

Université Lumière - Lyon 2  
Faculté des Lettres, Sciences du Langage et Arts  
*Équipe de recherche : Lecture et réception du texte contemporain*

# Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute (1919-1958)

**Par Benoît AUCLERC**

Thèse de doctorat de Lettres et arts

Dirigée par Jean-Yves DEBREUILLE

Présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2006

Devant un jury composé de : Françoise ASSO, Maître de Conférences, université Lille 3 Jean-Yves DEBREUILLE, Professeur des universités, université Lumière Lyon 2 Jean-Marie GLEIZE, Professeur des universités, ENS LSH de Lyon Ann JEFFERSON, Professeur d'Université à New College, University of Oxford



# Table des matières

<b>Remerciements . .</b>	<b>1</b>
<b>Liste des abréviations utilisées et référencement des citations .</b>	<b>3</b>
Abréviations utilisées .	3
Textes de Francis Ponge . .	3
Textes de Nathalie Sarraute .	4
Référencement des citations . .	5
<b>Introduction . .</b>	<b>7</b>
<b>Chapitre I : Paroles en situation .</b>	<b>21</b>
I.1. Corps pris aux mots .	22
I.1.1. Francis Ponge et la rhétorique « cloutée » . .	22
I.1.2. Nathalie Sarraute et la parole comme passage à l'acte . .	30
I.2. Paroles circonstanciées .	41
I.2.1. Francis Ponge : de la satire à la rhétorique .	42
I.2.2. Nathalie Sarraute et la plongée dans la conversation .	57
I.2.3. Conclusions partielles . .	67
<b>Chapitre II : Communication à inventer .</b>	<b>71</b>
II.1. Lire, écrire, connaître . .	73
II.1.1. Nathalie Sarraute et « l'autre réalité » . .	74
II.1.2. Francis Ponge et « la littérature comme moyen de connaissance » <sup>152</sup> .	98
II.1.3. Conclusions partielles .	126
II.2. Espaces de la lecture . .	130
II.2.1. Un espace sans nom (Sarraute) .	131
II.2.2. Un espace à redéfinir (Ponge) . .	179

<sup>152</sup> « Matière et mémoire », *PAE*, I, 122 : « 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 ».

II.2.3. Conclusions partielles .	247
<b>Chapitre III : Premiers contacts . .</b>	<b>259</b>
III.1. Paroles de Sartre .	262
III.1.1. Ponge selon Sartre ou l'échec par la poésie .	263
III.1.2. Sarraute selon Sartre et la requalification générique .	283
III.2. Réponses auctoriales .	298
III.2.1. Stratégies de Ponge . .	298
III.2.2. Stratégies de Sarraute .	349
III.2.3. Conclusions partielles . .	399
III.3. Tableaux critiques . .	404
III.3.1. Ponge .	405
III.3.2. Sarraute .	423
III.3.3. Conclusions partielles . .	444
<b>Conclusion .</b>	<b>449</b>
<b>Bibliographie . .</b>	<b>457</b>
I. Œuvres de Francis Ponge et de Nathalie Sarraute .	458
I.1. Œuvres de Francis Ponge . .	458
I.2. Œuvres de Nathalie Sarraute .	464
II. Etudes sur Francis Ponge .	466
II.1. Essais . .	466
II.2. Collectifs et numéros de revue consacrés à Francis Ponge . .	467
II.3. Articles et chapitres d'essai .	468
III. Etudes sur Nathalie Sarraute . .	472
III.1. Essais .	472
III.2. Collectifs et numéros de revue consacrés à Nathalie Sarraute . .	473
III.3. Articles et chapitres d'essai . .	474
IV. Etudes sur Francis Ponge et Nathalie Sarraute . .	479
V. Livres et articles généraux .	479
V.1. Livres .	479

V.2. Articles parus en revues ou dans des ouvrages collectifs .	482
VI. Œuvres littéraires citées .	483



## Remerciements

Que soient ici vivement remerciés

Jean-Yves Debreuille, pour sa direction bienveillante, ses conseils précieux, sa disponibilité et ses encouragements,

Jean-Marie Gleize, qui m'a aidé à formuler le projet même de cette étude, et dont la présence amicale et experte à mes côtés durant toute cette recherche a été un soutien de premier plan,

Françoise Asso, pour ses conseils et ses encouragements chaleureux,

Yannick Chevalier, dont la relecture rigoureuse et amicale a été un apport inappréciable,

Olivier Brossard, pour son aide durant la confection de l'index,

Mes compagnons de travail, Macha, Yannick, Noura, et les autres membres des « ateliers thèse », avec qui j'ai partagé les satisfactions et les moments difficiles de cette recherche,

Ma famille et mes amis de Lyon, de Paris, d'Istres et d'ailleurs, qui m'ont soutenu durant toutes ces années de travail.

Je tiens enfin à remercier Zoé, Octave, Brigitte, et Vincent, à qui je dois tant.



# Liste des abréviations utilisées et référencement des citations

## Abréviations utilisées

### Textes de Francis Ponge

---

- DPE : Douze petits écrits
- PPC : Le Parti pris des choses
- PAE : Le Peintre à l'étude
- PR : Proêmes
- A : L'Araignée
- RE : La Rage de l'expression
- FP : La Fabrique du pré
- CFP : Comment une Figue de paroles et pourquoi
- 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
- AC : L'Atelier contemporain
- NAP : Nioque de l'avant-printemps
- 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.

## **Textes de Nathalie Sarraute**

---

- *Tr* : *Tropismes*. On fait suivre cette abréviation du numéro attribué au texte concerné dans la réédition de 1957.
- *PI* : *Portrait d'un inconnu*
- M : Martereau
- ES : L'Ere du soupçon
- PLA : Le Planétarium
- FO : Les Fruits d'or
- EVM : Entre la Vie et la mort
- UP : L'Usage de la parole
- L'édition de référence est celle des *Œuvres complètes* (sous la direction de Jean-Yves Tadié), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

## Référencement des citations

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

Ex :

- (PPC, I, 49) : *Le Parti pris des choses*, vol. I, p. 49.
- (M, 319) : *Martereau*, p. 319.

Nous plaçons entre guillemets les textes repris en recueil, et, comme le veut la convention, les titres des livres sont notés en italiques :

- « Le Carnet du bois de pins » renvoie au texte repris dans *La Rage de l'expression*. *Le Carnet du bois de pins* désigne le volume séparé paru en 1947.
- « L'Ere du soupçon » désigne l'article qui porte ce titre, *L'Ere du soupçon* le recueil d'essais.
- Lorsque nous reproduisons une citation en prose dans le corps de notre texte, les changements de paragraphe dans le texte original sont notés par le signe « [§] ».



# Introduction

Il n'est pas courant que soient réunis dans une même étude les noms de Francis Ponge et de Nathalie Sarraute. Tout, en première approche, semble les séparer. Francis Ponge se tourne vers « le monde extérieur, le parti pris des choses » (*PAE*, I, 130), formule le désir d'un « rapport objectif » (*RE*, I, 398) à la réalité, aspire à fonder une nouvelle rhétorique susceptible de redonner fermeté au langage. Nathalie Sarraute situe dans « notre "for intérieur" » (*ES*, 1612) la réalité qu'elle entend explorer, se défie de la fausse objectivité, des formules et des sentences, et recherche une langue aussi souple que possible pour atteindre cette réalité. Ils se lisaient réciproquement, s'appréciaient<sup>1</sup>, mais leurs œuvres semblent se déployer dans une ignorance réciproque, sans que l'un mentionne l'autre à aucun moment. Les écrits de l'un ne « font pas penser » à ceux de l'autre : si ces deux œuvres présentent quelque rapport, il ne réside pas dans les échos stylistiques, structurels ou même thématiques qu'il serait possible de repérer d'un texte à l'autre. Mais ce qui contribue également à éloigner ces deux auteurs l'un de l'autre dans la perception que nous en avons, c'est que Ponge se situe, bon gré mal gré, du côté de la poésie, tandis que Sarraute reste dans la conscience commune d'abord une romancière, malgré la diversité formelle de ses écrits. Étudier l'un et l'autre, ce n'est pas nier ces dissemblances pour faire converger de force leurs poétiques. Il s'agit, compte tenu de ces différences, de s'interroger sur la façon dont deux paroles singulières s'inscrivent dans le

---

<sup>1</sup> La chronologie des *Œuvres complètes* de Francis Ponge (II, p. XV-LXXVIII), établie à partir des carnets personnels de l'écrivain, permet de constater que Ponge était un lecteur attentif de Sarraute, et que les deux auteurs entretenaient des relations amicales, ce que nous a confirmé Armande Ponge.

champ de la littérature et cherchent à rendre lisible l'exploration conjointe du réel et de la langue qui les guide toutes deux.

C'est bien sur ce dernier point que les œuvres nous semblent présenter une parenté profonde. Chez Ponge, la conquête inlassable et toujours à recommencer de l'expression des choses trouve son origine dans leur « évidence muette opposable » (*RE*, I, 357) : l'écriture se conçoit comme un moyen d'investigation du réel en tant qu'il est façonné par la langue, et dans le même temps résiste à la verbalisation. Prendre le parti des choses, c'est à la fois prendre acte de cette étrangeté de la moindre chose à l'égard de nos pratiques verbales, et se refuser à l'indicible en cherchant au contraire à faire reculer les frontières de ce qu'il est possible de formuler. Ponge ne consent pas à « déduire la réalité de la réalité » (*PR*, I, 178) : ce que nous nommons réalité n'est pas donné d'avance, nous le construisons par nos façons de parler, celles qui sont à notre disposition (ou qui nous sont imposées), et celles que nous ne connaissons pas encore. Le mot « cageot », le mot « orange », le mot « mûres » font partie de la réalité, et ne peuvent être occultés lorsque l'on veut parler sérieusement du cageot, de l'orange, des mûres, etc. Réciproquement, ce à quoi « ne correspond encore aucun mot » (*PAE*, I, 131) mérite attention, et c'est dans cette réalité qui résiste à la nomination que « la littérature » peut trouver les ressources de se constituer « comme moyen de connaissance » (*ibid.*, 122). Chercher ses mots, c'est donc en même temps se donner les moyens de saisir ce qui était inaperçu et de modifier les perceptions : la réalité ne se déduit plus de la réalité telle qu'elle est communément admise, mais d'une certaine pratique de la langue. En tant qu'elle agit sur l'appréhension sensible des « choses », la réalité ainsi mise au jour ne saurait se concevoir selon l'opposition binaire entre un objet constitué et un sujet tout aussi déterminé. Ponge fait certes de l'« objectivité » l'horizon de sa démarche, contre « l'effusion simplement subjective » (*EPS*, 27) ; mais ce qui est mis en cause est précisément le sujet « simple », entité close fermée aux possibles altérations qu'offre la diversité des choses. Le réel inédit que scrute Ponge défait au contraire ces dualismes : il s'agit de faire en sorte que « l'homme » ne se contente plus « d'être "fier" ou "humble", "sincère" ou "hypocrite", "gai" ou "triste", "malade" ou "bien portant", "bon" ou "méchant", "propre" ou "sale", "durable" ou "éphémère", etc. » (*PR*, I, 202). Les affects eux-mêmes cessent d'être l'affaire d'un sujet localisé, déterminé par un vécu individuel, et sont envisagés à l'échelle de « l'homme ». Ils sont eux aussi concernés par l'effort d'objectivation de Ponge, au sens où ils sont également son objet, font partie des choses du monde qu'il s'agit de connaître.

« L'œuvre d'art ne restitue pas le visible. Elle rend visible » : Sarraute aime à citer cette phrase de Paul Klee pour décrire sa propre démarche, car pour elle aussi l'écriture a affaire avec l'exploration d'une réalité qui est « l'inconnu » (*RR*, 1644), et ne peut se « déduire de la réalité » telle qu'elle est habituellement envisagée. La « parcelle de réalité » (*ES*, 1617) que pour sa part Sarraute s'assigne pour tâche de rendre perceptible, c'est ce qui n'a pas de nom, ce sont ces mouvements qu'« aucun mot [...] n'exprime » (*ibid.*, 1554) : élargir le champ de la réalité consiste ainsi à se confronter aux limites de ce que nous sommes capables de dire, limites qui déterminent nos manières de sentir et de voir. « Rendre visible » suppose que soit observé avec précision *L'Usage de la parole*, et que soient mises en cause les catégories de pensée et de perception que cet usage imprime en nous : la réalité de Sarraute s'attaque aux représentations véhiculées par la langue, qui imposent les « *sentiments que nous manifestons, que nous croyons*

» (*ibid.*, 1553), et ce qu'il nous est possible de voir. Ce que Sarraute désigne dans *L'Ere du soupçon* comme le domaine de « la psychologie » se conçoit comme une connaissance d'ordre anthropologique qu'il s'agit d'appréhender et de « nous » rendre sensible. Par là même, la cartographie des sentiments repérables dans l'intimité de sujets individués se trouve mise à mal par les « *mouvements indéfinissables* » que Sarraute tente de capter, et qui au contraire mettent en lumière la part des discours extérieurs dans ce « *que nous croyons éprouver* » : la réalité à laquelle l'écrivain tente de donner corps objecte aux catégories verbales et aux dénominations reconnues, et déconstruit la représentation d'un sujet clos et autonome. Inversement, ce qui en première approche semble relever de la seule intériorité touche aussi à la manière dont sont perçus une poignée de porte, un tableau, une statue, une fuite d'eau, Proust ou Rimbaud ; les « mouvements » invisibles mettent également en cause la façon dont on se comporte dans un groupe, ce qu'on y dit, ce qu'on y voit. Si Sarraute situe la « parcelle de réalité » qu'elle cherche à explorer dans le « for intérieur », il s'agit pourtant de subvertir la partition entre un dedans et un dehors hermétiques l'un à l'autre.

En dépit de leurs dissemblances évidentes, les poétiques de Ponge et de Sarraute sont donc animées par la même conviction que la réalité n'est pas donnée, mais qu'elle est tissée de mots, qu'elle est à connaître et à construire : ainsi que le note Jean-Marie Gleize, « le souci de Francis Ponge, comme celui de Nathalie Sarraute, est le *réel*, que l'un comme l'autre situent à proximité, tout en sachant et en éprouvant cette proximité comme inaccessible »<sup>2</sup>. Ce « souci » s'appuie sur la conscience commune aux deux écrivains que l'expérience du réel excède ce que Ponge appelle « les paroles », ce que Sarraute désigne par « conversation », mais que ces pratiques langagières la déterminent. La tâche de l'écrivain consiste donc, en proposant de nouvelles façons de parler, à rendre perceptible ce réel et à faire œuvre de connaissance : il s'agit de prendre en charge ce qui ne peut (encore) se dire. La réalité de l'un n'est certes pas identique à celle de l'autre : là où le texte de Ponge tend vers la nomination de la « qualité différentielle » propre à la chose à connaître, Sarraute écarte le nom qui détruirait les « mouvements » qu'elle cherche à saisir : chez Ponge, « le nom [...] est une autre forme du monde à réinventer », tandis que pour Sarraute, « le texte et le nom sont pour toujours radicalement étrangers l'un à l'autre »<sup>3</sup>. Il s'agit pourtant, dans les deux cas, d'affirmer une « résistance au connu »<sup>4</sup> et de transmettre un inédit.

Cette conception d'une connaissance du réel à produire par une pratique de la langue est en effet étroitement corrélée à la question de la lecture. Produire une connaissance qui intéresse « l'homme » (Ponge), mettre au jour des « mouvements

<sup>2</sup> J.-M. Gleize, « L'un et l'autre », *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 72.

<sup>3</sup> F. Asso, « Une prose sans nom - A propos des *Tropismes* et du *Parti pris des choses* », communication au colloque international « Francis Ponge, résolument », du 1<sup>e</sup> au 3 avril 1999, à l'ENS Fontenay/Saint-Cloud. Signalons encore que Darlene Pursley (Université de Berkeley) a également proposé un rapprochement entre les deux œuvres : « Towards an Aethetics and Politics of Change : Francis Ponge and Nathalie Sarraute », intervention au colloque de la *Modern Language Association* du 27 mars au 2 avril 2006 à Miami.

<sup>4</sup> *Ibid.*

invisibles » mais pourtant présents en « chacun de nous » (*ES*, 1650) suppose que soit perçu à la lecture ce réel que les deux écrivains, chacun pour son propre compte, tentent de capter. Bien plus, la constitution de la réalité inédite qui guide l'un et l'autre exige qu'elle soit reconnue comme telle par un tiers. Si, en effet, « le mimosa lui-même », « le mimosa sans moi » est pour Ponge une « douce illusion » (*RE*, I, 368), un horizon désirable mais reconnu comme utopique, si « [son] rapport objectif (*sic*) sur le bois de pins » (*ibid.*, 398) est lui-même ressenti comme un impossible à atteindre dans le seul face à face de l'écrivain avec la chose, alors il faut qu'intervienne un troisième terme pour valider les formulations trouvées dans l'écriture. La réalité de la « qualité différentielle » que dégage le texte à propos de la chose étudiée dépend étroitement de sa reconnaissance par un lecteur, et l'objectivation se conçoit dès lors comme un accord intersubjectif qui suppose l'adhésion de celui qui lit : « *non les charmes, mais la conviction* », prévient le « Mémoire » des *Proèmes* (*PR*, I, 167). D'où la reformulation du *cogito* cartésien dans *Pour un Malherbe*, qui fait du lecteur l'instance indispensable à l'existence de l'œuvre et de son auteur : « Puisque tu nous lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (Toi, lui et moi) » (*PM*, II, 175). De même, les « mouvements » imperceptibles constituant la « substance » de l'écriture chez Sarraute, mouvements qui vont à l'encontre de nos habitudes de perception et de parole, exigent, pour être considérés comme une « réalité » et non comme une construction imaginaire propre à un univers fictionnel circonscrit, que le lecteur soit impliqué dans l'appréhension de ces phénomènes : sa « collaboration est indispensable » (« Ce que je cherche à faire », 1705), et il faut l'amener à « refaire lui-même [les] actions » (*ES*, 1604) de la fiction afin qu'à son tour il soit persuadé de l'existence de ces mouvements. Le « souci » de réel de Ponge et de Sarraute est donc consubstantiellement souci de lecteur : l'écriture ne peut s'envisager sans que la lecture soit conçue en même temps, puisque de l'effet du texte sur celui qui le lit dépend l'existence des référents que l'un et l'autre écrivains cherchent à fonder en réalité. Sans lecteur convaincu, pas de « qualité différentielle » ; sans lecteur « maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom » (*ES*, 1586), ressentant les effets de cette « matière », pas de *tropismes*.

C'est bien, de façon récurrente, en termes d'effets de lecture que l'un et l'autre envisagent leurs poétiques. Pour Ponge, amener ses lecteurs à produire des actes de langage fait partie « Des Raisons d'écrire » dès la fin des années 1920 : « Je ne parle qu'à ceux qui se taisent (un travail de suscitation) » (*PR*, I, 196). En 1967, c'est encore sur l'activité du lecteur, entendue en un sens fort, que Ponge conclut ses entretiens avec Philippe Sollers : « C'est seulement donc le lecteur qui fait le livre, lui-même, en le lisant ; et il lui est demandé un *acte* » (*EPS*, 192). Toute la réflexion critique et théorique de Sarraute est de même guidée par les effets que produit le texte littéraire sur son lecteur, qu'elle se mette en scène elle-même comme lectrice dans « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant » ou qu'elle envisage les choix techniques et formels de l'écrivain : les attitudes de lecture qu'il s'agit d'induire ou de décourager, les processus par lesquels s'établit un contact réel et agissant entre une œuvre et son récepteur, les moyens de faire de la lecture un « événement neuf » (*PV*, 1523) sont les critères qui orientent la recherche de l'écrivain. La lecture n'est pas pour Ponge et Sarraute un processus indépendant du geste créateur, elle est posée d'emblée dans l'écriture comme la condition d'existence des œuvres. Écrire, pour l'un et l'autre, c'est considérer en même temps les actes de lecture

qui permettront à l'œuvre de se réaliser pleinement. En prenant comme objet d'étude la lecture chez ces deux écrivains, il s'agit donc pour nous de faire toute sa place à la dimension éminemment adressée de leurs poétiques, et de prendre au sérieux la conception qu'ils se font tous deux de l'écriture comme action sur les façons d'appréhender et de définir la réalité, action qui passe par des actes de lecture. Mettre au jour une réalité inédite dans l'écrit, c'est simultanément prendre en compte les conditions de sa lecture, trouver une forme adéquate à cette réalité et former un lecteur susceptible de la percevoir.

La question de la lecture est donc étroitement liée à l'élaboration des poétiques de Ponge et de Sarraute. Mais, dans la mesure où il s'agit d'obtenir la reconnaissance par des instances tierces, elle ne relève pas uniquement de la façon dont les œuvres préparent, envisagent et figurent la lecture. Le projet pragmatique des deux écrivains suppose une reconnaissance de la part de lecteurs « réels », empiriques, reconnaissance manifestée par les discours tenus sur l'œuvre. C'est pourquoi il est nécessaire de confronter la lecture telle qu'elle s'invente de l'intérieur des textes, sous la forme du « Lecteur Modèle »<sup>5</sup> ou du « lecteur implicite »<sup>6</sup>, à la réception historique des œuvres : à travers les actes de lecture que constituent aussi les discours critiques peut se mesurer la « félicité » (Austin) des actes de langage que constituent les textes. Dans cette perspective, la réception de Ponge et de Sarraute n'est pas un ensemble de péripéties sans lien avec les projets esthétiques des deux écrivains : dans la mesure où leurs œuvres se conçoivent aussi comme des entreprises à visée pragmatique - « susciter des paroles », convaincre de la « qualité différentielle » formulée par les textes, persuader de l'existence réelle du *tropisme* -, l'étude de la façon dont elles sont lues par les lecteurs empiriques est nécessaire pour comprendre comment elles agissent et se réalisent (ou non). Même si Sarraute figure la lecture idéale comme un face à face de l'œuvre avec son lecteur « enfermé dans [sa] chambre » (*PV*, 1522) et soustrait à la pression du groupe, toute son œuvre manifeste une conscience aiguë du fait que la lecture est toujours déjà un acte social<sup>7</sup> : c'est bien par rapport à des logiques collectives (et contre elles) que l'œuvre prend position. Cet aspect est plus net encore chez Ponge, qui envisage d'emblée ses écrits comme interventions dans un espace public, utiles « aux hommes » « pour leurs discussions entre eux » (*PR*, I, 205)<sup>8</sup>.

Mais la réception historique intéresse aussi la poétique des deux écrivains dans la

<sup>5</sup> Cette notion, définie par Umberto Eco à partir de la théorie des actes de langage, désigne l'« ensemble des *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (*Lector in fabula* (1979), trad. française, Paris, Grasset, « Figures », 1985, p. 80).

<sup>6</sup> Le lecteur implicite est défini par Iser comme l'instance qui « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte pour que ce dernier soit tout simplement reçu » (*L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976), trad. française, Bruxelles, Margada, « Philosophie et langage », 1985, p. 70). L'instance du lecteur implicite est moins déterminée que la notion de Lecteur Modèle, dans la mesure où elle désigne les conditions (minimales) nécessaires à la réception des textes, et non un idéal de pleine actualisation de l'œuvre.

<sup>7</sup> Dès *Tropismes* (1939), l'œuvre d'art apparaît comme un objet social appréhendé à travers le regard d'une collectivité. On trouve dans *Les Fruits d'or* (1963) l'expression la plus directe de cette immixtion du groupe dans la lecture.

mesure où ils portent une attention aiguë à la manière dont sont reçus leurs textes, et que, par un effet retour, elle infléchit sensiblement leurs façons d'écrire. Les interventions critiques et théoriques de Sarraute, les évolutions formelles perceptibles dans *Le Planétarium* par rapport aux fictions antérieures, manifestent cette prise en compte de l'hiatus existant entre lecteur implicite et lecteur empirique, et la tentative pour le combler afin que se réalise pleinement l'œuvre et que soit perçue la « parcelle de réalité » à transmettre. Ponge explicite le rôle essentiel que jouent les discours critiques dans le développement de son œuvre : c'est par les « preuves de lecture » qu'« on se trouve changé » et que « l'œuvre continue » (*M*, I, 657). Si la lecture constitue d'emblée un horizon désiré de l'écriture pour Ponge et Sarraute, elle est redéfinie dans un second temps par rapport aux discours suscités (ou non) par les œuvres antérieures.

Si les deux écrivains placent la lecture au cœur de leur projet d'écriture et accordent la plus grande attention à la manière dont ils sont lus, la dimension éminemment adressée de leurs poétiques a cependant été négligée pendant longtemps. Notre travail entend ainsi contribuer à combler une relative lacune des études sur Ponge et Sarraute. L'histoire même de leur réception et leur proximité avec des courants critiques promouvant l'autonomie du texte et une appréhension strictement immanente des œuvres ont sans doute contribué à minorer la part faite à la lecture et aux relations que les œuvres tentent d'instaurer avec leur dehors. Les discours critiques à leur propos ont ainsi longtemps privilégié ce qu'Antoine Compagnon appelle « le fonctionnement neutre du texte »<sup>9</sup>, qui suppose une certaine « mise hors jeu »<sup>10</sup> de la lecture. De fait, à partir des années 1960, les tentatives de redéfinition de la littérature et des méthodes critiques qui s'élaborent du côté de *Tel Quel*, du structuralisme et de la Nouvelle Critique, font des œuvres de Ponge et Sarraute des références, qui fournissent à la fois exemples et outils critiques. Cette approche marque durablement l'appréhension des œuvres. En 1979, Mickael Riffaterre, étudiant *La Production du texte*, s'attache dans son introduction à faire de la lecture un processus immanent au texte lui-même : « *Le texte est un code limitatif et prescriptif*. L'énonciation du texte, étant l'exécution d'une partition, n'est pas libre, ou plutôt liberté et non-liberté d'interprétation sont également encodées l'une et l'autre dans l'énoncé »<sup>11</sup>. Significativement, l'essai se clôt sur un chapitre consacré à Ponge, dont l'œuvre manifeste « la surdétermination tautologique et circulaire »<sup>12</sup> du texte littéraire, dont « il

<sup>8</sup> Dans la mesure où les œuvres conçoivent toutes deux leur projet en termes anthropologiques, projet qui intéresse la communauté des hommes et doit se faire reconnaître par elle, nous privilégierons ici la manière dont la lecture se pense et s'inscrit dans un espace public. La correspondance (partiellement accessible dans le cas de Ponge) est ainsi considérée comme un moyen d'appréhender la façon dont s'envisage la prise de parole publique qu'est l'œuvre publiée, mais non comme un objet d'étude à part entière.

<sup>9</sup> A. Compagnon, *Le Démon de la théorie - Littérature et sens commun* (1998), Paris, Seuil, « Points », 2001, p. 167.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>11</sup> M. Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, p. 11.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 281.

ne reste [...] que la pratique même de sa production »<sup>13</sup>. L'accent est donc mis ici sur un fonctionnement textuel relativement indépendant de sa lecture ; le lecteur n'est pas un autre du texte dont il s'agit de tenir compte dans l'écriture, mais un pur effet textuel. La proximité du « Nouveau Roman » avec ces mêmes mouvements critiques a également incité à privilégier la part de la réflexivité dans l'œuvre de Sarraute (« aventure d'une écriture » plutôt qu'« écriture d'une aventure », selon la formule célèbre de Ricardou), aux dépens de la prise en compte des procédures d'adresse et des conséquences pragmatiques de ces procédés réflexifs<sup>14</sup>.

Malgré l'abondance de la bibliographie critique sur Ponge et Sarraute, les études portant sur la lecture et la réception sont donc relativement peu nombreuses. Le chapitre que Vincent Kaufmann consacre à Ponge dans *Le Livre et ses adresses* a montré le rôle primordial dévolu à l'instance lectoriale dans la réalisation de l'œuvre<sup>15</sup>. La question de l'adresse fait également l'objet d'un article de Shinji Iida, qui montre l'importance accrue de la figure du lecteur dans les écrits postérieurs à la parution du *Parti pris des choses*, et qui tend à « dresser un espace textuel où la lecture et l'écriture peuvent s'entrecroiser librement »<sup>16</sup>. Bernard Beugnot et Robert Mélançon ont par ailleurs proposé une présentation synthétique de la réception de l'œuvre de Ponge<sup>17</sup>. Bernard Beugnot est par la suite revenu sur cette question, proposant d'interpréter les convergences successives de l'œuvre avec différents courants critiques en termes de phénomènes de modes<sup>18</sup>. Plus récemment, un numéro d'*Œuvres et critiques* consacré à Ponge, et réunissant plusieurs articles portant soit sur la figuration du public dans l'œuvre, soit sur sa réception historique en France et à l'étranger, manifeste l'intérêt grandissant pour la question du lecteur et de la réception, même si Michel Peterson, dans son avant-propos, souligne qu'il ne s'agit que d'une avancée « modeste » dans la contrée « encore

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>14</sup> De telles lectures influent en retour sur la manière dont sont perçues les œuvres. Daniel Leuwers écrit ainsi en 1983 : « Francis Ponge, [...] ces dernières années, se contente de livrer ses seuls prétextes, semblant ainsi cautionner le type de lecture préconisé par Riffaterre et une frange d'intellectuels » (« Les Lecteurs de poésie », in J. Heistein (dir.), *La Réception de l'œuvre littéraire*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1983, p. 121). C'est cette même collusion coupable entre des œuvres et leurs lecteurs que dénonce encore Nelly Wolf : « D'une certaine manière, le Nouveau Roman est un texte pour le structuralisme, et le structuralisme un texte pour le Nouveau Roman » (*Une Littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 75).

<sup>15</sup> V. Kaufmann, *Le Livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*, Paris, Méridiens / Klincksieck, 1986, p. 115-149. La présente étude doit beaucoup aux pages très suggestives que ce livre consacre à Ponge.

<sup>16</sup> S. Iida, « 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. 201.

<sup>17</sup> B. Beugnot, R. Mélançon, « Fortunes de Ponge (1924-1980) », *Etudes françaises*, XVII, 1-2, avril 1981, p. 143-169).

<sup>18</sup> B. Beugnot, « La Mode comme système de réception : le cas Ponge », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 38, 1986, p. 187-200.

relativement obscure [...] de la réception telle que problématisée de manière spécifique par Ponge »<sup>19</sup>. De fait, malgré leur intérêt certain, ces études restent dispersées et ponctuelles, et choisissent toujours une perspective interne ou externe à l'œuvre, sans que soit posée la question des interactions entre la lecture programmée (ou rêvée) par les textes et les lectures effectivement proposées de l'œuvre.

La critique sarrautienne a manifesté un intérêt plus important à la question du lecteur, l'œuvre étant en général envisagée en dehors des problématiques du « Nouveau Roman » depuis le début des années 1980. En 1983, Sheila Bell consacre ainsi un article à la question de l'adresse dans *L'Usage de la parole*, où la figure du narrataire est étudiée dans une perspective narratologique<sup>20</sup>. Le même auteur établit en 1994 un bilan critique de la réception de Sarraute<sup>21</sup>. Deux ouvrages récents manifestent cet intérêt croissant de la critique sarrautienne pour ces problématiques. Béatrice Bloch propose une étude sur la construction interne de la lecture à partir de marques formelles qui déterminent la part plus ou moins grande de « liberté » herméneutique laissée au lecteur. Si ces travaux permettent de relever un certain nombre de procédés présents chez Sarraute et propres à guider l'interprétation, l'œuvre est étrangement envisagée à partir du « Nouveau Roman », et ces procédés interrogés à partir de catégories aussi problématiques que « la syntaxe du Nouveau Roman », dont le rendement heuristique est faible, et qui ne permettent pas de préciser quelle communication singulière Sarraute entend instaurer avec son lecteur<sup>22</sup>.

Dans une perspective radicalement différente, Pierre Verdrager propose une étude systématique de la réception de Nathalie Sarraute par la presse<sup>23</sup>. A travers une approche qui emprunte ses outils d'analyse à la sociologie constructiviste, l'auteur montre, à partir des discours critiques suscités par les textes, comment la valeur de l'œuvre parvient finalement à faire consensus. Cette étude constitue un apport de premier plan dans l'étude de la réception de Sarraute : l'ampleur du matériau étudié, embrassant l'ensemble de la réception par la presse jusqu'au milieu des années 1990, fait de ce travail une source documentaire importante. Au plan méthodologique, la « neutralité axiologique »<sup>24</sup> revendiquée par l'auteur l'amène à accorder la même attention à tous les discours critiques, et lui permet d'éviter l'écueil du jugement rétrospectif fondé sur une

<sup>19</sup> M. Peterson, « Avant-propos », *Œuvres et critiques*, XIV, 2, 1999, p. 8.

<sup>20</sup> S. Bell, « The figure of the reader in *L'Usage de la parole* », *Romance Studies*, n° 2, 1983, p. 53-68.

<sup>21</sup> S. Bell, « The Conjuror's hat : Sarraute criticism since 1980 », *Romance Studies*, n° 23, 1994, p. 85-103.

<sup>22</sup> B. Bloch, *Le Roman contemporain - Liberté et plaisir du lecteur (Butor, des Forets, Pinget, Sarraute...)*, Paris, L'Harmattan, « Littératures », 1998, 231 p.

<sup>23</sup> P. Verdrager, *La Réception par la critique journalistique : le cas de Nathalie Sarraute*, thèse de doctorat, Université Paris III, 1999, 687 p. Un livre a été tiré de cette thèse : *Le Sens critique - La Réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2001, 265 p.

<sup>24</sup> P. Verdrager, *Le Sens critique - La Réception de Nathalie Sarraute par la presse*, op. cit., p. 14.

illusion téléologique. Cette neutralité a également pour conséquence de mettre à distance le discours auctorial, qui n'apparaît pas plus « vrai » que n'importe quelle opinion critique. Pierre Verdrager rend par là même plus visible la façon dont Sarraute intervient dans le « paratexte » pour guider d'une main ferme les discours critiques tenus sur son œuvre. Pour riche que soit cette étude, elle n'annule pas cependant la nécessité d'envisager à nouveau la question de la réception de Sarraute : fidèle à la perspective sociologique qu'il adopte, Pierre Verdrager écarte délibérément de son corpus les œuvres elles-mêmes, qui n'apparaissent dès lors que comme des artefacts autour desquels se déploient des logiques sociales<sup>25</sup>. Notre propos est autre, puisqu'il s'agit d'envisager les discours critiques en les confrontant aux directives de lecture contenues dans les textes et, réciproquement, d'observer en quoi l'écriture de l'œuvre constitue une forme de réponse à ces réactions de lecteurs.

En observant la lecture et la réception de Francis Ponge et de Nathalie Sarraute il s'agit donc de joindre deux perspectives critiques jusqu'à présent étudiées séparément, et d'envisager dans sa globalité la question de la lecture, tant du point de vue de sa configuration à l'intérieur des textes que de son inscription dans un espace public. Une telle appréhension globale permet de mieux saisir les interactions entre les œuvres et le champ dans lequel elles sont perçues, la façon dont elles agissent sur les habitudes de lecture et comment elles communiquent avec leur dehors, lecture et réception se déterminant réciproquement<sup>26</sup>. Les enjeux de ces processus tels que les envisagent Ponge et Sarraute se recoupent : il s'agit de créer des conditions de lecture telles que l'inédit dont les œuvres se veulent porteuses soit reconnu comme réel. Or, si ce réel inédit a des caractéristiques sensiblement différentes d'une œuvre à l'autre, il se présente chez l'un et l'autre écrivains comme ce qui contrevient aux habitudes de perception, comme ce qui est occulté par les usages langagiers courants. La « routine des paroles » est pour Ponge ce qui fait écran à une authentique appréhension des choses et empêche de les considérer pour elles-mêmes, d'en avoir une véritable connaissance : amener le lecteur à reconnaître comme « vraies » les formulations du texte et le rendre à son tour apte à prendre la parole suppose donc de créer des conditions d'échange qui rompent avec le « manège » des paroles, résultant lui-même d'un ordre socio-politique. Sarraute cherche de même à persuader son lecteur de l'existence d'un réel qui est précisément ce que les mots tels qu'on en use ne parviennent pas à dire, du fait que les échanges sont chez elle régis par des rapports de force, où qualifier, nommer, caractériser sont des manières d'avoir prise sur l'interlocuteur et de l'assigner à une place fixe. Pour l'un comme pour

<sup>25</sup> Comme l'indique le titre de son ouvrage, Nathalie Sarraute est ici considérée comme un « cas » d'étude.

<sup>26</sup> En liant l'observation de la lecture telle qu'elle s'invente de l'intérieur des textes à la réception historique, cette étude entend répondre à une demande théorique souvent formulée mais rarement réalisée. Tout en proposant d'historiciser les effets de lecture, Jauss affirme ainsi à la suite de Wolf-Dieter Stempel la nécessité de tenir compte de l'« horizon d'attente syntagmatique immanent au texte » (W.-D. Stempel, cité in H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1974), trad. française, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 50). Iser, qui s'attache plus particulièrement à théoriser la configuration interne de la lecture par les œuvres, rappelle de même que cette perspective est complémentaire de l'orientation « historico-sociologique » : « L'esthétique de la réception atteint son plein développement lorsque ces deux orientations se trouvent combinées » (*L'Acte de lecture*, op.cit., p. 5).

l'autre, il est donc nécessaire que se communique « quelque chose » dans la lecture, mais ce quelque chose est encore inconnu, et suppose, pour être transmis, que les cadres de la communication soient eux-mêmes déstabilisés.

A cet égard, les catégories génériques jouent pour Ponge comme pour Sarraute un rôle stratégique, dans la mesure où ils s'attachent tous deux à rendre problématique la généricité de leur texte, et par là même incertaine la manière dont ils doivent être lus. Ponge propose d'abord des « petits écrits », des textes qui se laissent décrire comme des poèmes en prose, même si leur « poéticité » paraît d'emblée problématique. La publication de *Proèmes*, en 1948, où se mêlent des pièces versifiées, des réflexions critiques en prose, et même ce qui paraît être pour beaucoup des « brouillons », contribue à rendre plus indécise l'appartenance générique de l'œuvre. La multiplication des déclarations anti-poétiques à l'intérieur même des textes écrits à partir des années 1940 renforce cette déstabilisation du cadre de l'échange, et bloque toute assignation générique fixe. Cette problématisation de la généricité est en apparence moins prégnante chez Sarraute : si *Tropismes* ne porte aucune mention de genre, et se laisse difficilement appréhender selon les catégories génériques disponibles, les fictions se réclament du « roman » à partir de *Portrait d'un inconnu* (1949). Mais, tout en inscrivant son œuvre dans un genre préexistant, Sarraute s'attache à en redéfinir les contours : les « romans » qu'elles proposent rompent avec un certain nombre d'attendus romanesques, et elle s'attache dans ses écrits critiques à remettre en cause tous les traits définitoires du genre, de sorte que le caractère romanesque de ses romans cesse d'être une évidence, et que le contrat de lecture, pourtant minimal dans le cas de ce genre, se trouve lui-même indéfini.

Ponge et Sarraute se situent par rapport à des genres différents, et leurs trajectoires ne sont pas identiques, l'un partant de la poésie et pratiquant ce que Jean-Marie Gleize appelle « une permanente sortie interne »<sup>27</sup>, l'autre investissant dans un deuxième temps le domaine du roman pour le mettre en question de l'intérieur. Mais ces stratégies ont toutes deux pour résultat de rendre problématiques les catégories par lesquelles un texte est appréhendu. L'identification générique d'un texte engage en effet la manière dont il est lu, les attitudes de lecture et la manière de le faire référer<sup>28</sup>. Il s'agira donc d'étudier quels rôles jouent pour Ponge et Sarraute le fait de placer leur lecteur face à des objets difficilement situables, et en quoi la remise en cause du cadre de lecture comme des catégories de perception s'articule à la réalité qu'il s'agit pour l'un comme pour l'autre de transmettre.

La remise en cause des catégories génériques est un fait largement répandu dans les poétiques du XX<sup>e</sup> siècle, au point qu'elle a pu représenter un des traits définitoires de la modernité et devenir « l'un des lieux communs les plus répandus du discours critique et théorique des avant-gardes depuis les années cinquante »<sup>29</sup>, se traduisant dans la théorie critique des années 1960 et 1970 par la survalorisation des écritures

---

<sup>27</sup> J.-M. Gleize, « L'un et l'autre », *op. cit.*, p. 77.

<sup>28</sup> « Le genre est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu » (W.-D. Stempel, « Aspects génériques de la réception », *Poétique*, n° 38, 1979, p. 358).

a-génériques, et la promotion de catégories comme « l'Écriture » ou le « Texte ». Dominique Combe fait coïncider ce moment de rejet des genres avec le refus de la rhétorique, qui s'exprime à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, refus déjà pointé par Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*. Le critique constate que ce rejet de principe n'empêche pas aujourd'hui la catégorie générique de structurer la littérature tant du point de vue de l'écriture que de sa distribution et de sa lecture : « Toute l'institution littéraire - de l'édition à l'université [...], du lecteur au critique - témoigne de la vitalité et de l'actualité du principe des genres, dont on proclamait naguère la mort certaine »<sup>30</sup>. Ce constat est largement partagé<sup>31</sup>. Il appelle plusieurs remarques, portant sur la situation spécifique de Ponge et de Sarraute à l'égard de cette problématique, et concernant notre propre approche. Il est tout d'abord remarquable, à propos de Ponge, que la remise en cause de l'appartenance de son œuvre à la poésie s'accompagne chez lui d'un désir de réhabiliter la rhétorique, ce qui confère une singularité certaine à son geste, la mise en cause de la poésie pouvant difficilement se penser dans son cas comme le prolongement d'une attitude romantique, à laquelle la plupart des théoriciens font remonter les postures de transgression générique<sup>32</sup>. Sarraute, quant à elle, opère certes une subversion de fait des catégories génériques, mais ne fait pas de la transgression un principe de modernité : elle revendique bien une position d'avant-garde au tournant des années 1950, mais elle le fait de l'intérieur du roman, quitte à en éroder les contours. La mise en cause des catégorisations génériques que les deux écrivains cherchent à produire a contribué de fait à mettre en place des méthodes critiques contestant les partitions génériques. Mais ce qui a pu se constituer en dogme critique est plutôt à considérer comme une conséquence des lectures que les deux écrivains ont réussi à susciter qu'un principe régissant leur positionnement dans le champ littéraire.

Cela nous amène à préciser la perspective dans laquelle s'inscrit notre démarche : la question n'est pas de savoir si Ponge et Sarraute parviennent à « dépasser » les classements génériques, de déterminer si les lecteurs de Ponge ont raison ou tort de le lire comme un poète, ni de juger du bien-fondé de l'appellation « roman » pour qualifier les œuvres de Sarraute qui portent cette mention générique. Il s'agit de comprendre quel rôle joue la déstabilisation de la catégorie générique dans la construction de la lecture

<sup>29</sup> D. Combe, « Modernité et refus des genres », in M. Dambre et M. Gosselin-Noat, *L'Eclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 49.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>31</sup> Jean-Marie Schaeffer voit ainsi dans le rêve du « livre "inclassable" » qui « échapperait à l'horreur économique et à la stéréotypie organisée » « une fable réconfortante » (« Les Genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », in M. Dambre, M. Gosselin-Noat, *L'Eclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 14). Comme Dominique Combe, Marielle Macé repart de l'essai de Paulhan, et constate que malgré les remises en cause dont les genres littéraires ont fait l'objet, « le public des lecteurs, le monde de l'édition, celui de l'enseignement s'accordent à maintenir quatre grandes régions - roman, poésie, théâtre, essai - et à y trouver des repères minimaux pour s'orienter dans l'espace littéraire » (*Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2004, p. 14).

<sup>32</sup> C'est le cas de Dominique Combe. C'est aussi, entre autres, l'analyse proposée par Genette dans son *Introduction à l'architexte* (Paris, Seuil, « Poétique », 1979, notamment p. 50 et suivantes).

interne aux œuvres, et comment elle agit sur leur réception effective. C'est donc comme enjeu pragmatique que la question générique sera ici envisagée : en quoi la poésie est-elle pour Ponge incompatible avec sa démarche ? A quelle stratégie répond le choix du roman chez Sarraute, et pourquoi le *tropisme*<sup>33</sup> dont elle cherche à prouver l'existence à son lecteur exige-t-elle que soit redéfini l'horizon d'attente de ce genre ? A quelle stratégie répond l'invention d'un métalangage spécifique (« sous-conversation », « objet », etc.)<sup>34</sup> ? Du côté des lecteurs, quelles attitudes critiques sont induites par ces objets difficilement préhensibles d'un point de vue générique, et en quoi la référenciation des œuvres est-elle corrélée aux choix de catégorisation opérés ?

La période étudiée permet de saisir comment s'inventent de l'intérieur des œuvres les modalités de leur lecture, en amont de toute confrontation avec un espace public, ainsi que les premières rencontres - différées, difficiles - avec des lecteurs empiriques. En 1919, Ponge écrit les premiers textes qu'il décidera de reprendre en recueil, et qu'il considère donc comme faisant pleinement partie de son œuvre<sup>35</sup>. La fin des années 1950 correspond à une première étape de la réception des deux écrivains. En 1956 en effet, la NRF consacre un numéro d'hommage à Francis Ponge, qui réunit nombre d'articles de critiques étrangers (Pierre Bigongiari, Gerda Zeltner, etc.). La même année, Gallimard publie les articles critiques de Nathalie Sarraute sous le titre *L'Ere du soupçon* et réédite *Portrait d'un inconnu* (publié une première fois en 1948 aux éditions Robert Marin) ; l'année suivante, Alain Robbe-Grillet, alors directeur littéraire aux Editions de Minuit, y réédite les *Tropismes* (qui avaient d'abord paru en 1938 chez Denoël). Dans un article rendant compte de *Tropismes* et de *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, Emile Henriot emploie l'expression « Nouveau Roman » ; en 1958, un numéro de la revue *Esprit* consacre un dossier à ce mouvement naissant, le constituant en objet d'étude et en catégorie générique. A la fin des années 1950, Ponge et Sarraute accèdent donc à une certaine reconnaissance : cette période clôt une première phase de leur réception, alors qu'émerge le « Nouveau Roman », et que, à partir de 1960, Ponge sera lié à la revue *Tel Quel*.

Si l'on considère les œuvres elles-mêmes comme des prises de parole qui créent leurs propres codes énonciatifs, cette période apparaît comme un moment privilégié de confrontation entre des paroles singulières et un espace fortement structuré par d'autres modes d'appréhension. Le parallélisme de la réception des deux écrivains permet en

<sup>33</sup> Le *tropisme* est ici envisagé comme construction discursive et comme enjeu communicationnel : il s'agit pour Sarraute de le constituer en réalité grâce à la reconnaissance par un lectorat. C'est pourquoi nous n'en proposons pas de définition *a priori* et que nous employons le terme en mention, afin de souligner que son existence n'est pas considérée comme une donnée initiale, mais dépend de la « félicité » des actes de langage effectués par Sarraute.

<sup>34</sup> Comme *tropisme*, ces termes sont envisagés à travers le rôle qu'ils jouent dans la reconnaissance d'une singularité des œuvres par les lecteurs, et non comme des outils critiques déjà disponibles. C'est pourquoi nous les employons également en mention.

<sup>35</sup> Signalons d'emblée que, pour des raisons qui tiennent à la fois à des différences esthétiques et aux circonstances, le matériau disponible concernant les deux écrivains n'est pas le même : alors que Ponge inclut dans son œuvre les réflexions critiques même ébauchées et qu'une partie importante de sa correspondance nous est accessible, Sarraute ne donne à lire que des livres achevés, et ses archives personnelles ne sont pas ouvertes aux chercheurs.

outre de préciser les enjeux spécifiques que recouvre cette confrontation pour l'un et l'autre, amenés à se positionner par rapport aux mêmes présupposés critiques et philosophiques, présupposés qui sous-tendent les partitions génériques structurant alors la perception de leurs textes. Les interventions de Sartre jouent à cet égard un rôle fondateur : il consacre dès 1944 une longue étude à Ponge, « L'Homme et les choses », et signe la préface à *Portrait d'un inconnu*, qui paraît pour la première fois en 1949. Ces textes critiques constituent les deux œuvres en objet de discours et informent de manière prégnante la façon dont elles sont reçues par la suite. Ils conduisent également les auteurs à se situer par rapport aux problématiques de l'engagement et de la représentation. Contre les présupposés sartriens, l'un et l'autre sont amenés à intervenir de multiples façons (autocommentaire, discours critiques, prise en compte accrue des conditions de la lecture au sein même des œuvres, etc.) pour que s'imposent dans le champ critique des modes de lecture qui leur semblent plus adéquats à leurs œuvres. Avec le début de reconnaissance à laquelle ils accèdent au tournant des années 1960, ces stratégies semblent couronnées de succès. Pourtant, ce processus à l'issue duquel les deux auteurs parviennent à exercer une relative maîtrise sur leur réception n'est pas sans ambiguïté. D'une part, l'enjeu est pour les deux écrivains d'élaborer des poétiques susceptibles d'amener le lecteur à prendre la parole, à produire un acte (Ponge), de l'extraire des rapports de force qui régissent les conversations ordinaires pour qu'il perçoive des « mouvements invisibles » (Sarraute). Mais d'autre part, il s'agit de guider les processus de lecture et même d'une certaine manière de contrôler les paroles (les catégories mobilisées, les termes employés, etc.) produites à propos des œuvres. Cette période durant laquelle Ponge et Sarraute accèdent au statut d'auteurs permet donc de saisir la relation complexe que leurs deux œuvres entretiennent à la question de l'autorité, les manifestations de cette tension interne à leur entreprise et les façons singulières dont l'un et l'autre l'appréhendent.

La première partie de cette étude s'attachera à montrer comment la relation au lecteur se conçoit et s'élabore dans les deux œuvres contre les pratiques langagières quotidiennes. La parole, telle que la représentent les deux écrivains, est d'abord envisagée comme un espace d'interlocution, y compris chez Ponge, où cet aspect est *a priori* moins visible. Les œuvres sont donc porteuses d'une critique à l'égard des situations de parole dominantes, critique qui suppose que la communication littéraire se situe en marge des contraintes pragmatiques régissant ces usages.

C'est plus précisément les enjeux et les modalités de la communication que Ponge et Sarraute tentent d'instaurer dans leurs œuvres qu'étudiera la deuxième partie. On précisera donc quel rôle joue la lecture dans la constitution et la transmission d'une réalité inédite, et quelles stratégies textuelles sont mises en place afin que puisse advenir la reconnaissance de cette réalité par un tiers lecteur. C'est dans cette perspective que sera interrogée la déstabilisation générique opérée par Francis Ponge et Nathalie Sarraute.

La dernière partie étudiera la confrontation des espaces de lecture créés de l'intérieur des œuvres à l'espace public de leur réception. On examinera les interventions fondatrices de Sartre, la manière dont les deux auteurs s'attachent à autonomiser leur démarche par rapport aux attendus des premiers discours critiques, ainsi que les effets de ces stratégies auctoriales dans la perception de leurs œuvres telle qu'on peut la restituer

à la fin des années 1950.

## Chapitre I : Paroles en situation

Des paroles : c'est ce que sont les œuvres de Francis Ponge et de Nathalie Sarraute, et c'est bien comme matériaux verbaux qu'elles ne cessent de se présenter à nous. Mais les paroles sont aussi leur « objet ». Chez Ponge, ce sont celles du « Monologue de l'employé » (*DPE*, I, 6), ou celles du « Compliment à l'industriel » (*ibid.*, 7), ou encore celles, à peine audibles, des figures esquissées dans « Dimanche, ou l'artiste » (*L*, I, 450). Et, lorsque la veine satirique passe au second plan, ce sont encore les manières de s'exprimer de « L'Orange », de « La Mousse » ou du « Galet » qui sont explorées. Sarraute, quant à elle, fait d'emblée des conversations les plus banales le terrain de son observation : « Je prends très volontiers mon café un peu froid », « C'est un vieil avare », « De qui médisez-vous ? », telles sont les phrases qui constituent le matériau de ses écrits. Des paroles sur des paroles : la formule peut en première rendre compte des œuvres de Ponge et de Sarraute, même si la synonymie est trompeuse. C'est bien contre « les paroles » que Ponge essaye d'élaborer *une* parole, c'est aussi pour échapper à la puissance hypnotique du babillage quotidien que se construit la poétique de Sarraute. Comprendre comment s'élaborent ces paroles écrites qui finalement sont adressées au lecteur suppose donc de saisir d'abord quelles représentations sont données des paroles telles qu'on en use couramment, à partir desquelles, avec et contre lesquelles Ponge et Sarraute construisent leurs poétiques.

Sarraute désigne souvent « les mots » comme l'objet de son observation, et l'on voit fréquemment en Ponge un grand lexicologue. Pourtant, ces mots s'insèrent dans un espace d'échange. Cet aspect est plus évident chez Sarraute, dont l'univers fictionnel est de part en part tissé de conversations, et où le monologue n'a pas cours. L'exploration

inlassable du Littré, l'hermétisme des premières pièces ou la décontextualisation apparente des choses dans *Le Parti pris*, rendent moins visible l'attention que porte Ponge aux déterminations circonstanciées de la prise de parole, et son œuvre semble de prime abord davantage soucieuse de donner à voir la langue elle-même que les discours. Pourtant, les premiers écrits satiriques, comme l'ambition formulée plus tard de donner des arguments susceptibles de s'imposer dans les conversations courantes, incitent à reconsidérer la place faite aux discours dans l'élaboration de la poétique pongienne. L'ambition rhétorique qui peu à peu s'affirme, indique bien « que sa poésie est action et visée de l'autre »<sup>36</sup>. La langue telle que l'appréhendent Ponge et Sarraute, nous voudrions le montrer, est d'abord lieu d'interlocution, où les « paroles » ne peuvent être envisagées que soient aussi pris en compte les circonstances de l'énonciation et les destinataires.

