par laquelle Ponge définit le centre Beaubourg : « Moins donc un *monument*, que, s'il me faut inventer ce mot : un *moviment* » (*EB*, II, 908).

787 Philippe Sollers, *Francis Ponge*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1963, p. 13 et p. 58.

788 Michel Collot, *op. cit.* p. 106.

789 Les exemples pourraient être multipliés. Je renvoie pour cela à l'analyse des remaniements éditoriaux par J. M. Gleize et B. Veck, *op. cit.* pp. 70-71.

790 J. M. Gleize, *Lectures de Pièces, op. cit.* p 17.

791 J.M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit.* pp. 204 et 205.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

B. Tension monument-moviment

C'est en effet la construction du centre Beaubourg, avec son architecture intérieure mobile et ses échafaudages apparents, qui donnera à Ponge, dans *L'Ecrit Beaubourg* l'occasion de forger le néologisme *moviment*. La description qu'il fait de ce bâtiment[792] explique le choix du terme :

D'une part s'y trouve privilégiée la montre (l'ostentation) du travail, de la « pénibilité » de l'édification d'un édifice (…). D'autre part, grande liberté est laissée à l'interprète, au lecteur, à l'aléatoire (cela est sensible dans le fait que, à chaque niveau, l'espace peut être modifié à volonté (…) par l'installation, la suppression, le déplacement de cloisons, etc..) Rien de définitif (…). L'apparence extérieure de l'édifice n'est que l'ostentation de son échafaudage. L'apparence intérieure : celle d'un espace aléatoire (NNR, II, 1284).

Cette description, qui est évidemment celle d'un texte autant que d'un bâtiment, souligne d'abord l'ostentation du travail (ce que Ponge propose lui-même, depuis longtemps, dans ses textes). Mais c'est ensuite la *liberté du lecteur* que le commentaire s'attache à souligner, avec une insistance sur l'« aléatoire ». Si le « moviment » est *aléatoire* [793], c'est dans la mesure où il fait la part de l'imprévisible (et s'oppose donc à la mainmise totale de l'auteur sur son texte). Or les événements imprévisibles correspondent le plus souvent à des interventions de la part d'autrui. On peut se demander si c'est pure coïncidence que le mot *aléa*, considéré comme d'origine inconnue, ressemble à *alias*, *alibi*, *alienus*, *alius*, *alter* [794]… En tout état de cause, Ponge effectue ce rapprochement : s'il conçoit toute son œuvre comme aléatoire, c'est dans la mesure où il y ménage par avance la part d'intervention d'autrui.

Le terme *moviment* paraît tout indiqué pour qualifier rétrospectivement l'œuvre de Ponge, au moins à partir du tournant de *La Rage de l'expression* : il exprime sa valorisation de l'avancée plutôt que du résultat, son ouverture aux recommencements incessants, son refus du définitif et de l'absolu. Mais l'aspiration au *monument* est chez lui tout aussi présente, et le *Malherbe* vient de la réaffirmer avec insistance. L'œuvre se situe en fait dans une tension permanente entre monument et moviment. Jean-Marie Gleize et Bernard Veck soulignent, dans *Actes ou Textes*, « l'oscillation continuelle de Ponge entre ces deux pôles »[795]. La tendance monumentale de l'œuvre, lisible déjà dans « Notes pour un coquillage », est confirmée par le goût bien connu de Ponge pour les inscriptions à même la pierre, modèles d'un texte idéal. Cependant, rappellent les auteurs,

à côté de ce modèle fantasmatique (…), très tôt fonctionne le secondmodèle, celui du « moviment », ou texte aléatoire, indéfiniment modifiable. Dès les Proêmes le soupçon est porté sur le monument qui risque de ne gagner son indestructibilité qu'au prix d'un enkystement mortifère (…). (…) Dès lors, selon une très symbolique mutation, c'est le centre Beaubourg qui se substitue au

792 Dans un texte appartenant au dossier de *L'Ecrit Beaubourg* : « Grand Hôtel de la rage de l'expression et des velléités réunies ».

793 De *aleatorius*, « qui concerne le jeu », de *alea*, « jeu de dés, jeu de hasard ».

794 L'existence d'une racine indo-européenne *al*, « autre » (à laquelle remontent *alius* et *alter* latins, comme *allos* grec) est en tout cas établie (voir Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, *op. cit*., article « autre »).

795 J.M. Gleize et B. Veck, *Francis Ponge, Actes ou Textes*, *op. cit*. p. 67.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Louvre, ou du moins le relativise, en en fournissant en quelque sorte une version critique [796]***.***

Les deux aspirations s'expliquent l'une par l'autre, et aucune ne doit primer : si Ponge

éprouve la nécessité du « moviment », c'est parce qu'il a toujours rêvé, comme d'une limite idéale de son écriture, la monumentalité (tendre à la formule, au proverbe (…). Le sectateur de l'imperfection à outrance est un amoureux de la perfection et de la Beauté. (…) L'écriture en acte (…) est au cœur d'une contradiction interne, acceptée. Mais ce serait trop peu dire : voulue. [797]

La prise en compte de l'étymologie ouvre également des perspectives interprétatives quant à la relation au lecteur. « Monument », par son étymon *monumentum*, « ce qui avertit, indique », est en effet issu de *monere*, dont le premier sens est « faire songer à quelque chose, faire souvenir ». Ce qui explique que Littré donne en premier lieu à « monument » le sens de « construction faite pour transmettre à la postérité la mémoire de quelque personnage illustre, ou de quelque événement considérable ». En revanche, le néologisme *moviment* est créé, lui, sur *movere*, qui signifie au sens propre « mouvoir » et au sens figuré « mettre en mouvement, pousser, déterminer » puis « toucher » et « provoquer, faire naître ». Si l'on compare *monere* et *movere*, il apparaît d'un côté l'idée de rappeler une mémoire, d'instruire, de fixer ; de l'autre l'idée de mettre en mouvement (de « susciter » ?) . Il me semble ainsi que monument et moviment s'opposent au moins autant comme deux modes d'action sur le lecteur que comme deux conceptions de l'œuvre.

Pour en revenir à la stratégie éditoriale de Ponge à partir de 1961, il importe de noter l'homologie entre cette stratégie et la pratique même de l'écriture. Je m'appuie ici sur l'analyse faite par Jean-Marie Gleize et Bernard Veck :

L'observation principale ici est celle d'une homologie, chez Ponge, entre sa pratique d'écriture « en acte », écriture comme correction, sous les yeux du lecteur, et sa pratique éditoriale, sa conception du livre, du monument-livre, ou livre-absolu, tout aussi utopique que le monument-texte ou texte absolu, de sorte que ses gestes de publication ont le même statut « movimental » que telle suite acharnée de « notes » rassemblées en « carnet » dans tel ou tel de ses ouvrages publiés [798]***.***

Si l'oscillation entre monument et moviment y reste continuelle, on remarque en revanche dans la stratégie éditoriale de Ponge un processus évolutif : celui d'une systématisation de l'*exhibition face au lecteur*.

C. « Livraison » au lecteur

« On voit que je joue ici cartes sur table » écrira Ponge dans *L'Ecrit Beaubourg* . Cette expression peut caractériser la radicalisation, qu'il opère au cours des années soixante et soixante-dix, du processus de dévoilement de son travail, tel qu'il avait commencé avec *La Rage de l'expression* [799].Ce processus s'effectueselon une succession d'étapes repérables,

[796] ***Ibid., p. 68.***

[797] ***J.M. Gleize, Francis Ponge, op. cit. p. 247.***

[798] ***J.M. Gleize et B. Veck, Actes ou Textes, op. cit. p. 69.***

[799] Le fait de prendre pour objet, avec *La Table*, le support même de l'écriture, n'est pas non plus étranger à cette logique.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

dont chacune renchérit sur la précédente, et « livre » davantage au lecteur la face cachée de l'œuvre.

Le Savon, en 1967

En publiant *Le Savon*, Ponge reproduit, dans le domaine poétique, la décision de sauter le pas qu'il avait prise dans le domaine critique avec *Pour un Malherbe*, deux ans plus tôt : il fait un *livre* d'un texte qui reste à l'état de chantier ou de dossier. En effet, lorsqu'il achève *Le Savon*, en 1964-65, il ne pratique pas une refonte de l'ensemble du travail mené entre 1942 et 1946, mais se contente d'y ajouter un préambule et des appendices, ainsi que de courts textes de présentation qui s'intercalent entre les différents états du texte, présentés dans l'ordre chronologique, c'est-à-dire comme autant d'étapes du travail, livrées de manière brute.

Cependant c'est bien comme un *livre* que Ponge tient à présenter ce dossier[800] qui rassemble les textes les plus variés : poèmes en prose, développements narratifs, pièce de théâtre, journal, texte visuel… Les titres donnés aux différentes sections de l'ouvrage témoignent de cette intention : un « Début du livre » et une « Fin du livre » encadrent les sections centrales intitulées « LE SAVON » et « Appendices ». Les archives montrent[801] qu'il s'agit de modifications survenues *in extremis*, portées par Ponge sur les épreuves elles-mêmes. Le titre de la partie initiale, « Au lecteur », a été ainsi barré et remplacé par « Début du livre ». Quant à l'ultime partie, « Fin du livre », elle a été ajoutée de la main de Ponge, après les « Appendices ». Cette décision tardive aboutit à proposer au lecteur un « livre » que sa table des matières rend plus qu'énigmatique : l'insistance insolite sur le mot « Livre » signale d'emblée un écart par rapport aux repères conventionnels ; les « Appendices » se trouvent mis sur le même plan que la section intitulée « Le Savon » ; enfin la « Fin du livre » ne correspond à aucune véritable partie mais seulement aux derniers mots de l'Appendice V. Si la fonction traditionnelle d'une table des matières est d'éclairer le lecteur sur la logique de l'ouvrage qu'il va lire, elle ne le renseigne ici que pour mieux l'égarer et surtout l'inviter à s'interroger sur cet objet livre qu'il tient entre les mains. Ponge semble mettre en pratique sa déclaration de 1951 : « Pourquoi est-ce bien, un livre ? Parce qu'(…) on peut s'y enfoncer à son aise, y faire ce qu'on veut » (*PAT*, 278). Autrement dit, la table des matières n'apporte aucun élément de compréhension quant au caractère composite de l'ouvrage. Elle invite le lecteur à exercer sa sagacité face au matériau qu'on lui présente tel quel, dans son déroulement chronologique.

La Fabrique du Pré en 1971

Cette publication risque deux ruptures nouvelles : d'abord, pour la première fois, c'est *après* la publication du texte censément achevé qu'elle exhibe le travail préparatoire. « Le Pré » est en effet déjà publié depuis sept ans (il est paru dans le N° 18 de *Tel Quel*, en 1964) lorsque Ponge en propose la « Fabrique ». Par ce geste subversif, Ponge subvertit le rapport traditionnel de supériorité dans lequel s'établit le texte définitif vis-à-vis de ses avant-textes. Pour reprendre les termes de l'analyse de Bernard Veck,

il relativise l'importance du texte réputé achevé, et le réinscrit dans un mouvement sans fin, co-extensif à l'existence même du scripteur (….). Le texte

[800] C'est même le seul de ses ouvrages que Ponge revendique comme « livre » : « Mes textes ne sont pas faits pour faire un livre, sauf quelques-uns comme Le Savon, mais sont faits pour faire un texte » (*Ponge inventeur et classique* (actes du colloque de Cerisy, 1975), coll. 10/18, U.G.E., 1977, p. 426).

[801] Voir la notice de Philippe Met sur *Le Savon* (*OC* II, 1503).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« parfait », reconnu socialement comme tel, n'est qu'une combinaison – parmi d'autres – des élementa dont parle Lucrèce, appelée à se défaire, comme elle s'est formée, dans le flux continu de l'écriture[802].

En outre Ponge se risque plus loin qu'il ne l'avait jamais fait – et plus loin du reste que quiconque avant lui – dans l'exhibition du travail de l'écriture, puisqu'il donne à voir *tous* les avant-textes : cette fois c'est vraiment l'édition de ses « brouillons » qu'il propose, et qu'il assume[803]. L'effervescence intellectuelle de l'époque est, il est vrai, propice à de telles expériences, comme Ponge le souligne dans son avant-propos :

S'il me faut une fois de plus – et parce que ces problèmes et le genre littéraire qu'ils ont suscité sont maintenant à la mode – mettre sur table[804] les états successifs de mon travail d'écriture (…), je choisirai d'étaler mes notes sur le pré (FP, II, 425).

L'auteur a donné un moment à l'« étalage » en question le titre provisoire de « Carnet du pré »[805] qui, en rappelant le « Carnet du Bois de pins », confirme qu'il s'agit du prolongement logique du processus inauguré en 1940. Le côté acharné de l'écriture, dépouillé de tous les « arrangements » qui caractérisent habituellement l'œuvre lorsqu'elle est proposée à la publication, apparaît ici de manière spectaculaire. L'aspect révolutionnaire et hautement risqué de ce geste est une contribution bien plus évidente au renouveau de la littérature que celle des théories littéraires qui se multiplient à l'époque, ainsi que le souligne Bernard Veck : ce geste « distingue la critique silencieuse de *La Fabrique* des discours et des débats les plus virulents (non suivis d'effets) sur l'authenticité de l'activité littéraire »[806]. En effet Ponge, tout en étant fidèle à son désir de rester à l'écart des débats théoriques,confirme ici qu'à ses yeux « dire signifie faire » et que l'expression doit valoir comme acte. En offrant au lecteur son travail tel quel, il risque un acte qui l'expose dangereusement et met en jeu son récent statut d'écrivain reconnu.

La place que tient l'écriture manuscrite dans l'ouvrage est significative à cet égard. Comme le signale Bernard Veck, *La Fabrique du Pré* se distingue des autres ouvrages de la collection (« Les Sentier de la création ») en ce que l'écriture manuscrite y est présente de façon beaucoup plus massive et essentielle : « il ne s'agira plus de parler de l'écriture, en agrémentant le propos de bribes manuscrites décoratives, mais de la donner à voir au travail, hors esthétique »[807]. L'enjeu est particulièrement important pour Ponge, qui a toujours manifesté le prix qu'il attachait à la mise en forme typographique de l'écriture, par laquelle celle-ci atteint un peu de la dignité propre à l'épigraphie. L'exhibition des manuscrits est en quelque sorte l'équivalent, à l'écrit, du « bafouillage » à l'oral.

Mais il me semble que la portée essentielle de ce geste réside dans le *don* fait au lecteur, en dépit des risques encourus. Sont donnés là au lecteurtous les moyens de comprendre ce qu'est l'écriture, ce qu'est l'engendrement du texte. Et ceci dans une intention elle-

802 ***Notice sur La Fabrique du Pré, OC II, pp. 1520-1521.***

803 En 1943, à propos des textes de *La Rage*, il écrivait à Paulhan : « je ne suis pas tellement sûr enfin qu'il ne s'agisse que de brouillons » (*Corr.*I, 290, p. 301).

804 ***L'expression file la métaphore « jouer cartes sur table » qui est sous-jacente à l'ensemble du processus de dévoilement.***

805 Voir la notice de Bernard Veck sur *La Fabrique du Pré*, *OC* II, p. 1518.

806 *Ibid*. p. 1520.

807 *Ibid*. p. 1519.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

même engendrante de la part de l'auteur : il s'agit de susciter la création. L'auteur use de son autorité à des fins suscitatives (à la différence du soleil) :« Mais *écrire*, pourquoi ? pour produire (laisser) une trace (*matérielle*), pour *matérialiser* mon cheminement, afin qu'il puisse être suivi une autre fois, une seconde fois » (*FP*, II, 429). C'est peut-être en partie cette dimension qui explique l'enthousiasme avec lequel a été reçu l'ouvrage[808].

Comment une figue de paroles et pourquoi, en 1977.

Cette fois le processus d'exhibition connaît son étape ultime, puisque sont confiés au lecteur non seulement les avant-textes mais l'intégralité des brouillons, sans aucune restriction. Selon l'expression de Jean-Marie Gleize, « La Figue devient donc avec ce livre un des manifestes de Ponge pour une poétique de l'ostentation »[809]. Ce choix, qui implique une quantité de redites a un caractère provocant, ce dont Ponge se montre parfaitement conscient dans son « Avant-propos », où il affirme, devançant les critiques :

j'ai résolu d'exposer, une bonne fois, à longueur de pages, et, cette fois, sans la moindre retenue, tout le grand nombre de feuillets qu'il m'avait fallu gâter pour mener à son achèvement (…) un texte édicté, « ordonné » (CFP, II, 761).

Si l'on se souvient que *édicter* signifie « ordonner par édit » (Littré) – ce qui renvoie à la magistrature évoquée dans le *Malherbe* –, on mesure quel grand écart Ponge accepte d'accomplir en produisant son œuvre à la fois sous la forme *édictée* et sous la forme du travail acharné, sans cesse recommencé, qui lui a donné naissance. Un des intérêts de cette exhibition est de faire mesurer le caractère ahurissant de la quantité de travail fournie pour en arriver au texte publié : peut-être le lecteur n'avait-il jamais eu, avant 1977, l'occasion de soupçonner l'immensité compulsionnelle du labeur auquel se livrait Ponge, non seulement sur le choix des mots du texte, mais sur sa mise en espace (qui donne lieu à d'impressionnantes variations).

Le caractère radical de l'entreprise est encore souligné par Ponge dans son entretien de 1978 avec Jean Ristat, « L'art de la figue ». A la question de la différence avec la *Fabrique du Pré*, Ponge répond :

cette fois, je l'ai fait sans la moindre retenue au sens plein du terme : je n'ai rien retenu. Dans La Fabrique du Pré, il y avait eu un choix fait, d'accord avec moi, par Gaëtan Picon. Il n'avait donné qu'environ les deux tiers. (…) Alors, cette fois-ci, j'ai voulu que tout y soit. Il n'y a pas la moindre retenue, et c'est au sens moral aussi qu'il faut l'entendre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de respect humain. Je donne tout, quitte à être particulièrement fastidieux[810].

Cela soulève la possibilité d'une critique taxant l'auteur d'exhibitionnisme, ce que Ponge commente ainsi :

il est évidemment, un peu, si l'on veut, contre nature, un peu comme je le dis de l'exhibitionnisme, de montrer tout ; (…) Si j'ai choisi de faire ça à propos de La Figue, c'est en raison du succès qu'elle avait eu, (…) c'était parce que cette

808 De très nombreux écrivains ont exprimé à Ponge leur admiration et leurs remerciements, parmi lesquels Barthes, Du Bouchet, Derrida, Jacottet, Lacan, Maldiney, Malraux, Sarraute (voir *ibid*. pp. 1521-1522). La presse et les revues littéraires s'en sont fait rapidement l'écho. *La Fabrique* a inspiré de nombreuses études, notamment dans le domaine de la critique génétique.

809 Dans la préface de son édition de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, GF Flammarion, 1997,p. 12.

810 Entretien paru dans Digraphe n° 14, avril 1978, et reproduit dans l'édition de Comment une figue de paroles et pourquoi citée ci-dessus, p. 275.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Figue finalement, avait été bien reçue (…). (…) ça peut être considéré comme de l'exhibitionnisme, mais c'est un exhibitionnisme utile. C'est évidemment un livre didactique[811].

Il est intéressant de constater que la prise en compte du lecteur a été là, une fois de plus, déterminante, dictant le choix du texte à dévoiler sous sa forme de fabrique. Ponge a choisi un texte qui avait été vraiment « reçu », et pouvait donc faire l'objet d'un intérêt du lecteur quant à son engendrement.

Mais revenant à la manière dont Ponge commente son geste au sein même de l'ouvrage, dans son avant-propos, je voudrais m'arrêter sur l'un des mots qu'il emploie, parce qu'il me semble très chargé de sens : celui de « livraison ». L'une des raisons qu'il invoque à l'appui de la publication de *Comment une figue de paroles et pourquoi* est qu'il se dit désormais *«* convaincu » de *«* l'intérêt manifesté par certains aux *livraisons* (à proprement parler) de cette sorte » (*CFP*, II, 761). Ce mot « livraison » me semble offrir une clé capable d'éclairer, dans ses enjeux, le phénomène d'ostentation qui vient de connaître son étape ultime.

Des « livraisons » progressives

C'est toute la palette des significations du mot qui est ici convoquée, ce mot dont Ponge souligne du reste l'importance en l'écrivant en italique. Il renvoie d'abord à son acception en tant que terme de librairie, une « livraison » étant, comme le rappelle Littré, une « partie d'un ouvrage, publié par fascicules qui paraissent successivement à des termes plus ou moins rapprochés ». La référence à un texte paraissant par publications successives souligne le fait que la fabrique est une « partie » de ce texte, au même titre que les différentes parties dont il se compose sous sa forme achevée.

Cependant le mot « livraison », saturé ici de sens, renvoie aussi à l'action de « se livrer », donc au fait de se mettre au pouvoir d'autrui. Avec une notion sous-jacente de danger (se livrer à la justice, à ses ennemis), mais aussi d'abandon (« se remettre à, se confier à », et « au figuré s'abandonner à », dit Littré), et finalement, tout simplement, de communication (« se livrer », employé absolument, signifie « être communicatif », rappelle encore Littré). Ce qui donc est valorisé par Ponge, c'est l'ouverture manifestée au lecteur, le don sans restriction qui lui est fait, avec l'abandon à son égard que ce don manifeste, dans l'acceptation des risques que comporte toute situation où l'on s'expose.

Mais à l'horizon de cet acte, on trouve la notion de *délivrance* et celle de *liberté.* L'étymon de « livrer » est en effet *liberare*, « rendre libre ». L'évolution sémantique du mot, quelque peu surprenante, est du reste commentée par Littré : « "L'idée moderne, dit Scheler, se déduit naturellement du sens classique : affranchir, détacher une chose ou la laisser partir, la livrer, ne plus la retenir sont des idées qui se tiennent." Cela est très juste ». Le fait qu'aux yeux de Ponge la livraison intégrale de l'œuvre soit libératrice est en relation avec la notion de « détachement » nécessaire par rapport à l'œuvre, qu'il a depuis longtemps soulignée[812]. Il faut *laisser partir* l'œuvre.Ne plus rien en retenir, la livrer « sans la moindre retenue » est un acte libérateur.On mesure le chemin parcouru depuis la conception initiale d'une parole censée « garder ».Le geste de « se livrer », rendu possible par tout le parcours qui a précédé, n'est toutefois sans doute pas étranger non plus à la

811 ***Ibid., p. 288.***

812 « Il me manque seulement d'avoir décidé quel gauchissement donner à mon œuvre pour la détacher de moi », écrit Ponge dans une lettre à Paulhan de 1941 (*Corr*. I,249, p. 255).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

proximité de la mort. Il tient du legs accompli au moment de disparaître.En tout état de cause, il témoigne d'une confiance considérable. Il est alors d'autant plus étonnant de constater la distance que Ponge aura toujours gardée, au sein même de la confiance, avec l'action de *se livrer* au sens de « répandre ses sentiments, les exhiber ». S'il se livre « sans la moindre retenue », l'expression n'a sous sa plume qu'une extension bien précise, limitée à la sphère de l'engendrement du texte. On imagine difficilement plus de retenue et de pudeur en même temps que de radicalité dans l'acte de « se livrer »…

Il paraît enfin significatif que dans le mot « livraison » celui de « livre » soit présent de manière sous-jacente, même si l'étymologie de *livre* n'est pas celle de *livrer*. La manière propre à Ponge de « livrer » tout son travail, c'est aussi d'accepter *d'en faire un livre*, malgré le paradoxe qu'un tel livre représente.

Pour conclure sur la stratégie de dévoilement mise en œuvre par Ponge pendant toute cette période, il faut mentionner la valeur documentaire que revêtent les textes qu'il publie, et le sens que Ponge attribue à la notion de « document ». Dès 1950, il notait :

Si, depuis un certain temps, j'ai pris l'habitude de dater en tête chacun de mes manuscrits, (…) c'est (…) que je les considère tous, d'abord, sans exception, comme des documents, et je veux pouvoir, si je ne parviens pas à en tirer une œuvre « définitive » (…), les conserver par-devers moi (ou même les publier) dans leur ordre chronologique exact (NIO, II 984).

Le fait que Ponge associe immédiatement la notion de document à celle d'ordre chronologique est révélateur de l'importance que prend dans son œuvre – et cela de plus en plus nettement – l'inscription du temps. La restitution, sans tricherie, du déroulement temporel est garante de la valeur documentaire. Jean-Marie Gleize et Bernard Veck soulignent la dimension de « chrono-graphie » à l'œuvre dans l'écriture de Ponge. Ils suggèrent que Le Livre pongien, celui qui est à l'horizon de toutes les publications successives,

pourrait se concevoir comme la restitution de l'ordre chronologique de tous les textes et fragments. Ecriture du temps, écriture dans le temps, écriture d'un sujet dans l'histoire (…). En sorte que pour penser précisément le livre pongien, il faut compléter le couple notionnel monument-moviment, par la notion de « document »[813].

Pour cerner la valeur que Ponge attribue à la qualité de « document », il n'est pas inutile de se reporter à l'étymologie du mot. Littré rappelle que l'étymon *documentum* dérive de *docere*, « enseigner ». Mais il me semble que la dimension didactique du terme est moins prégnante chez Ponge que celle, plus suscitative, qu'avait le *documentum* latin qui, plus qu'un simple enseignement, désigne un exemple, un modèle, une démonstration. En présentant au lecteur les états successifs de ses textes, ce ne sont pas des documents au sens de pièces de dossier pour l'étude critique que Ponge lui propose, mais des exemples incitatifs, susceptibles d'éclairer de manière inédite le processus de la création, et ainsi, en le rendant plus familier au lecteur, d'encourager ses propres aspirations créatrices. Si l'intention pédagogique est bel et bien présente chez Ponge, elle n'est à aucun moment pensable sans la dimension incitative.

Le Savon, sous sa forme définitive, en témoignera à sa façon.

813 ***J. M. Gleize et B. Veck, Actes ou Textes, op. cit, p. 73.***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

2. L'achèvement du *Savon*

Commencé en 1942, délaissé à partir de 1947, après un projet avorté de réalisation dans le cadre de la « Tentative orale », *Le Savon* connaît enfin en 1964 son achèvement, grâce à une commande de la radio allemande[814], qui offre l'opportunité d'une nouvelle médiation orale. C'est l'aboutissement, après vingt-deux ans, d'un travail qui se situait dans une oscillation constante de la parole entre l'oral et l'écrit, et qui débouche enfin sur une articulation entre texte et profération, dans laquelle la parole reçoit une nouvelle définition. Par plusieurs aspects, l'achèvement du *Savon* rejoue, en les prolongeant, les enjeux de la « Tentative orale », et cela dans des conditions d'énonciation particulièrement difficiles.

Je limite ici mon commentaire aux ajouts rédigés par Ponge en 1964-65 : l'avant-propos intitulé « Début du livre », le préambule et les « Appendices ».

A. Une deuxième « Tentative orale », particulièrement acrobatique

« Mesdames et Messieurs » : pour ouvrir son préambule, Ponge emploie exactement la même adresse initiale que dans la « Tentative orale ». Et, comme il l'avait fait en 1947 devant son auditoire de Bruxelles, il reprend par deux fois cette adresse initiale, dans un simulacre de deuxième puis de troisième recommencement du discours :

Mesdames et Messieurs, quand me fut proposé d'écrire pour vous quelque texte, une idée aussitôt me vint (…). (…) Mesdames et Messieurs, voici donc les premières notes, que j'ai jetées sur le papier en avril 1942 (S, II, 360 et 361).

L'effet d'écho à la « Tentative » se renforce encore du réemploi mot à mot de la formule « vous écoutant, moi parlant » (*M*, I, 359) qui, en 1947, dressait le constat initial de la répartition des rôles : « nous allons avancer (…) ensemble : vous écoutant, moi parlant » (*S*, II, 359).

Cependant, les modifications qu'introduit Ponge dans ce constat initial signalent la différence d'enjeu entre cette « Tentative bis » et son modèle. « C'en est fait, nous voici enfermés les uns avec les autres dans cette petite salle », constatait Ponge en 1947. Ce qui devient en 1964 : « Nous allons *avancer* , nous avançons déjà, *ensemble* ; vous écoutant, moi parlant ; embarqués dans la même voiture, ou sur le même bateau » (*S*, II, 359, je souligne). L'enfermement a fait place à un embarquement, donc à une promesse de destination. Maintenant il s'agit, tous « embarqués », d'« avancer » ensemble vers un but. La notion d'enfermement n'est pas absente du mot « embarqué »[815], mais l'accent est mis sur la raison qu'il y a à être ainsi réunis en un même espace (espace purement virtuel, remarquons-le, dans *Le Savon*, à la différence de la « Tentative »). Si en 1947, l'enjeu essentiel était d'établir le contact, en triomphant des dangers de la confrontation, cette « seconde Tentative orale » insiste sur la *finalité* de ce contact. L'entrée dans un espace partagé est présenté comme une implication de part et d'autre, presque un engagement dans une même cause. Depuis l'espace partagé de « La Promenade dans nos serres », un des enjeux majeurs de l'œuvre de Ponge est de parvenir à circonscrire un *lieu commun*. Or cette tentative est particulièrement acrobatique ici.

En effet la situation de communication est profondément différente de celle qui présidait à la « Tentative orale », et elle semble cumuler les difficultés. La lecture radiophonique du *Savon*, qui n'est pas une mise en présence de l'orateur et du public, n'est pas même une

814 *Le Savon* sera lu en allemand à la Westdeutscher Rudfunk de Cologne le 10 juin 1965.

815 Littré signale que « embarquer » quelqu'un signifie « le mettre dans une affaire » « par une métaphore prise de l'homme qui, une fois en mer, ne peut plus quitter le navire».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

véritable prise de parole. Il s'agit en effet de confier un texte à la voix d'un speaker allemand qui le lira à la radio. La communication orale est censée s'établir *in absentia*, en l'absence du contexte qui la fonde, c'est-à-dire la mise en présence du corps parlant, ou au moins de sa voix, avec les auditeurs. Cette situation singulière est déjà créée d'emblée par la nature du support radio : la voix est transmise sans le corps. Mais elle est redoublée du fait que ce n'est pas même la voix de Ponge que l'on entendra, mais celle du speaker allemand, et plus encore, pas même son texte écrit en français, mais une traduction allemande :

Vous entendez en ce moment (…) la lecture de la traduction en allemand d'un textes, originellement écrit en français… Ecrit donc, non par moi, speaker allemand, dont vous entendez la voix… mais par l'auteur français, qui vous parle par ma voix (ibid., 359).

Les fondements de la relation avec le lecteur, tels que les définissait le « nouveau *cogito* » du *Malherbe* font totalement défaut ici : non seulement il manque l'espace commun de la page, mais surtout il manque celui d'une langue partagée. Aucune preuve, dans ce contexte, « que le langage français fonctionne encore, que l'accord sur ces signes continue » (*PM*, II, 175). La recherche d'un « lieu commun » paraît un défi presque insurmontable puisque ni l'espace de la page écrite ni l'espace partagé physiquement, ni celui d'une langue commune ne peuvent ici être convoqués, et que la voix même du locuteur est absente.

La réalisation radiophonique du *Savon* confronte donc Ponge à un nouveau défi de taille : prendre la parole en-dehors des conditions matérielles qui la fondent, à l'oral comme à l'écrit. Il devra la faire exister, le temps d'une émission, dans sa dimension orale, sans disposer d'aucun des moyens non verbaux habituellement mobilisés pour cela. Tout doit être dans le texte : il doit fournir lui-même le dispositif complet, faire sa place à l'actualisation de la parole (et Ponge ne se contentera pas pour cela d'un procédé tout prêt, comme par exemple un infléchissement du texte dans le sens d'une tournure orale), mettre en place une adresse dans le cadre de ce que Vincent Kaufmann a appelé une « fiction d'écoute »[816] L'une des grandes difficultés à établir la dimension orale de la communication vient de ce que l'auteur est dans l'impossibilité de contrôler l'attention de l'auditoire, comme le permet généralement la communication orale. En somme, le canal radiophonique lui impose une communication orale dépourvue de son principal avantage, c'est-à-dire la possibilité à tout moment de tenir compte des réactions du public pour y adapter son discours (ce qu'on appelle le « feed-back »). C'est vraiment un sommet de la difficulté dans l'adresse, que ce *Savon -radio* :

Je suis assis, moi, à ma table, en France, dans ma maison. Tandis que vous, Dieu sait où vous êtes. (…) vous le savez mieux que moi. Vous savez aussi si vous écoutez ou si vous entendez seulement, vaquant peut-être à vos occupations, à l'intérieur de votre appartement, et, peut-être, même, poursuivant quelque conversation… (ibid., 359-360).

La difficulté est encore plus nettement désignée dans la variante du préambule reproduite dans l'Appendice I :

peut-être même poursuivez-vous quelque conversation… Et il me faudrait le savoir – boum ! – pour élever davantage la voix, vous faire sursauter – boum ! – , pour m'imposer à votre attention, vous obliger à une attention plus recueillie, plus sérieuse… (ibid., 407).

[816] V. Kaufmann, *Le Livre et ses adresses*, *op. cit*., p. 137.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ce *boum !* intempestif (qui figure également dans le préambule « officiel ») vient symboliser une dernière difficulté de la verbalisation radiophonique du *Savon*, celle qui consiste à faire passer à l'oral non une improvisation, mais un texte écrit. Le bruit est en effet produit par le volumineux dossier écrit du *Savon*, que l'auteur, à intervalles réguliers, soulève pour le laisser pesamment retomber. Il fait intervenir ce *boum !* dès l'ouverture du préambule, comme une perturbation de la communication, un bruit qui s'oppose à la parole, et qui lui sert à établir la différence entre *entendre* et *écouter :* « Mesdames et Messieurs, / Peut-être allez-vous écouter… Vous avez en tout cas commencé à entendre… BOUM ! (Ecoutez-vous ?) » *(ibid.,* 359). La nature de ce bruit n'est expliquée aux auditeurs qu'un peu plus tard :

(…) sur cette table, à ma gauche, un dossier. Le dossier de mes notes pour cet ouvrage, le volumineux dossier de mes notes… depuis vingt-trois ans ! Mais tenez ! Achtung ! Attention ! Ecoutez le bruit dudit dossier que je viens de saisir, que je soulève à présent, et que je vais, à l'intention de vos oreilles, laisser retomber sur ma table… (Bruit.) Vous avez entendu ? Eh bien, maintenant, ce dossier, je vais l'ouvrir (ibid., 360).

Le préambule met ainsi en scène, avec insistance, la pesanteur du dossier écrit (pesanteur physique et pesanteur symbolique de la peine et du temps qu'il a coûtés). Or tout l'enjeu de l'achèvement du *Savon* sera de se libérer de cette pesanteur, et de rendre définitivement impossible la « retombée » du dossier écrit. Il s'agit de parvenir, par la médiation de l'oral, à une propulsion définitive de ce dossier, enfin devenu texte. Car, il ne faut pas l'oublier, l'achèvement du *Savon* est double : il s'accomplit par sa lecture radiophonique *puis il devient un livre*, publié en 1967. C'est pourquoi il me faut maintenant m'intéresser de près au bref avant-propos que Ponge intitule « Début du livre » et fait figurer en tête de l'édition de 1967.

B. La parole comme décollage et l'objeu comme mise en orbite

C'est par la métaphore de la *fusée*, présente dans l'incipit et dans l'excipit de l'ouvrage, que Ponge parvient à configurer la tension oral-écrit, et à en faire une véritable dynamique. Dans son avant-propos, « Début du livre », il reprend et amplifie le motif de l'*embarquement*, dont il avait usé dans le préambule mais cet embarquement devient décollage à bord d'une fusée :

Le lecteur, d'emblée, soit prié (il comprendra très vite pourquoi) – nous voulons dire : pour le décollage – de se doter, par l'imagination, d'<u>oreilles</u> allemandes. Et qu'il en use encore, de loin en loin, chaque fois (…) que nous aborderons <u>quelque perturbation destinée plutôt à l'écoute</u> : ces passages à ses <u>yeux</u> se rencontrant toujours (…) en italiques. Dès que notre SAVON aura été <u>placé sur orbite</u>, toute <u>sujétion</u> de cet ordre cessera (ibid., 357, je souligne).

Les deux dimensions, orale et écrite, de la parole sont convoquées d'emblée, par la mention simultanée des « oreilles » et des « yeux » du destinataire. C'est qu'en effet le lecteur est invité à tenir compte, et tout particulièrement dans les premiers instants, de la forme orale sous laquelle le texte s'est d'abord réalisé. Le « décollage » (oral) du texte est indispensable à la réussite de sa « mise en orbite » (écrite)[817]. On entend dans ces expressions l'écho des notions récemment élaborées par Ponge : la mise en orbite du texte correspond à son fonctionnement d'*objeu* ; le décollage, lui, rappelle, en le radicalisant, le désir d'« enlèvement rapide du lecteur » qu'évoquait la fin du *Malherbe*. On note cependant qu'ici le lecteur n'est

[817] Comme l'indique une note de B. Veck, Ponge avait déjà envisagé le titre « La parole □placée sur□ en orbite », pour des extraits de *Pour un Malherbe* à paraître dans *Tel Quel*. En témoigne le brouillon, conservé dans les archives familiales, d'une lettre à Ph. Sollers en date du 12 mars 1963 (*OC* II, p. 1517, note 6).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

pas le seul à être ainsi « enlevé » : c'est l'ensemble du dispositif, locuteur, destinataire, message qui va être enlevé de terre jusqu'à parvenir en orbite. Par ailleurs le « décollage » est à rapprocher du « détachement », si souvent souhaité. Faire décoller le texte, c'est aussi le décoller de soi[818].

Le mot « perturbation » n'est pas moins significatif Le Littré indique qu'il est d'abord un terme d'astronomie, désignant un « dérangement dans les mouvements des corps célestes », avant de signifier « un trouble, une émotion à l'occasion de quelque mouvement dans le corps ». « Orbite » au contraire (le but visé étant la « mise en orbite » du texte), désigne en astronomie « le chemin que décrit une planète par son mouvement propre » (je souligne). On reconnaît là l'objeu, tel qu'il est défini dans « Le Soleil » comme fonctionnement autonome du texte, référence qu'actualise encore le contexte métaphorique cosmique. Ponge précise en outre que les « perturbations » concerneront « l'écoute », par conséquent la dimension orale du texte. C'est qu'en effet le « décollage » d'un texte, à la façon d'une fusée, et sa traversée de l'atmosphère constituent bien un moment de perturbation au sens où ils « dérangent » les lois de la gravitation, et où ils intéressent le corps du locuteur comme des destinataires. C'est une « mise en désordre » provisoire (*perturbatio*, « trouble, agitation, désordre ») mais absolument nécessaire car le texte ne pourra être mis en orbite qu'à condition de parvenir d'abord à s'arracher au sol. Voici ce qu'en dit Ponge dans les *Entretiens avec Philippe Sollers* :

Il s'agit, à ces moments-là, dans le texte, des passages qui correspondent à ce que j'ai dû écrire pour qu'ils soient proférés à la Radio, et qui interrompent les notes faites pour être lues, tout à fait comme le feraient des perturbations, des turbulences nuageuses (EPS, 185).

Dans ce verbe *proférer* qu'emploie Ponge, il y a *ferre*, « porter ». C'est-à-dire qu'à ces moments la parole doit être de nouveau « portée » par le corps et la voix de quelqu'un. Qu'elle a besoin de ce vecteur. Alors que quand le texte est vraiment écrit, il tient tout seul, n'a plus besoin de son auteur, peut se passer de ce corps qui l'a d'abord porté.

Le commentaire du « décollage » donné par Ponge dans les mêmes *Entretiens* met l'accent sur cette implication du corps :

Les oreilles allemandes dont je prie qu'on veuille s'affubler, eh bien ! c'est un peu comme un casque, ou comme cette ceinture qu'on est obligé de mettre, ou quelque masque d'oxygène ; enfin, il s'agit de s'en affubler pour le décollage (EPS, 184-185).