Cette observation des paroles dans leur quotidienneté, dans le concret des rapports de force qui les sous-tendent et dont elles sont porteuses, donne à lire une vision critique de la langue telle qu'on en use et de leur force agissante : des mots qui « assomment » du deuxième texte des *Tropismes* (*Tr*, 5) à la rhétorique qui prend « violemment au corps » de « [Vie militaire] » (*THR*, II, 1347), les paroles, en tant qu'elles sont contact, action (violente, le cas échéant), sont placées au premier plan. La phraséologie dominante imposant un « ordre de choses honteux » (*PR*, I, 191), qui réduit à l'aphasie voire au suicide chez Ponge, la fascination des mots d'ordre et des paroles d'autorité qui réifient l'interlocuteur et le figent en des attitudes et des modes de pensée normés chez Sarraute, sont quelques-uns des traits qui caractérisent les paroles telles qu'elles sont représentées dans les œuvres. Comment une parole s'impose, à quelles conditions on peut la prendre, quelles stratégies mettre en place pour ne pas être réduit au silence, pouvoir répliquer efficacement ou inventer des modes d'échange moins aliénants, telles sont les questions que posent les œuvres, et à partir desquelles Ponge et Sarraute construisent leurs propres prises de parole. C'est ce questionnement initial que nous voudrions aborder dans le présent chapitre.

## I.1. Corps pris aux mots

### I.1.1. Francis Ponge et la rhétorique « cloutée »

---

Dans ses « Notes d'un poème (*sur Mallarmé*) » de 1926<sup>37</sup>, Ponge écrit de l'auteur du « Coup de dés » :

***A ceux qui ne veulent plus d'arguments, qui ne se contentent plus des proverbes en fonte, des armes d'enfermement mutuel, Mallarmé offre une massue cloutée***

<sup>36</sup> J.-M. Gleize, « L'un et l'autre », *op. cit.*, p. 75.

<sup>37</sup> Ce texte paraît pour la première fois dans un numéro d'hommage à Mallarmé de la *NRF* (n°158, novembre 1926).

**d'expressions-fixes, pour servir au coup-par-supériorité (PR, I, 182).**

La leçon que Ponge tire de Mallarmé est avant tout une leçon pratique : ses textes sont une arme « [offerte] » à ses lecteurs<sup>38</sup>. Les paroles ainsi mises à disposition des lecteurs sont susceptibles de frapper, et présentées comme un moyen d'action. Bien plus tard, dans un passage en date du 31 décembre 1954, on peut lire dans *Pour un Malherbe* : « Faire ce que l'on dit. / Dire ce que l'on fait » (PM, II, 126). Ces affirmations, que séparent près de trente années, expriment clairement la proximité du dire et du faire ; la parole est (doit être) en même temps un acte. Cette coïncidence rêvée prend en 1954 l'allure d'un programme : la proximité de l'énonciation et du geste est l'une des préoccupations les plus constantes des premiers textes, qu'il s'agisse de dénoncer l'action des paroles coercitives ou de souhaiter une plus grande proximité du geste et de la parole.

**I.1.1.1. « CONVAINCRE PHYSIQUEMENT »**

Revenons sur le texte de 1918 déjà cité. Dans la « [Vie militaire] » que décrit Ponge, l'aliénation des paroles à un ordre politique est facteur d'un travestissement de la vérité, au profit d'une propagande mensongère. L'usage dévoyé de la parole creuse un écart entre la réalité perçue par l'individu et ce dont les mots sont porteurs :

***Bien plus menaçante que les armées ennemies m'apparaissait l'autorité immédiate de la grossièreté et de la sottise, l'usage honteux du mensonge et de l'intimidation. [...] 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 (« [Vie militaire] », II, 1347).***

Le même texte insiste à plusieurs reprises sur l'action que les paroles autoritaires exercent sur le corps : les maximes « n'étaient si générales et si lourdes que pour convaincre, en quelque sorte, physiquement, à la manière des musiques militaires. [...] 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.*). Malgré la modalisation (« en quelque sorte physiquement »), tout concourt ici à montrer l'inscription des « maximes », d'une certaine « rhétorique » 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.

La proximité, voire la continuité, entre l'usage de la parole et le coup porté à l'adversaire est un motif récurrent dans les écrits des années 1920, motif qui traverse déjà l'« Esquisse d'une parabole », écrite dès 1918. Il y est question de la constitution d'une

<sup>38</sup> « [Le propos de Ponge] n'est pas de donner [de Mallarmé] une lecture "scientifique" (la vérité sur Mallarmé) ou hédoniste (plaisir de Mallarmé) mais d'en faire une lecture *pratique* » (G. Farasse, « Mallarmé pratique », in *Empreintes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 1998, p. 54).

société – qu'on peut, pour aller vite, qualifier de socialiste - autour de valeurs partagées par l'ensemble de ses membres. L'acceptation ou le rejet des nouveaux membres est en fait une épreuve d'écoute et de compréhension. Deux passages, exactement symétriques l'un de l'autre, le soulignent clairement. La première rencontre avec un inconnu se solde par un échec de la communication : « Il s'arma de pierres et nous blessa. Alors nous lui parlâmes, mais il ne comprit pas, car il continua à nous jeter des pierres. Nous dûmes riposter, le laissant bientôt pour mort » (« Esquisse d'une parabole », *NR*, II, 303-304). Quelques lignes plus loin, un « autre fou » permet d'illustrer la situation inverse : « Alors nous lui parlâmes, et peu à peu il semblait comprendre » (*ibid.*, 304). Tout le texte est ainsi construit sur cette opposition entre la parole efficace, celle qui convainc, réduit les différences – « dès lors, ils virent et pensèrent comme nous » - et celle qui échoue, butant contre l'incompréhension et l'aveuglement du destinataire. La seule alternative est alors l'usage de la violence, qu'appelle explicitement la fin du texte : « Mais ceux qui, refusant de voir, aboyant après leur gibier, fermaient les yeux et tendaient les poings, nous les abattions sans merci » (*ibid.*, 305). Ce texte, l'un des premiers publiés par Ponge<sup>39</sup>, confère un rôle central à l'efficacité des paroles dans l'édification d'un ordre social et politique : le « nous », constitué au départ de deux individus, ne regroupe d'autres êtres que parce qu'ils se laissent convaincre, « intéresser au spectacle de la nature ». Comprendre les paroles, voir, agir, sont des actions complémentaires et qui se déterminent réciproquement. « Parl[er] » et « donn[er] à voir et à penser » sont placés en relation d'équivalence. A l'inverse, ceux qui « refusent de voir » ne font qu'« aboyer ».

Ce que montre également l'« Esquisse d'une parabole », c'est que la réussite de l'échange linguistique dépend de conditions socio-économiques qui dépassent les simples mots : le premier « fou » refuse de comprendre parce qu'il « marchait courbé sous sa richesse » ; le second ne peut « voir et penser comme nous » qu'après avoir mangé. On trouve là comme un écho aux « maximes » de la « [Vie militaire] », qui ne sont efficaces que par le bruit qu'elles provoquent, par le rapport de force qui leur préexiste et qui leur assure leur efficacité. Les conditions de l'énonciation sont donc là encore déterminantes pour assurer la réussite de l'acte de langage.

D'autres textes écrits dans les années 1920, et que Ponge choisit de publier durant cette période, dessinent une continuité entre la parole assénée et le coup porté. Dans « Dimanche, ou l'artiste » qui fait partie des « Trois satires » parues dans la *NRF* de juin 1923, (et qui sera repris en 1948 dans *Liasse* puis dans *Lyres* en 1961), « la clameur des affiches, la réclame des avertisseurs » s'oppose ainsi au « mince et ridicule filet de paroles » qui, dans l'espace réduit et intime d'une chambre, s'écoule de Lucien vers Alice, les deux personnages esquissés dans le texte (*L*, I, 450). Si aucun rapport de causalité explicite n'est posé entre le hurlement des discours promotionnels et la faiblesse de l'échange intime, tout concourt dans la construction du texte à voir dans ce quasi silence de Lucien une conséquence lointaine du vacarme d'abord décrit : son filet de voix comparé à une « gamme de fibre » apparaît comme un écho affaibli des « trompettes discordantes » du début du texte. L'autre comparant, « le jockey qui galope au déboulé de Saint-Cloud », porte lui aussi la trace des divertissements de masse, à travers la mention du « profil de foule, dessiné à plat par quatre chevaux précis ». L'échange intime est donc

<sup>39</sup> Dans *Le Mouton blanc*, Maupré, n°3, novembre 1922.

comme bridé et étouffé par le vacarme de la publicité. Dans l'impossible dialogue entre Alice et Lucien, Ponge insiste en outre sur les circonstances matérielles qui conditionnent l'interprétation des paroles de l'interlocuteur : « Le jour se troubla car un nuage passait. Alice était à contre-jour. Le regard, les cheveux mal traversés par la lumière, l'abattement d'épaules faibles, les mains pointues, tout en elle exprimait le mensonge » (*ibid.*, 451). L'attitude corporelle, et même les conditions climatiques troublent la communication qui, rompue, laisse place aux coups : Lucien « gifl[e] trois fois la femme » (*ibid.*).

Les deux autres « satires » publiées au côté de « Dimanche, ou l'artiste » font également apparaître la conformation de corps aliénés à une parole officielle – parfois à peine articulée, mentionnée simplement par les bruits qu'elle produit. « Le monologue de l'employé » est ainsi traversé par les discours tenus par d'autres sur sa condition. Et si le rêve marxiste d'un « monde meilleur » (« Le Monologue de l'employé », *DPE*, I, 7) l'anime un temps, le calme revient sous l'effet d'une propagande décourageante : « Ma respiration devient tout à fait régulière car la tranquillité m'apparaît comme le seul bien souhaitable, dans un monde trop méchant encore pour être capable de se libérer, d'après ce que disent les journaux » (*ibid.*). Le dernier mot est ainsi laissé aux « journaux » dans ce monologue assez peu monologique : cette fois, l'incapacité à se déprendre d'une rhétorique efficace provoque l'endormissement, et non la répartie violente. Cette résignation semble également à l'œuvre dans « Un ouvrier », le dernier de ce groupe de trois textes, repris dans *Douze petits écrits* sous le titre « Le patient ouvrier ». Ce changement indique déjà la souffrance et le mutisme résigné du personnage : face aux « camions grossiers » dont le bruit « ébranle la vitre sale du petit jour » (« Le patient Ouvrier », *DEP*, I, 8), « Fabre », le patient ouvrier, mange silencieusement. Mais le paragraphe final suggère-t-il une possible révolte, armée pour ainsi dire, contre cette aliénation : « Lui est encore là, à l'abri, avec, dans une poche de sa vareuse, un carnet, un gros crayon, et le papier de la caisse des retraites » (*ibid.*). Le crayon, s'il est encore caché dans la poche et en attente de servir, est comme un succédané du couteau, qui, lui, est déjà sorti, bien qu'il ne serve qu'à manger la pomme de terre : le crayon et le carnet, dans cette perspective, font figure d'armes susceptibles de répliquer à la rhétorique qui prend au corps. Une telle interprétation est favorisée dans l'économie des *Douze petits écrits* où « Le patient ouvrier » entre en résonance avec le deuxième texte, qui suggère un usage commun au couteau et au crayon : le « coup de style » doit permettre de « défigurer un peu ce beau langage » (« *Forcé souvent de fuir...* », *DPE*, I, 3)<sup>40</sup>, l'outil de l'écriture étant en même temps une arme de résistance.

### I.1.1.2. « TRACES HUMAINES À BOUT DE BRAS »

A travers ces quelques textes écrits dans les années 1920, l'intrication du verbal et du corporel apparaît donc comme une préoccupation précoce et centrale chez Ponge : des paroles émises par tout le corps, agissant sur les corps, les conformant à des mots d'ordre, sont ainsi mises en scène. Cette dépendance des mots émis à l'égard des conditions d'énonciation est le plus souvent considérée comme un obstacle à une

<sup>40</sup> Sur cette proximité du crayon, du couteau et du stylet, voir J.-M. Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, « Les contemporains », p. 41-43.

expression véritable, un facteur de brouillage de la communication authentique. Toutefois, une telle interprétation univoque ne rend pas compte de la complexité des positions de Ponge vis-à-vis de cette problématique : que les mots agissent sur les êtres dans leur corporéité même est aussi la chance du langage, une promesse d'efficacité possible. Dès la « Promenade dans nos serres », écrit vers 1919, se formule le désir de raviver la matérialité des signes, et de faire de leur production une activité engageant tout le corps : les « draperies de mots », « assemblages de l'art littéraire » sont appelées « 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 ». Plus loin, il s'agit de permettre « une nouvelle induction de l'humain parmi les signes déjà trop détachés de lui et trop desséchés, trop prétentieux, trop plastronnants » (« La Promenade dans nos serres », *PR*, I, 176-177). En creux est suggérée ici une histoire de la langue où les mots – parlés ou écrits – se sont peu à peu substitués aux gestes. La dimension symbolique de la langue allant s'accroissant, cette trace première du corps dans le langage tendrait à se perdre, et les signes seraient de moins en moins aptes à rendre compte de l'être singulier qui les émet. Le programme esthétique et moral – les deux sont déjà liés chez Ponge – consiste donc à rapprocher les signes de cette corporéité originelle en passe de se perdre, en rompant avec un processus de symbolisation trop bien rodé : « rapprocher de la substance et [...] éloigner de la qualité » (*ibid.*, 177).

Certes, ce texte n'a pas le même statut que l'« Esquisse de parabole » ou que les « Trois satires » évoquées plus haut : Ponge ne le fera paraître qu'en 1946, dans *Dix courts sur la méthode*, puis deux ans plus tard dans *Proèmes*, c'est-à-dire, à chaque fois, contextualisé par un ensemble de textes qui situent cette « promenade » dans un parcours et une recherche. En outre, il y est question non d'un usage politique ou idéologique du langage, mais des signes pris en « eux-mêmes », comme matériau de « l'art littéraire ». Notons toutefois que ce matériau n'est pas d'une nature différente, il est composé des mêmes mots que ceux utilisés par « les journaux », « les affiches » ; seul son usage change, et la façon de considérer ces signes. Rapprocher les signes des gestes, réinsuffler du corps dans l'écriture, c'est donc en quelque sorte rompre avec les significations figées et les symboliques arrêtées pour redonner une pluralité de sens possibles. C'est aussi les rendre capables de garder la trace singulière du scripteur, d'être vraiment « traces humaines à bout de bras » (*ibid.*). On objectera que ce texte fait preuve d'un optimisme et d'une confiance dans l'outil linguistique qui ne sera plus de mise par la suite, et avec lesquels l'ensemble de l'œuvre est en rupture<sup>41</sup>. Il n'en demeure pas moins que cette utopie d'une présence du corps, des choses dans les signes qui les décrivent restera un horizon désirable tout au long de l'œuvre<sup>42</sup>.

« Le sérieux défait », texte écrit en 1924 pour un numéro du *Disque vert* consacré à Charlie Chaplin<sup>43</sup>, et réédité dans les *Douze petits écrits*, laisse paraître cette présence à

---

<sup>41</sup> Ce texte daté de 1919 précède en effet le « drame de l'expression », que Michel Collot par exemple, fait coïncider avec la mort du père de Ponge, en 1923 (*Francis Ponge, entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1991, p. 29-34 notamment).

<sup>42</sup> D'une certaine manière, on peut même dire que c'est elle qui fonde l'ambition du parti pris des choses : découvrir dans les postures des choses, dans leur manière d'être, des modes d'expression, alors même qu'elles sont muettes.

la fois embarrassante et libératrice du corps dans le discours :

**Le sérieux défait A Charlie Chaplin « 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. Mesdames et messieurs : la face des mouches est sérieuse. Cet animal marche et vole à son affaire avec précipitation. Mais il change brusquement ses buts, la suite de son manège est imprévue : on dit que cet insecte est dupe du hasard. Il ne se laisse pas approcher : mais au contraire il vient, et vous touche souvent où il veut ; ou bien, de moins près, il vous pose la face seule qu'il veut. Chassé, il fuit, mais revient mille instants par mille voies se reposer au chasseur. On rit à l'aise. On dit que c'est comique. En réfléchissant, on peut dire encore que les hommes regardent voler les mouches. 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 » (DPE, I, 10).**

Par les guillemets et l'adresse du début, le texte pose une situation, qui n'est certes qu'esquissée : il s'agit d'une conférence. Mais, dès les premiers mots, la description du cadre de la conférence et de ce qui pourrait la perturber diffère le moment de délivrer le message : « L'éclairage est oblique. Si quelqu'un fait des gestes derrière moi qu'on m'avertisse. Je ne suis pas un bouffon ». D'emblée le sérieux de la conférence est menacé par un éventuel perturbateur qui, par ses gestes, pourrait miner la force des paroles. Le second paragraphe, consacré à une mouche, semble constituer la conférence proprement dite : les articulations logiques, le ton docte, les présents gnomiques, les attributs du discours sérieux sont présents. La mouche, qui fait l'objet de ce discours, donne le prétexte à un exemple de situation comique, celle d'un homme ne pouvant se débarrasser d'une mouche. Mais l'explication du comique (« On rit à l'aise. On dit que c'est comique ») en est en même temps la destruction. Le dernier paragraphe opère un retournement : les conditions matérielles de l'énonciation prennent à nouveau le pas, et viennent couper court à la conférence. Soudain inquiet de sa mauvaise haleine, l'orateur s'interrompt brutalement, par égard pour son public. Le souffle, la présence embarrassante du corps, interdisent donc une communication réelle, et condamnent le conférencier à la bouffonnerie à laquelle, précisément, il voulait d'abord échapper. Mais cette force perturbatrice du corps, qui interrompt le discours bien construit, a ici une vertu que le titre annonçait : en « défaisant le sérieux », elle permet paradoxalement à l'orateur malheureux d'échapper au ridicule d'un discours sérieux sur le comique, pour au contraire devenir acteur d'une situation comique. Au lieu de disserter sur le comique, il l'agit. *A posteriori*, le discours sur la mouche peut même apparaître lui aussi comme un commentaire de la situation vécue par le conférencier qui attire les insectes par son odeur. On peut suivre à cet égard la lecture intertextuelle proposée par Michel Collot<sup>44</sup> : alors que chez La Fontaine, la mouche est décrite du seul point de vue des actions humaines comme élément nuisible<sup>45</sup>, Ponge opère un retournement de perspective et décrit la logique propre à l'animal, la réussite concertée de ses actes. La mouche de Ponge tient compte des conditions matérielles de la communication, elle sait prendre la

<sup>43</sup> *Le Disque vert*, 2<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n°4-5, 1924.

<sup>44</sup> Notice du « Sérieux défait », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 888.

pose pour s'imposer : « [cet insecte] ne se laisse pas approcher : mais au contraire il vient, et vous touche souvent où il veut ; ou bien, de moins près, il vous pose la face seule qu'il veut ».

L'élément perturbateur, ce qu'en termes linguistiques on qualifierait de « bruit », produit ici une contre-communication efficace, et propre à déconstruire l'esprit de sérieux, nuisible en l'occurrence à l'objet même du discours.

### I.1.1.3. LA PRÉSENCE ET LA DISTANCE

Il est donc possible de distinguer deux faces dans l'intrication du corporel et du verbal telle que les donnent à lire les premiers textes de Ponge. D'une part, les satires présentent la force coercitive d'une rhétorique qui se fait le relais de l'idéologie dominante, capable de conformer les corps et les esprits. « L'esquisse d'une parabole » suggère néanmoins qu'une telle rhétorique peut être utilisée à d'autres fins, pour fonder une communauté à inventer. D'autre part se font jour des représentations où la parole est porteuse d'une trace singulière de l'individu parlant, impliqué corporellement dans les mots qu'il prononce – c'est le rêve formulé par la « Promenade dans nos serres », la réalité ironique que présente « Le sérieux défait ». L'articulation d'un usage collectif de la parole - souvent contraignant et violent – et d'une recherche d'énonciation singulière est ainsi problématisée par les premiers textes de Ponge. Action physique susceptible d'agir physiquement sur les autres, la parole, orale ou écrite, s'inscrit dans un espace public ; attachée au corps de l'énonciateur et en portant la trace, elle exprime également une singularité, même imparfaitement, même de façon embarrassante. Se trouvant à l'intersection du plus commun et du singulier, elle est donc nécessairement située, par rapport à l'énonciateur qui l'articule, la grave au stylet ou la note sur le papier, par rapport également à ceux qui l'écoutent ou la lisent, et qui, d'une certaine manière, la contraignent. Le « drame de l'expression » est donc proprement un drame, dans la mesure où il implique plusieurs acteurs dans la parole, ce que ne manqueront pas de souligner les textes de cette période.

Mais avant d'aborder cette dimension plus spécifiquement énonciative, soulignons que l'intuition première de Ponge selon laquelle la parole s'énonce de tout le corps, et qu'en retour les mots ont une action physique, n'est jamais démentie par la suite : les poèmes qui composent *Le Parti pris des choses*, tout comme les œuvres suivantes, supposent qu'il est possible d'écrire à partir des choses muettes telles que l'on peut les observer, mais « à leur mesure », donc qu'il existe une continuité entre les poses – le positionnement dans l'espace – et l'expression. Ce continuum entre façon concrète d'être au monde et mode d'expression est souligné par presque tous les textes : c'est au moment de « l'épreuve de l'expression » que les « cellules [de l'orange] ont éclaté, [que] ses tissus se sont déchirés » (« L'Orange », *PPC*, I, 20) ; les arbres au printemps produisent une « feuilaison de paroles » (« Le Cycle des saisons », *ibid.*, 23) ; les végétaux quant à eux « ne s'expriment que par leurs poses » et proposent « une analyse

---

<sup>45</sup> Ce que souligne explicitement la fin de la fable : « Ainsi certaines gens, faisant les *empressés* / S'introduisent dans les affaires : / Ils font partout les nécessaires, / Et, partout *importuns*, devraient être chassés. » J. de La Fontaine, *Fables*, Livre VII (1678-1679), IX, « Le Coche et la Mouche ». Nous soulignons.

en acte » (« Faune et flore », *ibid.*, 43 et 45). Certes, dans ce dernier cas, le texte oppose dans un premier temps cette modification du corps qu'est la production de feuilles à l'expression qui, elle, est réversible. Mais dès la deuxième page, « parfaire dans le sens de la plus grande complication d'analyse leur propre corps » et « accomplir leur expression » sont mis en équivalence (*ibid.*, 43). L'exemple le plus ambigu et le plus significatif se trouve sans doute dans « Le Mollusque », qui pose explicitement l'analogie avec les paroles humaines : de même que l'escargot a « sécrété » sa coquille, dont on ne peut l'extraire qu'au prix de sa mort, « la moindre cellule du corps de l'homme tient ainsi, et avec cette force, à la parole – et réciproquement » (*ibid.*, 24). L'implication viscérale de l'être tout entier dans ses paroles est une promesse d'expression véritable, d'un acte de parole authentique : ainsi peut-on entendre la réciprocité qu'évoque « Le Mollusque », suggérant que dans toute parole s'exprime le corps tout entier. Que le corps soit expression assure aussi, sur un plan méthodologique pourrait-on dire, la possibilité de traduire en mots les choses observées. Des végétaux qui s'expriment par des poses, on peut ainsi écrire qu'« ils attendent qu'on vienne les lire » (« Faune et flore », *ibid.*, 43). Mais l'expression, conçue comme transsubstantiation<sup>46</sup> de la chair en mots, présence corporelle du sujet dans ses paroles, est ailleurs<sup>46</sup> perçue et présentée comme un danger : celui de vivre l'imperfection du *medium* sur le mode tragique, celui de faire de la parole un acte sacrificiel, un pari absolu où l'existence entière se joue, alors que le premier des *Douze petits écrits* conférait à la parole la mission de « [se] garder ». Dans *Le Parti pris des choses*, l'expression oblatrice de « L'Orange » donne ainsi lieu à une désapprobation. « Le Mollusque », dans sa conclusion, suggère une vision plus détachée à l'égard de cette sécrétion humaine que sont les paroles :

***Mais parfois un autre être vient violer ce tombeau, lorsqu'il est bien fait, et s'y fixer à la place du constructeur défunt. C'est le cas du pagure (« Le Mollusque », PPC, I, 24).***

De même que la coquille du mollusque peut être réutilisée par d'autres – comme le pagure – on peut inférer du parallèle posé par le texte que les paroles ne sont pas irrémédiablement attachées à leur énonciateur, et qu'elles sont propres à être réutilisées. C'était déjà la leçon que Ponge proposait de tirer de Mallarmé : il propose des « proverbes », capables « de victoire dans une discussion pratique » « Notes d'un poème (sur Mallarmé) » (*PR*, I, 182). La destination pragmatique des proverbes est ici clairement désignée. Mais pour qu'ils soient disponibles dans d'autres contextes que ceux de leur énonciation d'origine, il faut qu'une certaine distance existe à l'égard de l'énonciateur. Cette leçon, Ponge l'intègre rapidement à sa poétique, et *Le Parti pris des choses* notamment exhibe à l'envi cette capacité à prendre congé, à abandonner parfois brutalement le discours entamé. Ainsi, lorsque le printemps reparaît, il « tire un trait » sous « La Fin de l'automne » :

***Aussi, lorsque les petits bourgeons recommencent à pointer, savent-ils ce qu'ils font et de quoi il retourne, - et s'ils se montrent avec précaution, gourds et rougeauds, c'est en connaissance de cause. Mais là commence une autre histoire, qui dépend peut-être mais n'a pas l'odeur de la règle noire qui va me***

<sup>46</sup> Ailleurs, certes, mais simultanément, tant du point de vue des dates de composition des textes, que de leur présentation publique, dans le livre.

### **servir à tirer mon trait sous celle-ci ( PPC, I, 16-17).**

De même, « il convient [...] de ne s'appesantir point » sur le sort du cageot, il faut cesser de parler du pain pour le « consomm[er] » : Ponge multiplie les marques d'un détachement, parfois désinvolte, à l'égard des paroles. Prendre la parole, l'abandonner délibérément, la reprendre : Ponge tente une sorte de démonstration par l'exemple qu'un rapport non tragique, qu'un détachement est possible<sup>47</sup> à l'égard du langage et des paroles proférées.

Dès les écrits des années 1920 et 1930, on le voit, la parole se situe chez Ponge au plus près du corps : portant la trace concrète de l'énonciateur, agissant physiquement sur les destinataires, elle se fait acte. Mais cette proximité du verbal et du corporel n'est pas une fusion. Dans la tentative d'exprimer le propre, la singularité, s'éprouve l'infidélité des moyens langagiers, sur un mode d'abord tragique. Parallèlement, cette capacité d'action des mots se découvre aussi dans la violence des mots d'ordre, dans le pouvoir aliénant des rhétoriques dominantes. Exploiter cette force agissante des mots mais résister aux tentations d'une rhétorique trop grossière ; rester fidèle à la proximité de la langue et du sensible, mais conquérir la distance nécessaire pour échapper à une relation absolue et sacrificielle au langage ; prendre acte de l'inadéquation de la langue à l'expérience concrète du réel sans renoncer toutefois à en faire usage : ces contradictions nourrissent Ponge, dont la poétique s'interroge précocement sur ce qu'est prendre la parole.

## **I.1.2. Nathalie Sarraute et la parole comme passage à l'acte**

---

### **I.1.2.1. ECRASER, ASSOMMER, DANSER... : DIRE**

Que le corps soit tout entier engagé dans la parole au point qu'il est parfois difficile de démêler ce qui relève du discours et ce qui désigne un geste, ce fait apparaît d'emblée comme un élément central de la poétique de Sarraute, à la lecture de ses trois premiers livres<sup>48</sup>. Si, dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, les dialogues prennent une place prééminente<sup>49</sup>, les scènes esquissées dans *Tropismes* ne sont pas toutes « parlantes ». Le premier des textes décrit à l'inverse la fascination muette qu'exercent les vitrines de l'exposition du blanc, et le mimétisme qu'elles provoquent chez les spectateurs, réduits à leur tour à l'état de poupées clignant des yeux en silence<sup>50</sup>. De même, pas un mot n'est

<sup>47</sup> Cet aspect de la poétique pongienne ne sera jamais démenti, et ira même s'accroître : de l'exhibition des imperfections dans les textes dossiers, à la « fusée » du *Savon* qui se détache de son auteur, en passant par le « bouton de sevrage » de la *Figue*, la nécessaire distance qu'il convient de maintenir à l'égard de ses propres énoncés ne cessera d'être rappelée tout au long de l'œuvre.

<sup>48</sup> Entre le début de l'écriture de *Tropismes*, en 1932, et la publication de *Martereau* en 1953, plus de vingt années s'écoulent. Nous ne méconnaissons pas l'importance du déploiement de l'œuvre dans le temps, non plus que le clivage formel et générique entre *Tropismes* et les deux œuvres suivantes. Il en sera longuement question plus loin. Néanmoins, les éléments de poétique que nous souhaitons d'abord mettre en lumière sont susceptibles d'être envisagés dans une perspective synchronique.

<sup>49</sup> Ce sera davantage encore le cas à partir du *Planétarium* (1959).

prononcé par les personnages<sup>51</sup> dans le dernier texte de la première édition où, du reste, aucun des « éléments troubles », qui, comme l'expliquera plus tard Sarraute, constituent la trame des *tropismes*, n'affleure. Dans ce dernier texte, « elle » forme un bloc autosuffisant, que rien n'entame, et l'univers autour de ce « elle » présente la même solidité, « la cuisinière » étant même désignée par son nom :

***Elle est assise là, solidement installée dans son petit univers. Elle sait que dans quelques minutes on va sonner la cloche pour le thé. La cuisinière Ada, en bas, devant la table couverte de toile cirée blanche, épluche les légumes. Son visage est immobile, elle a l'air de ne penser à rien. Elle sait que bientôt il sera temps de faire griller les buns et de sonner la cloche pour le thé (Tr, XVIII, 25).***

Mais, lorsque des mots sont échangés, ils sont systématiquement mis en équivalence avec des actes, ou plutôt ils se manifestent comme des actes. Le texte XIV offre un exemple frappant de cette coïncidence entre le faire et le dire :

***Mais parfois, [...] quand ils la voyaient qui se tenait silencieuse sous la lampe, [...] ils se sentaient glisser, tomber de tout leur poids écrasant tout sous eux : cela sortait d'eux, des plaisanteries stupides, des ricanements, d'atroces histoires d'anthropophages, cela sortait et éclatait sans qu'ils pussent le retenir (Tr, XIV, 21).***

« Glisser », « tomber », « écraser » : ces verbes se voient conférer *a posteriori* le sens de « dire », lorsque « cela » qui sort d'eux est désigné, en fin de phrase (« plaisanteries », « histoires »), « cela » qui ne peut donc être que des mots. Anthony Newman a montré comment, à l'échelle de tout son œuvre, Sarraute s'attachait à conférer un sens de verbes de paroles à des verbes qui en langue renvoient à des actions, leur conférant au fil des œuvres un sens idiolectal<sup>52</sup>. On voit ici que, dès *Tropismes*, se met en place cette équivalence entre la parole et l'action. La parole ici n'est pas tant l'articulation volontaire d'une pensée rationnelle et construite qu'une excrétion corporelle incontrôlée. La fin du texte maintient cette confusion entre geste et parole :

***Parfois aussi, quand elle [...] senta[it] qu'on abordait une de ces questions qu'elle aimait tant, [...] ils s'esquivaient dans une pirouette de clown, le visage distendu par un sourire idiot, horrible (ibid.).***

Pour que la cohérence de l'univers référentiel du passage soit maintenue, on est amené à interpréter cette esquivance, cette « pirouette », en un sens figuré, comme petite prouesse

<sup>50</sup> Voici la fin de ce texte : « Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines, ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner. Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, attendaient » (Tr, I, 3).

<sup>51</sup> Ce terme est évidemment problématique concernant l'œuvre de Sarraute, et ne désigne pas le même type de construction discursive que dans d'autres fictions plus « réalistes ». Nous renonçons néanmoins à l'expression « personnage porteur de tropismes » adoptée par une partie de la critique sarrautienne, de maniement difficile, et qui tend à reprendre dans la description même des textes le métalangage de Sarraute, qui ne s'impose que progressivement.

<sup>52</sup> « La lecture des romans sarrautiens révèle, à côté du paradigme codifié pour exprimer la fonction déclarative, un *paradigme non codifié* dans la langue mais motivé dans l'idiolecte » (A. S. Newman, « La Fonction déclarative chez Nathalie Sarraute », *Poétique*, n° 14, avril 1973, p. 211).

verbale. La précision, « pirouette de clown », resémantise néanmoins l'image figée et renforce l'idée d'un continuum entre le geste et la parole. Cette représentation des mots prononcés comme gesticulation involontaire et contrainte apparaît également dans le texte IX :

***Et, comme toujours dès qu'il la voyait, il entrait dans ce rôle où par la force, par la menace, lui semblait-il, elle le poussait. Il se mettait à parler, à parler sans arrêt, de n'importe qui, de n'importe quoi, à se démener (comme le serpent devant la musique ? comme les oiseaux devant le boa ? il ne savait plus), vite, vite, sans s'arrêter (Tr, IX, 15).***

Comme dans l'exemple précédent, la prise de parole est d'abord désignée par un acte – « entrer dans ce rôle » - avant d'être nommée comme telle, nomination qui est suivie par une autre formulation renvoyant à nouveau à une attitude corporelle : « se démener ». Les comparaisons animales rabattent également la parole du côté d'une activité réflexe et irréfléchie, d'autant que le serpent comme les oiseaux sont soumis à un charme qui les réduit au silence et, dans le cas des oiseaux, en fait des proies. Certes, dans ce passage, l'assimilation de la parole à une compulsion réflexe est attribuée au personnage : la contrainte subie est comme atténuée par cette attribution – « lui semblait-il » -, de même que sont imputées à ce « il » les comparaisons – « il ne savait plus ». Mais ces modalisations sont bien discrètes, et elles disparaissent à la fin du texte : « tout lui dire, se dépouiller de tout, tout lui donner » apparaissent comme des actions équivalentes, sans que cette équivalence soit à attribuer à un personnage en particulier.

Dans ces deux extraits – mais l'on pourrait, dans les seuls *Tropismes*, multiplier les exemples – parler est tour à tour synonyme de jouer un rôle, gesticuler, mais aussi écraser, grimacer. Dans les textes ajoutés lors de la réédition de l'œuvre chez Minuit<sup>53</sup> mais écrits entre 1939 et 1941, cette coïncidence entre parler et agir est davantage marquée encore, au point que parfois l'hésitation quant au sens est possible, et que, l'espace de quelques lignes, une tonalité fantastique s'instaure. Le « il » dévoré, piétiné, arpenté dans le texte XIX évoque un tel univers :

***Il était lisse et plat, deux faces planes - ses joues que tour à tour il leur offrait et où ils déposaient, de leurs lèvres tendues, un baiser. Ils le prenaient et ils le triturait, le retournaient en tous les sens, le piétinant, se roulaient sur lui, se vautraient. Ils le faisaient tourner, là, là, et là, ils lui montraient d'inquiétants trompe-l'œil, des fausses portes, des fausses fenêtres vers lesquelles il allait, crédule, et où il se cognait, se faisait mal (Tr, XIX, 25-26).***

Ce texte semble appartenir aux scènes muettes de *Tropismes*. Ce n'est qu'en relation avec les autres textes du livre, et surtout à partir du déploiement ultérieur de l'œuvre, que les « trompe l'œil », « fausses portes », « fausses fenêtres », peuvent être interprétées comme une construction discursive de la réalité, et donc à des actes de langage<sup>54</sup>. Mais, considéré isolément, il est difficile de préciser le degré de réalité (au sein de la fiction) de ces actions violentes. Dans le texte suivant, les « elles » qui interviennent durant les

---

<sup>53</sup> Textes numérotés XIX à XXIV dans cette édition, et celle des *Œuvres complètes*. Ils avaient déjà paru en revue dans *Monde nouveau*, X, n°95, p. 51-56, sous le titre « Le Cercle ».

<sup>54</sup> Voir *infra* I.1.2.2. « Conformations », et II.1.1. « Nathalie Sarraute et "l'autre réalité" ».

terreurs nocturnes d'un « il » inspectent tout avec leurs mains, l'auscultent : « Elles regardaient – il se tenait immobile, sans oser respirer » (*Tr*, XX, 27). Ce n'est que dans le dernier tiers du texte que cette inspection peut être interprétée comme une manière de désigner les échanges verbaux :

***D'une tape elles remettaient cela d'aplomb, ce n'était rien, une de ses craintes familières – elles la prenaient et elles la lui montraient : la fille de son ami était déjà mariée ? C'était cela ? Ou bien un tel qui était pourtant de la même promotion que lui avait eu de l'avancement, allait être décoré ? (ibid.).***

L'apparition d'une brève de conversation permet dans l'après-coup ce glissement sémantique du faire au dire. Mais, de ces paroles rapportées, les noms sont effacés. C'est dire que les circonstances de l'énonciation, la situation de parole, prennent le pas sur les mots « effectivement » échangés. « Un tel », c'est-à-dire n'importe qui, n'importe quoi. Seul compte ici l'effet des paroles produites sur les corps en présence : la conversation chez Sarraute a souvent davantage l'allure d'un corps à corps que d'un échange de mots signifiants. A cet égard, la présence physique d'autrui est nécessaire pour la prise de parole, présence qui autorise cette parole ou, plus souvent, la contraint.

C'est l'une des caractéristiques des quelques passages cités ici, et qui se vérifie largement dans le reste de l'œuvre : l'interlocuteur contraint à la parole et en est l'acteur au moins au même titre que le locuteur lui-même. Par exemple, « elle », qui se tient « silencieuse sous la lampe » (*Tr*, XIV, 20) ou, ailleurs, cet autre « elle » qui par sa seule présence « force », « menace » (*Tr*, IX, 15) exercent une pression qui fait sourdre la parole chez la personne qui fait face. Cette confusion de la parole et du geste, en deçà des symbolisations, dessine une ligne continue entre le mot lancé et le coup porté. La phrase « De qui médisez-vous ? », prononcée par « la Fille » de *Portrait d'un inconnu* lorsqu'elle surprend le narrateur et son « alter ego » dans un café, est bien signalée d'emblée comme telle, mais le passage se concentre sur les différentes sensations provoquées par ces mots sur les destinataires : « “De qui médisez-vous ?” cela vient de me lacérer tout à coup. Cela me transperce et me cloue là, sur ma banquette » (*PI*, 63). La suite du passage poursuit cette assimilation des mots à un geste :

***Le coup était très bon. Un de ces coups adroits et sûrs, comme ils savent en donner, semblable aux coups de dard merveilleusement précis par lesquels certains insectes paralysent, dit-on, leurs adversaires en les frappant exactement dans leurs centres nerveux (ibid.).***

Si « le coup », employé à propos de mots échangés, peut avoir couramment un emploi métaphorique et, partant, partiellement désémantisé, les images qui encadrent ce mot (lacération, piqûre d'insecte) lui redonnent son sens plein.

Mais l'échange verbal peut prendre ailleurs les allures d'un véritable combat, voire d'une lutte à mort, comme dans le texte II des *Tropismes*, où un « il » imagine sa possible rébellion contre ceux qui l'entourent : « Il lui semblait qu'alors, dans un déferlement subit d'action, de puissance, avec une force immense, il les secouerait comme de vieux chiffons sales, les tordrait, les déchirerait, les détruirait complètement » (*Tr*, II, 5). De même la dispute entre « le Père » et « la Fille » de *Portrait d'un inconnu* se transforme en combat physique :

***Il me semble tout à coup, tandis que je le vois qui se jette sur elle, [...] qu'il n'y a***

***rien d'autre qu'une impulsion aveugle, une sorte de fureur opaque qui le remplit tout entier, une fureur pareille à celle du taureau quand il fonce, tête baissée, sur la cape que lui tend le matador » (PI, 154)***

Si agir et parler ne font qu'un, la violence règne donc en maîtresse dans les moindres conversations ; l'échange verbal est avant tout agonistique chez Sarraute. Certes, dans ce texte des *Tropismes* comme dans le passage de *Portrait d'un inconnu*, où le récit est en focalisation interne, de telles actions sont modalisées et renvoyées dans un univers fantasmatique : « Il lui semblait qu'alors », « Mais il savait aussi que », « Il me semble tout à coup ». La violence dont les paroles sont porteuses est présentée comme une virtualité qui peut-être ne s'étaye que sur une perception subjective, un caractère propre aux personnages<sup>55</sup>. Mais cette vision, si elle est presque toujours présentée comme subjective dans les *Tropismes*, est partagée par toutes les silhouettes qui parcourent l'œuvre. Dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, la perception du narrateur s'impose comme un filtre à toutes les paroles, toutes les actions.

Ces visions sont donc à la fois subjectives, et généralisées à tous les personnages des fictions<sup>56</sup> : pour un « seul mot », un « elle » se sent « repouss[ée] [...] du revers de la main », et « se [met] à haïr » ceux qui l'ont proféré (*Tr*, VI, 10). Lorsque son grand-père lui parle, le « petit » sent « une masse molle et étouffante, qu'on lui fai[t] absorber inexorablement, [...] en lui pinçant le nez pour le faire avaler » (*Tr*, XVIII, 14). Mais dans d'autres cas les mots sont bien considérés comme une arme, sans que cette assimilation soit explicitement prise en charge par un personnage précis. L'emprise qu'exerce le monsieur du texte XV sur la jeune fille à qui il s'adresse est ainsi des plus concrètes : « Il l'avait agrippée et la tenait tout entière dans son poing », « Il la tournait un peu pour mieux la voir », « Il serrait de plus en plus fort » (*Tr*, XV, 22). C'est au retour des parents de la jeune fille qu'il desserre finalement son poing et que, « un peu rouge, un peu ébouriffée, sa jolie robe un peu froissée, elle [ose] enfin [...] s'échapper » (*ibid.*). Ici, le discours imposé à l'interlocuteur n'est pas simplement porteur d'un engagement du corps tout entier, il est assimilé par la voix narratrice au corps lui-même, et la parole prise et monopolisée est aussi prise du corps de l'interlocuteur. Imposer ses mots à l'autre, c'est s'introduire en lui de force<sup>57</sup>. Dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, la présence du narrateur se laisse l'espace de quelques lignes oublier pour justement affirmer sur le mode de la généralité la violence dont les mots sont porteurs :

***Les mots qui nous ont humiliés, si nous n'avons pas la force, la rapidité de réflexes, l'adresse et le courage parfois assez grands qu'il faut pour riposter, sont comme les projectiles qu'on n'a pas pu ou qu'on a négligé d'extraire aussitôt de la chair : ils restent enfoncés en nous, s'enkystent, risquent de former des***

<sup>55</sup> Cette lecture est *a posteriori* invalidée par les livres qui suivent, et par les propos répétés de Sarraute elle-même : elle réfute toutes les lectures de ses premières œuvres qui voient dans les narrateurs des « malades », des « hypersensibles » atteints d'une pathologie quelconque (voir *infra*, chapitre III : « Premiers contacts »). Mais ces mises au point confirment *a contrario* que ces textes ménageaient la possibilité d'une telle interprétation, interprétation qui n'est pas aberrante à la seule lecture des trois premières œuvres, et qu'il serait trop commode de balayer d'un revers de main, fort d'un savoir que seule l'illusion rétrospective peut conférer. Pour que ces interprétations soient écartées, il faudra donc à Sarraute construire la lecture de ses œuvres.

<sup>56</sup> A deux exceptions près, signalées comme telles, par leur nom : Dumontet et Martereau.

**tumeurs, des abcès où la haine peu à peu s'accumule (M, 196).**

Les articles définis, les *on*, les *nous*, les présents gnominiques, tout concourt à donner à cette phrase le degré de généralité maximale, et à faire de cette assimilation des mots à des projectiles une vision universelle des échanges verbaux. Ainsi considérées en deçà de toute capacité de symbolisation, devenues elles-mêmes des choses capables de se projeter d'un corps à l'autre, les paroles ne sont pas tant le véhicule d'un message qu'une arme et un moyen de jauger les forces des parties en présence.

**I.1.2.2. CONFORMATIONS**

Cette saisie des effets concrets provoqués par les mots permet la mise en lumière de leur capacité à conformer les corps et les perceptions aux représentations qu'ils véhiculent. Dans le texte Il déjà cité, avant que l'éventualité d'une lutte à mort soit évoquée, la pression exercée par la « sagesse populaire » sur les postures physiques elles-mêmes est ainsi décrite :

***Il n'y avait rien à faire. Rien à faire. Se soustraire était impossible. Partout, sous des formes innombrables, « traîtres » (« c'est traître le soleil d'aujourd'hui, disait la concierge, c'est traître et on risque d'attraper du mal. Ainsi, mon pauvre mari, pourtant il aimait se soigner... »), partout, sous les apparences de la vie elle-même, cela vous happait au passage, quand vous passiez en courant devant la loge de la concierge, quand vous répondiez au téléphone, déjeuniez en famille, invitiez des amis, adressiez la parole à qui que ce fût (Tr, II, 5).***

Ce qui saisit au corps, quadrille et emprisonne, n'est pas, comme chez Ponge un ordre socio-économique s'imposant par les affiches et les sirènes, mais la quotidienneté des conversations domestiques et leur récurrence, qui finissent par tisser une représentation totalisante et univoque du monde, de « la vie », représentation qui s'impose même à celui qui veut la dénoncer : « traître », le mot est utilisé par le personnage<sup>58</sup> au moment où il tente de rejeter cette réalité factice des poncifs, qui ne correspond pas à son expérience intime du réel. Cet ordre de choses que décrivent les clichés de la conversation courante est en même temps un ordre au sens de norme à respecter, dans le discours comme dans l'attitude corporelle :

***Il fallait leur répondre et les encourager avec douceur, et surtout, surtout ne pas leur faire sentir, ne pas leur faire sentir un seul instant qu'on se croyait diffèrent. Se plier, se plier, s'effacer : « Oui, oui, oui, oui, c'est vrai, bien sûr », voilà ce qu'il fallait leur dire, et les regarder avec sympathie, avec tendresse, sans quoi un déchirement, un arrachement, quelque chose d'inattendu, de violent allait se***

<sup>57</sup> Une scène identique a lieu entre le narrateur de *Portrait d'un inconnu* et la fille : « Il y a quelque chose de presque touchant dans sa passivité, dans sa maladresse qui l'empêche de répondre sur le même ton. [...] Mais je ne peux pas lâcher, je cherche à me rapprocher encore un peu » (PI, 51-52). Dans *Martereau*, une voix cajoleuse et insinuante est explicitement assimilée à « une tentative de viol » (M, 207). Cette érotisation de la parole n'apparaît cependant pas toujours sur un mode violent. Dans le troisième texte de *Tropismes*, le « ballet » qu'« elles » exécutent pour lui « procurer [une] jouissance », est un « jeu » (Tr, 7-8). De même les conversations du narrateur de *Portrait d'un inconnu* et de son « alter ego », le « bain tiède » dans lequel ils se plongent tous deux, sont qualifiées de « parties de plaisir » (PI, 63).

<sup>58</sup> Même si l'ambiguïté quant à l'origine de ces paroles est maintenue, l'hypothèse du discours direct libre est la plus probable.

***produire, quelque chose qui jamais ne s'était produit et qui serait effrayant (ibid.).***

La docilité des paroles est redoublée par un assentiment de tout le corps, et les règles de la conversation sont bien décrites en termes de loi, entraînant un châtement en cas de transgression, châtement d'autant plus inquiétant qu'il est indéterminé. Le même mouvement, et les mêmes images, se retrouvent au texte VIII : un enfant, tenant la main de son grand-père pour traverser la rue, entend les paroles de celui-ci, faites de considérations générales sur la vieillesse et la mort, mêlées d'allusions plus précises à sa propre mort : « Que diras-tu quand tu n'auras plus de grand-père, il ne sera pas là, ton grand-père, car il est vieux, tu sais, très vieux, il sera temps pour lui de mourir » (*Tr*, VIII, 13). Ces paroles sont désignées plus loin dans le texte, comme « une masse molle et étouffante, qu'on lui faisait absorber inexorablement » (*ibid.*, 14), permettant d'obtenir de l'enfant un comportement « doux », « sage » et « docile ». On peut rapprocher ce passage du texte II, où le « il » sent « la pensée humble et crasseuse » « s'infiltr[er] en lui, se coll[er] à lui, le tapiss[er] intérieurement » avant qu'il se plie littéralement à cette pensée : dans les deux cas, l'ingestion des paroles se traduit par une attitude quasi-muette d'assentiment.

La présence insistante d'enfants dans les *Tropismes*, notamment dans les textes ajoutés lors de la deuxième édition, est à cet égard significative : être muet selon l'étymologie, l'enfant apparaît particulièrement vulnérable aux paroles qui cherchent à le conditionner et à l'encadrer physiquement. Ainsi, face aux violences que les adultes lui infligent – ils le dévorent, l'arparent, le possèdent entièrement – violences qui consistent aussi à lui présenter un monde de faux-semblants, l'enfant du texte XIX « ne [peut] que tourner vers eux poliment les deux faces lisses de ses joues, l'une après l'autre, pour leur baiser » (*Tr*, XIX, 26). Il leur propose le visage qu'ils veulent voir, se soumet. C'est encore un enfant qui se trouve comme emmailloté dans les paroles des adultes dans le texte XVII :

***Leurs paroles, mêlées aux inquiétants parfums de ce printemps chétif, pleines d'ombres où s'agitaient des formes confuses, l'enveloppaient. L'air dense, comme gluant de poussière mouillée et de sèves, se collait à lui, adhérait à sa peau, à ses yeux. Il refusait d'aller loin d'eux jouer avec d'autres enfants dans la prairie. Il restait là, agglutiné, et, plein d'une avidité morne, il absorbait ce qu'ils disaient (Tr, XVII, p. 24).***

Les mots des adultes se confondent ici à l'air respiré et, outre qu'ils exercent un effet paralysant sur l'enfant qui refuse de s'éloigner, ils oblitèrent sa perception du réel – l'air imbibé de paroles colle à ses yeux – de sorte que le paysage perçu n'est que l'image de ces mots, grisâtres et tristes, capables de recouvrir la forêt printanière d'une « atmosphère épaisse », qui « s'[élève] d'eux comme une lourde et âcre vapeur » (*ibid.*) : non seulement le corps est domestiqué et emprisonné par les mots des adultes, mais c'est la réalité toute entière qui est perçue à travers le filtre qu'ils imposent à la perception de l'enfant.

Si les enfants représentent des figures emblématiques de la perméabilité des corps aux paroles, cette caractéristique se retrouve chez les adultes, eux aussi toujours prompts à adopter la forme que l'on attend d'eux. Ainsi en est-il de la femme du texte XI, avide d'« intellectualité », qui cherche à exprimer physiquement une extase esthétique : « C'est

si beau”, disait-elle, en ouvrant d’un air pur et inspiré ses yeux où elle allumait une “étincelle de divinité” » (*Tr*, XI, 17). Les guillemets qui encadrent l’« étincelle de divinité » marquent bien le caractère rapporté, en l’espèce préfabriqué, de ces mots, et leur emploi ironique. Mais il est difficile de les attribuer précisément à une voix : est-ce à travers ce poncif que l’attitude du « elle » est perçue par les « ils » qui cherchent à la repousser ? Est-ce par cette expression qu’« elle » se représente l’attitude qu’elle adopte, expression qui pourtant ne lui appartient pas en propre ? Toujours est-il que l’attitude corporelle est ici dictée et/ou décodée par le stéréotype, qui la réduit à un ensemble de signes à la symbolique convenue. « Le Père » de *Portrait d’un inconnu* subit le même sort, face à cette ancienne amie qui voit en lui un « bourru bienfaisant » : « Et lui, tandis qu’elle lui secoue la main, il sent que malgré lui il se fait semblable à cette image, il la reflète fidèlement » (*PI*, 99). L’incorporation du stéréotype opère encore chez les personnages du texte XVI de *Tropismes* : toute cette page est trouée d’expressions entre guillemets qui, pour certaines, sont attribuables sans doute possible aux personnages eux-mêmes, pour d’autres sont plus incertaines et semblent émaner de la voix anonyme et omniprésente de la sagesse des nations. « Maintenant ils étaient vieux, ils étaient tout usés, “comme de vieux meubles qui ont beaucoup servi, qui ont fait leur temps et accompli leur tâche” » (*Tr*, XVI, 23) : le début du texte marque d’emblée comment l’idée même de la vieillesse guide les conduites. Une phrase en particulier donne à lire de façon frappante cette coïncidence des corps et du poncif : « Ils s’asseyaient – “Ah ! ces vieux os, on se fait vieux. Ah ! Ah !” - et ils faisaient entendre leur craquement » (*ibid.*). Cela même qui à première vue échappe à tout contrôle, est présenté ici comme un signe émis sciemment (« ils faisaient entendre »), signe de conformité avec une idée répandue de la vieillesse.

Dans *Portrait d’un inconnu* et *Martereau*, la voix elle-même est investie par la *doxa*. Ainsi, dans leur face à face, « le Père » et « la Fille » jouent un rôle qu’ils ne parviennent pas à habiter complètement : « elle a son ton doucereux, faussement conciliant... », tandis que « sa voix à lui aussi sonne faux » (*PI*, 138). La voix dans ce cas n’est pas tant le lieu où s’entend la frappe singulière d’un corps dans la langue que la caisse de résonance d’autres voix anonymes, et qui en quelque sorte hantent les individus : « elle » est accompagnée « des grandes dispensatrices, [de] ses protectrices qu’elle est allée solliciter » (*ibid.*, 137), tandis que lui « n’est pas seul, lui non, plus, il a, comme elle, sa cohorte protectrice, sa vieille garde qu’il fait donner dans les moments difficiles, ses vieux amis, toujours prêts à l’épauler » (*ibid.*, 138). Si la voix sonne faux, c’est bien qu’elle est investie par d’autres voix qui la rendent étrangères à elle-même. Mais elle est fautive aussi du point de vue de la norme attendue. C’est à cette intime étrangeté qu’est confronté le narrateur dès la première page du livre :

***Ma voix déjà commençait à flancher, elle sonnait faux - toujours dans ces cas-là la voix sonne faux, elle hésite à la recherche d’un timbre, elle voudrait trouver, ayant dans son désarroi égaré le sien, un timbre plausible, un bon timbre respectable, assuré - j’ai essayé d’une voix trop neutre, atone, d’insister (PI, 41).***

A l’intersection du corps et de l’espace social de la conversation, la voix « perd son timbre », sans toutefois parvenir à se conformer au cliché - l’homme « respectable, assuré ». Toutefois, si le corps n’est pas un endroit préservé contre le conformisme et les mots « du dehors », en lui résident peut-être des ressources pour résister aux mots

d'ordre.