Le *départ* du texte s'inscrit dans le corps, aussi bien celui de l'auteur que du lecteur. L'avion, c'est en somme le symbole ici de la condition humaine : tous les humains y sont soumis aux mêmes contraintes, physiques et atmosphériques… Seule une prise en compte de ces conditions peut permettre un décollage réussi. Faire décoller le texte, on l'a vu, c'est aussi le décoller de soi. Mais pour y parvenir, il faut d'abord avoir pris la pleine mesure de son enracinement interne, il faut l'avoir fait naître, sous forme de parole, dans cette intériorité physique, dans une poussée venue du plus profond. Ensuite seulement cela deviendra *texte*. (Sans doute la proximité de *Tel Quel*, à cette époque, conduit-elle à une valorisation de cette notion de « texte »). La parole ne peut émaner que d'un *sujet* : peut-être est-ce là un des sens de cette « sujétion » qu'évoque Ponge, (qui cessera, dit-il, « dès que notre SAVON

[818] De plus, derrière « décollage » il y a peut-être « décollation », c'est-à-dire la séparation, le détachement le plus radical – qui implique la mort de l'auteur. Dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*, Ponge dit du *Savon* qu'il l'a *«* achevé, enfin, si on veut, même au sens d'exécuter, (…) aux deux sens du mot, c'est-à-dire exécuter comme on exécute quelqu'un par la guillotine, par les fusils, et d'autre part, exécuter, enfin achever comme on achève un texte, comme on le termine » (*EPS*, 183).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

aura été placé sur orbite. »). Le mot renvoie à l'action de « mettre sous » (*sub-jectio*). Le sujet (*subjectus*) est ainsi celui qui est « placé sous », donc soumis, assujetti. L'enjeu est en somme de passer du stade de sujet ainsi défini à celui de sujet au sens moderne, c'est-à-dire sujet libre, sujet de sa parole. Avec le mot « sujétion », Ponge place à l'arrière-plan du texte la thématique du « Soleil ». Il faut noter encore que la sujétion provisoire annoncée par Ponge concerne à la fois le texte, qui n'a pas encore trouvé son mouvement propre, et le lecteur, qui doit s'adapter aux perturbations. La libération du texte sera *aussi* celle du lecteur.

Cependant cette libération suppose le passage préalable par la sujétion. La nécessité de s'adapter aux nécessités propres à l'oral est contrainte libératrice. C'est grâce à elle que *Le Savon* pourra enfin aboutir, comme le souligne l'Appendice I :

Et comment donc, Mesdames et Messieurs, puis-je espérer, aujourd'hui et par la parole, faire aboutir un ouvrage conçu dans le passé, abandonné depuis fort longtemps et qui avait été travaillé pour être lu ? (…) C'est (…) que le fait de m'adresser par la parole à des personnes (…) que j'imagine aujourd'hui et à cette heure même corporellement vivantes et rassemblées sinon dans l'espace du moins dans le temps pour l'audition de mon texte (…) – le fait donc de m'adresser oralement à un public de cette sorte m'oblige à en terminer dans un délai relativement bref – je parle aussi bien du délai d'achèvement de mon ouvrage et du temps de sa prononciation, donc de son étendue (S, II, 408-409).

La contrainte de l'oral a pour effet de réintégrer par force la dimension temporelle. La fiction d'être embarqués ensemble, rassemblés en un même lieu, repose en effet sur le partage d'un temps, non celui d'un espace. L'espace n'est évoqué que comme conversion métaphorique du temps en termes spatiaux. C'est donc une fois encore la prise en compte du temps, qui donne la solution. C'est la contrainte du temps, la spécifiquement humaine contrainte du temps, qui libère.

Mais Ponge évoque aussitôt une deuxième contrainte de l'oral, tout aussi libératrice :

[la communication orale] d'autre part, m'oblige à délier en quelque façon mes expressions, car tout devant s'effacer pour l'oreille au fur et à mesure de la diction, je ne puis employer des expressions trop denses (qui impliqueraient de pouvoir être relues plusieurs fois, ou qu'on s'y attarde un assez long temps) (ibid., 409).

Cette remarque est essentielle, au sens où elle évoque, par le biais de la formule « expressions trop denses », l'idéal oraculaire, observant implicitement qu'il ne serait pas de mise dans le contexte. Ce sera une chance, pour achever *Le Savon*, d'être obligé de renoncer à l'idéal oraculaire. Cependant il s'agira tout de même, malgré ce renoncement, d'aboutir *in fine* à un texte placé en orbite et qui fonctionne. Cela signifie donc que l'objeu peut très bien se réaliser en-dehors de l'idéal oraculaire[819]. D'une certaine façon, l'objeu serait une libération par rapport à l'oraculaire, un mode de fonctionnement et de signification qui autorise beaucoup plus de jeu**.**

Le thème de la mise en orbite est repris et bouclé à la fin de l'Appendice V, juste avant les mots « FIN DU LIVRE ». C'est ce dispositif d'ensemble qui donne son sens à la parole et qui met en place une configuration où elle trouve, par rapport à la mise en orbite, son rôle spécifique. Il me faut donc observer de près ce passage final.

819 C'était déjà plus ou moins le cas dans la « Tentative orale », où c'était dans la succession des énoncés que se jouait l'aptitude à fonctionner, non dans la forme de chacun d'entre eux, considéré isolément.)

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C. Parole et propulsion

Juste après une adresse au lecteur (« *ta lecture* (comme elle mord sa queue en ces dernières lignes) ») qui répond à l'adresse initiale, intervient, dans l'Appendice V, le constat de la mise en orbite :

Voilà donc ce livre bouclé ; notre toupie lancée ; notre SAVON en orbite. (Et tous lesétages ou chapitres successifs mis à feu pour sa lancée peuvent bien, déjà, être retombés dans l'atmosphère, lieu commun de l'oubli, comme il fut celui du projet.) Son sort ne dépend plus que de la nature matérielle dont ces signes et leur support font partie (ibid., 416).

Trois mots viennent souligner que le texte a atteint l'espace où il peut *tourner* : « bouclé » qui souligne l'effet de dispositif existant entre le début et la fin du livre ; « toupie », qui n'est pas par hasard le même mot que dans « Le Soleil » ; enfin « orbite » (de *orbis*, roue, cercle). Cependant l'évocation de la *traversée préalable de l'« atmosphère »* est essentielle. L'atmosphère, c'est proprement le lieu de la « vapeur » (*atmos*), c'est-à-dire, dans le dictionnaire pongien, le lieu de la parole : « O hommes ! (…) Vous n'avez pour demeure que la vapeur commune de votre véritable sang : les paroles » (*PR*, I, 196) écrivait Ponge en 1929 dans « Des raisons d'écrire ». L'atmosphère était, dans le même texte, le lieu de la « suie des paroles » qui sans cesse retombait, se redéposant en salissure sur le monde. Désormais les paroles ne retombent plus. Leur force ascensionnelle est telle qu'elles s'établissent, définitivement, à un niveau supérieur. Le texte, lorsqu'il fonctionne selon l'objeu, signale le succès du *lancement par la parole*.

C'est avec l'achèvement du *Savon* que parvient à se mettre vraiment en place une conception métaphorique du texte et de la parole, en termes d'espace, et cette fois non pas espace architectural (comme dans le *Malherbe*) mais espace d'installation dans le cosmos, après traversée de l'atmosphère. La métaphore de la fusée, qui permet le passage extrêmement rapide à un niveau spatial supérieur, rend compte de cette nouvelle conception.Cependant l'atmosphère, ce lieu de la vapeur des paroles, est la condition de propulsion de la fusée. C'est, dit Ponge, le lieu de son « projet ». Le contexte métaphorique du lancement d'une fusée invite à lire le mot dans son sens étymologique de « projection, action de jeter vers l'avant », cet avant étant ici l'avenir qui, hors de l'atmosphère, est aussi hors de portée de « l'oubli » (dont elle est le « lieu commun »). Ainsi la projection vers l'avenir (hors de portée de l'oubli) double-t-elle l'action de lancer vers le haut. Les composantes du temps et de l'espace sont toutes deux présentes. Il s'agit d'échapper à la loi de la retombée, *à la fois* dans l'espace et dans le temps. Or tout le préambule mettait précisément en scène la pesanteur du dossier du *Savon*, qui sans cesse retombait avec un « *boum* » insistant aux oreilles de l'auditeur.

La même référence simultanée au temps et à l'espace apparaît dans l'emploi du mot « étages » pour parler des « chapitres successifs mis à feu pour [l]a lancée » du *Savon*.« Etage » et « état » sont deux variantes issues d'un même mot (*stare*). Les différents *étages* du texte, ce sont ses *états* successifs, mais assortis d'un dynamisme nouveau. « Etage » est ici en effet employé dans son sens astronautique. Il fait du texte un dispositif ascensionnel. Il permet d'opposer à la vieille loi solaire celle, due à l'inventivité humaine, de la fusée spatiale. Chaque étage de la fusée comporte un moteur et assume certaines fonctions pendant une phase donnée du vol. L'ensemble constitue un dispositif qui entre en action dans le temps, au fur et à mesure de la traversée de l'espace. La parole, souvent conçue par Ponge comme *demeure*, devient essentiellement *énergie propulsive*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La parole (ou l'atmosphère, qui en est le lieu) est ce qui permet la propulsion du texte. Ponge s'en explique dans ce passage des *Entretiens* où il revient sur le moment du placement sur orbite, qui est celui où « le *texte* aura lieu » : « C'est évidemment par l'*écriture*, par le fait que le Savon aura été *écrit*, qu'il aura trouvé son régime de croisière, dans un monde qui ne participe plus de l'atmosphère » (*EPS*, 185). Citant le passage final du livre, Ponge le commente alors ainsi :

Qu'est-ce que c'est que l'atmosphère ? C'est le lieu de la parole, c'est le lieu du souffle, de la respiration, tandis qu'on se trouve en état d'apesanteur, si vous voulez, au moment où on lit. Le Savon est en orbite dans sa forme écrite et il ne dépend plus, somme toute, de l'atmosphère, c'est-à-dire de la parole. L'accent est mis là sur la différence entre l'écriture et la parole. Il y est mis à chaque instant dans mon texte. C'est seulement la mise en orbite du texte par son écriture qui permet de transcender la parole comme souffle, etc. (EPS, 186).

Ces explications fournissent des renseignements essentiels sur la manière dont Ponge, à la fin de son œuvre, conçoit la parole. Elles pourraient passer pour une valorisation définitive de la forme écrite, celle qui selon Ponge « ne dépend plus de l'atmosphère, c'est-à-dire de la parole ». Mais ce serait négliger que la parole est seule à pouvoir fournir l'énergie propulsive. C'est bien dans l'atmosphère (dans le souffle) que se produit le lancement. C'est là et uniquement là que peut se situer le départ du *projet*. Ce qui rappelle la manière dont Ponge entend le mot « subjectivité » :

Cette hardiesse, c'est ma subjectivité (ceci dit en insistant sur le sub (ce qui me pousse du fond, du dessous de moi : de mon corps) et sur le jectif (qui est dans subjectivité) : il s'agit d'un jet : d'une projection, de projectiles (FP, II, 429).

On est très proche là du thème – développé dans le *Malherbe* – de la parole comme incarnation, comme traversée d'une « complexion » par la langue. Dans les deux cas, il y a enracinement dans le spécifiquement humain, dans le contingent, dans le particulier, et c'est seulement ainsi qu'un accès à un niveau supérieur devient possible. Du reste Ponge effectue implicitement le rapprochement, à la fin des *Entretiens*, passant directement, du thème du lancement de la fusée à celui de la parole qui « passe à travers la complexion de quelqu'un » et produit « de la lumière » (*EPS*, 191-192). Peut-être faut-il voir dans cet achèvement du *Savon* le sommet de la courbe ascendante de la parole. D'autant plus que c'est sur la parole ainsi conçue et sur le lecteur qui, faisant « acte de commutation », rend visible la lumière produite, et accède à l'objoie que Ponge clôt les *Entretiens avec Philippe Sollers :*

c'est seulement dans la mesure où le lecteur lira vraiment (…), qu'il fera, si vous voulez, acte de commutation, comme on parle d'un commutateur, qu'il ouvrira la lumière, enfin qu'il tournera le bouton et qu'il recevra la lumière. (…) ; et il lui est demandé un acte. Un acte (…) qui comporte le risque de se révolutionner soi-même, seule chance d'accéder physiquement (matériellement, puis-je dire) à l'objoie. C'est tout (EPS, 192).

D. Objoie et paradis de la relation

Si l'Appendice V au *Savon* est souvent cité c'est parce qu'y apparaît, pour la première fois, la notion d'*objoie* (ce qui accentue l'effet d'écho entre *Le Savon* et la « Tentative orale », où cette notion était déjà présentée, sans être nommée). Cet appendice, sur lequel se termine

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

l'ouvrage – c'est lui qui comporte la section finale intitulée « Fin du livre » – est centré sur la notion de plaisir partagé, et il débouche sur celle d'un paradis de la relation.

Ponge y fait d'abord retour, dans un effet de bouclage, à l'action de « se frotter les mains » qui avait fourni les toutes premières lignes du *Savon*, en 1942. S'interrogeant sur les raisons qui en font le signe d'une « jubilation », il propose d'abord d'y voir « une sorte de "bouclage", satisfaisant par lui-même, de l'identité corporelle, comparable à celui tenté par le chien lorsqu'il cherche à mordre sa queue » (*S*, II, 415). Puis il compare le frottement, geste essentiellement répétitif, à une caresse, « qui doit se répéter, devenir insistante pour produire tout son effet et aboutir enfin (…) à quelque spasme ou orgasme » (*ibid*., 415). C'est ainsi qu'il débouche sur la notion d'objoie, dans un enthousiasme heuristique que souligne le « oui » acclamatif – le même que celui du « Soleil » :

Oui ! Oui ! c'est bien ainsi qu'il faut concevoir l'écriture : non comme la transcription, selon un code conventionnel, de quelque idée (extérieure ou antérieure), mais à la vérité comme un orgasme : comme l'orgasme d'un être, ou disons d'une structure, déjà conventionnelle par elle-même, bien entendu, – mais qui doit, pour s'accomplir, se donner, avec jubilation, comme telle : en un mot se signifier elle-même (ibid., 415-416).

Le passage de « l'orgasme d'un être » à celui d'une « structure » « qui doit pour s'accomplir, se donner avec jubilation, comme telle » est décisif. Car il signifie qu'il ne s'agit pas de plaisir solitaire, mais d'une interaction amoureuse généralisée (le thème de l'interactivité informait *Le Savon* dès les débuts de sa rédaction). La « structure conventionnelle » désigne certes la langue, mais si l'on songe au sens étymologique de *convenir*, « venir ensemble », Ponge est surtout ici en train de nous parler de la rencontre qui a lieu entre auteur et lecteur, de l'accord entre eux qui se réalise dans la lecture et dans le partage conscient d'une langue. Cet accord, au lieu d'être accepté comme l'effet d'une simple convention au sens courant du mot, doit devenir une adhésion active, joyeuse, basée sur le consentement libre des parties, ce qui correspond au sens latin de *conventio :*

Ce qui est important, ce qui me paraît vraiment merveilleux, (…) miraculeux, en quelque façon, c'est le fait même que n'importe quelle structure puisse se concevoir comme telle, et se vouloir comme telle, (…) se déclarer hautement pour ce qu'elle est, c'est-à-dire (avec à la fois orgueil et humilité) comme conventionnelle par elle-même (EPS, 190).

La poésie doit être le signe d'un accord, d'une rencontre : c'est ce qu'elle a, essentiellement, à signifier. La distance est considérable par rapport à la hantise du « langage commun » qui s'exprimait au début de l'œuvre et qui conduisait à donner une place prépondérante au souci de remotiver l'adéquation des mots aux choses. Désormais, ce qui est tout autant remotivé, c'est la valeur du mot en tant qu'objet d'une convention entre les hommes, c'est le partage conscient des mots. Le plaisir ainsi éprouvé n'est en effet nullement solitaire car, comme le rappelle Ponge dans le titre en capitale qu'il donne à l'Appendice V, il s'agit de « SE FROTTER LES MAINS », certes, mais « AVEC QUELQUE CHOSE » (*S*, II, 415).

Ponge en arrive alors à ce passage essentiel où, au terme du *Savon*, et pratiquement au terme de son œuvre, il opère le glissement *in fine* du *contre* à l'*avec :*

Et il faudrait bien sûr, à ce point de notre réflexion, prendre à bras-le-corps la notion de l'avec, c'est-à-dire ce mot lui-même. Qu'est-ce donc qu'avec, sinon av-vec, apud hoc : auprès de cela, en compagnie de cela (ibid., 416).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ponge s'appuie ici sur le Littré qui donne à « avec » l'étymologie *apud hoc*, « en cela ». Mais il choisit d'insister sur le sens de *apud*, en préférant traduire par « auprès de cela, en compagnie de cela ». La signification de « avec » lui permet alors d'opérer un glissement de « l'objet » vers « l'autre », ou du moins de faire du contact avec l'altérité – qu'elle soit celle d'un objet ou celle d'un autre être humain – le principe de l'accession à l'existence :

Ne serait-ce donc pas son entrée en société, sa mise en compagnie de quelque autre (être ou chose), enfin de quelque objet, qui permettrait à quiconque de concevoir son identité personnelle, de la dégager de ce qui n'est pas elle, de la décrasser, décalaminer ? De se signifier ? De s'éterniser enfin, dans l'objoie (ibid., 416).

Réenracinant alors *Le Savon* dans le contexte des années quarante, celui où il a été écrit et celui, aussi, de la lecture sartrienne du *Parti pris*, Ponge fait à Sartre cette réponse longtemps différée : « Notre *paradis*, en somme, ne serait-ce pas *les autres* ? » (*ibid*., 416), réponse qui est aussi, par rapport à lui-même, résolution longtemps différée d'un conflit latent avec autrui. Et il actualise immédiatement ce paradis, *hic et nunc*, dans le texte : « Quant au paradis de ce livre, qu'est-ce donc ? Qu'est-ce que cela pouvait être, sinon, lecteur, *ta lecture* (comme elle mord sa queue en ces dernières lignes) (*ibid*., 416, je souligne). L'imparfait « pouvait » souligne que la raison d'être du *Savon*, rétrospectivement aperçue, était, dès l'origine, de *trouver son lecteur*. Mais il ne pouvait y parvenir, ni même le formuler en tant que but qu'après ces étapes intermédiaires que sont la « Tentative orale », « Le Soleil », le *Malherbe* (pour ne citer que les principales) par lesquelles son auteur s'est confronté à l'actualisation de la parole, et à son sens. Il a opéré la mise à feu, le lancement, mais la mise en orbite du texte en tant que texte suppose une interaction avec le lecteur. C'est alors la conclusion, c'est la FIN DU LIVRE (dans tous les sens du mot fin) : « Voilà donc ce livre bouclé ; notre toupie lancée ; notre SAVON en orbite » (*ibid*., 416), qui souligne le rôle essentiel de la lecture dans le « bouclage ».C'est la lecture qui est le sens ultime du *Savon*, qui en est son « paradis », qui réalise l'objeu. Peut-être l'objoie prévaut-elle désormais sur l'objeu….

La mention d'un paradis est d'autant plus significative que cette notion est convoquée aussi dans « Le Pré » – que Ponge, à l'époque où il rédige cet appendice, vient d'achever. L'œuvre accède, à la fin de son parcours, à un paradis de la parole : un paradis fait d'altérité. Et par là elle fait retour à l'espace heureux de « La Promenade dans nos serres » – *paradisus* signifiant en latin « jardin ». Le jardin de « La Promenade » devient paradis retrouvé, mais d'un bout à l'autre l'œuvre aura aspiré à l'espace partagé. Ce dont « Le Pré » et *La Table* viennent à leur tour témoigner.

3. Le pré, la table, objets testamentaires

Le savon était un objet déjà très anciennement élu, et qu'il s'agissait d'achever. Le pré et la table, les deux derniers « grands » objets auxquels se prend Ponge, en cette fin de son œuvre, sont au contraire nouveaux. L'un et l'autre sont sans doute élus pour leur aptitude à remplir la fonction d'objets ultimes. Avec « Le Pré » et *La Table*, le locuteur, confronté au sentiment de la proximité de sa mort, change de position et de statut. Il se tourne aussi vers son lecteur, dans une posture de don testamentaire. En contrepoint à sa disparition annoncée, il lui transmet un legs caractérisé par sa solidité. En effet, pré et table fournissent les moyens de réaliser d'ultimes transformations à valeur résolutoire, et d'opérer un bilan pacificateur.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

A. Un locuteur face au sentiment de proximité de la mort

Anticipation de la mort :

Dans l'un et l'autre texte, l'auteur s'imagine mort. Pré et table sont les lieux d'une mise en scène de sa disparition future. La première évocation de la table se fait, curieusement, au futur, dans l'anticipation d'un avenir où l'auteur ne sera plus : « *Je me souviendrai* de toi, ma table, table qui fut ma table », écrit Ponge, ajoutant en note :

Et pourquoi employé-je cette forme : « je me souviendrai de toi » ? – c'est que je m'imagine mort (…) cependant ma mémoire (mon esprit) pour moi-même vivant encore et se souvenant, dans l'éternité, moi séparé du monde et me le remémorant, me remémorant avec attendrissement (…) des contingences de vie mortelle (T, II, 914).

Quant au pré, il comporte cette célèbre signature posthume par anticipation :

Messieurs les typographes, Placez donc ici, je vous prie, le trait final. Puis, dessous, sans le moindre interligne, couchez mon nom, Pris dans le bas-de-casse, naturellement, Sauf les initiales, bien sûr, Puisque ce sont aussi celles Du Fenouil et de la Prêle Qui demain croîtront dessus. Francis Ponge (NR, II, 344).

« En finir », telle est l'expression qui, présente dans les deux textes, semble résumer le désir de l'auteur d'affronter, en l'anticipant, à la fois la fin de sa vie d'homme et celle de son œuvre :

Voici donc sur ce pré, l'occasion, comme il faut, Prématurément, d'en finir (NR, II, 343). La table, il ne me reste que la table à écrire pour en finir absolument (T, II, 941).

Les deux textes participent donc du « tombeau ». Et l'effet d'écho se renforce entre eux du fait que la signature funèbre du « Pré » réapparaît, à l'impromptu, dans le dossier de la *Table* **,** où elle trouve sa figuration :« A l'instant même, et il s'agit sans doute de tout autre chose (d'un coq à l'âne), me vient cette idée pour une mise en page de (…) la fin du *Pré* » (*T*, 920). La critique a déjà souligné que ce surgissement, quoiqu'en dise Ponge, n'est nullement un hasard[820]. *La Table* est imprégnée de la même thématique funéraire que « Le Pré » :

La méditation sur la table d'écriture, dernier sujet, (…) a conduit Ponge à retrouver et à tresser (…) deux fils, celui de sa mort réelle, (…) et de sa mort comme auteur, de sa mort théorique dans le processus d'engendrement de l'œuvre[821]

d'où le fait que « l'idée de la signature figurative du Pré se trouve, s'invente, dans le manuscrit de la Table » avec « les quelques notes et le schéma qui contresignent ce projet de mise en pages (et de mise en terre) »[822].

S'allonger

820 Voir Michel Collot, *op. cit.*, p. 112 et J. M. Gleize, *Francis Ponge*, *op. cit*., p. 256-258.

821 J. M. Gleize, Francis Ponge, op. cit. p. 258.

822 *Ibid*., p. 258,

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Dans les deux textes se dit avec insistance un choix de la position allongée, révélateur sans doute d'un changement plus général de position. La force ascensionnelle de la parole ayant été établie, le locuteur n'a plus besoin de la soutenir par la verticalité de son propre corps.

Le pré, « couche naturelle », « assurance de repos » (*FP* 463), lieu « de notre repos (voire définitif) » (*FP* 502) invite naturellement à la position allongée : il « suggère de s'étendre » (*FP* 440), écrit Ponge dès les premières notes. Or le désir de s'étendre fait entendre de très anciens échos dans l'œuvre. Depuis l' « Introduction au Galet » (1933), c'est l'attitude qui symbolise une rupture avec le savoir et une réinvention du monde au cœur de la nature, dans une sorte de renaissance : « Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début » (*PR*, I, 204). C'est le fantasme du nouveau matin, d'une sorte de table rase. Cependant s'étendre représente aussi, de longue date, une tentation dangereuse car elle menace un autre impératif de l'imaginaire pongien, qui est celui de la lutte debout, en face à face. L'écho est, là, plus ancien encore, renvoyant à ce vœu exprimé en 1929 dans « A chat perché » :

Oh ! S'il suffisait de s'allonger par terre, pour dormir, pour mourir. Si l'on pouvait se refuser à toute contenance ! Mais (…) il faut, quoiqu'on ne sache pas à quelle force l'on obéit, il faut se lever, sauter dans une niche, prendre des postures idiotes (PR, I, 194)[823].

Les deux facettes – abandon découragé à la mort d'une part, renaissance d'autre part – coexistent dans le projet de « s'étendre » sur le pré, ou plutôt elles se succèdent immédiatement : le 23 février 1963, Ponge note son sentiment de découragement :

Me voici ce soir tout à fait découragé, et comme perdu. (…) Le pré est une des choses du monde les plus difficiles à dire. (…) Je vais (je vais donc) m'y coucher. (…) Et tout, alors, sera fini. Peut-être est-ce pour cela (…) que j'ai choisi ce sujet ? (…) Parce que je ne suis plus capable face à ce sujet (face à aucun sujet) que de m'y étendre (et de me taire et de rester en silence et de m'assoupir aussitôt) (FP, II, 470).

Mais ce passage est immédiatement suivi d'un autre fragment, daté du même jour, qui met en scène la vertu de résurrection de l'allongement sur le pré :

Oh mais soudain du vert la merveilleuse simplicité me ressuscite (…) Ah ! que la merveilleuse platitude du pré vienne à mon secours à moi étendu, puis que la résurrection des aiguilles du vert me ressuscite ! (ibid., 472)

Ainsi le pré se révèle-t-il comme ce qui est capable de conjuguer la proximité (nouvelle) de la mort avec le motif (très ancien) du recommencement. Peut-être fallait-il tout ce temps à l'œuvre pour que le désir de s'étendre « pour tout recommencer » puisse être pleinement assumé, sans que vienne lui faire obstacle l'interdit de l'abandon. Peut-être fallait-il à l'auteur tout ce temps « pour qu'enfin », écrit-il,

Nous nous trouvions bientôt alités de tout notre long sur ce pré, Dès longtemps préparé pour nous par la nature (ibid., 516, je souligne).

Si le pré invite à l'horizontalité, c'est aussi parce qu'il est traditionnellement le lieu du duel, lieu où l'on « couche » son adversaire. Ce thème, qui apparaît à la fin du poème, est celui qui fournit le prétexte à la signature en forme d'épitaphe. Les manuscrits de *La Fabrique du*

[823] ***On peut évoquer aussi, à ce propos, la thématique funèbre de « Grand nu sous bois » (1928), où « un grand héros », « s'allonge comme on recule » et semble, aux objets naturels qui l'entourent, « déjà mort » (L, II, 453).***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Pré montrent que le motif du duel apparaît dès 1960, le pré étant alors défini comme « le lieu du combat bref », « le lieu où l'on couche son adversaire, ou sur lequel on est couché par lui » (*FP*, II, 450). Mais ce n'est qu'en fin de travail, en 1964, que Ponge reprend ce motif pour l'articuler à celui de son propre allongement funéraire, en priant « les typographes » de « coucher [s]on nom » sous le trait final figurant la surface du pré. Les mots alors choisis mettent en relief le passage progressif de la verticalité à l'horizontalité, avec un passage intermédiaire par l'oblique :

Des deux pareils arrivés debout, l'un au moins, Après un assaut croisé d'armes obliques, Demeurera couché D'abord dessus, puis dessous. Voici donc, sur ce pré, l'occasion, comme il faut, Prématurément, d'en finir (ibid., 512).

Sous la simplicité apparente du « donc » se dissimule une conclusion qui reste implicite mais non sans importance : c'est que l'auteur choisit de se figurer comme *le vaincu* du duel, comme celui des deux qui restera couché sur le pré. Ceci me semble très remarquable comme aboutissement (en forme de renoncement) au désir de « s'imposer » à autrui qui hantait les débuts de l'œuvre, et qui prenait même précisément, dans les tout premiers textes, la figure d'un combat singulier, où l'auteur, muni d'un « style » en guise d'épée, affrontait le langage, formant ce vœu : « Que j'aie pu quelquefois retourné d'un coup de style le défigurer un peu ce beau langage » (*PE*, I, 3).

Quant à *La Table*, sur un mode cette fois non mortuaire, elle présente elle aussi la figure d'un lecteur allongé. Car Ponge insiste dès le début sur l'usage particulier qu'il fait de sa table de travail, celle-ci lui servant de support non pas pour s'attabler, mais pour s'allonger à son côté :

La table, quant à moi, est où je m'appuie pour écrire (…), non pourtant à vrai dire que je m'y attable, non que je m'asseye jambes et pieds dessous (…). Non. Si je me mets à table, c'est plutôt assis à côté d'elle sur un siège de préférence qui puisse se renverser afin que je m'allonge, le coude gauche alors parfois appuyé sur la table et les (…) pieds par-dessus (T, II, 914, je souligne).

Du reste c'est encore sur la description du corps « renversé obliquement en arrière, presque allongé » (*ibid*., 946) contre la table que se termine le texte.

Cette table, l'écrivain l'épouse de son corps, en somme : « à vrai dire, je la tiens plutôt à mon flanc gauche que devant moi » (*ibid*., 923). Il vient à elle comme à une rencontre réconfortante et sensuelle :

J'aime la table qui m'attend, où tout est disposé pour écrire et où je n'écris pas mais je m'assieds tout contre, je la tiens à mon flanc, me renverse en arrière et pose les talons dessus pour écrire sur mon écritoire posé sur mes genoux (ibid., 925).

La table, « tout contre lui » est ce qui le construit : « La table sert d'appui au corps de l'écrivain que je me veux□fais parfois pour ne pas m'effondrer » (*ibid*., 921) ; « O Table, (…) table qui me console, où je me consolide » (*ibid*., 946). C'est grâce à cet appui dans l'allongement que l'écriture peut advenir : « ma position c'est ça! Comme ça ! et, comme ça, je peux laisser venir…» explique Ponge dans son entretien avec Jean Ristat en 1978[824], « L'art de la figue ». De l'écriture, proche de l'amour, comme abandon à ce qui peut venir…

Du reste, Ponge fait de l'horizontalité de la table l'une de ses qualités différentielles principales, suggérant même que l'histoire de l'écriture est celle du passage du vertical à l'horizontal : « L'homme d'abord a écrit, ou peint sur le mur vertical (…) (des dolmens), sur

[824] Reproduit dans l'édition établie par J. M. Gleize de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, GF Flammarion, 1997, p. 282.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

les parois verticales (stèles funéraires) ». La table, par là, « est (aussi) le renversement d'arrière en avant du mur, sa mise en position non plus verticale mais horizontale » (*ibid*., 932). Il y a un « mouvement de bascule (…) du mur (symbole du vertical comme-barrière », « comme-limite ») vers l'horizontalité » (*ibid*., 939). Dans l'histoire de sa propre écriture, Ponge reproduit ce passage de la verticalité à l'horizontalité : l'introduction du thème de l'allongement, à la toute fin de l'œuvre, me semble très significative. D'abord il offre un contrepoint à l'impératif catégorique de la verticalité (l'arbre dressé) qui avait nourri tout un imaginaire de la solidité et de l'érection… Ensuite il induit une profonde transformation dans le *rapport à l'altérité*. En effet, le désir de s'allonger, exprimé dans « Le Pré » se prolonge, dans *La Table*, en un désir de s'allonger *contre.* Un « contre » qui exprime la proximité du contact, et non plus l'opposition, et qui est en somme un « tout contre ». L'évolution est celle qui fait passer de la posture du « dressé face à » (« Parle ! Dressé face à tes pères »[825]) à celle du « couché contre »… Le rapport à l'autorité a changé, et on ne s'étonnera pas que ce soit dans « Le Soleil » que se soit annoncée, spectaculairement, cette évolution. C'était en effet par un accolement final au corps du soleil que se résolvait l'affrontement entre le poète et l'astre, identifié *in fine* à une « monstrueuse amie » : « c'est allongé contre toi, *tout au long de la longue cuisse* de cet après-midi, que (…) trouvant enfin dès longtemps les portes humides de ton centre, j'y enfoncerai mon porte-plume » (*P*, I ,794, je souligne).

La place donnée, à la fin de l'œuvre de Ponge, à la posture du « s'allonger contre » est révélatrice d'une évolution dans sa manière de se situer face au monde et face aux autres (au lecteur en particulier). D'une attitude de raidissement offensif à une forme d'ouverture patiente. Or il se trouve que Ponge, au moment de *La Fabrique du Pré*, choisira de donner à ce thème une importance prépondérante, puisqu'il fait figurer, après la version définitive du texte, donc en clôture de l'ouvrage, cette méditation, rédigée en 1961, qu'il intitule « Voici pourquoi j'ai vécu » :

Goûtant un vif plaisir à ne rien faire que provoquer (par ma seule présence) (…) une intensification vraie, authentique, sans fard de la nature des êtres et des choses, (…) A ne rien faire qu'à attendre leur déclaration particulière (…) Je me suis allongé aux côtés des êtres et des choses La plume à ma main, et mon écritoire (une page blanche) sur les genoux (FP, II, 517, je souligne).

Cette méditation confirme la valeur de bilan testamentaire du « Pré ». C'est à celle-ci que je voudrais maintenant m'attacher, pour montrer comment, à l'effacement annoncé du locuteur, s'oppose la solidité de ce qui est légué au lecteur.

B. En contrepoint, solidité de ce qui est pour le lecteur *pré-paré* et *é-tabli*

« Le Pré » et *La Table* manifestent le désir d'effectuer auprès du lecteur un acte de *transmission*. Mais Ponge choisit d'offrir à ce lecteur non pas un avoir mais les conditions d'une stabilité propice à l'être et au faire. Il lui transmet une base, un sol sous ses pieds, un appui élémentaire (celui qui lui a manqué au début, à lui qui déclare avoir cherché dans les objets un étai ?) Et l'appui qu'il lui fournit se veut invitation, incitation : à l'écriture et à la vie, tout ensemble.

Pré et table : fondements, assises élémentaires, supports

Le pré comme la table sont des objets testamentaires parfaits en ce qu'ils concentrent en eux le don de tous les possibles, dont ils représentent le fondement. Ce que Ponge, « pour finir », offre à son lecteur, ce ne sera pas tel ou tel objet élu entre tous dans son « chosier » :

[825] « Le Jeune Arbre » (*PR*, I, 184).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ce sera la condition même d'existence, la surface originelle de surgissement, de tous les objets, qu'ils soient de la nature (le pré) ou d'écriture (la table de travail).

Le pré, c'est l'assise élémentaire du monde, son sol, la surface « *prête* »[826] pour le repos, la promenade, le pacage, la croissance végétale… De plus, celui que décrit Ponge, situé entre falaise et torrent, semble être l'emblème même du lieu praticable par l'homme, le seul qui mette à sa disposition, dans ce paysage, un appui commode à la fois pour le passage et pour le repos. « Seul lieu de passage (…) entre les roches abruptes et le lit de noyade, de perdition. Seul endroit où l'on puisse poser le pied aisément » (*FP*, II, 438), le pré peut se définir comme la « partie solide d'une vallée », la partie

disons marchable (…) où l'on peut aussi s'asseoir ou s'allonger. La partie avenante (et bienvenue) la partie souvent encore très humide, (…) mais enfin où le solide l'emporte sur le liquide de façon qu'on y puisse (…) appuyer le pied (ibid., 456).

Le pré est en somme, comme le suggère son homophonie avec le préfixe « pré » – « préfixe des préfixes par excellence » (*ibid*., 451-452) – , une sorte de préalable minimum pour l'homme, une condition, prévue par la nature, de son existence.

La table aussi est à sa façon un sol, non seulement parce qu'elle est le support où prend appui le travail d'écriture, mais aussi parce qu'elle est essentiellement *solide* (et Ponge ne manque pas de relever, au Littré, la parenté directe entre *solidus* et *solum*, le sol (*T*, II, 941), ce qui vient confirmer la formule déjà trouvée par lui : « C'est un sol pour la plume ») (*ibid*., 928). Une table c'est un support sous sa forme *élémentaire* : « pur support ou appui (à quoi que ce soit) » (*ibid*., 935). A condition bien sûr qu'elle soit débarrassée de tout « fatras » idéologique reçu (*ibid*., 926), susceptible d'empêcher l'exercice de l'esprit. A condition qu'elle soit une surface rendue vierge, c'est-à-dire une *tabula rasa* : « elle me paraît, en vérité, *la Raison même*. C'est à la table rase (de Descartes), qu'évidemment en cet instant je songe » (*ibid*., 926).

Ainsi conçue, la table est en somme la condition préalable au surgissement de tous les possibles. Ce que symbolise le rapprochement phonique de ses quatre lettres finales avec le suffixe *able* . Ce suffixe, en effet, « indique la possibilité pure pour le sujet auquel il est attribué (...). Il qualifie le sujet auquel il est attribué comme/ *pouvant* être selon le radical/ *capable* de la qualité de son radical » (*ibid*., 935, je souligne). Ecrire *La Table* c'est *établir* le principe de l'ouverture des possibles sur la base d'un support solide et fiable, de même qu'au niveau du mot lui-même « écrire *Table* (…) est la plus simple façon d'*établ*ir la désinence *able* » (*ibid*., 917). Bien que le mot *stable* (et avec lui *établir*, qui en dérive) relève d'une étymologie différente de celle de *table* [827], Ponge insiste sur la proximité des deux mots :

là n'est pas l'important. Phonétiquement comme dans la signification les deux mots sont extrêmement proches. Pour ce qui est de la signification il est évident qu'une des principales qualités d'une table est d'être stable (ibid., 924).

Aux yeux de Ponge, une des « principales qualités » de son propre texte sera d'*établir* [828] l'existence de cette stabilité, comme on établit une vérité incontestable sur la base de

[826] L'étymologie de « pré » donnée par Littré et recopiée par Ponge est *pratum*, « syncope de *paratum*, la chose prête » (*FP*, II, 446).

[827] *Stable* vient de *stabilis*, lui-même issu de *stare*, « être debout ». *Etablir*, issu de *stabilire*, a même origine. *Table*, en revanche, remonte à *tabula*.

[828] « Asseoir et fixer une chose en quelque endroit, l'y rendre stable », tel est le premier sens d' *établir* donné par Littré.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

la *tabula rasa*. Etablissement qui n'implique aucune immobilisation, mais au contraire la multiplication des possibles. Ponge ne déclarait-il pas dans le *Malherbe* qu'il s'était, « une fois pour toutes », « établi dans le perpétuel » (*PM*, II, 170) ? C'est donc un don fait de potentialités multiples que Ponge propose au lecteur avec cette *Table*, de même qu'il lui avait d'abord offert le pré comme espace pour y circuler.

L'offrande du Pré : faite à l'homme par la nature, faite au lecteur par l'auteur

Alors que l'image de la nature est loin d'être toujours bienveillante dans l'œuvre de Ponge, le pré y est résolument présenté comme un don de la nature, conçu tout exprès pour l'homme. Le pré est l'offrande à l'homme d'un espace comme pré-paré pour lui et le texte reproduit homologiquement ce processus : l'auteur pré-pare et pro-pose à son lecteur un espace heureux.

La notion d'espace « *préparé* par la nature » apparaît très tôt, dès 1960 : « Lieu tout préparé » (*FP*, II, 448) ; « Préparé par la nature, prêt à faucher ou à paître » (*ibid.*, II, 451). Il prend appui sur les recherches étymologiques faites dans le Littré, qui établissent la parenté entre pré et *paratum*, « la chose prête ». Si Ponge recopie alors les réserves émises à ce sujet par Littré, selon qui cette étymologie « n'est soutenue ni par la forme ni par le sens », c'est pour les contester aussitôt : « Ah pardon !… mais nous allons revenir là-dessus » (*ibid.*, 446).