### I.1.2.3. LE CORPS COMME POCHE DE RÉSISTANCE

Les paroles, représentées comme des choses, les paroles d'autorité en particulier, les phrases sédimentées en lieux communs, ont donc cette capacité à peser sur les corps eux-mêmes, à s'interposer entre les individus et le monde, à tisser un rideau presque opaque qui altère les perceptions. Mais le caractère totalisant, absolu, que semblent parfois revêtir ces maximes figées chez Sarraute se heurte néanmoins aux sensations singulières des individus, sensations à partir desquelles un mouvement de révolte peut parfois s'exprimer. Si la parole collective, anonymée, des phrases préfabriquées, est violente, c'est certes parce qu'elle s'insinue dans les consciences et dicte les conduites, mais aussi parce qu'elle est la négation de ces sensations singulières, indices que « la vie », « la réalité » ne se plient pas aux mots qui prétendent en rendre compte totalement. « La vie » : les conversations futiles échangées dans un salon de thé aussi bien que les doctes discours du professeur en psychologie au Collège de France ambitionnent de la définir et de la délimiter. A cet égard, les textes X et XII de *Tropismes* se font écho. Le premier est ainsi une variation autour de ce mot et de son acception dans un groupe donné. Le début semble poser comme admis le fait qu'il existe un domaine de la réalité qu'on puisse nommer « la vie des femmes » : « Dans l'après-midi, elles sortaient ensemble, menaient la vie des femmes ! Ah ! cette vie était extraordinaire ! » (*Tr*, X, 15). L'exclamation, qui suggère que ce passage est en fait du discours direct libre, laisse déjà entendre une distance ironique à l'égard de ce syntagme. Mais la fin du texte est plus explicite quant au caractère construit et factice de cette « vie », qui est d'ailleurs désignée entre guillemets :

***Et elles parlaient, parlaient toujours, répétant les mêmes choses, [...] roulant sans cesse entre leurs doigts cette matière ingrate et pauvre qu'elles avaient extraite de leur vie (ce qu'elle appelaient « la vie », leur domaine) (ibid., 16).***

Rétrospectivement, « la vie des femmes » n'est donc qu'une construction verbale qui ne peut être désignée qu'entre guillemets, en référence à celles qui ont produit ce mot dans cette acception. Or, ce qui prétend désigner de façon absolue et généralisée « la vie » n'en est qu'une abstraction « ingrate et pauvre » d'où, précisément, toute vie s'est absentée.

Le professeur au Collège de France a lui aussi l'ambition d'avoir embrassé l'ensemble du domaine de « la vie », et d'en avoir balisé les possibles. Les mots qui sont placés dans sa bouche l'expriment abruptement : « Il n'y a rien [...] rien que je n'aie moi-même mille fois déjà étudié cliniquement, catalogué et expliqué » (*Tr*, XII, 18). Par cette opération effectuée sur « Proust ou Rimbaud », les deux écrivains se trouvent finalement « arrachés à la vie, rejetés hors de la vie et privés de soutien »<sup>59</sup>. Ce que manquent précisément ces discours normatifs, c'est le singulier de la perception, qui constitue dès lors un ressort pour échapper à l'emprise de tels discours. Une rupture violente et spectaculaire de la chaîne des discours ambiants apparaît dans le texte XXI :

---

<sup>59</sup> Le « Domaine Sacré de "la Vie" » intimide de même « la Fille » dans *Portrait d'un inconnu*, et « lui fait baisser la tête religieusement comme le son de la clochette pendant la messe fait baisser la tête aux croyants » (*PI*, 67).

« elle » y est enserrée dans un ensemble de paroles sans origine distincte. Si l'ensemble est assez décousu, un propos général est discernable : on parle de la place de chacun dans la famille, de ce qui caractérise l'attitude des femmes, de son rôle à « elle » en particulier, et les mots se veulent comme toujours à la fois descriptifs et prescriptifs.

**... bien sûr elle comprenait, c'est si gentil, un frère aîné, elle hochait la tête, elle souriait, oh, pas elle la première oh, non, ils pouvaient être tout à fait rassurés, elle ne bougerait pas, oh non, pas elle, elle ne pourrait jamais rompre cela tout à coup. Se taire ; les regarder ; et juste au beau milieu de la maladie de la grand-mère se dresser et, faisant un trou énorme, s'échapper en heurtant les parois déchirées et courir en criant au milieu des maisons qui guettaient accroupies tout au long des rues grises, s'enfuir en enjambant les pieds des concierges qui prenaient le frais assises sur le seuil de leurs portes, courir la bouche tordue, hurlant des mots sans suite... (Tr, XXI, p. 28).**

« Un trou énorme » : le corps qui se dresse, et part en hurlant déchire le tissu des discours convenus. La révolte en acte est envisagée pour échapper au maillage serré de ce que Sartre nomme à propos de *Portrait d'un inconnu* la « parlerie ». La bouche est « tordue », les mots sont « sans suite » : c'est l'impulsion de tout le corps qui donne ici la force de réagir, plus que la réplique argumentée et articulée<sup>60</sup>.

Alors que parler est dans l'univers de Sarraute toujours agir en même temps, il semble malgré tout que le corps ne passe pas tout cru, totalement, dans les mots<sup>61</sup>. La violence que les paroles infligent réside précisément dans cette incapacité du langage à prendre en charge l'intimité, l'indétermination, l'absence de signification des sensations : contraints dans leur confrontation d'utiliser les « mots de là-haut », « le Père » et « la Fille » de *Portrait d'un inconnu* n'offrent qu'une image caricaturée d'eux-mêmes. C'est le sentiment d'une telle outrance que le narrateur prête au « Père » : « Il serre les poings, il crie, mais les paroles qui montent et éclatent au-dehors semblent avoir peu de rapport avec les sentiments qui bouillonnent au fond de lui » (*PI*, 148). La plasticité des corps, mais tout aussi bien du psychisme - ce dualisme n'a pas cours chez Sarraute - se heurte ainsi à la rigidité constitutive du langage qui impose une forme plus ou moins préconstruite.

Dans une telle perspective, l'usage des mots apparaît comme un pis-aller, une approximation nécessaire mais qui ne saurait épuiser la réalité telle qu'elle s'éprouve de tout le corps. Après avoir reconstitué un dialogue (plus ou moins imaginaire) avec son oncle, le narrateur de *Martereau* conclut ainsi à l'imperfection de son récit :

**Tout cela, et bien plus encore, exprimé non avec des mots, bien sûr, comme je suis obligé de le faire maintenant faute d'autres moyens, pas avec de vrais mots pareils à ceux qu'on articule distinctement à voix haute ou en pensée, mais**

<sup>60</sup> Etrangement, c'est dans ce moment de rupture et de déchirement que le texte exhibe la musicalité la plus visible, multipliant les vers blancs : « S'échapper en heurtant les parois déchirées / et courir en criant au milieu des maisons / qui guettaient accroupies tout au long des rues grises / [...] / courir la bouche tordue, hurlant des mots sans suite ».

<sup>61</sup> Rachel Boué le signale également : « Le corps ne se métamorphose pas en schéma de communication. [...] Le corps ne se sémantise pas pour suppléer aux défaillances du langage » (*Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 190).

**évoqué plutôt par des sortes de signes très rapides contenant tout cela, le résumant, [...] des signes si brefs et qui glissent en lui, en moi si vite que je ne pourrais jamais parvenir à bien les comprendre, à les saisir, je ne peux que retrouver par bribes et traduire gauchement par des mots ce que ces signes représentent, des impressions fugitives, des pensées, des sentiments... (M, 195)**

Ce qui constitue le cœur de l'échange, que le narrateur, faisant ici retour sur son propre récit, essaye de saisir, ne réside pas dans les mots eux-mêmes, mais dans ces « signes » au contenu hétérogène : composés des « impressions », « pensées », « sentiments », du dépôt des sensations dans la langue, ils renferment ce que la sémantique ne peut prendre en charge et qui pourtant joue un rôle actif dans l'échange. La part d'engagement du corps résidant dans toute énonciation n'est donc pas tant dans ce cas considérée comme le brouillage d'une communication claire dont pourrait être porteuse le langage, qu'une donnée indépassable, à prendre en considération. Là réside potentiellement un foyer de résistance aux pressions verbales, là aussi se joue un défi lancé à l'expression verbale, dans la recherche de « traduction » en mots de cet inédit de la sensation.

« Agir », « parler » : dès ses trois premiers livres, Nathalie Sarraute s'attache à représenter la parole comme engagement de tout le corps, à souligner les conséquences concrètes des mots prononcés, des mots entendus. Cette équivalence du faire et du dire dans les textes place les échanges sous le signe de l'intensité extrême - intensité qui se traduit sur le mode érotique, mais plus souvent sur le mode violent<sup>62</sup>, dans une confusion entretenue entre mots et coups échangés. Ces interactions entre les mots et les corps permettent ainsi de mettre en lumière la force de frappe des paroles d'autorité - qu'elles s'appuient sur la répétition hébétante des phrases stéréotypées, sur un usage intimidant du savoir, de la « culture », sur l'âge, les positions de pouvoir, etc. Cette possibilité d'agir par la parole constamment mise en avant ne signifie pourtant pas chez Sarraute une possibilité de faire passer dans le discours une expérience singulière de « la vie » que, justement, le langage ne peut que travestir. C'est même précisément sur l'insuffisance des mots, dans leur usage courant du moins, à dire l'intimité de la sensation, que se fonde la violence qu'ils exercent.

### I.1.3. CONCLUSIONS PARTIELLES

On le voit, l'implication corporelle de l'énonciateur dans les mots qu'il prononce, partant la proximité entre la parole et l'acte - tour à tour placés en relation d'équivalence, de continuité, ou de substitution - est une préoccupation commune à Francis Ponge et Nathalie Sarraute. Leurs premiers écrits insistent en effet sur le lien qui unit les paroles aux corps qui les émettent, et en retour sur la force qu'exercent les mots sur les corps mêmes des sujets parlants : mots d'ordre, paroles d'autorité conditionnent les comportements et les perceptions, imposent un découpage déterminé du réel.

Ce que l'on pourrait qualifier d'aliénation au langage est saisi chez les deux écrivains dans ses implications concrètes, dans la réalité prosaïque et quotidienne. Chez Ponge, notamment dans ses écrits satiriques, la perception des choses les plus proches s'articule à une rhétorique assurant le maintien d'un ordre socio-économique qui les transcende et les réifie. Chez Nathalie Sarraute, l'attention se fixe sur les rapports de force tels qu'ils

---

<sup>62</sup> L'un n'excluant d'ailleurs pas l'autre, comme on l'a vu.

s'exercent dans un cadre plus restreint, souvent domestique. Même si les mots qui y sont préférés ne sont pas sans lien avec une idéologie qui leur préexiste et les détermine, ce lien n'est jamais désigné explicitement.

Les conséquences de cette intrication du verbal et du corporel, que nous n'avons pour l'instant qu'esquissées, ne sont pas non plus les mêmes chez l'un et chez l'autre. Nous avons indiqué l'ambivalence de Ponge sur ce point : il revendique d'une part cette attache sensible des mots, et la puissance de brouillage d'une communication trop rationnelle dont elle est porteuse. Mais d'autre part se dessine le modèle de l'élaboration d'une parole articulée - rhétorique - qui tenterait un certain dégageant à l'égard du conditionnement imposé par les circonstances de l'énonciation : l'écrit, plus susceptible d'échapper aux « poses » qu'implique l'échange oral, joue un rôle central dans cette élaboration. Chez Sarraute à l'inverse, cette immixtion des circonstances de l'énonciation dans l'énoncé apparaît comme un horizon indépassable de la communication verbale, et que, à la limite, il n'est pas souhaitable de dépasser. Ce soubassement sensitif est précisément ce qui permet de créer une brèche dans l'ordre autoritaire dont les mots, pris en eux-mêmes, sont les vecteurs, même si cette brèche est pratiquée au moyen d'une rébellion désordonnée et inarticulée ; c'est en outre grâce à lui que les véritables enjeux de la communication peuvent être saisis.

Ce sont à présent ces deux manières d'explorer et de traiter les paroles et leurs déterminations par les circonstances d'énonciation que nous voudrions étudier.

## I.2. Paroles circonstanciées

Désigner en creux, dans l'écrit, la présence des corps dans leurs énoncés, ainsi que s'y emploient Ponge et Sarraute, conduit à interroger plus généralement la place des circonstances de l'énonciation dans l'énoncé, ce qui entoure les mots et les détermine pour partie : si les mots sont aussi actions, c'est pour autant qu'ils s'inscrivent dans des contextes susceptibles de leur conférer cette efficacité. La représentation de la parole est dès lors inséparable, dans une certaine mesure, de la construction d'une situation d'énonciation, qui contribue à l'élaboration des significations et dessine la possibilité ou l'impossibilité de se faire entendre. En effet, comme nous l'avons entrevu précédemment, questionner la parole « en situation », c'est s'interroger sur la langue comme espace commun, espace social traversé d'enjeux de pouvoir : il s'agit alors de montrer ces jeux de langage en situation, dans les échanges concrets que les textes mettent en scène. Il peut s'agir aussi, et c'est notamment l'ambition de Ponge, d'inventer d'autres conditions d'échanges, afin de modifier la langue ou de créer de nouvelles circonstances, un autre mode de communication dans l'écrit. Mais si Ponge tente un dégageant à l'égard de « l'ordre de choses honteux » qui produit « les paroles », la portée critique de l'écriture de Sarraute passe à l'inverse par une immersion toujours plus profonde dans la conversation, où finalement l'origine de la parole est brouillée, et où les mots et les êtres retrouvent une part de leur mobilité. A l'horizon de ce travail critique à l'égard des pratiques langagières se dessine pour l'un comme pour l'autre la promesse d'un rapport

renouvelé aux « choses », à la « réalité »<sup>63</sup>, dans un projet d'écriture qui est aussi désir de connaissance à partager.

## I.2.1. Francis Ponge : de la satire à la rhétorique

---

### I.2.1.1. LIEU COMMUN ET VOIX MULTIPLES

Lorsque, en 1967, il retrace son parcours d'écrivain, Francis Ponge revient sur ses premières publications importantes, à la NRF, pour distinguer les « Trois satires » publiées en 1923, des « Fables logiques », qu'il propose en 1924<sup>64</sup>. Des premières il dit : « C'étaient des textes très axés vers l'action, une action satirique » (EPS, 62), tandis qu'il précise à propos des secondes :

***C'était un groupe de textes, très brefs et qui auraient pu être imprimés en italique, comme des poèmes, mais qui étaient 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, 65-66).***

Cette reconstruction *a posteriori* marque bien le recentrage progressif de la poétique de Ponge sur les questions proprement langagières, mais elle oppose de façon tranchée les textes « axés vers l'action » et les textes « axés sur les problèmes du langage », opposition qui ne rend pas complètement compte du continuum entre ces deux « axes », et de la pluralité des pratiques d'écriture de Ponge durant cette période. Il n'est que de rappeler que la veine satirique est exploitée au moins jusqu'en 1934, année de composition du « Ministre »<sup>65</sup> c'est-à-dire bien après le « Logoscope ». En outre, ce souci du langage ne se substitue pas pour autant à la question des implications socio-politiques de la prise de parole. Certes, les trois textes qui composent « Du logoscope » relèvent d'un logocentrisme<sup>66</sup> : « Souvenir » est centré sur le mot lui-même, « sac grossier » contenant un « mort » et des « pierres », les voyelles « O, U, E, I » qui se trouvent dans le mot « souvenir » (M, 614). Dans « Voici ce qui l'a tué », le deuxième texte de ce groupe, ce « cadavre » est « dressé entre deux plaques », où il est observé, et apparaît comme un « fantôme vitreux » (*ibid.*, 615).

***« Mais plusieurs noyaux inégalement Répartis apparurent en noir. Aussitôt on***

<sup>63</sup> Comme on le verra par la suite (chapitre II « Communication à inventer »), « choses » et « réalité » sont construites dans l'écriture chez Ponge et Sarraute, d'où leur emploi ici entre guillemets.

<sup>64</sup> Ces textes ne paraîtront finalement qu'en 1953 dans *Le Disque vert* (n° 3, juillet 1953), dans un ensemble de textes plus vaste.

<sup>65</sup> Voici le premier paragraphe de ce texte, où la veine satirique est déjà sensible : « Qu'une M, majestueuse porte cochère assise sur deux piliers à même le sol de la rue, à l'entrée de la tortueuse venelle SINISTRE décapitée d'abord de l'enseigne au serpent qui s'y dresse, modifie (en mugissement) le sifflement des souffles venant de gauche qui s'y engouffrent : de cette opération naît le ministre ». La fin du texte compare en outre « les signatures » du ministre à des « cafards » (L, I, 454).

<sup>66</sup> Il s'agit de « Souvenir », « Voici ce qui l'a tué » et « Multicolore ». Ces trois textes forment « Du Logoscope », lui-même compris dans l'ensemble plus vaste des « Fables logiques » (M, I, 614-615).

**s'écria : Voici ce qui l'a tué » (ibid.).**

Bien que le texte soit assez obscur, il est possible d'interpréter les « noyaux noirs » comme la figuration écrite du mot, la transformation du souvenir vivant, qui assassine la chose qu'il désigne. « *Multicolore* », dernier texte du « Logoscope », est d'une tonalité toute différente :

**« Dans cette grise nuit ces contours inconnus du paysage : hors du monde ! A l'aurore je l'ai sur le bout de la langue. Ô couleurs du soleil, chacune à son carré ! Parbleu : multicolores ! » (ibid.)**

On peut voir dans ce dernier texte la confirmation de notre hypothèse : c'est au moment où le mot échappe, qu'il est « sur le bout de la langue » mais ne peut être prononcé, que les couleurs réapparaissent. Gérard Farasse propose une lecture contraire, voyant dans ce dernier texte une « glorification du *logos* » : le mot, pris en lui-même, peut se déployer et produire le paysage sur un mode euphorique<sup>67</sup>. Quelle que soit la signification privilégiée, l'extériorité des choses à l'égard des signifiants est en cause, que le réel s'impose hors des mots, incapables d'en rendre compte, ou qu'inversement ils soient considérés comme aptes à produire eux-mêmes ce réel.

Le désir, qui se lit dans ce groupe de textes, de considérer les mots « en eux-mêmes », hors de tout contexte, pour souligner leur hétérogénéité radicale à l'égard des choses<sup>68</sup>, s'inscrit cependant dans une conscience plus générale que les mots sont avant tout des objets d'échange entre les hommes. Dès 1928<sup>69</sup>, Ponge complète ainsi les premières « Fables logiques » par « 1. Un employé » et « 2. Un vicieux », qui précèdent le « Logoscope » dans l'édition préoriginale de 1953 comme dans la reprise en recueil dans *Méthodes*. Ces ajouts postérieurs modifient sensiblement le sens des « Fables » de 1924. Le premier imagine un dialogue entre un « je » écrivain et son « employé », le mot « SOUVENIR », et c'est bien des « emplois » successifs du mot dont il est question, et dont l'écrivain veut d'abord tirer profit : « Il vous faudra remplir à la fois tous les offices que vous occupâtes au cours de votre longue carrière » (*M*, I, 612). Mais bientôt cette vassalité du mot, autrement dit sa transitivité, lui est reprochée : « Je le sais, sous prétexte de zèle, vous meniez parfois vos patrons par le bout du nez. [...] Ne bougez pas... vous ne voulez rien dire, vous n'avez rien à signifier... le point sur l'i est-il naturel ? etc. etc. » (*ibid*, 613).

Le déplacement qui s'opère dans l'échange va donc bien dans le sens d'un logocentrisme : le propre de l'écrivain est de rompre avec les usages habituels du mot -

<sup>67</sup> Note 7 de la p. 615, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, 1103.

<sup>68</sup> Dans ses entretiens avec Philippe Sollers, Ponge cite Mallarmé à propos de ces textes. On n'est effectivement pas loin des problématiques de « l'abîme » du « Néant » (lettre à Cazalis d'avril 1866), et de la conscience corrélatrice d'une coupure ontologique entre mots et choses : de même que « fleur » est « absente de tout bouquet », « souvenir » ne provoque aucune reviviscence du passé.

<sup>69</sup> Entre les deux intervient, entre autres, l'avertissement de Paulhan formulé dès 1925 : « Je redoute un peu l'absolu où tu veux porter son œuvre : ce langage hors de toi, se nourrissant lui-même, c'est trop de confiance dans un nuage. Je voudrais que tu te souvisses mieux du chemin par où tu es entré » (*Corr.* I, 1.46, p. 49). Paulhan invite ici Ponge à considérer à nouveau le langage en situation.

où c'est le mot qui finit par abuser celui qui l'utilise - pour en dresser le portrait, hors des significations courantes. Mais si un tel logocentrisme désigne en creux la spécificité d'un usage littéraire de la langue, l'absolu d'un rapport « désintéressé », « gratuit », aux mots, est également raillé. L'économie même du texte, dialogique, va à l'encontre de cet idéal. La portée parodique d'« Un employé » est confirmée par la seconde « Fable logique » ajoutée en 1928, qui infléchit plus directement encore le sens des textes de 1924 : les mots du « Logoscope » sont ainsi attribués à un « écrivain [présentant] une grave déformation professionnelle », qui « percevait les mots hors leur signification, tout simplement comme des matériaux » (« 2. Un vicieux », *Ibid*, 613). Par ce dispositif, les premiers textes (dans la chronologie) sont insérés dans une trame qui les relativise, et, d'une certaine manière, en sape le sérieux, par la distance énonciative qu'elle instaure : attribués à un personnage, malade qui plus est, ces « études » ne sauraient être considérées de façon absolue. Une note finale relatant les péripéties éditoriales du « Logoscope » confère aux textes qui le composent le statut de documents d'une époque révolue : « Il s'agit de trois études, très courtes, que j'avais remises à Jacques Rivière, qui avaient été retenues par lui pour être publiées dans *La Nouvelle Revue Française* », publication qui n'eut finalement pas lieu. Ponge ajoute : « Il ne me souvient rien d'aucun d'entre eux et je ne saurais donc les récrire » (*ibid.*, 614). Dès 1928 donc, le dispositif énonciatif de la fable, le contexte éditorial - l'énonciation « effective » du texte - viennent relativiser l'ambition de considérer les mots seuls, en dehors des significations et des usages. Dans cette dernière note, Ponge souligne en outre l'ironie de ces textes consacrés au mot « souvenir » et qui, précisément, ne lui en ont laissé aucun. Avant même ces ajouts, « L'examen des "Fables logiques" », daté de l'hiver 1925-1926 insistait sur l'exemplification, qui coïncide ici avec une mise en situation des mots, en s'appuyant sur la démarche de La Fontaine :

***Si [La Fontaine] donne [des règles morales], c'est en suite de ses histoires, de ses fables. L'essentiel pour un tel écrivain c'est de montrer comment parlent et comment agissent tels personnages animés de tels sentiments (défauts ou qualités). L'essentiel c'est d'attraper le ton de tel ou tel sentiment » (PE, II, 1028-1029).***

Si les textes du « Logoscope » semblent présenter un rapport contemplatif et à certains égards tragique aux mots, ils visent bien en dernière instance à comprendre le fonctionnement du langage en situation.

Mais, pour s'en tenir aux textes de l'année 1924, l'attention quasi exclusive portée aux questions de langue n'exclut pas la prise en compte d'une situation de communication. « L'Imparfait ou les poissons volants »<sup>70</sup>, comme les textes qui composent les « Fables logiques » dans *Méthodes*, questionne la possibilité d'accéder à une reviviscence du passé dans la langue. « L'Imparfait » emprunte significativement aux codes de l'écriture théâtrale<sup>71</sup> : didascalie décrivant le décor, énumération des personnages, distribution des dialogues, précédés du nom du personnage qui les dit, tout contribue à faire de ce court texte une pièce de théâtre. La situation scénique et les

---

<sup>70</sup> Ponge refusa de donner ce texte, finalement resté inédit jusqu'en 1948, à Franz Hellens pour *Le Disque vert*. Il est probable que cette réticence portait davantage sur les conditions de sa publication dans la revue - aux côtés de Breton notamment - que sur le texte lui-même, puisque Ponge le proposa ensuite, vainement, à la revue *Commerce*.

« personnages » que sont les poissons volants figurent la difficulté de transmettre dans l'air l'expérience vécue sous les eaux. A l'inverse de l'Albatros, c'est en altitude, durant leurs sauts hors de l'eau, que se manifeste la maladresse des poissons - leur difficulté à respirer, et partant à s'exprimer - tandis qu'ils font preuve dans l'eau d'une « vivacité singulière » et d'« aisance ». L'étanchéité de l'expérience et des mots qui en rendent compte, au passé, et imparfaitement, fait peser une menace sur la possibilité de parler elle-même : « A cet étage les paroles regrettent les espaces du silence sans en avoir l'air » (*PR*, I, 181). La dispersion des voix que donne à lire la disposition théâtrale recoupe l'impossibilité de traduire en mots la « vivacité singulière » qui se trouve sous l'eau, et c'est toujours sous des identités d'emprunt, en une multiplicité de voix, et de manière fragmentée, que la parole s'articule : les poissons volants renvoient tous plus ou moins à un seul, comme l'indiquent la présentation des personnages, et leurs noms, anagrammes de Piscavio. Mais ce personnage, qui est peut-être censé s'exprimer dans cette pièce, ne prend jamais la parole en son nom, et il n'est désigné finalement qu'en troisième personne. D'où la question qui surgit vers la fin du texte : « Qui signera ? »

Par rapport aux premières satires, les textes de 1924 font des questions proprement langagières leur sujet spécifique. « L'infidélité des moyens d'expression » à l'égard de l'expérience sensible est ainsi mise au premier plan. Mais la crise du langage ainsi désignée est avant tout crise de la parole, du fait que la langue n'existe que sous la forme du discours. Qu'il s'agisse des premières satires ou des textes plus énigmatiques de la période du « drame de l'expression », la parole est mise en cause en tant qu'elle est relation à autrui, plus largement à la communauté de ceux qui parlent. La présence insistante des dialogues, les ébauches de fiction, qui caractérisent les premiers textes, soulignent la conscience précoce que les mots supposent toujours déjà un interlocuteur, qui agit sur le discours tenu.

Avant même la tentative de « L'imparfait ou les poissons volants », l'un des premiers textes publiés par Ponge manifestait cette potentialité théâtrale de son écriture : le titre même, « Vif et décidé »<sup>72</sup>, évoque une didascalie ou une partition de musique, de même que l'exergue - « « Oui » (Racine) - et la disposition du texte en répliques réparties entre « A », « B » et « C », confèrent à cette « pièce » une théâtralité certaine. La possibilité de trouver un accord sur les conventions et le sujet de la conversation occupe une grande partie des échanges :

**A : On peut causer d'art B : Oui on peut B : D'art à cause ? A : Ou du communiqué B : Oui pour la même cause C : Je m'en fous A : Tu es commun (THR, II, 1348)**

Alors que ce lieu commun de l'échange peine à se dégager, B pose les questions qui parcourent les premiers textes de Ponge : « Qui juge ici ? », « Qui commande ici ? ». Le second paragraphe suggère qu'un terrain d'entente a été trouvé, à travers les résultats pratiques obtenus dans la conversation, dont l'écrit ne peut recueillir que des traces :

<sup>71</sup> A la même époque, Ponge s'essaye à l'écriture d'une tragédie, *Tigrane* (voir *Corr.* I, l. 46 (début 1925), p. 49 : « Je suis en plein *Tigrane* »).

<sup>72</sup> Publié, avec « Peut-être un peu trop vicieux » (repris dans *Lyres*) sous le titre « Deux petits exercices » dans *Le Disque vert*, Bruxelles, janvier 1923, n°3. Ce texte n'a jamais été repris en recueil.

**B : Tenez A et C : Attention. Merci (ibid.).**

Mais c'est finalement autour du récit de B - sa rencontre amoureuse avec la Vénus de Milo - que la communication peut solidement s'établir, et la fin du texte se conclut sur la célébration unanime de cette entente trouvée :

**A : Tu parles ! C : Je t'écoute ! B : Comme vous dites ! Ensemble : Je pense bien ! (Ibid, 1349)**

Les expressions lexicalisées sont ici à entendre en un sens fort, et affirment le lien indissoluble de la parole et de l'écoute qui la fait exister, même si l'unanimité finale n'est pas sans ambiguïté. C'est en outre dans le discours, dans l'écoute également, que s'élabore la pensée, et non dans un espace idéal et silencieux.

Cette leçon se donne également à lire dans la fin des « Fragments métatechniques » publiés la même année dans *Le Mouton blanc* : pressé par son public, présent à ses côtés, l'artiste finit par créer une œuvre qui obtient l'assentiment<sup>73</sup>. Toutefois, ce que « Vif et décidé » ou les « Fragments métatechniques » présentent sur un mode plutôt confiant apparaît souvent par la suite comme le signe même de l'impropriété du langage. Le dialogue est ainsi le signe de la chute de « L'aigle commun », chute qui l'entraîne à s'adresser à ceux qui l'entourent. Pourtant, au début du texte, la première parole de l'aigle reçoit une réponse immédiate qui confirme que la communication est établie :

**— Puisque je suis descendu parmi vous... — Salut ! Bravo ! Nous t'entendons. — Voilà l'effet de la première conjonction (PR, I, 179).**

Mais par la suite, le dialogue n'est pas tant échange que dissolution du sujet parlant dans un ensemble indéterminé : « “Vous parlez tous. Qui parle ? C'est nous ! Ô confusion ! Je les vois tous. Je me vois tous. Partout des glaces” » (ibid.). Dans l'espace de la parole, la voix singulière de l'aigle se fond dans un *nous* où tous les êtres sont interchangeable. Cette problématique des « autres en nous » connaîtra un développement important chez Ponge, notamment vers 1929-1930, dans des textes tels que « Les Ecuries d'Augias » ou « Rhétorique ». Dans l'économie du recueil des *Proèmes*, les propos de l'aigle sont donc en quelque sorte légitimés après coup par d'autres textes, dont le propos semble directement attribuable à l'auteur lui-même, en l'absence de toute marque énonciative. Mais le texte pris isolément semble moins univoque : la clausule, - « Ainsi parle l'aigle commun » - rappelant l'origine particulière des propos tenus, marque une distance à l'égard de ce discours. De même, la déploration outrée et par moments ridicule à laquelle s'abandonne l'aigle va dans le sens d'une ironie possible à l'égard du personnage : « “Où es-tu, pur oiseau ? Je ne suis plus moi. Comme c'est mal” » (ibid.).

La diversité des dispositifs énonciatifs des premiers textes manifeste donc le désir de signifier, d'une part, que le langage étant ce qu'il est, inséré dans un ordre socio-politique inégalitaire, il est impossible d'échapper à des « poses », à des « rôles » que les circonstances de l'échange oral rendent nécessaires. D'autre part, rendre visibles ces poses, les exhiber, c'est encore un moyen de ne pas en être totalement « dupe », et d'instaurer une distance critique par rapport à ses propres énoncés. Le « Proème » à

---

<sup>73</sup> « \_ Fais un chef-d'œuvre. \_ Ah ! laissez-moi le faire. Je peins, forcé. [...] \_ Il faut nous plaire. \_ Ô double torture, élaboration enfin réussie ! Voici ; ceci est mon sang, qui jamais n'a coulé. Et c'est aussi le tien, critique intérieur, voix des hommes. \_ Miracle : ô neuve image de moi-même : c'est beau ! » (NR, II, 307).

Bernard Groethuysen écrit vers 1924, fait état de ces apories de l'usage de la langue. Le sens des mots est oblitéré par les circonstances qui contraignent à parler, sans que soient engagés des actes ou la vérité :

***Si j'écris ou si je parle, ne serait-ce par activité de dissimulation ? Comme Hamlet ne parle que par force, lorsqu'il n'est plus seul. [...] Aucun rapport entre le discours des paroles et la cascade des meurtres (ou, pour parler plus généralement, des actions) (NR, II, 309-310).***

Les *Douze petits écrits* exhibent ainsi cette « fuite dans la parole »<sup>74</sup>, même si les « Trois poésies » proposent, au cœur du recueil, un autre régime de la parole, qui tente de se détacher de cet emprisonnement dans les rôles imposés, les « jeux avariés », au profit de « la rage courte / En torche » (*DPE*, I, 4-5), ou de la « sagesse hermétique » (*ibid.*, 5). Mais la question de la « bouffonnerie » ne cesse d'être interrogée dans le reste du recueil comme dans les textes contemporains. La pose du bouffon, déjà rencontrée dans « Le sérieux défait », se retrouve dans le premier des *Douze petits écrits*<sup>75</sup>, où elle est la seule échappatoire à l'impossibilité de s'expliquer. Le refus du silence s'exprime ainsi avec force dans les « Trois petits écrits » livrés au *Disque vert*. La « réplique d'Hamlet » l'affirme : « Quelconque de ma part la parole me garde mieux que le silence. ». « L'Insignifiant » insiste : « J'aime mieux que le silence une théorie quelconque, et plus encore qu'une page blanche un écrit quand il passe pour insignifiant » (*P*, I, 695). La prise de parole est dans cette perspective avant tout refus du silence, du renoncement qu'il implique. Le mot « quelconque », qui se retrouve dans les deux textes, dit assez l'ambivalence d'une telle posture : n'importe quoi fera l'affaire, il s'y manifestera toujours quelque chose de vivant. Mais aussi : « quelconque », toute parole l'est puisqu'elle se situe dans le lieu commun de la parole, qu'elle relève d'un langage qui ne permet l'échange qu'à condition que, précisément, il soit commun. Il est à noter en outre que dans ces deux textes, le dispositif énonciatif est mis en avant, et la parole est souvent rapportée : le titre original du premier, « Une réplique d'Hamlet », soulignait son ancrage fictionnel, dont la version des *Douze petits écrits* garde la trace à travers les noms d'Horatio et de Yorick, mentionnés dans le corps du texte. Les guillemets qui entourent « L'Insignifiant » sont *a priori* plus énigmatiques, puisqu'aucune situation d'énonciation n'est posée. Semblant indiquer que tous les mots sont toujours rapportés, toujours déjà utilisés, toujours « quelconques », ces guillemets désignent implicitement la difficulté à inscrire le singulier dans la langue. Les mots sont les mots des autres, ils ne valent jamais par eux-mêmes : les « fragments de masque » auxquelles contraint l'usage de la parole sont aussi « fragment du commun », « fragment d'habitude » (*PR*, I, 189).

Face à un tel constat, et une fois récusée la tentation du silence, plusieurs attitudes possibles se dessinent. Nous l'avons vu, le logocentrisme de certaines des « Fables logiques » supposait l'inaptitude structurelle de la langue à porter un dire authentique et agissant : l'exploration des mots au logoscope concluait alors à leur mort et à leur coupure à l'égard du réel. Mais d'autres stratégies se font jour, que l'on peut, pour les commodités

<sup>74</sup> Le deuxième texte du livre commence ainsi par ces mots : « Forcé souvent de fuir par la parole » (*DPE*, I, 3).

<sup>75</sup> Paru sous le titre « Une Réplique d'Hamlet » dans le *Disque vert*, 3<sup>e</sup> année, 4<sup>e</sup> série, n°2, 1925. Sous le titre générique de « Trois petits écrits », ce texte était suivi de *L'Insignifiant* et de « Sur un sujet d'ennui ».

de l'analyse, situer sur deux versants<sup>76</sup> : l'acceptation de l'omniprésence « des paroles » suppose que le travail de l'art littéraire consiste en une redistribution de ce matériau commun, susceptible d'en désamorcer le pouvoir aliénant. La seconde attitude implique l'élaboration d'une parole autre, écrite essentiellement, qui, tout en s'appuyant sur le matériau commun, tente de briser les mécanismes des usages courants.

### I.2.1.2. « CRÉER LE LANGAGE » ?

On sait que la première possibilité trouve son expression paroxystique dans les années 1929-1930, lors du bref rapprochement de Ponge avec le surréalisme<sup>77</sup>. Certaines pièces de *Proèmes* gardent la trace de ce rapprochement, tout en prolongeant sous une autre forme la veine satirique : « Les écuries d'Augias » (*PR*, I, 191-192) est à cet égard emblématique. Le début du texte s'inscrit clairement dans la continuité des satires, insistant sur « l'ordre de choses honteux » qui s'impose « physiquement » par le bruit, les contraintes quotidiennes. Mais l'accent se déplace ensuite sur le relais qu'une telle « tyrannie » (« A chat perché », *PR*, I, 194) trouve dans la langue, vecteur de l'idéologie jusqu'au cœur des consciences :

***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 ni d'autres grands mots (ou phrases, c'est-à-dire d'autres idées) (« Les écuries d'Augias », PR, I, 192).***

La langue, comme institution, comme matériau que les usages antérieurs et « sordides » ont abîmé, est bien ici mise en cause ; mais aucune sortie hors de ce cadre des « paroles » n'est envisagée, et le texte propose finalement une autre disposition de cette matière excrémentielle avec laquelle il faut bien faire :

***Il ne reste plus qu'à se crever d'imitations, de fards, de rubriques, de procédés, à arranger des fautes selon les principes du mauvais goût, enfin à tenter de faire apparaître l'idée en filigrane par des ruses d'éclairage au milieu de ce jeu épuisant d'abus mutuels. Il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin (ibid.).***

L'agencement du matériau, capable d'instaurer une contre-communication, comme « en filigrane », est ce qui permet d'utiliser le langage à d'autres fins que celles qui servent l'idéologie dont il est habituellement porteur. Ce ne sont donc jamais que des paroles qui sont ainsi produites, mais qui agissent « contre les paroles », et selon d'autres moyens :

---

<sup>76</sup> De fait, nous le verrons, les différentes postures se recoupent et se trouvent même parfois réunies dans un même texte.

<sup>77</sup> A la suite du tract *Un cadavre*, dirigé contre Breton, Ponge écrit, en janvier 1930, une « Lettre aux surréalistes » (Breton, Eluard, Aragon), où il demande à les rencontrer. Le 20 février, cette entrevue avec les trois écrivains surréalistes a lieu, et, en juillet, « Plus-que-raisons » (*NR*, II, 312-314) paraît dans le numéro 1 du *Surréalisme au service de la révolution*. Ponge s'y trouve aux côtés de Louis Aragon, René Char, Paul Eluard, Benjamin Péret, Tristan Tzara. C'est la seule contribution de Ponge à la revue. Ce bref rapprochement correspond à un moment de brouille avec Paulhan, et à un affaiblissement du mouvement surréaliste, ce que Ponge rappelle du reste dans la lettre qu'il envoie : « Aujourd'hui qu'on prétend un peu partout que vous êtes morts et qu'il paraît que tout le monde vous laisse tomber, je n'y tiens plus : je ne vois plus aucune raison de ne pas vous dire que je vous préfère, et de beaucoup, à tout ce monde » (« Lettre aux surréalistes », *PAT*, 107).

l'image du filigrane suggère déjà que l'écrit est une solution possible, même si la peinture est en l'occurrence le modèle artistique convoqué. « [Ridiculiser] les paroles par la catastrophe, - l'abus simple des paroles », comme y invite la « Justification nihiliste de l'art » (*PR*, I, 175), suppose donc de pouvoir transmettre ces mots de contrebande selon les codes et les canaux de communication existants, à l'image des « prospectus distribués par un fantôme » : comme les « poésies », les horoscopes vendus à la sauvette risquent souvent de ne pas être lus, mais circulent tout de même (*ibid.*, 191).

Une telle posture présente l'avantage de ne pas se résigner au silence. Elle suppose également qu'il est possible d'agir dans l'ordre des choses - qui est aussi bien ordre des paroles - par le maniement de la langue : c'est alors que « la pose du *révolutionnaire* » coïncide avec celle du « *poète* » (« A chat perché », *ibid.*, 194). Elle n'est cependant qu'un pis-aller, comme l'indiquent les textes consacrés à Aragon en 1924, et qui ont visiblement servi d'avant-textes aux « Ecuries d'Augias ». « Aragon, grand poète « décadent » » commence ainsi par des phrases que l'on retrouvera quasiment telles quelles dans *Proêmes* :

***C'est comme les peintres s'il n'y avait depuis le début des arts qu'un grand pot de rouge un de bleu un de chaque couleur et que tous les célèbres et les autres se soient servis dans ces pots et que tous les publics aient un peu craché dedans, [...] c'est comme eux que nous sommes écrivains (PE, II, 1048-1049).***

A partir de cette condition « décadente » commune à tous les écrivains de cette génération, Aragon<sup>78</sup> parvient selon Ponge à faire « quelque chose de plus neuf et de plus moderne que tous les révoltés » (*ibid.*, 1049). Mais la suite des commentaires est moins flatteuse, et souligne bien quelles réticences Ponge ressent à l'égard d'une telle stratégie d'approbation à la langue reçue : « Je crois qu'il ne résistera pas au temps. [§] Mais c'est fort ingénieux, plein de grâce : un vrai charme ». A l'aune du « Mémoire » de 1935, qui ouvre les *Proêmes* (*PR*, I, 167), et où Ponge affirme avoir « *pour but non les charmes, mais la conviction* », on mesure quelles réserves peut contenir une telle appréciation en apparence favorable<sup>79</sup>. Une autre note critique de la même époque est plus explicite quant aux limites du travail d'Aragon selon Ponge :

***Il choisit le ton, quelques clichés qui n'imposent aucun effort à l'esprit et il les fait se suivre d'une façon également aisée, coulante. Art d'accommoder les clichés suivant leur ton. C'est, si l'on veut, la poésie comme on est accoutumé de la considérer, mais à l'envers. Au lieu de créer le langage, il obéit, il flatte par l'usage de termes coutumiers. Il use de la faiblesse de la langue, le mieux du monde (« Poèmes d'Aragon », PE, II, 1051).***

Si l'habileté est à nouveau reconnue à Aragon, l'attitude qui consiste à tremper son pinceau dans le pot utilisé par tous est cette fois décrite en termes très dépréciatifs :

<sup>78</sup> Aragon vient de publier des poèmes dans *La Revue européenne* (vol. II, n° 14) que Ponge recopie dans ses notes (*PE*, II, 1048) et qui furent ensuite repris dans *Le Mouvement perpétuel* en 1926. Les notes critiques de Ponge portent également sur *Le Libertinage*, paru en 1924 chez Gallimard.

<sup>79</sup> Il est vrai que cette phrase vise plus explicitement Valéry. Mais les « charmes » ici refusés sont à double entente : ils renvoient au pouvoir fascinant du *carmen*, à la limite du silence, que Valéry entend recréer, aussi bien qu'à la grâce légère, « charmante », que Ponge a discernée chez Aragon onze ans auparavant.

l'obéissance au langage est précisément ce contre quoi s'élève Ponge, y compris dans les moments où il préconise à son tour d'utiliser le purin des paroles. Pourtant, malgré ces formulations sévères, des parentés sont perceptibles entre la façon dont Ponge perçoit ici la poétique d'Aragon et « Les écuries d'Augias » : « user de la faiblesse de la langue », tout en lui obéissant semble annoncer les « *abus mutuels* » recommandés dans le texte de *Proèmes* (PR, I, 192). Mais ce texte sur Aragon laisse entrevoir une autre alternative, qui irait à l'encontre du choix opéré par l'auteur du *Libertinage*, et qui consiste à « créer le langage ».

La formule est ambitieuse, et suggère une rupture radicale avec toutes les conventions linguistiques existantes. Si un tel projet n'affleure que ponctuellement sous la plume de Ponge, « créer le langage » indique un désir d'édification par l'écrit - dans tous les sens de ce terme : construction d'un monument verbal susceptible de s'inscrire contre les paroles, et entreprise didactique. « Rhétorique », contemporain dans l'écriture des « Ecuries d'Augias », et voisin dans la publication<sup>80</sup>, est traversé des mêmes préoccupations, mais propose des réponses sensiblement différentes. Le constat initial est le même : l'omniprésence « des paroles », à l'intérieur de « ceux qui se suicident par dégoût », par impossibilité de s'exprimer, et à qui s'adresse explicitement le texte (PR, I, 192-193). Mais si « Rhétorique » est comme « Les écuries d'Augias » un texte programmatique, ce programme est autre. Le but n'est pas d'agencer différemment les paroles telles qu'elles sont reçues, mais d'« enseigner l'art de *résister aux paroles* », pour que « *la parole* » puisse être donnée aux voix minoritaires (*ibid.*, 193) : « somme toute fonder sa propre rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public » (*ibid.*).

On sait la dette de Ponge à l'égard de Paulhan dans l'intérêt qu'il porte à la rhétorique et au rôle qu'elle peut jouer dans l'écrit littéraire, lui qui suit de près le projet l'élaboration des *Fleurs de Tarbes*<sup>81</sup>. Cette inscription de la rhétorique dans le programme esthétique de Ponge entre cependant en tension avec le projet de « [ridiculiser] les paroles par la catastrophe, - l'abus simple des paroles » (« Justification nihiliste de l'art », PR, I, 175). Déjà le premier texte des *Douze petits écrits* proposait de retourner le « style » pour « défigurer » un peu le beau langage. « Des raisons d'écrire » reprend ce motif, mais en le reliant cette fois au projet de résistance « aux paroles » :

***Une seule issue : parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la honte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y défigurent. Il n'y a point d'autre raison d'écrire. (ibid., 197)***

Toutefois, ce travail de sape s'effectue simultanément à la revendication d'un désir d'édification. Deux mouvements contraires coexistent donc : l'un, de défiguration, est à visée essentiellement négative. Le second, rhétorique, affiche son ambition didactique et edificatrice. Mais Ponge entend faire un usage particulier de la rhétorique. En effet,

<sup>80</sup> Les deux textes se suivent en effet dans *Proèmes*.

<sup>81</sup> Dans *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paulhan déplore en effet que la crise du langage, le « mythe du pouvoir des mots » et la hantise du cliché aient détourné les écrivains de préoccupations stylistiques et rhétoriques (*Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres* (1941), Paris, Gallimard, « Idées », 1973).

« Apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique », ce n'est pas reprendre à son compte les valeurs de persuasion déjà éprouvées ni se réfugier dans un langage absolutisé et coupé de tout lien avec le réel, mais poser d'autres fondations. Si « chacun » apprend l'art de fonder sa propre rhétorique, c'est dire que les règles à énoncer sont relatives à chaque individu, et partant aux conditions dans lesquelles il s'exprime. La rhétorique, comme art de convaincre, ne consiste pas à s'abstraire des conditions d'énonciation, mais à parier qu'un certain usage du langage peut instaurer un autre « ordre des choses », par l'effet concret du discours tenu sur les interlocuteurs. Par une inversion du rapport de force, l'ambition est donc de créer de nouvelles conditions d'énonciation, de provoquer une modification du contexte par le texte, plutôt que de subir les « poses » auxquelles contraignent « les paroles ».

Mais est-il possible de mener à bien un tel programme dans la langue française telle quelle, avec ce matériau que plusieurs textes décrivent comme irrémédiablement corrompu ? La question traverse plusieurs textes contemporains de la période d'élaboration de la poétique du parti pris, et interroge le sens et la portée à donner à l'expression « créer le langage ». « Plus-que-raisons » est celui qui affiche l'attitude de rupture la plus nette : « Que les critiques se rassurent : ils n'ont pas à lire mon livre. Je ne l'ai pas écrit en français » (*NR*, II, 314). Ce texte, d'abord paru dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, par son premier contexte éditorial comme par la posture défendue, ne se rattache pas en première approche à l'ambition rhétorique. Mais il donne à lire, dans sa discontinuité même et dans ses contradictions internes, les choix problématiques auxquels est à cette époque confronté Ponge dans l'élaboration d'une poétique : le « déluge (contre Marx, Hegel et C<sup>ie</sup>) » (*ibid.*, 313) semble ainsi situer ce texte dans la continuité de la « Justification nihiliste de l'art » et de la « catastrophe » de paroles qu'elle recommande<sup>82</sup>. Mais ce nihilisme est dans le texte de 1930 fortement nuancé par l'ambition positive qui s'y exprime :

***Point de compromis possible entre le parti pris des idées ou des choses à décrire, et le parti pris des mots. 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 pris des choses » (ibid.).***

L'affirmation d'un parti pris traduit un désir de construction, auquel fait écho une phrase de la fin du texte : « Si le manque de temps ou de forces m'oblige à choisir, je choisis les pensées *habituellement interdites* » (*ibid.*, 314). Rupture avec l'ordre des idées (même marxistes), de la langue, l'écriture est simultanément promesse de porter au jour ce qui est censuré.

Dans cette perspective, « ne pas [écrire] en français » est comme un moyen de faire

<sup>82</sup> Se situer « contre Marx, Hegel et C<sup>ie</sup> » est sans doute une manière de déplacer le terrain du combat des « idées » aux mots, selon une conception que Ponge adopte précocement, et qu'il ne cessera de réaffirmer, notamment au vu de la première réception du *Parti pris des choses*, en grande partie philosophique. En outre, comme le note Jean-Marie Gleize, cette remarque est, dans le contexte surréaliste où le texte paraît, plutôt provocatrice : « L'appel (rimbaldien) au déluge [est] suivi d'une parenthèse assez bizarre dans le numéro un d'une revue qui s'ouvre sur une réponse clairement "communiste" au Bureau international de Littérature révolutionnaire (Boîte postale 650, Moscou), et curieuse sous la plume de quelqu'un qui est censé avoir lu le *Second Manifeste* » (*Francis Ponge, op.cit.*, p. 53).

émerger ce que la langue, comme institution, repousse, de donner lieu donc aux pensées interdites ou inédites. « Plus-que-raisons » pose donc la question de la compatibilité de la langue française avec l'ambition révolutionnaire et/ou rhétorique que Ponge affirme au même moment. Des textes de la même époque reformulent cette question : « Raisons de vivre heureux » (1928-1929) comme la note titrée « Idée du texte... » (1929) interrogent ainsi la place d'intériorité/extériorité des écrits par rapport à l'institution de la langue héritée :

***Idée du texte comme faisant partie des monuments de la langue néo-française. Qu'il soit d'un bon secours à un savant plus tard pour déchiffrer la langue néo-française. [...] Les idées exprimées, c'est tout autre chose (NNR I, II, 1065).***

Plus que sur la rupture avec la langue existante, l'accent est mis ici sur la fondation d'une langue rénovée, dont la qualification de « française » n'est pas récusée. L'instauration d'un *medium* rendant possible une communication différente et l'exposition des règles de son utilisation coïncident : le « texte » atteste l'existence de la langue néo-française, et permet d'en comprendre le fonctionnement, de le « déchiffrer ». L'utopie d'une inversion du rapport texte/langue qui s'exprime ici n'est donc pas rêve d'un langage coupé de toute attache circonstancielle. Il s'agit plutôt d'instaurer les conditions de l'échange - prévoir les diverses circonstances - en même temps que le *medium*. L'immanentisme qui se donne à lire dans ce bref texte est donc en même temps un anti-idéalisme, qui se traduit par le refus de considérer les idées en dehors de leurs conditions d'énonciation<sup>83</sup>.

Cette même question problématique de la possibilité d'écrire dans la langue française se retrouve dans les « Raisons de vivre heureux », où elle est reliée explicitement à l'élaboration de la poétique du parti pris des choses, et au choix de la rhétorique<sup>84</sup>. L'écriture se voit dans un premier temps fixer comme but de

***garder la jouissance présomptive d'une raison à l'état vif ou cru, quand elle vient d'être découverte, au milieu des circonstances uniques qui l'entourent à la même seconde. Voilà le mobile qui me fait saisir mon crayon. (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.) » (PR, I, 198)***

Le choix de l'écriture, qui s'opère contre les paroles, n'est donc pas renoncement aux circonstances, mais vise au contraire à en assurer la reviviscence. Il n'est pas non plus retraits hors de la sphère de l'action, et la proximité du crayon et de l'outil rappelle la complémentarité du stylo et du couteau rencontrée dans les satires. C'est dans une telle perspective que se formule dans ce texte le parti pris des choses, comme « [retour] de l'esprit aux choses », « mémoire des objets de sensations », qu'il s'agirait de « [décrire]

<sup>83</sup> Cette conception a des implications très concrètes pour Ponge, et lui permet notamment de résister au pouvoir d'intimidation des « idées », comme l'atteste la note préparatoire au « Comité NRF », datée de 1926 : « ne pas oublier de me placer quelques fois à ce point de vue d'où la "philosophie" apparaît comme un "mode-d'expression-comme-un-autre". [...] La philosophie comme soumise aux règles d'art littéraire. » (« CNRF (Memorandum) », PE, II, 1020-1021). C'est le même argument que Ponge opposera à Camus dans les « Pages bis » des *Proèmes*.

<sup>84</sup> « Raisons de vivre heureux » est situé vers la fin de « Natare piscem doces », la première section de *Proèmes*, et apparaît donc comme un jalon important dans le parcours de Ponge. Ce texte n'a donc pas le même statut éditorial que « Plus-que-raisons », qui ne sera repris qu'en 1967 dans *Nouveau Recueil*, et qu'« Idée du texte », publié de façon posthume dans *Nouveau nouveau recueil*.

de leur propre point de vue » (*ibid.*). Le caractère utopique d'un tel programme est immédiatement souligné, et cette impossibilité même conduit à la question de la langue :

***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. C'est ainsi que l'œuvre complète d'un auteur plus tard pourra à son tour être considérée comme une chose. Mais si l'on pensait rigoureusement selon l'idée précédente, il faudrait non point même une rhétorique par auteur mais une rhétorique par poème. [...] Le sujet, le poème de chacune de ces périodes correspondant évidemment à l'essentiel de l'homme à chacun de ses âges : comme les successives écorces d'un arbre, se détachant par l'effort naturel de l'arbre à chaque époque (ibid., 198-199).***

Un « nouvel idiome » : l'expression ne se juxtapose qu'imparfaitement à la « langue néo-française » qu'appelait de ses vœux l'« Idée du texte ». Par son étymologie, le terme désigne implicitement la capacité à dire le particulier, et, dans le texte de Ponge, ce qui est propre à des circonstances singulières<sup>85</sup>. A cet égard, « Raisons de vivre heureux » fait un pas de plus : il s'agit autant de réinventer à chaque nouvelle occasion un mode d'échange que d'élaborer une langue rénovée. La fin du texte rappelle l'attache indéfectible de ce « nouvel idiome » aux circonstances de son invention, dont il se doit d'être la trace, éphémère et dépassée, comme le suggère la comparaison avec les écorces de l'arbre.

### I.2.1.3. IDIOME, RHÉTORIQUE, CIRCONSTANCES

« Retours de l'esprit aux choses », invention d'un « nouvel idiome » et découvertes de nouvelles rhétoriques vont ainsi de pair : les choses exigent et promettent à la fois une réinvention de la langue, et des moyens d'échanges. Pourtant, si l'on trouve là l'une des formulations les plus claires et les plus connues de la poétique du parti pris des choses, elle semble par certains aspects assez distante de ce qui se donne à lire dans les textes du recueil de 1942, et, plus largement, dans le reste de l'œuvre. La question du « nouvel idiome », de la déstabilisation de la langue et de son décentrement n'affleure que marginalement dans les écrits des années 1930, essentiellement sous la forme d'inventions lexicales. « La fin de l'automne », écrit en 1936, prolonge ainsi cette attitude de rupture à l'égard de l'institution linguistique ; de même que « la Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque », le texte qui en rend compte invente ses propres mots pour décrire le phénomène : « Dans cette grenouillerie, cette amphibiguïté salubre, tout reprend forces, saute de pierre en pierre et change de pré » (*PPC*, I, 16). Les néologismes servent ici la densité de l'expression en conjoignant plusieurs significations : la grenouillerie évoque un habitat, et voisine avec « grenouillère », « lieu marécageux où les grenouilles se retirent » (Littré). De même « l'amphibiguïté » réunit en un seul terme l'atmosphère automnale où se mêlent les éléments, et l'indétermination sémantique,

<sup>85</sup> Les différents sens que propose Littré pour « idiome » font néanmoins le lien entre le particulier et ce qui est commun à un groupe donné : « 1. Caractère propre ; sens étymologique qui n'est conservé qu'en termes de théologie : ce qui est propre à une des natures de Jésus-Christ. 2. Ce qui est particulier à une langue, sens du latin *idioma*, et qui est tombé en désuétude. 3. Langue d'un peuple considéré dans ses caractères spéciaux. L'idiome français. »

principe esthétique qui permet de « reprendre force ». « De l'eau », écrit l'année d'après, offre un autre exemple de néologisme, à l'occasion de la définition du liquide : « LIQUIDE est ce qui [...] refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur. Et qui perd toute tenue à cause de cette idée fixe, de ce scrupule maladif. De ce vice, qui le rend rapide, précipité ou stagnant ; amorphe ou féroce, amorphe et féroce, féroce ténébrant, par exemple » (PPC, I, 31). Dans ce cas, les mécanismes de l'invention du mot « ténébrant » sont exposés par la phrase tâtonnante qui le précède, et qui le fait apparaître comme un résultat de la recherche, résultat lui-même relatif, comme le souligne le « par exemple » qui suit. Dans ces deux exemples, l'invention lexicale vient souligner la nécessité d'ajuster la langue à la situation à décrire, elle est justifiée par l'objet du discours.

Mais le principe même du mot-valise, ou de la dérivation d'un terme (comme c'est le cas avec « ténébrant ») suppose l'existence d'une langue préexistante sur laquelle on s'appuie pour la déployer, bien plus que pour la détruire : la sémantique n'est pas contestée en profondeur par de telles inventions lexicales. Plus que dans la destruction des mots existants, le « nouvel idiome » se construit par objectivation de la langue héritée, comme l'attestent les périphrases du type « ce que l'on nomme » ou « c'est ce qui s'appelle », souvent rencontrées dans *Le Parti pris des choses*. Ainsi désignés, les mots sont relativisés : ils apparaissent dans leur imperfection à rendre compte des choses, et dans l'arbitraire relatif d'un usage commun. Le plus souvent, plus que vers la fabrique d'une nouvelle langue, la recherche s'oriente vers l'actualisation simultanée de tous les sens possibles d'un même mot. « Le Papillon », écrit en 1936, en est l'un des exemples les plus frappants. Dans le prolongement des « Fragments métatechniques » qui recommandaient dès 1922 de s'appuyer sur le Littré<sup>86</sup>, les différents sens répertoriés par le dictionnaire servent de base au déploiement des isotopies du texte. Si le renouvellement de l'idiome français reste un impératif, il ne passe donc pas essentiellement par le démembrement ou *l'étrangement* systématique, mais bien par la production de significations dans une concomitance inédite d'acceptions suscitant une conscience linguistique accrue<sup>87</sup>. Dans cette logique, le néologisme est le prolongement possible mais nullement nécessaire de la démarche<sup>88</sup>.

Plus que par une mutation en surface s'attachant à des inventions lexicales ponctuelles, le renouvellement passe par un « ton » qui convienne aux choses<sup>89</sup> et par un

<sup>86</sup> « On peut se moquer de Littré, mais on doit user de son dictionnaire. [§] Outre la syntaxe en usage, il règle au mieux l'étymologie. Quelle science est plus nécessaire au poète ? » (NR, II, 305)

<sup>87</sup> Dans une perspective différente, il s'agit toujours de prolonger le geste de monstration de la langue opéré dans « Du logoscope » : « Regardez le logos », « regardez les mots ».

<sup>88</sup> Cette démarche, qui consiste à partir des états passés et présents de la langue, sera dominante dans le reste de l'œuvre, même si elle ne recouvrira pas toujours la même signification, cet « enracinement » de la langue pouvant conduire Ponge à des positions ouvertement nationalistes, qui trouvent dans « Nous, mots français » (NNR III, II, 1290) l'une de leurs expressions les plus crues.

<sup>89</sup> « Ad litem » se consacre ainsi à la recherche du ton adéquat pour parler des « êtres à rangs profonds qui nous entourent ». Si « un flot de paroles » ne convient pas, « il semble d'ailleurs, *a priori*, qu'un ton funèbre ou mélancolique ne doive pas mieux convenir » (PR, I, 199, nous soulignons « ton »).

agencement des mots existants et de leurs sens possibles<sup>90</sup>. La fameuse formule de « l'Introduction au "Galet" » marque de ce point de vue un infléchissement des positions des « Raisons de vivre heureux » : « Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots » (PR, I, 203). Cette exclamation suppose bien qu'une certaine combinaison des mots - pris dans leur « épaisseur », comme matériau chargé des usages antérieurs - est potentiellement susceptible de relever le défi que la complexité des choses lance au langage. Mais c'est encore une fois, comme dans les « Raisons de vivre heureux », la rencontre singulière et circonstanciée qui doit permettre de parvenir à de tels résultats :

***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 (ibid., 204).***

Prendre en compte la diversité des choses, dans le concret de leur appréhension, apparaît comme une alternative à une approche abstraite et strictement livresque. La fin du texte rappelle que le parti pris des choses va de pair avec une finalité rhétorique de l'écriture : « Pierre, galet, [...] tu serviras dès lors aux hommes à bien d'autres expressions [que celles trouvées par les auteurs précédents], tu leur fourniras pour leurs discussions entre eux ou avec eux-mêmes bien d'autres arguments » (ibid., 205).

Parallèlement à ces textes « proématiques » qui ont jusqu'ici plus particulièrement retenu notre attention dans cette section, « les manières de parler » que *Le Parti pris* explore à partir des choses observées insistent également sur la mise en situation de cette « parole muette ». On a en effet souvent insisté sur la saisie décontextualisée des « choses » dans ce recueil, dans un mouvement d'allégorisation qui les éloigne des circonstances concrètes. Pourtant, s'il y a un mouvement indéniable d'abstraction, parfois même vers l'être de la chose qu'il s'agit de décrire presque indépendamment des occurrences singulières, un tel mouvement est mis en tension dans *Le Parti pris des choses* avec la prise en considération de situations particulières - circonstances de la rencontre avec la chose, relations des choses avec leur entourage<sup>91</sup>.

L'appréhension progressive des choses, qui se dévoilent en plusieurs étapes correspondant à divers points de vue perceptifs, met au jour une co-constitution de la chose et de la conscience percevante, et suppose donc la prise en compte d'une pluralité d'acteurs interagissants. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, les poèmes de parti pris s'attachent à donner la parole à ce qui est muet, mais réciproquement, ils recherchent explicitement dans l'observation des choses la figuration de modes d'expression. Si cette continuité entre les comportements observés et les façons de s'exprimer est plus frappante dans les textes dits longs du *Parti pris*, elle n'est pas absente des pièces plus courtes, comme « La Mousse », écrit à la fin des années 1920.

<sup>90</sup> A cet égard, le modèle du filigrane apparaissant grâce à une certaine disposition du purin, dans « Les écuries d'Augias », garde une pertinence, même s'il s'agit ici de rendre lisible *une* parole plutôt que d'exposer *les* paroles.

<sup>91</sup> Nous reviendrons de façon plus détaillée sur cette tension entre abstraction et particularisation (voir *infra* II.1.2.2. « De la substance à la qualité, et retour »). Il nous importe pour le moment de montrer que la « chose » est saisie *en situation*.

Modes d'action, organisation politique et moyens d'expression se rencontrent et tendent à se confondre dans ce court texte. Ce qui peut rattacher « La Mousse » aux problématiques de la prise de parole ressortit en réalité de l'empêchement de la verbalisation, et de ce qui s'y substitue faute de conditions favorables à l'articulation : étouffement, trépignement, affolement, « aspirations confuses » (*PPC*, I, 28). Les « préoccupations de poils », qui accentuent cet état de confusion, contribuent également à créer ce continuellement « situation » observée et blocage de la parole. De même, les « profonds tapis, en prière lorsqu'on s'assoit dessus », jouent évidemment sur l'expression « tapis de prières » et suggèrent un usage méditatif de la parole, adressée dans l'optique matérialiste de Ponge à un destinataire imaginaire. Une parole dénuée d'efficacité donc, et qui ne peut éviter « étouffements » et « noyades ». La « crispation » d'une organisation collective contraignante imposée par les « licteurs » empêche donc que se forment clairement les « aspirations », maintenant le corps collectif de la mousse dans un état spongieux et informe, « tissu-éponge », « paillassons humides » : cette chose unique qu'est la mousse en première approche se subdivise donc dans le texte en une pluralité d'acteurs exerçant des pressions les uns sur les autres.

Ce même caractère nuisible de l'absence de forme apparaît de façon plus explicite dans « De l'eau », où les pressions exercées sont également soulignées. La soumission de l'eau à l'attraction terrestre est là aussi décrite comme une façon d'être, traduisible en façon de parler : « Toujours plus bas : telle semble être sa devise : le contraire d'excelsior » (*PPC*, I, 31). C'est encore dans le cadre d'une interaction verbale que le comportement de l'eau est saisi à la fin du texte : « Joueuse, puérile d'obéissance, revenant tout de suite *lorsqu'on la rappelle* en changeant la pente de ce côté-ci » (*ibid.*, 32, nous soulignons)<sup>92</sup>. Mais d'autres acteurs sont introduits dans cette lutte d'influence, qui peuvent induire d'autres mouvements, et viennent donc relativiser la devise :

***Cependant le soleil et la lune sont jaloux de cette influence exclusive, et ils essayent de s'exercer sur elle lorsqu'elle se trouve offrir la prise de grandes étendues, surtout si elle y est en état de moindre résistance, dispersée en flaques minces. Le soleil alors prélève un plus grand tribut. Il la force à un cyclisme perpétuel, il la traite comme un écureuil dans sa roue (ibid.).***

Le soleil est en position de tyran comme souvent chez Ponge, et sa puissance s'exerce d'autant plus facilement que les forces de l'eau sont dispersées et informes.

Proposant un mode d'être et un régime de la parole opposés, le galet résulte lui aussi dans sa forme d'un jeu d'influence : représentant « 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), le galet est le fruit d'une alliance entre l'« aïeul énorme » (*ibid.*, 50) et un « monstre également informe » (*ibid.*, 55), la mer. C'est l'influence continue de cette dernière qui en réduit la taille, sans affecter profondément sa forme : « Enfin, de jour en jour plus petit mais toujours sûr de sa forme, aveugle, solide et sec dans sa profondeur, son caractère est donc de ne pas se laisser confondre mais plutôt réduire par les eaux » (*ibid.*, 56). Si l'exemple donné par le galet permet d'en tirer une leçon similaire aux enseignements de

---

<sup>92</sup> Le *on* final renvoie évidemment au scripteur, aussi bien qu'à tout sujet confronté à « de l'eau », et/ou « aux paroles », que l'élément liquide figure ici : la situation des choses décrites tend ainsi à se confondre avec le cadre énonciatif du texte, l'énonciation représentée avec l'énonciation « effective ».

« La Mousse » et « De l'eau » - la fermeté de la forme contre le renoncement et la lâcheté de l'amorphe - une telle leçon n'a de sens que dans la prise en considération des éléments qui entourent le galet, et dans leur interaction.

Mais l'on ne peut mener longtemps au sujet de Ponge une interrogation sur les représentations de la parole sans qu'interfère à ce propos un questionnement sur l'énonciation tenue par le texte, puisque cette interférence même en constitue dans la plupart des cas le cœur. C'est même elle qui souvent confère l'interprétation des situations observées en situations de paroles. Toujours à propos de « La Mousse », les ambiguïtés de la phrase finale indiquent ce rapport problématique entre des deux niveaux d'énonciation : « Or, scalper tout simplement du vieux roc austère et solide ces terrains de tissu-éponge, ces paillassons humides, à saturation devient possible ». L'impersonnalité, sensible notamment par le choix de l'infinitif, iconise en quelque sorte l'action qu'indique la phrase : mettre à nu la pierre, se déprendre de la confusion paralysante créée par une proximité trop grande entre les différents acteurs de la parole, mettre entre parenthèses les conditions concrètes de l'échange, apparaît comme un horizon souhaitable et rendu « possible » par le texte. La poétique pongienne semble donc à cet égard prise dans une tension entre un mouvement de restitution des « objets de sensation », qui justifie toute parole fondée à leur sujet, et la nécessaire séparation d'avec les circonstances que nécessite une « expression » authentique et l'instauration d'une communication verbale renouvelée, distance que permet l'écrit.

Le modèle rhétorique qui s'affirme progressivement chez Ponge apparaît donc comme un recours contre « les paroles ». Puisque l'énonciation contraint les énoncés, et partant les idées exprimées, Ponge en vient à élaborer un modèle d'écrits qui, par leur existence même, affichent une résistance à la tentation du silence, mais qui ne se résolvent pas non plus à simplement « ridiculiser les paroles ». Il s'agit d'inventer d'autres façons de prendre la parole, de reprendre la parole. Si « les paroles » sont enchaînés à une idéologie, la parole souhaitée n'est tenable sans idéalisme qu'à condition qu'elle prenne aussi en compte les conditions de son énonciation : le *medium* certes, comme en témoignent les réflexions sur la langue elle-même, mais aussi le destinataire.

### **1.2.2. Nathalie Sarraute et la plongée dans la conversation**

---

Nathalie Sarraute part également du constat d'un enlacement des êtres et des mots, enlacement qui souvent s'apparente à une altération et à un emprisonnement. Mais là où Francis Ponge tente d'élaborer une rhétorique qui tienne compte des circonstances de l'énonciation tout en ménageant une distance à l'égard des contraintes imposées par ces circonstances, Nathalie Sarraute ancre ses écrits résolument dans les situations de paroles courantes, en accentuant au contraire le poids des conditions d'énonciation sur les mots prononcés.

Les « paroles » telles qu'elles circulent dans la société où il écrit se réduisent selon Ponge à des « fragments de masque », à des poses contraintes. Ce même motif du masque se retrouve dans les premiers écrits de Sarraute, mais, tout en relevant de préoccupations proches, il y revêt une signification sensiblement différente :

***Le masque - c'est le mot que j'emploie toujours, bien qu'il ne convienne pas très exactement, pour désigner ce visage qu'il prend dès qu'elle entre, ou même avant qu'elle n'entre, quand il entend seulement le chatouillement de sa clef dans la serrure. [...] Il est infiniment probable - et quant à moi j'en suis certain - que ce visage, il a dû l'avoir toujours en sa présence (PI, 70).***

Alors que les écrits de Ponge contemporains des « Fragments de masque », marqués par la forme théâtrale, donnent une consistance certaine au « masque », il est désigné ici comme une approximation, un idiotisme du narrateur - « c'est le mot que j'emploie toujours ». Le masque pose néanmoins la question du faux visage - faisant écho au motif de la voix qui « sonne faux », rencontré précédemment - que provoque la présence d'une autre personne, « la Fille » en l'occurrence. Les échanges du « Père » et de « la Fille » sont d'ailleurs marqués dans l'ensemble du livre par cette difficulté à instaurer un échange véritable, qui ne soit pas marqué par des rôles préétablis - celui du « Père » et de « la Fille » précisément - y compris durant la longue scène de dispute où, nous l'avons vu, les voix des deux protagonistes sont investies par des types - les « bonnes fées », la « vieille garde ». La situation de parole présente donc chez Sarraute également une analogie avec le théâtre, sur un mode dépréciatif : rôle appris, scènes obligées, types préconstruits. Ainsi la bonne venant signaler une fuite d'eau adopte-t-elle spontanément une attitude stéréotypée : « Elle a une drôle d'expression sur son visage, un air qui rappelle assez curieusement celui qu'on voit généralement aux entremetteuses de comédie : obséquieux, allécheur et légèrement émoustillé » (PI, 124). Mais là encore, c'est la présence de l'interlocuteur qui commande une telle attitude : c'est lui qui a « le don de faire surgir des gens certains gestes ou certains mots » (*ibid.*). Un passage de *Martereau* est tout entier construit sur cette théâtralisation d'une scène quotidienne : alors que le narrateur est hospitalisé et attend sa tante, elle arrive finalement, en retard, accompagnée de Martereau. Sa présence seule suffit à ce que surgisse « quelque chose de fort, de net, de bien visible : une vraie action. Quelque chose que chacun aussitôt reconnaît et nomme : un adultère... » (M, 316). Dès lors, les protagonistes se comportent comme des personnages de théâtre - « C'est vraiment comme des acteurs en train de jouer » - et le texte qui suit prend la forme d'un dialogue mélodramatique, voire vaudevillesque, entrecoupé seulement d'indications didascaliques : « Silence. La femme et le neveu restent immobiles, comme pétrifiés » (*ibid.*, 317). Les personnages eux-mêmes ne sont plus désignés que par leurs liens de parenté, selon les types du théâtre boulevardier (« le mari », « la femme », ...).

### **I.2.2.1. STRATÉGIES DE PAROLE**

Mais sans que ce figement dans des postures de « personnages » de théâtre - ou, en d'autres endroits, en des types romanesques - soit toujours explicite, la conversation est couramment chez Sarraute guidée par la situation d'interlocution plus que par le « sens ». Pour employer la terminologie d'Austin, l'accent est davantage mis sur les dimensions perlocutoire et illocutoire des actes de paroles que sur leur dimension locutoire. Bien souvent en effet, les textes jouent des contrastes entre les « conséquences », même fantasmatiques<sup>93</sup>, des paroles prononcées, et leur caractère apparemment anodin. Il s'agit donc plus des effets voulus ou produits par les mots prononcés - « conventionnels » ou non - que de leur signification en langue<sup>94</sup>. Ainsi, au début de *Martereau*, la

conversation entre le narrateur et sa tante bifurque brusquement en fonction des effets supposés des paroles précédentes : après avoir fait un récit épique de ses premières années d'épouse et d'égérie, la tante adopte un ton différent pour raconter son revirement « bohème ». Cet infléchissement est dû aux réactions silencieuses de son neveu, qu'elle interprète comme des signaux :

***Mais il se passe quelque chose. Quelque chose est en train de changer. [...] Elle a aperçu quelque chose, une vibration, moins qu'un souffle, un mouvement dans le pli de mes lèvres, dans mon regard, un vacillement, elle a compris : ce n'est pas ce qu'il faut (M, 184-185).***

L'action - ce « quelque chose » qui se passe - est ici à l'opposé de la « vraie action » citée précédemment ; elle réside dans l'interaction des personnes en présence. Les propos de la tante ne sont donc pas guidés par les « faits » préexistants au récit et qu'il ne s'agirait plus que de traduire en mots, mais par les réactions qu'il est censé provoquer : en l'occurrence se profile même un récit de ce récit. Outre la reconnaissance affective, ce sont d'autres actes de parole qu'il s'agit de provoquer :

***J'acquiesce avec sympathie, je suis touché malgré tout, vaguement flatté, on l'est toujours un peu dans ces cas-là : elles le savent et jouent à coup sûr... [...] Mme Récamier souriant au petit ramoneur, grandes dames ouvrant leur cœur généreusement à quelque petit bourgeois éperdu [...] avec cet air de sincérité, [...] de complète égalité, « qui n'est qu'à elle, on a beau dire », racontera plus tard à ses amis admiratifs et attendris celui qu'elles ont ainsi voulu gratifier (ibid., 185-186).***

Ce qui importe n'est donc pas tant le contenu de la confidence que sa dimension illocutoire. Pour reprendre la formule d'Austin, on pourrait paraphraser le discours de la tante comme suit : « *En disant cela, je fais une confidence* »<sup>95</sup>. La conversation n'est donc pas régie par une volonté d'être fidèle à une réalité, mais elle est dictée par les attentes de l'auditoire, ou par les effets recherchés.

Dans une configuration plus complexe, c'est à destination de tiers que se déroulent les échanges. Dans les conflits entre l'oncle et la tante, la bonne est ainsi prise à parti, elle est un interlocuteur à qui les paroles ne s'adressent qu'en apparence<sup>96</sup>. Lorsque, par son silence, la tante a réussi à réduire à néant toute tentative de dialogue, se met en

<sup>93</sup> Cela est particulièrement manifeste dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, écrits à la première personne, et qui jouent sur cette indécision entre paroles « effectivement » prononcées et projections fantasmagiques du narrateur. Mais l'abandon de la première personne dans la suite de l'œuvre n'implique pas pour autant une « clarification » : les mots y sont toujours saisis à travers le filtre d'une conscience, et la question de l'interprétation des intentions du locuteur se pose en fait avec plus d'acuité encore dès lors que la polyphonie est renforcée.

<sup>94</sup> Austin distingue ainsi : « l'acte locutoire », qui « possède une *signification* » ; l'acte illocutoire où le fait de dire a une certaine *valeur* » définie par convention ; « et l'acte perlocutoire, qui est l'obtention de certains *effets* par la parole », effets qui peuvent être non conventionnels (J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire (How to do things with words)*, 1962), Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 129).

<sup>95</sup> Toutefois, la situation d'énonciation est là encore complexifiée par le point de vue : le narrateur décrit les effets « non conventionnels » produits chez lui par les mots de la tante comme s'ils étaient volontairement induits par elle. Il s'agit donc en fait d'une perlocution *décrite comme* une illocution.

place cette communication à double détente :

**Alors, après un moment, quand elle a bien savouré sa victoire, [...] après quelques instants passés à se délecter, elle se met à frétiller : sa fille et moi pour notre complicité avec lui nous sommes mis au ban, mais quand une des bonnes entre, elle se met à lui sourire, à la complimenter. [...] La bonne, bien que connaissant sûrement presque aussi bien que nous cette subtile stratégie, s'y laisse prendre comme on se laisse prendre toujours aux plus grossiers compliments, elle rougit, ravie (ibid., 257).**

Il s'agit bien ici de « stratégie », que le narrateur explicite, et qui apparaît d'autant plus nettement que les mots échangés sont anodins - « Très bien chambré, cette fois, votre vin, vraiment parfait, mes félicitations » (ibid.) : ce qui fait l'intérêt de la communication ne se trouve pas dans le dictionnaire, mais réside dans les conditions de l'échange lui-même. Nathalie Sarraute porte par là même à son paroxysme la relativisation des significations : *Tropismes*, comme *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, privilégient ainsi les scènes où se confrontent des personnages unis par des liens intimes et de longue date, de sorte qu'un code second s'est établi entre eux, dans lequel les mots revêtent un sens différent de celui qu'ils possèdent en langue. A cet égard, la cellule familiale est un lieu privilégié d'exploration de ces modes de communication et de signification spécifiques : elle a ses règles, ses tabous et ses interdits propres. Ainsi, lorsque, dans le texte VI des *Tropismes*, « elle » s'inquiète qu'on laisse refroidir le petit déjeuner, le monde se divise en deux :

**Ceux qui étaient des initiés, les enfants, se précipitaient. Les autres, insouciantes et négligentes envers ces choses, ignorant leur puissance dans cette maison, répondaient poliment, d'un air tout naturel et doux : « Merci beaucoup, ne vous inquiétez pas, je prends très volontiers du café un peu froid » (Tr, VI, 10).**

Le code second implique que la phrase - « Le petit déjeuner est servi »<sup>97</sup> - est un ordre pressant de se mettre à table, ce qu'une analyse strictement sémantique ne permet pas de comprendre, et ce que ne comprennent effectivement pas les invités. Cette incompréhension, ou l'ignorance plus ou moins délibérée des implications pragmatiques des mots, leur assure une certaine liberté d'action dont ne jouissent pas les « initiés, les enfants », car ces invités ne sont pas soumis à l'autorité du « elle ». En l'occurrence, l'établissement d'un code second est le corollaire d'un pouvoir effectif.

Une situation approuvée se retrouve dans *Portrait d'un inconnu*, où, lors d'un dîner, un ami de « La Fille » évoque devant « le Vieux » son amour du golf. Pour apparemment anodines que soient ses déclarations, elles sont, de par la présence du « Père », assimilées par le narrateur à des exercices extrêmement risqués :

**Le jeune acrobate avançait d'un pas léger sur la corde tendue et nous le regardions. [...] Il adorait cela, disait-il, et nous le regardions : il se balançait**

<sup>96</sup> On n'est pas loin là non plus de la « double énonciation » qui caractérise selon Larthomas le langage dramatique : « La réplique la plus banale est destinée à la fois au personnage auquel elle s'adresse et au public » (P. Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 53). La conscience, si développée chez les personnages de Sarraute, de tenir un discours à double destination, en fait en quelque sorte des dramaturges de leurs propres discours.

<sup>97</sup> Cette phrase n'apparaît pas dans le texte, mais elle est présumée par le cadre narratif.

***maintenant nonchalamment, suspendu par les mains au-dessus du vide... [...] il se balançait plus fort, nous le regardions... il allait, d'un moment à l'autre, prendre son élan - « Est-ce que vous jouez au golf ? » (PI, 119)***

Là encore, celui qui détient l'autorité impose des interdits non écrits et même non dits, mais, dans cette langue cachée dans la langue courante, « jouer au golf » signifie « gaspiller de l'argent », « se complaire dans des plaisirs d'esthète » : dans ce contexte, déclarer son amour pour ce sport a donc valeur de provocation. Mais si ici l'interdit rencontre malgré tout un écho dans une réalité sociale des années 1940 (et au-delà), à savoir que le golf est un sport effectivement coûteux qui est une marque de distinction sociale, les tabous qui ont cours entre le narrateur et « la Fille » semblent en revanche étrangers aux interdits culturels plus généralement partagés :

***Il y a des mots - anodins en apparence comme des mots de passe - que je ne prononce jamais devant elle, je m'en garde bien. [...] Ces mots me font très peur. J'aurais l'impression, en les disant devant elle, d'arracher un pansement et de mettre à nu une plaie à vif. [...] Mais cette fois, je suis décidé. [...] Je saisis délicatement un des coins du pansement... je tire : « Et monsieur votre père ? Comment va-t-il ? On m'a dit que vous avez déménagé ? Vous n'habitez plus avec lui ? » (PI, 66).***

Les « mots de passe » correspondent dans l'usage courant à ce que la linguistique nomme depuis Jakobson la fonction phatique<sup>98</sup> : ils semblent davantage destinés à « prolonger la conversation »<sup>99</sup>, ou dictés par des conventions de bienséance, qu'à permettre un véritable échange d'informations. Or ces mots revêtent *en la circonstance*, entre les deux protagonistes, la valeur d'une véritable agression et leur énonciation est vécue par le narrateur comme une transgression : une fois encore, l'attention se porte sur des implications spécifiques et contingentes - au moment, aux interlocuteurs - plus que sur une valeur sémantique des mots en langue.

### **I.2.2.2. DES MOTS ADRESSÉS**

Les interlocuteurs, les rapports de pouvoir que le locuteur entretient avec eux, les effets perçus et escomptés des paroles prononcées, sont donc ce qui régit au premier chef la conversation chez Sarraute, de sorte que ces échanges quotidiens se font souvent théâtraux : la conscience aiguë que les personnages ont de parler pour un public aux attentes déterminées, qui exige d'eux des postures et des mots précis, participe de cette analogie entre la conversation et le numéro d'acteur.

Mais si le modèle théâtral est toujours un contre-modèle lorsqu'il est convoqué explicitement, il ne s'oppose pas chez Sarraute à un usage absolu du langage, se déployant librement dans une conscience solipsiste ne s'entretenant qu'avec elle-même. En effet, même lorsque les consciences sont saisies dans l'intimité de ce qu'il est convenu

<sup>98</sup> Elle désigne « les messages qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne (« Allô, vous m'entendez ? »), à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas. » (R. Jakobson, *Essais de linguistique générale* (1963), t. 1, Paris, Minuit, « Double », 1994, p. 217).

<sup>99</sup> *Ibid.*

d'appeler le monologue intérieur, des voix étrangères, des mots « du dehors » ne cessent d'interférer. Et les mots, même s'ils ne sont pas prononcés, sont malgré tout toujours adressés, ne serait-ce qu'à un interlocuteur fictif. Alors qu'il entreprend son voyage juste après avoir vu le « spécialiste », le narrateur de *Portrait d'un inconnu* détaille ses impressions intimes à partir de catégories qui sont en quelque sorte importées dans sa conscience. Tandis qu'il se promène dans la ville étrangère, s'abandonnant en apparence à ses impressions, la sensation est comme saisie simultanément de l'extérieur :

***Quand je suis sorti me promener dans l'air parfumé et frais du matin, cet air de là-bas, plus pur, plus vif, plus exaltant qu'ailleurs (« de l'ozone », je me disais cela en marchant), il me semblait qu'une main puissante et douce me soulevait (PI, 82).***

La caractérisation de l'air par sa composition chimique, placée entre guillemets, interfère ainsi avec la sensation singulière. Plus significatif, l'ensemble du passage est placé d'emblée sous l'autorité du « spécialiste » : c'est à travers la catégorie de « l'ambivalence », du désir de sortir de la « maladie » et de la complaisance simultanée à s'y enfermer, que l'entreprise du voyage est décrite. Le mot apparaît ainsi au début de la séquence : « L'ambivalence : c'est très fort d'avoir découvert cela - cette répulsion mêlée d'attrait, cette coexistence chez le même individu, à l'égard du même objet, de haine et d'amour » (PI, 80). Si la consultation du spécialiste donne lieu juste avant à une scène clairement parodique, la notion qu'il propose au narrateur est malgré tout celle qui s'impose à lui pour rendre compte de son expérience. Elle revient quelques pages plus loin : « Et c'est là déjà, cependant, que l'ambivalence a dû jouer. Sournoisement, comme toujours, à mon insu : dans le choix même de la ville » (*ibid.*, 82).

Cette présence des « autres » dans l'intimité de la conscience - présence qui se manifeste à travers les traces laissées par leurs mots - n'est cependant pas l'apanage du narrateur. L'angoisse nocturne du « Vieux », si elle permet de le saisir en dehors des contours fermes qu'il propose en général, comme lorsqu'il « parade devant l'adolescent crédule » (*ibid.*, 108), s'étaye cependant sur des mots entendus auparavant, et incorporés :

***La vieille est là, près de lui, sur le banc, avec son ventre pointu, sa bouche édentée... [...] c'est là, il le sent : quelque chose qui a mûri dans tout cela, qui a éclos dans cette odeur, ces sifflements [...] c'est là, il le tient maintenant, cela avait pénétré en lui si insidieusement qu'il n'avait perçu sur le moment, comme lorsque l'épine pénètre dans la chair, qu'un picotement passager, mais maintenant il le sent [...] : « Ils sont durs avec vous » (*ibid.*, 109)<sup>100</sup>.***

Ce qui cristallise les affects, ce sont donc bien des mots qui résonnent dans la conscience longtemps après qu'ils ont été entendus. Mais, plus que cela, le déroulement de la « pensée » prend lui aussi la forme d'un dialogue, répétition de la scène de dispute qui suivra dans le livre, et fantasme d'une conversation irréaliste :

***Il presse, il fouille encore, il sent comme un poids, une boule brûlante dans la poitrine, au creux de l'estomac, et tout à coup un élancement plus fort : « Le fruit***

---

<sup>100</sup> Ces mots sont ceux que lui adresse une vieille connaissance rencontrée sur un quai de gare, quelques pages plus haut : « Il lui semble que la vieille promène les mains sur ses plaies, il a envie de crier, mais elle ne voit rien... Elle prononce innocemment les paroles consacrées : "Ils sont durs avec vous..." » (PI, 98).

**de quarante années de labeur » - les mots déchirent comme des pointes de fer : « Quarante années de labeur », le fruit de quarante années de privations, d'efforts, c'est cela qu'ils dévorent, qu'ils arrachent par petits morceaux - des lamproies. [...] Il n'avait pas eu de peine, le charlatan, à la persuader en un tour de main. Il voit son cou qui se tend, sa tête qui branle : « Ah : hffi... vraiment, docteur, vous pensez ? » (ibid., 110).**

« Le Vieux », qui en d'autres passages apparaît comme le type même du personnage monolithique et monologique, est donc lui aussi hanté par les mots des autres. Les discours intérieurs tels qu'ils apparaissent chez Sarraute sont ainsi discours avec et pour autrui, puisqu'il s'agit bien plus de dialogues intérieurs que de monologues. Si la conversation courante est la plupart du temps régie par les conditions de l'énonciation, le soliloque ne constitue apparemment pas un contre-modèle salvateur : ce contexte énonciatif ne fait pas apparaître les mots « en eux-mêmes », comme libérés de toute conséquence pragmatique. Y compris dans ce cas, ils sont toujours pris dans une situation, même fantasmée.

### **I.2.2.3. « EN VÉRITÉ, INDÉFINISSABLE, SANS CONTOURS »**

Est-ce à dire pour autant que ce primat des enjeux d'énonciation sur les énoncés eux-mêmes soit une donnée indépassable des échanges dans l'univers de Sarraute, où aucune distance vis-à-vis des mots ne serait possible ? La question de la « situation fantasmée » est à cet égard cruciale. En effet, les trois premières œuvres proposent quasi systématiquement une focalisation interne, et il est *a priori* permis de penser qu'en dehors de la conscience percevante, d'autres modes de communication plus détachés des conditions de l'énonciation sont possibles. Les narrateurs de *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* sont de fait confrontés à des « personnages » qui incarnent la santé mentale, le pragmatisme, la loi, et rejettent leurs perceptions, en particulier concernant les enjeux invisibles de la conversation. La capacité du narrateur de *Portrait d'un inconnu* à voir « l'autre aspect » des choses, « celui dont on ne parle pas dans les livres de médecine tant il est naturel, anodin » (*PI*, 48), est ainsi perçue par son entourage comme pathologique, et on le conduit bien vite chez le « spécialiste ». Selon celui-ci, les sensations n'ont aucun support objectif et relèvent d'un défaut de « contact avec le réel ». Le narrateur du deuxième roman est lui aussi « malade », sans que cette maladie soit explicitement reliée à ses perceptions singulières<sup>101</sup>. Toutefois, son obstination à l'analyse est à plusieurs reprises décrite par Martereau et l'oncle comme une perte du sens de la réalité, une rêvasserie efféminée et à la limite de la pathologie. Ainsi, lorsque le narrateur revient de chez les Martereau sans la lettre qu'il devait y récupérer, et raconte à son oncle combien il a été touché par leur peine, il se fait vertement réprimander : « Laisse-moi rire. Ils sont en train de rire, eux, là-bas, je t'en réponds. Ils rient de la façon dont ils t'ont "eu" ; ce n'est pas permis, à ton âge, tu n'es pas une femmelette, tu n'as pas quatre ans » (*M*, 289). Et lorsque le narrateur tente d'entraîner son interlocuteur dans l'analyse de la conversation qu'il a eue avec les Martereau, le clivage s'accroît encore, entre « les faits » et « ce [que l'oncle] appelle en ricanant la psychologie » (*ibid*, 290). Ailleurs, cette opposition est renvoyée plus explicitement encore à deux régimes de la

<sup>101</sup> Même si Martereau semble aller dans ce sens lorsqu'il parle de « maladie des riches ».

parole : d'un côté, le sens est objectivable à partir des significations en langue, de l'autre, le fonctionnement de la conversation est essentiellement intersubjectif et relatif aux forces en présence. En l'occurrence c'est la tante qui se demande si l'oncle n'a pas blessé Martereau par certains de ses propos, et s'appuie pour le montrer sur certaines de ses sensations. La réplique de l'oncle renvoie là encore de telles interprétations du côté d'une perception féminine et déviante : « Tu crois que Martereau est comme vous, une sensitive... un grand délicat... Eh bien je te dis qu'il n'a rien pensé, rien remarqué, ce n'est pas une femme, un petit énervé... » (M, 249). A ce moment-là du roman, le narrateur fait sienne cette interprétation de l'oncle, et tient un discours plus général sur les deux façons de considérer les mots :

***Martereau s'il nous voyait serait contre nous avec lui : mais bien sûr qu'il n'a rien remarqué... Quelle idée... [...] Ils seraient ensemble, du bon côté, celui des hommes sains et forts, nous ne sommes pas des femmelettes, n'est-ce pas ? comme votre oncle l'a si bien dit, des petits écorchés vifs, des compliqués. [...] Son esprit adhère étroitement aux contours des mots : des contours familiers, rassurants. Les mots ne sont pas pour lui ce qu'ils sont pour moi - des minces capsules protectrices qui enrobent des germes nocifs, mais des objets durs et pleins, d'une seule coulée, on aurait beau les ouvrir, faire des coupes, bien examiner, on n'y découvrirait rien (M, 249-250).***

Dans ce passage se font jour deux attitudes à l'égard des mots, qui coïncident avec deux façons d'être, deux éthiques et pour ainsi dire deux positions philosophiques : comme unités univoques et insécables, littéralement inanalysables, les mots coïncident pour l'oncle et Martereau avec la perception des choses, de sorte qu'il existe une adéquation parfaite entre les perceptions et les mots qui en rendent compte. Ainsi en est-il pour Martereau, comme le suppose du moins le narrateur en cet endroit du texte : « Son esprit adhère étroitement aux contours des mots ». Logiquement, ce sentiment existe chez ceux que les mots tels qu'ils sont servent : ils possèdent le pouvoir, la santé. A cet usage des mots, le narrateur oppose sa propre appréhension des signes. L'image des gélules empoisonnées suggère bien que le pouvoir des mots réside dans leur capacité à sortir de limites prédéfinies - les « capsules » qui éclatent facilement - et à opérer de façon différée, à distance. Cette conscience des effets possibles de la parole est perçue de l'extérieur comme négation des « faits ». On pourrait dire à la limite que la capacité du narrateur à faire un usage pragmatique du langage - au sens courant du terme - est amoindrie par sa trop grande prise en compte des enjeux pragmatiques de la conversation - au sens cette fois où l'entend la linguistique.

Mais si la possibilité d'une telle communication « virile » et rationnelle est revendiquée par certains personnages, et par moments acceptée par le(s) narrateur(s), elle fait l'objet d'une mise en doute, et les œuvres dans leur économie d'ensemble en mettent sérieusement en cause l'existence. A cet égard, *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* proposent des structures proches : le personnage - qu'il s'appelle Dumontet ou Martereau - fait obstacle et annihile finalement l'univers des mouvements infimes auxquels s'attache le narrateur. S'identifiant aux images que lui renvoient de lui « les hommes sains et forts », le narrateur de *Martereau* se qualifie de « greluchon délicat, [d]'enfant gâté » et fait sienne la devise de son oncle : « pas de quoi fouetter un chat » (M, 331). Le livre se clôt sur les paroles insignifiantes de Martereau, que rien ne vient

contester : « Dès que le soleil se couche, le froid tombe tout de suite à présent. Je crois qu'on ferait mieux de rentrer. Aidez-moi donc, tenez, à remporter tout ça » (*ibid.*, 337). Outre le triomphe du babillage quotidien, il est possible également de voir dans ces paroles un mot d'ordre : « on ferme, il n'y a plus rien à voir, et vous êtes prié de participer au rangement ». Le renoncement est plus explicite dans *Portrait d'un inconnu* : l'apaisement rassurant que procure la présence de Dumontet apparaît dans les dernières lignes comme une purification mortifère :

***Tout s'apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié. Tout juste cet air de sereine pureté que prennent toujours, dit-on, les visages des gens après leur mort. Après la mort ?... Mais non, ce n'est rien, cela non plus... Même cet air un peu étrange, comme pétrifié, cet air un peu inanimé disparaîtra à son tour... Tout s'arrangera... Ce ne sera rien... Juste un pas de plus à franchir (PI, 175).***

Cesser de porter attention à ce qui constitue les soubassements pragmatiques de la conversation s'assimile ainsi à un abandon à la mort, la pétrification n'étant elle-même qu'une étape vers une décomposition définitive. Cette image finale accrédite *a posteriori* l'idée que ce sont dans ces soubassements inaperçus que réside « la vie », qui se situe donc à l'opposé de ce que les personnages entendent généralement par ce terme.

A cet égard, la quadruple scène de *Martereau*, où les mêmes dialogues sont repris quatre fois et revêtent des significations différentes à chaque occurrence, a valeur de démonstration : elle intervient en effet juste après le moment où l'oncle oppose « les faits » à « la psychologie » défendue par le narrateur. Le démontage opéré par cette narration multiple indique bien que « les faits » sont eux-mêmes construits et ne sauraient être rendus complètement intelligibles par la prise en compte exclusive des mots prononcés : les intentions qui les investissent, les actions qu'ils cherchent à accomplir, déterminent des significations diverses. Pour ne prendre qu'un exemple, la phrase « j'ai passé une bonne soirée [...] il est bougrement intelligent », apparaît dans la première version comme un défi lancé par Martereau à sa femme : « Cette fois, il se sent parfaitement d'aplomb, il n'a aucune envie de l'aider comme il fait toujours à effacer les traces » (*ibid.*, 292). Ces mêmes mots sont dans la deuxième version le signe d'un désarroi, un appel lancé pour que l'interlocutrice apaise les angoisses, qu'elle « acquiesce tranquillement » (*M*, 298). A l'inverse, à la troisième occurrence, la phrase est censée représenter le discours de « l'homme de paille » que Martereau craint d'incarner ; il espère alors un démenti de sa femme : « Un homme de paille... Mais qui a jamais dit cela ? Quelle idée... Qu'est-ce qu'il est allé chercher... » (*M*, 303). La dernière version a un statut plus ambigu : si les propos échangés sont les mêmes, la situation créée autour d'eux s'écarte des conventions réalistes. L'affrontement entre les époux pourrait semble-t-il basculer dans le crime passionnel, et Martereau lui-même apparaît comme une « brute avinée ». La main posée sur l'épaule est remplacée par un geste plus violent, et une partie de la phrase est retranscrite en monologue intérieur sous une forme argotique :

***Il lui saisit le poignet : assez de comédies, parlons un peu, ma belle, tout seuls, là, entre nous, c'était, n'as-tu pas trouvé, il lui prend le menton, une bonne soirée bien réussie, pas, ma chatte... « Il est charmant, bougrement intelligent, hein ? » (M, 307).***

Cette reprise de la même situation par quatre fois offre en quelque sorte un démenti à

ceux qui conçoivent les mots comme « des objets durs et pleins, d'une seule coulée » : en rompant la linéarité, Sarraute déplie les significations virtuelles en fonction des enjeux pragmatiques possibles. Ce relativement long passage défait pour ainsi dire « les faits » assésés par l'oncle. Certes, l'ambiguïté quant à la validité de cette quadruple reconstitution demeure, et la dernière version notamment peut être lue comme le fruit d'une vision délirante. Malgré cette ambiguïté que ménage la narration, c'est cette vision qui tend à dominer : là où l'oncle s'en tient à la linéarité de l'échange, le livre déploie les possibles et donne consistance à cette multiplicité<sup>102</sup>.

Si la poétique pongienne entend opposer la fermeté rhétorique aux postures qu'imposent les « paroles », Nathalie Sarraute valorise au contraire la ductilité, la souplesse et l'indétermination comme ce qui constitue la vérité des êtres et des discours. Les « massues cloutées d'expressions-fixes » que propose Mallarmé sont pour l'un un modèle esthétique et pratique, pour l'autre au contraire les « mots d'une seule coulée » ne font que figer les êtres dans des postures inauthentiques et irréelles. On pourrait extrapoler à l'ensemble de l'œuvre ces mots utilisés par le narrateur de *Portrait d'un inconnu* pour décrire la vision que « la Fille » parvient à avoir de du « Père » :

***Elle le verra de nouveau, tel qu'elle le connaît, tel qu'elle l'a toujours connu, non pas cette poupée grossièrement fabriquée, cette camelote de bazar à l'usage du vulgaire mais tel qu'il est en vérité, indéfinissable, sans contours, chaud et mou, malléable... (PI, 161, nous soulignons).***

L'indétermination des contours corporels, des significations des discours, est donc à la fois la source d'une douleur ou du moins d'une inquiétude, que l'« hypersensibilité » des narrateurs traduit, mais aussi le lieu d'une vérité que les textes cherchent à rendre sensible. Le narrateur de *Portrait d'un inconnu* souhaite par moments « [revenir] dans le rang » : « Comme je voudrais leur voir aussi ces formes lisses et arrondies, ces contours purs et fermes, à ces lambeaux informes, ces ombres tremblantes, ces spectres, ces goules, ces larves qui me narguent et après lesquels je cours... » (*ibid.*, 75). Mais ce désir est reconnu comme impossible quelques lignes plus loin, et apparaît *in fine* comme mortifère, ainsi que nous l'avons vu plus haut. L'état larvaire, opposé à la fosse lisse des poupées, est dans cette perspective plus « vrai » et plus « vivant ».

La situation de parole chez Sarraute, si elle exerce une contrainte certaine chez les locuteurs, jusqu'à bloquer bien souvent toute possibilité d'échange, ne saurait cependant être considérée comme un facteur parasite qu'il s'agirait de mettre de côté pour exhumer un « sens » autonome que les conditions d'énonciation n'auraient fait que masquer. Elles sont à l'inverse constitutives de la construction des significations, et il est vain dans cette perspective de vouloir dégager un sens « intrinsèque » aux mots qu'échangent Martereau et sa femme. S'il s'agit bien pour Sarraute comme pour Ponge de « regarder le langage » qui nous façonne et nous trahit tout à la fois, une telle prospection ne passe pas chez Sarraute par une plongée dans le dictionnaire, dans la langue, mais par une attention aiguë portée aux discours. L'entreprise critique de l'écriture consiste ainsi à multiplier les points de vue pour que les rôles assignés par les situations

---

<sup>102</sup> Nous verrons par la suite (chapitre II : « Communication à inventer ») que toute l'entreprise de persuasion de Sarraute consiste à faire adopter ce point de vue à son lecteur.

de paroles, la pétrification que le langage fait subir à l'expérience sensible, soient relativisés et amoindris. S'il n'y a pas moyen de sortir de l'interlocution, la position qu'offre l'écrit est celle d'une intériorité/extériorité à l'égard des situations de parole. Là encore, la quadruple scène de *Martereau* est emblématique, dans la mesure où elle présente de façon exemplaire le geste de reprise, redéploiement et redistribution des phrases : alors que l'énonciation représentée insiste sur les processus d'enfermement et la violence dont peut être porteur le langage, l'énonciation « effective » - écrite, la prise de parole qu'est le livre - tente de ménager un espace autre, où les possibles restent ouverts. La multiplication des points de vue énonciatifs est à cet égard déterminante : les échanges entre Martereau et sa femme sont ainsi imaginés par le narrateur, dont la présence, lors de cette longue analepse, se laisse le plus souvent oublier. Mais cette présence est à nouveau perceptible, nous l'avons dit, dans la dernière version de la scène. Au sein même de cette « reconstitution », on ne sait pas toujours quel point de vue est adopté : Martereau, sa femme, les pensées de la femme telles que Martereau se les imagine, et reconstruites et imaginées par le narrateur... Cette diffraction des voix crée dans le texte un espace où les contours des êtres s'estompent, et dessine comme un continuum entre les consciences, leur rendant une certaine plasticité. Sarraute crée ainsi une situation paradoxale où, au sein de la fiction, tout propos est interprété en fonction de celui qui l'énonce, mais où l'origine de ces paroles est rendue incertaine par les dispositifs énonciatifs et narratifs qu'elle met en place.

Dès lors, l'enjeu pragmatique de l'écrit réside dans cette possibilité de coller au plus près des circonstances de la prise de parole, tout en instaurant avec le lecteur une situation d'échange qui ne soit pas elle-même soumise aux contraintes de la conversation courante. On peut voir dans les retrouvailles heureuses - mais muettes - du narrateur de *Portrait d'un inconnu* avec le tableau de « L'homme au pourpoint » comme une figuration, transposée dans le domaine de la peinture, d'un mode d'échange heureux et libérateur que permet l'art :

***Et petit à petit, je sentais comme en moi une note timide, un son d'autrefois, presque oublié, s'élevait, hésitant d'abord. Et il me semblait, tandis que je restais là devant lui, perdu, fondu en lui, que cette note hésitante et grêle, cette réponse timide qu'il avait fait sourdre de moi, pénétrait en lui, résonnait en lui, il la recueillait, il la renvoyait, fortifiée, grossie par lui comme par un amplificateur, elle montait de moi, de lui, s'élevait de plus en plus fort, un chant gonflé d'espoir qui me soulevait, m'emportait... [...] La flamme qui brûlait en lui avait, comme un chalumeau, fondu la chaîne au bout de laquelle ils me promenaient. J'étais libre (PI, 84-85).***

La note, projetée par le narrateur-spectateur vers l'œuvre perd finalement son origine pour résonner simultanément chez les deux acteurs de cet échange : indistinctement, elle « monte de moi, de lui ». Cette indétermination des positions permet de se libérer des rôles à jouer, de la « chaîne » des relations avec les « ils », les autres humains.<sup>103</sup>

### I.2.3. Conclusions partielles

La question de la prise de parole occupe dès les premiers écrits une place centrale chez

Ponge et Sarraute, tant au plan thématique que de l'élaboration de leurs poétiques. La parole, qu'on la « tienne » ou qu'on la reçoive, apparaît ainsi comme un lieu stratégique engageant tout l'être : action où tout le corps est impliqué, elle joue un rôle déterminant dans les comportements et les perceptions. C'est en effet comme parole, rapport concret d'interlocution engageant une relation avec autrui, que le langage requiert l'attention de Sarraute et de Ponge. A la limite, peu importe pour Sarraute le sens des mots tel que le dictionnaire l'homologue. L'attention se porte en revanche sur ce que *font* tels mots, employés dans certaines circonstances, face à des interlocuteurs déterminés. Le recours systématique au Littré, chez Ponge, semble relever d'une démarche opposée. Mais s'il s'agit bien de recourir à un état objectivé de la langue, attesté par le dictionnaire, ce recours se conçoit en rapport avec les circonstances de l'énonciation : il s'agit de s'extraire de la pression immédiate qu'elles exercent sur les énoncés produits. De même, l'utopie de « créer le langage » affleure parfois chez Ponge, mais il ne s'agit pas tant d'inventer une langue dégagée des contingences des échanges courants, que de ménager la possibilité de rénover ces échanges : le travail sur la langue, apparemment considérée en dehors de son utilisation en discours, trouve son origine dans une conscience aiguë de l'importance des situations d'énonciation, et se donne pour fin de permettre d'autres prises de parole. Le recours au Littré est indissociablement lié à la rhétorique.

La question de la prise de parole se trouve ainsi, chez l'un et l'autre écrivains, à la jonction entre l'intimité d'une expérience sensible et individuelle, et un ensemble de conventions collectives, reflet d'un ordre familial, social et/ou politique. En choisissant d'interroger par leurs écrits les mots en situation, Ponge et Sarraute soulignent et mettent en question les effets du langage dans ses usages courants et dominants : c'est une parole en crise qui est représentée dans leurs écrits, parole qui est souvent confisquée, censurante, et qui contraint les contenus de pensée et de perception. Toutefois, les solutions envisagées face à cette crise de la parole diffèrent : pour Ponge, il s'agit de défaire le flux des paroles, vecteur de l'idéologie qui s'infiltré dans les consciences, en lui opposant une parole ferme, résistante. La fondation d'une nouvelle rhétorique est le moyen de cette résistance, et revêt une dimension explicitement didactique. Chez Sarraute à l'inverse, c'est la rigidité des structures langagières, et plus particulièrement des discours trop bien construits qui est attaquée : l'écrit vise donc à restaurer dans la langue la souplesse et l'indétermination des êtres que les usages courants oblitèrent.

Il s'agit donc d'élaborer dans l'écrit de nouvelles façons d'user de la parole, qui permettent à la fois de saisir en les objectivant les rapports de pouvoir et les contraintes qui s'y jouent habituellement, mais qui instaurent aussi d'autres modes d'échange dans la langue, promesse de pouvoir saisir « l'autre aspect des choses », ainsi que le nomme le narrateur de *Portrait d'un inconnu*, d'être en mesure de trouver de « nouvelles qualités » et de les « [nommer] » selon Ponge. Il y a en effet chez les deux écrivains un rapport

<sup>103</sup> Cette rencontre avec l'homme au pourpoint apparaît certes comme un idéal désirable d'expérience esthétique, mais aussi comme une utopie partiellement illusoire : la « libération » du narrateur ne dure pas longtemps. L'image de la fusion, de la note qui résonne à l'unisson de l'œuvre chez le récepteur pour produire un vaste chant libérateur, coïncide en outre fort peu avec les réactions contrastées, souvent conflictuelles et, précisément, « ambivalentes », que suscite en général l'œuvre d'art chez Sarraute, comme le montreront notamment *Les Fruits d'or*, *Entre la vie et la mort* et *Vous les entendez ?*

---

singulier à la « réalité », voire à une certaine forme de vérité, qu'ils ambitionnent de mettre au jour et de transmettre. Le constat critique initial a donc pour horizon la reconnaissance par une instance tierce que d'autres modes d'échanges, permettant de mettre en mots des réalités inédites, sont possibles. L'enjeu est d'articuler la critique opérée par ces représentations de la parole à l'instauration dans l'écrit d'une situation de communication qui y échappe, mais permette de convaincre, persuader, et de transmettre cet inédit que tous deux ambitionnent de faire passer dans les mots : si l'intention de communication est au cœur de ces deux écritures, les modalités en sont à inventer.