Cependant c'est seulement en novembre 1962, après une éclipse du thème, que le texte fait un bond en avant en présentant le pré comme *don* fait par la nature : « Parfois notre Nature (la Nature sur notre planète), LOUONS-LA !, nous présente nous apporte sur un plateau/Plateau du déjeuner/, nous /offre /donne/prépare/un pré » (*ibid*., 464). « Nature » prend désormais une majuscule, car Ponge entend insister sur l'importance que donne à ce mot sa signification double : « Notre Nature, je veux dire aussi bien ce que nous sommes (chaque matin à notre réveil) que la Nature sur notre plateau (ce qui nous est offert par notre fenêtre) » (*ibid*., 466). L'accent est désormais mis, dans les essais de rédaction, sur la bienveillance manifestée dans ce don[829]. Le pré est

surface (étendue limitée) amène, préparée par la nature pour notre allongement notre réparation et notre nourriture. (…) Une récompense, une aménité (enfin !) de la nature, un pardon, une permission (de relaxation de bonheur momentané) (ibid., 477).

Or le mot *nature* fait, un an plus tard l'objet d'une recherche dans Littré, ce qui fournit l'occasion d'une nouvelle avancée : « La Nature, selon l'étymologie de Littré, est, comme je le pensais, du même radical que naître, naissance (…) ; *natura* signifie donc l'engendrante, la force qui engendre » (*ibid*., 480). Ponge, dont l'œuvre se voulait à l'origine une « nouvelle cosmogonie » et n'a cessé d'avoir pour modèle le *De Natura rerum*, s'approprie *in fine* le mot « nature », dont il recopie la quasi-totalité des définitions dans le dossier du « Pré ». Or la « force engendrante » que signifie avant tout la nature est à l'œuvre aussi dans le texte, dont *La Fabrique* nous présente précisément l'engendrement. La nature *engendre* pour l'homme le pré, comme l'écrivain *engendre* « Le Pré » pour son lecteur, et le lui offre :

Voici le pré, puisque Notre nature veut aujourd'hui Que la vérité aujourd'hui soit verte (ibid., 489).

Du reste voici bientôt l'auteur en pleine activité de *pré-paration*, à l'instar de la nature : « Préparons une page où puisse aujourd'hui naître une vérité qui soit verte » (*ibid*., 492).

[829] Cette orientation dans le sens du *don* non seulement sera gardée dans la version définitive, mais en fournira l'incipit.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Et comme la nature toujours, après avoir *pré-paré*, il *pro-pose*. Si « le pré est la plus douce des propositions de la nature à l'homme, animal vagabond » (*ibid*., 463), la proposition de Ponge en retour se formule ainsi : « Tel fut pour moi ce pré, que je dois donc vous dire. Tel sera mon propos d'aujourd'hui » (*ibid*., 499, je souligne).

Le mot « préparer » appelle lui-même commentaire. D'abord, c'est celui qu'employait Ponge en 1954 pour désigner sa stratégie d'écrivain : « Somme toute, *nous* sommes plus ignorés, perdus (…) que jamais. Mais *terrorisés*, non ! Nous ne cesserons pas de *préparer* nos livres » (*PAT*, 322). Puis il n'est pas indifférent que son radical « parer » signifie d'abord « disposer une chose pour *l'usage* auquel on la destine », Littré rappelant d'emblée que « le sens étymologique et propre » de *parer* est « apprêter certaines choses de manière à leur donner meilleure apparence, à les rendre plus commodes » (je souligne). Le mot implique donc avant tout le souci d'être agréable au destinataire (du reste, l'acception courante : « orner, embellir », n'est donnée par Littré qu'au sens 11). En somme Ponge substitue à une esthétique de l'ornement une esthétique de l'usage, ou plutôt de la mise à disposition. Le *locus amoenus* qu'il propose vaut moins pour l'œil que pour l'utilisation à en faire. Du reste le latin *parare* signifie aussi« procurer, ménager, faire avoir ». Il y a bien don fait au lecteur, mais plutôt celui d'un espace (disposé pour lui) que d'un objet.

La spécificité de ce don est signifiée aussi par le préfixe *pré* du verbe *préparer*, qui, outre le fait qu'il est homonyme du sujet même du texte, associe l'offrande du pré à une notion d'antériorité absolue, donc d'élémentarité et d'origine. Si le pré est l'offrande du « végétal élémentaire à l'état naissant » (*ibid*., 459, je souligne), « Le Pré » est celle de la parole au même état naissant : une avant-parole, un nouvel avant-printemps. Ponge souligne « le (côté) (caractère) naissant – ou renaissant – du pré (comme la parole en l'état poétique) », observant aussi que « le printemps de Botticelli : c'est un pré fleuri de pâquerettes» (*ibid*., 454). L'écriture du « Pré » présente, constitutivement, un caractère d'*antériorité*, que Ponge se plaît à décliner sous tous ses aspects : « Parant au plus urgent, allant au plus pressé, je présenterai ici une première petite prose de la gnature des prés, écrite en préparation de la parution en préoriginale du pré » (*ibid*., 503). Le préfixe caractérisant l'entreprise pongienne est en train de glisser de *ob* à *pré* – et à sa variante *pro* –, donc vers l'acceptation totale du devenir. Dans un fragment qu'il intitule « *Le Pré* (c'est l'espoir) », Ponge définit le pré comme « la plus simple preuve de l'avenir et de la variété du monde » (*ibid*., 463). Le pré est , il y insiste,

le lieu de la renaissance de l'avenir (lieu préparé pour cela). Donc préfixe à tout, préfixe à tous les verbes, à toutes les actions. (…) Propice à toutes les résurrections. A la fois participe passé (paratus, paratum) et préfixe des préfixes, préfixe universel (ibid., 477, je souligne).

Tout cela est façon aussi de définir le texte préparé (longuement) pour le lecteur, et destiné à lui ouvrir un espace de possibles, à avoir pour lui mission suscitante et incitante, selon l'aspiration formulée de longue date par Ponge.

Si le pré est décrit comme ce qui, par sa « merveilleuse simplicité me ressuscite » (*ibid*., 472), le passage qui raconte la transformation soudaine du découragement en résurrection opère un glissement remarquable de ce mot de *résurrection* à celui d'*insurrection :* on passe du vœu « que la résurrection des aiguilles du vert me ressuscite ! » à ce constat : « la conscience soudain de la constante insurrection de l'herbe nous ressuscite » (*ibid*., 472 et 473). La métaphore est ensuite filée, le pré devenant « une insurrection qui fait naître ses troupes. (…) L'herbe (les herbes), ce sont les enfants de troupe de l'insurrection, de la résurrection du vert » (*ibid*., 473). On se retrouve là dans l'un des réseaux sémantiques chers à Ponge pour exprimer la mission de la poésie telle qu'il l'entend : « il faut inciter

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

les meilleurs à parler (…) ; il faut susciter l'homme, l'inciter à être ; (…) Suscitation ou surrection ? Résurrection. Insurrection » écrivait-il en 1944 (*PR*, I, 211-212). Le don fait au lecteur dans « Le Pré » est essentiellement invitation. Cette « surface amène » (*ibid*., 467) que le pré propose, c'est aussi celle de la page : « Oui : surface amène et invitante, non pas excitante : incitante » (*ibid*., 468)[830]. Lorsque Ponge écrit : « Le pré est l'émulation même » (*ibid*., 489), cela vaut comme idéal pour sa propre poésie.

Le don de la table est encore plus nettement incitation au travail d'écriture. Après le legs d'un appui sur le sol du monde, voici celui d'un appui sur la surface « à écrire ».

L'offrande de la table : don qui *sou-viendra* au lecteur

L'acte d'offrir la table au lecteur, thème présent dès l'ouverture du dossier, est conçu comme don qui *survivra* à la disparition de l'écrivain, et ceci par le biais d'un usage étymologique du verbe « souvenir » **:** « Je vais faire que l'on se souvienne de toi (ou plus exactement que tu souviennes au *je* du lecteur,que tu surgisses dans sa mémoire » (*T*, II, 914, je souligne). C'est le sens de « venir à l'esprit », (« sens étymologique et primitif », signale Littré), qui est réactivé ici, alors que cette tournure ne s'emploie plus guère que dans l'archaïsant « il me souvient de… ». Mais plus encore, c'est le sens littéral du latin *subvenir*e, (venir par-dessous) et son sens figuré « secourir, venir en aide à, remédier à ». Le vœu est que la notion de table telle qu'éclairée par Ponge sou-vienne au lecteur, au sens de « lui venir à l'esprit », lui re-venir plutôt, surgissant du « dessous » de sa mémoire chaque fois qu'il en aura besoin – ce qui se produira souvent, dans la mesure où le lecteur de Ponge est un écrivain[831]. Mais aussi au sens de le secourir, dans son travail d'écrivain, y compris en soutenant, au sens physique, son corps dans l'activité d'écriture. Car la table est un appui précieux lorsqu'elle « sou-vient » au coude de l'écrivain, et elle est sans cesse invoquée à ce titre par Ponge pendant qu'il travaille à la décrire. Il se produit, dès les débuts de l'écriture de ce texte, une sorte de merveilleuse coïncidence du concret et de l'abstrait : « Tandis que je veux écrire la table, elle souvient à mon coude en même temps qu'à mon esprit sa notion » (*ibid*., 915), constate Ponge dès décembre 1967. D'où l'appel souvent répété au renouvellement de cette coïncidence :

Table, tu me deviens urgente Souviens, table, à mon coude gauche comme si souvent tu le fis sans qu'il soit, sur mon écritoire, question de toi (ibid., 916).

Appel présent encore en octobre 1973, dans les derniers jours du travail :

Je peux maintenant, te prenant (…) à ton tour comme référent (…) en finir absolument. (…) Mais il faut encore que tu souviennes à mon coude, en même temps qu'à mon esprit ta notion. Table, viens donc m'aider à te soumettre aujourd'hui à la question (ibid., 942)

Merveilleuse formule que cette façon de souhaiter faire *sou-venir* la table au lecteur, comme elle est, depuis toujours, *sou-venue* à l'auteur : liée au passé, à l'origine de l'écriture, et même aux origines lointaines de la naissance (j'y reviendrai), elle *sou-vient* en effet du passé. De même c'est, pour le lecteur, du passé de sa lecture qu'elle surgira quand il aura besoin de son secours. On est là au cœur de l'attitude testamentaire : il s'agit de donner ce que l'on a de précieux, ce qui sou-vient du passé (et qui a été transmis) mais seulement

[830] La table, de même que le pré, sera présentée comme surface invitante : « horizontale, elle invite (…) à suivre, à pratiquer son parcours, elle incite à tracer, jusqu'à son bout, des lignes, elle invite à l'écriture » (*T*, II, 937).

[831] Ponge souligne que, parmi les différentes fonctions d'une table, il choisit de ne s'intéresser qu'à la table à écrire : « il doit être bien entendu (…) qu'elle □l'idée de table□ est impérativement liée à celle d'écriture » *(ibid*, 923).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

dans la mesure où cela pourra sou-venir, venir en aide, aux héritiers. Non pas transmettre des souvenirs qui encombreront, mais des dons qui sou-viendront. Pour conduire le lecteur à s'approprier la notion qu'il lui transmet, Ponge retrouve l'attitude du répétiteur qu'il avait dans *Le Savon*, lorsqu'il invitait le lecteur à « réciter ses propres paroles avec [lui] » (*S*, II, 387) : « Allons ! Redites Table ainsi – et ne l'oubliez plus » (*ibid*., 936). Cette « magnification » de la notion de table à laquelle il pense être « parvenu », Ponge la dit « inoubliable (…) si le lecteur en est (…) digne » et il ajoute « je veux, je peux le croire » (*ibid*., 936). La formulation de ce vœu fait écho à celui de « La Promenade dans nos serres » : « je veux le croire, on peut me comprendre, je suis compris » (*PR*, I, 176, je souligne), révélant encore une fois le transfert d'intérêt qui s'est opéré de l'auteur vers le lecteur.

Il faut signaler enfin l'importance que Ponge donne à cette transmission, dans la mesure où lorsqu'il opère un montage d'extraits du dossier, dans un texte qu'il envoie à Henri Maldiney,[832] il place cette phrase en position privilégiée (ultime) – sous une forme légèrement différente : « Table ! *Redis table ainsi, lecteur* : ainsi, *tu ne l'oublieras plus* » (*T*, II, 948).

La dimension testamentaire et son dispositif d'ensemble (*pré-able*)

La dimension testamentaire des deux textes est marquée, on l'a vu, par le désir de transmettre, plutôt qu'un « avoir », une possibilité d'être et de faire. Ce legs n'en prend pas moins la forme d'un dispositif solidement *établi*, fondé sur la réduction des deux notions de pré et de table à deux matrices élémentaires de sens : *pré* et *able*. En effet « Le Pré » et « La Table », dans le dispositif qu'ils composent, dessinent la figure d'une totalité signifiante en cela que, figurant à la fois le préfixe *pré*, « préfixe des préfixes », emblème de l'antériorité absolue, de l'origine première, et le suffixe *able*, celui de « la possibilité pure », ils donnent à voir comme l'alpha et l'oméga non seulement d'une œuvre qui s'achève, mais d'une conception du monde, de la vie, de la création littéraire.

Le dispositif *pré-able* figure la conjonction ultime d'un retour à l'antériorité et d'une ouverture sur l'avenir : affirmation de l'existence de conditions préalables (*pré*) d'une part ; affirmation de l'existence des possibles (*able*) de l'autre. Il illustre une fois encore cette acceptation pleine et entière du temps qui caractérise le devenir de l'œuvre après 1945 : avec *pré* c'est le monde qui se donne dans son origine, dans sa surface vierge ; avec *able* c'est l'illimité des possibles qui s'ouvre vers l'avenir. Force est de conclure que le legs testamentaire de Ponge à son lecteur se veut essentiellement positif et encourageant. Il offre à ce lecteur, pour reprendre des mots qu'il affectionne, une *capacité* ou encore un *conceptacle*, donc moins un contenu qu'un espace à habiter. Le terme de « conceptacle », très présent dans les années cinquante[833], fait retour dans *La Table* : « LES CONCEPTACLES : il y a fort longtemps que j'ai trouvé ce mot et pensé à en faire un titre » (*T*, II, 920).

Si le legs au lecteur peut se révéler aussi positif c'est que les deux objets ultimes qu'ont été le pré et la table auront été l'occasion d'opérer un bilan pacificateur, qui fait intervenir de nouvelles réconciliations.

C. Bilan d'un parcours

« Le Pré » et La Table proposent d'ultimes transformations concernant deux motifs essentiels, l'eau et l'arbre, qui avaient depuis toujours servi de références en matière

[832] Texte intitulé « Envoi à Henry Maldiney d'un extrait de mon travail sur "La Table" ».

[833] Notamment dans « L'Opinion changée quant aux fleurs » (*NNR* II, II, 1204).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

d'écriture, l'un comme repoussoir, l'autre comme motif identificatoire. Il permet de dresser un nouvel état de la parole par rapport à ces deux motifs. Les deux textes comportent du reste, plus largement, une fonction synthétique et totalisatrice par rapport à l'ensemble du parcours de l'auteur, qu'ils éclairent rétrospectivement.

Ultime avatar du motif de l'eau

Si le pré que décrit Ponge est précisément situé « entre eau et roche » (entre une falaise rocheuse et un ruisseau), cet aspect intermédiaire correspond aussi à une fonction régulatrice et réconciliatrice du pré par rapport à ces deux états de la nature, si souvent opposés dans son œuvre, que sont l'eau et la pierre. En fin de travail, Ponge en vient à présenter le pré comme la résultante de la roche (broyée, devenue sable) et de l'eau qui l'imprègne[834] : « Il [le pré] représente la transmutation au présent en une nouvelle matière (principe de la vie) de deux autres principes inertes : l'eau et le minéral, divisés et mêlés à l'extrême » (*ibid*., 489).

Mais auparavant, Ponge se sera longuement attaché à évoquer le processus naturel qui aboutit au pré, avec une « Histoire de la matière organique » (*ibid*., 476) comme il aime à en conter. Or dans cette « histoire », l'eau tient le rôle remarquable d'un facteur de résurrection et de vie, capable de ressusciter cet ensemble de débris organiques et végétaux que Ponge appelle « le cendrier universel ». Le retour de la vie c'est, à chaque printemps, le fait que l'eau dont est imprégné le pré se mette à s'évaporer sous l'effet du soleil, retraversant ainsi le « cendrier universel », et par là même le ressuscitant :

en une certaine saison, quand le soleil revient, l'eau tend à s'évaporer (…) mais alors elle entraîne avec elle vers le ciel ces restes organiques elle ressuscite le cendrier universel : l'herbe et la vie alors resurgissent et voici le pré » (ibid., 476).

Plus remarquable encore, le tropisme de l'eau vers le bas, si souvent stigmatisé (« le contraire d'excelsior » lit-on dans « De l'eau ») s'inverse en jaillissement vertical vers le ciel, en « un jet (d'eau incarnée) d'une merveilleuse lenteur » (*ibid*., 459) :

s'évaporant, [elle] entraîne avec elle vers le ciel (excelsior), les transmutant, les ressuscitant, les restes organiques et les débris minéraux étroitement mêlés qui constituent la terre végétale (…) cette sorte de cendrier universel (ibid., 474)[835].

Ainsi Ponge peut-il conclure que

le pré (…) n'est à la vérité qu'une métamorphose de l'eau, laquelle au lieu de s'évaporer directement en nuées, choisit ici, (…) se liant à la terre et en passant par elle, (…) de <u>donner renaissance</u> à la vie sur notre planète (ibid., 506, je souligne).

Quant au mouvement ascensionnel de l'eau du pré, ce « jet de sève debout » (*ibid*., 461), il sera valorisé, jusque dans la version finale[836] comme *inversion* de la pluie :

Le pré jaillit du sol (…) en une averse inverse Une averse inverse en réponse anonyme unanime à la pluie (ibid., 500).

834 Dès le premier jour il notait : « De (depuis) la roche (jusqu') à l'eau, le pré »(*ibid*., 438**)**, ce qui indiquait la double dimension, spatiale et temporelle, de la relation qui s'établit grâce au pré entre ces deux éléments(*ibid*., 438).

835 Voir le commentaire de Jean-Marie Gleize et Bernard Veck sur cette inversion de verticalité, du Parti pris au « Pré », « le signifiant « excelsior » faisant le joint entre les deux » (Actes ou Textes, op. cit., p. 113).

836 « Ce pré, (….) de l'orage initial suite douce/ en appel ou réponse unanime anonyme à la pluie » (*NR*, II, 341).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Enfin il faut noter la réconciliation avec l'eau que manifeste le thème de la « saturation des prés » (*ibid*., 445) par l'eau, thème orchestré autour d'une citation de Virgile : « *Sat prata biberunt »* [837], qui surgit dès le premier jour d'écriture, le 11 octobre 1960 (*ibid*., 437). La citation sert d'abord à établir la fonction de « pompe » à eau assumée par le pré : « il pompe aspire et refoule et florit. (Sat prata biberunt) » (*ibid*., 438). Comme l'ont montré Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, cette citation issue de la « langue mère » fonctionnera comme un « fragment matriciel », aboutissant à une intense « condensation métaphorique »[838] deux mois plus tard, avec cette étonnante métaphore lactée du pré : « Quelle jolie musique fait Dans le bain-marie de prés tressautant la danse des biberons de l'herbe » (*ibid*., 456). Entre autres condensations **,** on constate l'association, à travers le thème de la nourriture maternelle, (« biberons » est issu de *bibere*), entre la citation latine et cet aspect *alimentaire* en même temps *qu'élémentaire* du pré, que Ponge a, très tôt, mis en avant[839]. Quelle nourriture est en effet plus élémentaire que le lait ? La réconciliation avec le maternel (que l'on retrouvera dans *La Table*) passe, en l'occurrence, par la langue-mère qu'est le latin.

La lente réintégration de l'eau dans une écriture qui au départ se définissait *contre* elle semble, avec « Le Pré » avoir atteint son terme. L'eau, désormais, participe à l'engendrement du texte. L'écriture n'est plus menacée de se liquéfier car c'est en amont d'elle que l'eau joue son rôle de force engendrante.

Ultime avatar du motif de l'arbre

« Le Pré » et La Table sont tous deux occasion d'une nouvelle possibilité de détachement par rapport à l'arbre, motif qui avait étayé la parole, tout au long de l'œuvre.

La table participe de l'arbre car l'une de ses caractéristiques essentielles – Ponge le souligne d'emblée – est d'être en bois : « *Table* contient sa matière (le bois). Quand elle est en verre ou en pierre (…) c'est l'exception, il faut le préciser » (*T*, II, 918). La table est un dernier avatar du motif de l'arbre, et même de celui, essentiel, du tronc d'arbre : « Elle est en bois (…). Elle tient de l'arbre, du tronc » (*ibid*., 927). Le modèle de l'arbre avait été à l'origine convoqué comme incitation à la parole (« Parle ! dressé face à tes pères »). Or la table rend un son, résonne :

J'aime j'admire et respecte le son impératif, bref, mais mat du (…) bois quand on le frappe quand on le fait réagir quand on exige de lui qu'il parle, qu'il fasse entendre sa voix (ibid., 937-938, je souligne).

Ponge ne prend en compte cet aspect qu'en juin 1971, c'est-à-dire après quatre ans de travail, mais il le considère aussitôt comme essentiel :

VOILÀ par quoi il faut commencer (car je le sais maintenant, par expérience plusieurs fois renouvelée : c'est le bois et sa sonorité qui surgissent pour moi chaque fois que je re-songe à la table) (ibid., 137).

Si le bois de la table « parle », le modèle de l'arbre devient moins nécessaire. Le tronc d'arbre est passé entièrement dans la table, c'est-à-dire dans le travail d'écriture. Le bois, c'est le travail d'écriture.

837 « Les prés ont assez bu », citation extraite de la troisième *Bucolique* de Virgile. Pour une interprétation détaillée de la citation dans son contexte virgilien, voir *Actes ou Textes*, *op. cit*., p. 119.

838 *Actes ou Textes*, *op. cit*., p. 118 et p. 124.

839 « C'est (aussi) ce qui est merveilleux dans le pré : cette *élémentarité* (*acquise* ?) (exquise aussi), et (…) cette *alimentarité* (comme on fait hacher sa viande chez le boucher). / Il y a quelque chose du bifsteack haché dans le pré » (*ibid*., 453).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Le Pré », lui, insiste sur la nécessité de quitter l'abri des *arbres* pour parvenir résolument au pré, où l'on s'allongera.

L'orage originel n'aura-t-il donc en nous si longuement grondé Seulement pour qu'enfin (…) Nous sortions de ces bois, Passions entre ces arbres et nos derniers scrupules, Et, quittant tout portique et toutes colonnades, (…) Nous nous trouvions bientôt alités de tout notre long sur ce pré Dès longtemps préparé pour nous par la nature (…) (NR, II, 343).

C'est un thème qui n'est, là encore, trouvé qu'en fin de travail (en juin 1964). Mais une fois aperçu, il va faire l'objet d'une quantité de variantes rédactionnelles, révélatrices de son importance, avant de trouver la forme qu'il revêt dans la version finale.

D'emblée il est articulé au thème de la fin de l'« orage originel » – thème sur lequel je reviendrai plus loin : il ne devient possible de quitter les arbres que lorsque cet orage s'apaise. Mais il est intéressant aussi de constater que les arbres sont régulièrement associés aux « portiques et colonnades ». Le déchiffrement de la métaphore n'est pas difficile : les colonnes sont les troncs des arbres, et soutiennent un « portique » formé par le feuillage, les frondaisons, abri traditionnel en cas d'orage. Le mot *portique*, fortement connoté d'Antiquité, désigne un passage couvert, une galerie à colonnes, qui servait souvent, signale Littré, « d'entrée couverte à quelque lieu ».Littré donne aussi une citation fort instructive : « Lorsque quelque orage obligeait d'interrompre les représentations [chez les anciens], le peuple se retirait dans les portiques qui étaient derrière le théâtre (Rollin, Hist. anc.) » Le *porticus* avait donc fonction d'abri, comme il continue de l'avoir sous sa forme populaire « porche »… Ce qu'il ressort de ces renseignements, c'est que le portique, qu'il soit entrée couverte ou abri, est en quelque sorte un « à côté », un lieu en marge, en retrait par rapport au lieu principal. Un lieu transitoire, où l'on n'est pas censé s'attarder. D'où la nécessité d'en sortir « enfin » :

Sortons donc de ces bois Quittons tout ce portique. Laissons ces colonnades Passons entre ces arbres et nos derniers scrupules Parvenons à ce pré (…) (FP, II, 541).

S'agirait-il de *sortir du bois*, comme l'annonçait la fin du texte de 1940 : « Fin du bois de pins. A partir d'ici l'on sort dans la campagne » (*RE*, I, 404) ? De l'un à l'autre texte se font en tout cas écho les références aux « colonnes ». Le mot apparaît très fréquemment dans « Le Carnet du Bois de pins » où les troncs sont dits « respectables colonnes », formant un « temple de la caducité » (*RE*, I, 381), l'auteur soulignant le confort qu'il y a à se promener « à l'aise au milieu de ces colonnes » (*ibid*, 384), et rêvant finalement à la réalisation « sublime » que constituerait, « dans une cathédrale », « une forêt de colonnes telles que l'on arriverait progressivement à l'obscurité totale (crypte) » (*ibid*, 400). La rêverie de 1940 est, on le note, l'inverse de celle du « Pré », dans laquelle l'aboutissement est, non l'obscurité au cœur du temple, mais la sortie hors du temple. Un rapprochement s'impose aussi avec l'image de la rhétorique « à colonnes » présente dans « Prologue aux questions rhétoriques » (1949) : « RHETORIQUE, pourquoi rappellerais-je ton nom ? Tu n'es plus qu'un mot à colonnes, nom d'un palais que je déteste (…). La poésie, un kiosque en ruines dans ses jardins » (*M*, II, 621). Les colonnes sont également associées à la rhétorique dans le « Texte sur l'électricité » quand Ponge suggère aux poètes d'user de leur matériau « sans souci des formes anciennes et les refondant dans la masse, comme on fait des vieilles statues pour en faire des canons, des balles….puis, quand il le faut, à nouveau des Colonnes, selon les exigences du Temps » (*L*, II, 499). Si les portiques sont donc des lieux

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

d'abri transitoires, les colonnes sont, elles, l'emblème des formes anciennes, dont il faut aussi savoir sortir.

Totalisation

Le pré et la table, derniers objets, sont l'occasion d'une méditation sur l'œuvre dont ils constituent l'ultime étape. Tous deux fournissent une panoplie symbolique propice à faire signifier l'ensemble du parcours, œuvre et vie mêlées. Ils sont l'occasion d'une saisie rétrospective, où se manifeste un désir de synthèse autobiographique. La dimension totalisatrice, déjà sensible dans « Le Pré ». est encore plus manifeste, grâce à un effet de boucle, dans *La Table*.

On l'a vu, le pré représente la conjonction du passé et de l'avenir :

Le pré gisant ici comme le participe passé par excellence S'y révère aussi bien comme notre préfixe des préfixes (NR, II, 342).

Il invite également à habiter le présent puisque *pré* « est aussi présent dans présent » (*FP*, II, 486). Il est totalité signifiante. « Participe par excellence », il fonctionne comme principe intégrateur grâce auquel, rétrospectivement tout élément *participe* au sens de l'ensemble.

C'est le champ de notre repos, préparé, participe passé auquel (…) ont participé tous les éléments toutes les actions passées, la mémoire ensuite, la souvenir de la totalité des actions passées. (…) Accumulation des jours passés et principe du jour d'aujourd'hui. (…) Le passé, c'est ce sur quoi nous marchons. C'est le sol sous nos pieds (ibid., 500-501, je souligne).

Le bilan qu'autorise la contemplation du pré comporte, on le voit, une dimension essentiellement dynamique. Il est principe d'avancée, et non constat d'aboutissement. Dynamique, il l'est aussi par sa façon remarquable de moduler le *parti pris* initial en l'entraînant dans le sens d'une *participation* indéfinie. Ce que la notion de parti pris pouvait connoter de rigidité est emporté par la vertu intégratrice du mouvement de participation. Tel est le rôle moteur du pré et de l'écriture du « Pré », grâce auxquels tout ce qui est advenu, advient et adviendra, prend part[840] au sens du parcours.

Avec *La Table*, c'est surtout à un effet de *bouclage* que l'on assiste, par la mise en relation de l'étape ultime de l'œuvre avec le moment de son origine. La table est conçue dès le début, rappelons-le, comme le tout dernier objet, celui qui permettra d'« absolument en finir ». Ce thème fait maintes fois retour au cours du travail. La table, dernier objet de méditation d'une œuvre dont elle a été, de manière continue, le support matériel, emblématise l'ensemble du parcours dont a témoigné cette œuvre. La prise en considération de la table en elle-même, appui de l'écriture au début comme à la fin de l'œuvre, est ce qui permet de boucler cette œuvre, en faisant se rejoindre ses deux termes extrêmes.

Ecrire *La Table* fait resurgir la table originelle, celle des premiers écrits, celle d'avant le « drame de l'expression », et d'avant la mort du père :

je parlerai des principales tables demeurées en ma mémoire et, principalement (c'est elle qui m'obsède ces jours-ci), cette table sur laquelle j'écrivais (…) rue

[840] *Participare* est formé de *pars* et de *capere*, « prendre ». Son premier sens latin est « faireparticiper » (« avoir sa part de » n'est que le 3ème sens). Le verbe *participer* est donc essentiellement actif, ou plus précisément factitif, de même que le pré est principe *participateur*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

des Chanoines, en 1922/23, (…) (j'y ai été photographié : par mon père ? par Hélène ?) (ibid., 936).

Il y a certainement chez Ponge tout un imaginaire de la *tabula rasa* des débuts, symbolisée par le dépouillement matériel présidant à l'écriture. Ponge insiste, dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*, sur le caractère *minimal* de ce dispositif :

j'avais arrangé une petite pièce qui était un ancien cabinet de toilette[841], où il n'y avait qu'une chaise et une table, une petite table. (…) au mur j'avais épinglé un alphabet en gros caractères ; et sous la table, il y avait mon Littré (EPS, 71-72).

Un tel dépouillement emblématise l'aspiration à faire table rase pour « tout reprendre du début », pour refonder le langage à partir seulement de l'alphabet et d'un support (la table) permettant d'en tracer par écrit les signes. Mais la table rase est présente aussi, irréductible, à la fin de l'œuvre. Point de départ et aboutissement, elle est à la fois ce qui était déjà là et ce qui subsiste toujours :

Table rase ayant été faite (dite), qu'en reste-t-il Eh bien, j'en demande pardon à Descartes il ne reste ni Je ni pense ni je ni suis, ni je pense ni donc ni je suis, il ne reste mais il reste (encore) incontestablement la table. Rase ou pas rase comme on voudra il reste la table il reste LA TABLE (ibid., 926).

La table, en plus d'être emblème de l'œuvre, est donc justification *a posteriori* du parti pris des choses, rappel de l'irréductibilité des objets et de leur « évidence opposable ». En outre, en soulignant que la table « sert d'appui au corps de l'écrivain » (*ibid*., 921), l'auteur relit sous un nouvel éclairage le parcours qu'il décrivait dans la « Tentative orale ». Il insistait alors, pour expliquer son parti pris en faveur des objets, sur son besoin de trouver un appui solide, un étai. Désormais, symbolisée par la table, c'est l'activité d'écriture elle-même qui tend à se substituer à cet étai.

Dans ce contexte rétrospectif la table sert de levier à la remontée de souvenirs plus lointains, antérieurs aux débuts de l'œuvre. *La Table* opère un véritable retour aux origines, dans une poussée autobiographique manifeste. « Le texte », écrit Jean-Marie Gleize, « se révèle profondément autobiographique. Francis Ponge s'y couche et entrouvre la trappe : ce qui vient c'est l'enfant, l'enfant qu'il a été et celui qu'il devient en choisissant d'écrire»[842]. Tout d'abord, en tant que fondement originel, la table fait remonter la figure maternelle : « La table (…) c'est bien qu'elle soit du féminin, car elle a quelque chose de la mère portant (à quatre pattes) le corps de l'écrivain.(…) Mère immobile Plateau d'appui» (*ibid*., 921-922). Jean-Marie Gleize souligne le rôle décisif de cette première image : « l'identification de la table à la mère (…) est capitale, elle ouvre la brèche. C'est elle qui autorise, symétriquement, le surgissement inopiné de la figure du père »[843]. C'est en effet de manière parfaitement inattendue, sans lien apparent avec l'objet-table, que surgit ce souvenir d'enfance, souvent cité :

J'aimais (tant) voir mon père se laver les mains. (…) c'est l'un des souvenirs les plus précis (et précieux) que je retrouve incessamment de lui (dans ma mémoire). J'observais avec admiration (et amour) cette façon à lui de savonner et de rincer ses chères mains (ibid., 927-928).

841 ***Faut-il voir là une des raisons inconscientes du choix, vingt ans plus tard, de traiter de la « toilette intellectuelle », à travers l'objet savon ?…***

842 *Francis Ponge*, *op. cit*. p.259.

843 *Ibid*., p. 256.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Dans son apparente incongruité, ce passage – qui éclaire rétrospectivement la thématique du *Savon* – est exemplaire du caractère brut du texte, celui-ci livrant ses matériaux au fur et à mesure, sans les retravailler. Le souvenir qu'il exhume ainsi y apparaît comme une sorte de pépite autobiographique. C'est un exemple spectaculaire de cette façon de jouer « cartes sur tables » que pratique désormais Ponge, y compris lorsque les cartes apparaissent dans le désordre – ou l'ordre – de l'inconscient. « Quel est le lien entre ce retour de l'enfance (père-et-mère) et le travail en cours ? » interroge Jean-Marie Gleize : « Ce lien est, nettement, le sentiment de la proximité de la mort »[844]. Sa méditation à propos de la table d'écriture a en effet amené Ponge à « tresser deux fils », « celui de sa mort réelle, qui implique et appelle l'évocation du père (de sa mort réelle à lui, jamais vraiment acceptée) (…) [et celui] de sa mort comme auteur ». C'est dans le thème de la filiation, conclut Jean-Marie Gleize, que « les deux fils se rejoignent »[845]. En effet, par le biais de la table, lieu d'engendrement à tous les sens du terme, Ponge inscrit son œuvre dans une filiation qui le rattache à la lignée de ses ancêtres : « sur la table acquise ou fabriquée par ses pères /le fils est accouché de ses œuvres /sont accouchés de leurs œuvres les fils (plusieurs générations) » (*ibid*., 928).

Ce n'est pas non plus par hasard que surgit, inopinément encore, cet autre élément autobiographique, beaucoup plus récent, qu'est la sortie du Parti communiste. L'événement, analysé comme choix de la « parole naissante », appartient au thème de l'engendrement. Il est nouvelle naissance, en tant que naissance de l'individu à sa parole propre :

Ce qui serait intéressant ? – Que je me rappelle quand pourquoi et comment je suis sorti du Parti (vers 1947-48-49). Ce n'est pas (explication marxiste) que je sois devenu riche (…). Ni conformiste : mes écrits le prouvent assez. Ni religieux d'aucune religion (…). Je pris mon propre parti : celui de la parole naissante (à l'état naissant) (ibid., 934).

Relecture du parcours, par rapport à « l 'orage originel »

Après quatre ans de travail, le pré devient, dans les derniers essais rédactionnels (juin 1964), symbole du lieu ultime où l'on accède au cœur du mystère : « C'est que nous voici parvenus au saint des saints / Au naos » (*FP*, II, 510). Les termes « saint des saints » et « naos » désignent tous deux lapartie la plus profonde et la plus sacrée du temple, où est censée reposer la divinité, et où le profane n'accède pas. Cette notion d'aboutissement, et sa formulation en termes sacrés, seront gardés dans la version définitive : « Serions-nous donc déjà parvenus au naos (…) ? Nous voici, en tout cas, (…) au seul niveau logique qui nous convient » (*NR*, 341). La référence au Logos y souligne que la religion dont il s'agit ici (connotée de paganisme antique) est une religion de la parole. Peut-on alors interpréter le naos du pré comme le terme de la quête de la parole ?

Il est une autre formule, dont l'apparition est contemporaine de celle-ci, qui, renvoyant elle aussi à un parcours dont le pré serait terme (et recourant au même verbe « parvenir »), en désigne peut-être aussi le commencement avec l'évocation d'un « orage originel » :

L'orage originel / Langage originel, l'orage initial n'aura-t-il donc en nous si longuement grondé (parlé) Sinon pour qu'à sa fin – car il s'éloigne, mais subsiste encore, partiellement, à l'horizon bas qu'il surplombe – (…), Nous sortions de ce bois, passions entre ces arbres et nos derniers scrupules, Parvenions à ce pré,

844 *Ibid*., p. 256.

845 *Ibid*. p. 258.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

dès longtemps préparé pour nous par la nature, où n'avoir plus égard qu'au ciel bleu (FP, II, 490).

Ce motif de l'orage originel était apparu fugitivement en fin d'année 1962 où le pré était dit « de l'orage initial (originel) suite douce, persistance et persévérance en douceur » (*ibid*., 463, je souligne). Eclipsé ensuite jusqu'en 1964, il prend à partir de ce moment une importance massive, donnant lieu à une quantité impressionnante de réécritures[846]. Gardé dans la version définitive, il maintiendra l'articulation étroite entre l'arrivée sur le pré et l'orage originel :

L'orage originel n'aura-t-il donc en nous si longuement grondé Seulement pour qu'enfin – car il s'éloigne, n'occupant plus que partiellement l'horizon bas où il fulgure encore – Parant au plus urgent, allant au plus pressé, Nous sortions de ces bois, Passions entre ces arbres et nos derniers scrupules, Et, quittant tout portique et toutes colonnades, Transportés tout à coup par une sorte d'enthousiasme paisible (…), Nous nous trouvions bientôt alités de tout notre long sur ce pré (…) (NR, II, 343).

Sur le sens de cet orage originel, on peut longuement s'interroger : il prête à plusieurs interprétations. Il s'inscrit en tout cas dans la dimension d'un retour aux origines de l'œuvre, permettant rétrospectivement d'en embrasser le parcours. Mais si le point d'aboutissement de ce parcours coïncide avec le pré, son point d'origine est beaucoup plus mouvant, et le retour vers lui plus incertain : « comme si » écrivent Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, « avancer, en l'occurrence, c'était à la fois indéfiniment reculer le moment de l'origine (…) et reculer *vers* cette rencontre de l'origine », dans un retour « aussi nécessaire qu'impossible »[847]. L'orage originel est peut-être l'émotion initiale qui a mis en branle l'œuvre, mais bien plus lointainement il est susceptible de renvoyer aussi aux origines du monde. Ponge n'évoque-t-il pas dans *La Seine*, un « âge premier de la Terre où son histoire se réduisit à une sorte d'orage perpétuel » (*SEI*, I, 287) ? Selon cette cosmogonie (qui remplace, dit Ponge, la Genèse des « précédents livres sacrés »), c'est l'apaisement progressif de cet orage qui aurait permis à la vie d'apparaître sur terre. *La Fabrique du pré* reproduit cette histoire : l'eau tombée du ciel, dont le pré s'est longuement imprégné pendant l'orage, permettra, le ciel une fois dégagé, le surgissement de la végétation sur le pré, dans une résurrection du « cendrier universel ». Telle est la « suite douce » de l'orage : une résurrection. Or celle-ci se voit traduite également par l'auteur sur le plan psychologique, lorsque celui-ci évoque un sentiment de renaissance sur le pré succédant à un intense découragement :

Tout près de l'abandon allongé sur ce pré Et presque décidé à ne plus en bouger A garder le silence A mourir là-dessus Pour être mis dessous Sans plus un geste à faire, La prise de conscience soudain de la verticalité de l'herbe, la constante insurrection du vert nous ressuscite (ibid., 473).

Il semble dès lors possible d'interpréter l'orage originel comme le moment initial de l'œuvre : il renverrait au « drame de l'expression » vécu au commencement, dans les années vingt, lorsque l'inaccessibilité de l'idéal entrevu conduisait à un découragement allant jusqu'à la tentation du suicide et hanté en tout cas par celle du silence (« presque décidé à garder le silence, à mourir là-dessus ») ; l'apaisement de l'orage correspondrait au dépassement de

846 Travail spectaculaire dont témoignent aussi les notes du « Reliquat du pré » : au total une quarantaine d'essais rédactionnels sur ce thème, entre le 25 juin et le 25 juillet 1964 (date d'achèvement du dossier).

847 J. M. Gleize et B. Veck, *Actes ou textes*, *op. cit*., p. 101.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

la tourmente intérieure grâce au retour à la vertu émulatrice des choses. Tendrait à conforter cette interprétation la formule par laquelle Ponge qualifie « l'orage initial » de « originel en nous » (*ibid*., 495). Va aussi dans ce sens le fait que l'orage était effectivement présent « initialement » dans l'œuvre puisqu'il est mentionné dans « Mon arbre », en 1926 :

Mon arbre dans un siècle encore malentendu, (…) A l'égal des plus grands sera tard reconnu. Mais alors il fera l'orage ou le silence (PR, I,190)

Il me semble finalement que la formule trouvée en juin 1964, articulant l'accession au pré à l'apaisement de l'orage initial, est bien un raccourci du sens de l'œuvre, et que cet apaisement signale, avec l'image du « naos », un accomplissement. « Le Pré » est le moment de l'œuvre où il est pris acte pleinement de la fin de l'orage et de la possibilité de quitter l'abri des arbres, symbolisant la « parole qui garde ». C'est la prise en considération du ciel bleu après le ciel d'orage (j'y reviendrai) ; c'est aussi le choix de la vie contre la tentation originelle de la dévastation : le très ancien mot d'ordre « tout détruire sous une catastrophe des eaux (…). Ridiculisons les paroles par la catastrophe, – l'abus simple des paroles » (*PR*, I, 175) peut être considéré rétrospectivement comme une tentative de radicalisation désespérée de l'orage. Du reste, l'explication étymologique d'*orage* donnée au Littré (que Ponge a très certainement consulté) précise que le motvient « d'une forme fictive « *auraticum* », du latin *aura*, « vent, souffle». L'orage est donc un avatar du vent, cette très vieille menace de puissance autoritaire pesant sur la parole. Mais si à l'origine la parole cherchait, contre le silence, à s'approprier cette puissance en s'incarnant dans l'orage (« il fera l'orage ou le silence »), l'aboutissement du parcours, ce pourrait bien être l'accession pleine et entière à une parole délivrée de l'alternative orage-silence. Une parole qui ne se mesure plus aux puissances de la nature, mais qui assume orgueilleusement son humanité.

A ce titre, la longue hésitation du texte entre « gronder » et « parler »[848] serait hautement significative d'un passage du *grondement*, mode d'expression que l'homme partage avec certains éléments naturels, comme le tonnerre – et certains animaux, tels que le chien –, à la *parole*, spécifiquement humaine[849]. D'autant plus que le grondement, qui comporte des sèmes tels que « menace » ou « émeute sur le point d'éclater », réfère clairement à la colère, ce sentiment dominant dans tout le début de l'œuvre de Ponge et jamais totalement disparu, (du reste l'orage, s'« il s'éloigne », cependant « fulgure encore » sur « l'horizon bas ») (*NR*, II, 343). Cette colère aurait eu initialement du mal à s'exprimer, à se faire entendre : « gronder » ne désigne-t-il pas aussi, en parlant des hommes, le fait de « se plaindre à voix basse entre ses dents sous l'effet de la colère » (Littré) ? Le grondement n'est pas encore tout à fait une parole articulée. Ponge a-t-il gardé, dans la version finale, les deux termes « gronder » et « parler » pour signifier son accès progressif à la parole véritable ? Une parole à laquelle il a assigné pour fonction la louange, alors que « gronder » signifie le mécontentement. C'est peut-être dans ce texte final que se dit le passage définitif d'un grondement encore très lié aux affects de la colère et de la souffrance à la PAROLE.

4. Pré : paradis de la parole ?

Avec « Le Pré » se configure un espace paradisiaque qui fait écho, en fin d'œuvre, à celui qu'évoquait originellement « La Promenade dans nos serres ». Mais la parole s'y déploie avec une liberté nouvelle et elle atteint, avec la notion d' « onomatopées originelles », la

[848] Hésitation maintenue dans la version définitive : « l'orage originel a longuement parlé ». (…) « n'aura-t-il donc en nous si longuement grondé » (*NR*, II, 343).

[849] Etymologiquement, le grondement – du latin *grundire*, forme parallèle à *grunnire*, « grogner » – n'est qu'un grognement.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

dimension d'une recréation du monde. Entre « parole » et « paradis » la notion de *parabole*, tardivement introduite par Ponge, vient tisser un réseau de sons et de significations.

A. « Le Pré », nouvelle « Promenade dans nos serres »?

« Le Pré » est, comme l'était « La Mounine », profondément relié à une émotion ressentie en un lieu et un moment précis, émotion que dans un cas comme dans l'autre le texte se propose d'élucider.[850] Or dès la première évocation – en octobre 1960 – de ce pré, aperçu près du Chambon sur Lignon l'été précédent, mention est faite des *promeneurs* qui s'y trouvaient :

En haut (…), nous nous trouvions parmi des buissons secs, (…) parmi les rochers et les fûts d'arbres. Et tout en bas de nous coulait une rivière (…). Entre les deux, le pré. Une théorie de promeneurs l'empiétait, au bord de l'eau (FP, II, 437-438).

Dès ce même fragment, du reste, le pré est défini par rapport à l'activité humaine, comme seul lieu de passage aisé entre les roches et la rivière. Cet aspect propice à la promenade sera souligné plusieurs fois dans le travail ultérieur : « Les prés sont (…) la partie [d'une vallée] (…) disons marchable, ambulable, piétinable » (*ibid*., 456, je souligne) ; « Lieu habitable, promenable,surface amène » (*ibid*., 477, je souligne).

Quant aux promeneurs eux-mêmes, Ponge les mentionnera de nouveau dans le passage de juin 1964 où, revenant sur le moment précis de sa contemplation initiale du pré, il tentera de dire « de quelle émotion il [le texte] naquit » (*ibid*., 487) :

Etait-ce dimanche ? Des promeneurs par groupe, groupe d'amis, familles, avançaient sur ce pré. Ce pré connaissait une population (au sens actif). Voilà. Ce fut tout. (…) Je fus je ne sais pourquoi saisi d'une sorte d'enthousiasme secret, calme (…). Je sus immédiatement que cette vision demeurerait telle quelle, intacte dans ma mémoire (ibid., 488).

Du reste, une note datée de 1970 atteste que l'émotion éprouvée devant ces promeneurs est d'autant plus importante qu'elle renvoie à un autre souvenir, plus ancien : « La procession endimanchée de quelque (blanche) théorie de promeneurs en famille le long d'un ruisseau (…), voilà qui m'a, à deux reprises, ému. La première fois, ce fut en Alsace, au printemps (…) »[851].

« Le Pré » propose donc un espace « amène » de promenade, ce qui rappelle évidemment « La Promenade dans nos serres ». Aux deux extrémités de l'œuvre, il y aurait ainsi la proposition, faite au lecteur, d'un espace d'heureuse circulation qui, serres ou pré, est celui du langage. Mais l'effet d'écho ne s'arrête pas là. Car si « La Promenade » décrivait un jardin fleuri, le pré ne tarde pas à recevoir la qualification de « paradis ». Or Ponge a depuis longtemps noté qu'un paradis est étymologiquement un *jardin*, recopiant dès 1941, dans « Le Mimosa », la définition suivante trouvée au Littré : « Paradis : grands parcs, jardins délicieux. Les parcs des rois achéménides (Renan). Mot persan » (*RE*, I, 374). La mention du pré comme paradis, dans *La Fabrique du Pré*, apparaît en 1962 :

Le pré est la plus douce des propositions de la nature à l'homme, animal vagabond (Paradis) sous un ciel clément dans un climat tempéré (…). Enfin, un pré (FP, II, 463).

850 Ce qui indique le statut privilégié de ces deux textes, sur le plan de l'imaginaire et de l'affectivité.

851 Note citée par Bernard Veck (*OC* II, 1528, note 9 sur le texte).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Elle est reprise et développée en novembre 1963 :

Lieu habitable, promenable (…). Aperçu tout à coup comme Déjà habité, promené (parcouru) par les/ bienheureux /créatures enfin bienheureuses. C'était un dimanche. Un lieu de loisir éternel. Une récompense, une aménité (enfin !) de la nature, un pardon (ibid, 477, je souligne).

L'assimilation des promeneurs à des « bienheureux » fait du pré le lieu de la béatitude. Et aussi, comme le paradis, celui où l'on ressuscite : Ponge poursuit en effet en qualifiant le pré de « lieu aussi de la résurrection de la vie universelle sous sa forme la plus élémentaire (…). Il fleurit, il fiorit »[852] (*ibid*., 477). On a vu aussi plus haut comment Ponge mettait en scène sa propre « résurrection » sur ce pré où le découragement l'avait fait s'étendre dans un quasi-abandon à la mort. L'invocation qui appelle cette résurrection, « Oh ! alors, la merveilleuse simplicité des prés vienne à mon secours ! » (*ibid*., 472) constitue un effet d'écho supplémentaire par rapport à « La Promenade dans nos serres », qui comportait un semblable appel au secours : « Ô draperies des mots, assemblages de l'art littéraire, ô massifs, ô pluriels, parterres de voyelles colorées, (…), à mon secours ! » (*PR*, I, 176)

L'espace des serres et l'espace du pré sont donc deux motifs paradisiaques. Mais, à quarante-cinq années d'intervalle, on ne s'étonnera pas que la nouvelle évocation du lieu idyllique comporte quelques différences par rapport à la première. Ici, à la place des serres destinées à la culture de fleurs somptueuses, on trouve une végétation élémentaire – herbes et graminées. Si l'on se souvient que dans « La Promenade », les fleurs représentaient les mots (« parterres de fleurs colorées », « boucles superbes des consonnes »…), il semble qu'ici l'importance donnée à la perfection verbale cède le pas à la considération d'un espace *élémentaire* de la parole. Si la nature, sous forme d'herbe, (l'un des grands thèmes du texte, est, on l'a vu, la Nature) semble l'emporter ici sur la culture, peut-être peut-on y voir une confiance dans la nature parolière de l'homme, même lorsqu'elle s'exerce sans rhétorique concertée, dans une certaine liberté[853]. A la question « Pourquoi aimons-nous un pré ? », Ponge répond du reste « parce que c'est une pelouse non interdite » (*FP*, II, 454). Si le pré représente un espace de plus grande liberté que les serres c'est aussi parce qu'il se trouve associé à un imaginaire nourricier (pacage, « biberons » de l'herbe) et devient ainsi un lieu non seulement de circulation mais de mise à disposition de la nourriture, et d'assimilation permanente. La sensualité tient une place beaucoup plus grande dans cet espace que dans celui de « La Promenade ».

Mais surtout, « Le Pré » donne à lire une articulation beaucoup plus nette entre *paradis* et *parole*, notamment à partir du moment (15 juillet 1964, donc dans les derniers jours de travail) où est enfin trouvée l'orchestration définitive du thème paradisiaque, : « Que parfois la Nature à notre réveil nous propose ce à quoi justement nous étions disposés, la louange aussitôt s'enfle dans notre gorge. Nous croyons être au Paradis » (*ibid*, 498). Dans cette formule, qui sera conservée dans la version finale – avec la seule modification d'une disposition versifiée – le mot de « louange » équivaut à « parole ». En effet les formulations préparatoires montrent que c'est « parole » qui apparaissait primitivement. Le 28 juin 1964 Ponge écrivait :

Comment l'être [il s'agit du pré] sans le refaire en paroles. Comment le posséderions-nous s'il ne sortait pas de notre bouche. La parole dès lors s'enfle

[852] La connotation religieuse se renforce ici d'une probable référence, avec l'archaïsme « fiorit », aux *Fioretti* de saint François d'Assise.

[853] « Serres » est après tout de la famille de « serrure »…

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

dans notre bouche (dans notre gorge). Nous n'avons d'autre raison d'être que de le dire (ibid, 493, je souligne).

Plusieurs passages du « Reliquat » (tous du 12 juillet 1964) confirment le choix du mot « parole » au lieu de « louange » dans la formulation initiale : « Parfois notre nature nous prédispose à un pré et voici qu'aussitôt par endroits elle nous le procure. (…) La parole aussitôt dans notre gorge se rassemble» (*ibid*., 535) Ou encore :

La parole dès lors s'enfle dans notre bouche Telle sera aujourd'hui notre façon d'être (ibid., 536).[854]

B. Parole et Paradis

Le paradis du « Pré » est bien celui de la *parole*, non de l'art en général. « Le Pré » manifeste en effet une définitive valorisation de la parole par rapport aux autres formes d'expression, et surtout par rapport à la peinture. Le Paradis sera de paroles, non de formes ou de couleurs. Ce démarquage par rapport à la peinture se marque aussi dans l'insistance sur l'aspect musical, plus que pictural, du pré, thème apparu dès janvier 1963 :

Dieu merci, nous ne sommes pas qu'un peintre et nous avons autre chose à dire du pré que (prenant notre brosse) de brosser, d'étaler, d'étendre bien à plat (…) une couche étendue de vert : car enfin (…) le pré sonne (musique, clavecin) (…). Le pré aussi est une occasion de chef-d'œuvre d'esprit. De chef-d'œuvre logique. (…). Et il a aussi (…) une odeur, une haleine, une respiration (ibid., 469, je souligne).

Le pré sera *logique*, inscrit dans le Logos, mais il lui faudra être aussi *physique*, incluant le fait de s'adresser à l'oreille, ainsi que l'exercice du souffle, caractéristiques de la parole. Celle-ci est, ailleurs, valorisée plus explicitement encore comme seule capable de rendre compte du pré : « Comment le reconnaîtrions-nous sinon par la parole ? » (*ibid*., 494). Faire naître le pré,

voilà qui ne se peut, disons-le tout de suite qu'en termes de parole qui sont les seuls moyens de l'esprit. (…) Malgré notre amour pour la peinture Prendre un tube de vert, l'étaler sur la page, ce n'est pas faire un pré. Ils naissent autrement. Ils sourdent de la page (…). Il y faut l'espace de l'écriture (de l'inscription) Et que le temps nécessaire à la parole à l'élocution y soit mis Préparons donc la page où puisse naître aujourd'hui une vérité qui soit verte (ibid., 497).

« Le Pré » propose l' accession à un paradis de et par la parole. Quelles sont les principales composantes de ce thème paradisiaque ?

Coïncidence du désir et du monde

Dès la première formulation du « nous croyons être au Paradis », l'impression paradisiaque est présentée comme l'effet d'une merveilleuse coïncidence, au réveil, entre les rêves de la nuit et les propositions faites par le jour. Cette coïncidence est ce qui fondera l'incipit du texte définitif :

[854] ***L'hésitation entre les deux mots finit par donner lieu à une formulation double : « La louange parole aussitôt s'enfle dans notre gorge : il nous semble être au Paradis » (ibid., 537).***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Que parfois la Nature, à notre réveil nous propose Ce à quoi justement nous étions disposés, La louange aussitôt s'enfle dans notre gorge. Nous croyons être au Paradis (NR, II, 340).

Si le détail de cette articulation n'apparaît pas dans la version définitive, il est explicite dans les fragments de la fin du travail (juillet 1964), tels que les propose la *Fabrique*. Le sentiment d'« être au paradis » naît de ce que

parfois, la Nature au réveil de nos (…) cinq sens /au sortir du campement nocturne (…) leur propose (…) le séjour vers lequel, durant notre recomplexion nocturne, nous avions (…) profondément aspiré (…) [ainsi nos sens] se croient au séjour qu'en leur recomplexion nocturne ils avaient tous ensemble profondément aspiré (FP, II, 507).

Ce qui fait « s'enfler » la parole, c'est cette coïncidence, à l'aurore, du désir et du monde. Voici que qui provoque l'*inspiration*, au sens propre ici, puisque enfler (du latin *inflare,* de *flare* « souffler ») signifie « remplir de souffle, d'air »[855].

Il y a donc rappel, au stade ultime de l'œuvre, de la délivrance, désormais conquise (se croire en paradis, c'est, dit Littré « être dans une extrême joie, ou se trouver délivré d'une vive douleur, d'une grande inquiétude ») à l'égard de ce qu'était autrefois le tragique des aurores, cet empêchement de la parole, renouvelé chaque matin. Maintenant c'est au réveil, à l'articulation de la nuit et du jour, au moment précisément où elle était naguère frappée d'interdiction, que la parole s'enfle dans la gorge. Car le spectacle offert, au réveil, par la nature, est exactement le « séjour » auquel le dormeur, dans sa « recomplexion nocturne », donc au plus profond de lui-même, aspirait. Dans « séjour » il y a « jour » (y compris étymologiquement : *subdiurnare* , « durer longtemps ») ; le « céleste séjour » périphrase traditionnelle pour « paradis », n'est plus en opposition avec les aspirations liées à la nuit. Le paradis, c'est la coïncidence miraculeuse du désir et du monde tel qu'il est, en pleine lumière. Ce qui recoupe la coïncidence, largement soulignée par le texte, entre *la Nature* et *notre nature*. La parole, dont la qualité essentielle est d'être de louange, naît de cet accord.

C'est là le parachèvement du travail accompli avec « Le Soleil », où s'affirmait l'ambition de« changer le mal en bien » et « les travaux forcés en Paradis » grâce au « pouvoir du langage » (*P*, I 783, je souligne). Le soleil était le principe organisateur d'un enfer de la création ; il éclairait la damnation des créatures, dans toute sa variété, mettant en lumière « les formes et les couleurs » comme autant de façons, écrivait Ponge, d'exprimer « la damnation particulière de chaque être, (…) c'est-à-dire sa façon particulière d'adorer et de mourir » (*ibid*.,782). « Le Pré » fera de cette variété le principe, au contraire, d'un paradis de paroles. L'élan donné par la nouvelle aurore conduit à une re-création du monde.

Paradis de la re-création

L'instrument principal de cette recréation sera découvert tardivement, à la fin de l'année 1963 : c'est grâce à la notion d'*onomatopées originelles*, que l'auteur trouve enfin comment faire pour que les prés de parole « naissent autrement » que ceux des peintres.

Le 22 décembre 1963, Ponge note :

Pré. Pratum. Paratus. (Nous avons à nous arranger avec nos mots, du moins avec nos syllabes, nos racines.) Racines des significations. Onomatopées originelles : comment en sortir ? Impossible ! Donc, il faut y rentrer. (…)

[855] Le terme « enfler » particulièrement heureux, permet aussi de suggérer qu'on peut « enfler la voix » sans pour autant tomber dans l'*enflure*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Leurs variations, leurs développements, diversifications, ramifications (…), régénérations, réensemencements suffisent à dire la complexité de la vie et du monde, (…). Encore faut-il les prononcer, – Parler. Et peut-être paraboler. Toutes, les dire (FP, II, 482-483).

C'est là un passage capital, et particulièrement dense. Il débouche sur l'association « parler-paraboler », dont je réserve le commentaire pour plus tard, mais qu'il me fallait citer pour montrer qu'elle surgit dans le même mouvement que la découverte des onomatopées originelles. Le texte, à cette étape, connaît une spectaculaire avancée heuristique.

M'attachant pour le moment à la notion d'onomatopées originelles, je soulignerai ce commentaire qu'en donne Ponge un peu plus loin : « sur le plan logique nous nous trouvons au seul niveau qui nous convienne, celui des onomatopées originelles, des infrasignifications » (*ibid*., 505). En effet, ce niveau, caractérisé par sa profondeur, nous ramène à l'objeu, dont la définition mentionnait « les liaisons formées au niveau des racines » (*P*, I, 778). C'est à cette profondeur seulement que peut s'opérer une re-création, de même que c'est là seulement que peut s'établir le fonctionnement de l'objeu. Et surtout, c'est là que peut être trouvée l'*objoie* – cette notion que Ponge va très bientôt « officialiser » dans l'Appendice V au *Savon*. L'objoie est le signe que le texte est parvenu à son paradis : « ce que j'appelle l' "Objoie" » écrira Ponge dans « Texte sur Picasso », c'est « l'orgasme auquel atteint tout système de signes parvenu, par un redoublement forcené de l'étreinte textuelle, au *Septième Ciel »* (*AC*, II p 730).

L'accession au niveau de profondeur où résident les « infrasignifications » que sont les racines des mots autorise une euphorique re-création verbale à partir des sons élémentaires. C'est la première fois que Ponge, qui a pourtant recouru depuis toujours aux racines des mots, leur donne un rôle aussi totalement matriciel par rapport au texte en train de s'écrire. Comme si, en effet, il atteignait là, enfin, « au seul niveau logique » qui le satisfasse véritablement. Ce sur quoi insistera encore la version finale : « Nous voici, en tout cas (…) au seul niveau logique qui nous convienne » (*NR*, II, 341). L'enjeu est de substituer à *la création divine* les *nominations originelles dues à l'homme* et à lui seul :

La nature aussitôt nous le rappelle, contre les impostures de la poésie. Il n'y avait point d'imposture dans la nomination originelle. Lorsque l'homme a nommé le pré, (…) il avait un besoin de le distinguer de le désigner à sa famille, comme le lieu de repos privilégié (…). Il en avait eu l'émotion et pour en avoir la pratique il avait eu besoin de le désigner (FP, II, 497-498).

Dire le monde, à l'aide des onomatopées originelles, ce sera refaire la création :

Leurs variations suffiront bien à dire La merveilleuse et fastidieuse Monotonie et variété du monde Enfin, sa perpétuité(FP, II, 510).

Il faut remarquer que depuis le passage par l'enfouissement symbolique des années cinquante, enfouissement jusqu'« au niveau des RACINES, où se confondent les choses et les formulations » (*M*, I, 631), l'aspiration à retrouver un état primitif du langage, dans lequel mots et choses seraient en continuité, est de plus en plus prégnante chez Ponge. Elle apparaissait ainsi dans les dossiers de « La Figue », où la poésie était dite « art d'assembler les mots de façon à mordre (…) dans le fond obscur des choses », et de faire revenir les mots « à leur origine concrète, au rapprochement des racines, au lieu antérieur où les choses et les mots se confondent » (*CFP*, II, 820). Elle s'exprime aussi, à plusieurs reprises, dans les *Entretiens avec Philippe Sollers*[856].

[856] *EPS,* 46-47 et 169-170. Sur ce thème, voir l'analyse de Jean Pierrot, dans *Francis Ponge*, Corti, 1993, pp. 331-337.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'ambition d'un paradis recréé par les paroles découle, en outre, d'une conception formulée à plusieurs reprises par Ponge dans les années cinquante : celle du monde comme *enfer*, produit de la création divine comme *erreur*. Ainsi lit-on dans *Des étrangetés naturelles* (1953) :

J'imagine le monde comme un Paradis perdu, au sens de devenu fou, le Paradis transformé en Chaos anarchique, en prison, en enfer et chaque être [s'adaptant] pour vivre quand même, malgré le coup de baguette qui a tout dérangé, qui a déclenché le désordre et la folie (II, 952)[857].

Dans « Errare divinum est » (1954), la variété des espèces est conçue (comme dans « Le Soleil », dont l'achèvement est contemporain) comme la manifestation même de la damnation des créatures :

C'est la Puissance qui se trompe, et nous (…), créatures de cette puissance, supportons le poids de ces erreurs (…). La particularité de l'erreur étant ce qu'on appelle personnalité ou caractère… Et, quant à moi (ou au parti pris des choses), ce qu'il s'agit de définir. La particularité de la damnation de chaque chose(PE, II, 1016).

Le rôle du poète est donc précisément de retourner la damnation de la variété en glorification de cette variété, par l'attention portée à la particularité de chaque créature. L'aspiration à rendre compte de la variété du monde est présente de longue date chez Ponge – qui, en 1943, écrivait avoir songé pour son œuvre au titre « De Varietate rerum » (*PR*, I, 217) – mais c'est tardivement qu'elle se formule comme réponse à la création divine, et c'est dans « Le Pré » qu'elle trouve son accomplissement. En effet, si Ponge avait d'abord parlé de « complexité » du monde, pour désigner ce dont les onomatopées originelles permettraient de rendre compte, il remplacera ensuite ce mot par « variété », jusque dans la version définitive du texte qui indiquera l'aptitude des onomatopées originelles à exprimer « la merveilleusement fastidieuse monotonie et variété du monde » (*NR*, II, 342, je souligne).

Une telle re-création implique, paradoxalement, une valorisation de l'erreur : « Il y aurait seulement à constater que Les Erreurs se compensent ou s'harmonisent, de façon à fonctionner » (*PE*, II, 1017). Les êtres vivants, autant d'erreurs, ont su « se compenser » et « s'harmoniser » « de façon à fonctionner ». C'est ce fonctionnement, rachetant une création mauvaise, qui est admirable. C'est lui que tente de reproduire la création par la parole (spécifiquement humaine : rappelons que le soleil, image du créateur, « n'a pas la parole »). Revendiquer, admirer, louer la « particularité de la damnation » de chaque chose, c'est racheter la damnation en faisant de la création un paradis de la variété. Dans la lignée des textes antérieurs déjà anciens où apparaît la notion de « paradis », notamment « Le Galet »[858], le paradis selon Ponge coïnciderait avec la consécration de la variété, dégagée de la damnation originelle qu'elle représentait. La variété est le fait du vivant, et le paradis n'est pas celui des essences immuables, mais de la pleine réalisation, assumée et même louée, de cette variété.

Le paradis du « Pré » est ainsi en quelque sorte un *para-dit*, une autre création par le Verbe, (grâce aux onomatopées primitives), rachetant l'originel « coup de baguette » créateur, qui n'a déclenché que « le désordre et la folie » (« Des étrangetés naturelles »). Le paradis de la parolen'est pas retour à un *paradis perdu*, il est paradis *trouvé*. Ceci

857 ***Cette vision tragique de la création était, du reste, déjà sensible dans « Ad litem » en 1931.***

858 « Toutes les formes de la pierre existent simultanément au monde. (…) Point de conception : tout existe ; ou plutôt, comme au paradis, toute la conception existe » (*PPC*, I, 54, je souligne).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

apparaissait déjà nettement dans « La Figue », dont l'objectif était en effet de créer une « figue de paroles », conçue pour s'opposer à la « figue véritable » qui « est au paradis de l'existence », paradis « par définition perdu » (*CFP*, II, 823). « Comment faire ? » poursuivait Ponge :

Il me faut faire confiance à l'erreur des paroles. A la fraternité des créatures et des paroles (ibid, II, 824).

Contre la nostalgie du paradis perdu, et bien perdu, il faut donc créer un paradis des paroles, dans lequel l'erreur a sa place, essentielle même, alors qu'elle n'était qu'un *résultat* de la création divine : « Vivre, être, créer, c'est errer. Hors de l'immobilité, du néant (que nous récusons, renions, détestons), il n'y a qu'erreurs. *Vivent donc les erreurs !* » dira le « Texte sur Picasso » (*AC*, II, 737).

Perpétuité, objeu, « moulin à prières »

Si « Le Pré » est paradis, c'est aussi parce que, comme l'objeu, il vise à atteindre, grâce aux onomatopées originelles, à un fonctionnement perpétuel par bouclage des significations. Or la perpétuité n'est-elle pas caractéristique du paradis ? « Le Pré », qui rejoint le niveau des racines propre à l'objeu, réalise aussi l'objectif de « la multiplication intérieure des rapports » par « les significations bouclées à double tour » (*P*, I, 778), puisque avec la notion logique de pré, on est « au cœur des pléonasmes » (*NR*, II, 341) : « Tout y est – et tout y est alors comme ici dans cette phrase – est à juste titre redoublé, multiplié, (…) pléonasmatique » (*FP*, II, 478). Le texte peut alors s'établir dans la visée d'une perpétuité.

Le mot « perpétuité » lui-même apparaît en juillet 1964, associé aux onomatopées originelles qui, écrit alors Ponge, « suffiront bien à dire » non seulement la « variété du monde » mais « sa perpétuité » (*FP* 510). Cette notion de perpétuité, outre qu'elle caractérise désormais l'objeu, est devenue une valeur hautement désirable aux yeux de Ponge depuis qu'il a perçu chez Braque « le perpétuel et son bruit de source »[859] et surtout depuis que l'œuvre de Malherbe, qu'il qualifie de « mouvement perpétuel » (*PM*, II, 18), lui en est apparue comme le modèle[860]. Elle fait ainsi, en 1955, l'objet de cette déclaration : « aussi bien, nous sommes-nous, une fois pour toutes (et je ne dis pas que ce soit par résolution, car il en fut toujours ainsi, dès l'origine), une fois pour toutes, dis-je, établi dans le *perpétuel* » (*PM*, II, 170). Voici donc retournée en objectif revendiqué la critique adressée à Ponge en 1943 et qu'il rapportait dans « Pages bis » IX avec quelque agacement : « L. m'a demandé si ça ne me gênait pas de pouvoir ainsi décrire à perpétuité, à jet continu » (*PR*, I, 220). L'assomption du perpétuel au rang de principe d'écriture sera du reste ultimement soulignée avec le choix, du titre *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* pour le recueil qui paraîtra en 1984. Mais c'est dans « Le Pré » que la perpétuité trouve peut-être son plus bel emblème avec l'image du *moulin à prières*, dressé au cœur du paradis de la parole.

L'expression « moulin à prières », qui figurera dans la version définitive du texte, n'apparaît que tout à la fin du dossier, dans une des dernières rédactions , en même temps que le « saint des saints » et le « naos » auxquels la rattache le même registre métaphorique du sacré :

[859] Citation de Braque, que Ponge reprend à son compte dans « Braque-dessins », en 1950 (*AC*,II, 588).

[860] Curieusement, le qualificatif « perpétuel » était d'abord plutôt négatif chez Ponge, par exemple dans la manière dont il présentait la Seine comme « ce cours perpétuel d'eau froide qui traverse lentement Paris » (*SEI*, I, 245).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

C'est que nous voici parvenus au saint des saints Au naos. (…) Ici tourne déjà le moulin à prières Toute idée de prosternation y étant d'ailleurs absente car elle est contradictoire à la verticalité de l'objet (FP, II, 510).

Ce moulin à prières renvoie évidemment à la parole, par le biais de l'expression « moulin à paroles », qu'il vide de sa signification péjorative courante. Le cyclisme perpétuel du moulin est un fonctionnement textuel, qui rappelle celui de l'objeu. Quant au rapprochement métaphorique du pré et du moulin, il fait l'objet d'un commentaire explicatif, dans un passage du « Reliquat » : « L'eau le réimbibant [il s'agit du pré] et montant dans ses tiges, se réinsuffle dans la vie son abstraction, et va faire tourner le moulin à prières » (*FP*, II, 558).

On voit que l'eau est le principe de fonctionnement de la métaphore du moulin. Or, si c'est la première fois que le mot « moulin » apparaît en articulation avec la parole, le mécanisme du moulin à eau était déjà évoqué dans *Pour un Malherbe,* avec la formule « tout lui apporte de l'eau » :

Quand elle [la corde sensible] vibre, c'est à la fois raison et réson.(…) Tout y vient, tout lui apporte de l'eau.[861] (…) La Vérité jouit plus qu'elle ne se proclame (PM, II, 112).

La clé du mouvement perpétuel, c'est le dynamisme de l'eau, dont le « cyclisme perpétuel » avait pourtant été longtemps présenté par Ponge comme une simple sujétion à la puissance du soleil[862]. L'eau, représentation jadis honnie du flot de paroles, devient instrument d'une des métaphores les plus hautes de la parole. Elle qui n'obéissait qu'à la pesanteur devient, en faisant tourner le moulin, agent de l'ascension verticale des prières – qui, comme chacun sait, s'élèvent vers le ciel. (Tout, décidément, apporte de l'eau au moulin de Ponge, même ce qui semblait le plus éloigné d'en être capable : l'eau.) Quant au moulin, machine à moudre, à réduire, à concasser, il participe du retour à l'élémentarité qui caractérise le pré et le rend propice à la renaissance de l'herbe et des fleurs. Ponge le définit en effet comme de l'eau mêlée à la terre, « c'est-à-dire à la roche réduite en tout petits fragments et mêlés à toutes sortes de débris des autres règnes (…). Le tout réduit en grains infimes » (« Haché *menu* », dira-t-il un peu plus loin) (*FP*, II, 438 et 453, je souligne). La recréation du monde suppose de faire retourner d'abord ses constituants à leur forme élémentaire. Comme si la parole était une machine à ramener le monde à son état naissant.

Le paradis de la parole, c'est dans une certaine mesure l'entrée en fonctionnement de l'objeu. Le pré, à la fin de l'œuvre, peut d'autant mieux figurer un paradis de la parole que le texte intègre l'acquis de l'objeu (évidemment absent de « La Promenade dans nos serres »). Notion centrale, à la fin de l'œuvre, que celle de « paradis », qu'évoquent « La Figue », l'excipit du *Savon*, « Le Pré », et qui faisait déjà son apparition dans le *Malherbe* :

Oui, nous entrerons dans un nouveau Paradis, mais non un paradis de l'Homme, plutôt au Paradis (ou aux Jardins) des Raisons adverses, au Paradis de la Variété, du Fonctionnement, du Libre et Virtuose jeu, de la Jubilation (Etrusque), de la Gambade, de la Danse, de la Saltation Universelle (PM, II, 125).

C. Parler-paraboler. Paradis et parabole

« Le Pré » est le texte où s'énonce un rapprochement essentiel – très tardivement formulé mais sans doute sous-jacent à l'œuvre depuis l'origine – entre *parole* et *parabole*, son

[861] ***Dans la « Tentative orale » le « moment de la vérité » était défini déjà comme celui où « tout vient à la fois » (M, I, 666).***

[862] Dans « De l'eau » (*PPC*, I, 32), et dans « Le Soleil », (*P*, I, 787), Ponge emploie à propos de l'eau la même formule : le soleil la « force à un cyclisme perpétuel ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

doublet étymologique. *Parabole*, qui commence comme *paradis* et finit comme *parole*, établit l'appartenance de ces deux notions à un réseau phonique (et signifiant) commun.

La Fabrique du Pré permet de situer l'apparition puis les reprises de la formule « Parler. Et, peut-être, paraboler » qui figure dans la version définitive du « Pré » (*NR*, II 342). Ce rapprochement entre parole et parabole n'apparaît qu'en décembre 1963, mais il trouve, d'emblée, sa formulation définitive (à ceci près qu'elle sera, par la suite, versifiée) : après avoir posé que les onomatopées originelles suffisent à dire le monde, Ponge ajoute : « Encore faut-il les prononcer, – Parler. Et peut-être paraboler. Toutes, les dire » (*FP*, II, 483). On observe que l'association de « parler » à « paraboler », ne réapparaît ensuite dans le dossier que, chaque fois, en articulation avec la notion d'onomatopées originelles. « Paraboler » n'est-il pas aussi, en tant que lointain ancêtre supposé de « parler », une forme originelle ? Formulées dans un même mouvement, les deux notions renverraient ainsi à une forme primitive de la parole. Sur ce terme de « paraboler », qu'il invente (et qui n'existe pas non plus en latin sous la forme d'un hypothétique « *parabolare* »), Ponge ne donne aucun commentaire. Mais plusieurs pistes s'offrent pour l'éclairer.

Tout d'abord celle de l'étymologie. En effet, le rapprochement des deux verbes s'appuie sur celui qui existe entre « parole » et son étymon *parabola.* Ainsi aura-t-il fallu attendre l'une des ultimes œuvres pour qu'apparaisse explicitement cet éclairage essentiel sur la notion de parole[863] et son arrière-plan religieux, que Ponge connaissait sans aucun doute, ne serait-ce que parce qu'il figure en bonne place dans le Littré. Quant au mot « parabole » lui-même, Littré insiste sur la connotation chrétienne qu'il conserve, et qui le distingue de l'« allégorie » : « parabole ne s'emploie guère qu'en parlant des allégories contenues dans les livres saints : la parabole de l'Enfant prodigue, du bon Samaritain, etc. ». Ainsi le mot *parole* – et avec lui son doublet *parabole* – est-il d'emblée confisqué par le vocabulaire religieux. Voilà quel est le mot que Ponge veut ramener au jour, et rendre à l'homme. Il le lui rendra, mais dans le cadre d'une nouvelle religion, une religion de l'homme et de la parole. Il le lui rendra dans un *paradis* sur terre.

Bien qu'il n'y ait aucun lien étymologique entre *parole* et *paradis*, Ponge, en rendant au mot « parler » son originel *para* (avec le néologisme « paraboler »), les associe au moins phoniquement. Et cette racine *para*, (« à côté de ») à l'œuvre dans « parabole », me semble revêtir chez Ponge la valeur d'une onomatopée originelle, surtout si l'on se souvient qu'il conclut *La Fabrique du Pré* par une déclaration selon laquelle le sens de son existence lui paraît être de « s'être allongé aux côtés des êtres et des choses » (*FP*, II, 517, je souligne). En tout état de cause, *parabola* dérive (étymologie mentionnée par Littré) du grec *paraballein*, proprement « jeter auprès de », d'où « mettre côte à côte, comparer ». De même que « allégorie », « parabole » comporte donc un préfixe porteur du sème de *confrontation à l'altérité*. Il paraît presque évident que l'idée de confrontation à ce qui n'est pas soi est co-extensive à l'idée de « parler » chez Ponge. Très vite, il a choisi de « paraboler » à propos des objets. *A propos* d'eux, précisément, s'appuyant sur eux, et donc peut-être en position un tant soit peu latérale (*para*) par rapport à son propos *essentiel*, qui serait la parole elle-même. Sans doute ne peut-on jamais, du reste, que « paraboler », parler un peu « à côté » d'un (hypothétique) axe central pressenti mais destiné à rester inaccessible sinon de biais. Telle serait une seconde manière d'interpréter l'association *parler-paraboler* que propose, à l'extrême fin de l'œuvre, « Le Pré ».

Deuxième piste : la présence de la notion de *parabole* dans l'œuvre même de Ponge. Et d'abord celle, originelle, du mot « parabole », avec le texte « Esquisse d'une parabole », composé dès 1921, qui mettait en scène, rappelons-le, les pouvoirs de la parole dans un

[863] Voir *supra*, Introduction, p. 15-16.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

groupe humain primitif[864]. Le titre de « parabole » se voyait justifié à la fois par le recours à un vocabulaire et un style évangéliques, et par le fait que l'« enseignement » contenu dans le récit était à découvrir par le lecteur lui-même. Ainsi, aux deux extrêmes de l'œuvre, en 1921 et en 1964, on trouve l'aspiration à « paraboler » et, à chaque fois, dans le contexte d'un retour à l'origine (les débuts de la société humaine d'un côté, l'assise élémentaire du monde de l'autre). Cependant, si l' « Esquisse d'une parabole » parodiait la parole évangélique et plaçait le locuteur dans la position christique de celui qui rassemble peu à peu autour de lui des fidèles, avec « Le Pré » Ponge soustrait en revanche la parabole – ou plutôt l'action de « paraboler » – à son contexte christique.