## Chapitre II : Communication à inventer

*L'usage de la parole* : c'est le titre que Nathalie Sarraute donne au livre qu'elle publie en 1980. C'est aussi à cette expression que pense Ponge pour désigner l'ensemble de sa démarche, dès 1943. S'il ne peut être ici question d'influence exercée par l'un sur l'autre écrivain <sup>104</sup>, l'attention qu'ils ont tous deux portée à ce simple groupe de mots dit bien quelque chose d'une préoccupation commune quant à la portée de l'écriture dans son lien à l'usage quotidien de la langue, écriture définie elle aussi comme un certain usage de la parole. Un détour par le livre de 1980 peut nous permettre de préciser quelque peu le questionnement qui se dessine dès *Tropismes*. Le texte « Ton père. Ta sœur » s'ouvre ainsi :

**« Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur. » Ecoutez-les, ces paroles... elles en valent la peine, je vous assure... Je vous les avais déjà signalées, j'avais déjà attiré sur elles votre attention. Mais vous n'aviez pas voulu m'entendre... il n'est pires sourds... Non, pas vous ? Vous vous les rappelez ? J'avoue que c'est là pour moi une vraie surprise, je ne m'y attendais pas... Mais il faut tout de même, pardonnez-moi, que j'y revienne, je dois absolument les reprendre encore une fois (UP, 939).**

Une phrase est rapportée. C'est elle qui constituera le propos de ce texte qui, en recréant la situation amenant une mère à la prononcer devant son fils, s'attardera à en discerner, à en reproduire les « effets surprenants » (UP, 940). Mais avant que cette étude se développe, un autre échange s'instaure, cette fois entre le *je* écrivant et le *vous* de ses

---

<sup>104</sup> En effet, le texte de Ponge daté de 1943 ne paraît que de façon posthume, en 1992.

lecteurs. Il s'agit de requérir l'attention sur les paroles rapportées, d'amener les lecteurs à accepter l'objet apparemment dérisoire qui leur est tendu, et de se faire « entendre » par eux. Faisant référence à une de ses œuvres antérieures<sup>105</sup>, Sarraute décrit bien là sa relation à son lectorat : pour que le propos puisse se déployer, il faut d'abord susciter un *vous* capable de « donner entièrement l'oreille » (*UP*, 940) aux mots cités, ainsi qu'elle l'a fait elle-même pour écrire son texte. En 1980, ce public existe, plus totalement sourd, une communauté d'oreilles sarrautiennes qui connaissent déjà ces mots s'est constituée, même si demeure la nécessité de s'assurer de ce lien. Ce qui frappe également dans ce court passage, c'est le contraste entre les mots rapportés, dont tout l'enjeu est d'assigner une place clairement définie à l'interlocuteur, et l'indétermination de l'adresse qui suit, où le *je* est incertain de l'écoute qui lui est accordée, de l'identité et du nombre de ceux qui l'écoutent : familiers de l'œuvre ou nouveaux venus, lecteurs attentifs ou refusant d'entendre... Deux usages de la parole s'esquissent ainsi dans ces quelques lignes : la parole rapportée ou « représentée », qui constitue l'objet du texte et qu'il nous faut entendre dans toutes ses résonances, et la parole effectivement tenue, qui doit elle-même susciter son auditoire et s'assurer de sa coopération. *L'Usage de la parole* est donc l'objet même de l'investigation du livre - le désignant thématiquement - et l'invention qui s'opère dans la prise de parole qu'est le livre, sans que ces deux dimensions, thématique et rhématique<sup>106</sup>, ne se recoupent complètement.

Lorsque Sarraute commence à écrire, la question ne saurait se poser tout à fait dans ces termes : il n'y a évidemment pas de *vous* lecteurs préexistants, et la question de l'adresse n'y est jamais autant explicitée. Pourtant, ce qu'exhibe le texte de 1980 ne fait que prolonger un questionnement initial : comment inventer un usage de la parole qui puisse former un lecteur capable de saisir l'usage de la parole représenté, et ce que Sarraute entend y révéler, qu'elle nomme *tropismes* ?

C'est dans la « Seconde méditation nocturne », datée de janvier 1943, que Ponge aboutit quant à lui à l'expression « L'Usage de la parole » :

***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. Nous pourrions appeler cela : L'Usage de la parole (mais c'est déjà pris)(NNR II, II, 1187)<sup>107</sup>.***

Sous la plume de Ponge, « L'Usage de la parole » désigne un pan de son œuvre, appelé plus tard « *compte-tenu des mots* » (*M*, I, 536), et revêt le statut de découverte, placée sur le même plan que le parti pris des choses, publié l'année d'avant : Ponge définit ainsi son geste d'écriture comme une entreprise de connaissance. Corrélativement à l'exploration des choses, aux ressources que l'on peut en tirer - ressources de bien-être, morales, heuristiques - est donc mise au jour une certaine façon de se servir des mots. L'expression « l'usage de la parole » ne désigne pas aussi clairement que chez Sarraute

<sup>105</sup> Nathalie Sarraute avait en effet « déjà attiré sur [ces paroles notre] attention » dans *Entre la vie et la mort*, p. 655.

<sup>106</sup> Selon la terminologie proposée par Genette (*Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 75).

<sup>107</sup> ***Ponge pense ici à la revue de Georges Hugnet qui porte ce titre, revue créée en décembre 1939.***

le mode d'échange instauré avec le lecteur, mais le fait que Ponge la qualifie de « découverte » qu'on puisse lui imputer - il anticipe ici, à la troisième personne, les avancées qu'on pourra reconnaître à « F. P. », et figure ainsi une réception à venir - suppose que cette découverte a été partagée : « l'usage de la parole » par Ponge est reconnaissable et utilisable par autrui, il constitue même pour partie le contenu de ce que le texte offre à son lecteur. Dans cette formulation mi-rétrospective mi-prospective de 1943, l'exploration des choses est donc étroitement solidaire d'une réflexion sur l'outil d'investigation de l'écrivain-chercheur, la parole<sup>108</sup>. Comme découverte partageable, cet « usage de la parole » nouveau suppose que soit pris en compte, « compris », le destinataire à qui cette découverte est transmise.

Ainsi que le suggèrent les quelques phrases de Sarraute et de Ponge citées ici, les représentations critiques des « paroles en situation » que donnent à lire leurs écrits n'aboutissent pas à un renoncement à toute parole - le silence - ni même à toute intention de communication : dans nos propos quotidiens, quelque chose d'inaperçu se loge, et il faut le dire, et se faire entendre ; beaucoup de choses restent à dire à propos de la moindre chose, et il faut les dire, et se faire entendre. Concevoir l'écriture comme un outil de connaissance, ainsi qu'ils le font, suppose, de façon indissociable, que soient pris en compte les moyens de rendre intelligibles - ou tout du moins perceptibles - les résultats de ces investigations.

Toutefois, ce lecteur ne préexiste pas : de même que l'inédit doit se conquérir sur les usages dominants de la parole, la lecture des œuvres qui le mettent en mots implique que s'invente un mode d'échange lui-même dégagé des contraintes de la communication courante. Si quelque chose d'encore inconnu est à transmettre, les modalités de cette transmission et les destinataires sont eux aussi indéterminés. C'est dire que les termes de la communication restent à inventer. Comment dès lors mettre en mots une réalité inédite - inventer des référents, décrits par les deux écrivains comme informulés jusqu'à eux - et simultanément créer les conditions d'une communication qui rende perceptible cette réalité inaperçue ? L'écriture apparaît dans cette perspective le lieu privilégié pour instaurer des conditions d'échange distinctes des usages langagiers quotidiens, usages décrits comme contraints et aliénants, comme nous l'avons vu précédemment. Mais en retour, Ponge comme Sarraute parient sur le fait que leurs textes puissent induire chez leurs lecteurs des usages différents : à l'aune de cette visée pragmatique, le rapport entre usages courants et usages littéraires ne peut donc se décrire en termes de simple exclusion réciproque. C'est la nécessité posée par les deux écrivains de cet espace spécifique et intermédiaire, et son invention, qu'il nous faut à présent explorer.

## II.1. Lire, écrire, connaître

<sup>108</sup> Dans la construction de la phrase, on ne sait si « cela », que reprend « *L'Usage de la parole* », renvoie au seul « parti qu'on peut tirer des mots », ou si l'expression englobe aussi « le parti qu'on peut tirer des choses ». Quoi qu'il en soit, « l'usage de la parole » est ainsi désigné comme l'objet central de l'entreprise d'écriture.

La représentation de ce que produit une « prise de parole » est, nous l'avons vu, une préoccupation centrale des écrits de Ponge et de Sarraute, dès leurs premiers textes. Cette attention à la langue et à ses usages s'articule cependant très tôt chez les deux écrivains à un souci de connaissance dans l'écriture : la « fermeté » des énoncés à laquelle aspire Ponge se soutient d'un rapport objectif et « vrai » à la réalité ; « l'absence de contours » qui caractérise les êtres dans les œuvres de Sarraute, correspond pour elle à une « vérité » qu'il s'agit de mettre au jour. L'exploration du *logos* et le désir de connaissance se mêlent ainsi étroitement : l'opposition entre une surface des paroles et leur soubassement qui les détermine et que met au jour l'écriture - opposition désignée ensuite par les termes de conversation et sous-conversation - indique bien la solidarité chez Sarraute de ces deux entreprises que sont l'investigation du langage et la connaissance d'une « réalité mystérieuse qui sans cesse se dérobe » (PV, 1535). De même, pour Ponge, la poétique du parti pris postule que les « ressources infinies de l'épaisseur des choses » puissent être « rendues par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots » (« Introduction au "Galet" », PR, I, 203). La réflexivité qui caractérise leurs écrits ne saurait donc se confondre avec un repli autotélique<sup>109</sup>, mais constitue un moyen d'attention renouvelée à la réalité. Toutefois, cette réalité, entendue comme construction textuelle, ne peut être appréhendée selon un modèle mimétique, et n'acquiert d'existence que dans l'écriture : la réalité suppose d'être décryptée, écrite et lue, pour qu'une vérité jusqu'alors inaperçue puisse émerger.

C'est ce lien consubstantiel entre exploration de la parole et connaissance, et la nature de la « vérité » que Ponge et Sarraute entendent formuler, qu'il s'agit à présent d'interroger.

## II.1.1. Nathalie Sarraute et « l'autre réalité »

---

### II.1.1.1. CE QUI EST À CONNAÎTRE N'A PAS DE NOM

L'*incipit* de *Portrait d'un inconnu* indique d'emblée le lien opéré par Sarraute entre la critique des usages courants de la parole et la réalité à explorer dans l'écriture : le narrateur demande si les sensations qu'il éprouve - vagues, mal définies - sont partagées par ses interlocuteurs. Face à un groupe, il essaye d'explicitier ce qu'il ressent en présence d'« elle » :

***Je leur ai demandé s'ils ne sentaient pas comme moi, s'ils n'avaient pas senti, parfois, quelque chose de bizarre, une vague émanation, quelque chose qui sortait d'elle et se collait à eux... Et ils m'ont rabroué tout de suite, d'un petit coup sec, comme toujours, faisant celui qui ne comprend pas : « Je la trouve un peu ennuyeuse, m'ont-ils dit. Je la trouve un peu assommante... » (PI, 42).***

Insistant, le narrateur ne peut qu'obtenir une autre phrase extrêmement banale : « Oui, elle semble tenir beaucoup à l'affection des gens » (*ibid.*). Plus loin, d'autres interlocuteurs

---

<sup>109</sup> Repli qu'ils discernent tous deux chez Valéry, « disciple [de Mallarmé] soufflé de verre » (PR, I, 182) selon Ponge, perdant de vue un « appel venu du cœur des choses » au profit de « minauderies de vieille coquette » (PV, 1535 et 1530) pour Sarraute : oublieux de ce qui n'est pas son écriture, l'écrivain ne peut sombrer selon eux que dans un narcissisme esthétisant.

apparemment plus sensibles aux « vagues grouillements dans les coins, [aux] choses menaçantes » (*ibid.*, 45) lui assènent finalement « de grosses « tranches de vie » aux couleurs lourdes, trop simples, absolument indignes d'eux, de moi, mais ils se contentent maintenant de n'importe quoi » (*PI*, 46). « Quelque chose » d'indéfini, d'innommé, qui passe d'un être à l'autre, se heurte à des qualificatifs au sens stable, des attitudes déjà connues et désignables en quelques mots : « ennuyeuse, assommante ». Les « tranches de vie » sur lesquelles se clôt finalement cette première scène du livre désignent génériquement ces termes, ces habitudes de paroles qui dans ce passage sont comme une négation de la sensation indéterminée du narrateur. A la sensation vague s'oppose ainsi la caractérisation psychologique hâtive, le stéréotype, le déjà formulé qui est une fin de non recevoir. Entre les qualificatifs (« ennuyeuse, assommante ») et les « tranches de vie » s'intercalent d'autres voix, entendues dans une cage d'escalier :

**« C'est un vieil égoïste, disent-elles, je l'ai toujours dit, un égoïste et un grippe-sou, des gens comme ça ne devraient pas avoir le droit de mettre au monde des enfants. Et elle, c'est une maniaque. Elle n'est pas responsable. Moi je dis qu'elle est plutôt à plaindre, la pauvre fille » (*PI*, 42).**

« Egoïste », « grippe-sou » : d'autres traits de caractère viennent désigner par avance le personnage du « Père », avant même qu'il en soit autrement fait mention. « La Fille » - mais rien à ce stade ne permet de savoir que le « elle » la désigne - reçoit d'autres caractéristiques : « maniaque », « pas responsable ».

D'emblée, la complexité, la mobilité des relations entre « le Père » et « la Fille », qui va faire l'objet de l'investigation du narrateur, s'inscrit contre les désignations rapides, les habitudes courantes de caractérisation, ressenties comme insuffisantes pour cerner cette complexité. Ce que le narrateur tente de mettre en commun avec les autres est précisément ce qu'ils refusent de connaître, et que leurs catégories de pensée, leurs habitudes de paroles, leur interdit de voir. La fin du livre, marquée par le renoncement mortifère du narrateur à ses recherches, coïncide avec son acceptation des paroles convenues, et avec le triomphe des règles courantes de la communication. Après la conversation avec « la Fille » et son fiancé, Dumontet, le narrateur se retrouve ainsi face à face avec « le Père », pour échanger des « paroles anodines, anonymes, enregistrées depuis longtemps » (*PI*, 173). Ainsi définies, de telles paroles rassemblent toutes les caractéristiques du stéréotype : elles sont répétitives et inoriginées ; « anodines », elles s'en tiennent au niveau des généralités, et présentent donc un caractère abstrait et schématique ; le figement des paroles et des pensées apparaît également en filigrane dans l'image de l'enregistrement<sup>110</sup>. Or, c'est précisément lorsque la conversation s'en tient à ces stéréotypes que l'échange s'instaure le plus facilement, au point que la parole circule indifféremment d'un locuteur à l'autre. Lors de ce glissement dans les lieux communs, une coopération amicale semble même s'établir entre le narrateur et « le Vieux » :

***Peut-être essaie-t-il maintenant de me tendre la main, de me montrer la voie, de***

<sup>110</sup> Ces caractéristiques (répétitivité, caractère inoriginé, figement) sont en effet les critères définitoires du stéréotype selon Jean-Louis Dufays. Il y ajoute une dimension axiologique (« usé, inauthentique ») également présente chez Sarraute, dimension qui n'apparaît qu'implicitement ici, mais est essentielle : le stéréotype est précisément ce qui fait obstacle à la perception de la réalité du *tropisme* (J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Margada, « Philosophie et langage », 1994, pp. 52-57).

***m'aider à franchir le pas... « D'ailleurs, vous avez vu... mon futur gendre n'est pas de la première jeunesse, hein, lui non plus... Mais ces mariages de raison entre gens un peu mûrs... » Ma tête s'incline comme malgré moi, j'achève pour lui : « Ce sont souvent les meilleurs » (PI, 174).***

Cet échange est symétrique à la tentative avortée du narrateur, au début de *Portrait d'un inconnu* : alors que dans le premier cas, il essayait d'attirer l'attention sur une sensation difficilement exprimable, et se heurtait à un refus de communiquer, ici l'échange se déroule aisément, car les deux interlocuteurs choisissent de s'en tenir au plan des énoncés déjà éprouvés, qui ne heurtent en aucune manière des représentations établies. Le caractère prévisible de la fin de la phrase du « Vieux » est à la fois ce qui permet qu'une conversation facile s'instaure, et ce qui manifeste son caractère préconstruit. La complexité des réactions, des sensations, des relations intersubjectives - désignée ailleurs par le mot *tropisme* - apparaît donc en opposition avec les réflexes langagiers et idéologiques stéréotypés, qui rendent la communication courante possible mais occultent l'objet de la recherche.

Mais le plus souvent, les personnages des fictions de Sarraute qui tentent d'attirer l'attention sur ces mouvements infimes, « vagues tremblements », « légers flageolements », se heurtent à un seul mot : « rien ». Ce clivage entre le narrateur de *Martereau* qui « coupe les cheveux en quatre » et son oncle qui ne voit « rien, pas de quoi fouetter un chat » (*M*, 331) clôt ainsi le deuxième livre <sup>111</sup>. L'opposition renvoie, nous l'avons vu, à deux conceptions du langage antagonistes, qui sont également deux manières de définir la réalité : les « mots d'une seule coulée » adhèrent à leurs référents, et dans ce cas la réalité est co-extensive à ce qui se dit. Elle se confond avec « les faits », ceux auxquels l'oncle, dans *Martereau*, décide de se cantonner. A l'inverse, l'intérêt que porte le narrateur aux enjeux souterrains de la conversation, aux mouvements invisibles et difficiles à définir, suggère que la réalité n'est pas donnée d'emblée par les mots répertoriés dans le dictionnaire.

« L'usage de la parole » engage ainsi, nous voudrions à présent y insister, des usages du monde et du réel divergents : Nathalie Sarraute rejette ainsi du côté du stéréotype la vision du monde imposée par « les mots d'une seule coulée », et lui oppose une autre réalité, qu'elle définit par son caractère inédit. Ce clivage entre une réalité conventionnelle et l'inédit dévoilé dans l'écrit, que désigne le terme de *tropisme* dans l'emploi métalittéraire qu'en fait Sarraute <sup>112</sup>, est par ailleurs théorisé dans les articles critiques et essais qu'elle commence à publier dès 1947 <sup>113</sup>. Si l'articulation entre les fictions et la parole critique de l'auteur est essentielle pour comprendre la relation établie par Sarraute entre littérature et connaissance, et surtout la façon dont ce discours auctorial informe peu à peu la réception des textes de fiction, il convient pour nous tout

---

<sup>111</sup> Mais on le trouve déjà, par exemple, dans le texte XX des *Tropismes*, lorsqu'« il » appelle des « elles », la nuit : « Elles regardaient [...] mais il n'y avait rien nulle part, rien qui pût effrayer, tout semblait bien en ordre, à sa place » (*Tr*, 27). La hantise du « rien », comme négation même du *tropisme*, traverse toute l'œuvre de Sarraute, et donne même son titre à l'une de ses pièces (*Isma ou ce qui s'appelle rien*, 1970).

<sup>112</sup> Cet emploi est tardif, et Nathalie Sarraute ne propose de réelle définition du terme que dans la préface à l'édition de poche de *L'Ere du Soupçon*, en 1964.

d'abord de saisir comment les premières œuvres mettent en place une communication spécifique avec leur lecteur, et problématisent la notion de réalité, et ce, indépendamment des déclarations de Sarraute elle-même - qu'il est toujours tentant de considérer comme un discours de vérité - et de son métalangage spécifique, qui ne viendra qu'après-coup désigner ce qui est mis en jeu dans la lecture<sup>114</sup>. C'est la nature du lien avec le lecteur, instauré en acte par les premières œuvres, que nous voudrions d'abord appréhender.

#### II.1.1.1.1. Contre une réalité stéréotypée

La thématization de la question du cliché au sein même des fictions peut se lire dans la perspective d'un lien à instaurer avec le lecteur. Les trois premiers livres se construisent ainsi sur l'opposition entre des mouvements indéfinis, vagues, - mais figurés par un ensemble de métaphores déjà cohérent - et ce qui ressort du stéréotype, que Sarraute nomme volontiers « cliché »<sup>115</sup>. « *L'Hypersensible-nourrie-de-clichés* », c'est ainsi que le narrateur de *Portrait d'un inconnu* imaginait dans sa jeunesse le portrait qu'il aurait pu faire de « la Fille », ainsi que le lui rappelle son « alter », lorsqu'ils se retrouvent : ce portrait, dans le musée imaginaire que les deux jeunes gens se sont figurés, aurait pu prendre place « au côté du *Portrait de Mme X* ou de *La jeune fille à l'éventail* ». Définissant un type, il se serait donc rangé dans la série des « scènes de genre », encourant le risque de se figer à son tour en cliché, d'autant qu'une personne, « la Fille », y est hypostasiée en un caractère. D'où les commentaires critiques du narrateur à l'égard de cette ancienne « découverte » qui ne consistait qu'à « prendre pour des trouvailles de vieilles choses oubliées... A ressasser sans fin » (*PI*, 60-61). Le mouvement de typification est récusé, et le rôle du cliché dans l'occultation de la réalité est confirmé immédiatement après par le narrateur, dans la suite de sa conversation avec son « alter » :

***Je sens qu'il n'aime pas cela, mais je veux absolument le convaincre, j'insiste : « Je t'assure, il me semble que maintenant je les vois : tous ces remous en eux, ces flageolements, ces tremblements, ces grouillements en eux de petits désirs honteux, rampants, ce que nous appelions autrefois leurs "petits démons", un seul mot, une seule bonne grosse image bien assénée, dès qu'elle pénètre là-dedans, c'est comme une particule de cristal qui tombe dans un liquide sursaturé : tout se pétrifie tout à coup, se durcit. Ils se recouvrent d'une carapace (PI, 61).***

<sup>113</sup> Soit un an après la fin de la rédaction de *Portrait d'un inconnu*, qui paraît pour la première fois chez Robert Marin en 1948. En 1947 paraissent ainsi « Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant » (*Les Temps modernes*, n°16, janvier 1947, p. 610-637), et « De Dostoïevski à Kafka », (*Les Temps modernes*, n°25, octobre 1947, p. 664-685).

<sup>114</sup> Par rapport à *Tropismes* et *Portrait d'un inconnu*, Martereau occupe à cet égard une position intermédiaire, puisqu'au moment de sa parution, en 1953, deux des quatre articles qui composeront *L'Ere du Soupçon* ont déjà paru en revue. Notons toutefois qu'avant la reprise en recueil de ces articles, en 1956, ils passèrent largement inaperçus.

<sup>115</sup> J.-L. Dufays définit le cliché comme une sous-catégorie du stéréotype (syntagme semi-figé connoté ou non) (voir J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, op. cit., p. 85). L'usage qu'en fait Sarraute est moins technique, et non exclusivement verbal : c'est précisément cette intrication de l'expérience du langage et du réel que nous voudrions mettre au jour ici.

« Remous », « flageolements », « tremblements », « grouillements » désignent « quelque chose » que, pour l'instant, seul le narrateur voit. Le tout est ramassé dans une expression semi-figée, “petits démons”, qui présente elle-même certaines caractéristiques du stéréotype : entrant en résonance avec d'autres syntagmes figés (« démon de midi », « les vieux démons »), elle s'insère dans des représentations préconstruites. Mais ce figement est désigné comme tel et relativisé : les guillemets et la glose métalinguistique - « ce que nous appelions autrefois leurs “petits démons” » - en désignent bien le caractère approximatif, localisé à une communauté restreinte (les deux amis), dans un temps révolu (« autrefois »). « Petits démons » ne saurait désigner de façon rigoureuse ces mouvements ailleurs subsumés par le terme *tropismes*, mouvements qui au contraire deviennent invisibles au contact du stéréotype.

La mise en équivalence du mot et de la « grosse image » (« un seul mot, une seule grosse image bien assénée ») dessine le continuum entre le dit et le vu qui sous-tend le discours du narrateur : le mot fait littéralement image au sens où il informe le visible. « La grosse image » rejoint ici les « grosses tranches de vie » du début du livre, et réactualise la notion de cliché, terme apparu une page auparavant : plus qu'une analogie entre procédé photographique et réflexe verbal, le cliché désigne dans ce cas le lien rigide établi entre un mot et une représentation visuelle préexistante, non spécifique aux singularités d'une situation. Utilisé comme un mécanisme de défense contre ce qu'on ne veut pas voir, il annule ce contre quoi il s'érige. *L'Hypersensible-nourrie-de-clichés* est donc hypersensible aux clichés - « “Je suis le Père, la Fille, mes Droits.” Il sont enfermés là-dedans » (*PI*, 61) - mais, conséquemment, insensible à ce qui n'est pas le cliché : dans ce rôle-là, « la Fille » est « inerte et lourd[e] », située du côté de ceux qui ne voient « rien ». A l'inverse, on peut entendre l'expression de façon oxymorique : l'hypersensible colmate ses perceptions paroxystiques par les clichés. Cette acception est actualisée lorsque « l'hypersensible » reparaît plus loin dans le livre : elle est « tapissée de petits tentacules soyeux qui frémissent, se penchent au moindre souffle » et capable de « [faire] sourdre » ces mouvements auxquels le narrateur est lui aussi sensible. Mais tout son effort à elle consiste en ce que ces mouvements restent inaperçus et non dits, à l'inverse du narrateur : « je me sentais assez d'humeur, si l'occasion se présentait, à “gaffer”, comme je fais parfois quand elle m'exaspère trop, à mettre délibérément, comme elle doit dire rageusement, “les pieds dans le plat” » (*PI*, 118). Une fois encore, les expressions figées sont mises en évidence par les guillemets. Ces mots de la langue courante, qui sont comme l'inverse d'un idiolecte, sont malgré tout rapportés explicitement à « elle ». Les expressions figées apparaissent ainsi comme une grille d'interprétation des comportements, grille normative et censurante (il y est question de ce qui se fait et ne se fait pas, ne doit pas se faire).

Dans l'usage qu'elle fait du stéréotype, Sarraute s'attache ainsi à souligner la solidarité entre les applications locales de la notion - syntagmes figés, dictons, proverbes - et les phénomènes de plus grande ampleur qu'elle recouvre - lieux communs renvoyant à une *doxa* constituée. L'accent est mis sur la relation de continuité entre réflexes langagiers et préconstruits idéologiques. « Taper sur le même clou » : l'expression de l'oncle, dans *Marterau*, s'insère ainsi dans une trame idéologique qui parcourt tout le livre. Elle intervient pour la première fois lorsque, en présence de sa femme et de son neveu,

l'oncle retrace son parcours professionnel devant Martereau :

***Moi, voyez-vous, si j'avais écrit comme Ford un livre sur l'art de réussir, j'aurais dit que ça consiste à s'intéresser à une chose, une seule, n'importe laquelle, mais à la même toute sa vie : à la chose elle-même et à rien d'autre. Taper toujours sur le même clou. Il n'y a que ça. Je leur dis toujours ça aux jeunes : taper sur le même clou... c'est là le secret. Et l'argent, ça viendra toujours - après... plus qu'il n'en faut (M, 248).***

« Taper sur le même clou » apparaît ici comme une formule quasi-figée qui résume toute une expérience et toute une philosophie. L'expression est répétée, comme un slogan qu'il convient, précisément, de marteler<sup>116</sup> afin qu'il soit repris : impersonnelle (à l'infinitif), ramassée, imagée, facilement mémorisable, la formule se donne comme une maxime personnelle ambitionnant de devenir universelle et d'entrer dans la langue commune comme une locution courante. « Taper sur le même clou » n'est certes pas une expression déjà figée, enregistrée comme telle dans le dictionnaire, mais elle en présente les caractéristiques formelles et l'intention de l'oncle est explicitement de tendre vers cette proverbialisation. Mais, si la formule choisie par Sarraute n'est pas un stéréotype linguistique constitué, elle est idéologiquement surdéterminée, et les valeurs dont elle est porteuse sont d'ailleurs explicites : il s'agit d'exalter le travail régulier - autre formulation du « goût de l'ouvrage bien fait » évoqué plus haut par l'oncle - qui permet la réussite et l'accomplissement personnels, dont le modèle est le chef d'entreprise par excellence, Henry Ford. Cet ancrage politique est d'autant plus net que sont convoqués comme contre modèles, quelques lignes auparavant, « les ingénieurs [de l'] U.R.S.S. » (M, 246). Ce clivage (géo)politique est par ailleurs redoublé par l'opposition entre les « anciens » qui ont le sens du travail, et la jeunesse, qui a perdu ces valeurs : c'est d'ailleurs sur ce motif que s'amorce la tirade de l'oncle<sup>117</sup>. On peut enfin, sans prétendre être exhaustif, discerner un dernier déterminisme axiologique dans cette formule de l'oncle, que l'on pourrait formuler par l'opposition entre pragmatiques et artistes : le dilettantisme que fustige l'oncle vise en effet plus ou moins directement les penchants artistes de son neveu, qui cherche à devenir décorateur. « Taper sur le même clou » entre ainsi en résonance étroite avec d'autres propos attribués à l'oncle, lorsque le narrateur le sollicite pour investir dans l'entreprise qu'il compte fonder. L'associé du narrateur est ainsi opposé à un certain Leneux, modèle d'éthique et de probité selon l'oncle :

***Un travailleur, celui-là, et qui a la tête solide : il sait ce qu'il fait, je t'en réponds, il connaît son affaire, il travaille mieux que n'importe lequel de ses ouvriers. Il sait planter un clou. Et ça tient, je te prie de le croire, ses trucs. C'est solide, c'est bien conçu. Il a le sens des réalités. Rien d'un rêveur. [...] Je ne l'ai pas beaucoup vu, ton patron ou ton associé, comme tu préfères, mais je l'ai bien observé. [...] Eh bien, veux-tu que je te dise : Leneux et lui, c'est juste l'opposé. [...] C'est un petit vaniteux, il a une susceptibilité d'écorché vif... je l'ai jugé du premier coup (M, 202).***

<sup>116</sup> Comme le note Valérie Minogue, l'expression appelle effectivement le mot « marteau », qui entre en résonance avec le personnage éponyme (in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, note 1 de la p. 248, p. 1796).

<sup>117</sup> « Ah ! bien sûr, les jeunes générations, ah ! la vie leur apprendra... Ils apprendront, allez... » (M, 245).

Le slogan énoncé dans la tirade citée précédemment est ici préparé par le syntagme « planter un clou », entendu littéralement (Leneux sait construire des meubles), mais qui reçoit immédiatement des déterminations axiologiques : savoir planter un clou va de pair avec « avoir l'amour du travail bien fait », et « avoir le sens des réalités ». De telles qualités s'opposent terme à terme aux valeurs défendues par le narrateur, et en l'occurrence son associé, telles que les définit l'oncle : « rêvasserie », associées ailleurs à l'inefficacité, au parasitisme, à la « poésie »<sup>118</sup>. Le discours de l'oncle illustre jusqu'à la caricature la logique du stéréotype telle qu'elle apparaît dans les fictions de Sarraute : les stéréotypes verbaux redoublent des stéréotypes idéologiques qui se veulent totalisants - « il n'y a que ça » - et prétendent définir la réalité, elle-même découpée selon des catégories tranchées et étanches. Les oppositions binaires - « c'est juste l'opposé » -, les qualifications définitives, par la réduction des êtres à des types - « petit vaniteux », « écorché vif » - ne sont donc pas de simples « façons de parler », mais sont solidaires d'une vision du monde extrêmement normée et autoritaire. Cette cohérence, et la dimension « préfabriquée » du discours de l'oncle, sont d'ailleurs soulignées, dans le premier passage cité, par une remarque du narrateur qui en relève le caractère prévisible : « Je pressens chaque mot qu'il va dire »<sup>119</sup>.

Cette continuité entre le stéréotype verbal, et le clichage des attitudes est plus sensible encore dans *Tropismes*, où la frontière entre discours direct et flux de conscience est plus ténue. Le début du texte XIV est à cet égard exemplaire en ce que les attitudes convenues recourent parfaitement les expressions toutes faites qui les désignent, le tout formant tableau :

***Bien qu'elle se tût toujours et se fînt à l'écart, modestement penchée, comptant tout bas un nouveau point, deux mailles à l'endroit, maintenant trois à l'envers et puis maintenant un rang tout à l'endroit, si féminine, si effacée (ne faites pas attention, je suis très bien ainsi, je ne demande rien pour moi), ils sentaient sans cesse, comme en un point de leur chair, sa présence. (Tr, 20)***

L'affirmation de Laurent Adert concernant les deux faces, verbale et visuelle, du cliché, éclaire particulièrement ce passage : « Le premier aspect, verbal, est pris en charge par toutes les *formes narratives du citationnel* ; le second, non-verbal, est traduit par le *langage descriptif*. [...] L'image de soi que le personnage promeut, et dont le texte épouse fidèlement l'axiologie, est corrélative d'un discours qu'il se tient à lui-même et aux autres », de sorte que « la *description* est simultanément une *citation* de lieux communs verbaux »<sup>120</sup>. Il est en effet ici quasiment impossible de distinguer ce qui relève de la

<sup>118</sup> Par exemple lors de la visite de la maison : alors que l'oncle et Marterau se félicitent de la solidité de cette construction récente (en meulière), ils supposent chez le narrateur une réticence esthétique. D'où cette remarque ironique de son oncle, qui une nouvelle fois oppose l'aspiration artistique et le sens du concret : « Ah ! mais c'est que vous ne savez pas, mon cher Marterau, vous lui portez un coup au cœur, à ce jeune homme. [...] Ce qu'ils veulent [ma femme et lui], c'est de l'ancien : un vieux château - tant pis s'il est un peu délabré - ou une chaumière... La poésie avant tout... » (M, 253).

<sup>119</sup> Le texte ménage certes une possible interprétation psychologique de cette incise : le narrateur connaît bien son oncle, et on peut considérer comme une sorte de trait de caractère du narrateur cette prescience de ce qui va se produire, chez lui qui se compare ailleurs à un galvanomètre. Toutefois la prédictibilité du stéréotype est aussi une caractéristique récurrente dans les fictions, comme dans la conversation déjà citée entre « le Vieux » et le narrateur, à la fin de *Portrait d'un inconnu*.

description du personnage en focalisation externe, de ce qui émane du discours tenu par les « ils » en l'apercevant (à qui attribuer « modestement » ?), d'autant que l'on peut identifier des bribes de discours direct (la parenthèse à la première personne, le décompte des points de tricot) : ce qui est visible coïncide donc dans un premier temps avec les discours que tiennent les différents acteurs de la scène. L'attitude corporelle, l'activité, les paroles prononcées par le « elle », tous ces éléments s'entredéterminent et convergent vers la double qualification, au milieu de la phrase : « si féminine, si effacée ». Le « si », placé devant les deux adjectifs, invite à les interpréter en discours direct, sans qu'on sache à qui attribuer ces mots : à « elle », consciente d'incarner ces qualités, ou à « eux », pour qui tout ce qui est vu et entendu les représente ? Cette incertitude souligne l'effet de stéréophonie, l'accord qui se fait autour de ces désignations, et la cohérence entre le visible, le verbal et l'axiologique<sup>121</sup>. Tout le mouvement du texte qui suit cette citation, mouvement déjà amorcé dans cette phrase<sup>122</sup>, consiste précisément à montrer comment « elle », « tapissée de ventouses mouvantes », détermine leur comportement à « eux » malgré son apparent effacement : la cohésion et l'immobilité du tableau sont ainsi remis en cause, de sorte que c'est l'ambition totalisante du stéréotype - dire le tout de la réalité, des attitudes visibles aux sentiments éprouvés en passant par la signification des mots prononcés - qui se trouve contestée.

Ce sur quoi se focalisent les textes de *Tropismes*, ce que cherchent à mettre au jour les narrateurs de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*, s'inscrit donc contre les stéréotypes<sup>123</sup>, entendus comme discours dominants et comme vision du monde, vision étant ici à entendre littéralement, puisque les textes s'attachent à montrer l'information du visible par le verbal, et réciproquement, la détermination des paroles par les images reçues, les « clichés ». En définitive, l'opposition recouvre un conflit entre le figement inhérent au cliché, et le mouvement, rendu imperceptible par les catégories verbales et idéologiques qui prévalent dans la pensée stéréotypée. Envisagé comme mouvement de figement du réel, le stéréotype a dès lors des frontières floues : en dernière instance, la dynamique de création de stéréotype serait le mouvement même du langage. En effet, le

<sup>120</sup> L. Adert, *Les mots des autres (Flaubert, Sarraute, Pinget)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 1996, 301 p., p. 180-181. Ces propos portent initialement sur *Portrait d'un inconnu* mais peuvent s'appliquer, on le voit, à *Tropismes*.

<sup>121</sup> Tout ce tableau se fonde précisément sur la synonymie entre « féminine » et « effacée ».

<sup>122</sup> La chute de la phrase (« ils sentaient sans cesse, comme en un point de leur chair, sa présence ») suggère que le tableau présenté d'abord n'est qu'un trompe-l'œil. Cette chute, longuement attendue après la tournure adversative (« bien que ») qui ouvre la phrase, introduit d'emblée une tension dans la description de cette scène de genre.

<sup>123</sup> La valorisation ponctuelle, par ces mêmes narrateurs, des expressions figées, correspond à la capacité relative du stéréotype à informer les corps et les représentations, phénomène que nous avons désigné plus haut par le terme de « conformations ». Dans de tels cas est ainsi reconnu aux stéréotypes verbaux le pouvoir de dire quelque chose de la réalité. En voici quelques exemples : « Il rit d'un de ces rires dont on dit - et l'expression est juste - qu'ils vous font froid dans le dos » (*M*, 249) ; « On n'oserait dire qu'il se sent glacé de peur ou qu'il sent ses cheveux se dresser sur sa tête, tant on se méfie, souvent à tort, de ces images stéréotypées » (*PI*, 110). Notons toutefois que dans ces deux cas le recours à l'expression figée est fortement modalisé, et ainsi mis à distance.

mot peut être considéré comme la stabilisation dans la langue d'un signe désignant une multiplicité de référents, stabilité et unité qui masquent la variabilité et la diversité de ces référents : à cet égard, toute désignation verbale encourt le risque de figer les choses et les êtres, et de négliger leurs singularités. A la limite donc, les « discours dominants » ne sont que la pointe extrême du mouvement de clichage qui menace tout discours. « Un seul mot » (selon l'expression du narrateur de *Portrait d'un inconnu*) peut donc suffire à concentrer des représentations figées, des schémas de pensée préconstruits. La fixité du vocable contredit dans ce cas la mobilité des êtres et des choses. Ce sont particulièrement les adjectifs définissant des types qui sont visés par Sarraute dans cette perspective : dans le texte de *Tropismes* précédemment cité, tout le cliché se concentre ainsi dans les deux termes « féminine » et « effacée », et le début du texte peut se lire comme un développement des images charriées par ces deux adjectifs. Mais les emplois substantivés rendent encore plus patent ce mouvement propre au stéréotype, mouvement d'essentialisation de qualités particulières et contingentes. Les voix anonymes qui traversent *Portrait d'un inconnu* et commentent la relation du « Vieux » et de sa fille, sont ainsi friandes de tels mots, qui réduisent les êtres dont elles parlent à une ou deux caractéristiques : « un égoïste et un grippe-sou » (*PI*, 42). De tels traits reviennent significativement à la fin du livre, soulignant la permanence des désignations, qui contrastent avec la variété des visions qui nous ont été données du « Vieux » : « un égoïste, monsieur, un avare comme on en fait peu... » (*PI*, 175). La « plongée dans la conversation » opérée par Sarraute apparaît à cet égard comme une manière de parer le risque de faire image. Ce risque est inhérent à l'utilisation même des mots, si on les considère dans leurs significations courantes et stabilisées, en langue, significations par définition indifférentes aux singularités de leurs actualisations particulières. Dans cette perspective, le mot seul peut être porteur d'une *doxa* constituée, de même qu'une vision du monde peut se concentrer dans un dicton.

Cette liaison étroite entre stéréotypes verbaux et schémas idéologiques recoupe aussi une solidarité entre ce qui est dicible et ce qui est visible : la question des pouvoirs des stéréotypes renvoie certes à la problématique des relations de pouvoir dans la prise de parole<sup>124</sup>, mais elle engage aussi la possibilité de voir et de percevoir donc, *in fine*, la définition de la réalité. Le conflit sous-jacent entre les personnages de fiction au sujet de ce qui est réel recoupe en effet leurs positions à l'égard des visions et expressions stéréotypées : « avoir le sens des réalités », selon l'oncle de *Martereau*, consiste à ne pas s'abandonner à des « rêvasseries », « rêvasseries » qui pour le narrateur permettent de défaire « les faits » assénés par son oncle pour mettre au jour une réalité plus complexe. Alors que les stéréotypes se caractérisent par leur volonté totalisante, les narrateurs de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau* sont animés par l'idée que « ce qui se dit » ne parvient pas à épuiser leur expérience du réel. « Ce qui se dit », au sens des convenances à respecter (on ne « met pas les pieds dans le plat », on n'attire pas l'attention sur des « flageolements, tremblements » qui remettent en cause les rôles établis dans la conversation). « Ce qui se dit » également au sens des possibilités qu'offre la langue : la désignation aisée d'une perception, d'un phénomène, suppose déjà une stabilisation dans la langue de représentations plus ou moins figées, donc une réduction

---

<sup>124</sup> Voir *supra* I.1.2. « Nathalie Sarraute ou la parole comme passage à l'acte ».

de la complexité de ce qui advient à du déjà connu. La révolte contre les stéréotypes est donc à la fois rébellion contre une *doxa* dominante et désir de connaissance, désir qui suppose la remise en cause de l'ordre langagier.

La première visite du narrateur chez les Martereau est emblématique d'une expérience qui ne parvient pas à se confondre avec les « images » et les mots échangés. Feuilletant l'album de famille en compagnie du couple Martereau, le narrateur est dans un premier temps comblé par la congruence entre les images observées, les commentaires qui en sont faits, et les postures adoptées par le couple en sa présence :

**« Là c'est nous en Corse, pendant notre voyage de noces... » [...] Lui seul, Martereau, est assez fort pour obtenir cela, sans le chercher, sans le vouloir, que je le regarde comme je fais maintenant se tenant là devant moi, adossé à la cheminée, le bras passé autour des épaules de sa femme, sans que j'aie envie de détourner les yeux, sans qu'apparaisse sur mon visage ce petit sourire contraint, [...] qui vous tire malgré vous les lèvres en pareil cas, quand les gens se mettent ainsi devant vous en position - un déclic et ce sera fait, ne bougez pas - et veulent qu'on les regarde. [...] Comme l'acier incandescent, leurs sentiments se laissent couler dans des moules tout préparés, il y deviennent des objets durs et lourds, très résistants, lisses au toucher, sans une rugosité, sans une faille... (M, 232-233).**

Durant ce passage, l'adhésion au cliché - pris encore une fois dans son double sens idéologique et photographique - n'est pas un signe d'inauthenticité, l'image présentée semblant correspondre à la réalité de ce que ressentent les personnages, réalité que le narrateur est prêt à accepter. Mais si, lors de cette première rencontre, la fascination exercée par les personnages de Martereau et de sa femme est presque complète, le caractère factice de cette composition est néanmoins suggéré, et une « autre réalité » pointe malgré tout :

**Bien sûr, il n'est peut-être pas exactement tel qu'il m'apparaît en ce moment, il améliore probablement en ma présence très légèrement sa ligne, il se donne peut-être un tout petit coup de pouce pour se confondre avec cette image de lui que je vois et qui le recouvre si parfaitement. Et puis il a d'autres aspects - des copies d'autres images tout aussi nettes : coléreux comme tous les hommes... [...] D'autres aspects encore, tout aussi sobres et purs de ligne, que sa femme même peut-être ne connaît pas ou sagement feint d'ignorer (PI, 233).**

La fabrication du cliché est ainsi reconnue, et d'« autres aspects » sont envisagés, même si, dans ce passage, ils prennent encore la forme de traits de caractère eux-mêmes stéréotypés (« coléreux comme tous les hommes » et, juste après, « volage »).

#### II.1.1.1.2. Le réel interstitiel

Plus généralement, « l'autre aspect » de la réalité<sup>125</sup> dont l'existence est suggérée par les fictions désigne ce qui n'est pas pris en charge par les images sédimentées en clichés, par les mots de la langue courante. Il entoure la réalité reconnue par tous, sans être

<sup>125</sup> Nous reprenons l'expression du narrateur de *Portrait d'un inconnu* : « Je ne cherche pas l'originalité. Je ne suis pas sorti pour cultiver mes sensations personnelles, mais pour voir – je le désire de toutes mes forces - "l'autre aspect" ; celui dont on ne parle pas dans les livres de médecine tant il est naturel, anodin, tant il est familier » (PI, 48).

immédiatement perceptible, selon une figure que le narrateur de *Martereau* décrit en ces termes : « des fioritures, ornements, guirlandes et pampres que pour me distraire mes doigts désœuvrés tressent autour de ce bâton solide et droit, bien lisse et rond que tout le monde voit » (*M*, 228). Les termes péjoratifs s'expliquent dans le contexte immédiat de ces propos<sup>126</sup>, mais disent malgré tout quelque chose de la problématisation de la notion de réalité que proposent les fictions de Sarraute : en dehors de ce qui est immédiatement visible et dicible, la réalité recouvre des formes plus complexes et plus difficiles à décrire. Le thyrses s'oppose, ou plutôt complète et nuance, « le bâton solide et droit » de la réalité commune, bâton qui n'est pas sans évoquer le clou symbolisant pour l'oncle la seule réalité acceptable<sup>127</sup>. Ainsi figurée comme ce qui entoure et brouille la linéarité simple des catégories existantes et des savoirs reconnus, la « réalité » désirée par les narrateurs de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*, esquissée dans *Tropismes*, est par définition innommée : c'est parce qu'elle n'a pas encore été catégorisée et clairement désignée qu'elle reste à connaître.

Cette réalité seconde, dont ceux qui la promeuvent se veulent les « découvreurs »<sup>128</sup>, a donc partie liée avec l'invisible et l'inédit, et se situe dans les interstices de ce qui habituellement se voit et se dit. L'exploration des mouvements - « vibrations », « ondes », « flageolements » ou « tremblements » - remet en cause le découpage du réel qu'opère la langue, - en définissant des sujets stables, désignés par un nom - et les habitudes de perception - qui nous amènent à isoler les êtres et les choses selon des contours fixes. Or le mouvement du *tropisme*, tel qu'il est figuré dans les fictions, met essentiellement en jeu plusieurs actants, et suppose donc que soient considérées comme caduques les partitions entre des sujets clos sur eux-mêmes : les « larves » aux contours indéfinis s'imposent au narrateur de *Portrait d'un inconnu* en lieu et place des « poupées » aux faces « lisses et plates » qu'il aimerait voir, comme tout le monde. Les objets eux aussi peuvent acquérir une plasticité inhabituelle lors d'échanges avec un observateur susceptible de les animer : les objets « chauds, pleins, lourds d'une mystérieuse densité » observés dans le texte XXII des *Tropismes* débordent leurs contours pour jeter une « parcelle de leur rayonnement » vers celui qui les regarde (*Tr*, 30). De même, lorsque le

<sup>126</sup> En effet, le narrateur est alors fasciné par la plénitude de la scène de félicité familiale que lui offrent les *Martereau*, et prêt à renoncer à sa propre vision du monde. Le lexique de l'ornementation - les connotations d'inutilité, d'oisiveté qui y sont attachées - renvoient par ailleurs au métier de décorateur qu'il essaye d'exercer : le narrateur intériorise donc ici la qualification de « greluchon délicat » proférée par son oncle.

<sup>127</sup> Ce thyrses évoque également Baudelaire, qui lui-même reprend ce motif à Thomas de Quincey : « Physiquement ce n'est qu'un bâton, un pur bâton, perche à houblon, tuteur de vigne, sec, dur et droit. Autour de ce bâton, dans des méandres capricieux, se jouent et folâtrant des tiges et des fleurs, celles-ci sinueuses et fuyardes, celles-là penchées comme des cloches ou des coupes renversées. Et une gloire étonnante jaillit de cette complexité de lignes et de couleurs, tendres ou éclatantes » (« Le Thyrses », *Petits poèmes en prose* (1869), éd. Lemaître, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1980, p. 162-163). La « complexité de lignes » célébrée par Baudelaire s'accompagne chez lui d'une valorisation de l'« amalgame » entre « ligne droite et ligne arabesque », que rien ne doit « diviser » ni « séparer » (p. 165), tandis que Sarraute insiste sur les rapports conflictuels entretenus par ces deux lignes, qui ne parviennent jamais à se séparer mais dont la cohésion est sans cesse remise en cause.

<sup>128</sup> C'est le cas, nous l'avons vu, du narrateur de *Portrait d'un inconnu* lorsqu'il rencontre son « alter ».

narrateur visite la maison, dans *Martereau*, le mélèze « s'incruste en [lui] » (*M*, 240). Mais c'est la scène qui donne son titre à *Portrait d'un inconnu* qui est à cet égard la plus emblématique : l'échange dynamique s'instaurant entre le narrateur de *Portrait d'un inconnu* et le tableau de « L'Homme au pourpoint » suppose lui aussi un estompement de la frontière sujet-objet, l'euphorie de l'expérience reposant sur une fusion partielle et provisoire entre les deux actants que sont le tableau et le spectateur. Un tel échange est en outre rendu possible parce que ce tableau présente lui aussi un grand degré d'indétermination : ce « Portrait d'un inconnu » est l'œuvre d'un « peintre inconnu aussi ». Il se caractérise en outre par son inachèvement : « Les lignes de son visage, de son jabot de dentelles, de son pourpoint, de ses mains, semblaient être les contours fragmentaires et incertains que découvrent à tâtons, que palpent les doigts hésitants d'un aveugle » (*PI*, 83). Ainsi que le note justement Laurent Adert, « que le peintre soit aveugle est ici une façon de signifier qu'il a affaire à l'invisible, qu'il peint l'invisible ou tente de le rendre visible », de sorte que le portrait est inconnu en un troisième sens : « il manifeste quelque chose d'inconnu »<sup>129</sup>.

Cette plasticité des corps et des consciences suppose que « la réalité », ce n'est précisément pas « du solide », du tangible, mais ce sont aussi des phénomènes invisibles à l'œil nu, et qui défient les catégories verbales existantes. Une telle réalité est donc à conquérir, elle fait l'objet d'une investigation qui cherche à la fois à définir son objet et à trouver les moyens de l'étudier. Ainsi, lors de la scène d'angoisse nocturne du « Vieux »<sup>130</sup>, dans *Portrait d'un inconnu*, les mouvements détaillés par le récit qu'en fait le narrateur se dissipent dès lors qu'ils sont considérés dans une autre perspective, qui coïncide ici avec la lumière du jour :

***Rien ne subsiste des obsessions, des tourments de la nuit. Ils font penser à ces taches, ces ombres que forment sur l'écran, dans la chambre obscure, les os d'un corps humain traversé par les rayons X. Elles disparaissent dès qu'on rallume la lumière, et le corps retrouve son opacité (PI, 113).***

La comparaison avec l'imagerie scientifique est emblématique du souci de construire une vision originale qui ne s'impose pas naturellement, et qui a même contre elle les apparences. L'univers scientifique ainsi mobilisé inscrit par ailleurs ce désir de « rendre visible » dans un mouvement plus vaste de connaissance. L'« autre aspect » de la réalité n'est donc pas une donnée, mais résulte d'une construction : si l'ambition est de le connaître, il n'est pas reconnaissable, et c'est précisément en cela qu'il est nouveau. La question de cette visibilité nouvelle de certains phénomènes clôt donc cette scène d'angoisse nocturne, qui significativement s'ouvrait sur l'absence de discours disponible pour en décrire les enjeux. Avant même de préciser le cadre narratif de la scène – « le Vieux » sursautant brutalement dans son lit, saisi d'une angoisse nocturne - le narrateur propose en effet un développement général, pour conclure sur un défaut de discours :

***Dans cette atmosphère raréfiée que fait la solitude, le silence - l'angoisse,***

<sup>129</sup> L. Adert, *Les mots des autres*, op. cit., p. 191.

<sup>130</sup> Rappelons la trame narrative de ce passage : réveillé brusquement par « un corps étranger qui est là, fiché au cœur de l'angoisse », « le Père » finit par découvrir que la source de cette agitation est le vol d'un morceau de savon par sa fille, vol pressenti puis vérifié pendant la nuit (*PI*, 106-113).