Entre ces deux pôles extrêmes, la « parabole » aura été présente en filigrane tout au long de l'œuvre. Le mot lui-même réapparaît sporadiquement, dans des acceptions à la fois géométrique et rhétorique[865], Ponge ayant du reste souligné à maintes reprises les points communs entre les termes utilisés par ces deux disciplines[866]. Mais, surtout, l'œuvre dans son ensemble est parcourue par de nombreuses paraboles. Je n'entreprendrai pas ici une mise au point sur les nuances qui distinguent parabole, allégorie, et apologue, me contentant de constater que ces figures du *sens figuré sous des termes concrets* sont constantes chez Ponge. Pour ne citer que l'exemple de La « Tentative orale », celle-ci offre ainsi un « apologue du bûcheron », puis un autre de la forêt au printemps. Tous deux ressortissent au très ancien motif de l'arbre, qui, à l'origine de l'œuvre, fonctionnait déjà lui-même comme parabole, même s'il ne reçoit explicitement cette qualification que dans « Malherbe VIII », en 1957 :

Parabole de l'arbre : Malherbe : tronc ; (…) Comment une feuille extrême se retourne vers le tronc pour le révérer ; et qu'il faut bêcher à son pied (PM, II, 265).

Troisième piste, enfin, proposée cette fois par le texte même du « Pré » : la façon dont celui-ci met en valeur le mot *paraboler*, notamment grâce à son insertion dans un réseau phonique caractérisé par la répétition des consonnes *P* et *R* (fréquemment sous la forme de la séquence *PAR*), réseau auquel appartiennent, outre « pré » – évidemment – et « parabole », des mots aussi décisifs que « parole » et « paradis ». Si l'on considère la version définitive du texte, on constate ainsi que sur sa seule première page (dans l'édition de La Pléiade), soit 22 vers, (*NR*, II, 340) on a, représentant la série *PAR* : « parfois » (4 occurrences) , « paradis », « parce que », « parole », « préparons », « préparé », « par endroits ». A quoi s'ajoutent, si l'on prend en compte la simple séquence *PR* : « propose », « pré » (3 occurrences), « préparons », « préparé », « propos », « prendre ». On note également que la formule « Parler. Et, peut-être, paraboler » (*NR*, II, 342) occupe une place de choix dans la version définitive puisque c'est elle qui clôt la première séquence, versifiée, du texte. Ce que l'on peut interpréter comme une indication, donnée *in fine*, du rôle matriciel de ces deux mots dans la séquence qui s'achève, et qui a comporté tant de mots en *PR* et en *PAR* [867]. Enfin, la transcription du « Reliquat » montre qu'en fin de travail Ponge a

[864] Voir *supra*, Partie I (« La parole empêchée »), p. 51-52.

[865] Dans « Le radiateur parabolique » en 1942 (*P*, I, 735) ; dans « Texte sur l'électricité » en 1954 : « Nos formes de penser, nos figures de rhétorique, en effet, datent d'Euclide : ellipses, hyperboles, paraboles sont aussi des figures de cette géométrie » (*L*, I, 499).

[866] Ainsi, dans les *Entretiens avec Philippe Sollers* : « l'homme a vécu, dans la civilisation occidentale, depuis deux, trois millénaires, sur des figures de rhétorique qui sont les mêmes que les figures de géométrie » (*EPS*, 95).

[867] A la liste présentée plus haut, l'on peut ajouter, si l'on prend en compte l'ensemble de la séquence versifiée (*ibid*., pp. 340-342), les mots suivants : « paragraphe, pourquoi, précieux, reprend, s'y précipitèrent, promeneurs, procèdent, perdition, parvenus, prières, prosternation, » (340-341), puis toute la strophe « crase de paratus ….pré, paré, pré, près, prêt » (341), enfin « participe, par excellence, préfixe des préfixes, présent, perpétuité, prononcer » (342).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

dressé une liste de mots commençant par la séquence sonore *PAR* (à l'exception d'un seul, le premier, qui ne présente que le son *PA*) : « Pacifions, parions, parons à, parmi, ce n'est que parodie, paronomase, partagé, paronymes, à partir » (*FP*, II, 559).

Mon hypothèse est que la matrice sonore et signifiante du « Pré » est constituée à la fois du mot de « pré » lui-même et de celui de « parler ». *Par* appartiendrait donc, comme *pré*, aux onomatopées originelles essentielles, sans être toutefois désigné explicitement comme telle[868]. Quant à l'association entre « parler » et « paraboler », elle fonctionnerait comme invitation à rapprocher *parole* de *paradis* : à voir dans l'exercice de la parole un paradis non pas perdu mais possible. Peut-être le visage ultime du « paradis » est-il dans ce « parler ou peut-être paraboler », qui, de nouveau, en appelle à la notion de « para-dit ».

D. Le pré, lieu d'où avoir « égard au ciel bleu »

Le 25 juin 1964 (à la fin du travail, donc), le pré devient le lieu « où n'avoir plus égard qu'au ciel bleu », formule qui sera gardée dans la version définitive. La référence à cette couleur céleste renforce encore la connotation paradisiaque de l'allongement sur le pré. Mais l'essentiel est sans doute le lien de succession – temporelle et logique – établi d'emblée entre l'*orage originel* et le *ciel dégagé* qui en signale, par contraste, la fin. La phrase, déjà plusieurs fois citée, qui fait de l'orage originel la condition préalable de l'accession, enfin, au pré, concentre peut-être l'essentiel de sa signification dans ses derniers mots :

L'orage originel (…) n'aura-t-il donc en nous si longuement grondé (parlé) Sinon pour qu'à sa fin (…) Nous (…) parvenions à ce pré (…) où n'avoir plus égard qu'au ciel bleu (FP, II, 490).

L'importance de la formule finale est, du reste, soulignée, le lendemain, par une inscription majuscule : « ce pré (…) OÙ N'AVOIR PLUS ÉGARD QU'AU CIEL BLEU » (*ibid*., 529). Le thème contextuel de l'allongement sur le pré permet de faire fonctionner le mot « égard » à la fois dans son sens concret de « action de regarder » (allongé sur le pré, l'on est en position de ne plus voir que le ciel) et dans son sens abstrait de « prise en considération ».

Or ce ciel bleu, auquel Ponge propose d'avoir égard, a longtemps fait dans ses textes figure de repoussoir : rappelons « La Mounine » et son ciel « bleu cendres », « plus vide assurément que le ciel nocturne » (*RE*, I, 418 et 421). L'azur, thème mallarméen et baudelairien, devient beaucoup moins désirable lorsqu'il est « azur à mine de plomb » (*ibid*, 416) ou associé, comme dans « Le Soleil », à une sujétion qui interdit toute *considération* : « La nuit, c'est le spectacle, la considération ; mais le jour la prison, les travaux forcés de l'azur » (*P*, I, 778). Et surtout l'azur, qui apparaissait déjà en 1924 dans « L'Insignifiant », au seuil de l'œuvre, en était immédiatement déclaré exclu, en tant qu'emblème du silence, c'est-à-dire, à cette époque, de la plus grande des menaces :

Qu'y a-t-il de plus engageant que l'azur si ce n'est un nuage, à la clarté docile ? Voilà pourquoi j'aime mieux encore que le silence une théorie quelconque, et plus encore qu'une page blanche un écrit quand il passe pour insignifiant (P, I, 695).

Il me faut citer ici l'analyse faite par Jean-Marie Gleize de ce refus initial de l'azur :

[868] Le *pro* de « prose », qui apparaît dans « l'éminemment prosaïque (…) séquence de clavecin solo » (*ibid*.,500) et « Petite prose de la gnature des prés » (*ibid*., 503, je souligne), appartient sans doute à ce paradigme. A l'appui de cette hypothèse, cette déclaration : « La nature aussi nous le rappelle, contre les impostures de la poésie. / Il n'y avait point d'imposture dans la nomination originelle » (*ibid*., 497-498) ; et encore : « La perfection est une platitude » (*ibid*., 500). Le choix du « prosaïque » est constitutif d'un exercice de la parole libre de toute imposture.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

L'azur sans nuage n'est rien, simple surface vacante, supérieure, intraitable, nulle. Ce qui requiert l'attention et crée la tension, c'est le nuage, ce « rien », (cette chose) qui le traverse (…). (…) « azur » égale « silence » égale « page blanche ». On risque de s'y abîmer, d'y sombrer. (…) [Francis Ponge] prône la conscience d'un sujet qui ne se garantit, ne se construit, ne se soutient, que de s'opposer une chose, un « complément d'objet » (…). Un nuage donc, plutôt que l'azur (…), quelque chose, un rien, plutôt que rien. Lorsque Francis Ponge écrit qu'il préfère au silence une théorie quelconque, il faut qu'il se méfie violemment du silence, car son mépris pour les théories est total. (…) Quelconque, une théorie fera l'affaire, dès lors qu'elle se substituera au néant[869].

Dire préférer au silence « une théorie quelconque », c'est formuler une variante de la déclaration initiale « quelconque de ma part la parole me garde mieux que le silence », et désigner une nouvelle fois le silence comme l'ennemi majeur. Mais voici, quarante ans plus tard, que ce silence devient envisageable, avec cet espace proposé par le pré (et par « Le Pré ») où « n'avoir plus égard qu'au ciel bleu ».

Il ne s'agit cependant pas d'un renversement de position, en faveur du ciel bleu et du silence. Deux précisions s'imposent en effet : d'abord la considération du ciel bleu reste marquée d'un contexte de proximité de la mort : « pour qu'enfin (…) nous nous trouvions bientôt alités de tout notre long sur ce pré, (…) – où n'avoir plus égard qu'au ciel bleu » dira la version finale (*NR*, II, 343, je souligne). Ensuite, si place est faite au ciel bleu – donc au silence –, une déchirure y est ménagée, par l'oiseau qui traverse ce ciel, (et qui représente aussi l'accent aigu au-dessus du mot « pré ») :

L'oiseau qui le [le ciel] survole en sens inverse de l'écriture Nous rappelle au concret, et sa contradiction (…) Sonne brève et aiguë dans le ciel trop serein des significations (ibid., 343).

Ce n'est qu'avec *La Table* que Ponge fera droit vraiment au silence, et ce sera alors dans le cadre d'une communion avec le lecteur.

5. La table « écrite à l'encre sympathique »

Le travail sur *La Table* étant, on l'a vu, une façon d'embrasser l'ensemble de l'écriture dont elle a été le support, cette *relecture* globale est aussi l'occasion d'une méditation sur l'imbrication des processus de lecture et d'écriture. Si la table est le fondement de l'écriture, le fondement de la communication auteur-lecteur est « établi » et défini, lui, comme « sympathie » et communion qui va jusqu'à l' « accolement ». Jamais le lecteur n'avait été à ce point « incorporé » au texte. Et, fait surprenant, la communion a lieu sur fond de *silence*, un silence débarrassé de ses menaces initiales, dont *La Table* présente, ultimement, l'émergence dans l'œuvre.

En décembre 1967, soit à la fin du premier mois de travail sur *La Table* (celui-ci va durer six ans), commence un développement sur « La table sympathique » puis « La table écrite à l'encre sympathique ». Il me faut analyser de près ce passage car il est capital pour la relation auteur-lecteur, à laquelle il apporte des modifications essentielles, en même temps qu'il place le silence au cœur de cette relation.

A. Une encre « de sympathie »

869 ***Jean-Marie Gleize, Lectures de Pièces de Francis Ponge, op.cit., p 28-29***

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Le premier fragment dans lequel apparaît (en capitales) la mention LA TABLE SYMPATHIQUE, présente paradoxalement le travail d'écriture de *La Table* comme un geste d'*effacement*, contraire à celui de noircir du papier :

je puis maintenant la [il s'agit de la table] prenant comme référent, l'effacer et du même coup effacer tout ce que j'ai écrit sur elle, l'effaçant enfin aussi du même coup elle-même pour absolument en finir (T, II, 916).

Or chacun sait que l'encre sympathique ne s'inscrit pas sur la feuille, où elle reste incolore et invisible, mais qu'elle a la propriété de se révéler sous certaines conditions : lorsqu'on la soumet à l'action d'un corps avec lequel elle est en « sympathie » (par exemple la chaleur). Un message écrit à l'encre sympathique suppose donc un récepteur-complice, qui connaît le moyen de le faire apparaître. En l'absence d'un tel lecteur, il passera inaperçu. Autrement dit, le lecteur est le révélateur de l'écriture, et le moteur essentiel de son action est la « sympathie »[870]. Cette notion renvoie ici moins à une communauté de sentiments (et moins encore de *souffrance*) qu'à une affinité entre certains corps, à cette « sorte de penchant supposé par les anciens entre différents corps », qui leur confère une « aptitude à s'unir, à se pénétrer » écrit Littré pour définir cette acception du mot[871], ajoutant que ce sens s'est appliqué aussi, en physiologie, au « rapport existant entre deux ou plusieurs organes plus ou moins éloignés les uns des autres, et qui fait que l'un d'eux participe aux sensations perçues ou aux actions exécutées par l'autre ». La *sympathie* est, en ce sens, une force agissante, qui opère indépendamment de la distance (d'où son emploi ancien dans divers remèdes censés agir à distance, comme la « poudre de sympathie », citée par Littré, par laquelle on « prétendait guérir la personne blessée, quoiqu'elle fût à distance »).

La *Table* écrite à l'encre sympathique a besoin du lecteur pour être déchiffrée, pour être révélée. Ce que l'écriture offre est de l'ordre d'un *possible*, dont la réalisation effective suppose l'intervention du lecteur. Or c'est dans ce même fragment que Ponge médite pour la première fois sur le son [*able*], semblable à celui du suffixe indicateur de toute possibilité, qui termine le mot « table » : « *Table* est l'*établ*issement de la désinence *able* (…) qui désigne en latin (abilis) ce qui *peut* être… » (*ibid*., 917). Autrement dit, écrire *La Table*, surtout si c'est à « l'encre sympathique », c'est désigner la lecture comme ouverture de tous les possibles.

Du reste c'est précisément dans ce fragment que Ponge note : « voir le TU au Littré » (*ibid*., 917). Le « tu » étant ce qui désigne la personne à qui l'on s'adresse, cette note suggère que Ponge aurait, ce jour-là, envisagé le mot « table » comme un dispositif comprenant à la fois le lecteur et la notion de possible : la table, ce serait *tu* + *able* …Va aussi dans ce sens ce commentaire, recopié plus loin par Ponge[872], sur le suffixe *able* qui « presque exclusivement de sens passif permet de connoter une action virtuelle du lecteur ». Ainsi, « "remarquable" : qui peut être remarqué : que le lecteur peut et doit remarquer ; "ressuscitable" : qui peut être ressuscité : que le lecteur ressuscite donc par une "lecture-écriture " du texte » (*ibid*., 938). La table serait donc l'emblème de l'inscription, dans le texte, de sa lecture future, réservoir de virtualités…

On sait que Ponge, en définitive, choisira de rapprocher le *T* initial de « table » du *tau* grec. Recopiant au Littré le sens de l'expression « mettre le *tau* à quelque chose », « y donner son approbation (locution qui vient de l'Apocalypse, où un ange marque d'un T le

870 Littré du reste, cite la locution « encre de sympathie », (aujourd'hui hors d'usage), avant sa variante « encre sympathique ».

871 Il n'est sans doute pas indifférent que ce sens soit justement celui « que le mot prend dans le vocabulaire d'Epicure et des Stoïciens » comme l'indique A. Rey, Epicure étant, on le sait, une des grandes références de Ponge (*Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit*., article « sympathie »).

872 Commentaire tiré, écrit Ponge, « du mémoire de G. Dufour », mémoire qui n'a pu être identifié (voir *OC* II p. 1629, note 44).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

front des prédestinés) » (*ibid*., 930), il l'utilisera dans la formule fameuse trouvée en fin de travail : « Marquons du *tau* de la prédestination le suffixe exprimant la possibilité pure » (*ibid*., 944). Faut-il en conclure qu'il ne s'adresse qu'à quelques lecteurs prédestinés ? Pourrait le faire songer ce commentaire, à la fin du fragment « La Table écrite à l'encre sympathique » :

Je n'écris que pour mes pairs et il n'y en a pas beaucoup (mais il y en aura toujours quelques-uns) Sensibles … (et il n'y en pas beaucoup). Je me fous de toute autre chose (ibid., 919).

Je pense plutôt pour ma part que la ligne de partage ne passe pas parmi les lecteurs mais distingue l'ensemble de ceux-ci par rapport aux non-lecteurs. Il me semble que, aux yeux de Ponge, tout lecteur est déjà un lecteur acquis. La relation avec le lecteur n'est pensable pour lui qu'en terme de sympathie, au sens profond de ce mot, tel qu'il vient d'être commenté. Plus même, en terme de communion intime, quasi-physique, communion qui trouve, dans ce même passage de « La Table écrite à l'encre sympathique », un deuxième relais métaphorique, celui de l'« accolement ».

B. Un lecteur « accolé » : Oreille et coquillage

« *L'oreille, la bouche* » écrit d'abord Ponge, dans un raccourci qui fait de l'auteur et du lecteur deux organes d'un même corps.

Puis il développe ainsi cette intuition :

Auditeur Ô dicteurÔ (moitié d'Ô) moitié d'Ô accoléeÔ Lecteur coquille accolée à l'autre moitié : mon oreilleà mon oreille (ibid., 918).

Les mots « auditeur » et « dicteur » désignent, je pense, tous deux le lecteur. Certes l'on pourrait supposer que le « dicteur » est celui qui dit, qui dicte, donc l'auteur. Mais, outre que Ponge se présente ici avant tout dans la position de celui qui, seul à sa table, « écrit », il est plus vraisemblable que, tenant compte de l'étymologie, il se réfère au latin *dictor* qui est davantage « celui qui dit » que « celui qui dicte », (comme en témoigne encore le français « diction »). Comme le *recitator*, le *dictor* lit à haute voix[873].

De ce désir de faire du lecteur un *dictor*, avec l'attente que cela suppose vis-à-vis de lui, on peut aussi rapprocher ce commentaire ultérieur à propos de la « magnification » du mot « table » à laquelle Ponge espère être parvenu :

La plus brève, la plus sobre possible. La plus inoubliable aussi si le lecteur en est (…) digne, je veux, je peux le croire. Allons ! Redites Table ainsi – et ne l'oubliez plus (ibid., 936, je souligne).

L'injonction faite au lecteur de « redire » la table, de la *réciter*, d'en être le *dictor*, devient ici explicite. Autre aspect remarquable : l'espoir en un lecteur qui comble l'attente que l'on a de lui s'exprime en écho, mot pour mot, à une phrase de « La Promenade dans nos serres » : « Cependant, grâce à vous, réserves immobiles d'élans sentimentaux, (…) je veux le croire, on peut me comprendre, je suis compris » (*PR*, I, 176). Ainsi un appel fervent au lecteur, une sorte d'acte de foi, se trouve-t-il formulé, à la façon d'une prière, aux deux limites extrêmes de l'œuvre. Mais cette fois, en 1967, le Ô lyrique de « La Promenade » devient motif partagé pour moitié entre l'auteur et le lecteur-auditeur : « Ô (moitié d'Ô) /moitié d'Ô accolée à l'autre moitié : mon oreille / Ô Lecteur coquille accolée à mon oreille ». Chaque moitié du Ô dessine un pictogramme : d'une part une oreille, d'autre part une coquille (de

[873] Littré donne comme premier sens à « réciter », « au sens latin, faire à voix haute lecture de quelque ouvrage », et précise que le sens propre de *recitare* est « lire sur un manuscrit à haute voix ». Ceci éclaire rétrospectivement le vœu exprimé dans *Le Savon* de 1946 : « Il me faut seulement que vous récitiez mes propres paroles avec moi » (*S*, II 387).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

résonance ?). La mise en place de ce motif représente une étape importante, qui appelle commentaire par plusieurs aspects.

Tout d'abord, la formule donne à la relation auteur-lecteur la forme intime d'un « accolement », d'une quasi incorporation : « Lecteur accolé à ce texte », écrit Ponge un peu plus loin (*ibid*., 919). Le « lecteur accolé » est littéralement celui « qui reçoit une embrassade », *accoler* signifiant « embrasser en jetant les bras autour du cou ». Se dit là, donc, l'aspiration à un contact étroit, voire amoureux, dans lequel Ponge distingue lui-même l'écho d'un vœu très anciennement prononcé : « cf. Viens sur moi je préfère t'embrasser sur la bouche amour de lecteur », écrit-il (*ibid*., 919), renvoyant ainsi à une phrase qui figurait, en 1929 dans « Il n'y a pas à dire » (*P*, I, 190). La différence de formulation entre ces deux vœux de proximité au lecteur est cependant significative : le contact bouche-oreille se substitue à celui des deux bouches. L'évocation, moins directement érotique, est aussi moins provocatrice. Elle a surtout valeur de symbole, au sens premier du mot. En effet cette formule tire son efficacité de ce qu'elle dessine (« moitié d'Ô accolée à l'autre moitié, mon oreille ») un véritable *symbole*, au sens du *sumbolon* grec (de *sumballein*, « mettre ensemble ») qui désignait « à l'origine un objet coupé en deux dont deux hôtes conservaient chacun une moitié (…) ; on rapprochait les deux moitiés pour faire la preuve que des relations d'hospitalité avaient été contractées »[874]. Du texte comme lieu de l'hospitalité…

On remarque aussi, avec le mot « oreille », un écho – essentiel – à « La Promenade dans nos serres », où s'exprimait ce vœu : « et que l'éloquence à la lecture imprime autant de troubles et de désirs, de mouvements commençants, d'impulsions, que le microphone le plus sensible à l'oreille de l'écouteur » (*PR*, I, 176-177, je souligne). Le mouvement de retour à l'origine, qui s'opère dans *La Table*, permet cette spectaculaire reprise : l'assomption, après plus de quarante ans, de ce qui avait été entrevu, le temps d'une intuition, par un auteur de vingt ans. Le locuteur a trouvé son « écouteur ».

Enfin on assiste à la transformation remarquable, *in fine*, du motif très ancien de la *coquille*. De « Ô lecteur coquille accolée à mon oreille », Ponge passe, quelques lignes plus loin à cette formule (qu'il inscrit à la façon d'un titre) : *« Le nouveau coquillage »*, comme s'il réécrivait « Notes pour un coquillage », qui date de 1927-28[875]. Or la coquille, que Ponge compte parmi ses thèmes de prédilection les plus anciens, fait ici l'objet d'une approche profondément renouvelée : de sa fonction initiale de protection (coquille qui « garde », conception de la parole comme sécrétion solide qui protège), elle passe maintenant à celle d'instrument d'une intime communication. Ce n'est plus par rapport à *une* personne singulière qu'elle est envisagée, mais par rapport à la relation entre *deux* personnes. La rupture est spectaculaire par rapport à la thématique de « Notes pour un coquillage », où la parole symbolisait la finitude de l'individu, et ceci à la fois au sens spatial et au sens temporel, l'ensemble formant un dispositif métaphorique marqué de solitude autant que de mort. La coquille servait essentiellement d'abri pour son habitant, puis, après la mort de celui-ci, pour quelque autre petit animal marin. Et le texte se terminait sur sa disparition totale, évoquée en parallèle avec celle de l'humanité, voire du monde tout entier : « ENFIN ! *l'on* n'est plus là et ne peut rien reformer du sable, même pas du verre, et C'EST FINI ! » (*PPC*, I, 41).

Dans « Le Nouveau Coquillage » au contraire, après la disparition de son habitant, le coquillage n'est pas appelé à devenir demeure pour d'autres animaux, mais à faire fonction, auprès de l'être humain, de lien avec le monde, dans une thématique beaucoup moins

[874] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit*., article « symbole ».

[875] Bernard Beugnot émet l'hypothèse que ce « Nouveau Coquillage » « figure peut-être par accident dans le dossier de "La Table" » (notice sur « Notes pour un coquillage », *OC* I, p. 914).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

funèbre. En effet la coquille, portée à l'oreille, retransmet la rumeur de la mer (ou celle du monde) :

Certaines coquilles à condition pourtant qu'on les écoute et rien d'autre et cela est sine qua non (…) accolées à l'oreille (…) (qui en est une autre une vivante, qui écoute, enregistre (…)), inlassablement répercutent (?) # reproduisent (…) le bruit de la mer profondément conservé en elles (au fond d'elles). Elles l'ont si souvent entendu. (…) Cette rumeur pourvu qu'on l'écoute remplace en elles l'éphémère animal (…) qui les a construites (T, II, 918).

En transposant la relation oreille-coquillage (ce dernier retransmettant la rumeur de la mer) à la relation auteur-lecteur, Ponge fait de cette relation un dispositif non pas clos sur lui-même, mais au contraire ouvert sur le monde, reposant sur une écoute partagée du monde. Ecoute qui ne concerne pas uniquement les mots : une transformation notable affecte en effet le thème, commun avec « La Promenade », de l'écoute ultra-sensible, car à présent ce qui est transmis « à l'oreille de l'écouteur » ce ne sont plus exclusivement « les mots », chargés de toutes les vertus, mais une rumeur venue du monde. On atteint ici une limite de la parole, dans la mesure où rejoignant la *rumeur*, elle se rapproche d'une forme d'expression inarticulée, et surtout se désolidarise de tout locuteur clairement individualisé : il y a dans « rumeur » une dimension non individuelle, au contraire collectivement indistincte (« bruit confus de plusieurs voix » note Littré)[876].De même que les catégories *auteur-lecteur* se brouillent dans une commune écoute, les catégories *parole*, *bruit*, *silence* brouillent ici leurs frontières. La rumeur du monde est presque un silence. Et c'est sur l'écoute partagée de ce silence que repose la relation auteur-lecteur.

C. Emergence du silence

En effet, avec la rumeur de la mer, répercutée par le coquillage, c'est bien d'une forme de silence qu'il s'agit : Ponge la qualifiait ainsi, dans une note de 1951 précisément intitulée « Le Silence »[877] : « Silence, le bruit des torrents, silence le bruit de la mer, silence le passage du vent dans les arbres » (*PAT*, 267, je souligne). *La Table*, dernier grand dossier poétique, est celui où s'opère l'intégration du silence au sein de l'œuvre, le dépassement de ce qui avait toujours été la menace suprême. Et il se trouve que c'est dans le passage capital où se développe la notion de sympathie et où fait retour, transformé, le motif de la coquille, que fait aussi son entrée le silence, thème majeur de *La Table*.Le mot *silence*, pas moins de neuf fois répété en l'espace d'une page et demie (*T*, II, 918-919), donne tout son sens à la communion intime entre auteur et lecteur évoquée plus haut, qui se fonde sur le partage du silence : « Lecteur je t'invite en silence à faire en silence la lecture de l'écriture de ma lecture (…) en silence de ce que j'écris » (*ibid*., 918).

Pour mieux appréhender cette notion de silence, il me faut me reporter de nouveau à ce texte de 1951 dans lequel Ponge s'essayait déjà à une nouvelle approche du silence. Et d'abord constater que « silence » ne se confond pas avec « absence de bruit », Ponge décrivant alors un silence profondément habité :

Le silence est une chose matérielle ; il peut être goûté comme tel. (…) Il est fait d'une infinité de bruits infimes. (…) Il est plein (non pas vide). On peut l'écouter. (…) Le silence est la respiration du monde (PAT 266-267).

876 Du latin *rumor*, « bruits vagues, bruit qui court ».

877 Note restée inédite mais dont se retrouvent plusieurs passages dans le « Nouveau coquillage » de 1967.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Ecouter un silence ainsi défini, c'est se mettre en accord avec le monde, c'est être attentif au murmure *léger* du monde – qui n'est plus tout à fait un *monde muet*. « Le silence est le sable des bruits » écrit Ponge dans le passage de *La Table* qu'il consacre au « nouveau coquillage » (*T*, II, 918), reprenant la formule – essentielle – qu'il avait déjà consignée en 1951, et avait accompagnée alors d'un développement qui guidait le déchiffrement de la métaphore :

Silence le sablier. Silence de sable. Le silence est le sable du temps. Temps de sable. Le silence est le sable des bruits. Silence de plomb qui se résoudrait en sable. Erosion continuelle. Ressource continuelle. Erosion et ressource (PAT 267, je souligne).

Le silence décrit ainsi n'a plus rien en commun avec celui, accablant du ciel de « La Mounine », pesant sur la nature. Ponge accomplit là son grand œuvre alchimique : il transforme le plomb du silence, sa lourde masse, en un léger écoulement – de sable, de temps. Le silence ne pèse plus, car de volume il est devenu temps. La considération du silence, devenu temps du monde, signe la réintégration complète du temps dans l'œuvre.

Le sens donné par Ponge au mot *silence*, puisqu'il n'est pas « absence de bruit », est alors, au plus près de son étymologie (latin *silentium*, de *silere* se taire) celui de l'absence de paroles. Non pas l'inhibition de la parole, mais le geste, volontaire, de se soustraire au vacarme des paroles – et sans doute aussi de ses propres paroles. Imposer silence au vacarme des paroles est comme une condition préalable à l'exercice de la parole (ce qui rappelle le rôle essentiel du mutisme des choses dans la décision initiale de prendre leur parti). Ecouter le silence, intensément habité, du monde, c'est se mettre en accord avec lui. Il s'agit non plus d'un silence subi, censure venant de l'extérieur, mais d'un silence intérieur, recherché volontairement, qui permet d'entendre le *murmure* du monde, celui-ci restant inaudible si on ne lui prête l'oreille. Il faut dégager en soi un espace intérieur pour pouvoir entendre le monde, de même que le coquillage doit être vide de son habitant pour résonner[878]. Le silence devient synonyme d'espace libre, à l'opposé exact de ce qu'il représentait dans « La Mounine », c'est-à-dire cette forme de *saturation* qu'évoquait Ponge lorsqu'il écrivait :

il y a silence, mais moins silence qu'oreilles bouchées (…). Tambour voilé, trompettes bouchées, tout cela naturellement comme dans les marches funèbres. (…) Comme un son éclatant vous assourdit, vous voile le tympan et dès lors vous ne l'entendez plus que comme à travers des épaisseurs de voiles, de liège, de coton (RE, I, 414, je souligne).

Cet espace que procure le silence est aussi celui où l'on pourra s'entendre soi-même : « Le silence (…) est fait d'une infinité de bruits infimes. On s'y entend vivre » (*PAT*, 267, je souligne). Il ne s'agit donc nullement de s'imposer silence à soi-même, mais, en écoutant son propre silence intérieur, de donner à sa parole l'espace dans lequel elle pourra s'enraciner : « n'écouter pour écrire qu'en moi-même », dit Ponge dans *La Table* (*T*, II, 919).

Cependant cette formule, qui sert de conclusion au « nouveau coquillage » mérite d'être citée dans son contexte car elle met en lumière une autre articulation essentielle : le fait d'« écouter en soi-même », loin de congédier la présence d'autrui, est la condition pour être écouté :

[878] Le processus ainsi évoqué rappelle certaines pratiques de méditation. Ce rapprochement incite, parmi d'autre signes, à voir dans la démarche de Ponge une forme d'ascèse spirituelle, qui n'est pas en contradiction avec l'athéïsme de l'auteur, dans la mesure où elle se situe hors de la sphère traditionnelle du religieux.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Dirai-je que dorénavant je vais donc m'écrire à moi-même, ou n'écrire qu'à moi-même, n'écouter pour écrire qu'en moi-même. Oui et non. Oui et donc pour mes pairs. Lecteur accolé à ce texte (ibid., 919).

Ecrire en « écoutant en soi-même », se faire lecteur de soi-même c'est la condition pour avoir un lecteur. Ou : s'ouvrir à sa propre dimension humaine est la condition d'une communion sur le plan humain. Voilà pourquoi le thème de l'écoute en soi débouche, dans « Le nouveau coquillage » sur celui du « lecteur accolé ». Et pourquoi sont étroitement imbriqués la communion avec le lecteur et le partage du silence, dans la formule – déjà citée plus haut, mais dont je voudrais maintenant analyser de plus près la complexité – : « Lecteur je t'invite en silence à faire en silence la lecture de l'écriture de ma lecture (…) en silence de ce que j'écris » (*ibid*., 918).

Il y a deux aspects à remarquer, et ils sont en interdépendance : d'abord l'intrication étroite de la lecture et de l'écriture, ensuite la place privilégiée faite au silence dans ce processus de lecture-écriture. Ponge invite le lecteur à partager la lecture silencieuse de ce qu'il écrit, signifiant ainsi que ce qu'il donne à lire est *déjà* une lecture. C'est aussi ce qu'il affirme dans « Les Sentiers de la création », l'avant-propos à *La Fabrique du Pré* (écrit en 1970) :

Le fait de l'écriture (de la production, création textuelle, scripturale) est la lecture d'un texte du Monde. Que les choses, telles que nous les distinguons, reconnaissons (…) soient déjà des mots : voilà ce qui ne fait pour moi aucun doute (FP, II, 430).

La répartition stricte des rôles – l'auteur écrivant, le lecteur lisant – se brouille, au profit d'une coopération, qui ne s'accomplit que sur fond de silence. L'*entente* entre auteur et lecteur suppose que l'un et l'autre *entendent* d'abord, le silence. « Titre : Le Silence de l'Ecriture. Du Silence (de/dans) l'Ecriture », note Ponge un peu plus loin, avant de reformuler une fois encore son invitation au lecteur : « Lecteur je t'invite à lire l'écriture de la lecture de ce que j'écris » (*T*, II, 919). Pour écouter le « sable des bruits », au contraire de ce qui se passait dans « Notes pour un coquillage », où il n'y avait plus personne et où tout était, avec le texte, « FINI », il y a maintenant un auteur et un lecteur, avec qui tout commence au contraire. « Le silence est le lieu de l'attention et de l'amour (universels) » notait Ponge en 1951 dans sa première tentative de définition du silence (*PAT* 267). Il est significatif que ce soit dans un développement sur « La table écrite à l'encre sympathique », sur la sympathie donc entre auteur et lecteur, que réapparaisse cette notion de silence. « L'attention » et « l'amour » évoqués treize ans plus tôt se voient là mis en œuvre dans la relation qui s'établit par la lecture.

La Table est le texte qui ouvre l'œuvre au silence, et qui ménage la place du silence dans la parole. Et, comme pour souligner le chemin parcouru, Ponge se réfère à ce qu'il écrivait au début de son œuvre à propos du silence, avec cette citation – placée en épigraphe du « nouveau coquillage » – de « Notes d'un poème (sur Mallarmé) » : « La parole ne se refuse qu'à une chose, à faire aussi peu de bruit que le silence » (*T*, II, 918). Il me semble donc opportun d'esquisser, pour terminer, une rétrospective de la lente réhabilitation du silence qui s'opère dans l'œuvre à partir de 1945.

Le silence, menace de mort au début de l'œuvre[879], est encore connoté tragiquement en 1941 dans « La Mounine », où il représente l'absence de toute réponse aux « implorations »

[879] Il est soit repoussé comme menace de mort, soit invoqué comme nostalgie d'un lieu d'avant l'existence, d'avant la prise de conscience du caractère décevant de la parole, sortes de limbes d'avant la vie. Ainsi dans « L'Aigle commun » (1923) : « O ! Assez. Espaces du silence, que je remonte ! » (*PR*, I, 179) ; et dans « L'Imparfait ou Les poissons volants » (1924): « A cet étage,

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

en même temps que la sommation à se taire. C'est seulement après-guerre que la notion de silence commence à apparaître dans des contextes positifs : dans « Matière et mémoire » (1945) le silence est déjà la condition d'une communion (en l'occurrence entre l'artiste et son matériau) et de l'accomplissement, dans le temps, de l'œuvre : « Il faut que le papier l'épouse parfaitement [il s'agit de la pierre], s'allonge sur elle, y demeure – dans un silence sacramentel – un certain temps » (*PE*, I, 122). Dans la « Tentative orale » (1947) est évoquée l'opportunité d'une « minute de silence » pendant laquelle orateur et public se mettraient ensemble à l'écoute de « ces choses à qui une fois de plus nous avons ôté leur silence » (*M*, I, 658). C'est quatre ans plus tard, en 1951, que Ponge en vient à prendre le silence comme objet, lui consacrant ce développement resté inédit, « Le Silence », dont j'ai parlé plus haut. L'élaboration de la notion d'objeu, à la même époque, conduit à une valorisation du silence, assimilé à un murmure qui signalerait un parfait fonctionnement : « Comment l'excès même et l'extrémité du désir et de la violence font-ils brusquement place à l'harmonieux fonctionnement et au silence,ouplutôt au murmure, au ronronnement du plein-jeu ? » écrit Ponge dans « Le Soleil » (*P*, I, 789, je souligne).

Mais jamais le silence n'avait été mis au cœur tout à la fois du processus d'écriture et de la relation auteur-lecteur comme il l'est dans *La Table*, où le texte et la lecture adviennent l'un et l'autre sur fond de silence. A une écoute silencieuse, de la part de l'auteur, de ce qui s'écrit, répond une diction silencieuse de la part du lecteur. Le silence, alors, est tout bruissant de paroles. Mais de paroles murmurées, « à voix intensément basse »[880], de paroles qui ne couvrent pas la rumeur du monde. En ménageant sa place au silence, la notion de murmure connaît sa plus grande extension et en quelque sorte son triomphe.

6. La parole, lieu de la rencontre humaine (derniers écrits)

Dans les ultimes textes que sont « Les Sentiers de la création » (1970), l'avant-propos à *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1976), *L'Ecrit Beaubourg* (1976), « Nous, mots français » (1978), Ponge place au premier plan la considération due au lecteur, et il l'invite à voir dans le texte qu'il lui propose *le lieu* d'une rencontre par la parole. Parole à laquelle, en tant que faculté de *donner rendez-vous*, il adresse un ultime hommage.

A. Ecriture adressée / plaisir solitaire de l'expression

Les deux avant-propos que Ponge rédige à l'occasion de la parution de ses « brouillons » intégraux (*La Fabrique du Pré* en 1971, *Comment une figue de paroles et pourquoi* en 1977)sont l'occasion d'expliquer au lecteur que c'est bien *lui,* ou du moins l'anticipation de *sa* lecture,qui est à l'origine du travail acharné de l'écrivain à la poursuite d'une perfection à lui offrir. Les deux textes soulignent le rôle moteur, dans l'écriture, de la considération permanente du destinataire à qui elle s'adresse.Ponge y manifeste son désir de démarquer définitivement l'écriture, ainsi conçue, du simple besoin de s'exprimer.

Ecrire pour engendrer

En 1970, dans « Les Sentiers de la création »[881], méditant sur la différence entre l'écriture et l'« expression verbale » ordinaire, Ponge écrit :

les paroles regrettent les espaces du silence sans en avoir l'air » (*ibid*., 181). En somme, le silence correspond soit à la mort d'après la vie soit à la non-existence d'avant la vie.

880 Formule proposée dans le « Texte sur l'électricité » (*L*, I, 492).

881 Texte destiné à fournir l'avant-propos de *La Fabrique du Pré*, qui paraîtra en février 1971.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

La notation ou la recherche d'une sorte de perfection dans l'expression verbale, telles me paraissent les causes, les motivations possibles d'un recours à l'écriture. (…) Ecrire pour parfaire une parole (pratique, utile), cela implique qu'on ne puisse y travailler (travailler à cette perfection) « de tête » comme on dit ou « par cœur », ou « mentalement » (dans le sens où l'on parle de « calcul mental ») (FP, II, 435).

La question de la différence entre écriture et expression, cette question qui est celle au fond de la justification de la littérature, Ponge se la pose de longue date. Mais cette fois il y répond en opposant *l'expression* en tant que simple obéissance à la loi de l'espèce, à *l'écriture*, loi que se donne l'individu à lui-même :

l'expression peut être considérée comme une simple éjaculation : (…) on est alors commandé par un souci de dépense purement personnel, purement subjectif, dont le but spécifique (…) ne vous apparaît pas, ne vous est pas conscient (…). C'est l'espèce alors qui vous commande : « éjaculez ! » mais vous n'en savez rien, vous êtes parfaitement déterminé (dupe). Un jet inconscient de semence, ou une simple défécation, un simple vomissement… etc., etc. Tout cela étant parfaitement – ou pouvant être parfaitement solitaire (cf. la masturbation) et n'engendrant rien (ibid., 436, je souligne).