**contenue en nous dans la journée, enfle et nous oppresse : c'est une masse pesante qui emplît la tête, la poitrine, dilate les poumons, appuie comme une barre sur l'estomac, ferme la gorge comme un tampon... Personne n'a su définir exactement ce malaise étrange (PI, 107, nous soulignons).**

Ce qui motive « l'enquête » qui va se développer dans les pages suivantes, et aboutir à cette vision comparée à l'image renouvelée du corps humain qu'offrent les rayons X, c'est précisément le caractère inédit d'une sensation, ou du moins la nécessité de la préciser. Dans cette perspective, l'épisode de la barre du savon qui agite « le Vieux » vaut comme exemple s'inscrivant dans un projet de connaissance plus vaste<sup>131</sup>. En outre, cet épisode prend pour point de départ une absence de discours pour aboutir à une vision renouvelée : le mot étant perçu comme une « cristallisation », dans la langue, du déjà vu, déjà connu, une corrélation étroite s'établit entre invisible, inconnu et innommé. A cet égard, ce qui est à connaître est proprement innommable, puisque toute nomination tendrait à figer ce qui est par définition mouvement incessant. La langue apparaît donc chez Sarraute comme un lieu de pouvoir produisant structurellement des stéréotypes, selon une conception qui anticipe les pages célèbres que Barthes consacre à cette question dans sa *Leçon* :

**Les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire, en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype<sup>132</sup>.**

Le souci de fidélité au réel se traduit donc par une attention portée aux intervalles, à ce qui n'est pas compris dans les mots eux-mêmes, comme lors de la dernière rencontre entre le narrateur et Martereau :

**Je donnerais n'importe quoi pour ne pas avoir perçu dans le ton, dans le son de sa voix, moins dans les mots eux-mêmes que dans leur prolongement, dans le silence entre les mots, quelque chose d'agressif, d'un peu méprisant... (M, 332).**

La perception, traduite ici en termes approximatifs, comme demandant à être précisée, se situe dans les interstices, « entre les mots », et va à l'encontre de la signification reconnue habituellement aux paroles incriminées, ou plutôt de leur insignifiance d'échanges phatiques : « Quoi de neuf ?... Vous ne dites rien ?... Qu'est-ce que vous fabriquez ?... Comment ça va chez vous ? » (*ibid.*)

Les pages qui précèdent se sont essentiellement appuyées sur *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*. Cette réalité invisible et inédite, mais néanmoins prégnante et agissante, est pourtant présente dès *Tropismes*. En dehors du tableau du texte XIV déjà évoqué, que viennent finalement troubler les attitudes et propos inconvenants des « ils », de nombreux textes mettent en place un clivage entre deux niveaux de réalité : l'un, où il ne se passe rien de ce qui constitue habituellement un événement, l'autre, où les mouvements, imperceptibles dans la première strate, sont mis en lumière. La structure du texte XIX est à cet égard exemplaire : au début et à la fin du texte, la même scène est décrite - celle d'un enfant tendant ses deux joues, « deux faces planes », pour échanger un baiser. Mais

<sup>131</sup> Nous reviendrons plus loin sur le rôle crucial que jouent, dans cette perspective de généralisation, les développements gnominiques des narrateurs, et les procédures d'appel à l'expérience du lecteur, notamment par l'usage du *on*, du *nous* et du *vous*.

<sup>132</sup> R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, repris dans *Œuvres complètes*, vol. 5, éd. d'Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 432

entre les deux occurrences se déploient toutes les micro-actions qui entourent et déterminent ce geste banal, et qui consistent notamment à créer une réalité factice : « Ils lui montraient d'inquiétants trompe-l'œil, des fausses portes, des fausses fenêtres », de sorte que « le monde où ils l'avaient enfermé, où de toutes parts ils l'encerclaient, était sans issue » (*Tr*, 25-26). Le retour de la scène initiale du baiser, à la fin du texte, indique le caractère invisible, dans ce « monde », des mouvements précédemment décrits - un baiser ne saurait y signifier de telles choses, il reste identique à lui-même. Mais le sens de ce geste est cependant infléchi, et prend l'allure du renoncement, signalant qu'une autre réalité s'est manifestée dans le texte : « *Il ne pouvait que* tourner vers eux poliment les deux faces lisses de ses joues, l'une après l'autre, pour leur baiser » (*i bid.*, nous soulignons)<sup>133</sup>. Le texte V montre lui aussi l'effacement de phénomènes non immédiatement perceptibles dans le comportement d'un « elle », cloîtrée chez elle par des sensations dont la source paraît quasiment immatérielle : « Elle les sentait ainsi, étalés, immobiles derrière les murs, et prêts à tressaillir, à remuer ». Malgré la banalité de ce qui est observé, visible (« les façades des maisons, les boutiques, les vieilles femmes et les petits enfants qui marchaient dans la rue »), une « suprême compréhension » se fait jour chez « elle », sans toutefois que le contenu de cette « véritable intelligence » soit explicité, compréhension qui la conduit à tenir compte de cette menace latente (*Tr*, 9) : la tension entre une quotidienneté banale et aisément descriptible d'une part, de l'autre une sensation singulière et difficilement formulable, constitue là encore le ressort du texte.

Il n'en demeure pas moins que *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* explicitent davantage la problématisation de ce qu'on appelle la réalité : en effet, la question du stéréotype y est largement thématisée et, d'une certaine manière, l'affrontement entre deux conceptions de la réalité constitue même le cœur du conflit sur lequel se déploie la trame narrative. La perception d'une « autre réalité » fait en outre l'objet de développements de la part des narrateurs. Le déploiement d'une narration plus ample fait ainsi apparaître une difficulté propre à cette « autre réalité » que les fictions tentent de mettre au jour, difficulté que Sarraute intègre dans la fiction dès le deuxième livre : rétive à la mise en mots, non immédiatement visible, cette réalité est aussi difficilement communicable. Il reste donc à convaincre les interlocuteurs de la pertinence de telles visions. On peut ici rappeler les mots que le narrateur de *Portrait d'un inconnu* adresse à son « alter ego » : « Je sens qu'il n'aime pas cela, mais je veux absolument le convaincre, j'insiste : "Je t'assure, il me semble que maintenant je les vois" » (*PI*, 61). Pour que la vision cesse d'être hallucination solipsiste pour devenir réalité connue, il est ainsi nécessaire de convaincre.

*Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, on l'a souvent noté, peuvent se lire comme une enquête : cette pulsion d'investigation qui habite les narrateurs se nourrit d'une expérience de la réalité qu'ils cherchent à approcher de plus près. Cette même réalité énigmatique, sans qu'elle soit désignée explicitement comme l'objet d'une exploration, traverse déjà les textes de *Tropismes*. Les premières fictions de Sarraute problématifient la notion de « réalité » : ce qui est désigné comme réel par les narrateurs, ce qui se trouve

<sup>133</sup> La confrontation des deux niveaux de réalité est d'autant plus brutale que les actions verbales et corporelles sont particulièrement indistinctes dans ce texte, comme on l'on vu plus haut (voir *supra* I.1.2. « Nathalie Sarraute et la parole comme passage à l'acte »).

au cœur de *Tropismes*, se caractérise en premier lieu par l'exclusion du stéréotype, entendu dans toutes ses acceptions, comme préconstruit idéologique, vision figée, automatisme verbal, et même comme simple nomination. Or c'est la somme de ces stéréotypes qui définit la réalité, selon les personnages qui incarnent l'ordre établi. La continuité entre représentations verbale et visuelle, que souligne Sarraute, suggère que le monde est vu avec des mots - qu'il est lu - et que, réciproquement, n'est perceptible que ce qui est déjà mis en mots. Perceptions sensorielles et représentations verbales se renforcent ainsi mutuellement : on ne peut voir que ce qu'on a déjà entendu, on ne dit que ce qu'on a déjà vu. A la limite, toute désignation stable d'un phénomène tend, dans cette perspective, à la stéréotypie, et une perception renouvelée suppose d'affronter l'inconnu.

En effet, « l'autre réalité » qui tente de se faire jour dans les fictions brise ce schéma spéculaire de la représentation : elle est essentiellement inédite - donc invisible - et c'est précisément ce caractère inédit qui atteste sa nouveauté. La réalité n'est pas donnée mais, située entre les représentations préconstruites, elle est à découvrir. Ainsi définie, comme informulée et imperceptible selon les représentations dominantes, « l'autre réalité » présente tous les traits de l'inconnu.

Mais si « l'autre réalité » reste à connaître et fait l'objet d'une investigation, il faut que se mettent en place des moyens de la transmettre à un tiers, afin que cet inconnu ne reste pas inconnaissable. Il convient dès lors de préciser quel statut accorder à cette « autre réalité » dans l'économie d'ensemble de l'œuvre de Sarraute : comment la vision singulière des personnages accède-t-elle au statut d'expérience désirable par le lecteur ? Définie ici par ce qu'elle n'est pas - une représentation - il reste en outre à en préciser la nature et les modes de construction et de transmission.

### II.1.1.2. UNE AMBITION DE CONNAISSANCE

Le statut de « l'autre réalité » dans les trois premiers livres est toujours sujet à caution : systématiquement modalisées dans *Tropismes* par des formules comme « il lui semblait », « il paraissait certain », ramenées à des perceptions singulières de narrateurs plus ou moins marginaux dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, de telles visions ont une consistance incertaine, et leur pertinence peut paraître problématique. L'organisation narrative des textes<sup>134</sup>, la mise à distance ironique des clichés, la dislocation par la phrase sarrautienne des automatismes syntaxiques, contribuent certes, à l'intérieur même des œuvres, à donner corps à ces perceptions : la poétique de Sarraute va dans le sens d'une accréditation des visions *a priori* déviantes de ses narrateurs. Toutefois, une chose est de poser, dans la fiction, un désir de redéfinition et de connaissance de la réalité, une autre est de revendiquer, pour les écrits littéraires, l'ambition de produire et de diffuser cette connaissance.

Si, plus ou moins implicitement, les fictions suggèrent qu'une telle redéfinition de la réalité peut renouveler la perception de situations quotidiennes et éclairer leur compréhension d'un jour nouveau, cette ambition de connaissance par l'écriture - et, du

---

<sup>134</sup> Voir notre analyse de la quadruple scène de *Martereau*, qui contredit « les faits » tels que définis par l'oncle (*supra* I.2.2.3. « En vérité, indéfinissable, sans contours »). Les nombreuses analepses et prolepses de *Portrait d'un inconnu*, brisant la linéarité et l'évidence des enchaînements causaux, vont également dans ce sens.

côté de la réception, par la lecture - est affirmée beaucoup plus clairement dans les écrits critiques de Sarraute. Nous nous sommes attachés dans un premier temps à cerner, depuis les fictions mêmes, la mise en question de la notion de réalité, et le désir de connaissance qui en découle, afin d'en mieux saisir les enjeux du point de vue de la réception immédiate des œuvres, et de se donner la liberté de les appréhender sans le recours à des formulations autoriales surplombantes. Pourtant, préciser l'intention de communication qui préside à l'écriture suppose que soit prise en compte la pensée critique qui s'élabore parallèlement à l'écriture des fictions : en effet, l'ambition, reprise à son compte par l'auteur, de mettre au jour une « autre réalité », en contexte critique, nous conduit à cerner plus précisément la communication littéraire qu'elle entend instaurer comme s'apparentant à une transmission de savoir, ou, plus précisément, à une construction collective de connaissance<sup>135</sup>.

L'ambition de connaissance affirmée par Sarraute, thématifiée et figurée indirectement dans les fictions, engage en effet profondément la redéfinition des termes de la communication littéraire : si « l'autre réalité » est bien ce que les textes visent à faire reconnaître à leur lecteur, mais qu'elle est encore inaperçue, les modes de référencement des œuvres ne sauraient donc se décrire en termes de *mimésis*. En outre, l'existence même de cette « autre réalité » suppose qu'elle soit reconnue comme vraie, ou tout du moins possible, par le lecteur : l'ambition de connaissance se double ainsi d'une nécessité de persuader le récepteur.

La redéfinition par Sarraute du réalisme en littérature occupe le premier plan de son discours critique à partir de 1956, donc après la période qui nous retient pour le moment, et trouve ses formulations les plus claires dans « Ce que voient les oiseaux », le dernier des articles qui composent *L'Ere du soupçon*<sup>136</sup>, et dans « Roman et réalité », texte d'une conférence de 1959. Toutefois, l'affirmation du caractère universel de cette vision du réel, présentée de façon focalisée donc particularisée dans les premières fictions, intervient dès les articles critiques de la fin des années 1940<sup>137</sup>.

« De Dostoïevski à Kafka », publié pour la première fois en 1947 dans *Les Temps modernes*, est l'œuvre d'un écrivain qui n'a encore publié qu'un petit livre, peu connu : *Tropismes*. Même si une poétique déjà affirmée s'y dessine, la part proprement critique, fondée sur l'étude d'œuvres précises, y occupe une place importante : Nathalie Sarraute ne peut encore se permettre de parler en tant qu'auteur, en son nom propre, ce nom étant alors inconnu. C'est donc indirectement, à propos notamment de Dostoïevski et de Proust, que l'existence de « l'autre réalité » défendue par certains personnages des

<sup>135</sup> Le rôle d'attestation par les essais de cette « autre réalité » figurée dans les fictions, et la fonction des écrits critiques dans le positionnement générique de Sarraute, feront quant à eux l'objet de développements ultérieurs (voir *supra* Chapitre III : « Premiers contacts »).

<sup>136</sup> Seul des quatre articles à n'être pas paru en revue, il paraît donc pour la première fois en 1956, dans *L'Ere du Soupçon*.

<sup>137</sup> Etant donnée la période ici considérée, nous nous appuyerons donc essentiellement sur ces articles antérieurs à 1953, date de publication de *Martereau*. Toutefois, on s'autorisera quelques références aux propos ultérieurs, dans la mesure où ils offrent une explicitation exemplaire d'une pensée précédemment contenue en germe.

fictions se trouve confirmée. La résonance entre la structuration binaire des fictions - l'univers des stéréotypes s'opposant à « l'autre réalité » - et la construction de l'article critique se manifeste dès la première page de l'essai : il s'ouvre ainsi sur le constat d'une opposition entre « roman psychologique » et « roman de situation »<sup>138</sup>. Le second serait le roman moderne par excellence, selon une *doxa* critique que définit Sarraute et dont elle fait de Claude-Edmonde Magny la principale représentante. La citation que donne Sarraute de l'article choisi pour cible<sup>139</sup>, entrelacée à sa propre phrase, insiste significativement sur l'omniprésence du stéréotype, censée caractériser le héros du « roman de situation » :

***Sa conscience n'était faite que d'une trame légère « d'opinions convenues, reçues telles quelles du groupe auquel il appartient », et ces clichés eux-mêmes recouvraient « un néant profond », une quasi-totale « absence de soi-même ». Le « for intérieur », « l'ineffable intimité avec soi » n'avait été qu'un miroir à alouettes. « Le psychologique », source de tant de déceptions et de peines, n'existait pas (ES, 1558).***

L'imparfait s'explique par la situation d'énonciation mise en place dès le début de l'article : Nathalie Sarraute s'imagine les réactions d'un lecteur<sup>140</sup> soulagé par la révélation faite par les critiques (Roger Grenier, Claude-Edmonde Magny) que la psychologie ne mérite pas son attention inquiète : d'où le récit - retranscrit ici au passé - qu'il se fait de l'histoire récente du roman, histoire aboutissant au triomphe du roman de situation sur le psychologique. La polyphonie, si prégnante dans les fictions, se retrouve donc d'emblée dans l'article critique. En outre, dans la situation conflictuelle posée initialement par Sarraute, l'un des deux partis prétend nier l'existence de l'autre : ainsi résumée, il semblerait que la thèse de Claude-Edmonde Magny mette en cause toute possibilité d'existence du « psychologique », et partant la raison d'être du « roman psychologique », qui se résume dès lors à des « tentatives stériles, [des] pataugeages épuisants et [à d']énervants coupages de cheveux en quatre » (*ibid.*). « Couper les cheveux en quatre », c'est précisément ce que l'oncle reproche au narrateur de *Martereau*, et Claude-Edmonde Magny se voit donc ici confier le rôle ingrat joué par l'oncle dans la fiction, celui d'incarner un ordre définissant autoritairement le champ du réel. Ce parallélisme entre la situation fictionnelle et le conflit mis en scène dans l'article critique souligne en outre la proximité entre la position assumée ici par Sarraute et la place qu'occupe le narrateur de *Martereau* : il s'agit dans les deux cas de défendre la réalité de phénomènes dont

<sup>138</sup> Comme le souligne Ann Jefferson, l'opposition tranchée entre deux points de vue est récurrente dans les articles critiques de Nathalie Sarraute, et fait écho à des situations présentes dans les fictions : « [Le] discours critique [de Nathalie Sarraute], pour se constituer, doit ériger un discours opposé qu'elle puisse prendre pour cible. [...] A travers son œuvre critique, elle ne cesse de recréer une situation qui constitue un thème récurrent de ses ouvrages romanesques : l'exclu poussé malgré lui à affirmer certaines vérités en les jetant à la face d'un groupe qui se prend pour le gardien de l'ordre établi » (Notice à l'œuvre critique, in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. 2035-2036).

<sup>139</sup> C.-E. Magny, « Roman américain et cinéma. L'ellipse au cinéma et dans le roman », *Poésie* 45, n° 24, 1945, p. 59-72. Article repris dans *L'Age du roman américain*, Paris, Le Seuil, 1948.

<sup>140</sup> Pour être précis, il s'agit plutôt d'un récit sans origine précise : le discours adverse, celui des défenseurs du « roman de situation » en l'occurrence, est érigé en *doxa* reprise par un *on* anonyme qui en infère un récit.

l'existence même est niée par d'autres. L'article vise ainsi à démontrer la présence efficiente de cet élément mis en question, « le psychologique », y compris là où on ne l'y voyait pas : chez Kafka, pourtant emblématique du « roman de situation » selon les défenseurs de ce dernier, mais aussi dans *L'Étranger*, considéré par Maurice Blanchot<sup>141</sup> comme un exemple de roman remettant en cause la psychologie pour offrir « l'image même de la réalité »<sup>142</sup>. *A contrario*, Sarraute fait de Kafka un héritier de Dostoïevski, considéré ici comme un modèle fondateur d'investigation psychologique par la littérature.

Le débat entre deux formes génériques recoupe donc un conflit entre deux définitions de la réalité, débat que l'on pourrait ainsi résumer : le « psychologique », sur quoi se construit le « roman psychologique », a-t-il une existence autre que mythique et discursive, et permet-il de dire quelque chose du réel ? Le recoupement de la problématique abordée dans l'essai et la question implicite que posent les fictions est d'autant plus marqué que les termes que Sarraute emploie dans son article pour définir la matière psychologique, telle que traitée par Dostoïevski par exemple, sont ceux-là même qu'utilisent ses narrateurs : ainsi, les gesticulations du père Karamazov

***traduisent au-dehors, telle l'aiguille du galvanomètre qui retrace en les amplifiant les plus infimes variations d'un courant, ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent, et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie (ES, 1566).***

L'image du galvanomètre, la description tâtonnante de mouvements à la limite de la perception, tout concourt ici à identifier le « psychologique » à « l'autre réalité » évoquée dans les fictions. Mais un élément nouveau, essentiel, apparaît par rapport à la figuration de cette « autre réalité » telle que la proposent les fictions : à partir de l'étude précise d'un passage des *Frères Karamazov*, Sarraute opère ici par glissements successifs une généralisation, faisant d'abord de l'exploration du « psychologique » une caractéristique de l'ensemble de la poétique de Dostoïevski puis, dans ce passage, cette « substance » est définie comme une donnée universelle de l'expérience humaine. Alors que le présent a une fonction descriptive en début de phrase (« traduisent »), il revêt clairement une valeur gnomique dans la conclusion (« constitue »), de sorte que ce qui structure la poétique de Dostoïevski est érigé finalement en invariant qui dépasse largement les cadres d'un auteur particulier, et même de la création littéraire. Tout l'article oscille ainsi entre des constats valables localement, pour des poétiques particulières, et des affirmations de portée générale. Les développements auxquels donne lieu la formule de Dostoïevski (« « mon éternel fond », d'où il tirait, disait-il, « la matière de chacun de ses ouvrages » » (ES, 1567)), sont exemplaires à cet égard. Pour préciser ce fond, « qu'il est assez difficile de définir », Sarraute recourt à la formule de Katherine Mansfield, « *this terrible desire to establish contact* » (ES, 1568) : c'est bien aux personnages de Dostoïevski qu'elle est dans un premier temps appliquée, même s'ils sont en cela révélateurs d'un « trait de caractère général du peuple russe auquel l'œuvre de

<sup>141</sup> Nathalie Sarraute s'appuie sur les pages qu'il consacre au roman de Camus dans *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 248-253.

<sup>142</sup> M. Blanchot, *op.cit.*, cité p. 1560.

Dostoïevski tient si fortement par toutes ses racines » (ES, 1570)<sup>143</sup>. Mais ce qui est au départ une particularité de la psychologie dostoïevskienne devient quelques pages plus loin une vérité universelle que l'écrivain russe fait découvrir à ses lecteurs :

***C'est que ses personnages tendent déjà à devenir ce que les personnages de roman seront de plus en plus, non point tant des « types » humains en chair et en os, comme ceux que nous croyons apercevoir autour de nous et dont le dénombrement infini semblait être le but essentiel du romancier, que de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes. [...] Ces mouvements [que l'on rencontre par ailleurs chez Proust] sur lesquels toute son attention et celle de tous ses héros et celle du lecteur se concentre, puisés dans un fond commun, et qui, telles des gouttelettes de mercure, tendent sans cesse, à travers les enveloppes qui les séparent, à se rejoindre et à se mêler dans la masse commune ; ces états baladeurs qui traversent toute son œuvre, passent d'un personnage à l'autre, se retrouvent chez tous, sont réfractés dans chacun suivant un indice différent, et nous présentent chaque fois une de leurs innombrables nuances encore inconnues, nous font pressentir quelque chose qui serait comme un nouvel unanimisme (ES, 1571-1572).***

Là encore, le « fond » exploré par Dostoïevski selon Sarraute se confond avec ce que nous avons appelé, à la suite du narrateur de *Portrait d'un inconnu*, « l'autre réalité » : il est constitué de mouvements imperceptibles qui transgressent les frontières des consciences, abolissent les catégories répertoriées, les « types ». Mais l'expression de départ, « mon éternel fond », est ici reformulée en « fond commun », et le monde romanesque se trouve placé sur le même plan que l'expérience quotidienne de tout un chacun : l'opposition entre une réalité de surface, celle des types, et les mouvements plus secrets, qui selon Sarraute structure l'univers de Dostoïevski, est présentée comme une vérité que chacun peut vérifier pour son propre compte. C'est même cette continuité entre univers fictionnel et expérience « réelle » qui fonde la validité de l'entreprise dostoïevskienne : le « fond éternel », propre à l'écrivain russe, acquiert une valeur heuristique dans la mesure où il est reconnu comme « fond commun » à l'auteur, au personnage et à l'ensemble des lecteurs. Dostoïevski permettrait en outre de faire le

<sup>143</sup> Il est certes étonnant de voir Sarraute recourir à cette notion de « trait de caractère » supposé définir le comportement de tout un peuple, et affirmer l'enracinement d'une œuvre dans une communauté nationale. Ces affirmations semblent en effet en complète contradiction avec sa propre poétique et, précisément, la vision du monde, emprunte d'universalisme, qui la sous-tend, et que nous essayons ici de préciser. Deux hypothèses peuvent cependant éclairer ces phrases bien étranges : même si elle met peu en avant, lors de ses débuts littéraires, ses origines russes, Nathalie Sarraute indique peut-être en creux en quoi son œuvre, écrite en français, est redevable à une culture étrangère. Les modèles littéraires par ailleurs convoqués (Kafka, Woolf, Rilke) sont, à l'exception de Proust, tous étrangers : « les racines » russes de Dostoïevski ici évoquées pourraient donc paradoxalement servir à la revendication d'un certain cosmopolitisme. Le second élément d'explication est contextuel, et fait pendant à l'opposition entre Ford et les ingénieurs de l'URSS, dans le discours de l'oncle de *Martereau*. La fin de l'article, qui paraît au début de la guerre froide, évoque implicitement la révolution russe de 1917 : c'est la « divination propre à certains génies [...] qui avait fait pressentir à Dostoïevski l'immense élan fraternel du peuple russe et sa singulière destinée » (ES, 1576). Cette conception toute romantique du génie visionnaire semble donc faire de Dostoïevski un rempart politique contre le modèle culturel américain, défendu par Claude-Edmonde Magny. A cette date, Nathalie Sarraute relie donc explicitement ses analyses littéraires à des enjeux historiques et politiques précis.

départ entre plusieurs types de perception, entre ce « que nous croyons percevoir » et ce qu'effectivement « nous retrouvons en nous-mêmes ». « Etats encore inexplorés », « encore inconnus » : le progrès de la connaissance par l'écriture et dans la lecture est clairement en jeu. La bascule d'une vision propre à une poétique vers une conception valable universellement est marquée par l'usage du *nous*, qui suppose que n'importe quel lecteur est à même de reconnaître la validité de ce qui est exploré, pour peu qu'il prête attention à ces mouvements. Dans le second paragraphe, l'expression « chez tous » permet ce même glissement : interprété par rapport au début de la phrase, il renvoie aux seuls personnages de Dostoïevski, tandis que la fin, qui conclut à « un nouvel unanimisme », confère *a posteriori* une extension maximale à l'expression : ce que l'écrivain place chez tous ses personnages est valable pour tous les hommes.

Ce terme même d'unanimisme n'est pas sans faire question : même s'il ne paraît pas explicitement renvoyer à la doctrine de Jules Romains, - il n'est pas entre guillemets - il ne peut manquer d'évoquer, surtout en 1947, l'auteur de *La Vie unanime*. Il est par ailleurs difficile de ne voir dans ce terme qu'un lapsus où « unanimisme » vaudrait pour simple synonyme d'« universalisme », puisque, malgré les nombreuses rééditions du texte, Nathalie Sarraute n'a jamais modifié ce passage. La référence mérite donc d'être explorée. En effet, la définition de l'unanimisme proposée par Jules Romains n'est pas sans rapport avec le « psychologique » tel qu'essaye de le redéfinir Sarraute : « Par unanimisme, entendez simplement l'expression de la vie unanime et collective. Nous éprouvons un sentiment de la vie qui nous entoure et qui nous dépasse »<sup>144</sup>. Si le vitalisme coloré de mysticisme de Romains est relativement éloigné de la vision sarrautienne, l'appréhension des sensations et des sentiments humains dans un cadre qui dépasse les frontières classiques du sujet isolé dans une conscience autonome correspond en revanche assez bien aux mouvements transpersonnels auxquels s'attache Sarraute<sup>145</sup>. Le « nouvel unanimisme », dont Sarraute croit repérer les prémisses dans l'œuvre de Dostoïevski et qu'elle appelle de ses vœux, sans reprendre l'ensemble de la théorie de Jules Romains, suggère néanmoins la possibilité d'une communauté de sensations transpersonnelles. Le caractère universel de telles sensations, par ailleurs clairement posé dans ce passage, permet d'entendre le terme dans son sens plus courant : autour de l'existence de telles sensations un accord peut se faire, unanime.

On pourrait juger sévèrement, selon une orthodoxie critique héritée du structuralisme, l'argument qui consiste à légitimer la fiction par une « expérience de la vie » à la définition assez impressionniste, et considérer en conséquence que Nathalie Sarraute succombe à dans l'illusion référentielle la plus complète. Pourtant, la simplification du père Karamazov,

<sup>144</sup> J. Romains, « Les sentiments unanimes et la poésie », in *La Vie unanime* (1908), Paris, Mercure de France, 1913, p. 43.

<sup>145</sup> L'estompement des limites du sujet percevant, qui sous-tend la doctrine de Romains, se manifeste par exemple dans ces vers tirés de *La Vie unanime* : « Le mystère nouveau cherche à nous ligoter ; / Ce passant tient à moi par des milliers de cordes ; / Dans ma chair des crochets s'enfoncent, et la mordent. / [...] Ma pensée, à travers mon crâne, goutte à goutte, / Filtre, et s'évaporant à mesure, s'ajoute / Aux émanations des cerveaux fraternels / Que l'heure épanouit dans les chambres d'hôtels, / Sur la chaussée, au fond des arrière-boutiques. » (« La Rue », in *La Vie unanime*, *op. cit.*, p. 57). Si l'évocation optimiste d'une fraternité humaine universelle est étrangère à l'univers de Sarraute, les sensations transsubjectives que décrit le texte de Romains, et les métaphores mêmes, utilisées pour figurer cette labilité de l'être, en sont en revanche très proches.

et de l'ensemble des personnages, à une fonction de « porteurs d'états », est une attaque frontale de l'illusion réaliste traditionnelle<sup>146</sup>. Plus fondamentalement, Sarraute renverse ici le problème de la référence tel qu'il se formulait, par exemple, dans l'esthétique réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>147</sup> : la fidélité au réel ne consiste pas à créer mimétiquement une illusion de réalité, mais à amener le lecteur à reconnaître comme réelle l'expérience que lui propose le texte. Le référent, s'il préexiste virtuellement à l'écriture du texte, n'émerge véritablement que dans l'après-coup de la lecture : révélant au sujet lecteur de nouveaux objets, proposant de nouvelles perceptions, la lecture littéraire apparaît dès lors comme une activité de connaissance<sup>148</sup>. L'identité évidente entre le « fond commun » qui caractérise l'œuvre de Dostoïevski selon Sarraute, et « l'autre réalité » dont il est question dans ses propres fictions, permet en outre d'étendre à son œuvre propre cette ambition heuristique.

Trois ans plus tard, en 1950, « L'Ere du soupçon », publié également dans *Les Temps modernes*, affirme plus clairement encore la continuité entre la réflexion critique et l'écriture des fictions, et le rôle de découverte dévolu à l'écriture comme à la lecture : sans y assumer explicitement un point de vue de créateur, Sarraute s'éloigne de l'étude de poétiques particulières pour tenir des propos plus généraux sur les enjeux et la spécificité de la communication littéraire. L'enjeu de connaissance y occupe une place capitale, l'article se concluant sur la nécessité pour le romancier de « découvrir du nouveau », selon un mot attribué à Flaubert via Philip Toynbee, alors collaborateur régulier aux *Temps modernes*. De fait, le travail de l'écrivain est comparé à celui du scientifique. L'auteur doit selon Sarraute renoncer au « ton impersonnel » qui caractérisait la narration balzacienne :

***Le ton impersonnel [...] ne convient pas pour rendre compte des états complexes et ténus qu'il cherche à découvrir. Ces états, en effet, sont comme ces phénomènes de la physique moderne, si délicats et infimes qu'un rayon de lumière ne peut les éclairer sans qu'il les trouble et les déforme. Aussi, dès que le romancier essaie de les décrire sans révéler sa présence, il lui semble entendre le lecteur, pareil à cet enfant à qui sa mère lisait pour la première fois une histoire, l'arrêter en demandant : « Qui dit ça ? » (ES, 1583).***

La référence à la démarche scientifique n'aboutit pas ici à la revendication d'une objectivité entendue dans son sens classique - un objet cerné de façon extérieure mais connu indépendamment des circonstances de son étude - et justifie au contraire la narration à la première personne : la posture d'extériorité, instaurant une distance qui ferait place à quelque « rayon de lumière » brouillant le phénomène à observer,

<sup>146</sup> La remise en cause du personnage de roman est du reste l'aspect le plus connu de la poétique de Sarraute, et s'amplifie dans les articles ultérieurs.

<sup>147</sup> C'est sur elle, on le sait, que s'appuie Sarraute de manière privilégiée : « L'Ere du Soupçon » se réfère ainsi de façon récurrente à Balzac.

<sup>148</sup> En cela, la conception de la référence selon Sarraute se distingue radicalement du surréalisme, auquel elle ne fait du reste jamais allusion : il ne s'agit pas tant de créer une autre réalité, une surréalité, que de permettre l'appréhension de ce qui est déjà là, disponible dans la quotidienneté la plus banale.

invaliderait l'expérimentation. Cette posture s'apparente donc à une mystification dont le lecteur n'est pas dupe : la réalité qu'il s'agit de découvrir ne saurait prendre la forme d'une vérité éternelle détachée des contingences humaines. Plus loin, le rôle de la première personne est encore relié étroitement au mouvement d'investigation du réel dans l'écriture : le « "je", auquel l'auteur s'identifie », à « l'œil d'obsédé, de maniaque ou de visionnaire », déforme à sa guise les personnages secondaires « pour les forcer à lui livrer la réalité nouvelle qu'il s'efforce de découvrir » (*ES*, 1586). Le « je » dont parle ici Sarraute ressemble bien sûr à ses propres narrateurs<sup>149</sup>, et l'estompement de la frontière auteur/narrateur est un moyen d'assumer personnellement la « réalité nouvelle » que, dans les fictions, ces mêmes narrateurs revendiquent : la *libido sciendi* qui les anime correspond donc clairement au projet d'écriture même de Sarraute, qui entend faire de l'œuvre d'art un « instrument de connaissance », se rapprochant en cela « de l'œuvre des savants qui s'efforcent aussi d'exprimer une réalité inconnue », selon la formule de « Roman et réalité » (*RR*, 1645).

Pourtant, si la découverte se doit d'être assumée en première personne<sup>150</sup>, Sarraute n'en maintient pas moins le caractère universel de son intuition dans ce deuxième article : selon elle, les particularités psychologiques du héros de roman traditionnel sont ainsi perçues par le lecteur moderne comme « une limitation arbitraire, un découpage conventionnel pratiqué sur la trame commune que chacun contient tout entière et qui capte et retient dans ses mailles innombrables tout l'univers » (*ES*, 1581). Ce même lecteur « a vu nos actes perdre leurs mobiles courants et leurs significations admises, des sentiments inconnus apparaître et les mieux connus changer d'aspect et de nom » (*ibid.*) La « réalité inconnue », si elle ne peut être perçue et transmise qu'à partir d'un point de vue, d'un foyer de subjectivation, correspond cependant à une expérience généralisable, Sarraute postulant une identité de l'essence humaine et une universalité des perceptions. La coïncidence de l'inconnu et de l'innommé est par ailleurs rappelée ici : l'intérêt porte entre autres sur les sentiments « les mieux connus », mais devenus méconnaissables puisque ni le phénomène connu, ni le mot pour le désigner ne correspondent plus à ces anciens sentiments. Plus loin, l'insistance sur l'inédit revient : il s'agit en effet pour l'écrivain de maintenir le lecteur « jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours » (*ES*, 1586, nous soulignons). Universelle, inconnue, innommée : la réalité que Sarraute, critique, appelle les écrivains à découvrir, est bien celle que les narrateurs de ses romans tentent d'approcher.

« L'Ere du soupçon » reprend donc, en les approfondissant, les éléments déjà rencontrés dans « De Dostoïevski à Kafka », et l'ambition heuristique, notamment, est réaffirmée avec force, la création artistique s'apparentant à une découverte scientifique. Mais ce deuxième article précise par ailleurs quelque peu la particularité de la « découverte », de l'« inconnu » qu'il s'agit de mettre au jour, et s'interroge en conséquence sur les modalités de sa transmission. En effet, quoique virtuellement reconnaissable par tous, cette « réalité inconnue » est fragile, dans la mesure où elle n'est

---

<sup>149</sup> La rédaction de « L'Ere du Soupçon » est contemporaine de l'écriture de *Martereau*.

<sup>150</sup> Sarraute abandonnera certes le principe du narrateur unique à partir du *Planétarium*, optant pour des œuvres chorales et une diffraction des voix. Il n'en reste pas moins que les *tropismes* sont saisis en première personne, même si les *je* se multiplient.

pas un objet visible et directement nommable : elle nécessite, pour émerger, que l'auteur s'implique personnellement dans sa découverte, à travers un *je*. Mais le lecteur se voit lui aussi investi d'un rôle décisif dans la mise au jour de la découverte : il risque en effet de ne pas voir la « réalité inconnue », qui exige de lui une attitude comparable à celle du « chirurgien qui fixe son regard sur l'endroit précis où doit porter son effort » (ES, 1581). Là où on lui montre du nouveau, le lecteur peut ne voir que des types, et c'est la réalité même qu'on cherche à lui montrer qui du même coup disparaît :

***Tel le chien de Pavlov, à qui le tintement d'une clochette fait sécréter de la salive, sur le plus faible indice il fabrique des personnages. Comme au jeu des « statues », tous ceux qu'il touche se pétrifient. [...] Or, nous l'avons vu, les personnages, tels que les concevait le vieux roman (et tout le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur), ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autrefois, de la révéler, ils l'escamotent (ES, 1584).***

C'est une éthique du lecteur, pour peu qu'il soit guidé par l'auteur, qui est ici en cause : la lecture typifiante n'aboutit pas seulement à un échec de la communication, elle masque la réalité. De même que, d'après la confiance du narrateur de *Portrait d'un inconnu* à son « alter », « un seul mot, une seule bonne grosse image bien assénée » fait que « tout se pétrifie tout à coup » (PI, 61), la projection par le lecteur sur le texte de personnages préconstruits fige les « mouvements » que l'œuvre cherche à restituer. Le lecteur a donc un pouvoir de vie ou de mort sur la « réalité inconnue » que Sarraute cherche à montrer : cette réalité, ailleurs désignée franchement comme une « vérité »<sup>151</sup>, n'a donc pas d'existence objective autonome, et ne peut se concevoir que comme une construction intersubjective.

Dès lors, la question du récepteur ne peut être considérée comme une péripétie seconde, indépendante du geste créateur : le lecteur participe en effet de la construction du référent central de l'œuvre - qu'il ait pour nom « mouvements imperceptibles », « réalité inconnue », ou « tropisme ». Et même si ce référent est bien perçu à la lecture, il est possible pour le lecteur de lui attribuer plusieurs statuts : fictif, résultant de l'hallucination des personnages, ou réel. Pour réaliser son programme esthétique - découvrir une « réalité inconnue » - Nathalie Sarraute est donc amenée à concevoir dès le moment de l'écriture la formation d'un lecteur compétent pour appréhender son œuvre, puisque l'existence même de cette réalité dépend de sa reconnaissance par un tiers. « L'Ere du soupçon » donne bien à lire cette contrainte fondamentale que représente l'instance lectoriale pour l'écrivain, la figure du « lecteur » soupçonneux contrôlant en quelque sorte les agissements de « l'auteur », paresseusement tenté par les conventions romanesques : le lecteur, même considéré comme une instance abstraite, comme c'est le cas dans l'article, est d'emblée inscrit dans le geste d'écriture. Penser l'œuvre d'art comme « instrument de connaissance » suppose donc pour Sarraute de réfléchir simultanément aux conditions spécifiques de la communication littéraire, comme le montre le passage de « Roman et réalité » où elle compare le travail artistique et la

---

<sup>151</sup> Pour désigner, il est vrai, le geste de Balzac, mais dans une perspective qui entend décrire tout mouvement créateur véritable : « Au lieu, comme au temps de Balzac, d'inciter le lecteur à accéder à une vérité qui se conquiert de haute lutte, [les vieux accessoires du roman] sont une concession dangereuse à son penchant à la paresse » (ES, 1580-1581, nous soulignons).

recherche scientifique, passage qu'il convient à présent de citer plus longuement :

**Sans doute, par cette recherche, par cet effort pour rendre visible un univers invisible, l'œuvre littéraire, comme toute œuvre d'art, est un instrument de connaissance. Par là on a pu la rapprocher de l'œuvre des savants qui s'efforcent aussi d'exprimer une réalité inconnue, en la recréant dans un modèle, en la façonnant en un système, en la captant dans le réseau de leurs constructions théoriques. [...] Mais la différence entre l'œuvre scientifique et l'œuvre d'art est trop évidente. La réalité que l'œuvre d'art révèle n'est pas d'ordre rationnel. Pour la communiquer, il faut l'exprimer par une forme sensible. Sans cette forme, il n'y a pas de communication possible, la forme étant le mouvement même par lequel la réalité invisible accède à l'existence (RR, 1645).**

Le texte de la conférence de 1959 explicite ainsi ce qui était implicitement contenu dans l'article de 1950 : la spécificité de la découverte artistique réside dans son mode de communication, qui lui-même détermine les possibilités d'existence de cette découverte. La « réalité nouvelle » n'est pas démontrable, elle n'est à la limite pas montrable, mais simplement éprouvable. C'est donc, selon cette conception, à la mise en œuvre d'une communication sur le mode sensible que doit s'attacher l'écrivain. L'ambition heuristique du projet d'écriture de Sarraute est, comme le montre clairement ce passage, indissociablement liée à l'instauration d'une telle communication.

« L'Ere du Soupçon » donne quelques éléments sur la nature du lien qu'il s'agit d'établir avec le lecteur. Si une coopération est en définitive visée, force est de constater que la représentation que Sarraute se fait de son lecteur est autant celle d'un adversaire que d'un partenaire, comme le suggère d'ailleurs d'emblée le titre de l'article. Cette relation de défiance réciproque entre auteur et lecteur trouve son origine dans les enjeux mêmes dont est investi le lien à établir, que nous venons de montrer : la « réalité inconnue » qu'il s'agit de construire avec le lecteur suppose de le convaincre de son existence, et ce en contrevenant à toutes ses habitudes perceptives. C'est donc constamment en termes d'effort, de refus de la paresse que s'exprime l'activité de lecture, qui doit elle-même être préparée par l'auteur. L'obstacle à franchir est inhérent à l'objet à transmettre, qui est l'envers du stéréotype : ennemi de « l'autre réalité » dans l'univers fictionnel, le (stéréo)type l'est également dans la situation de lecture. C'est le personnage de roman qui, dans la pensée critique de Sarraute, cristallise cette tendance à la construction des types. Le travail de l'écrivain consiste donc à aménager les conditions d'une lecture qui bloque cette tendance typifiante : « Tout est là en effet : reprendre au lecteur son bien et l'attirer coûte que coûte sur le terrain de l'auteur » (ES, 1585).

Les fictions s'organisent, nous l'avons vu, autour du clivage entre deux réalités, ou plutôt deux façons de définir ce qu'est la réalité : la première réalité, immédiatement visible, décryptable en significations déjà disponibles, est aisément descriptible et nommable. La seconde, peuplée de mouvements à peine perceptibles, déstabilisant les catégories de pensée et de nomination, apparaît en revanche moins légitime. *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* thématisent cet affrontement, au point que, d'une certaine manière, il constitue le nœud conflictuel structurant ces œuvres : les narrateurs rejettent la première réalité comme factice, clichée et régie par le stéréotype, catégorie qui nous semble subsumer les griefs formulés à l'encontre de cette première réalité. En revanche, l'« autre aspect de la réalité », la « réalité nouvelle », fait l'objet d'un désir de

connaissance, décrit parfois en termes de quête compulsive : quelque chose est à connaître, d'imperceptible et d'inédit. Imperceptible car inédit, pourrait-on dire, tant Nathalie Sarraute insiste sur la détermination réciproque de nos représentations verbales et sensorielles.

Sa pensée critique, telle qu'elle la formule parallèlement à l'écriture des trois premiers livres, permet de mieux cerner les enjeux de cette *libido sciendi* : l'ambition heuristique y est en effet revendiquée sans ambiguïté par Sarraute pour la littérature, et la « réalité inconnue » traquée par les narrateurs est celle-là même que Sarraute, en critique, donne pour objectif à l'écrivain d'appréhender. Ce qui apparaît comme une vision singulière dans les fictions est même posé comme un universel dont la mise au jour constituerait une connaissance nouvelle pour le genre humain dans son ensemble. Mais cette connaissance ne saurait être partagée selon les schémas habituels de transmission du sens prévalant, par exemple, dans la diffusion des connaissances scientifiques. Echappant par nature aux traductions discursives, la « réalité inconnue » ne peut se concevoir selon le modèle d'un objet découvert par un seul : construction intersubjective, elle n'accède à l'existence que si elle est éprouvée et reconnue par un tiers.

La connaissance littéraire visée par Sarraute brouille donc profondément le modèle de la communication : le référent visé - la « réalité inconnue » - ne préexiste que virtuellement au message chargé de le désigner, mais surtout, son existence effective dépend étroitement du destinataire. On est conduit à entendre littéralement l'image qu'emploie le narrateur lorsqu'il renonce à voir en Martereau autre chose qu'un personnage :

***Ses actes, ses gestes, ses paroles - des traits nets et purs qui le dessinent parfaitement, l'expriment. En dessous, autour, il n'y a rien : une feuille de papier blanc (M, 331).***

Si le lecteur en effet ne perçoit plus lui non plus ce qui défait les représentations nettes, c'est l'entreprise d'écriture elle-même qui est proprement annulée, ce que figure ici la « feuille de papier » redevenue « blanc[he] ». Ce que nous disons déterminant notre perception, et partant notre définition de la réalité, il s'agit donc d'inventer de nouvelles façons de parler pour qu'un autre réel soit lu : affronter la réalité innommée exige donc simultanément que s'invente une communication littéraire spécifique.

## II.1.2. Francis Ponge et « la littérature comme moyen de connaissance »<sup>152</sup>

---

La dernière page de « My creative method », rédigée en février 1948, lie de façon explicite l'écriture et le désir de connaissance, la nomination se faisant ainsi découverte :

<sup>152</sup>

« Matière et mémoire », *PAE*, I, 122 : « 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 ».

***Du fait seul de vouloir rendre compte du contenu entier de leurs notions, je me fais tirer, par les objets, hors du vieil humanisme, hors de l'homme actuel et en avant de lui. J'ajoute à l'homme de nouvelles qualités que je nomme. Voilà Le Parti pris des choses. (M, I, 536)***

Le premier livre marquant, *Le Parti pris des choses*, est donc considéré, quelques années après sa publication, avant tout comme un travail d'investigation, de connaissance, qui se construit d'abord contre un savoir reçu, un corps de doctrine constitué, et jugé comme périmé - le « vieil humanisme » : « rendre compte » des objets dans leur complexité - le « contenu entier de leurs notions » - conduit donc l'écrivain à faire des découvertes, qui contribuent à créer une réalité encore inexistante. La nomination est la manifestation de la découverte, - les « nouvelles qualités » - elle-même susceptible de modifier les choses existantes : se situant en « avant de l'homme », Ponge envisage son texte comme producteur d'une nouvelle humanité<sup>153</sup>.

Si le texte « méthodologique » de 1948 insiste *a posteriori* sur l'ambition heuristique qui régit le projet pongien du *Parti pris des choses*, certaines formulations très proches apparaissent dès « L'introduction au "Galet" » en 1933, peu après l'élaboration de la poétique du parti pris. Il est nécessaire ici de citer longuement ce texte capital :

***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. Il suffit pour s'en rendre compte de fixer son attention sur le premier objet venu : on s'apercevra aussitôt que personne ne l'a jamais observé, et qu'à son propos les choses les plus élémentaires restent à dire. Et j'entends bien que sans doute pour l'homme il ne s'agit pas essentiellement d'observer et de décrire des objets, mais enfin cela est un signe, et des plus nets. 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, et somme toute à accroître la quantité de ses qualités. Car des millions de sentiments, par exemple, aussi différents du petit catalogue de ceux qu'éprouvent actuellement les hommes les plus sensibles, sont à connaître, sont à éprouver. Mais non ! L'homme se contentera longtemps encore d'être « fier » ou « humble », « sincère » ou « hypocrite », « gai » ou « triste », « malade » ou « bien portant », « bon » ou « méchant », « propre » ou « sale », « durable » ou « éphémère », etc., avec toutes les combinaisons possibles de ces pitoyables qualités (PR, I, 201-202).***

Comme dans le texte de 1948, la découverte que Ponge se propose de faire - ou plutôt qu'il revendique comme accomplie - est celle de « nouvelles qualités », à la finalité pragmatique clairement affirmée. La connaissance dont il est ici question vise donc à un enrichissement de la vie sensorielle, affective, morale et intellectuelle de l'humanité prise dans son ensemble : « connaître » et « éprouver » se trouvent ici en relation de quasi-synonymie<sup>154</sup>. Le modèle de connaissance qui se fait jour dans ces lignes suppose donc une implication corporelle, sensorielle et affective du découvreur, même si, par

<sup>153</sup> En cela, ces lignes entrent en résonance étroite avec cette déclaration de la fin des « Notes premières de "L'Homme" », datées de 1943-1944 : « L'Homme est à venir. L'homme est l'avenir de l'homme » (PR, I, 230). Le jeu sur les caractères italique et romain indique bien la relation posée entre l'écriture possible d'un texte intitulé « L'Homme » et l'avènement d'une humanité nouvelle.

ailleurs, la valeur universelle des découvertes pongiennes, implicitement posée, les apparente d'emblée aux représentations communes de la découverte scientifique<sup>155</sup>.

Mais ce qui frappe d'emblée dans ce passage est le rapport ambigu entre les trois termes juxtaposés (« paroles », « esprit », « réalité »). On peut considérer que « réalité » reprend les deux premiers termes, la réalité résultant dès lors de représentations verbales déterminant la pensée (ce que Ponge nomme ici « esprit »). Toutefois, le texte laisse aussi entendre que les trois termes sont bien distincts, donc que la réalité est hétérogène aux paroles. Faire une « découverte » consiste donc à repousser les frontières de l'inédit, et partant à redéfinir la « réalité » : c'est parce qu'il reste « beaucoup de choses à dire » que le champ du réel est encore à explorer, et que l'écriture a à voir avec la connaissance. Par là même, elle bouleverse les représentations reçues, les catégories acceptées et les oppositions binaires qui opèrent une simplification outrancière du réel, figurées dans ce passage par l'énumération finale des paires d'adjectifs antonymes.

On voit bien en quoi une telle conception de l'écriture comme entreprise de connaissance s'apparente au projet sarrautien : pour Ponge également, il s'agit d'imposer un inédit rejeté à la marge, comme faisant pleinement partie de la réalité, contre les représentations admises. Dire le « vrai », trouver la formulation « juste », en dehors des mots qui en informent habituellement notre appréhension, suppose donc de mettre au jour d'autres façons de lire le monde, en passant outre les « chromos » qui l'offusquent : des enjeux spécifiquement pongiens de la redéfinition de la réalité, réalité qui suppose, pour être connue, un rejet des stéréotypes, il sera d'abord question.

Mais si, comme nous l'avons vu, l'inédit tel que Sarraute l'entend est par définition innommable<sup>156</sup>, puisqu'il recouvre une réalité labile rétive à toute désignation fixe, la découverte pongienne suppose la nomination, qui est même désignée comme l'horizon ultime de son projet : nous envisagerons donc ensuite la portée d'une telle ambition, en ce qui concerne la structure de la connaissance par l'écriture chez Ponge, notamment le rêve d'une « connaissance objective », et ses conséquences dans l'ordre de la communication littéraire.

### II.1.2.1. « ENTRE LES PAVÉS DE LA SORBONNE »

Les « appareils végétatifs » qu'étudie « Végétation », texte écrit en 1932, poussent

<sup>154</sup> De telles déclarations mettent en perspective une certaine image de Ponge qui confond son souci d'objectivité avec un positivisme étroit. Elles rapprochent en outre son entreprise de celle de Nathalie Sarraute, qui cherche elle aussi à élargir la gamme des sentiments au-delà de leurs étiquettes.

<sup>155</sup> Ce caractère universel est ailleurs relativisé à un temps et à une ère linguistique donnés : si la langue française considérée à un temps T est l'outil d'investigation privilégié, c'est aussi au lecteur francophone contemporain que les fruits de cette recherche s'adressent en premier lieu, comme l'indique « My creative method », par exemple : « Je tends à des définitions-descriptions rendant compte du contenu actuel des notions, [§] - pour moi et pour le Français de mon époque » (M, I, 536).

<sup>156</sup> Cette notion n'est pas ici à prendre dans le sens que lui confèrent, par exemple, Bataille ou Blanchot, et ne se confond pas non plus avec l'indicible : tout le pari de Sarraute consiste à « dire » indirectement cet innommable, pour le donner à éprouver, faute de pouvoir le désigner de façon stable et univoque.

« entre les pavés de la Sorbonne ». L'expression dit une partie du rapport à la connaissance tel qu'il se fait jour dans la poétique du parti pris : la végétation, assimilée dans le cours du texte à un « immense laboratoire », se caractérise en définitive par sa façon originale de produire de la matière, et par sa présence quotidienne qui mérite attention, comme l'indique la fin du texte :

***Mais j'ai voulu d'abord insister sur ce point : bien que la faculté de réaliser leur propre synthèse et de se produire sans qu'on les en prie (voire entre les pavés de la Sorbonne), apparente les appareils végétatifs aux animaux, c'est-à-dire à toutes sortes de vagabonds, néanmoins en beaucoup d'endroits à demeure ils forment un tissu, et ce tissu appartient au monde comme l'une de ses assises (PPC, I, 49).***

« Tissue » immobile sur lequel, entre autres, repose le monde, la végétation peut donc être en retour source d'un savoir fondamental sur notre façon d'être au monde, à condition d'être décryptée, observée, ce que vient précisément de proposer le texte<sup>157</sup>. Ce qui résulte de cette observation est à l'image de la façon dont les plantes insèrent leur propre matière « entre les pavés de la Sorbonne », dans les espaces laissés vacants par les savoirs constitués et les représentations autorisées : retenant la leçon du « laboratoire végétatif », Ponge s'appuie ainsi sur la description de la végétation pour prendre ses distances avec un certain nombre d'habitudes de langage, et de symboliques établies. La pluie, associée généralement à la tristesse, se voit ainsi présentée joyeusement :

***A eux seuls [les appareils de la végétation] appartient le pouvoir de faire briller au soleil les formes de la pluie, autrement dit d'exposer sous le point de vue de la joie les raisons aussi religieusement admises, qu'elles furent par la tristesse précipitamment formulées. Curieuse occupation, énigmatiques caractères (ibid.).***

L'attention portée à ce tissu rencontré quotidiennement permet d'en saisir le caractère énigmatique, et de contrer les formulations hâtives, « précipitées », reçues pour vraies sans être pensées, par simple crédulité docile, et que désignent les « raisons [...] religieusement admises » : de même que les végétaux sont susceptibles de proliférer entre les pavés de la Sorbonne, le texte se déploie aussi dans les interstices du savoir.

### II.1.2.1.1. Les dangers du symbole

Prendre la parole, « faire entendre la voix d'un homme », comme se propose de le faire Ponge, suppose que soient remises en cause les « habitudes infectes » des paroles dans leurs usages courants ; avec l'élaboration de la poétique du parti pris se fait jour une autre ambition, qui consiste à dire l'inédit, à formuler l'inconnu. Mais ces deux ambitions ont un même préalable : sortir du « manège » des opinions communes, des « significations » figées en symboliques dogmatiques qui restreignent les perceptions et les possibilités d'expression et d'action.

Les « poses », les « masques », auxquels contraignent les usages courants de la langue ne sont pas uniquement une oppression idéologique exercée sur les individus, ils

<sup>157</sup> Au moment de la rédaction de ce texte, la parenté étymologique entre « texte » et « tissu » n'est pas encore un lieu commun, comme elle le deviendra à la suite de Barthes. Toutefois, le travail lexical auquel Ponge se livre systématiquement, et la valeur de justification du poème que prend ici le terme « tissu », nous incitent fortement à faire ce rapprochement.

occultent également la perception de la réalité, des choses extérieures dans leur complexité. Si, dès 1923, « Règle » dénonçait les images de carte postale <sup>158</sup>, la critique des images stéréotypées revient au premier plan au tournant des années 1930, selon une problématique sensiblement différente. Le texte contemporain de « L'introduction au "Galet" », titré « Parti pris des choses », est à cet égard explicite : il s'ouvre sur le constat d'une quasi-complète domestication des choses par les hommes, qui se manifeste par le fait que « pas une "mauvaise" herbe ne se risque entre les pavés des rues voisines ». La suite insiste sur ce pouvoir du cliché dans notre perception des choses :

***Quelle étonnante servilité ! Les choses sont sages comme des images. A la lettre : comme des images ! Elles n'inquiètent plus du tout les hommes. Aussi, même du coin de l'œil, ne les considèrent-ils plus. Absolument domestiquées, elles servent à l'homme qui en tire parti pour son confort. Et leurs noms mêmes ne servent plus tant à les désigner qu'à permettre aux hommes de se parler entre eux, selon l'image grossière qu'ils ont tirée une fois pour toutes de chacune d'elles (par exemple : « un cœur de pierre »). Sages comme des images, je l'ai dit (PE, II, 1031-1032).***

« Sages comme des images » : l'expression, répétée trois fois, recouvre très précisément la logique de formation du cliché, dans sa double acception visuelle et verbale : la chose n'est, littéralement, plus vue, à force de se confondre avec des stéréotypes verbaux, ce que souligne l'exemple final, « un cœur de pierre ». Les réflexes langagiers, qui traduisent un strict rapport de maîtrise sur les choses, informent donc les perceptions visuelles, et, créant une coïncidence factice entre le signe et le référent, finissent par occulter ce dernier : la fabrication du cliché apparaît donc comme la dynamique propre au « manège » dont il s'agit de sortir par le « parti pris des choses ». Cette illusion de coïncidence entre choses et mots aboutit à une méconnaissance du réel, instrumentalisé et, finalement, délaissé par le langage lui-même, qui finit par fonctionner en circuit fermé, ce que suggère ailleurs le terme de « manège ». L'efficacité d'un tel usage des mots est avérée, - les choses sont effectivement dominées - mais c'est du point de vue de la connaissance intime que la dynamique du cliché est défailante : on ne voit plus qu'une « image grossière » à force d'user d'un langage lui-même imagé. Le rapport des hommes aux choses est décrit par un syntagme figé - les voilà « sages comme des images » - mais c'est en tant que tel qu'il dit la césure entre l'ordre des choses et l'ordre des mots. La logique du texte consiste à le prendre « à la lettre » pour en souligner toute la force : « considérer » les choses - tout aussi bien les voir à nouveau que leur redonner dignité - suppose de sortir de la fabrique des stéréotypes en prenant acte de « l'infidélité des moyens d'expression », de prêter attention donc à ce qui, dans les choses, se refuse à faire image. On comprend mieux dès lors comment le « manège » que dénonce « L'introduction au "Galet" », définit et restreint la « réalité » de l'homme : la surdétermination des perceptions visuelles et, plus largement, sensorielles, par les représentations verbales, délimite ce qu'il est possible de percevoir comme appartenant à la réalité.

---

<sup>158</sup> « C'est trop de la neige / à cause que chère / aux cartes postales » (L, I, 449). Dans l'édition préoriginale de 1923, dans *Le Mouton blanc*, ce texte précédait « Le Jour et la nuit » (*ibid.*), alors titré « Autre chromo ». C'est donc bien une tendance globale au figement des usages en images qui est ici visée.

Dès 1924, dans le « Proème à Bernard Groethuysen », Ponge établit le lien entre la tendance des « paroles » - le langage dans ses usages courants - à fabriquer des stéréotypes, et la perte de lien avec la réalité, ou plutôt ce qu'il appelle la « vérité » :

***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 ainsi dire seconde : au sens où l'on dit qu'une chose est « significative », « typique ». La vérité ? Je ne comprends pas. La beauté ? Je ne comprends pas (NR, II, 309).***

On est loin encore dans ce texte de l'espoir de saisir une réalité inaperçue par la sortie hors du manège des paroles, et l'inadéquation des usages courants de la langue aux perceptions singulières est présentée sur le mode « tragique ou ridicule ». Mais c'est bien la même tendance à produire des « images grossières » qui est ici visée : le rapport second des paroles au réel, leur « erreur », prend la forme d'une réduction à des « types », à des symboles figés en des traits « significatifs », aux dépens d'une réalité singulière. Ce mouvement de typification rejoint directement ce que « Parti pris des choses » décrira du langage clos sur lui-même, hermétique à ce qui n'est pas sédimenté en image. A ce processus sont ici opposées la « vérité » et la « beauté », rendues toutes deux insaisissables par la fabrication du stéréotype. En creux se dessine donc une conception de la « vérité » comme attention au particulier, au singulier, attention qui en elle-même est source de « beauté » : si l'ambition de Ponge d'accéder à un « vrai » est d'emblée perceptible - même si elle est ici désignée comme un idéal inaccessible - la vérité dont il s'agit est déjà décrite en termes anti-idéalistes, au plus près des impressions singulières et d'une réalité concrète. Est vrai non pas tant ce qui résulte des idées générales et abstraites que ce qui est en adéquation avec une expérience singulière du réel. Dès 1924 donc, fabrication des types et vérité se trouvent placées dans un rapport d'exclusion réciproque. Notons toutefois que la « vérité », la « beauté », sont des catégories en crise, mais apparaissent encore désirables, la notion de vérité ne faisant pas encore l'objet d'une relativisation critique et radicale, comme ce sera le cas plus tard.

Les modulations autour du terme « signification » sont à cet égard emblématiques d'un rapport complexe et ambivalent au processus de symbolisation à l'œuvre dans la langue : l'absence de « signification » première des paroles est déplorée dans le premier paragraphe, tandis que l'omniprésence de la signification « seconde » est ensuite considérée comme un mal découlant de la disparition de la première sorte de signification. Deux types de signification semblent donc coexister pour Ponge : la première, comme processus vivant, est tension du langage pour désigner aussi directement que possible une expérience singulière. La signification seconde, à l'inverse, se caractérise par un arrêt de ce mouvement, par lequel la chose est figée en un trait significatif, et finalement négligée. C'est cet arrêt de la construction du sens qu'offre le spectacle des « paroles ». En ce sens, les « paroles » telles que les perçoit Ponge sont très proches de la description du mythe que propose Barthes en 1957 :

***Le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. [...] Le mythe est une seconde langue, dans laquelle on parle de la première »<sup>159</sup>.***

Il s'agit dans les deux cas d'une secondarité qui marque un éloignement accru à l'égard des signifiés premiers, au profit de signifiés seconds qui réduisent les premiers à quelques traits limités<sup>160</sup>. D'où le triomphe d'un fonctionnement spéculaire de la langue, incapable de parler d'autre chose que d'elle-même. Mais, dans le cas du mythe comme des « paroles », cette spécularité est méconnue : le mythe n'a de cesse de se présenter comme naturel, « les paroles » s'appuient sur la croyance d'une adéquation réelle des choses à leur image verbale. Sortir du manège consistera notamment pour Ponge à prendre acte de cette nécessaire réflexivité pour se donner les moyens d'approcher d'une formulation véritable, entendue à la fois comme tentative de formulation d'une vérité et comme prise de parole authentique.

Par rapport au « Proème à Bernard Groethuysen », marqué encore par « le drame de l'expression », l'élaboration de la poétique du parti pris, à la fin des années 1920, est le moment de ce renversement : l'« infidélité des moyens d'expression » n'apparaît plus comme une secondarité stérile, spécularité impensée et négligente à l'égard du réel. A l'inverse, la réflexivité, la conscience du biais que constitue le matériau langagier dans l'appréhension des choses fonde la promesse d'exprimer de l'inédit. Toutefois, la formulation inédite se conquiert toujours sur les significations trop stables, sur le symbole, envisagé comme arrêt, aboutissement final du processus de symbolisation. Toute la réflexion de Ponge concernant les rapports de la connaissance et de l'écriture s'organise ainsi autour d'un questionnement des processus de signification et de symbolisation, depuis ce proème de 1924 jusqu'à *La Fabrique du pré*<sup>161</sup>, en passant par le moment d'élaboration de la poétique du parti pris et, plus tard, la *Nioque de l'avant-printemps*.

Dans les écrits de la fin des années 1920, la réflexion sur la signification comme lieu de production et/ou d'occlusion du réel est en effet récurrente. Deux textes de 1927 notamment, explorent cette relation : « Hors des significations » et « Les façons du regard ». Le premier donne à lire une position radicale, comme l'indique déjà son titre, et il s'agit de se défaire d'une tyrannie des idées, au profit d'un nominalisme considéré comme un « immense progrès » (*PE*, II, 1005). La tâche de l'écrivain n'est plus de « dire quelque chose » (*ibid.*, 1003) mais de constituer les mots en « choses », en une réalité matériellement perceptible :

***En effet, voilà des « choses » visibles, ouïbles mais non pas préhensibles, sans troisième dimension dans l'espace, sans poids, sans ombre. [...] Est-ce déjà suffisant pour que vous puissiez concevoir déjà que voilà des « objets »***

<sup>159</sup> R. Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », in *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 199-200.

<sup>160</sup> Notons d'ailleurs que, dans une note de 1952, Ponge fait entrer une certaine forme, un certain usage de la mythologie dans la série des représentations qu'il est nécessaire de déstabiliser : « Ce qui est nouveau/moderne, c'est de reconnaître le côté dangereux des vérités (ou symboles) établis, définitifs, formels, trop formels (mythologie établie, dogmes, classicisme, accord des consciences). Donc nous ne nous arrêterons pas là. » (*PE*, II, 1009).

<sup>161</sup> La préparation de la « page où puisse aujourd'hui naître / Une vérité qui soit verte » (*FP*, II, 507) nécessite que soient « [quittés] tout portique et toute colonnade » (*ibid.*, 511) : dans ces notes de 1964, la vérité sensible qu'il s'agit de rencontrer en s'allongeant sur le pré nécessite une nouvelle fois de s'éloigner des savoirs philosophiques constitués - la pensée stoïcienne en l'espèce -, de la verticalité des colonnes.

***possibles à distinguer, des objets offerts à nos regards, à notre oreille ? Quand nous les entendons, nous croyons les voir (ibid.).***

Face à l'incapacité à « dire quelque chose », le but ici assigné à l'écriture est de se proposer comme une réalité à part entière, en exhibant sa matérialité sensorielle. L'avantage relatif de cette posture est précisément qu'elle attaque les significations, comme l'affirme la fin du texte : « Certes, le langage et le “bon” sens se défendront, mais leurs défauts et leurs faiblesses sont si flagrants qu'ils en sortiront quand même, je suppose, quelque peu défigurés » (*ibid.*, 1007). La conclusion apparente encore ce texte à la période du drame de l'expression - la défiguration des paroles, l'exhibition des défauts du langage, ressentis tragiquement, étant les seules perspectives possibles pour l'écrivain. Elle permet cependant de saisir le lien établi entre « significations », stéréotypes et réalité. Les significations, dont il s'agit de sortir, se confondent en effet avec le « “bon” sens », assimilé ici avec le langage lui-même. Les significations ainsi entendues constituent donc une *doxa* univoque, qui est aussi une délimitation du champ du réel ; d'où la nécessité affirmée pour l'écrivain de faire des mots une réalité aussi concrète que possible, puisque c'est la seule qu'il puisse viser sans erreur.

« Les façons du regard » explore également ce rapport des significations et du réel, mais selon des modalités sensiblement différentes : le « regard-de-telle-sortes-qu'on-le-parle », l'exercice préconisé pour chaque homme, interroge ainsi les significations. Si l'homme s'y livre,

***il reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes, - en dehors de leur valeur habituelle de signification, - sans choix et pourtant avec mesure, mais quelle mesure : la leur propre (PR, I, 173).***

Si la juste expression est cette fois l'objectif visé par la parole, elle suppose toujours la négation préalable des significations. Cette négation est cependant relativisée ici par rapport au texte précédemment évoqué : c'est la « valeur habituelle » qu'il s'agit de mettre entre parenthèses pour accéder à une parole mesurée. L'expression ménage la possibilité d'un autre type de signification, non usuel, qui ne soit pas occultation de la « mesure » des choses. Il n'en demeure pas moins que l'habitude disparaît ici dès lors qu'un regard authentique et une parole adéquate sont adoptés. La signification est donc rejetée une fois encore dans la mesure où elle cesse d'être processus vivant d'échange dynamique entre perceptions et représentations verbales pour se figer en « habitude », en « bon sens », en réflexe conditionné. La « valeur habituelle de signification » apparaît ainsi, en creux, comme ce qui recouvre le vu et le dit, étroitement liés. A cet égard, « Les façons du regard » décrit un mouvement symétrique à celui de « Parti pris des choses » : la chose authentiquement vue défait la signification figée et permet une parole libérée, tandis que, dans « Parti pris des choses », c'est l'expression stéréotypée (« un cœur de pierre ») qui empêche de « considérer » les choses, devenues « sages comme des images »<sup>162</sup>. Dans un cas comme dans l'autre est mise en cause la fixité d'une

<sup>162</sup> « Parti pris des choses » reprend d'ailleurs l'exemple même de déconstruction du stéréotype à l'œuvre dans « Le Galet » : c'est dans ce texte que l'observation attentive permet de renverser « l'opinion commune qui fait [de la pierre] aux yeux des hommes un symbole de la durée et de l'impassibilité ». L'observation du galet lui-même est par ailleurs favorisée parce qu'il est saisi au moment où il est pour « encore quelques jours sans signification dans aucun ordre pratique du monde » (*PPC*, I, p. 53 et 54).

représentation, les stéréotypes verbaux et les clichés se renforçant - ou se défaisant - réciproquement. Connaître les choses, faire que l'écrit aille « de pair avec le progrès de la science », comme Ponge l'appelle de ses vœux dans « Parti pris des choses » (*PE*, II, 1032), implique que soient attaqués ces stéréotypes.

A partir de la formulation de la poétique du parti pris, l'opposition entre connaissance et significations coagulées en stéréotypes, liant de manière fixe le vu et le dit, est une constante de la démarche pongienne. Les textes qui composent *La Rage de l'expression* sont à cet égard exemplaires de la revendication de plus en plus explicite chez Ponge d'une connaissance par l'écriture, et de la réaffirmation simultanée que cette connaissance suppose la lutte contre les représentations stéréotypées. Le rapprochement de « La Mounine », écrit en 1941, et de « L'Œillet », rédigé pour l'essentiel cette même année, permet de saisir en quoi connaître la « réalité » impose de créer une brèche dans la cohésion des représentations visuelles et verbales. Les « images » apparaissent ainsi comme un obstacle majeur dans l'effort d'« *explication* » que constitue « La Mounine » :

***A noter que j'éprouve les plus grosses difficultés du fait du nombre énorme d'images qui viennent se mettre à ma disposition (et masquer, mettre des masques, à la réalité) [...] Bien insister que tout le secret de la victoire est dans l'exactitude scrupuleuse de la description : « J'ai été impressionné par ceci et cela » : il ne faut pas en démordre, ne rien arranger, agir vraiment scientifiquement (RE, I, 425).***

Les « images » sont désignées ici explicitement comme écran faisant obstacle à une démarche qui se veut scientifique, elle-même guidée par le souci de « ne rien arranger ». La suite du texte insiste sur la fonction heuristique de l'écrit : « Oui, je me veux moins poète que "savant" » (*ibid.*). Les guillemets entourant le terme indiquent bien que sa légitimité, à propos d'un savoir qui n'est pas encore constitué, est problématique<sup>163</sup>. On est donc amené à entendre le terme dans sa proximité avec la forme verbale : Ponge revendique ici le statut de celui qui est en train de savoir, pris dans un processus d'apprentissage et non détenteur d'un savoir préconstruit. Toute la poétique de « La Mounine », poétique notulaire et inchoative, va du reste dans ce sens. Dans l'économie du passage, le savant est donc celui qui doit se défaire des images pour accéder à la réalité.

Le début de « L'Œillet » reprend la formule de « L'introduction au "Galet" » pour la rapprocher explicitement d'une démarche scientifique : il s'agit de « faire gagner à l'esprit humain [les] qualités [de la chose dégagées par le texte], dont il est *capable* et que seule sa routine l'empêche de s'approprier », grâce à « l'esprit scientifique » et « surtout beaucoup d'art » (*RE*, I, 356). Dans cette perspective, le face à face avec la chose est « à la fois garantie de la nécessité d'expression et garantie d'opposition à la langue, aux expressions communes », ce que condense la formule « évidence muette opposable » (*ibid.*, 357). Connaître dans la parole est donc par définition aller à l'encontre des « expressions communes » à quoi pousse la logique même de la langue, et sortir de la routine : la reprise de « langue » par « expressions communes », placé en relation de quasi-synonymie, indique bien cette tendance de la langue, du fait d'usages routiniers, à fabriquer des stéréotypes. Le parallèle avec « La Mounine » éclaire bien par ailleurs le

---

<sup>163</sup> Ponge ajoute en effet qu'il s'agit de fonder une « science des impressions esthétiques » (*ibid.*).

continuum entre stéréotypes verbaux et images visuelles préconstruites : c'est précisément leur association - ou plutôt leur confirmation réciproque - qui fait obstacle à une saisie directe de la chose <sup>164</sup>.

« Le manège » : le terme employé dans « L'introduction au "Galet" » condense ce contre quoi s'inscrit la démarche de Ponge. La clôture, la circularité auxquelles renvoie le mot désignent bien un certain usage de la langue - routinier, courant - solidaire de représentations visuelles et liées à elles par des « symboles » figés, des « significations » établies une fois pour toutes et rendant imperceptibles des réalités singulières, puisque les automatismes langagiers redoublent et renforcent les habitudes de perception. En filigrane, c'est aussi un ordre politique et moral qu'impose un tel fonctionnement : restreignant la gamme des sentiments humains, des possibilités de l'esprit, il impose du même coup des normes d'action en nombre limité. Le « manège », comme ensemble de façons de parler, de sentir et de penser, recoupe donc toute la gamme des stéréotypes, de l'expression figée à la *doxa* structurée en système. Si, dans un premier temps, Ponge vise essentiellement à dénoncer la « routine », par la satire notamment, il apparaît dès la fin des années 1920 que la dynamique du stéréotype a également pour conséquence d'occulter la réalité, de bloquer l'accès à des « vérités » : le désir de connaissance, la revendication de scientificité - entendue comme tension vers un savoir - s'affirment donc comme un élément essentiel de sa poétique, que rend possible, mais qui toujours nécessite, la remise en cause des représentations stéréotypées. L'inédit - « ce qui ne rentre pas dans les symboles » (*NAP*, II, 968) - est donc l'objet premier de l'écriture, et ce qui définit la connaissance qu'elle peut produire.

Traitant des liens - nécessairement conflictuels selon Ponge <sup>165</sup> - entre le travail d'écriture et le manège des stéréotypes, nous avons ainsi rencontré alternativement les termes de « vérité » et de « réalité », qui semblent toucher à des enjeux proches mais qu'il convient à présent de confronter plus précisément.

### II.1.2.1.2. « Vérité », « réalité » : une science ambiguë

Nous l'avons entrevu, la « vérité » visée par Ponge contrevient précisément à l'image idéalisante d'une abstraction qui, elle, est rejetée du côté du symbole : la vérité n'est pas dans cette perspective un principe supérieur ordonnant la réalité qu'il s'agit de découvrir derrière, au-delà, sous les impressions sensibles, mais elle leur est attachée indissolublement. C'est pourquoi la vérité s'absente « des paroles » qui, elles, fonctionnent en circuit fermé et s'avèrent incapables de rendre compte du choc sensoriel singulier avec les choses. Si la proximité récurrente du beau et du vrai, sous la plume de Ponge, peut laisser penser dans un premier temps à un héritage platonicien dans son appréhension de ces notions, toute sa démarche consiste au contraire à les fonder de

---

<sup>164</sup> Bien que « La Mounine » convoque un univers très visuel, pictural même, les « images » qui font écran sont à entendre aussi dans leur sens rhétorique. *Nioque de l'avant-printemps*, écrit en 1950, est à cet égard plus explicite encore : « A qui ne se satisfait pas des images, des métaphores, des symboles, il est naturel que ne viennent que des idées incomplètes » (*NAP*, II, 970).

<sup>165</sup> Voir à ce sujet, *supra*. Chapitre I : « Paroles en situation », la critique adressée par Ponge à Aragon qui selon lui se contente de « quelques clichés qui n'imposent aucun effort à l'esprit ».

manière inductive, à les faire résulter de l'expérience sensible, et non d'informer celle-ci à partir de concepts qui les transcendent. Le beau découle du vrai, mais est vrai ce qui est conforme à une expérience singulière, circonstanciée et circonscrite : la vérité n'est pas pour Ponge un concept anhistorique et éternel, elle s'ancre toujours dans un temps et dans des conditions spécifiques, ce qu'il note à propos des *Otages* :

***En somme, [Fautrier] satisfait par le choix de son sujet notre goût de la vérité (de la hiérarchie des valeurs, de la vérité relative, de la vérité humaine), et par la façon dont il le traite, notre goût de la beauté. Il transforme en beauté l'horreur humaine actuelle » (PAE, I, 96).***

La notion de vérité est d'emblée en crise chez Ponge, qui constate précocement l'incompatibilité d'une idée absolue du vrai avec la réalité des pratiques humaines. Cette incompatibilité est d'abord perçue sur un mode tragique, comme dans ce passage déjà rencontré du « Proème à Bernard Groethuysen », écrit en 1924 : « La vérité ? Je ne comprends pas. La beauté ? Je ne comprends pas » (NR, II, 309). La « Note sur "Les Otages". Peintures de Fautrier » rend sensible l'évolution de Ponge sur ce point : la vérité visée est d'abord une vérité de parti pris, qui opère des choix et hiérarchise. C'est une vérité produite par l'artiste et non plus un idéal ressenti comme inaccessible.

Le problème est dès lors de savoir en quoi une vérité dont les principaux attributs sont la contingence, la relativité, peut accéder encore au statut de connaissance. « Braque le réconciliateur », premier texte consacré au peintre, écrit en 1946, est à cet égard capital en ce qu'il met en lumière les tensions caractéristiques de la poétique de Ponge dans sa conception de la vérité, et de ses rapports aux savoirs préexistants :

***Que voyons-nous en effet ? Sinon que ce qui paraît invraisemblable ou fantastique à une époque, tout imprégnée qu'elle est des vérités de l'époque précédente, a de ce fait plus de chances d'être vrai, que ce qui lui paraît naturel ou vraisemblable, puisque le vraisemblable n'étant que l'académie de l'ancien vrai, est donc faux, par définition (PAE, I, 130).***

Si l'artiste se voit une nouvelle fois confier la mission d'exprimer le vrai, c'est un vrai qui n'est pas reconnu comme tel avant l'œuvre elle-même. Le caractère relatif de la vérité est ici exprimé de manière radicale, puisque le vrai qui s'impose finalement comme représentation dominante pour devenir « vraisemblable », académisme, devient « faux ». La vérité est donc produite (plutôt que dévoilée, ou révélée) par l'œuvre, que cette œuvre soit peinte, comme celle de Braque, ou écrite, comme c'est le cas pour Ponge<sup>166</sup>. La suite du texte, explorant la genèse de cette vérité de l'œuvre, revient sur ses rapports avec les savoirs préexistants :

***Or il se trouve justement que nous sommes « gorgés d'éléments naturels », d'impressions sensorielles, gorgés dès l'enfance. Il s'agit dès lors simplement de libérer cela. Sans vergogne. Cela n'est déjà pas si facile. Etant donné le plus simple objet, l'on peut tenir que chaque personne possède de lui une idée profonde, à la fois naïve et complexe, simple et nourrie (épaisse, colorée), puérile et pratique ; qui plus est, arbitraire et commune. 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***

<sup>166</sup> Il est en effet évident - et du reste explicite - que Ponge voit dans le travail de Braque l'expression picturale de sa propre démarche.

**moment ». Voilà ce qu'il s'agit de rendre honnêtement, sans autre scrupule. Si chacun y parvenait, quelle poésie (faite par tous) ! D'où vient cette idée, à laquelle ne correspond encore aucun mot, qui se forme contre la simplicité abusive du mot qui désigne communément jusqu'alors la chose ? Est-elle innée ? Est-ce l'idée enfantine (Braque dit qu'on cesse de voir après 25 ans) ? Ou plutôt, formée par une sédimentation incessante, la somme à ce jour des impressions reçues ? Reçues dans le silence aussi bien que par la science ? (ibid., 131).**

Le vrai que crée l'artiste, invraisemblable d'abord pour ses contemporains, ressortit à l'inédit, il est à inscrire contre le mot. Mais cette affirmation une fois posée, Ponge multiplie les questions. Deux séries se dessinent alors : « Naïve, simple, puérile, innée » et « complexe, nourrie, pratique, formée ». Deux modèles de la connaissance poétique sont ainsi mis en parallèle. Le premier consiste à produire une vérité fondée sur un rapport naïf/natif aux choses, la seconde en l'étayant sur les discours déjà existants pour les recombinaison en un processus dynamique continu, qui permette également de produire de l'inédit : la « science », dans cette optique, se situe tantôt du côté du « vraisemblable » faisant écran à une connaissance véritable, tantôt du côté d'un matériau susceptible de nourrir une formulation authentique.

La pratique de Ponge marque cette oscillation entre des moments de table rase de tout discours préconstruit, et la prise en compte des paroles déjà produites sur laquelle s'appuie sa propre démarche. Cette tension redouble les variations déjà relevées autour du terme de « signification », et le degré d'inadéquation de la langue à rendre compte d'une vérité éprouvée intimement. Parmi les textes du *Parti pris des choses*, plusieurs semblent répondre à la décision formulée dans « L'introduction au "Galet" » de tourner le dos aux bibliothèques :

***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).***

« La Fin de l'automne », écrit deux ans après, en 1935, loue ainsi le geste de la Nature, qui « déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque », pour un nettoyage « qui ne respecte pas les conventions » ; grâce à cet élagage radical, les bourgeons peuvent naître « en connaissance de cause » (*PPC*, I, 16-17). Une telle posture coïncide avec les moments de remise en cause les plus radicales du processus de symbolisation propres à la langue même : il s'agit de sortir des significations, et non seulement de celles produites par les « expressions habituelles »<sup>167</sup>.

Toutefois, la prise en compte du déjà dit, et du déjà connu, est l'attitude qui prévaut chez Ponge, même si ce matériau préexistant peut le cas échéant n'être qu'un négatif de ce qui reste à dire, un fond sur lequel va se découper l'inédit vers lequel tend le texte. Dans les « Notes prises pour un oiseau », la consultation du Littré vaut ainsi comme une base de connaissance et une confirmation que « tout l'oiseau » - tout ce qui constitue sa vérité relative au moment où Ponge écrit - reste à dire : « Et voilà. Il y a de bonnes choses

<sup>167</sup> Cette posture prolonge aussi, sous une autre forme, le rêve anciennement formulé de « créer le langage », en écrivant contre la langue telle qu'elle existe (voir *supra* I.2.1.2. « Créer le langage ? »).

à prendre, apprendre. Satisfaction pourtant de constater que rien n'est là de ce que je veux dire et qui est tout l'oiseau (ce sac de plumes qui s'envole étonnamment). Je n'arriverai donc pas trop tard. Tout est à dire. On s'en doutait » (*RE*, I, 350-351). Le contre-pied de La Bruyère, l'exigence de nouveauté qui s'y lit, s'étaye cette fois sur les citations données par Littré ; à la page suivante, Ponge assume finalement le rôle du moraliste pour préciser la formation de cet inédit qu'il cherche à formuler : « 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). Si la vérité de l'oiseau est encore à construire par le texte en gestation, elle s'appuie donc aussi sur une (com)préhension des discours préexistants qui permettent de refigurer la chose-oiseau selon des catégories perceptives nouvelles. *La Seine*, écrit en 1947, soit près de dix ans après les « Notes », insiste davantage encore sur le dialogue nécessaire avec les discours antérieurs et les représentations existantes dans la constitution du nouveau : Ponge y revendique une nouvelle fois une démarche scientifique, mais plus spécifiquement une science expérimentale, qui fasse sa place à l'hypothèse<sup>168</sup>.

***Et quant à moi, s'il est vrai que la science (dont la fin n'est pas seulement connaissance mais puissance) doit s'appuyer pour commencer sur de solides définitions et d'autre part se confier parfois à la paresse et dans une certaine mesure aux hasards de la contemplation, alors peut-être mon entreprise n'est-elle pas folle ni totalement injustifiée. Car ce sont bien des définitions que je prétends formuler, mais telles que, n'impliquant nullement que j'aie fait d'abord table rase mais plutôt rassemblé au contraire, en un premier temps, les connaissances déjà élaborées (aussi bien en moi-même) sur chaque sujet, elles contiennent également des éléments nouveaux et si l'on veut une part du futur de nos connaissances sur le même sujet. 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, la plupart du temps très variées et contradictoires, auxquelles cette notion peut ou a pu donner lieu, - y compris celles habituellement considérées comme puériles, gratuites et sans intérêt, celles-là même de préférence peut-être, parce qu'ayant plus de chance d'apporter quelque élément non encore utilisé. Si bien que par l'agglomérat de toutes ces qualités (ou qualifications) contradictoires - et plus elles sont contradictoires et semblent irrationnelles, mieux cela vaut -, j'obtiens un conglomerat neutre, dépourvu de toute tendance ou résonance morale propre à offusquer les vérités nouvelles et inouïes dont je désire passionnément qu'elles s'y incorporent, et de la sorte effectivement elles s'y incorporent. Il ne s'agit que d'un retour, d'un incessant appel au concret (*La Seine*, I, 262-263).***

La démarche est cette fois explicitement opposée à celle de la table rase : c'est au contraire à partir de connaissances préexistantes que peuvent émerger des « vérités », qui une nouvelle fois s'identifient avec l'inédit, le nouveau. La nouveauté réside dans ce cas dans la recombinaison d'éléments donnés, et non dans la confrontation *ex nihilo* à la

---

<sup>168</sup> La référence récurrente au *Novum organum* (1620) de Bacon, ouvrage fondateur de la science expérimentale, s'inscrit également dans ce désir de fonder un savoir inductif. En 1951, le nom de Bacon apparaît ainsi aux côtés de Shakespeare et de Cervantès parmi les « contemporains les plus illustres » de Malherbe (*PM*, II, 22), et, en 1963 encore, Ponge entend écrire « le *novum organum* des prés » (*FP*, II, 474).

chose. Deux éléments sont néanmoins indispensables pour que le texte puisse prétendre au vrai : la prise en compte des perceptions singulières et individuelles, habituellement censurées *a priori* par les savoirs constitués, et la neutralisation des connaissances convoquées. En effet, c'est en dissociant ces connaissances des déterminations axiologiques qui leur ont été associées, les transformant en symboles, que le texte peut espérer les rendre à nouveau aptes à produire des vérités. Cette seconde attitude consistant à partir de connaissances déjà construites suppose donc que soit maintenue la posture critique à l'égard des représentations figées et que, dans l'agglomération nouvelle à laquelle aspire Ponge, elles soient en quelque sorte déconstruites, au sens où leurs éléments constitutifs sont sélectionnés et redispesés. Ainsi « incorporées » à la lettre du texte, à sa disposition, les « vérités » visées sont donc immanentes à l'œuvre : du « Proème à Bernard Groethuysen » à *La Seine*, on est donc passé du constat douloureux d'une vérité absente, à une conception de la vérité comme notion en travail, le vrai étant en devenir dans l'œuvre.

La « vérité », relative, « relative au langage »<sup>169</sup>, résultant de formulations inédites, telle que l'envisage Ponge, présente un certain nombre d'attributs communs avec la « réalité ». De même qu'il existe une aspiration à formuler le vrai, la réalité apparaît ainsi comme horizon désirable que les œuvres aspirent à incorporer. Pour anecdotique qu'elle puisse paraître, la récurrence de l'expression « en réalité », dans les textes qui composent *Le Parti pris des choses*, marque bien cependant ce désir de réel qui dirige le regard et régule les expressions. Dans « Le cycle des saisons », l'objection qui se fonde « en réalité » contredit ainsi l'opinion commune que les arbres se font d'eux-mêmes et de leurs paroles :

***Las de s'être contractés tout l'hiver les arbres tout à coup se flattent d'être dupes. Ils ne peuvent plus y tenir : ils lâchent leurs paroles, un flot, un vomissement de vert. Ils tâchent d'aboutir à une feuillaison complète de paroles. Tant pis ! Cela s'ordonnera comme cela pourra ! Mais, en réalité, cela s'ordonne ! Aucune liberté dans la feuillaison... (PPC, I, 23).***

Le texte, même à travers l'expression partiellement désémantisée, se réclame ainsi de la réalité contre la vulgate des arbres. La réalité dans cette perspective est le propre de ce qui contredit l'opinion commune, et mérite considération et effort de formulation. Cette même opposition entre une opinion fautive et l'observation adéquate reparaît dans « Bords de mer ». La mer « laisse sans doute croire à chacun [des fleuves] qu'elle se dirige spécialement vers lui », mais « en réalité, [...] elle garde au fond de sa cuvette à demeure son infinie possession de courants » (*ibid.*, 30) : le fond inconnu de la mer en est la réalité désirable, non immédiatement saisissable, qui réclame attention. Pour prendre un dernier exemple, le terme de « réalité » apparaît dans « Le Mollusque » valorisé en tant que tel :

***La nature renonce ici à la présentation du plasma en forme. Elle montre seulement qu'elle y tient en l'abritant soigneusement, dans un écrin dont la face intérieure est la plus belle. Ce n'est donc pas un simple crachat, mais une réalité des plus précieuses (PPC, I, 24).***

L'absence de forme peut, *par analogie*, amener à réduire le mollusque à un crachat, donc

<sup>169</sup> J.-M. Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1983, p. 160.

à en nier la forme d'existence originale pour l'assimiler à une sécrétion dont il faut se défaire. Le texte tend au contraire à le constituer en une réalité, comme telle digne de considération.

Tout comme la vérité est à construire plus qu'à découvrir, la réalité est elle aussi à conquérir, elle n'est pas donnée d'avance. De même que la vérité inédite exige pour être connue que soient remises en cause les significations stables, la réalité nécessite pour être perçue de faire pièce aux représentations convenues. Dans « La loi et les prophètes », il s'agit ainsi de « [communiquer] à tous, par la vision d'une réalité un peu plus importante que la rondeur ou que la fermeté des seins, la terreur qui saisit les petites filles la première fois » (*PR*, I, 194). Contre la célébration habituelle des rondeurs du corps féminin - telle que la présente la statuaire, dans le texte - l'entreprise revendiquée par Ponge consiste à donner à voir une réalité occultée. « L'on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres », lit-on dans « Le Cycle des saisons » (*PPC*, I, 24) ; Ponge se refuse de même à « déduire la réalité de la réalité »<sup>170</sup> : une entreprise de création authentiquement réaliste est simultanément critique à l'égard de ce qui se donne comme la réalité, et enrichissement de ce qui la constitue.

La catégorie de la « réalité » est donc au premier chef affectée par l'élaboration de la poétique du parti pris des choses : alors que dans un premier temps elle était ce qui est occulté par tout exercice de la parole, elle trouve finalement en lui son fondement même. « L'introduction au "Galet" » postule ainsi que les « ressources infinies de l'épaisseur des choses » puissent être « *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots » (*PR*, I, 203) : le langage accède au statut d'outil d'investigation privilégié de la réalité, et n'est plus simplement perçu comme un masque dont il faudrait se défaire, dans le silence, ou qu'il conviendrait d'ériger en absolu, dans une attitude logocentrique un temps adoptée. C'est parce que le langage est reconnu comme un élément de cette réalité que l'écriture peut à son tour être créatrice de réel. Ainsi, en 1946, en une longue préterition, Ponge peut affirmer : « Je ne vais pas m'occuper de fonder sérieusement en réalité (c'est-à-dire en paroles) le magma de mes authentiques *opinions* » (*PAE*, I, 128). Suit une méditation sur les assonances de « Braque » avec « Bach », « barque », « baroque », sur les formes du A et du Q, etc. : reconnaître aux signes une existence réelle permet donc de poser une possible appréhension de la réalité par la parole, de sorte que « fonder en réalité » et « fonder en paroles » puissent devenir synonymes. Au-delà de la rêverie cratylienne d'une motivation retrouvée du signe, à laquelle peut effectivement faire penser cette page sur le nom de Braque, Ponge prend acte des interférences possibles entre ces deux ordres de la réalité que sont les perceptions et les formulations. L'œuvre, définie comme ce qui « change-quelque-chose-à-la-langue », constitue ainsi une « *autre* réalité »<sup>171</sup> distincte des perceptions courantes. Mais réciproquement, faire quelque chose à la langue, fonder une autre réalité, c'est se donner les moyens de transformer la réalité première. C'est ce qu'exprime dès 1943 la huitième des « Pages bis » de *Proèmes* : « A la vérité, expression est plus que connaissance ; écrire est plus que connaître ; au moins plus que connaître analytiquement : c'est *refaire* »

<sup>170</sup> « Natate piscem doces », *Proèmes*, I, 178.

<sup>171</sup> Dans une note de « My creative method » en date du 27 décembre 1946 (*M*, I, 518).

(PR, I, 219). La connaissance qui résulte de l'écriture donne ainsi prise sur les choses. Ponge, lors de sa conférence de 1956 intitulée « La pratique de la littérature », revient sur ces deux ordres de réalité et, tout en affirmant leur étanchéité, suggère néanmoins que fonder en réalité des textes est un moyen d'accéder à la réalité du monde extérieur, et partant de le changer :

***Il y a donc d'une part le monde extérieur, d'autre part le monde du langage, qui est un monde entièrement distinct, entièrement distinct, sauf qu'il y a le dictionnaire, qui fait partie du monde extérieur, naturellement. [...] Vous comprenez ce que je veux dire. On ne peut pas entièrement, on ne peut rien faire passer d'un monde à l'autre, mais il faut, pour qu'un texte, quel qu'il soit, puisse avoir la prétention de rendre compte d'un objet du monde extérieur, il faut au moins qu'il atteigne, lui, à la réalité dans son propre monde, dans le monde des textes, qu'il ait une réalité dans le monde des textes. C'est-à-dire qu'il existe dans le monde des textes, qu'il y prenne une valeur de personne, vous comprenez, nous employons ce mot seulement pour les hommes, mais vous comprenez ce que je veux dire. C'est-à-dire que ce soit un complexe de qualités aussi existant que celui que l'objet présente (M, I, 678).***

L'insistance sur l'absence de communication entre les deux « mondes », d'ailleurs nuancée par la mention du dictionnaire qui appartient aux deux ordres de réalité, peut en partie être attribuée à une volonté didactique, cette conférence étant à l'origine destinée à un public d'étudiants allemands. L'enjeu d'une telle partition ferme est de récuser une attitude poétique naïve qui consisterait à négliger le matériau du langage dans l'appréhension des choses. Mais, *in fine*, tendre à fonder un texte en réalité ne consiste pas tant à se détourner du monde extérieur en faisant du texte la seule réalité digne d'attention, qu'à se donner les moyens, par ce geste, d'appréhender ce monde extérieur, de le donner à éprouver par la création d'un objet qui soit dans un rapport homologique à la chose visée <sup>172</sup>.

Les pages qui précèdent soulignent certaines caractéristiques communes à la « vérité » et à la « réalité » telles que Ponge les conçoit : s'érigeant contre les impensés des représentations communes, ce qui est défini comme vrai ou réel relève de l'inédit, et fait l'objet d'une construction dans l'écriture. Si l'œuvre d'art littéraire peut à bon droit prétendre à produire une connaissance, c'est précisément que la vérité, la réalité, ne sont pas des données préexistantes qu'il ne s'agirait que de traduire : elles sont à produire dans la mise en mots, même si, ou parce qu'elles constituent un défi à la verbalisation. Est « vrai », est « réel », ce qui conteste les symboles fixes, les significations figées - en les contredisant ouvertement par un oubli préalable et volontaire, ou en les

<sup>172</sup> On mesure la distance qui sépare une telle conception, postulant que la réflexivité est un moyen privilégié d'accéder au « monde extérieur », de celle qui sous-tend les premiers vers de « Fable », probablement écrit dans les années 1920, et qui fait du mouvement spéculaire du texte sa seule vérité : « Par le mot *par* commence donc ce texte / Dont la première ligne dit la vérité ». L'aporie de cette approche apparaît néanmoins dans la fin du texte, où la sortie de cette relation spéculaire vise à conjurer le malheur : « (APRES sept ans de malheurs / Elle brisa son miroir) » (PR, I, 176). Notons encore dans ce passage de « La pratique de la littérature », dont le texte est établi à partir de l'enregistrement de la conférence, l'omniprésence des formules phatiques - « vous comprenez », « vous comprenez ce que je veux dire » : si le texte doit se constituer en réalité propre, il ne peut le faire qu'en lien avec le « monde extérieur », mais aussi avec le hors texte d'un public dont il faut s'assurer sans cesse de la coopération.

« neutralisant » : le particulier, le singulier qui échappe à la catégorisation, tel est l'objet de la connaissance pongienne.

La parenté avec la démarche sarrautienne apparaît là encore nettement : chez l'un comme chez l'autre écrivain, l'ambition revendiquée d'une connaissance dans l'écriture s'appuie sur l'affirmation que l'expérience du réel ne s'épuise pas dans la langue, et qu'il y a un inédit de la réalité que chacun, pour son propre compte, s'attache à mettre en mots. Il en résulte un renversement du schéma de la *mimésis* traditionnelle : la « réalité » ne préexiste que virtuellement au texte qui la désigne, et qui, de fait, la produit.

Mais si Sarraute postule « une autre réalité » dont le caractère universel doit être confirmé par l'expérience de lecture, il n'est pas anodin que Ponge se réfère quant à lui fréquemment à une « vérité ». Même si cette dernière est, nous l'avons vu, caractérisée par sa relativité, elle suppose bien la création de notions, de principes généraux et communicables, termes qui sont radicalement étrangers à la poétique de Sarraute : le vrai est bien pour Ponge comme pour Sarraute à conquérir contre le mot, mais Ponge décrit parfois sa démarche comme un effort pour le constituer en notion nommable alors que la nomination est par définition destruction de « l'autre réalité » que Sarraute tente de cerner. C'est cette ambivalence de Ponge à l'égard d'un savoir édifié en notions, et les conséquences sur sa transmission à un tiers lecteur, qu'il nous faut à présent questionner.

### II.1.2.2. DE LA SUBSTANCE À LA QUALITÉ, ET RETOUR

En 1919, Ponge se propose dans « La promenade dans nos serres » de « rapprocher [les mots] de la substance et [de les] éloigner de la qualité ». En 1930, dans « Hors des significations », les mots sont désignés comme des « manifestations à égale distance des qualités et des substances ». Dans « L'introduction au "Galet" », en 1933, c'est l'accroissement de la « *quantité [des] qualités* » de l'homme qui est présenté comme le but de l'entreprise d'écriture. Ainsi isolées, ces citations laissent entendre qu'à mesure que se formule la poétique pongienne, et que se dessine le projet heuristique qui la sous-tend, l'écriture tend vers l'abstraction de notions, de qualités, à partir de la texture des choses. Un tel raccourci ne rend évidemment pas compte de la complexité du parcours de Ponge, mais il met bien en lumière une tension inhérente à sa position : est considéré comme vrai un écrit qui dit la particularité d'une chose dans une circonstance donnée. Mais l'édification d'une connaissance partageable suppose néanmoins que ce particulier soit appréhendé dans des catégories de portée plus ou moins générales. La connaissance telle que l'envisage Ponge tend donc vers une oxymorique « science du singulier », comme le note avec justesse Sydney Lévy : Ponge cherche à « répondre à un objet de connaissance précis mais qui s'est toujours trouvé, par nécessité, interdit à la connaissance : le singulier »<sup>173</sup>. Une « science des impressions esthétiques » telle que Ponge rêve de la fonder dans « La Mounine », tout en doutant de sa possibilité<sup>174</sup>, peut à

<sup>173</sup> S. Lévy, *Francis Ponge : de la connaissance en poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 1999, p. 14-15

<sup>174</sup> « S'il est possible de fonder une science dont la matière serait les impressions esthétiques, je veux être l'homme de cette science » (*RE*, I, 425).

première vue sembler aporétique, puisque la science, pour se constituer comme telle, a besoin de s'attacher à ce qui est généralisable dans l'objet. « La Mounine » pousse d'ailleurs jusqu'à l'extrême cette logique paradoxale : de la « profonde émotion » ressentie subjectivement, Ponge veut tirer « une loi scientifique, un théorème » (*RE*, I, 424). L'idée de « qualité différentielle », qui conclut « My creative method », condense cette structure paradoxale de la connaissance selon Ponge : il s'agit d'ériger en « qualité » - une catégorie reconnaissable et subsumante donc - le particulier de la chose. Cette tension inhérente au projet de Ponge éclaire le rapport asymptotique que son écriture entretient avec le modèle scientifique : il s'agit pour lui de revendiquer une méthode expérimentale, d'obtenir pour l'atelier du peintre comme pour la table de l'écrivain une dignité égale à celle accordée au laboratoire des savants <sup>175</sup>, de poser l'œuvre d'art comme productrice de connaissances, mais la science propre à sa démarche est nécessairement à venir, en cours de constitution.

La référence au modèle scientifique joue en outre dans le désir d'objectivité qui préside à l'écriture, et qui garantit la part des « vérités » contenue dans les textes : ce qui fonde le texte en raison est sa confrontation possible à un objet extérieur qui puisse en valider les formules, et en assurer la valeur universelle.

Cette tension interne à l'œuvre, reconnue comme centrale par Ponge lui-même <sup>176</sup>, engage étroitement les modalités de la communication qu'il entend instaurer dans ses écrits, et le sens de leur portée didactique : si l'accent est placé en effet sur la construction de qualités nouvelles, constituées et validées objectivement, il s'agit alors de transmettre des contenus notionnels que le lecteur ne peut qu'accepter comme vrais. Dans ce cadre, la critique des significations par la recherche des « vérités inouïes » se limite aux « significations courantes », et l'œuvre cherche à en produire de nouvelles, à créer ses propres symboles, sur des fondements plus solides. Si à l'inverse on postule que le savoir pongien réside essentiellement dans la mise en jeu de singularités irréductibles à des symboles, sans cesse en porte-à-faux avec leurs mises en mots provisoires, alors la réalité visée par le texte est avant tout à éprouver, et son objectivation relève d'un processus nécessairement en cours : ce qui se transmet dans la lecture est alors davantage de l'ordre d'une expérience, qui participe de la tentative d'objectivation elle-même.

### II.1.2.2.1. Abstraction et particularisation

Les questions ici abordées sont massives, portent sur l'ensemble de l'œuvre de Ponge, et engagent son interprétation dans son ensemble. Les deux tendances que nous venons de présenter coexistent étroitement, et accorder un primat à l'une plutôt qu'à l'autre relève de choix interprétatifs ménagés par l'œuvre. Nous voudrions simplement montrer dans les pages qui suivent comment Ponge s'attache à maintenir la tension, l'oscillation entre « substance » et « qualité » <sup>177</sup> : il s'agit dans l'immédiat de comprendre comment le maintien d'une telle ambiguïté définit pour Ponge des enjeux particuliers de la

<sup>175</sup> « Braque le réconciliateur » (1946) se conclut en effet par ces mots : « Qu'on nous laisse à notre laboratoire » (*PAE*, I, 135).

<sup>176</sup> « My creative method » (*M*, I, 515-537) notamment, ne parle que de cela.

communication littéraire.

L'ambition de constituer dans l'écriture des savoirs autonomes, validés en amont de la lecture par la confrontation du texte et de la chose dans laquelle il trouve sa source et sa raison d'être, est perceptible dès *Le Parti pris des choses*, où est sensible le va-et-vient entre la confrontation concrète aux choses, et la tentative pour les constituer en notions porteuses de leçons qui dépassent les circonstances de leur appréhension. Les titres mêmes des pièces qui composent le recueil paru en 1942 donnent à lire cette oscillation de la démarche : « La Bougie », « La Cigarette », « L'Orange » annoncent ainsi la saisie, non d'objets particuliers, mais de notions définies plus généralement, tendant à décrire des traits communs à toute une catégorie d'êtres. Le présent du texte tend alors à se faire gnomique, énonçant des vérités certes nourries d'une confrontation sensuelle à la chose, mais qui prennent valeur de connaissance générale, renforçant la dimension didactique exhibée par de tels textes. Le début de « L'Orange » est à cet égard exemplaire : « Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression. Mais où l'éponge réussit toujours, l'orange jamais » (*PPC*, I, 20). La comparaison ouvertement didactique, les adverbes à forte valeur de généralisation, les présents de portée indubitablement gnomique, tout indique en ce début de texte la volonté d'offrir au lectorat un savoir établi<sup>178</sup>. Le titre de « Pluie », poème liminaire du recueil, annonce une actualisation plus incertaine de la chose : l'absence d'article invite en effet à prendre le phénomène de la pluie dans son extension la plus large, sans préciser si va être envisagée une notion globale ou une manifestation singulière du phénomène. Le texte lui-même dessine ce parcours, de « la pluie, dans la cour où je la regarde » à « il a plu » (*PPC*, I, 15-16, nous soulignons) : on passe donc de la perception subjective d'un particulier à l'appréhension d'un phénomène envisagé plus globalement, dont le degré de généralité est marqué par le passage à l'impersonnel, et par le glissement du présent d'énonciation au présent gnomique<sup>179</sup>. Le jeu de mots final - « plu » est à la fois le participe passé de « pleuvoir » et de « plaire » - dessine sa place au lecteur appelé à jouir de cette notion de la pluie en cours de constitution dans le texte, sans que le rôle qu'il est amené à jouer n'apparaisse avec netteté : il semble néanmoins davantage amené à assister au glissement de la substance en notion qu'à participer à son édification. « De l'eau », pour prendre un dernier exemple, joue également sur ces différents niveaux d'actualisation de la chose, le titre pouvant s'entendre comme un partitif, ou renvoyer à la forme du traité. Là encore, le texte ménage les deux acceptions, par un aller retour entre l'appréhension singulière du phénomène (« Plus bas que moi,

<sup>177</sup> La tension entre « substance » et « qualité » est ici envisagée sur le plan de la connaissance à élaborer et à transmettre dans l'écriture. Cette problématique complète les remarques formulées plus haut sur l'équilibre recherché par Ponge entre « la présence et la distance » (voir *supra*, I.1.1.3. « La présence et la distance »).

<sup>178</sup> Et ce, même si la suite du texte opère un retour à la confrontation sensuelle à la chose, évoquant « la coloration glorieuse du liquide qui en résulte, et qui, mieux que le jus de citron, oblige le larynx à s'ouvrir largement pour la prononciation du mot comme pour l'ingestion du liquide, sans aucune moue appréhensive de l'avant-bouche dont il ne fait pas se hérissier les papilles » (*ibid.*).

<sup>179</sup> Dans la dernière phrase du texte : « Alors si le soleil reparaît tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore : il a plu » (*ibid.*, 16).

toujours plus bas que moi », « L'eau m'échappe... me file entre les doigts ») et les assertions sur les caractéristiques universelles de l'eau : « LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme » (PPC, I, 31-32).

De ces quelques remarques on pourrait inférer que la visée principale de l'écriture selon Ponge est de produire de nouvelles symboliques, de nouvelles significations qui dépassent la disparate et la fragmentation du réel observé, par des connaissances de portée plus générale, en des formules qui fondent leur autorité sur leur objectivité, autorité qui s'éprouve dans l'assentiment prévisible du lecteur. Ce passage de « l'opinion » en « formule » qui convainc à coup sûr est déjà le rêve exprimé dans « Caprices de la parole », en 1928 : la conversion d'une note, considérée comme « l'expression d'une opinion, trop farouche », en « poésie, [...] qui convainc, qui se soutient par tant de côtés que le lecteur critique enfin renonce, et admire » (PR, I, 185) apparaît ainsi le but assigné à ce qui deviendra « Le jeune arbre ». Dans cette perspective, la confrontation à la chose est un préliminaire, littéralement un pré-texte à l'élaboration d'un savoir que délivre le texte à un lecteur qui s'en fait le réceptacle. Bernard Beugnot voit ainsi dans ce « déplacement du discours qui dit autre chose que ce qu'il semble dire », et où « le propre est la face visible d'un caché »<sup>180</sup>, le mouvement caractéristique de l'écriture pongienne, dont la figure centrale est selon lui l'allégorie, et le modèle formel la fable. Dans les pièces du *Parti pris des choses*, la marque formelle de ce passage au sens caché que révélerait le poème serait le « ainsi », qui permet le glissement de l'observation singulière à la « leçon » de portée plus générale.

Cette volonté de transmettre des leçons de portée générale à partir de formules, dont l'objectivité est fondée par avance dans la confrontation avec la chose, trouve son prolongement le plus net dans certains passages de *La Rage de l'expression*, écrits au début des années 1940. Deux extraits, situés au début de « L'Œillet », et précédant la formulation de « l'évidence muette opposable » déjà citée, requièrent à cet égard notre attention :

***Relever le défi des choses aux langages. Par exemple ces œillets défient le langage. Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doit s'écrier nécessairement : c'est de quelque chose comme un œillet qu'il s'agit. [...] Etant donné une chose - la plus ordinaire soit-elle - il me semble qu'elle présente toujours quelques qualités vraiment particulières sur lesquelles, si elles étaient clairement et simplement exprimées, il y aurait opinion unanime et constante : ce sont celles que je cherche à dégager (RE, I, 356).***

Les « qualités » qu'il s'agit d'exprimer ont ici toutes les caractéristiques de la vérité scientifique dans le sens le plus commun de l'expression : non plus relative et circonstancielle, mais absolue, dégagée des contingences temporelles notamment. Les expressions claires contiendraient donc, dans cet idéal du texte qui s'appuie sur une conception classique de la vérité et de l'objectivité scientifique, un savoir intrinsèque, qui ne peut produire qu'une réaction et une seule chez les lecteurs, un effet « nécessaire » : la reconnaissance unanime de l'exactitude des formules. A la limite, l'élaboration du texte ne supposerait que deux actants : si le je est à l'origine de la notion qu'il s'agit d'exprimer,

<sup>180</sup> B. Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, « Écrivains », 1990, p. 9.

la constitution de cette notion en tant que telle suppose pourtant l'effacement du sujet écrivain, pour que les mots et la chose subsistent seuls dans un face-à-face qui en fonde l'objectivité. La trace écrite permet alors au lecteur de prendre connaissance d'un savoir établi en amont, et qui ne doit rien à son activité. C'est ainsi un idéal du texte proche de celui de « L'Œillet » qui se fait jour au début du « Mimosa ». Ponge écrit d'abord à son propos : « J'ai une idée de lui au fond de moi qu'il faut que j'en sorte parce que je veux en tirer profit » (*RE*, I, 366), pour ajouter quelques lignes plus loin ces formules devenues célèbres :

***Tout ce préambule, qui pourrait être encore longuement poursuivi, devrait être intitulé : « Le mimosa et moi. » Mais c'est au mimosa lui-même - douce illusion ! - qu'il faut maintenant en venir ; si l'on veut, au mimosa sans moi... (ibid., 367).***

La « douce illusion » signale d'emblée le caractère utopique d'une telle visée, mais semble indiquer un mouvement d'ensemble du texte, qui vise à gommer toute présence du sujet scripteur pour aboutir finalement à un vis-à-vis du texte et de la chose, qui ne nécessite qu'après-coup approche de lecteur. A cet égard, le modèle didactique hérité de la fable, et la revendication d'une valeur scientifique de l'écrit comme lieu de transmission de connaissances, se rejoignent.