La hantise que la parole ne soit qu'une simple loi de l'espèce a été exprimée à plusieurs reprises par Ponge, et avec une particulière acuité au début de son œuvre, dans les années vingt. Désormais cette hantise semble dépassée. La loi de l'espèce ne gouverne l'expression que lorsque celle-ci est conçue comme « parfaitement *solitaire* ». Tout ce que Ponge a élaboré depuis les années vingt en matière de rencontre avec le lecteur lui permet à présent de placer l'expression sur un autre plan. Et il faut noter le rôle primordial, dans cette élaboration, de l'achèvement du « Soleil », en 1954. C'est en effet dans ce texte que s'opère ledépassement fantasmatique de la loi de reproduction et de mort dictée par le soleil-tyran, loi à laquelle Ponge se réfère implicitement lorsqu'il évoque un « jet de semence » imposé à l'individu[882].

L'écriture véritable échappe à cette loi : si écrire consiste à « parfaire une parole », cette parole alors n'est plus la manifestation, à travers un individu, de la loi de l'espèce. Elle est, émanant de l'individu lui-même et s'inscrivant dans le rythme qui lui est propre, désir de réunir les conditions nécessaires pour pouvoir agir sur d'autres individus, et pour qu'ait lieu une rencontre heureuse, susceptible, elle, d' « engendrer » vraiment, et non pas seulement de reproduire l'espèce. Ce désir d'engendrement est une nouvelle manière de formuler encore une fois la nécessité d'une dimension pragmatique de la parole : « Il faut donc, tout d'abord, que l'on ait bien en vue le quelque-chose-à-obtenir par la parole (et non seulement quelque-chose-à-exprimer) » note encore Ponge dans « Les Sentiers de la création » (*FP*, II, 435). Pour l'« obtenir », la condition est de parvenir à un plaisir partagé (plaisir que la notion d'objoie place au premier plan), seul capable de conduire vers un véritable engendrement. Ce qu'il s'agit d'engendrer c'est, chez le lecteur, un effet de suscitation, un désir d'écrire à son tour : « Mais écrire, pourquoi ? (…) pour matérialiser mon cheminement, afin qu'il puisse être suivi une autre fois, une seconde fois » (*FP*, II, 429). L'écriture est une forme de perpétuation qui échappe aux lois de reproduction propres à l'espèce.

Polissage et *politesse* (polir son texte pour le lecteur)

882 Le soleil « les incite à se dénuder, puis les fait gonfler, bander, éclater ; jouir, germer ; faner, défaillir et mourir », lisait-on dans « Le Soleil » (*P*, I, 784).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Six ans plus tard, au moment de présenter au public l'intégralité des brouillons de « La Figue », avec *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Ponge souligne de nouveau, dans son avant-propos, l'importance du destinataire dans le travail sur l'expression, dont le lecteur est l'horizon constant.

Il construit son discours autour de trois citations dont le thème commun est le « polissage » du texte. La citation centrale, celle de Boileau : « polissez-le sans cesse et le repolissez » est, comme le souligne Ponge, « la plus fameuse », raison pour laquelle, dit-il, il a d'abord « préféré l'autre » (*CFP*, II, 762). Celle-ci, la première, que Ponge place en ouverture, est de Fénelon : « Auguste voulait qu'on usât de fréquentes répétitions plutôt que de laisser quelque péril d'obscurité dans le discours » (*ibid*., 761). Ponge justifie la publication de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, c'est-à-dire de tout son travail de « polissage » sur le texte de « La Figue », par ce principe d'un devoir de clarté envers le lecteur. Exposé dans toutes ses étapes, ce travail donne certes lieu à quantité de répétitions – et Ponge reconnaît y avoir « porté la mesure à son comble » – (*ibid*., 761), mais du moins écarte-t-il ainsi tout risque d'« obscurité » pour le lecteur. Le mot *polir* n'a pas encore été prononcé : il informe pourtant déjà ce thème de la lutte contre l'obscurité, et de l'appartenance du texte au « genre disons démonstratif » (*ibid*., 761) : rappelons que *polir* signifie « rendre uni et luisant à force de frotter », et s'applique à ce qui est susceptible de jeter un éclat brillant, comme l'acier.

Quant à la troisième citation, celle que Ponge a souhaité garder « pour notre délectation finale et peut-être notre instruction », la voici : « Lors le roy... print son escu que portoit l'un de ses escuyers et son glaive, et après se polit et acoustra de ses armes »[883] (*ibid*., 762). Cette citation est d'autant plus à remarquer que Ponge en fait l'emblème de ce qu'il souhaite être ses propres « manières » : « Oui ! Qu'autant que jamais, oui, dans le temps présent, telles soient donc nos manières ! » (*ibid*., 762). Ces manières seront-elles donc celles des armes ? En choisissant dans le Littré un exemple où *polir* s'applique à l'équipement du chevalier, Ponge renoue avec le vieux thème de la parole comme arme (« on pourra être sûr qu'elle rendra un son si elle est maniée comme une arme »). Mais il le transforme profondément, et relativise son sens guerrier. Car les armes, dans la citation donnée par Littré, représentent moins des instruments offensifs destinés à l'attaque de l'ennemi que la panoplie nécessaire au chevalier pour se « polir », c'est-à-dire s'orner, se parer, se rendre gracieux et élégant, se présenter aux autres sous son meilleur aspect, ou plutôt selon l'aspect qui manifeste le mieux sa fonction (et son idéal) de chevalier. Transposé de la chevalerie à la littérature, le fait de *se polir* correspond alors, pour l'auteur, à celui de se donner les moyens nécessaires pour se faire reconnaître, respecter – et d'abord admirer – dans la fonction qu'il entend assumer.

D'après Littré, *se polir* se dit au sens figuré « des mœurs qui s'adoucissent et des esprits qui s'ornent ». Sous sa forme non-pronominale *polir*, le verbe a le sens figuré de « mettre la dernière main à un ouvrage d'esprit ». Ce sens « culturel » du « polissage » était déjà présent dans le latin *polire* qui signifiait « rendre uni, brillant, fourbir », et au figuré « châtier, orner ». Polir un objet ou un texte, c'est en éliminer la rudesse et chercher à le rendre aussi parfait que possible. En exhibant toutes les étapes du « polissage » de son texte, en montrant son effort pour le polir, Ponge joue sur le double sens du mot, signifiant par là qu'il cherche à la fois àle parfaire, le rendre brillant, et aussi à le rendre civil, à lui donner les manières de la politesse, de façon qu'il puisse être reçu par les autres. Rappelons que *polissage* et *politesse* renvoient tous deux au latin *politus*, « fourbi, brillant, orné », avec d'emblée le sens figuré de « choisi, châtié, soigné, en parlant du style ». (Le sens de « élégant, bien mis, en

[883] Citation trouvée à l'article « polir » du Littré, et tirée de *Perceforest*, roman anonyme du XVè siècle.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

parlant d'une personne », est apparu dès la fin du XIIè siècle[884]). En exprimant son vœu d'un texte « poli », Ponge inscrit autrui, en l'occurrence le lecteur, de manière essentielle et constitutive, à l'horizon de son travail d'écriture.

Rappelons enfin qu'en italien, langue que Ponge connaît parfaitement, *pulito* signifie aujourd'hui « propre » et que la *politezza* a été d'abord la propreté, avant de désigner le raffinement. Du reste en français aussi, « polir » a eu la valeur ancienne de « nettoyer, laver »[885]. On sait quelle importance a toujours revêtu pour Ponge la recherche du terme *propre*, au double sens de « propreté » et « propriété ». Le « polissage » serait en quelque sorte l'infléchissement final, ajoutant à un devoir de propreté/propriété, qui ne concerne que le rapport à la langue et au monde, la dimension de nécessaire civilité qui concerne la réception par autrui[886].

Le vœu final « Oui ! Qu'autant que jamais, oui, dans le temps présent, telles soient donc nos manières ! » signifierait ainsi, (au-delà du contexte immédiat de conflit avec *Tel Quel*, en ces années soixante-dix[887]), que les notions d'armes nécessaires et de combat à mener sont toujours valides, mais qu'elles ne passent pas par un affrontement direct. La meilleure arme est celle de l'éclat du style, susceptible, comme la panoplie miroitante du chevalier, d'imposer un respect et même d'emporter une adhésion rendant inutile le combat. Peut-être, aussi, en parlant de ses « manières » Ponge revendique-t-il implicitement une idiosyncrasie qui s'exprimerait à la fois dans ses façons d'être et dans ses différentes « manières » au sens stylistique du terme. Autre façon d'indiquer que l'écriture relève aussi d'une forme de civilité.

Si, dans la poursuite d'une perfection de l'écriture, la notion de civilité tient un rôle essentiel, c'est que cette poursuite ne prend son sens que par rapport à la lecture d'un autre. La prise en compte du lecteur est une condition *sine qua non* car le but est qu'une rencontre ait lieu.

B. Le texte : conjonction, convention, contrat

Les derniers textes de Ponge, en établissant le texte comme lieu de la rencontre humaine, confirment et déploient le nouveau *cogito* proposé dans *Pour un Malherbe*.

Les premières pages de *L'Ecrit Beaubourg* [888] mettent simultanément en scène d'une part la lecture du texte – par anticipation – (« le texte présentement sous vos yeux », souligne Ponge) (*EB*, II, 895) d'autre part son écriture, ce qui court-circuite ainsi la distance entre les deux : « tels ont été les premiers mots venus sur mon écritoire (…). Oui, tels, et en tel lieu, au haut de cette page, venons-nous, en effet, de les lire » (*EB*, II, 895). Ponge souligne ainsi la co-présence ou conjonction, autour du texte, de l'auteur et du lecteur, alors même que leur éloignement réel est signifié, lui aussi, avec insistance : « qui suis-je, ici attablé, écrivant

884 Voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, articles « polir » et « politesse ».

885 *Ibid*.

886 Ces deux aspects étaient du reste implicitement présents dès *Le Savon* de 1946, avec la notion de devoir moral envers le lecteur : « Ici tout n'est qu'ordre et beauté : tout brille. Comme on fait son lit, on se couche. Et je m'en voudrais bien de montrer autre chose que ce que je peux mettre en ordre, polir, orner, et ouvrir (…) aux rayons du sourire et de la volupté » (*S*, II, 389).

887 J.M. Gleize souligne l'allusion à un contexte conflictuel : « La rupture avec *Tel Quel*, en 1974, rappelle à Ponge la fragilité des alliances (…). En 1975 les "telqueliens" sont absents du colloque de Cerisy. En 1976 le rapprochement avec la revue *Digraphe* (…) participe de ce contexte » (*OC* II, p. 1607, note 4).

888 Texte commandé à Ponge pour l'inauguration du centre Georges Pompidou.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ce que vous lisez ? » (*ibid*., 896). L'intensité de la rencontre auteur-lecteur dans l'espace de la page,rencontre considérée désormais comme acquise, est devenue complètement indépendante de la mise en présence physique (il y avait la même insistance sur ce point dans le préambule au *Savon*). Malgré l'éloignement on peut se regarder « les yeux dans les yeux » : « A propos d'inauguration, les yeux dans les yeux, regardons-nous donc sans rire, tandis que s'envole l'oiseau ! [889]» (*ibid*., 896-897).

C'est également dans ce texte que Ponge propose cette autre métaphore de la proximité qu'est la partie de cartes – déjà citée plus haut à propos du *dévoilement* puisqu'il s'agit d'une partie « cartes sur table » :

On voit que je joue ici cartes sur table. Et pourquoi ? Parce que je crois que l'honnêteté en art finalement est payante, devrait-elle avoir bousculé quelques habitudes (…). Quoi de mieux, d'ailleurs, que certains chocs pour réveiller ou empêcher de s'endormir (…) ceux qui auraient tendance à se laisser bercer (ibid., 896).

La partie de cartes, représentative de ce qui *se joue* dans la lecture, devient, quand elle se déroule « cartes sur table », emblème aussi de l'exhibition des enjeux (au sens propre), de la mise en présence, dans une confrontation aussi directe que possible à autrui, avec les risques et les avantages qu'elle comporte.

L'instant de la rencontre est d'autant plus précieux que, vue de haut, replacée dans l'histoire de l'espèce humaine, cette rencontre est hautement improbable :

Pour vous, lecteur individuel, c'est-à-dire personne indivisible, actuellement vivante (durant quelques instants encore), aux organes sensibles de laquelle est soumis cet ensemble (…) de signes typographiques agencés par un autre individu qui aura vécu durant quelques instants (les trois premiers quarts du XXè siècle de l'ère dite chrétienne) (…), il est un certain nombre de cas (…) où ce texte ne vous apparaîtra que pour ce qu'il est sans doute : un grimoire (ibid., 899, je souligne).

L'accent est mis sur la rencontre fugitive de deux individus partageant le même destin humain qui les voue à une existence éphémère. Ceci rappelle les considérations angoissées que suscitait, dans les années vingt, le sentiment d'appartenance à l'espèce. Mais l'angoisse est dépassée, et l'appartenance à l'espèce humaine, plus qu'assumée, est revendiquée dans sa dignité, à laquelle contribue, au premier chef, la parole. Sans doute est-ce là un des objectifs essentiels de l'œuvre dans son ensemble : affirmer la noblesse de la parole humaine et la valeur de la reconnaissance réciproque d'humanité qui s'y exprime.

L'accord manifeste qui se fait autour d'une page, dont les signes sont compris par deux personnes qui partagent la même langue, est donné ici – comme dans *Pour un Malherbe* – comme le signe incontestable de cette rencontre :

Pourquoi (…) cette brusque accommodation au plus près ? Pour nous ramener, bien entendu, à l'urgence, à la seule réalité du moment : à cette piste, cette page même, dont nous continuons, ne me dites pas le contraire, à parcourir présentement les lignes (ibid, 895, je souligne).

La présentation de cet accord autour du langage comme « seule réalité » rappelle, une fois encore, « La Promenade dans nos serres », où s'exprimait le vœu « qu'on ne puisse croire sûrement à nulle existence, à nulle réalité, mais seulement à quelques

[889] Rapprochant « inauguration » de « augure », Ponge fait allusion à l'observation, par les augures, du vol des oiseaux.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

profonds mouvements de l'air au passage des sons, à quelque merveilleuse décoration du papier » (*P*, I, 177, je souligne). Avec une différence, significative du chemin parcouru : au départ la seule réalité était celle du langage, opposé au monde ; à présent la seule réalité est l'accord sur un texte, qui fonde à la fois l'existence de ce texte, de l'auteur et du lecteur. Ponge réaffirme là les bases du nouveau *cogito* qu'il avait proposé dans le *Malherbe*.

L'accord auteur-lecteur avait été, quelques années auparavant, exprimé pour la première fois en terme de *contrat*, dans « Les Sentiers de la création ». Or ce mot, rarissime sous la plume de Ponge, surgit de nouveau dans *L'Ecrit Beaubourg* : « lorsque (…) je me fus par contrat engagé à écrire (…) le texte présentement sous vos yeux » (*ibid*., 895, je souligne). Dans « Les Sentiers de la création » Ponge expliquait ainsi la nécessité pour les écrivains « d'écrire les formulations optima qu'ils auront obtenues [même] par un travail seulement mental » (*FP*, 435-436) :

ils (les plus honnêtes d'entre eux du moins) désireront que les destinataires de leur message puissent l'apprécier à loisir, le scruter (je veux dire le lire et relire plusieurs fois) afin que l'accord qu'ils lui donneront le soit vraiment en connaissance de cause (…). Que cela soit conservé comme une sorte de contrat (FP, 436, je souligne).

L'apparition de ce terme de « contrat », à la fin de l'œuvre, est significative. Avec lui l'écriture tend à devenir non plus tant la recherche de la perfection que celle d'un accord avec le lecteur, accord qui ne peut être donné qu'en « connaissance de cause » c'est-à-dire grâce à l'appropriation que permet la lecture – et *a fortiori* la relecture ; la notion de contrat, notion fondamentale bien qu'apparaissant *in extremis*, insiste sur le fait que le lecteur donne son accord pièces en main, dossier sur table, dans le plein exercice de sa liberté. C'est de manière quasi juridique que les droits du lecteur sont solennellement affirmés.

Le mot *contrat*, si l'on considère son étymologie – telle que l'indique le Littré –, représente aussi un prolongement de la *con-vention* dont faisait état l'Appendice V au *Savon*, ainsi que de la *con-férence* que constituait la « Tentative orale». Issu de *contrahere*, « proprement lier, resserrer » (de *cum*, et *trahere*, « tirer ») , le contrat désigne l'action de « tirer (faire venir) ensemble, rassembler ». Le texte est le lieu qui tire l'un vers l'autre un auteur et un lecteur, et où se « contractent » des liens. C'est en toute liberté que ces liens se nouent, puisque le terme de contrat, défini comme « accord de deux ou plusieurs volontés » (Littré) comporte nécessairement la notion de volonté réciproque.

Et c'est bien dans l'espace du texte, au fur et à mesure de la lecture, non pas en vertu d'un accord préalable, qu'a lieu le contrat. Littré, en effet, souligne le fait que « dans la pratique on désigne aussi sous le nom de contrat non pas seulement la convention, mais l'acte qui la constate ». Cet usage métonymique du mot « contrat » pour désigner l'acte écrit qui l'enregistre vient à l'appui de la notion de texte comme *acte.* Le texte est à la fois le contrat lui-même (il en donne les termes, en explique les tenants et les aboutissants) et le lieu où s'accomplit l'acte de passer ce contrat. Il est convention et témoignage de cette convention.

La parole, sous forme de texte, est le lieu de la rencontre humaine. Tel me paraît être le point d'achèvement de l'œuvre, l'aboutissement du parcours. Certes il est très – trop – facile, de trouver dans les derniers textes d'un auteur, lorsque notre position de surplomb rétrospectif nous permet de les lire comme étant, précisément, les derniers, les marques de l'achèvement de son œuvre. Ponge lui-même, du reste, nous interdit de lire la fin de son œuvre comme parfait achèvement, puisque il place ultimement son œuvre sous le signe

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

d'un perpétuel inachèvement en intitulant *Pratiques d'écriture ou L'Inachèvement perpétuel* le dernier livre de lui paru de son vivant.

Cependant force est de constater que dans ses trois derniers grands textes (*Le Savon* sous sa forme définitive, « Le Pré », *La Table*) Ponge emploie le mot *parvenir*, laissant entendre qu'il a, selon les termes du Littré, « atteint quelque terme présenté comme un but auquel on arrive ». Dans le préambule au *Savon*, l'auteur insiste sur « l'occasion » qui lui est donnée de « faire aboutir un ouvrage, très anciennement entrepris, mais dont [il] n'étai[t] jamais parvenu, malgré de nombreux essais, à venir à bout » (*S*, II, 360, je souligne). Il est remarquable qu'il attribue la grâce de cet aboutissement à l'effet de la relation qui se noue à son lecteur-auditeur :

Grâce à vous, grâce à cette idée que j'ai, que nous avançons ensemble, je vais, vaille que vaille, y parvenir aujourd'hui. Bien obligé ! [890] (S, II, 360).

Dans « Le Pré » on trouve cette question : « Serions-nous donc déjà parvenus au naos (…) ? (*NR*, II, 341, je souligne). *La Fabrique du Pré* disait, plus affirmativement : « C'est que nous voici parvenus au saint des saints / Au naos (*CFP*, II, 510, je souligne). Et aussi : « L'orage originel (…) n'aura-t-il donc en nous si longuement grondé / Sinon pour qu'à sa fin (…) / Nous (…) Parvenions à ce pré, dès longtemps préparé pour nous par la nature » (*ibid*., 490, je souligne). Quant à *La Table*, Ponge présente, on l'a vu, le texte comme tout entier tendu vers le projet « d'en finir absolument », projet qui se voit confirmé, dans le cours du travail par cette constatation : « Voici à quelle magnification de ce mot, de cette notion, nous sommes parvenus ! » (*T*, II, 936, je souligne).

De cette œuvre « parvenue » (au moins relativement) à son terme, l'achèvement enfin réalisé du *Savon* est comme la synecdoque. Or c'est dans ce texte, et juste avant la mention « FIN » que s'opère le lancement définitif de la parole, ou plutôt que le lancement réussi de la parole aboutit au texte : « Voilà donc ce livre bouclé ; notre toupie lancée ; notre SAVON en orbite » (*S*, II, 416). La parole, comme étape de lancement et mise à feu, paraît s'évanouir au profit du texte, en tout cas opérer un mouvement d'échappée vers le haut et vers l'avenir. La parole a rempli pleinement son rôle propulsif. Elle autorise une forme – paradoxale – d'*achèvement vers l'avenir.*

Mais parallèlement l'achèvement prend aussi, avec « Le Pré » et *La Table*, la forme d'un retour vers l'origine. Elle rejoint l'univers des *débuts* : débuts du monde et balbutiements originels de la nomination avec « Le Pré », débuts de l'œuvre et de l'écriture avec *La Table*, dans un retour au support initial. L'œuvre inclut dans sa portée finale l'ouverture totale en direction de l'avenir comme du passé. La parole est considérée de bout en bout : depuis l'acte initial de prise de possession du monde par la nomination jusqu'au moment où elle a accompli la mise en orbite d'un texte qui, désormais, pourra poursuivre sans elle son devenir.

Il faut redire enfin quel achèvement constitue le fait de pousser jusqu'à son terme, avec *Comment une figue de paroles et pourquoi*, la logique de dévoilement du travail d'écriture. Ponge l'aurait-il souhaité, il n'aurait pas pu aller plus loin dans ce sens. N'affirme-t-il pas dans son avant-propos avoir atteint là un « comble » (*CFP*, II, 761) ? Le tour de force est cependant que cette exhibition soit aussi une remise en cause de la notion d'achèvement, au sens où l'étalage de tous les états du texte ramène la version publiée, censée être achevée, au rang de l'une des formes possibles seulement du texte. Une fois encore, une ultime fois, le critère de l'achèvement se situe dans l'opération, l'acte, non dans l'œuvre, le résultat.

[890] L'expression « bien obligé » fonctionne, bien entendu, sur deux niveaux de signification, réaffirmant ultimement à quel point la prétendue « contrainte » de s'adresser à un lecteur est salutaire.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Toujours est-il que l'auteur offre là à son lecteur le maximum de ce qu'il peut lui laisser voir. Ce n'est pas le moindre des paradoxes – apparents – de cette œuvre que, dans le même temps qu'il lui montre tout de son travail d'auteur, le lui fait partager sans restriction, il lui propose aussi (avec *La Table*) de partager le silence. La notion de partage atteint là son sommet : dans la relation auteur-lecteur, l'exercice de la parole autorise jusqu'au partage du silence.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Conclusion : « *Sed tamen effabor !* Pourtant je parlerai ! »

« *Sed tamen effabor* » : c'est avec cette formule empruntée à Lucrèce que Ponge, âgé de soixante-dix-huit ans rend un ultime hommage à la parole, dans « Nous, mots français »[891] : un hommage sous la forme d'une prise de position résolue en faveur de la parole, ***en dépit*** des réserves que celle-ci ne peut manquer de susciter. Cette formule prend d'autant plus valeur de conclusion pour l'œuvre qu'elle intervient dans le cadre d'un bilan de soixante ans de pratique. Les conditions d'énonciation de ce texte sont en effet propices à une rétrospection : il est commandé à Ponge par la *N.R.F.* (dirigée, alors par Georges Lambrichs), c'est-à-dire par l'instance même qui avait accueilli ses premiers écrits, et par qui il a tant souhaité faire publier les suivants. C'est donc l'occasion d'un retour au tout premier début de l'œuvre, et aux doutes qui la caractérisaient. Mais ceci dans un renversement sans doute jubilatoire des positions, puisqu'au *vais-je réussir à parler ?* du jeune écrivain inconnu fait place le *pourquoi me demande-t-on aujourd'hui de parler ?* de l'écrivain désormais officiellement reconnu :

Quand, dès que se décida un certain rajeunissement de la N.R.F., paradoxalement quelque texte, pour y paraître aussitôt, fut demandé au vieil écrivain que je suis, Sans doute fut-ce comme à l'un des rares, parmi les plus anciens familiers de cette maison, qui pût, malgré ses nombreuses incartades (…) y être naturellement associé (NNR III, II, 1290).

Ponge se livre alors, à propos de sa pratique de la parole, à une sorte d'*état des lieux* qui, embrassant présent et passé, l'amène à constater la permanence d'un certain nombre de difficultés et de doutes, dont le bilan qu'il dresse constitue d'abord un recensement. Il fait resurgir les vieux tourments, commençant par se déclarer « peu assuré » « de la valeur de [s]es diverses proférations, aussi bien textuelles que tout autres » ; il reconnaît en effet, « avec gêne », « leur apparente incohérence et, plus profondément encore, la vanité de toute expression, l'improbabilité d'une communication véritable » (*ibid*, 1291). Il souligne également la difficulté persistante à se déterminer, devant « l'afflux torrentiel, à chaque instant des réponses possibles à chaque question posée », et évoque la variété des postures qui furent les siennes : « Ah ! Combien n'en ai-je pas expérimenté, combien de sentiments, d'idées, de convictions successives, d'amitiés, d'inimitiés, d'enthousiasmes, de déceptions, de deuils » (*ibid*., 1291). Il constate, pour finir, la persistance, en son vieil âge, de certaines des inhibitions de sa jeunesse :

Et de tout cela résultant en moi, parmi l'écho lointain des chœurs de la jeunesse, De plus en plus durables et, me semble-t-il, interminables inhibitions… (ibid., 1291).

Cependant tout cela débouche, paradoxalement, sur cette conclusion, empruntée à Lucrèce, que met en valeur son isolement typographique dans la page :

[891] Composé à la fin de l'année 1977, le texte paraît le 1er mars 1978 dans la *N.R.F.*, n° 302.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Sed tamen effabor ! [892] ***Pourtant, je parlerai ! (ibid., 1291)***

Le mot d'ordre initial, « il faut parler », une dernière fois est proféré, assorti de ce « pourtant » qui rappelle que *parler* a toujours été d'abord *parler contre*. Il est ainsi définitivement validé, revendiqué au regard de l'ensemble de l'œuvre comme profession de foi, d'autant plus résolue qu'elle est faite en pleine connaissance de cause. Au terme de soixante ans d'exercice continuellement réfléchi de la parole, la conscience des découragements qu'elle provoque est toujours aussi vive. Prendre la parole reste, comme aux origines de l'œuvre, un *défi ;* Ponge fait de « Nous, mots français » la mise en œuvre, une fois encore, de ce défi. Il formule au futur son mot d'ordre initial : « *je parlerai* » dit-il à soixante-dix-huit ans, comme il se le promettait à vingt. Dans le contexte politique des années soixante-dix, Ponge réactualise le défi en le justifiant par la nécessité d'opposer une résistance face à ce qu'il considère comme un péril national pour l'esprit. Ce n'est pas à la question du bien-fondé de cette justification[893] que je m'intéresserai ici, mais à l'éloge de la parole qu'elle autorise :

Ô Divinité, notre seule raison d'être, Ô Parole, matière et esprit mêlés, il est, en effet, des circonstances où la survie de l'esprit sous ses espèces françaises est en tel péril, qu'une prise de position (…) est inéluctable de la part de ceux qui occupent quelque poste de responsabilité à ton égard (ibid., 1291).

La Parole, invoquée une fois encore dans les termes d'un culte religieux, porte ici sa majuscule et suscite le Ô lyrique originel, celui de « La Promenade dans nos serres » (« Ô traces humaines à bout de bras, ô sons originaux »). Malgré les difficultés, toutes réévoquées préalablement, que soulève son exercice, hommage lui est encore une fois – et définitivement – rendu.

Ponge en arrive alors à une affirmation capitale. Il reconnaît comme fonction essentielle à la parole celle d'être pour les hommes le lieu *commun* où ils peuvent se rencontrer. Et cela même si « le sentiment que chacun se fait de sa Langue » est « parfaitement individuel » :

Chacun de nous (…) a, par exemple, son sentiment particulier de la couleur des voyelles, comme chacun a son œil, sa vision. Tout cela est en quelque façon biologique et provient à chacun de son originalité, id est de ses origines. Pourtant, car il ne faut pas fabuler exagérément : « Rendez-vous à telle heure en tel lieu » pouvons-nous, entre hommes, nous dire, et voilà qui connaît presque à coup sûr réussite. Rien de trop étonnant en cela, puisque tout finalement n'a lieu que dans la Parole, dont le caractère primordial et sacré reste toujours à rappeler (…) (ibid., 1292, je souligne)

Ainsi, en dépit des indéniables insatisfactions liées au fait de parler, le constat final, loin d'être celui d'un échec, célèbre l'efficacité de la parole, et ceci en termes de *rencontre humaine*. L'activité littéraire est replacée dans le cadre de la condition humaine, de ce qui peut « entre hommes » advenir. La parole est le lieu d'un rendez-vous possible, et même le seul lieu possible de ce rendez-vous. Telle est la conclusion de l'œuvre, et l'hommage ultime qu'elle autorise : « Tout finalement n'a lieu que dans la parole ».

Le « pourtant » qui accompagne la résolution de parler n'en est pas moins essentiel, en ce qu'il dissipe deux illusions possibles. La première serait celle de croire Ponge parvenu à une conception triomphante de la parole comme remède à tous les maux. Le recensement

[892] ***De Natura Rerum, livre V. L'affirmation de Lucrèce intervient alors qu'il entame un développement, dont il mesure la difficulté pour son élève à l'accepter, sur le caractère mortel du monde, promis à la destruction.***

[893] « Nous, mots français » a en effet suscité une certaine gêne par les positions politiques qu'il affiche.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

des insatisfactions liées à l'exercice de la parole est là pour rappeler qu'il n'en est rien. La parole a partie liée avec le manque, avec l'échec, et en reste irréductiblement marquée[894]. Du reste, Ponge ne fait là que reprendre le constat fait par Lucrèce lui-même auprès de son élève :

qu'il me sera difficile de t'en convaincre [de la destruction fatale du monde] par mes discours ! Il en est ainsi dès qu'on fait entendre aux oreilles une vérité inconnue jusque-là qui ne peut être éprouvée par les yeux ni par les mains, moyens les plus sûrs de faire pénétrer l'évidence dans le cœur de l'homme et dans le sanctuaire de son esprit. Je parlerai cependant (…)[895].

Ce qui est pointé par Lucrèce – et par Ponge après lui –, c'est la difficulté à convaincre par la parole, à conférer à cette parole un caractère d'« évidence ». La trajectoire par laquelle Ponge tente d'amener la parole au même degré d'évidence que les objets est restée, restera nécessairement, hyperbolique. Et pourtant, à la suite de Lucrèce, qui à plusieurs reprises dans son traité[896] affirme sa détermination à poursuivre son discours en dépit de la conscience de ses insuffisances, il reste convaincu de la nécessité de tenter de se faire entendre. Il n'est pas indifférent qu'il emprunte les termes de cette résolution à ce qui est, de la part de Lucrèce, une adresse directe à son auditeur. En somme le « pourtant », et donc l'essentiel du défi qui reste encore et toujours à relever, concerne *in fine* bien davantage l'effet à produire par la parole que l'adéquation de celle-ci au désir d'expression du locuteur.

La deuxième illusion que dissipe Ponge est celle selon laquelle le travail de toute une vie l'aurait conduit à un exercice de la parole enfin libéré de toute entrave, de toute censure. La parole n'est pas, ne sera jamais à ses yeux un flux que la levée des blocages suffit à laisser couler en toute liberté. Ponge le rappelle : son exercice continue à connaître des « inhibitions », « durables », voire « interminables ». Ces *inhibitions* ne renvoient pas ici à une quelconque pathologie d'ordre psychologique, laquelle supposerait symétriquement la radieuse possibilité d'une parole enfin « désinhibée ». Conformément à son étymologie (*inhibere*, composé de *in* et de *habere*, signifie « tenir dans », donc « retenir, arrêter » – un élan, une impulsion), le mot renvoie à un simple phénomène d'immobilisation (temporaire) du processus d'écriture. Phénomène maintes fois constaté par Ponge, et qui n'a pris dimension tragique qu'au moment du drame de l'expression, où, selon sa propre formule, son « exigence de correction en profondeur aboutissait au silence », ou du moins à une « inhibition presque totale à parler »[897]. Il est intéressant de noter que le mot latin *inhibitio* signifie « action de ramer en sens contraire ». Il désigne donc une forme de résistance interne (au nom de la hantise d'être emporté par le flux des paroles) à la force qui pousse l'être à *suivre sa pente*. C'est au moment de *La Seine* que Ponge pourra faire enfin confiance à ce courant, qu'il aura identifié comme le sien propre, et faire en même temps confiance en sa capacité à « lentement enrober » ou « éroder » les obstacles » (*SEI*, I, 296) qui ne manqueront pas de survenir[898]. L'inhibition n'est rien de plus qu'un fait dont Ponge

[894] A ce sentiment profond – que Ponge a partagé avec nombre de ses contemporains, en cette époque de mise en question du langage – les recberches lacanienne apportent de nouveaux appuis théoriques.

[895] ***Lucrèce, De la Nature, Livre cinquième, traduction de Henri Clouard, GF Flammarion, 1964, pp. 158-159.***

[896] Voir par exemple *ibid*., livre I p. 22.

[897] C'est le constat que dresse Ponge en 1943 dans la « Première méditation nocturne » (*NNR II*, II, 1188) ; il correspond à la première occurrence du mot dans l'œuvre.

[898] Voir *supra* partie IV, chapitre 2, p. 488.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

constate la récurrence dans son travail, y compris le plus récent[899], mais qu'il considère comme coextensif à ce travail – l'une de ses aventures nécessaires –, sans le charger de connotations psychologiques négatives. Quant aux censures, non seulement il ne les en charge pas davantage mais, depuis plus de vingt ans déjà, il en fait, à la différence des inhibitions, de véritables *valeurs* qu'il revendique comme telles. N'écrivait-il pas dans le *Malherbe*, dès 1951, à propos de l'utilité qu'offre l'exemple des chefs-d'œuvre passés : « c'est surtout à l'affûtage de nos censures, bien sûr, que cela peut servir » (*PM*, II, 28, je souligne). Il y verra même bientôt le principal mode de manifestation de cette valeur qui lui est chère, à savoir le *goût*. Les censures de l'auteur sont sa façon de se « refuser » à dire les choses autrement que selon sa vérité propre, elles sont gardiennes de l'authenticité de sa parole[900]. Aussi les revendique-t-il comme lui appartenant « en propre », au même titre que son goût et son désir : il préconise « un choix constant par le poète de sa propre différence, de son propre goût, de son plus authentique désir (ses propres censures, au fur et à mesure, jouant automatiquement) » (*M*, I, 692).Là encore, un retour au sens latin du mot peut être éclairant : de *censere*, « évaluer, recenser, juger, estimer » l'activité du censeur participe de cette *magistrature* que revendique Ponge. L' « ex-martyr du langage » (*RE*, I, 368) estime avoir fait suffisamment la preuve de ses qualités de censeur pour ne laisser à personne d'autre le droit de censure sur son œuvre.

Cette mise au point est nécessaire pour éclairer la relation à l'autorité à laquelle est parvenue Ponge à la fin de son parcours. Il ne s'est jamais agi pour lui de parvenir à une « libération » à l'égard de toute autorité, mais d'adhérer librement à celles qu'il reconnaît, de sorte qu'elles deviennent parfaitement siennes. Du reste, à ce titre, « Nous, mots français » est significatif : c'est un texte qui rend hommage à toutes les figures tutélaires, tous les maîtres, à commencer par Jacques Rivière et Jean Paulhan, les premiers intercesseurs en littérature[901]. Sont encore évoqués Mallarmé (à travers « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », *ibid*., 1291), Malherbe (par le biais d'une citation du Malherbe I), Montaigne (« Moi aussi, comme notre vieil auteur, (…) "Je dy vrai, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire ; et l'ose un peu plus en vieillissant" ») (*ibid*., 1290). Et surtout, « Nous mots français » fait acte d'allégeance aux maîtres latins – avec la présence massive de Lucrèce (le plus ancien maître) et d'Horace – à qui la parole est donnée dans leur propre langue, dans ce latin qui représente l'une des principales figures d'autorité venues de l'enfance. Jamais Ponge n'a autant *parlé en latin*, comme si la référence latine qui travaillait toute son œuvre dévoilait là son envers, se donnait cartes sur table[902]. Les maîtres peuvent en effet désormais être cités tels quels : l'ex-élève peut leur donner la parole sans risque qu'ils l'accaparent. Ils font partie maintenant des raisons et des *résons* de l'œuvre. Du

[899] Le mot *inhibition*, déjà présent dans le *Malherbe* (« mon inhibition devant ce *Malherbe* prend maintenant un caractère tragique » (*PM*, II, 198)), réapparaît au moment du travail sur « Le Pré », en 1964 : « la sorte d'inhibition que j'éprouve, depuis un assez long temps, à poursuivre et achever mon essai sur le *Pré* » (*FP*, II, 483). Il fait encore retour dans *La Table*, en 1967 : « commencer par dire pourquoi ce qui m'a permis d'écrire (la table de l'écritoire) me donne maintenant tant de difficultés (ou d'inhibition) à l'écrire » (*T*, II, 915).

[900] Voir la déclaration faite en 1952 dans Malherbe III, selon laquelle le goût « ne s'exercera (…) pour ainsi dire que par des *censures*. C'est-à-dire qu'*étant donné ce qui est à dire* (à faire entendre, à communiquer), *l'écrivain refusera de le dire autrement que d'une certaine façon* (selon telle allure, tel timbre etc.) *qui est justement celle que lui impose son goût* » (*PM*, II, 73).

[901] « La leçon [l'obligation morale de prendre position] nous en a été donnée, ici même, par ceux même qui, en de pareils moments, ne faillirent point à ce devoir : jadis, notre Jacques Rivière et, plus récemment, notre Jean Paulhan ; » (*NNR III*, II, 1292).

[902] Sur la manière dont Ponge « met "son" latin en relation avec la conception d'ensemble qu'il se fait de l'écriture, et le fait *fonctionner*, toute transcendance abolie », je renvoie de nouveau à l'article de Bernard Veck, « Francis Ponge ou du latin à l'œuvre », in *Cahiers de l'Herne, op. cit*, (p. 384 pour la citation qui précède).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

reste, depuis que ses raisons sont devenues résons, Ponge est désormais quitte du souci, longtemps prégnant, de se les formuler et d'en rendre compte. Il n'est que de voir comme il se plaît, dans l'avant-propos à *Comment une figue de paroles et pourquoi*, à soustraire sa « Figue » au champ des raisons, la définissant comme « un texte édicté, ordonné de pleine puissance et autorité personnelle sans autre cause ni raison que mon Bon Plaisir, et capable pourtant de gagner quelques suffrages » (*CFP*, II, 761, je souligne). Ce « pourtant » entre en écho inversé avec celui du « et pourtant je parlerai » : la résolution ferme de prendre la parole malgré les difficultés prend appui sur la possibilité, toujours entrevue et parfois constatée, de susciter par la seule réson de cette parole, hors de tout usage convenu des raisons préétablies, la venue de l'autre au lieu du rendez-vous, et même d'y obtenir son adhésion.

« Tout finalement n'a lieu que dans la Parole » : si l'on compare cet ultime constat avec celui, non moins ultime, de Mallarmé, « Rien n'aura eu lieu que le lieu »[903], on mesure la distance qui sépare Ponge de celui qui a été initialement son modèle. La parole est, pour Ponge, le lieu de la rencontre humaine. Tel me semble être le point d'arrivée de son parcours et, plus même, l'intuition qui, de bout en bout, a soutenu son travail. Mais pour parvenir à sortir de lui-même une parole capable de produire pleinement cet effet, il lui a fallu d'abord l'arracher à ses aliénations et impostures, et se replacer, comme au début du monde, homme en face des choses, dans un détour par une solitude essentielle. Les choses ont été le précieux *lieu commun*, le lieu vierge où pouvait se réinventer, hors du monument des raisons et des paroles, une rencontre. Le parti pris des choses n'est pas une fin mais un point de départ. Ponge n'est pas le poète des choses, mais plutôt de l'accession à la pleine humanité de la parole, par sa mise au monde. La poésie est mise en évidence de la reconnaissance mutuelle d'humanité qui se joue, entre êtres humains, dans la parole. La poésie est en somme la parole portée à son comble. Telle est pour Ponge la seule manière dont elle lui devient concevable et désirable, selon cette déclaration qu'il me faut une nouvelle fois citer :

Et certes, si l'on veut nommer Poésie celle qui ne concerne que ce phénomène mystérieux et adorable, la Parole ; qui la manifeste à la fois et la pratique, et la cultive ; qui ne s'occupe enfin que de son mystère, de son autorité et de son culte, alors c'est en effet la Poésie qui nous intéresse (PM, II, 176).

Si Ponge confère à la poésie – comme d'autres poètes avant lui – un caractère sacré, c'est parce qu'elle est parole. C'est bien à une religion de la Parole, religion où s'entend l'étymon *religere* « relier », qu'il parvient. On l'a vu, la Parole s'est appropriée symboliquement, au cours des années cinquante, la puissance du Verbe[904], au point que celui-ci disparaît quasiment de la scène dans la dernière période. Son ultime occurrence, dans *L'Ecrit Beaubourg*, joue d'une désinvolture manifeste à l'égard du texte biblique, dont l'écho est très affaibli[905]. Quant à *Logos*, il ne reparaîtra qu'une fois, en 1964, lors du travail sur « Le Pré », au moment où l'auteur découvre dans *paratus* l'euphorique coincidence du « participe passé par excellence » et du « préfixe des préfixes » : « c'est ici le point suprême le niveau sacré où je touche le fond des langues où je suis au saint des saints du logos » (*FP*,

[903] Mallarmé, *Un coup de dés*, (1897), in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit.*,p. 426.

[904] Voir *supra*, «Bilan en 1961», p. 654-656.

[905] Cette dernière référence à l'autorité primordiale du « au commencement était le Verbe », est simplement utilisée, ou plutôt détournée, par Ponge comme argument à l'appui de la supériorité qu'il reconnaît aux œuvres de parole par rapport aux autres expressions artistiques : « Hé bien, oui, je l'avoue sans vergogne, et la doctrine, dites-moi, est-elle donc si nouvelle, de placer le Verbe avant tout ? » (*EB*, II, 904).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

II, 547). Le Logos c'est bien, dans l'idiolecte de Ponge, l'épaisseur du langage, longtemps crue insondable mais qu'il lui semble, avec « Le Pré », avoir enfin traversée jusqu'au « fond ».L'aspiration à rejoindre la profondeur, présente dès l'origine, a trouvé sa réalisation symbolique, après trente ans de travail, dans le mouvement d'enfouissement volontaire que l'on observe dans les années cinquante[906]. Symétriquement a pu alors avoir lieu le mouvement de surgissement vertical du Verbe, qui se fait parole dans sa traversée de l'être humain, s'y engouffrant vers le haut et produisant la lumière s'il rencontre une qualité de *résistance* suffisante.

Tel est l'étonnant parcours qui, d'une rage initiale contre les paroles, conduit à une assomption en gloire de la parole. Je voudrais, pour terminer, tenter de montrer, en retraçant rapidement les étapes de ce parcours, que sa logique *se retrouve* dans le travail sur les signifiants. A l'exemple de Ponge, je me placerai au niveaudes onomatopées originelles, des infrasignifications », le seul, dit-il, « qui [lui] convienne » (*CFP*, II, 505), pour articuler *parole* à des mots qui (comme du reste *parcours* lui-même) comportent eux aussi la séquence phonique *PAR*. Il me semble en effet y voir une sorte de signifiant matriciel ou, pour reprendre le terme de Ponge, d' « onomatopée originelle ». M'y invite en particulier le « Pré », texte dans lequel la notion de préparation (*paratus :* lieu préparé) est centrale. Ce que, après Ponge, j'ai trouvé au Littré, c'est que le *PAR* de *préparation* avait même origine que celui de *parti* (pris), de *parer* (un danger, un coup) et *séparer*, de *particulier*, de *partage*, d'*appartenance*, et de *parturition* c'est-à-dire d'engendrement. Cet angle me paraît ainsi une entrée tout *indiquée* pour récapituler le parcours de l'œuvre dans son mouvement d'accession à la parole.

Brièvement caractérisé, ce parcours irait d'une séparation indispensable (*parti* pris), à l'offrande à autrui d'une *préparation*, en passant par un auto-engendrement de la parole, un effort continu pour la faire s'engendrer (*se parere*)[907].

Un bref rappel étymologique est ici nécessaire : *part* se rattache à une famille d'une racine indo-européenne **per*, « procurer », racine exprimant le don, représentée, outre le latin *pars*, en irlandais et en grec[908]. La famille latine comporte trois éléments principaux : *pars*, *parere* et *parare*. *Pars* désigne la part accordée à un individu sur un ensemble, d'où *partiri* « partager », *partitio* « partage », et *particularis*. *Parere* signifie « procurer » et – se spécialisant dans le sens de « procurer un enfant au mari » – , « mettre au monde, enfanter » (d'où *parent* et *parturition*). On trouve aussi, en latin, un *parare*, « faire effort pour se procurer », donc « apprêter, préparer, ménager, faire avoir ». Ce verbe duratif est l'intensif de *parere*. En dérivent *parer, préparer, réparer, séparer…* Trois directions principales, donc : la partition séparatrice, la parturition, la préparation.

Au début du parcoursla parole est surtout façon pour le locuteur de *se séparer*, pour *parer* aux menaces mortelles que sont le silence et l'envahissement par les paroles des autres. Rappelons que l'action de *parer* renvoie à la fois à celle d' « apprêter » (d'où

[906] Voir *supra* partie V, « Quelle patrie pour la parole? », p. 555 *sq*.

[907] Définissant l'opération de *séparation* à l'œuvre dans le langage, Jacques Lacan effectue ainsi un rapprochement entre « séparer », « se parer » et *se parere* : « *Separere*, séparer, j'irai tout de suite à l'équivoque du *se parare*, du *se parer* dans tous les sens fluctuants qu'il en en français, aussi bien s'habiller que se défendre, se fournir de ce qu'il faut pour vous mettre en garde, et j'irai plus loin encore, ce à quoi m'autorisent les latinistes, au *se parere*, au *s'engendrer* dont il s'agit dans l'occasion » (*Le séminaire*. *Livre XI*. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J. A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1973, p. 239).

[908] Voir Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français, op. cit*., article « part » et Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit*., article « parent ».

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« orner ») et d'« éviter par une défense »[909]. Le premier sens du mot est peu activé par Ponge, à une exception près, sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir : le texte inaugural qu'est « La Promenade dans nos serres » désigne l'ensemble des mots comme un « appareil », « profondément sensible » (*PR*, I, 176). En revanche, le deuxième sens, défini par Littré comme « éviter, détourner (parer un coup, une botte) » et au figuré « détourner, empêcher » est très actif. Littré donne de nombreux exemples de l'emploi du verbe en terme d'escrime (« parer de la pointe »), ce qui nous ramène à l'image du duel à l'arme blanche, présente au seuil de l'œuvre : « que j'aie pu seulement quelquefois retourné d'un coup de style le défigurer un peu ce beau langage » (*DPE*, I, 3). La toute première parole pongienne, essentiellement défensive est conçue comme arme pour parer les coups, elle constitue une *parade* (« chaque botte doit avoir sa parade » dit Littré, citant le Dictionnaire des arts et métiers). Cette action de *parer à*, plus réactive qu'active, ne laissera place que beaucoup plus tard au *parer* oblatif de *paratus*.

Parade, la parole l'est aussi à cette époque pour l'auteur dans le sens où il y voit une bouffonnerie. Rappelons en effet que la parade désigne également une scène burlesque donnée par les bateleurs à la porte de leur théâtre[910] pour piquer la curiosité des passants et s'attirer des spectateurs. D'où la connotation péjorative du mot parade, qui peut désigner, dit Littré, un « étalage plein de fausseté ». La parole a donc partie liée, à l'origine, avec l'imposture, et avec cette « duperie » qui est à l'époque une hantise pour Ponge.

Le fait de prendre le parti des choses mettra fin à cette parade-là : la parole est désormais préservée du risque de bouffonnerie par le fait qu'elle est authentifiée par les choses. Elle reste néanmoins, pour un temps, parade au sens défensif, manière de « se parer de » ou de « parer à »: parole qui *garde*.

Cependant l'activation essentielle à cette période des années trente est celle du sens de *partition* et de *partage*, dont témoigne *Le Parti pris des choses*. Il s'agit de trouver une ligne de partage, de faire le *départ* entre soi et non-soi[911], de se définir face à et contre, en somme de *se séparer*, activement. Cette énergie motrice sera périodiquement réactivée chez Ponge, notamment dans les périodes de trouble. Il y reviendra ainsi au moment du *Malherbe*, écrivant en 1955 : « C'est sans doute parce que nous sommes jetés dans le monde et dans l'histoire, et que nous ne pouvons nous en séparer, que nous ressentons si fort la nécessité de ramasser nos pantagnières, nos raisons d'être, – et de *parler* » (*PM* 139, 23 janvier 1955). L'exercice de la parole est d'abord partage au sens où il permet au locuteur de se ressaisir de la part qui est la sienne[912] ; cette part une fois solidement établie, la notion de partage pourra évoluer vers son autre acception.

Au moment de la guerre, la confrontation aux tourmentes de L'Histoire et le recentrage sur l'humain infléchissent l'exercice de la parole vers la notion de *préparation* : il s'agit, en

[909] Littré rassemble ces sens sous une seule entrée, alors que la plupart des dictionnaires contemporains distinguent deux mots différents. Tous deux sont issus du *parare* latin, mais le verbe de sens défensifa été emprunté à l'italien *parare*, « se garer d'un coup » – (lui-même du latin *parare* au sens de « faire des préparatifs de défense »).

[910] En ce sens, dérivé de *parare* au sens de « orner », il constitue un mot distinct du précédent. A noter que « parade » apparaît sous cette acception, utilisée de manière plaisante, dansla « Parade pour Jacques Herold » en 1954, où l'auteur se présente « la main sur le loquet de la porte (aujourd'hui celle de Hérold) » (*AC*, II, 592).

[911] La même nécessité de *faire le départ* s'applique aussi aux choses. L'écriture est opérateur de séparation : elle rend les choses à elles-mêmes, à leur « propre », ainsi la Lessiveuve parvient-elle à séparer les tissus de la crasse qui les imprègne.

[912] Voir *supra*, partie II, chap. 1 (« Un programme d'autorisation de la parole »), *passim*, et partie IV, chap. 1, « Parler au nom d'une appartenance ? », *passim*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

en faisant un dispositif « suscitatif », de préparer l'avènement d'un « homme nouveau », « à partir du plus profond et du plus noir », un homme « à sortir des brumes et des fumées religieuses et métaphysiques, – des désespoirs » (*PR*, I, 229).

Tout un travail s'engage aussi, à cette époque, en vue de la réhabilitation de *l'imparfait* et de l'erreur. Notons que « parfait » et « imparfait » ne ressortissent pas étymologiquement à *pars*[913] *;* l'exemple des propres pratiques de Ponge, qui fait bien souvent jouer les relations phoniques entre les mots indépendamment de toute étymologie, invite cependant à les en rapprocher et à les intégrer dans ce récapitulatif[914]. C'est en effet un tournant capital de l'œuvre que cette tentative de réhabilitation de l'*imparfait*. Si « La Promenade dans nos serres » avait précocement entrevu la « divine nécessité de l'imperfection », c'est cependant surtout sur un mode déceptif, voire douloureux, que l'imparfait du signe (auquel Ponge avait consacré en 1924 un texte, « L'Imparfait ou les Poissons volants ») avait été évoqué dans les années vingt, Ponge formant alors le vœu de maltraiter si bien le langage que « que l'imparfait du signe demande lui-même humblement son pardon » (*PE*, II, 1007). Symétriquement, l'idéal de perfection avait dominé toute la période des années vingt et trente. Le *Parti pris des choses* en réfère explicitement à la perfection de la Pluie, des Mûres, des Escargots, de l'Orange, du Galet… On a vu que cependant, dès 1938, les « Notes pour un oiseau » tournent en dérision « l'oiseau parfait »[915] (*RE*, I, 348). En 1940, dans les « Souvenirs interrompus » l'auteur signale explicitement le passage d'une étape : « il est fini le temps où je préférais ne rien dire que de dire rien imparfaitement » (*NNR*, II, 1108-1109). Les « Pages bis IV » manifestent, en 1944, au nom du désir de « malgré tout (…) tenter d'exprimer quelque chose, c'est-à-dire soi-même » (*PR*, I, 212) une prise de distance par rapport à l'idéal de la perfection formelle[916]. On entre dans une expansion du moment de la création, où la parole est plutôt en train de se faire, interminablement, que *par-faite*. Le renoncement à la perfection s'accompagne d'une intégration progressive du Temps dans l'œuvre.

L'après-guerre réactive le processus de « séparation », sous la forme d'un besoin de secouer toute *appartenance*, au nom de la volonté de « prendre son propre parti » et de « chanter son *particulier*[917] *»*. Mais ce processus de séparation s'accompagne d'un mouvement inverse d'ouverture dans lequel la parole intègre progressivement certains modes de réalisation (le fluide, l'informe, le volubile, l'unisson avec le vent) contre lesquels elle s'était d'abord définie. Cessant d'être « parole qui garde » la parole tend à se déplacer de la fonction de *parer à* vers celle de *s'exposer à* (et en particulier, avec la « Tentative », à la réalisation orale). Il s'agit de *se défaire* de certaines séparations protectrices. La parole s'exhibe, se dévoile, revendiquant une forme nouvelle de beauté, emblématisée, dans « La façon de faner des tulipes » (1950) par celle que revêtent les tulipe au moment où, se fanant, elles se tordent et exhibent leurs pistils :

[913] Ils sont issus de *perfectum*, dans leque *per* signifie « de bout en bout ».

[914] Ponge ne se plaisait-il pas, dès 1948, dans « Le Porte-plume d'Alger », à rapprocher les mots *voyage* et *voyance*, ajoutant : « Etymologistes, ne bondissez pas ! N'arrive-t-il pas que deux plantes aux racines fort distinctes confondent parfois leurs feuillages ? » (*M*, I, 570)Rappelons également la position explicitement adoptée dans *La Table*, à propos de la proximité phonique de *table* et de *stable*: « J'ai déjà dit que l'étymologie de ces deux vocables n'est pas la même. (…) Mais là n'est pas l'important. Phonétiquement comme dans la signification les deux mots sont extrêmement proches » (*T*, II, 924).

[915] Voir *supra*, partie III, chap. 2, p. 246.

[916] Voir *supra* partie III, chap. 2, p. 332.

[917] « Particulier », de *particularis*, désigne ce qui est propre à la *part* de chacun.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Nous aussi en avons fini de la « beauté » ; de la forme parfaite : celle d'une coupe, pour les tulipes à leur éclosion (classique). Il nous faut laisser s'avancer le pistil, pour dieu sait quel fruit… (NNR, II, 1217).

L'auteur de même, se « laisse s'avancer », à la même époque vers son lecteur, en même temps qu'il sollicite de plus en plus ce lecteur, l'invitant à une *participation* active. C'est du reste encore une fois un travail de *séparation* (entre la figure du lecteur et celle du critique) qui lui permet de construire son destinataire. Il trace une ligne de partage. C'est pour *le lecteur* du *Savon* de 1946, et pour lui seul[918] que s'exprime pour la première fois le thème du *préparer quelque chose et l'offrir* : « il s'agit beaucoup moins de propulser moi-même des bulles, que de vous préparer le liquide (ou la solution comme on dit si bien) (…) dans lequel vous pourrez, à mon exemple, vous exercer (et vous satisfaire) indéfiniment, à votre tour… » (*S*, II, 404). L'équivalence entre texte et préparation s'intensifiera à l'époque du *Malherbe :* « je crus devoir préparer, pour le donner là, un *Malherbe* » (*PM*, 70, je souligne) écrira Ponge en 1952[919].

L'aspiration créatrice ou recréatrice s'exprime, vers 1950 et à l'exemple de Braque[920], par l'ambition de *réparer* le monde (tout en continuant à préparer l'avènement d'une nouvelle civilisation), en particulier dans « Le Murmure », qui définit l'artiste moderne comme « réparateur attentif du homard ou du citron, de la cruche ou du compotier » et lui donne pour fonction « fort claire » d'« ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient » (*M*, I, 627). Ambition réparatrice dont l'écho se prolonge dans *Nioque de l'avant-printemps* (1950) : « Comme à chaque instant la pluie, les intempéries font s'abîmer, dégradent les maisons rustiques, il faut redresser (réparer) cela sous peine d'écroulement prochain. Voilà qui est bon » (*NIO*, II, 960).

Cependant, l'essentiel de cette période est dans le mouvement qui conduit l'auteur à se réapproprierla parole en rejouant sa naissance. « La Tentative orale » et « Le Murmure » sont les deux principales actualisations de cet engendrement de la parole. En faisant coïncider « son propre parti » avec celui de la « parole à l'état naissant », l'auteur opère une parturition de la parole bien plus qu'il n'en fait un processus de partition. Il ne s'agit plus de se séparer mais de *se parere*, « s'engendrer ».

Dans les années cinquante s'effectue l'assomption de la parole en gloire, car elle s'approprie la notion d'autorité. Elle parvient à la transmutation, désirée de longue date, du *particulier* au général[921]. L'autorité principielle de la Parole fonde un nouveau *cogito*, qui établit définitivement le lecteur dans la position de *partenaire* [922] indispensable : « Je parle et tu m'entends, donc nous sommes » (*PM*, II, 176).

La méditation sur l'œuvre de Malherbe aboutit, avec la métaphore de la résistance, à une deuxième parturition, sous la forme d'un accouchement *par le haut*. La parole est cette force qui réussit à traverser l'individu lorsque celui-ci lui fournit une résistance adéquate, elle « s'engouffre » dans son corps puis « s'envole par la tête » et « débouche en plein

[918] Voir *supra*, partie IV, chap. 1, p. 381.

[919] Voir aussi la résolution exprimée en 1954 : « nous ne cesserons pas de *préparer* nos livres » (*PAT*, 322).

[920] « Chez Braque, c'est tout notre monde qui se répare, qui se remet à fonctionner. Il frémit et quasi spontanément se remet en marche. » (*AC*, II, 588)

[921] Voir *supra*, « Bilan en 1961», p. 655.

[922] Le mot, bien qu'emprunté à l'anglais *partner*, appartient à la famille de *pars :* il vient de l'ancien verbe français *parçuner*, dérivé de *parçon*, « partage, butin », doublet populaire de *partition*.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ciel » (*P*, I, 721). A travers ce phénomène d'incorporation et d'interaction s'exprime une nouvelle conception de l'individu, qui n'est plus défini comme *part qui résiste*, mais comme lieu de la *participation* à l'émergence de la parole. Si « résister » c'est étymologiquement « se tenir en face » (*re-sistere*) et même, ajoute Littré, « ne pas se laisser pénétrer », la « résistance » telle que l'invente Ponge signe la fin de la conception séparatrice de la parole.

Cependant, paradoxalement aux idéaux majestueux du *Malherbe*, se poursuit le mouvement de renoncement à la perfection. Rappelons qu'en 1953, Ponge frappe de suspicion l'idéal oraculaire d'un « langage absolu » et la satisfaction qu'il procure, soulignant qu'« il suffit de quelques instants pour déchanter, et pour désirer violemment (…) quitter cette chambre trop sonore – et repartir dans la vie, dans le risque, dans la maladresse, dans la forêt épaisse des expressions maladroites » (*M*, I, 646). « La Chèvre » est emblème de ce désir de « repartir dans la maladresse »[923], mais aussi de découvrir, au sein de l'erreur, une forme de « perfection accomplie de cette erreur » (*P*, I, 808).

Dans la dernière période de son œuvre, Ponge radicalise le processus de monstration des efforts qui la préparent. La parole *se pare*, en somme, de ce qui est réputé la déparer, c'est-à-dire l'ensemble de ses préparatifs. Simultanément, le processus de *séparation* atteint un sommet métaphorique avec l'image, proposée dans *Le Savon* de 1964, du « lancement » de la parole, comme phénomène par lequel le texte parvient à se séparer totalement des conditions d'énonciation qui lui ont donné naissance. On a vu cependant que ce lancement était étroitement conditionné à la traversée préalable de la parole dans le corps de l'être parlant[924]. La perfection de la parole ainsi lancée, qui tient toute seule parce qu'elle a trouvé son « régime » est un idéal qui n'en laisse pas moins subsister, à la façon d'un autre idéal en acte (cette coexistence de mouvements apparemment contraires se constate maintes fois chez Ponge), celui de l'inachèvement perpétuel que, de fait, l'auteur choisit de mettre en œuvre.

Quant à la notion de *préparation*, elle prend à cette époque toute son ampleur. La parole devient essentiellement l'acte de *préparer* (ou de « polir ») quelque chose pour le lecteur, de le lui « parer » au sens de « le rendre propre à l'usage », tel qu'il s'est conservé dans certaines acceptions techniques, notamment en cuisine[925] : « [Il] me fut proposé de préparer quelque chose pour vous » écrit Ponge dans *Le Savon*, (*S*, II, 408). Le thème de la préparation de parole offerte à autrui est particulièrement prégnant dans « Le Pré », où *parere* retrouve pleinement son sens latin de « procurer », et donc la dimension de don inscrite dans la racine indo-européenne *per* à laquelle il se rattache : « notre nature ainsi nous propose | procure des prés » (*CFP*, II,474). Dans une ultime conjonction, l'acte de préparation accompli par l'auteur en direction de son lecteur se voit coïncider avec celui que la nature opère en direction de l'homme[926].

Si les derniers textes établissent pleinement la parole dans la fonction de lieu de la rencontre avec autrui, toute l'œuvre peut se lire rétrospectivement comme façon de *se préparer à* cette rencontre. A propos des végétaux l'auteur écrivait en 1936, dans « Faune et flore » : « Ils se préparent, ils s'ornent, ils attendent qu'on vienne les lire » (*PPC*, I, 43). Longue aura été la période de préparation à la rencontre, mais dans cette durée la notion d'auto-préparation se colorera d'un dynamisme croissant, jusqu'à se confondre avec celle

[923] Voir *supra*, partie V, p. 642 *sq*.

[924] Voir *supra*, partie VI, « Parole et propulsion», p. 682-684.

[925] Ainsi dans l'expression « parer la viande ».

[926] Voir *supra* partie VI, « L'offrande du Pré », p. 695-698.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

de préparation à offrir à autrui. L'œuvre de Ponge démontre en effet l'indissociabilité des deux phénomènes : seul le fait de se préparer intérieurement (expression prégnante chez Ponge pour qualifier son travail[927]) peut faire accéder à l'offrande d'une préparation à autrui.

L'œuvre est en somme un *appareil* à l'intention du lecteur[928].Le mot (dérivé de *apparare*, « apprêter »[929]) a originellement une valeur beaucoup plus dynamique que dans son acception actuelle : il désigne un ensemble d'éléments préparés pour une opération, et non pas seulement un dispositif matériel[930]. Il se trouve que le mot « appareil » – déjà présent, rappelons-le, dès « La Promenade dans nos serres » – est très abondamment utilisé par Ponge, d'abord à propos des objets de la nature : la pluie constitue un « brillant appareil » (*PPC*, I, 16), la végétation forme un ensemble d'« appareils hydrauliques » (*ibid*., 48), la guêpe se comporte avec les fruits comme un « petit appareil extirpeur particulièrement perfectionné » (*RE*, I, 339). Mais le monde lui-même, dès qu'on le voit « d'un peu haut » ressemble à un « délicat appareil » (*SEI*, 290)[931] : à partir des années cinquante se développe, on l'a vu, une conception mécaniste de l'univers comme gigantesque machine dont l'homme n'est qu'un « rouage ».

Dès lors, l'œuvre peut se lire comme tentative de disposer un *appareil de paroles* [932] en face de l'appareil du monde. L'homme ne se définit-il pas, précisément, par son pouvoir de « s'adapter » et « se perfectionner » en fabriquant « une infinité d'appareils » (*L*, I, 506) ? Le poète est celui qui fabrique puis propose un appareil d'où surgit, au contact de l'homme et du monde, le sens et le poème. Exemplaire de cette ambition est ce passage de « De la nature morte et de Chardin » (1963) :

A chaque instant (…) J'écoute Le monde comme une symphonie. (…)
Et bien qu'en aucune façon je ne puisse croire que j'en dirige l'exécution,
Néanmoins, il est en mon pouvoir de manier en moi certains engins ou dispositifs Comparables aux amplificateurs, sélecteurs, écrans, diaphragmes, (…) Pour, comme un organiste agile ou un bon chef d'orchestre, Savoir faire sortir (….) Telle ou telle voix, pour en jouir Et faire jouir ma clientèle (AC, II, 661-662)

Une comparaison s'impose ici avec « La Promenade dans nos serres ». Le dispositif qui allait du locuteur à l'écouteur est désormais intériorisé : l'« appareil profondément sensible » maintenant c'est l'individu lui-même quand il sait prendre en lui le monde en même temps

927 « Primo, se préparer le style », écrivait Ponge dès 1941 dans le manuscrit de « Je lis Montaigne » (voir *OC* II,note 18, p.1689). A propos de Fautrier, il note que le peintre « se prépare assez longuement au tableau qu'il aura à réaliser » alors que l'exécution sera « rapide et intense » (*PAE*, I, 110).

928 Appareil qui du reste est conçu pour permettre à l'auteur et au lecteur d'*appareiller* ensemble. C'est le thème de l'embarquement dans le préambule du *Savon*, et celui de l'enlèvement à la fin du *Malherbe*.

929 Par le biais du latin populaire **appariculus*.

930 Voir le titre *L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique*, sous lequel a été originellement publiée « L'Araignée » (1952). Le mot « appareil » permet aussi à Ponge de faire jouer le rapprochement, qui lui est cher, entre poète et savant.

931 Le monde est aussi appareil dans « Le Soleil » : l'astre « est l'objet dont l'apparition ou la disparition produit, dans l'appareil du monde (…) le plus d'effet et de sensation » (*P*, I, 788).

932 « Pourquoi (mes textes) évoquent-ils des appareils de pierre ? » demande Ponge dans les *Entretiens* (*EPS*, 43).

Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

qu'il prend la parole[933]. Il donne à entendre le monde, grâce au passage de celui-ci par sa « complexion ».

L'appareil du texte comprend la séparation à l'œuvre dans toute parole ; cette séparation se fait libératrice. Le travail sur « La Figue » intègre la séparation primordiale, celle dont l'enfant fait la douloureuse expérience, constitutive de la condition humaine : le 8 avril 1958, constatant qu'il s'est senti « sevré | coupé des objets depuis quelque temps » (*CFP*, II, 770), Ponge vérifie au Littré l'équivalence entre *sevrer* et *séparer*, et commente : « Etre sevré, n'est-ce quitter (exactement) de la bouche la tétine (…) ? Il y avait une distance, quoique petite, entre mes lèvres tendues pour téter encore, pour aspirer le suc, et le biberon (de la figue) (…). Il y a eu abandon : il y a eu quittance » (*ibid*., 770). Ce n'est qu'un an plus tard que l'auteur parviendra à traduire cette « quittance » en don fait au lecteur : « L'idée que je m'en fais [de la figue] me semble (…) aussitôt toute bonne | prête à vous être d'urgence (…) quittée | communiquée » (« livrée », écrira-t-il une page plus loin) (*ibid*, 831, 833). La version publiée de « La Figue » commencera en effet par la formule : « je m'en forme une idée toute bonne à vous être d'urgence quittée » (*P*, I, 804). Littré nous rappelle que l'un des premiers sens de « quitter » est « céder, abandonner », et cite la locution *n'en pas quitter sa part à un autre*, « ne vouloir pas renoncer à quelque chose ». C'est enfait en *quittant sa part à un autre*que Ponge parvient au but longtemps souhaité : détacher son œuvre de lui-même. Il en a terminé avec le fait de veiller sur sa part pour être sûr qu'elle existe. La séparation, libératrice, s'accomplit dans l'offrande d'une préparation.

Symétriquement, le texte se terminera par une autre référence à la séparation :

je veux dire un mot encore de la façon particulière au figuier, de sevrer son fruit de sa branche (comme il faut faire aussi notre esprit de la lettre) et de cette sorte de rudiment, dans notre bouche : ce petit bouton de sevrage – irréductible – qui en résulte. (…) Tel soit ce petit texte (…) (P, I, 805).

Désormais la séparation est intégrée à l'appareil du texte, qui enporte la trace sous forme d'un irréductible bouton de sevrage, témoignage d'une « quittance ». Mais cette quittance, coextensive à toute parole, a davantage le sens d'une libération que d'une rupture. Littré nous rappelle que « quitter » (de *quietus*, tranquille) signifie d'abord « rendre tranquille », et « de là exempter, renoncer, laisser ». En se faisant quittance, le texte se constitue encore une fois en acte – ou en contrat – , car une quittance est d'abord un écrit constatant qu'un paiement a été effectué. Homme de parole à tous les sens du terme, Ponge s'est acquitté, avec tous les renoncements que cela comporte, de ce qu'il devait à la parole, à lui-même et à autrui. Plus de raison à donner, de justification à fournir : il en est quitte – libéré, affranchi.

« A PARTIR D'ICI L'ON SORT DANS LA CAMPAGNE » indique Ponge sous la dernière ligne du « Carnet du Bois de pins » (*RE*, I, 404). A sa suite, je voudrais esquisser, au terme de cette étude, les perpectives d'une campagne (de recherches) sur laquelle elle pourrait déboucher. L'analyse du rôle du signifiant *PAR* dans l'œuvre de Ponge me paraît pouvoir être, avec profit, poussée plus loin. Sur le strict plan des jeux du signifiant – hors de toute considération étymologique –, elle pourrait s'élargir jusqu'à certains mots remarquablement fréquents chez Ponge tels que « pareil » et « comparer » (qui ressortissent à la démarche fondamentale de mise en relation), « apparaître » et « disparaître » (révélateurs à la fois de la recherche de l'évidence et de la subjectivité à l'œuvre dans le « regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle ») (*PR*, I, 173), ou encore « paresse », dont la multiplication des occurrences,

[933] Dans les notes préparatoires à ce texte, Ponge écrivait, à propos de l'« accomodation » qu'effectue l'écrivain face au monde : « l'appareil alors que nous faisons jouer est notre corps lui-même dont les mouvements nous sont intérieurement *sensibles* » (*AC*, II, 755).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

dans la deuxième partie de l'œuvre (« ma poésie est une paresse » déclare Ponge dès 1941) (*NNR* II, 1178) signale une évolution significative par rapport à la conception initiale d'un exercice forcené de la parole[934].

Dans une perspective plus étymologique de remontée aux « racines », la structure consonantique *PR*, caractéristique d'un ensemble de mots « servant à la fois de prépositions, de préverbes et d'adverbes, dont le sens primitif devait être "en avant" »[935] peut être vue comme matrice de sens. Si l'on considère que s'y rattachent, d'une part les éléments préfixaux grecs *pro* (en avant), *peri* (à l'origine « en avant » puis « autour de »), probablement aussi *para* (« auprès de »), ainsi que les deux éléments préfixaux latins que sont *pro*, *prae* (d'où le préfixe *pré*), et *per* (« de bout en bout », d'où les préfixes *per* et *par*), d'autre part les mots latins *primus*, *privus* (« celui qui est isolé en avant », d'où « mis à part » et « particulier, propre à chacun »), et enfin *proprius* (« qui appartient en propre »), on se trouve devant une constellation signifiante éminemment pongienne. La parole y est recherche d'adéquation aux choses (propreté et propriété) et à soi-même (s'approprier la parole, y découvrir son propre parti). Parallèlement la conscience du caractère hyperbolique de la poursuite d'une parole *par-faite* conduit à une exaltation de l'imparfait et de l'erreur, la parole étant toujours plus ou moins vouée à être *para-bole*, et le *paradis* de la parole lui-même étant moins le lieu parfaitement clos de l'identité que celui de la parfaite altérité. Peu à peu se révèle l'aspiration fondamentale à retrouver une « parole à l'état naissant », dans son *prin*-temps ou même son « avant-printemps » : elle triomphe avec la découverte, sur le « Pré » du « préfixe des préfixes ». Enfin – et là me semble être l'essentiel – la parole pongienne est décidément une parole de *pro-fération*, une parole qui *pro-pose* (ceci dès sa proposition inaugurale d'une « promenade » commune) et qui *porte à* (« porter Malherbe (…) jusqu'à toi, mon lecteur ») (*PM*, II, 63). Le choix même, par son auteur, de la forme prose (de *prosa oratio* « discours droit », c'est-à-dire « sans les inversions typiques du vers »[936]) témoigne de cette essentielle propension vers l'avant.

Parvenue à ce point provisoirement final, un espoir, un vœu : que ces pages portent le lecteur à les prolonger (*pro-longer*).

934 Le bourreau de travail accède spectaculairement, peu à peu, à cette lenteur nonchalante et méditative dans laquelle la parole se fait paresse. En faisant jouer les signifiants, la parole-paresse peut du reste s'entendre comme le mode privilégié de l'être, une façon d'être *totalement* : par-*esse*.)

935 J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, *op. cit*., article « premier ».

936 *Prosus* est une altération de l'archaïque *prorsus*, issu par contraction de *pro*, « devant », et de *vorsus*, variante de versus « tourné » (voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, article « prose »).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Bibliographie

Une liste exhaustive des publications de Francis Ponge (en revues et en volumes) a été établie par Jean-Marie Gleize (***Cahiers de l'Herne*** , LI, 1986, p. 596-615). Une bibliographie très complète a en outre paru récemment (Beugnot Bernard, Martel, Jacinthe, Veck Bernard, ***Bibliographie des écrivains français : Francis Ponge*** , Paris-Rome, Memini, 1999).

On trouvera ci-dessous les références des principales publications parues depuis ces travaux, mais la présente bibliographie ne vise pas à répéter les recherches déjà effectuées et ne prétend donc pas à l'exhaustivité.

N.B. : Les articles mentionnés dans les rubriques « Collectifs et numéros de revue » ne sont pas repris dans les sections « Articles », à l'exception de ceux que j'ai cités au cours de mon étude, dont on trouvera les références précises.

I. Œuvres de Francis Ponge

I.1. Editions originales

Sont indiquées ici les éditions originales de toutes les œuvres parues en volume séparé, y compris les premières publications des recueils, même lorsqu'ils ne comportent pas de texte inédit.

Douze petits écrits, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, « Une œuvre, un portrait », 1926.

Le Parti pris des choses, Paris, Gallimard, « Métamorphoses », 1942.

Matière et mémoire ou les lithographes à l'école, Paris, Fernand Mourlot, 1945. Texte accompagné de trente-quatre lithographies de Jean Dubuffet.

La Guêpe. Irruption et divagations, Paris, Seghers, « Collection des 150 », 1945.

L'Œillet, La Guêpe, Le Mimosa, Lausanne, Mermod, « Collection du bouquet », 1946.

Note sur « Les Otages », peintures de Fautrier, Paris, Seghers, 1946.

Dix Courts sur la méthode, Paris, Seghers, 1946.

Braque le réconciliateur, Genève, Skira, « Les Trésors de la peinture française », 1946.

Le Carnet du bois de pins, Lausanne, Mermod, avril 1947.

Liasse, Lyon, Armand Henneuse, 1948.

Proêmes, Paris, Gallimard, 1948.

Le Peintre à l'étude, Paris, Gallimard, 1948.

Le Verre d'eau, Paris, Galerie Louise Leiris, 1949. Texte accompagné de dessins d'Eugène de Kermadec.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Cinq Sapates, Paris [s. éd.], 1950.

La Seine, Lausanne, La Guilde du livre, 1950. Texte accompagné de onze photographies de Maurice Blanc.

Note hâtive à la gloire de Groethuysen, Lyon, Armand Henneuse, 1951.

L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique, Paris, Aubier, 1952. Edition comportant trois eaux-fortes d'André Beaudin, des fac-similés du manuscrit et une étude de Georges Garampon, « Francis Ponge ou la résolution humaine ».

La Rage de l'expression, Lausanne, Mermod, « La Grenade », 1952.

Le Soleil placé en abîme, [s. l.], Bourg-la-Reine, Dominique Viglino, « Drosera », 1954. Texte accompagné de sept eaux-fortes de Jacques Hérold.

Le Murmure, condition et destin de l'artiste, Lyon, Les Ecrivains réunis, « Disparate », 1956.

Le Grand Recueil. I. Lyres ; II. Méthodes ; III. Pièces, Paris, Gallimard, 1960.

Pour un Malherbe, Paris, Gallimard, 1965.

Le Savon, Paris, Gallimard, 1967.

Nouveau Recueil, Paris, Gallimard, 1967.

La Fabrique du Pré, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1971.

L'Ecrit Beaubourg, Centre Georges Pompidou, 1977.

L'Atelier contemporain, Paris, Gallimard, 1977.

Comment une Figue de paroles et pourquoi, Paris, Flammarion, « Digraphe », 1977.

La Table, Editions du Silence, Montréal, 1982.

Nioque de l'avant-printemps, Paris, Gallimard, 1983.

Petite suite vivaraise, Fata Morgana, février 1983.

Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel, Paris, Hermann, 1984. Texte accompagné de seize dessins de François Rouan.

Nouveau nouveau Recueil, 3 volumes, édition établie par Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 1992.

Pages d'atelier (1917-1982), édition établie par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2005.

I.2. Edition de référence

Œuvres complètes, édition dirigée par B. Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », deux volumes, t. I, 1999, t. II, 2002.

I.3. Textes parus en revues

« Sonnet » (signé Paul-François Nogère), *La Presqu'île*, 2e série, n° 4, octobre 1916.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Esquisse d'une parabole » (signé P…), *Le Mouton Blanc*, 1ère série, n° 3, novembre-décembre 1922.

« Fragments métatechniques », *Le Mouton Blanc*, 1ère série, n° 4, janvier 1923.

« Trois Satires », *Nouvelle Revue Française*, n° 117, juin 1923 (1. « Monologue de l'Employé » ; 2. « Dimanche ou l'artiste » ; 3. « Un ouvrier »).

« Qualité de Jules Romains », « Jules Romains peintre de Paris », *Le Mouton Blanc*, 2e série, n° 1, septembre-octobre 1923.

« Esclandre », suivi de cinq poèmes, *Le Mouton Blanc*, 2e série, n° 2, novembre 1923 (1. « Au Coucher du soleil » ; 2. « Autre Chromo » ; 3. « De même (Carrousel) » ; 4. « Règle » ; 5. « Hameau »).

« Deux petits exercices », *Le Disque Vert*, décembre 1923 (1. « Vif et décidé » ; 2. « Peut-être trop vicieux »).

« Trois petits écrits », *Le Disque Vert*, 4e série, n° 2, mars 1925 (1. « Une Réplique d'Hamlet » ; 2. « L'Insignifiant » ; 3. « Sur un Sujet d'ennui »).

« A la Gloire d'un ami, Jacques Rivière », *Nouvelle Revue Française*, n° 132, août 1925.

« Poèmes », *Commerce*, n° 5, automne 1925 (1. « Pauvres Pêcheurs » ; 2. « Le Rhum des fougères »).

« Le Sérieux défait, Charlie Chaplin », *Le Disque Vert*, n° spécial « Charlot », 2e année, 3e série, n° 4-5, 1925.

« La Famille du Sage », *Nouvelle Revue Française*, n° 156, septembre 1926.

« Notes d'un poème, Mallarmé », *Nouvelle Revue Française*, n° 158, novembre 1926.

« Impromptus sur Fargue », *Les Feuilles Libres* (Hommage à L.#P. Fargue), n° 45-46, juin 1927 (1. « Étude » ; 2. « Autre » ; 3. « Autre »).

« Plus-que-raisons », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, automne 1930.

« Végétation », *Nouvelle Revue Française*, n° 231, décembre 1932.

« Témoignage. Le Tronc d'arbre », *Nouvelle Revue Française*, n° 242, novembre 1933.

« Le Cageot », *Mesures*, n° 1, janvier 1935.

« Sapates », *Mesures*, n° 2, avril 1936 (1. « Les Mûres », 2. « La Bougie » ; 3. « Cinq Septembre » ; 4. « La Fin de l'automne » ; 5. « Soir d'août » ; 6. « Les Arbres se défont »).

Hors Sac (53 articles non signés), *Le Progrès de Lyon*, février-mai 1942.

« Le Mimosa », *Fontaine*, n° 21, mai 1942.

« 14 Juillet ». « Plages ». « La Crevette », *Messages*, n° 2, juillet 1942.

« Le Platane » et « Sombre période » , *Poésie 42* (« La Permanence et l'opiniâtreté »), n° 5, novembre-décembre 1942.

« La Pomme de terre », *Confluences*, n° 18, mars 1943.

« Notes pour la Guêpe », *Messages* (« Domaine français »), décembre 1943.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Détestation » et « Relève », in *Chroniques interdite* (collectif), Paris, Minuit, 1943.

« Dialectique non prophétie » (signé Roland Mars) in *L'honneur des poètes* (collectif), Paris, Minuit, 1943.

« La lessiveuse », *Messages*, n° 1, « Sources de la poésie », janvier 1944.

« L'eau des larmes », *Poésie 44*, n° 18, mars-avril 1944.

« Introduction inédite au galet », *Poésie 44*, n° 21, novembre-décembre 1944.

« Feu et cendres », *Formes et Couleurs*, n° 2, mars-avril 1945.

« Matière et mémoire ou les lithographes à l'école », *Fontaine*, n° 43, juin 1945.

« L'Œillet », *Lettres*, Genève, n° 3, juin 1945.

« La Bataille contre l'horreur », *Confluences*, nouvelle série, n° 5, juin-juillet 1945.

« Baptême funèbre », *Cahiers du sud*, n° 274, 2e semestre 1945.

« Souvenirs d'Avignon », *les Conquérants*, n° 1, 1945.

« Le Chien », *Cahiers d'Art*, 1945.

« Notes premières de "L'Homme" », *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945.

« Adaptez à vos Bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies », *Cahiers du sud*, n° 275, 1er trimestre 1946.

« Ad litem », *Les Temps modernes*, n° 10, juillet 1946.

« Lieu de la salicoque », *L'Arche*, n° 21, novembre 1946.

« Braque le réconciliateur », *Labyrinthe*, n° 22-23, décembre 1946.

« Merveilleux Minéraux », *L'Album de mode du Figaro*, Noël, 1946.

« Une Demi-journée à la campagne », *Cahiers d'art*, 1946.

« Dix Courts sur la méthode », *Poésie 46*,octobre 1946 (1. « La Dérive du sage » ; 2. « Pelagos » ; 3. « Fable » ; 4. « La Promenade dans nos serres » ; 5. « L'Antichambre » ; 6. « Le Tronc d'arbre » ; 7. « Flot » ; 8. « Le jeune Arbre » ; 9. « Strophe » ; 10. « L'Avenir des paroles »).

« A propos de Braque », *Action*, 3 janvier 1947.

« Le Vin », *Action*, janvier 1947.

« Le Grenier », *Construire*, 7 juin 1947.

Pierre Charbonnier, Cahiers d'art, 1948.

« Note hâtive à la gloire de Groethuysen » et « Le volet, suivi de sa scholie », *Cahiers du sud*, n° 290, 1948.

« Sculpture, Germaine Richier », *Derrière le Miroir*, n° 13, novembre (?) 1948.

« Corolian ou la grosse mouche », *Médecine de France*, n° 6, mars 1949.

« Ebauche d'un poisson », *Les Temps modernes*, n° 43, mai 1949.

« L'Araignée », *Botteghe Oscure*, n° 3, mai 1949.

« Tentative orale », *Cahiers de la Pléiade*, n° 7, printemps 1949.

Tentative orale, sans lieu (Paris), tirage à part des *Cahiers de la Pléiade*, sans date (1949).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Prologue aux question rhétoriques », *Cahiers du sud*, n° 295, 1er semestre 1949.

« La Cruche », *Empédocle*, n° 3, juin-juillet 1949.

« Souvenirs de Rouen », *84*, n° 10-11, (juillet ?) 1949.

My creative Method, Zurich, Atlantis Verlag, H.C. 1949.

My creative Method, Trivium, Helft 2, (été ?) 1949.

« La Terre », *Empédocle*, n° 9, mars-avril 1950.

« Plat de poissons frits », *Rencontres*, n° 3, mai-juin 1950.

« Les Olives », *Cahiers du sud*, n° 299, 1er semestre 1950.

« Desseins… Dessins de Braque », *Le Figaro littéraire*, 12 août 1950.

« Conditions et destin de l'artiste », *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), n° 503, 13 octobre 1950.

« La Cheminée d'usine », *Contemporains*, n° 1, novembre 1950.

« Le Lilas », *Paragone*, n° 2, 1950.

« Le Verre d'eau (fragments) », *Cahiers de la Pléiade*, n° 11, hiver 1950-1951.

« Paroles sur le papier », *Salon de mai, catalogue* (collectif), Paris, 1950.

« Monstres qui n'êtes pas de ma spécialité. Ah quel repos pour moi de vous considérer », *Portraits de famille* (collectif), six gravures en couleur de Leonor Fini, Paris, imprimerie Fequet et Boudier, 1950.

« Pour Franz Hellens », *Marginales*, n° 22, mars 1951.

« L'Anthracite ou le charbon par excellence », *Botteghe Oscure*, n° 7, avril 1951.

« Proêmes à Bernard Groethuysen », *Paragone*, n° 18, juin 1951.

« L'Homme à grands traits », *Synthèses*, n° 84, septembre 1951.

« L'Inspiration à rênes courtes », *Cahiers du sud*, n° 311, 1er semestre 1952 (1. « Marine » ; 2. « Le Nuage » ; 3. « Le Pigeon » ; 4. « Éclaircies en hiver » ; 5. « Bois des tabacs » ; 6. « Au Printemps »).

« Le Monument. La Dernière Simplicité », *La Table Ronde*, n° 53, mai 1952.

« Le Monde muet est notre seule patrie », *Arts*, 25 juin 1952.

« Ode inachevée à la boue » « Thème du savon », *Preuves*, n° 18, août-septembre 1952.

« Quatre Poèmes », *Poetry* (Chicago), n° 6, vol. 80, septembre 1952 (1. « L'Allumette » ; 2. « L'Appareil de téléphone » ; 3. « La Grenouille » ; 4. « Grand Nu sous bois »).

« Nous avons choisi la misère pour vivre dans la seule société qui nous convienne », P. Reverdy, A. Breton, F. Ponge, *Arts*, 24, octobre 1952.

« L'Art de Georges Braque », *Mizaï* (Tokyo), n° 566, octobre 1952.

« La Touffe de roses », *Synthèses*, n° 79, décembre 1952.

« Le Cheval », *Cahiers du Collège de Pataphysique* (vers 1952-1953).

« Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi », *Le Préclassicisme français* (collectif), présenté par Jean Tortel, *Les Cahiers du sud*, 1952.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Braque-Japon », *Liberté de l'Esprit*, n° 37, janvier 1953.

Réponse à une enquête de M. Chapelan : « Quel visage Staline prendra-t-il dans l'histoire ? », *Le Figaro littéraire*, 14 mars 1953.

« Réflexions sur la jeunesse », *Le Progrès de Lyon*, 29 mars 1953.

Réponse à une enquête de M. Chapelan : « Souhaitez-vous que l'Église catholique renonce à interdire l'incinération ? », *Le Figaro littéraire*, 16 mai 1953.

« Pochades algériennes », *Terrasses*, n° 1, juin 1953.

« La Société du génie, Rameau », *Liberté de l'Esprit*, n° 41, juin-juillet 1953.

« Fables logiques », *Le Disque Vert*, nouvelle série, n° 3, juillet-août 1953 (1. « Naissance de Vénus » ; 2. « Souvenir » ; 3. « La Logique dans la vie » ; 4. « L'Enfance de l'art » ; 5. « Architexte » ; 6. « Le Soleil »).

« Le Porte-plume d'Alger », *Preuves*, n^{os} 30-31, août-septembre 1953.

« Un Bronze parle », *Nouvelle Revue Française*, n° 18, juin 1954.

« Le Soleil placé en abîme », *Nouvelle Revue Française*, n° 24, décembre 1954.

« Cinq poèmes », *Preuves*, n° 47, janvier 1955 (1. « La Radio » ; 2. « La Barque » ; 3. « Le Radiateur parabolique » ; 4. « L'Herbe » ; 5. « La Valise »).

« Texte sur l'électricité », *Nouvelle Revue Française*, n° 31, juillet 1955.

« Prose De Profundis (à la gloire de Claudel) », *Nouvelle Revue Française*, n° 34, septembre 1955.

« Le Soleil placé en abîme » (fragment central), *Réalités secrètes*, n° 2, 30 mai 1956.

« Cher Calet », *Le Figaro littéraire*, 21 juillet 1956.

« Les Hirondelles ou " Dans le style des hirondelles " (Randon) » et « Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi (II) », *Nouvelle Revue Française*, n° 45, septembre 1956.

« Germaine Richier », *Nouvelle Revue Française*, n° 48, décembre 1956.

« Une dramatique Erreur de jeunesse. Beaumarchais », *Bref*, n° 1, décembre 1956.

« Proclamation et petit four », *Arts*, 27 février-5 mars 1957, La Parisienne, n° 52, mars 1957.

« Pour une Notice », *Cahier des Saisons*, n° 10, avril-mai 1957.

« La nouvelle Araignée », *Nouvelle Revue Française*, n° 55, juillet 1957.

« La Chèvre », *Nouvelle Revue Française*, n° 60, décembre 1957.

« Les " Illuminations " à l'Opéra Comique », *L'Opéra de Paris*, (décembre ?) 1957.

« L'Abricot », Entregas de *La Licorne*, n^{os} 9-10, 1957.

« L'Abricot », *Les Cahiers du sud*, n° 344, janvier 1957.

« Cher Hellens », *Le dernier Disque Vert* (« Hommage à Franz Hellens »), Paris, Albin Michel, 1957.

« Prose à l'éloge d'Aix », *L'Arc*, n° 1, janvier 1958.

« Au Génie de la France et à la beauté confondus », *Botteghe oscure*, n° 22, automne 1958.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Fautrier d'un seul bloc grossièrement équarri », *Mercure de France*, n° 1154, octobre 1959.

« La figue (sèche). Proême. » *Tel Quel*, n° 1, printemps 1960, Le Seuil.

« Pour Fenosa », *Tel Quel*, n° 6, été 1961, Le Seuil.

« L'Ardoise », *Derrière le Miroir*, n° 130, exposition de Raoul Ubac à la galerie Maeght, 1961.

« L'Asparagus », *Tel Quel*, n° 4, hiver 1961, Le Seuil.

« L'objet, c'est la poétique », préface à l'exposition « L'objet », *Antagonismes 2*, Paris, musée des Arts Décoratifs, mars 1962.

« Ardens Organum » (extrait du *Malherbe*), *Tel Quel*, n° 13, printemps 1963, Le Seuil.

« De la nature morte et de Chardin », *Art de France*, 1963.

« Braque lithographe », *Les Cahiers du Sud*, n° 373-374, 50ème année, 1963.

« Le Pré », *Tel Quel*, n° 18, été 1964.

« Nioque de l'avant-Printemps », *L'#phémère*, n° 2, avril 1967

« L'avant-Printemps », *Tel Quel*, n° 33, printemps 1968.

« L'opinion changée quant aux fleurs », *L'#phémère*, n° 5, printemps 1968.

« Deux récents manifestes indirects », *Manteia*, n° 5, 1968. 1 – « E pur si muove ! » ; 2 – « Pour Roger Derieux ».

« Son nom seul aujourd'hui peut sortir de ma gorge », in *Homage to Ungaretti*, tiré à part de la revue *Books Abroad*, vol. 44, n° 4, Oklahoma, Norman, 1970.

« Ecrits récents », in numéro spécial « Ponge aujourd'hui » de la revue *TXT*, n° 3 / 4, printemps 1971. 1 – « A propos de Ungaretti » ; 2 – « A propos de Braque ».

Voici déjà quelques hâtifs croquis pour un « portrait complet de denis roche, *TXT*, n° 6 / 7, hiver 1974.

« Nouvelles Pochades en prose », *Revue des Belles-Lettres* n° 3 / 4, 1975

« … Du Vent ! », *Cahiers du Chemin*, n° 28, 15 octobre 1976.

« La serviette éponge et autres textes », *Digraphe*, n° 8, avril 1976. 1 – « L'âne » ; 2 – « De la pluie » ; 3 – « La serviette éponge » ; 4 – « Note hâtive à la gloire d'Ebiche » ; 5 – « Fautrier, Body and Soul ! ».

« Trois textes », *Cahiers Critiques de la Littérature*, n° 2, décembre 1976. 1 – « Pour étrenner ma droite » ; 2 – Page manuscrite de « L'Opinion changée quant aux fleurs, fac simile ; 4 – « Entretiens avec Jean Thibaudeau, Jean-François Chevrier et Frédéric Berthet ».

« Petite machine d'assertions pour aider à l'élévation à son rang de notre Gabriel Audisio », *Sud*, n° 20, 1er trimestre 1977.

« Sans titre, hommage à André Malraux », *Nouvelle Revue Française*, n° 295, juillet 1977.

« Nous, mots français », essai de prose civique. *Nouvelle Revue Française*, n° 302, mars 1978.

« L'Art de la figue », entretien avec Jean Ristat, *Digraphe* n° 14, avril 1978.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

« Pour Joan Miro », Paris, *Vogue*, décembre 1979-janvier 1980, n° 602.

« Souvenirs interrompus », *Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1979, n° 321.

« Souvenirs interrompus », *Nouvelle Revue Française*, 1er novembre 1979, n° 322.

« Souvenirs interrompus », *Nouvelle Revue Française*, 1er décembre 1979, n° 323.

« Allons plus vite, nom de Dieu, allons plus vite », sur G. Apollinaire, *Le Nouvel Observateur*, 23 août 1980.

« Petit choix d'anciennes écorces », *Digraphe*, n° 25, printemps 1981. 1 – « Torses et chefs sans cou, hauts larrons de verdure » ; 2 – « L'Egypte et les Egyptiens » ; « - « Conférence de M. Déat » ; 4 – « La scie musicale » ; 5 – « Hiver de famine » ; 6 – « Paysage pris près du Moulin de Charix » ; 7 – « Proême du petit réveil » ; 8 – « Errare divinum est » ; 9 – « Proême du 10 décembre 1959 » ; 10 – « Noté au Tertre, le 12 décembre 1959 ». Inédits recueillis pour *Digraphe*, le 14 décembre 1980.

« La Table », *Etudes Françaises*, 17/1-2, Les Presses de l'Université de Montréal, avril 1981.

« Merci, mais pardonnez-moi… », Cahiers de l'Herne *Céline*, quatrième trimestre 1981.

« Paul Valéry », *Magazine Littéraire*, n° 188, dossier « Paul Valéry » réalisé par Mathieu Bénezet, octobre 1982.

« Cher André Villers », *Sud*, revue littéraire bimestrielle, « André Villers, Photobiographies », hors série, 1984.

« Tournoiements aveugles », *L'Ire des Vents*, n° 11-12. 1 – « Le bec d'oiseau » ; 2 – « La Pente-côte » ; 3 – « La Pentecôte ou Malo pas vu » ; 4 – « La Pentecôte » ; 5 – « La pluie » ; 6 – « Les gars du bâtiment ou les terrassiers » ; 7 – « L'ortie » ; 8 – « Promenade au fort de Romainville avec Michel Pontremoli et Vera Braun le 19 août 1938 » ; 9 – « Comptine » ; 10 – « Rouen, masure humide » ; 11 – « L'énergumène » ; 12 – « D'un carnet ocre » ; 13 – « Tournoiements aveugles ».

« Première et seconde méditations nocturnes », *L'Ire des Vents*, n° 11-12.

Lettre à François Mauriac, Cahier de l'Herne, *« François Mauriac »*, mai 1985.

I.4 . Correspondance

PAULHAN, Jean, PONGE, Francis*, Correspondance,* I. 1923-1946 ; II. 1946-1968, édition établie par Claire Boaretto, Paris, Gallimard, 1986.

PONGE, Francis, TORTEL, Jean*, Correspondance (1944-1981)*, édition établie par Bernard Beugnot et Bernard Veck, Paris, Stock, 1998.

PONGE, Francis*, Treize Lettres à Castor Seibel,* Paris, L'Echoppe, 1995*.*

PONGE, Francis, *Lettres à Gabriel Audisio* (correspondance inédite dont le Professeur Michel Collot m'a permis de découvrir quelques extraits).

I.5. Entretiens

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

AURY, Dominique, « Qu'est-ce que l'existentialisme ? » (entretiens avec Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel et Francis Ponge), *Les Lettres françaises*, 1er décembre 1945, p. 4.

SOLLERS, Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard-Seuil, 1970.

PONGE, Francis, « L'Art de la figue », Entretien avec Jean Ristat, *Digraphe n° 14*, avril 1978, repris dans l'édition critique de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, établie par J.M. Gleize, Paris, Garnier/ Flammarion, 1997.

Pour un répertoire des entretiens accordés par Francis Ponge voir la « Note bibliographique » rédigée par B. Beugnot et G. Farasse, ***in*** Francis Ponge, ***Œuvres complètes*** , Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, p. 1758-1764.

II. Etudes sur Francis Ponge

II. 1. Essais

AUCLERC, Benoît, *Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, Décembre 2006.

BEUGNOT, Bernard, *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, « Ecrivains », 1990

BEUGNOT, Bernard, MARTEL, Jacinthe, VECK Bernard, *Bibliographie des écrivains français : Francis Ponge*, Paris-Rome, Memini, 1999.

COLLOT, Michel, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1991.

DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1988.

DERRIDA, Jacques, FARASSE, Gérard, *Déplier Ponge* (entretiens), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 2005.

EVRARD, Claude, *Francis Ponge*, Paris, Belfond, « Les Dossiers Belfond », 1990.

FARASSE, Gérard, *L'Âne musicien,* Paris, Gallimard, « NRF essais », 1996.

FARASSE, Gérard, VECK, Bernard, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Littérature », 1999.

GATEAU, Jean-Charles, Le Parti pris des choses *suivi de* Proêmes *de Francis Ponge*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1997.

GLEIZE, Jean-Marie, -*Francis Ponge*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1988.

Lectures de Pièces de Francis Ponge, Les mots et les choses, Belin, collection « DIA », Paris, 1988.

GLEIZE, Jean-Marie, VECK, Bernard, *Francis Ponge*, Larousse, « Textes pour aujourd'hui », 1979.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

GLEIZE, Jean-Marie, VECK, Bernard, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, « Objet », 1984.

GORRILLOT, Bénédicte, *Le Discours rhétorique de Francis Ponge*, thèse de doctorat, Université Paris III, 2003.

HAYEZ-MELCKENBEECK, Cécile, *Prose sur le nom de Ponge*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 2000.

KOSTER, Serge, *Francis Ponge*, Paris, Henri Veyrier, 1983.

LAVOREL, Guy, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, 1986.

LECLAIR, Danièle, *Lire* Le Parti pris des choses *de Ponge*, Paris, Dunod, 1995.

MALDINEY, Henri, -*Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne, L'Age d'homme, 1974. -*Le Vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne, Encre Marine, 1993.

PIERROT, Jean, *Francis Ponge*, Paris, Corti, 1993.

SOLLERS, Philippe, *Francis Ponge,* Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1963.

SPADA, Marcel, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1974.

THIBAUDEAU, Jean, *Ponge*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1967.

TORTEL, Jean, *Francis Ponge, cinq fois*, Montpellier, Fata Morgana, 1984.

VECK, Bernard, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Bruxelles, Margada, « Philosophie et langage », 1993.

II.2. Collectifs et numéros de revue consacrés à Francis Ponge

Nouvelle Revue Française (« Hommage à Francis Ponge »), n° 45, septembre 1956 (contributions de G. Braque, A. Camus, J. Grenier, P. Jaccottet, A. Pieyre de Mandiargues, J. Carner, B. Miller, P. Bigongiari, G. Zeltner-Neukomm).

TXT (« Ponge aujourd'hui »), n° 3-4, printemps 1971 (contributions d'E. Clémens, A. Duault, J. Guglielmi, C. Prigent, D. Roche, P. Sollers, J.-L. Steinmetz).

Francis Ponge. *Manuscrits, livres, peintures*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1977 (catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque publique d'information de Beaubourg du 25 février au 4 avril 1977. Contributions de F. Chapon et P. Georgel).

BONNEFIS, Philippe, OSTER, Pierre (dir.), *Ponge inventeur et classique* (Actes du colloque de Cerisy, août 1975), Paris, Union Générale des Editeurs, « 10/18 », 1977 (contributions de J.-M. Adam, S. Allen, F. Berthet, P. Bonnefis, J.-F. Chevrier, J. Derrida, G. Farasse, S. Gavronsky, J. Guglielmi, R. Jean, H. Maldiney, C. Prigent, M. Riffaterre, M. Spada, J.-L. Steinmetz, J. Thibaudeau, J. Tortel).

Etudes françaises (« Francis Ponge »), XVII, 1-2, avril 1981 (contributions de B. Beugnot, R. Mélançon, A. Kibédi-Varga, W. Krysinski, A. Lazaridès, P. Léonard, M. Riffaterre, M. Robillard, P. Verdier).

GLEIZE, Jean-Marie (dir.) *Francis Ponge* (*Cahiers de l'Herne*, LI), Paris, Editions de l'Herne, 1986 (textes de J. Hytier, R. Weingarten, A. Pieyre de Mandiargues, J. Gracq, J. Tardieu, P. Jaccottet, P. Thévenin, R. Jean, G. Macé, P. Oster-

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

Soussouev, A. du Bouchet, T. Aron, I. Oseki-Dépré, J. Rieu, A. Sampon, J. Chessex, B. Beugnot, J.-L. Steinmetz, R. de Saint-Robert, J. Mambrino, C. Giordan-Shacher, J.-M. Gleize, S. Gavronsky, J. Hélion, F. Chapon, C. Seibel, J.-M. Dunoyer, H. de Campos, F. Springer, M. Butor, I. Ivask, J. Stefan, G. Lavorel, M. Spada, R. Etiemble, I. Higgins, A. Berne Joffroy, B. Veck, J. Risset, U. Todini, R. Micha, L. S. Roudiez, M. Deguy, P. Bourdieu, J. Derrida, R. W. Greene, D. Roche, P. Bigongiari, G. Sartoris, E. Walther, M. Bense, J. Bottéro, J. Thibaudeau, S. Koster, J.-L. Trassard, D. Sallenave, J. Réda, A.-M. Albiach, P.-L. Rossi, E. Guillevic, J. Sacré, M. Chaillou).

Le Magazine littéraire (« Francis Ponge »), n° 260, décembre 1988 (contributions de J.-L. Hue, M. Spada et C. Jaconimo, R. Sabatier, B. Delvaille, S. Koster, J.-F. Louette, A. Armel).

Nouvelle Revue Française (« Francis Ponge (1899-1988) »), n° 433, février 1989 (contributions de C. Bobin, M. Butor, G. Farasse, L. Gaspar, P. Jaccottet, L. Janvier, P. Oster Soussouev, J. Réda, C. Rist, G. Sartoris, J. Stéfan, J. Tardieu).

Europe (« Francis Ponge »), n° 755, mars 1992 (contributions de D. Leuwers, J.-L. Steinmetz, C. Seibel, J.-M. Gleize, R. Little, M. Collot, P. Herjean, E. Pellet, A. Balakian, J.-P. Courtois, S. Coste, J.-C. Pecker, A. Bellatorre, V. Metzger, B. Veck, S. Roumette, N. Fenosa, J.-M. Maulpoix, Y. Peyré).

Revue des Sciences Humaines (« Ponge à l'étude »), n° 288, 1992 (contributions de J. Réda, J.-P. Richard, G. Farasse, M. Spada, B. Beugnot, G. Lavorel, I. Higgins, J. Thibaudeau, J. Martel, J. Derrida).

CRIN (Cahiers de Recherche des Instituts Néerlandais de langue et de littérature françaises) (« Francis Ponge »), n° 32, 1996 (contributions de J. Baetens, A. Bellatorre, M. Delcroix, C. Hayez, T. Kingma-Eijgendaal, N. Roelens, L. Schehr, F. Schuerewegen, P. Smith, B. Veck).

Génésis (« Francis Ponge »), n° 12, 1998 (contributions de B. Veck, M. Robillar, P. Met, J. Martel, M. Pierssens, F. Foley, G. Fusco-Girard, D. Combe, Y. Peyré, S. Gavronsky, B. Beugnot et J. Martel).

Action Poétique (« Ponge, 26 fois »), n° 153-154, 1999 (contributions de J.-C. Montel, J. Lapeyrère, J.-F. Bory, J.-P. Bobillot, P. Beurard-Valdoye, G. Noiret, G. Jouanard, H. Lucot, J. Stéfan, C. Minière, J. Todrani, M. Pleynet, C. Prigent, D. Roche, G. Planet, Y. Boudier, C. Dobzinsky, M. Petit, J. Géraud, O. Domerg, B. Cany, J. Sivan, L. Giraudon, S. Lévy, N. Tardy, B. Aleksic).

Œuvres et Critiques, XXIV, 2, 1999 (contributions de M. Peterson, B. Veck, B. Beugnot, H. de Campos, J. Martel, R. I. Canko).

La Licorne (« Francis Ponge - Matière, matériau, matérialisme »), n° 53, 2000 (contributions de N. Barberger, D. Alexandre, E. Marty, J.-M. Gleize, R. Harvey, F. Noudelmann, H. Scepi, J.-L. Steinmetz, B. Veck, L. Cuillé, G. Mainchain).

GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Ponge, résolument*, Lyon, ENS Editions, « Signes », 2004 (contributions de J.-M. Gleize, J.-M. Adam, E. Cardonne-Arlyck, J. Martel, A. Bellatore, H. Scepi, P. Met, B. Veck, S. Gavronsky, S. Baquey, L. Cuillé, S. Di Iorio, J.-L. Steinmetz, D. Alexandre, C. Hanna, G. Farasse, P. Bonnefis).

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

FARASSE, Gérard (dir.), *Objet : Ponge (augmenté du Manuscrit de « L'Âne »*, Paris, L'Improviste, « Les Aéronautes de l'esprit », 2004 (contributions de P. Bonnefis, G. Farasse, C. Vollaire, C. Hayez-Melchenbeeck, J. Guittard).

II.3. Articles et chapitres d'essai

ALEXANDRE, Didier, « Francis Ponge, "Un peu comme un savant à sa recherche particulière" », *Ponge, résolument*, Lyon, ENS Editions, « Signes », 2004, p. 219-232.

BELLATORRE, André, « Le Savon ou "l'exercice" du lecteur, *Ponge, résolument*, Lyon, ENS Editions, « Signes », 2004, p. 67-85.

BEUGNOT, Bernard, -Notice et notes du *Parti pris des choses*, de *La Seine*, de *Lyres* et notice générale du *Grand Recueil*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 889-920, p. 993-1002, 1056-1082, 1050-1055. Notice et notes de *Pour un Malherbe*, ibid. vol. II, p. 1441-1492 -« La Mode comme système de réception : le cas Ponge », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 38, 1986, p. 187-200. -« Clivages critiques : genèse et réception du *Pour un Malherbe* », *Œuvres et Critiques*, XXIV, 2, 1999, p. 26-44.

BEUGNOT, Bernard, FARASSE, Gérard, Notices et notes de *Méthodes*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1082-1131. Notice et notes de *Textes hors recueil*, *ibid*., vol. II, p. 1733-1749.

BEUGNOT, Bernard, FARASSE, Gérard, MELANÇON, Robert, Notice et notes de *Nouveau nouveau recueil*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p . 1674-1732

BLANCHOT, Maurice, -« Au pays de la magie », *Journal des débats*, 15 juillet 1942, p. 3. -« La Littérature et le droit à la mort », in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 291-331.

CAMUS, Albert, « Lettre au sujet du « Parti pris » », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 386-392.

COLLOT, Michel, -Notice et notes des *Douze petits écrits*, de *Dix courts sur la méthode*, de *Proêmes*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 873-889, p. 921-923, p. 953-992. -« Un fatras inclassable : *Proêmes*, de Francis Ponge », in Dambre, Marc et Gosselin-Noat, Monique, *L'Eclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 197-208.

COSTE, Sophie, « Le tremblement de certitude », *Europe*, n° 755, mars 1992, p. 79-83.

DEBREUILLE, Jean-Yves, « De Baudelaire à Ponge : Sartre lecteur des poètes », in Burgelin, Claude (éd.), *Lectures de Sartre*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 273-280.

DU BOUCHET, André, « Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, avec des lithographies de Eugène de Kermadec », *Critique*, VII, n° 45, février 1950, p. 182-183.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

ETIEMBLE, René, « Francis Ponge et le parti pris de l'homme », *Francis Ponge, Cahiers de l'Herne*, Paris, Editions de l'Herne, 1986, p. 337-341).

FARASSE, Gérard, -« Héliographie », *Revue des Sciences Humaines*, n° 151, juillet-septembre 1973, p. 435-457. -« Mallarmé pratique », in *Empreintes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 1998, p. 51-61.

GARAMPON, Georges, « Francis Ponge ou la résolution humaine », in F. Ponge, *L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique*, Paris, Aubier, 1952 ; p. 9-19, 41-64, 81-86.

GLEIZE, Jean-Marie, -« La poésie mise en orbite », in *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1983, p. 157-191. -Notice et notes de *Nioque de l'avant-printemps*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1632-1639.

GLEIZE, Jean-Marie, VECK, Bernard, -Notice et notes de *La Rage de l'expression*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1009-1050. -Notice et notes de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, *ibid*., vol. II, , p. 1601-1621.

GROETHUYSEN, Bernard, « Douze petits écrits, par *Francis Ponge* », *Nouvelle Revue Française*, n° 163, avril 1927, p. 545.

HELLENS, Franz, « La Nouveauté de Francis Ponge », *La Revue de Culture européenne*, n° 8, 4e trimestre 1953, p. 206-210.

HYTIER, Jean, « Francis Ponge », *Le Mouton blanc*, novembre 1924, p. 19-20 (repris dans *Cahier de l'Herne*, n° 51, 1986, p. 20-21).

IIDA, Shinji, « La figure du "lecteur" dans l'œuvre de Francis Ponge », *Etude de Langue et littérature françaises* (Société japonaise de Langue et Littérature françaises), n° 58, 1991, p. 187-202.

JACCOTTET, Philippe, -« Remarques sur Le Soleil », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 396-405 -« Erreurs et bonheurs poétiques », *NRF*, n° 77, mai 1959, p. 872-878.

KAUFMANN, Vincent, « Co-réalisations », in *Le livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 115-149.

MAGNY, Claude-Edmonde, « Francis Ponge ou l'Homme heureux », *Poésie 46*, n°33, juin-juillet 1946, p. 62-68.

MARTEL, Jacinthe, Notice et notes de *Pièces*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1131-1191

MAURIAC, François, « La technique du cageot », *Le Figaro littéraire*, 28 juillet 1956, p. 1 et 3.

MELANÇON, Robert, -Notice et notes du *Peintre à l'étude*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 926-953. -Notice et notes de *L'Atelier contemporain*, *ibid*., vol. II, p. 1537-1599.

MET, Philippe, -Notice et notes du *Savon*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1502-1517 -« Entre théâtralité et oralité : Ponge ou la (mise en) scène de l'écriture », *Ponge, résolument*, Lyon, ENS Editions, « Signes », 2004, p. 101-114.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

MICHA, René, « Sur Francis Ponge, “poète vêtu comme un arbre” », *Revue de Suisse*, n° 9, juin-juillet 1952, p. 49-56.

MILLER, Betty, « Francis Ponge and the Creative Method », *Horizons*, n° 16, septembre 1947, p. 214-220.

PRIGENT, Christian, -« Le Texte et la mort », in Bonnefis, Philippe, et Oster, Pierre (dir.), *Ponge inventeur et classique*, Paris, UGE, « 10/18 », 1977, P. 352-371 -« L’Objeu et son homme », in *Ceux qui merdRent*, Paris, POL, 1991, p. 79-110.

RICHARD, Jean-Pierre, -« Francis Ponge », in *Onze études sur la poésie moderne*, (1964), Paris, Seuil, 1981. -« Fabrique de la figue », in *Pages, Paysages*, Seuil, coll. « Poétique », 1984, p. 211-232.

ROUSSELOT, Jean, *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, Seghers, 1952, p. 334-344.

SAILLET, Maurice, « Le proête Ponge », *Mercure de France*, CCCV, juin 1949, p. 305-313.

SOLIER (de), René, « *Douze petits Ecrits* ou l’Emulsion du Langage », *Synthèses*, XI, n ° 122, juillet 1956, p. 459-478.

SARTRE, Jean-Paul, « L’Homme et les choses », *Poésie 44*, n° 20, juillet-octobre 1944, p. 58-71, et n° 21, novembre-décembre 1944, p. 74-92, repris dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 226-269.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Une leçon de détachement », *Francis Ponge, Cahiers de l’Herne*, Paris, Editions de l’Herne, 1986, p. 337-341.

VECK, Bernard, -Notice et notes de *La Fabrique du Pré*, Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1517-1537. -« Francis Ponge ou du latin à l’œuvre », *Francis Ponge, Cahiers de l’Herne*, Paris, Editions de l’Herne, 1986, p. 367-398. -« Quelques jeunes gens et l’avenir - Images du public dans l’œuvre de Ponge », *Œuvres et Critiques*, XXIV, 2, 1999, p.11-25.

III. Livres et articles généraux

III. 1. Livres

ALLAIRE, Suzanne, *La Parole de poésie*, Presses Universitaires de Rennes, 2005

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c’est faire* (1962), trad. française, Paris, Seuil, « Points », 1970.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l’espace*, Paris, P.U.F., coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1964.

BARTHES, Roland, -*Le Degré zéro de l’écriture* (1953) suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1972. -*Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, (1966), Paris, Gallimard, collection Tel, 1979.

BERCOFF, Brigitte, *La Poésie*, Paris, Hachette Supérieur, « Contours littéraires », 1999.

BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988.

BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Payot, 1981

CERTEAU, Michel, (de), « Ethnographie. L'oralité ou l'espace de l'autre », in *L'Ecriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 215-248

CHAMARAT, Gabrielle et GOULET, Alain (dir.), *L'Auteur*, Actes du Colloque de Cerisy, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, « Ecriture », 1989.

DÄLLENBACH, Lucien, RICARDOU, Jean (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, « Bibliothèque de signes », 1982.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1967

GELAS, Bruno, *La poésie à la recherche d'une définition, 1920-1940*, Thèse de doctorat d'Etat, Université Paris III, 1980.

GENETTE, Gérard, -*Figures II*, Paris, Seuil, 1969. -*Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, « Poétique », 1976.

GLEIZE, Jean-Marie, -*Poésie et figuration*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1983.

A noir - Poésie et littéralité, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1992.

GUERMES, Sophie, *La Poésie moderne, Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale* (1963), trad. française, Paris, Minuit, « Double », 2 volumes, 1994.

JARRETY, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une Esthétique de la réception* (1974), trad. française, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.

JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires », 1993.

LACAN, Jacques, -*Ecrits*, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1966. -*Le séminaire*. *Livre XI*. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J. A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1973.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

MARX, Karl, Thèses sur Feuerbach, (1888), *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1033

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

MAULPOIX, Jean-Michel, La Voix d'Orphée, Essai sur le lyrisme, Paris, Corti, 1989.

PAULHAN, Jean, -*Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941), Paris, Gallimard, « Idées », 1973. -*Les Hain-Tenys*, (1913), *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Cercle du Livre précieux, 1966. -*Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, (1921), *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Cercle du Livre précieux, 1966.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Editions de Minuit, « Critique », 1986.

PICON, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Editions Le Point du jour / Gallimard, 1949.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.

III.3. Articles parus en revue ou dans des ouvrages collectifs

COMPAGNON, Antoine, « La rhétorique à la fin du XIXè siècle (1875-1900) », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, sous la dir. de M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999, p. 1215-1260

COSTE, Didier, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique*, n° 43, 1980, p. 354-371.

GENETTE, Gérard, « La Rhétorique restreinte », Recherches rhétoriques, *Communications, 16*, Paris, Seuil, 1994, p. 231-253.

KUENTZ, Pierre, « Le "Rhétorique" ou la mise à l'écart », *Recherches rhétoriques, Communications, 16*, Paris, Seuil, 1994, p. 211-232.

LOUETTE, Jean-François, « Sartre lecteur de Ponge », *Le Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988.

PRINCE, Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, avril 1973, p. 178-196.

IV. Œuvres littéraires citées

La Bible, *Ancien Testament* (2 vol.), *Nouveau Testament* (1 vol.), Traduction œcuménique, Paris, Le Livre de Poche, 1979.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques* (1868), *L'Art romantique* (1869), Paris, Classiques Garnier, édition de H. Lemaître, 1990.

BRETON, André, -*Manifestes du surréalisme* (1924 et 1930), Paris, Gallimard, « Idées », 1963. -*Point du jour*, (1934), Paris, Gallimard, 1970.

CAMUS, Albert, -*L'Homme révolté*, (1951), Paris, Gallimard, Folio, 1995.

Le Mythe de Sisyphe, (1942), Paris, Gallimard, Folio, 1985.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

CLAUDEL, Paul*, Art Poétique*(1907), Paris, Gallimard, « Poésie », 1984.

FLAUBERT, Gustave, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 1963, p. 95.

LA FONTAINE, Jean, *Fables* (1668-1693), édition établie par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1991.

LAMARTINE, Alphonse (de), *Méditations poétiques* (1820), Paris, LGF, Le Livre de poche Classique, 2006.

LUCRECE, *De Natura Rerum*, Paris, GF Flammarion, traduction Henri Clouard, 1964.

MALLARME, Stéphane, -*Divagations* (1897), Paris, Gallimard, « Poésie », 1992.
-*Poésies* (1870-1898), Paris, Gallimard, « Poésie », 1992.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies* (1895), *Une Saison en enfer* (1873), *Illuminations* (1886), édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Poésie », 1984.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (1604), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,

TZARA, Tristan, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920) in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Flammarion, 1975.

VALERY, Paul, -« Cantiques spirituels » (1941), « La Crise de l'esprit » (1919), « Poésie et pensée abstraite » (1939), in *Variété*, *Œuvres complètes*, t.I, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
-« Eupalinos ou l'Architecte »*,* (1923) *in Dialogues, Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
-« Lettre d'un ami »*, in Monsieur Teste* (1926), *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960. *-La Soirée avec Monsieur Teste* (1896), Œuvres complètes, t. II, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

VOLTAIRE, « Sur les pensées de M. Pascal », *in Lettres philosophiques* (1734), Paris, Gallimard, Folio, 1986

V. Etudes sur les écrivains et artistes cités

BONNEFOY, Yves, *Rimbaud par lui-même*, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1961.

HYTIER, Jean, *La Poétique de Valéry*, Paris, Armand Colin, 1953.

PAULHAN, Jean, « Braque le patron », *Poésie 43*, mars-avril 1943.

SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé* », Gallimard, nouvelle édition revue et augmentée, 1957.

VI. Dictionnaires

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008

BLOCH, Oscar, VON WARTBURG, Walther, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, (1932), Paris, PUF, 7è édition, 1986.

GAFFIOT, Félix, Dictionnaire illustré latin-français (1934), Paris, Hachette, 1976.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 10ème éd., 1990),

LITTRE, Edmond, *Dictionnaire de la langue française* (1872), Paris, Hachette, 4 vol., 1885.

PICOCHE, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, coll. „Les usuels du Robert“, 1983.

REY, Alain, (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1992.

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

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - COSTE SophieUniversité Lyon 2 - 2008