Si l'on fait, à l'instar de Bernard Beugnot, de ce mouvement d'abstraction la dynamique dominante de la poétique de Ponge, il apparaît néanmoins que l'allégorie y prend avant tout la forme d'un travail d'allégorisation, dont on peut supposer qu'elle est désirée, mais dont on ne peut dénier le caractère inachevable : « Parce que l'allégorie n'est pas conceptuellement posée au départ, parce que le désir du texte naît d'abord de l'émotion suscitée par l'objet, elle constitue un processus plutôt qu'un procédé de l'invention »<sup>181</sup>. Comme Bernard Beugnot le précise bien, les deux plans que dessine selon lui la fable pongienne tendent à entretenir entre eux une relation spéculaire, mais cette spécularité est nécessairement imparfaite, de sorte que l'objet ne disparaît jamais sous sa figuration allégorique qui viendrait se substituer à lui. Ces nuances une fois posées, il n'en reste pas moins que l'abstraction suppose de tendre vers une unité, qui fait passer le particulier de la chose au second plan. A propos des effets de mise en abyme et de bouclage, Bernard Beugnot conclut ainsi : « l'univers et les objets donnent leçons de poésie et la fable retrouve là, de manière détournée et diffuse, sa vocation didactique et son statut argumentatif puisqu'elle plaide pour l'art poétique »<sup>182</sup>. Si les « leçons » tirées des choses sont plurielles, l'objet ultime du discours, et du savoir qu'il s'agit de transmettre, est quant à lui désignable par un singulier - « l'art poétique » - qui résume l'ambition didactique de Ponge.

Qu'une telle tendance à l'abstraction existe chez Ponge est avéré : la mise au jour de « qualités », de « notions », par des formules claires faisant autorité, autorité exercée en premier lieu sur un lectorat amené à entériner leur découverte, est explicitement revendiquée, et effectif dans l'œuvre. Nous voudrions cependant montrer que cette dynamique est continuellement contrebalancée, voire minée, par une tendance inverse qui tend à détruire le mouvement d'abstraction par la réintroduction du particulier, de la

<sup>181</sup> B. Beugnot, *Poétique de Ponge*, op.cit., p. 85.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 99.

« réalité », qui suppose dès lors que la transmission de la connaissance littéraire emprunte d'autres voies que la communication scientifique traditionnelle.

Même les pièces courtes du *Parti pris des choses* s'attachent ainsi à montrer l'instabilité de toute allégorisation, et la réversibilité d'un tel processus. Le « Mollusque », qui pourtant paraît illustrer emblématiquement la tendance à l'abstraction, illustre ce possible retournement. Dans le dernier tiers du texte, le mot « ainsi » amorce une leçon de portée générale que viendrait énoncer le texte, avant qu'un brusque retour au particulier ne s'effectue :

***La moindre cellule du corps de l'homme tient ainsi, et avec force, à la parole, - et réciproquement. Mais parfois un autre être vient violer ce tombeau, lorsqu'il est bien fait, et s'y fixer à la place du constructeur défunt. C'est le cas du pagure (PPC, I, 24).***

Si l'avant-dernier paragraphe peut encore s'interpréter de façon allégorique, - « tombeau » vaudrait alors pour « parole » - la chute du texte vient déstabiliser cette amorce de symbolisation en revenant à l'objet premier, dans l'une de ses manifestations particulières. Ce renversement final est accentué dans l'économie du recueil par le fait que « Le Mollusque » est suivi d'« Escargots »<sup>183</sup> : d'une classe d'animaux, on passe à une collection d'individus.

On peut voir dans ces mouvements de brusque rupture de l'allégorisation et, plus généralement, de la symbolisation, la tendance principale de l'écriture de Ponge, et la structure dominante de la connaissance qu'il entend instaurer. Privilégiant cette attention au singulier par rapport aux mouvements d'abstraction, Sydney Lévy, à l'inverse de Bernard Beugnot, voit ainsi dans « ce qui est *irréductible à la représentation, et donc à la parole* »<sup>184</sup> le propre de l'objet de la connaissance pongienne, vers quoi tend toute son écriture. « La Mounine » est à cet égard selon lui caractéristique du dégagement opéré par Ponge à l'égard des modes de transmission classiques de la connaissance : le désir de faire de « l'émotion profonde » une « loi scientifique », qui préside d'abord à l'écriture du texte, correspond selon Sydney Lévy à une stylisation de l'expérience en représentation, conforme aux modèles scientifiques standards. Mais un autre modèle épistémologique se fait jour, qui vise à faire reconnaître par le lecteur, dans le texte, des expériences vécues, semblables à celle ressentie face au paysage de « La Mounine » : la réalité de la « profonde émotion » est donc en quelque sorte suscitée par le texte qui vise à la recréer chez son lecteur. Les variantes, les tâtonnements, dont est constitué le texte, et qui brisent le mouvement linéaire vers l'énoncé d'un « théorème », donnent ainsi à ressentir l'émotion singulière produite par le paysage<sup>185</sup>. C'est en donnant l'objet à éprouver à travers le texte qu'est transmis le particulier ; ainsi expérimenté dans la lecture, il peut effectivement rejoindre « le plus commun », selon la formule employée dans « Braque le réconciliateur »<sup>186</sup>. L'objectivité visée par le texte n'est plus alors d'ordre notionnel, mais peut s'entendre comme un effort collectif d'objectivation par la

<sup>183</sup> L'ordre des pièces qui constituent *Le Parti pris des choses* est dû, on le sait, à Paulhan et non à Ponge ; en termes d'effet de lecture néanmoins, la question importe peu.

<sup>184</sup> S. Lévy, *Francis Ponge : de la connaissance en poésie*, op.cit., p. 36.

communauté des expériences : l'« opinion » peut accéder au statut de « loi » si les « idées », y compris puérides, nourries des impressions ressenties au contact de ce que la langue charrie d'irrationnel, si ces idées donc, sont éprouvées par plusieurs.

Au-delà de « La Mounine », les autres textes de la *Rage de l'expression* cités précédemment marquent également, dans leur prolongement, un inflexionnement notoire de la posture initiale qui revendiquait une objectivité scientifique au sens étroit du terme : l'idée même de « rage » indique bien le rapport de désir impossible à assouvir, qui préside à la constitution des notions ; dès lors, il ne s'agit pas tant de transmettre une connaissance que de montrer l'effort du texte pour incorporer ce qui se refuse à lui. A partir de la prise en compte d'une irréductible singularité de la chose, le lecteur est amené à jouer un rôle central dans son objectivation, comme l'indique clairement ce passage du « Mimosa » qui suit immédiatement la « poésie » intitulée *Le Brin de Mimosa* :

***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 nombreux feuilletés blancs. Mais si du moins j'ai gagné quelque chose à ce propos, je ne veux pas le perdre. 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 (RE, I, 372).***

Face à l'échec d'une objectivité radicale - l'utopie du « mimosa sans moi » - le parcours d'une recherche, accompagné d'un lecteur amené à en éprouver tous les méandres, permettra d'approcher la vérité singulière du mimosa. Le registre érotique de ce passage, - où le lecteur est invité à étreindre dans des bosquets ombragés la réalité au ras du sol, délaissant le sublime de l'infini - indique bien par ailleurs que la communication littéraire ne saurait se limiter à une conviction rationnelle, mais implique aussi une persuasion, une séduction pour que le « plaisir » du mimosa, tout comme, ailleurs, « le plaisir du bois de pins », puisse s'éprouver dans le texte. Dès lors, le résultat de la recherche est inséparable de la démarche qui permet d'y parvenir : en cela, Ponge emprunte à une épistémologie qui ne définit plus l'objectivité par exclusion du sujet, mais trouve davantage ses modèles dans la science expérimentale héritée de Bacon et, plus proche de lui, de certains principes de la théorie de la relativité. On retrouve ici l'idée que la « réalité », la « vérité », sont produites par l'expérience plus qu'elles ne lui préexistent<sup>187</sup>.

Ce versant de la poétique de Ponge ne signifie pas un renoncement à toute objectivation, qui demeure une préoccupation centrale de sa démarche. Mais l'objectivité

---

<sup>185</sup> « Se transformant ainsi en chose, le texte ne peut pas représenter le ciel bleu, ni l'émotion qu'il suscite, mais il présente, il actualise une émotion tout aussi réelle, tout aussi vécue et tout aussi poignante : celle suscitée par la béance insondable entre le ciel et son expression, toujours inachevée, et par l'acharnement à comprendre et à dire cette béance. [...] [La « Note »] instaure des opérations textuelles [...] qui produisent des émotions identiques à ces opérations : tâtonnements, hésitations, tentatives, interstices silencieux, diffusion et paradoxe » (*ibid.*, p. 67).

<sup>186</sup> « 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 » (*PAE*, I, 130).

visée est d'une nature différente. Les textes de Ponge nous donnent à lire cette découverte, sans cesse recommencée, que « l'objectivité, l'intersubjectivité et l'intelligibilité ne s'identifient pas simplement »<sup>188</sup>. Si le rêve d'objectivité se fonde sur une adéquation spéculaire et utopique de la chose avec le texte qui la définit-décrit, le processus d'objectivation s'étaye sur l'accord intersubjectif d'une expérience commune, qui suppose une mobilité des observateurs, pluriels, et la prise en compte de l'instabilité de la « chose » considérée dans son instabilité. L'intelligibilité à laquelle tend Ponge s'apparente en cela à la démarche que Michèle Bompard-Porte revendique pour la psychanalyse, et plus largement pour « le travail scientifique », qui impose « quelques règles » :

***Reconnaître d'abord que l'on est plongé dans le monde, [...] en acceptant le travail et les modifications que l'ensemble de ce processus comporte ; échanger avec d'autres ; s'ils ont fait un travail analogue, partager avec eux ce qui a disparu et donc, cependant, l'on élabore des formes, des traces, plus ou moins énonçables, comparables, modifiables et échangeables. Ces processus ont lieu de façon continue entre actants du psychisme, entre individus, enfin entre ces derniers et leur environnement***<sup>189</sup>.

L'objectivation selon Ponge suppose que soit transgressée la partition classique entre « sujet » et « objet », dans une phase de confusion des *je* observants avec la chose<sup>190</sup>, confusion nécessaire pour que se dégage une connaissance intime. A cet égard, on ne peut opposer de façon trop tranchée les textes « ouverts » de *La Rage de l'expression* aux poèmes du *Parti pris des choses*, qui eux aussi mettent l'accent sur la « sympathie » que doit éprouver le *je* écrivant comme son lecteur : cet impératif de sympathie apparaît en creux dans « Le Cageot », comme une attitude nécessaire dont il faut néanmoins se départir pour que le texte puisse s'achever<sup>191</sup>. Plus significativement, le principe de sympathie est rappelé à propos de « La Crevette » comme un rempart contre l'abstraction, et comme un outil de connaissance :

<sup>187</sup> On peut également entendre ainsi la déclaration déjà citée des « Pages bis » : « A la vérité, expression est plus que connaissance ; écrire est plus que connaître ; au moins plus que connaître analytiquement : c'est *refaire* » (PR, I, 219). A la connaissance, ici dite « analytique », qui décompose l'objet en concepts à transmettre rationnellement, Ponge préfère le « compos » de qualités, appréhendé synthétiquement, produit dans une expérience du texte.

<sup>188</sup> M. Bompard-Porte, *Le Sujet, instance grammaticale selon Freud*, Le Bouscat, L'esprit du temps, « Perspectives psychanalytiques », 2006, p. 127 (n. 127).

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>190</sup> Le dossier manuscrit de « Braque le réconciliateur » rappelle la nécessité de ce moment, qui précède l'objectivation par la parole : « Une lente et profonde imprégnation... par laquelle il se fait que le monde extérieur et le monde intérieur sont devenus indistincts. A la faveur de *quoi* se produit alors la saturation, le besoin de rendre, d'exprimer... » (note reproduite dans « L'atelier du "Peintre à l'étude" », I, 158).

<sup>191</sup> « Cet objet est en somme des plus sympathiques, - sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement » (PPC, I, 18).

***Si l'extrême complication intérieure qui les anime parfois ne doit pas nous empêcher d'honorer les formes les plus caractéristiques, d'une stylisation à laquelle elles ont droit, pour les traiter au besoin ensuite en idéogrammes indifférents, il ne faut pas pourtant que cette utilisation nous épargne les douleurs sympathiques que la constatation de la vie provoque irrésistiblement en nous : une exacte compréhension du monde animé sans doute est à ce prix (PPC, I, 48).***

Sans que soit refusée la simplification, la « stylisation », l'investissement affectif et sensoriel d'un *nous* est posé comme une condition de la compréhension, la connaissance prenant la forme d'une *prise* accrue sur les choses.

Cette seconde modalité de la connaissance comme « préhension », « réfection », suppose que soit envisagé un mode de communication propre, qui mise sur un investissement du lecteur dépassant l'attention rationnelle et logique : c'est à ce prix que Ponge peut espérer fonder une « science des impressions », l'expérience des lecteurs étant seule capable de valider l'objectivité des impressions ressenties et exprimées. Ainsi que le note Sydney Lévy, la connaissance du singulier s'appuie en effet sur « une sorte de connaissance du corps, comme l'on parle de la mémoire du corps qui garde en lui, indépendamment des fonctions rationnelles de l'esprit, le savoir de certaines expériences »<sup>192</sup>. *Nioque de l'avant-printemps* est exemplaire de ce souci chez Ponge de lier l'élaboration d'un type de connaissance et l'invention de sa transmission spécifique. La nature d'avant-printemps, les poiriers en particulier, sont appréhendés à partir d'un corps, avec ses caractéristiques propres, qui déterminent ses perceptions, et qu'il est nécessaire de prendre en compte :

***Il faut dire [...] que j'encombre mon corps comme un vieux tronc d'arbre noueux de grosses viandes, de choses parfois assez indigestes, que j'ai pas mal de mucosités, de catarrhes, pas le corps trop libre, l'esprit assez gourde et embrumé et ruisselé qui s'ensoleille tout à coup. Ça c'est bon » (NAP, II, 961).***

Quelques jours après ces remarques proématiques intervient une réflexion sur la communication littéraire :

***La sympathie et la communication ne se « trouvent » que dans l'amour et dans la fête, dans le ravissement, dans l'illusion même qui permettent à la vie de continuer (coït). Non dans la critique ni le jugement (dans la guerre, idéologique ou matérielle, la terreur). L'on ne PEUT donc légitimement communiquer que le ravissement ou bien alors on tue. Le ravissement seul se communique. En tout cas, il n'est pas de notre goût de communiquer la colère et le jugement. Maintenant, à supposer que l'on perde cette illusion (ce qui conduit au suicide), il n'y a encore qu'une forme de suicide légitime : c'est le dévouement (joyeux) et l'amour, la prise de parole, la louange. Voilà qui ferme le cercle et reconduit à la parole, à son art : aux lettres (ibid., 969).***

Deux types de communication se trouvent donc ici confrontés : le premier, qui sollicite « critique » et « jugement », peut être décrit comme une transmission rationnelle de contenus. Le second, considéré comme un rapport érotique de séduction, de « ravissement »<sup>193</sup>, caractérise en propre la communication littéraire. Le caractère

---

<sup>192</sup> S. Lévy, *Francis Ponge : de la connaissance en poésie, op.cit.*, p. 125.

illusoire, incertain, d'une telle communication, indique bien qu'elle déroge aux règles d'une langue courante qui, elle, s'appuie sur des mots-qualités plus que sur des mots-substances : cette communication est donc à instaurer, à « trouver », même si ses chances de réussite sont douteuses. La « nioque » suppose que quelque chose se transmette par le texte, qui échappe à la rationalisation de la langue. Le fait que la possibilité de cette communication apparaisse comme une question de vie ou de mort, que le contact, ou du moins l'illusion de contact, soit à proprement parler vital, signale que c'est l'existence même du texte, de la réalité à transmettre, qui sont ici en jeu. L'objectivation du singulier par l'acte de lecture est rappelée à la fin du texte :

**(Tout l'espace entre le lecteur et la page traversé d'ailleurs par le vent (plein flux) de plein fouet) (Plénitude de tout cela : aussi plein que mon propre corps) (ibid., 985).**

Ce qui doit passer du texte au lecteur dans cette communication littéraire idéale ressort bien à la chose considérée - le vent de l'avant-printemps - *tel qu'il est ressenti de tout le corps*. A la limite donc, dans ce mouvement vers le singulier irréductible à toute notion, ce qui se transmet essentiellement est ce qui échappe à toute nomination<sup>194</sup>. « L'évidence muette opposable », qui caractérise la chose, ainsi que Ponge l'affirme dans « L'Œillet », devient ainsi dans « My creative method » la qualité que doit présenter un texte pour ses lecteurs : la formule est ainsi reprise quasiment à l'identique : « évidence (muette) opposable » (M, I, 520). Le mutisme y est mis entre parenthèses, puisque les objets que sont les textes sont par nature verbaux, mais, échappant à la rationalisation d'une communication sans reste, ils gardent la trace de ce mutisme, portent en eux la menace du silence. Plus que les résultats d'une recherche, l'œuvre propose à ses lecteurs d'éprouver par le texte une expérience homologue à celle du sujet écrivant face à la chose.

Les deux modalités de la connaissance qui, on vient de le voir, structurent le projet de Ponge, impliquent des modes de communication différents : le primat accordé au mouvement d'abstraction conduit à poser que les notions trouvent leur fondement objectif au moment de l'écriture, le lecteur étant nécessairement amené à les recevoir pour vraies. La seconde suppose à l'inverse que la « réalité » visée par l'œuvre est radicalement étrangère aux catégorisations verbales et aux généralisations, puisqu'elle a trait à la singularité de la rencontre avec les choses : de sa transmission, selon des voies à inventer, mais qui relèvent de la séduction et de la persuasion, dépend donc sa

<sup>193</sup> Les derniers mots de *Pour un Malherbe*, écrits en juillet 1957, précisent : « Pour un enlèvement, un concernement réels » (PM, II, 289) : le ravissement peut donc s'entendre *a posteriori* comme la mobilisation d'une expérience singulière du lecteur, ainsi « concerné », expérience qui touche au réel aussi bien qu'elle le produit. Nous y reviendrons.

<sup>194</sup> C'est la position défendue par Sydney Lévy : « Dire l'émotion serait précisément ne pas la dire. Dire « nioque » serait la faire entrer dans le domaine des phénomènes déclarés, confirmés, fixés, dans l'achèvement et la complétude », ce qui serait manquer par nature la connaissance du singulier visée (*Francis Ponge : de la connaissance en poésie, op.cit.*, p. 129). L'auteur propose le même type d'interprétation d'un autre titre : « En tant que texte autopoïétique, "La Mounine" ne peut porter qu'un nom propre qui dit l'unique ("monos") et qui le désigne uniquement, dans toute sa singularité » (*ibid.*, p. 67). Dans cette perspective, la connaissance pongienne se rapproche beaucoup de la « réalité » innommable de Sarraute : le *tropisme* ne peut être une catégorie *a priori* pour l'appréhender, et ne la désigne qu'indirectement, au seuil du texte.

constitution en « vérité », son objectivation par un accord intersubjectif. Bien que potentiellement contradictoires, ces deux conceptions coexistent étroitement, et c'est le projet même de Ponge que de les maintenir toutes deux.

#### II.1.2.2.2. Le livre du monde

Qu'il existe un « regard-de-telle-sortes-qu'on-le-parle », et qu'en retour il y ait une possible « modification des choses par la parole », cette intuition est au fondement de la poétique du parti pris des choses : le réel se trouve dès lors constitué de signes qu'il s'agit de décrypter, de même que les végétaux « attendent qu'on vienne les lire ». Mais cette métaphore du livre du monde, que se réapproprie Ponge, prend là encore des significations différentes, voire opposées, selon que l'on privilégie l'effort de nomination comme moyen de réduire la disparate et l'inintelligibilité du réel, ou la tension pour créer une réalité autre par l'attention portée à la pluralité des phénomènes.

Ainsi, pour Bernard Beugnot, la déclaration selon laquelle « la nature entière, y compris les hommes, est une écriture », légitime le processus de conversion des phénomènes en significations symboliques, les déplacements de discours à l'œuvre dans l'allégorisation. En cela, la métaphore du livre du monde contrebalance « le titre *De varietate rerum* que suggérait B. Groethuysen, [et qui] accentuait le disparate des pièces singulières dans la méconnaissance de la vaste textualisation du monde qui l'organise et l'unifie »<sup>195</sup>. Cette transcription possible, sur laquelle Ponge parie en tout cas, des phénomènes en signes lisibles (et scriptibles), est bien ce qui légitime la prise de parole, et la conversion de la posture satirique en ambition rhétorique. Le texte se donne dans ce cas comme une lecture du réel qui est en même temps une forme d'élucidation, lecture que le « lecteur impliqué »<sup>196</sup>, voire le lecteur empirique, est amené à redoubler. La cosmogonie fabuleuse du « Galet » semble par endroits répondre à ce modèle. Suite à la description de la disparition de l'« aïeul énorme », on peut en effet lire :

***Que le lecteur ici ne passe pas trop vite, mais qu'il admire plutôt, au lieu d'expressions si épaisses et si funèbres, la grandeur et la gloire d'une vérité qui a pu tant soit peu se les rendre transparentes et n'en paraître pas tout à fait obscurcie (PPC, I, 50).***

L'hermétisme du poème, propre à décourager la lecture, se trouve ainsi légitimé par la complexité des phénomènes dont il rend compte, et par la vérité qu'il permet de saisir : bien que difficile d'approche, il constitue un progrès d'intelligibilité, d'où l'union en lui de la transparence et de l'obscurcissement. De même que le galet conquiert son existence en échappant à l'informe<sup>197</sup>, le texte se découpe sur un fond de chaos inintelligible et sans logique, un « spectacle de forces qui courent en aveugles à leur essoufflement par la chasse de tout hors de toute raison » (*ibid.*, 55).

<sup>195</sup> B. Beugnot, *Poétique de Francis Ponge, op.cit.*, p. 98. La citation de Ponge en question est tirée de la « Réponse à une enquête sur la diction poétique » (1953) ; la suite de la phrase en infléchit notablement le sens : « Ainsi en un sens pourrait-on dire que la nature entière, y compris les hommes, est une écriture, mais une écriture *non significative*, parce qu'elle ne se réfère à aucun système de signification, du fait qu'il s'agit d'un univers infini, à proprement parler *immense*, sans limite » (*M*, I, 647).

<sup>196</sup> Selon Wolfgang Iser, c'est l'instance lectoriale virtuelle immanente au texte et postulée par lui.

Mais ce même geste, qui consiste à lire et à écrire le monde, peut revêtir une toute autre portée, si on relie le désir de connaissance à l'action de « refaire » le monde. « *Je RELIS (et titre) le PAYSAGE D'AVANT-PRINTEMPS* » (NAP, II, 969), ne peut s'interpréter, dans le contexte déjà précisé de cette œuvre, comme un effort d'unification du réel. *Nioque de l'avant-printemps*, nous l'avons dit, cherche avant tout à cerner une réalité à éprouver, s'attachant précisément à ce qui dans le paysage résiste à sa mise en signes. Il s'agit bien dans cette perspective de relire plutôt que de lire, l'entreprise herméneutique étant vouée à reconnaître son insuffisance à épuiser la complexité du réel. C'est en cela que relecture et écriture se rejoignent dans un même geste : apprendre à lire le monde étant un processus infini, l'écriture est elle-même sans cesse à recommencer. On peut en outre interpréter cette phrase comme un appel implicite à des lectures tierces, ce que suggère l'usage des caractères italiques au moment d'évoquer un titre : *je - moi, lecteur de Francis Ponge - relis le paysage d'avant-printemps à partir de L'Avant-printemps, de Francis Ponge, de sorte que la « réalité » de ce texte, que j'éprouve dans la lecture, prends corps en moi et y trouve un fondement objectif. « Relire », c'est alors « refaire » et apprendre à lire (dans les deux acceptions<sup>198</sup>, du verbe apprendre) : relire désigne à la fois le geste du sujet écrivant qui cherche à modifier les choses par la parole, mais aussi l'activité du lecteur qui refait pour son propre compte l'expérience du paysage d'avant-printemps à travers le texte. C'est lors de cette relecture seconde - et de sa répétition par autant de lecteurs qu'il est possible - que la catégorie de l'avant-printemps entre dans un processus d'objectivation, objectivation entendue comme accord intersubjectif autour d'une expérience commune.*

Cette figuration complexe de la lecture - lecture du monde, lecture du texte par un tiers à venir - n'est pas l'apanage des textes dits « ouverts », même si elle y est plus évidente. Dans *Le Parti pris des choses*, « Bords de mer » met ainsi en place une équivalence entre observation des phénomènes, relations des éléments entre eux, et lecture : la mer est ainsi assimilée à un « volumineux tome marin » que le vent « ne feuillette pourtant et corne que superficiellement » (PPC, I, 29). Mais cet effort de lecture ne parvient pas à épuiser l'élément à êtreindre, la mer, ainsi que l'indique la fin du texte :

***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 (ibid., 30).***

La métaphore à nouveau convoquée du « livre du monde » n'aboutit pas ici à une élucidation de la chose appréhendée - privé de paroles sous l'eau, l'homme est même conduit à « troubler » davantage encore sa vision - et, comme le note avec justesse Vincent Kaufmann, c'est bien plutôt au constat d'un « impossible à lire »<sup>199</sup>, donc des

<sup>197</sup> Il est né en effet « par l'effort de ce monstre informe [l'eau] sur le monstre également informe de la pierre » (PPC, I, 55). Voir, sur ce passage, *supra*, I.2.1.3. « Idiome, rhétorique, circonstances ».

<sup>198</sup> Distingués, en anglais par exemple, par les deux verbes : *to teach* et *to learn*.

<sup>199</sup> V. Kaufmann, *Le livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 126.

limites de la connaissance, qu'aboutit finalement le texte.

Le motif de la lecture du monde, s'il est au fondement de la poétique du parti pris des choses, n'indique donc pas de façon univoque la possible transcription en signes verbaux des phénomènes, en une symbolisation heureuse ; plus souvent s'éprouve l'incohérence, le discontinu, de sorte que le réel est toujours à lire, toujours exigeance d'un apprentissage de la lecture. Le monde : il est à lire, à écrire, il faut apprendre à écrire pour le lire différemment, apprendre à d'autres à lire pour qu'ils le lisent et l'écrivent eux aussi différemment, *ad libitum*.

### II.1.3. Conclusions partielles

---

« Lire, écrire, connaître » : les pages qui précèdent se sont attachées à montrer comment ces trois actes sont inextricablement liés chez Nathalie Sarraute et Francis Ponge. Pour l'un comme pour l'autre, l'ambition heuristique se trouve en effet au cœur de l'écriture : qu'il s'agisse de capter des mouvements à peine perceptibles ou de saisir des qualités inaperçues de la chose considérée, l'écriture se voit confier la mission de produire de nouvelles connaissances. Les poétiques de Sarraute et de Ponge se caractérisent donc par le souci commun d'être attentif à la *réalité*, cette notion faisant elle-même l'objet d'une réélaboration dans chacune des deux œuvres : c'est parce que la réalité est à redéfinir, parce qu'elle ne se limite pas à ce que l'on en dit communément, qu'elle doit faire l'objet d'une investigation. Le champ de l'exploration sarrautienne, on l'a vu, est ainsi celui de « l'autre aspect de la réalité », qu'il faut constituer dans l'écriture : le savoir que Sarraute vise à créer suppose donc une mise en question de ce que l'on entend habituellement par réalité, et qui se réduit à un ensemble de stéréotypes. De même Ponge s'emploie-t-il à redéfinir les contours de ce qui est couramment désigné comme réel : les « choses » qu'il choisit de considérer, pour quotidiennes et familières qu'elles paraissent, sont méconnues, et à leur propos « tout est à dire », tant elles sont occultées par la « routine » des paroles. D'où la nécessité pour lui aussi de fonder par l'écriture une seconde réalité, celle des textes, susceptible d'agir en retour, grâce à une « modification des choses par la parole », sur « le monde extérieur ».

Ce qui est à connaître, la réalité ainsi définie, tend donc à se confondre avec l'inédit, l'innommé : c'est en cela que le savoir littéraire, tel que l'envisagent Sarraute et Ponge, s'inscrit contre les catégories de pensée établies, qui sont aussi des habitudes de parole. A ce titre, il est essentiellement contestation des stéréotypes, dans toute l'extension, linguistique et idéologique, que peut recouvrir ce terme : le type de connaissance que Sarraute et Ponge se proposent de produire dans leurs œuvres est à cet égard subversif, dans la mesure où il ne peut advenir que dans la contestation des habitudes de parole et de pensée. Ces connaissances s'appuient en outre sur l'idée que la réalité telle qu'ils l'entendent est aussi discursive, les deux œuvres s'employant à démontrer la détermination réciproque des façons de parler et de sentir. La réalité à connaître est donc en même temps à produire verbalement, et leur ambition de connaissance - ambition scientifique à proprement parler - suppose que soit créé l'objet de la connaissance en même temps que la méthode qui permettra de le saisir. On mesure donc la distance qui sépare ce que nous avons appelé le souci de réalité de Ponge et de Sarraute, du projet

« réaliste » tel que l'entend traditionnellement l'histoire littéraire <sup>200</sup> : ce que nous nommons réalité est déterminé par les mots, les discours qui nous traversent et que nous tenons, par notre « usage de la parole », et réciproquement il est possible d'enrichir le réel qui nous entoure par de nouvelles pratiques discursives. C'est pourquoi « connaître » est indissociable d'« écrire », et qu'à la limite les deux activités tendent à se confondre : les « flageolements », « tremblements », ne sont pas perceptibles avant les textes qui leur donnent droit de cité ; la disparition continue de la pierre, qui contrevient à la symbolique admise du minéral, la spécificité du paysage « d'avant-printemps », n'accèdent à l'existence qu'avec les œuvres qui s'attachent à les désigner. Poser en acte, comme le font Ponge et Sarraute, le lien étroit entre écriture et connaissance revient à rompre radicalement avec une esthétique du reflet : leur souci de réalité consiste davantage à reconfigurer, redéfinir la réalité, qu'à en donner une image mimétique. Mais corrélativement ce souci suppose que les œuvres ne se réduisent pas à une pure spécularité autotélique : c'est en tant qu'il détermine notre lien au réel, et qu'il produit ce réel, que le langage doit être pris en compte. En cela le texte littéraire ne saurait être considéré comme un simple reflet de lui-même.

Si le monde est informé par les représentations de mots, réciproquement ce qui dans la réalité est rétif à toute mise en mots se doit d'être exploré par des moyens verbaux, afin d'entrer dans le champ des connaissances humaines : dans ces interstices de l'expérience du monde qui échappent aux paroles courantes réside un *inédit* que Sarraute et Ponge entendent prendre en charge. Capter les signes du réel et les transcoder en mots : telle est la lecture première que suppose l'écriture. Ponge, on vient de le voir, reprend à son compte la métaphore du livre du monde, décrivant explicitement son entreprise « rééliste » comme une activité de lecture : se donner les moyens d'écrire du nouveau, de l'inédit, suppose avant tout d'être un lecteur attentif des signes du monde. Bien que l'image de la lecture du monde soit moins immédiatement perceptible chez Nathalie Sarraute, il n'est pas exagéré de dire qu'elle sous-tend sa poétique : les personnages des fictions ne cessent d'interpréter ce qu'ils perçoivent - objets, corps, paroles - à partir de représentations verbales, et l'« autre aspect de la réalité » apparaît bien comme une lecture alternative de ces perceptions. Le comportement du « Vieux » de *Portrait d'un inconnu* par exemple, ne saurait se réduire au qualificatif d'« avare » ; on peut y voir - y lire - bien d'autres choses encore. La réalité à produire dans l'écriture nécessite ainsi une aptitude à convertir l'expérience du monde en signes.

Placer la lecture en première position dans la triade « lire, écrire, connaître » n'est donc qu'un paradoxe apparent : la connaissance advient dans l'écriture, qui est elle-même lecture du réel. Mais la lecture est aussi contemporaine de l'écriture en un autre sens. En effet, la réalité créée ne peut échapper au statut de construction imaginaire, et par là même accéder au rang de connaissance partagée, qu'à la condition qu'elle soit reconnue par un tiers lecteur. Empiriquement, cette reconnaissance ne peut évidemment intervenir que dans l'après-coup. Mais l'instance du lecteur, nécessaire à la

---

<sup>200</sup> C'est pourquoi Jean-Marie Gleize propose de parler, à propos notamment de ces deux écrivains, de « rééliste » : « Le souci de Francis Ponge, comme celui de Nathalie Sarraute, est le *réel*, que l'un comme l'autre situent à proximité, tout en sachant et en éprouvant cette proximité comme inaccessible. [...] Ils savent que la littérature parle du langage, et le prouvent. Parce qu'ils sont des « réélistes » *acharnés* (et non des réalistes adaptés) » (J.-M. Gleize, « L'un et l'autre », *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 72).

réussite de l'écrit, est prise en compte au moment même de l'écriture : la pensée critique de Sarraute, notamment dans « L'Ere du soupçon », décrit bien le travail créateur comme mise en place d'un dialogue, éventuellement conflictuel. La figure du lecteur apparaît de même comme la destination ultime de l'écrit, voire un adjuvant indispensable à l'écriture de Ponge.

Faire du texte littéraire le lieu d'une production de savoirs implique en effet de réfléchir aux conditions de transmission de ces savoirs. La question est ici d'autant plus cruciale que le destinataire est lui-même amené à co-construire ces connaissances : la réalité produite par les textes est en effet précaire, puisqu'elle s'inscrit contre les symboles admis, les paroles routinières. Ce que Nathalie Sarraute appelle *tropisme* est invisible et n'a pas encore de nom : l'existence de ce référent central de l'œuvre est donc étroitement dépendante de sa reconnaissance par un lectorat. La communication de ce savoir nouveau qu'est le *tropisme* ne saurait en outre emprunter les voies habituelles de la transmission de connaissances : il ne s'agit pas tant de transmettre des contenus cognitifs que de donner à éprouver une réalité innommable. L'expérience de la lecture vaut démonstration dans la mesure où seul ce qui s'éprouve dans la traversée des textes peut confirmer l'existence de ce que les œuvres tendent à mettre au jour, et que leur auteur nomme *tropisme*. Si l'ambition heuristique apparente bien la démarche de Sarraute à une entreprise scientifique, elle s'en sépare donc radicalement par les modes de communication mobilisés.

La réalité que Ponge se propose de connaître résiste également à la verbalisation. Il faut appréhender les choses de tout le corps pour accéder à une connaissance intime, par sympathie : le savoir qui en résulte ne peut dès lors être entièrement transmis discursivement, et suppose d'être éprouvé dans la lecture. Mais, alors que le savoir que cherche à transmettre le texte sarrautien est radicalement étranger à toute nomination, c'est précisément vers la nomination que tend la démarche de Ponge. La connaissance selon lui émerge à proprement parler à partir du moment où la prise de parole sépare le sujet observant de son objet, dans un acte de nomination. Cette connaissance que Ponge recherche est à cet égard opposée à « l'autre réalité » visée par Sarraute, qui se situe à un niveau de confusion entre sujets, entre sujet et objet et qui, précisément pour cette raison, ne peut se transmettre par les voies discursives ordinaires. Si ce moment de confusion est pour Ponge nécessaire à une appréhension intime des choses, il tend à être dépassé. De là vient la tentative de créer des « notions » claires et convaincantes, de découvrir des « qualités », de proposer des « théorèmes » : cet idéal explique l'insistance, beaucoup plus grande chez Ponge que chez Sarraute, à affirmer le statut scientifique de son œuvre.

De ces divergences entre les deux écrivains quant à la formalisation des connaissances littéraires découlent certaines oppositions dans leur poétique respective : tandis que l'adjectif qualificatif est chez Sarraute un instrument de catégorisation aliénante participant de la logique de formation du stéréotype, il apparaît parfois chez Ponge comme le résultat même de la recherche, qui aboutit dans « les nouvelles qualités [qu'il] nomme ».

On peut donc distinguer deux structures de la transmission des connaissances chez Ponge, que pour les commodités du propos on distinguera ici nettement, même si elles

coexistent étroitement dans les œuvres. La première s'appuie sur une objectivité du texte atteinte dans l'écrit, qui propose des notions claires, met au jour des qualités nommées, par des formules tirant leur autorité d'elles-mêmes, et que le lecteur est appelé à reconnaître comme vraies. Même si les vérités en question sont, comme on l'a vu, relatives et expérimentales, un tel modèle de communication est assez conforme au schéma didactique standard : un sens est délivré par l'auteur à son lecteur. Mais si cette aspiration à une parole autoritaire est effectivement présente chez Ponge, elle coexiste avec la conscience que la réalité qu'il cherche à étreindre ne peut pas être pleinement communiquée discursivement : il lui faut faire appel à une expérience du lecteur pour la constituer, et « l'objectivité » ne peut dès lors se concevoir que comme construction intersubjective, où le lectorat est amené à jouer un rôle actif. La chose et la connaissance produite à son sujet adviennent alors au moment de la lecture, grâce à une co-construction : c'est la convergence d'expériences subjectives qui fonde la validité objective du texte. On rejoint ici le modèle de communication littéraire qui prévaut chez Sarraute : ce qui est à connaître échappe pour l'essentiel à la nomination, et de l'expérience de lecture dépend non seulement la transmission du savoir, mais aussi l'existence du référent à connaître <sup>201</sup>. Dans les relations ambiguës que Ponge et Sarraute entretiennent à l'égard des paradigmes scientifiques classiques se dessine un type de savoir particulier, proche de ce que Barthes définit comme un savoir proprement littéraire : « Selon le discours de la science - ou selon un certain discours de la science -, le savoir est un énoncé ; dans l'écriture, il est une énonciation » <sup>202</sup>.

Si la connaissance trouve naissance dans l'écriture, elle ne se constitue donc pleinement comme telle que dans la lecture qui la valide et donne consistance à la réalité visée et produite par les textes : connaître suppose donc de lire la réalité et de l'inventer dans l'écriture, mais aussi de constituer un lectorat à même de lire cette lecture de la réalité. Le souci de réalité de Ponge et de Sarraute est donc aussi, nécessairement, souci de lecteur : seule l'instance lectorale est en effet susceptible de co-construire la réalité qu'il s'agit de créer et de connaître dans le même mouvement. L'intention de communication occupe donc une place capitale, à l'origine même de l'écriture de Ponge et de Sarraute, mais cette communication remet en cause les attendus de toute communication courante. Tout d'abord, ce qui est à transmettre est précisément ce qui tend à brouiller la clarté du « message ». Contestant les stéréotypes qui sédimentent les échanges quotidiens, situé dans une zone où les pôles de l'énonciation sont indistincts, le *tropisme* exige, pour être perçu, que soient remis en cause tous les pôles du schéma communicationnel. De même, la connaissance selon Ponge remet en question, ou du moins neutralise, toutes les « idées » préconçues que nous avons sur les choses, idées qui fondent « les paroles ». Au contraire, les « notions » qu'il cherche à établir prennent

<sup>201</sup> C'est ce cas de figure qu'envisage Ponge à la fin de « My creative method » : il s'agit de « considérer [la chose] comme *non nommée, non nommable*, et [de] la décrire *ex nihilo* si bien qu'on la reconnaisse. Mais qu'on la reconnaisse seulement à la fin » (*M*, I, 532, nous soulignons). De cette reconnaissance finale dépend donc la réussite ou l'échec de l'écrit, et de son ambition à dire le particulier de la chose considérée : si la chose n'est pas reconnue, c'est que l'existence même de cette « qualité différentielle » est douteuse.

<sup>202</sup> R. Barthes, *Leçon*, *op.cit.*, p. 434.

en compte l'irrationnel, les hésitations, les « idées infantiles », les tâtonnements, autant d'éléments qui sont généralement considérés comme nuisibles à la communication.

L'objet à transmettre par l'écrit - qu'il s'appelle *tropisme* ou *qualité différentielle* - constitue donc en soi un défi au schéma communicationnel. Mais, plus fondamentalement, les modes de sa transmission participent de sa construction, accentuant encore la confusion entre les différents pôles, puisque le référent - la réalité nouvelle à connaître - est dépendant du *medium* - cette réalité est aussi produite dans le langage - et du destinataire - qui a pouvoir de reconnaître l'existence de cette réalité, ou de la nier. Connaître dans l'écriture, comme l'ambitionnent Ponge et Sarraute, suppose donc d'inventer une communication littéraire à même de transmettre cette connaissance : c'est la manière dont les deux écrivains créent les conditions de possibilité d'une lecture spécifique qu'il nous faut à présent aborder.

## II.2. Espaces de la lecture

Apprendre à lire : cette activité est, comme nous l'avons dit, au fondement de l'écriture telle que la conçoivent Ponge et Sarraute, mais elle en est aussi l'un des effets principaux. De même que « l'autre parcelle de réalité », que la « qualité différentielle », supposent pour être perçues que soient mis entre parenthèses les réflexes de paroles et de perception, il faut placer le lecteur de l'œuvre en position de retrait par rapport aux circonstances courantes de la communication, aux situations d'énonciations ordinaires, qui sont décrites comme des contraintes aliénantes pesant sur les échanges humains<sup>203</sup>, et aux écrans placés devant cette réalité nouvelle que les œuvres tentent d'approcher : l'espace de la lecture est donc en première approche un espace de rupture. Rupture avec ce qui est communément admis comme « la réalité », rupture avec les stéréotypes qui constituent le ciment des paroles courantes, mais rupture également avec les habitudes de lecture, puisque les modes d'appréhension de l'art, de la littérature en particulier, sont eux-mêmes investis par des stéréotypes perçus par les deux écrivains comme des obstacles à la communication littéraire qu'ils entendent instaurer. « Apprendre à lire », telle est l'activité que doit susciter le texte : de même que la réalité n'est pas donnée d'emblée, l'espace de la lecture n'est pas un espace conquis d'avance. Il faut selon Sarraute « reprendre au lecteur son bien et l'attirer coûte que coûte sur le terrain de l'auteur » (*ES*, 1585), tandis que l'œuvre de Ponge est pour son auteur tout à la fois « leçon de choses » et « leçons de lecture »<sup>204</sup>. La lecture qu'il s'agit dès lors de susciter se fait réflexive, consciente d'elle-même, critique à l'égard de ses propres présupposés<sup>205</sup>

<sup>203</sup> Voir *supra* Chapitre I : « Paroles en situation ».

<sup>204</sup> Dans un brouillon de lettre non envoyée à René de Solier, en date du 23 août 1956, et reproduite sous le titre « Le Tour oral » dans les *Pages d'atelier* (*PAT*, 328).

<sup>205</sup> L'espace de la lecture tel que nous l'entendons ici est donc un espace d'échange, lieu où un contact peut s'établir, mais lieu particulier, où il s'agit d'amener le lecteur.

L'espace de la lecture se situe donc en marge des contraintes pragmatiques des échanges verbaux courants, et s'apparente en cela à une aire de jeu <sup>206</sup>, ou plus précisément d'expérimentation. Mais ce pas de côté que constitue l'écriture à l'égard du fonctionnement pragmatique des paroles courantes n'est pas un renoncement à tout objectif pragmatique : il s'agit bien en dernière instance de persuader le lecteur de la réalité de ce qu'il lit, de faire de la lecture non un parcours imaginaire mais une expérience réelle et reconnue comme telle. Comment dès lors s'articulent chez Ponge et Sarraute cette dépragmatisation nécessaire, et la repragmatisation visée <sup>207</sup> ? L'enjeu est en effet de déjouer une lecture voyant dans le texte une stricte reproduction d'une réalité déjà connue, tout en s'assurant que ce qui s'expérimente dans la lecture soit reconnu comme réel, et non rejeté du côté du divertissement, de la fiction gratuite, d'un exercice verbal ludique.

Penser l'espace de la lecture, pour Ponge et Sarraute, c'est ainsi s'efforcer de penser les effets pratiques de leurs textes sur leurs lecteurs, notamment la façon dont ces lecteurs feront référer les œuvres. C'est dans cette perspective que sera envisagée le rapport problématique, voire conflictuel, que les deux écrivains entretiennent très tôt avec les classifications génériques. En quoi la catégorie poésie constitue-t-elle pour Ponge une menace à la « réussite » (Austin) des actes de langage qu'il entend effectuer ? Pourquoi ces mouvements que Sarraute nomme *tropismes* nécessitaient-ils une forme génériquement indéterminée, dont témoigne le livre *Tropismes* ? Et si finalement la « substance » dont est tissée « l'autre réalité » se déploie dans une forme romanesque, pourquoi est-il nécessaire que soient estompés les contours de cette enveloppe générique ?

### II.2.1. Un espace sans nom (Sarraute)

---

Même si *Les Fruits d'or* paraît près de trente ans après *Tropismes*, en 1963, on peut voir, à la fin du livre, une figuration de la lecture que, dès ses débuts, Sarraute cherche à susciter <sup>208</sup>. Le dernier lecteur à prendre la parole ne s'adresse pas à d'autres lecteurs, il ne transforme pas l'œuvre qu'il a lue en objet social tombé dans les lieux communs de la conversation, mais parle directement au livre, et décrit ainsi la sensation qu'il recherche dans le « contact très étroit » qu'il entretient avec les livres :

***C'est quelque chose comme ce qu'on sent devant la première herbe qui pousse sa tige timidement... un crocus encore fermé... c'est ce parfum qu'ils dégagent,***

<sup>206</sup> Voir M. Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Editions de Minuit, « Critique », 1986, 319 p.

<sup>207</sup> Le terme de dépragmatisation est employé ici dans le sens où l'entendent les linguistes et les théoriciens de la lecture, pour décrire certains traits propres à l'énonciation en contexte littéraire, mais ne signifie en rien que la littérature se situerait en dehors de tout enjeu pragmatique.

<sup>208</sup> Même si, comme le souligne Joëlle Gleize, il s'agit plus d'une lecture « utopique, rêve d'auteur donné comme tel », que d'une lecture « modèle » (*Les Fruits d'or*, de *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2000, p. 141).

***mais ce n'est pas un parfum, pas même encore une odeur, cela ne porte aucun nom, c'est une odeur d'avant les odeurs... (FO, 616-617)***

Ce « quelque chose » qui advient dans la lecture *n'a pas de nom*. La lecture telle qu'elle est ici décrite présente donc les caractéristiques de cette « autre réalité » que Sarraute cherche à faire exister : elle met en jeu des sensations archaïques, surgissant d'échanges entre plusieurs actants à peine distincts<sup>209</sup>, et résiste à la nomination.

Si la lecture est, de manière récurrente, figurée spatialement par Sarraute, cet espace est bien spécifique à la réalité que le texte se doit de faire éclore et de transmettre. Comme le note Joëlle Gleize à propos d'*lci* (1995) - mais on pourrait extrapoler ce propos à l'ensemble de l'œuvre de Sarraute - il s'agit de faire coïncider l'espace de la lecture et l'espace des *tropismes* : en cela, *lci* désigne à la fois l'« espace intérieur du « sujet », [l']espace intersubjectif ou commun des *tropismes*, mais aussi [l']espace du texte où le lecteur est invité à pénétrer »<sup>210</sup>.

Cette confusion entre espace de la lecture et espace des *tropismes* exige donc que le livre se fasse aussi innommable pour le lecteur que « l'autre réalité » qu'il cherche à produire. Pour qu'« ici » puisse susciter des *tropismes*, le texte doit se préserver des caractérisations hâtives de son lecteur, de ses réflexes stéréotypés, afin de préserver une part d'indétermination : il s'agit bien pour Sarraute de faire de la lecture un espace sans nom.

### **II.2.1.1. « MAIS QUOI DONC ? QU'ÉTAIT-CE ? »**

Ces deux questions (« Quoi donc ? Qu'était-ce ? »), tirées du texte IX des *Tropismes*, le premier rédigé par Sarraute, disent à la fois le mouvement qui guide l'écriture dans sa recherche investigatrice, et l'effet que les textes cherchent à susciter sur leur lecteur : il est amené lui aussi à s'interroger sur cet objet informe et mystérieux qui se manifeste dans le texte, sans qu'on puisse dire qu'il y est à proprement parler représenté. Dans ce texte, « elle » est « accroupie sur un coin de fauteuil » tandis que « lui » tente d'établir un dialogue, et pourtant cette situation d'une quotidienneté évidente revêt un caractère mystérieux : « cela », qui reste comprimé en « elle », s'interpose entre eux (*Tr*, 14-15). Ce qui fait l'objet de l'interrogation est précisément ce qui brouille cette situation de communication banale.

Significativement, ces questions sur le « quoi » du texte sont posées de manière impersonnelle. Si le contexte immédiat permet d'attribuer rapidement ces paroles au « il », une certaine indétermination est néanmoins ménagée quant à la voix à qui imputer ces mots :

***[Il lui fallait] contenir cela le plus longtemps possible, empêcher que cela ne sorte, que cela ne jaillisse d'elle, le comprimer en elle, à tout prix, n'importe comment. Mais quoi donc ? Qu'était-ce ? Il avait peur, il allait s'affoler, il ne fallait***

<sup>209</sup> Un peu plus loin, Sarraute attribue ces propos à cette même voix : « Il me semble que si vous cessiez d'exister, ce serait comme une part de moi-même qui deviendrait du tissu mort » (*ibid.*, 619).

<sup>210</sup> J. Gleize, « Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute », in J. Gleize et A. Leoni (Ed.) *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2000, p. 111).

***pas perdre une minute pour raisonner, pour réfléchir (ibid.).***

Dans la continuité du texte, il semble en effet logique d'attribuer ces paroles au « il ». Toutefois, cette attribution ne peut s'effectuer qu'*a posteriori*, et sur un mode conjectural, alors que ces questions sont placées à l'attaque d'un paragraphe, provisoirement extraites de la trame narrative du texte - d'ailleurs fort lâche -, et sans marque typographique les signalant comme propos rapporté. A l'indétermination du « quoi ? » s'ajoute donc une légère incertitude quant au « qui ? ». Ces questions pourraient s'entendre en effet dans un premier temps comme une interrogation assumée par la voix narratrice, anticipant la réaction d'un lecteur intrigué par un « cela » dont le contenu référentiel est pour le moins obscur. L'espoir d'une explication didactique, que pourraient susciter de telles questions, est évidemment déçu par la suite du texte, mais ces interrogations posent néanmoins explicitement comme problématique le « quoi » du texte, selon des modalités énonciatives qui permettent au lecteur de reprendre à son compte cette interrogation.

Ainsi que le remarque Iser, le texte de fiction se doit de « former la situation »<sup>211</sup> qui préexiste dans l'échange oral ou dans d'autres types de textes. Comme on vient de le voir à propos de l'exemple précédent, la manière dont Sarraute tend à créer une « situation » de parole est donc en tout point opposée à l'échange fluide qui s'instaure à la fin du livre entre le narrateur de *Portrait d'un inconnu*, ayant finalement renoncé à chercher les « mouvements troubles », et « le Vieux », dans un passage que nous avons déjà évoqué :

***Je vois qu'il me sourit. Il me montre la place vide auprès de lui : « Venez donc là, vous serez mieux. » [...] Je ne le sens plus, comme autrefois, qui me palpe tout de suite, qui fouille en moi pour découvrir l'endroit sensible. Il n'y a plus rien en moi maintenant qui l'excite, qui l'incite à me provoquer. J'ai beau tendre l'oreille, je ne perçois plus dans les paroles que nous échangeons ces résonances qu'elles avaient autrefois, ces prolongements qui s'enfonçaient en nous si loin. Des paroles anodines, anonymes, enregistrées depuis longtemps. Elles font penser à des vieux disques. Nous devons ressembler, assis côte à côte sur la banquette, à deux grosses poupées qu'on vient de remonter. [...] Peut-être essaie-t-il maintenant de me tendre la main, de me montrer la voie, de m'aider à franchir le pas... « D'ailleurs, vous avez vu, mon futur gendre n'est pas de la première jeunesse, hein, lui non plus... Mais ces mariages de raison entre gens un peu mûrs... » Ma tête s'incline comme malgré moi, j'achève pour lui : « Ce sont souvent les meilleurs » (PI, 173-174).***

Ce qui se dit, une fois écartés les « grouillements » qui troublent la conversation, se réduit à des stéréotypes qui, précisément, ne laissent aucun doute sur le « quoi » : ils sont à tel point prévisibles qu'une voix peut se substituer à l'autre, le *je* narrateur « [achevant] malgré lui » la phrase du « Vieux ». Cette surdétermination du « quoi » est par ailleurs redoublée, et même conditionnée, par une clarification du « qui » : si l'échange se déroule avec tant de facilité et de réussite, c'est que chacun accepte de jouer un rôle qui lui est d'avance attribué. Le narrateur accepte « la place vide », chacun des deux interlocuteurs est une entité close, assignée à un lieu dont il ne sort pas : les paroles, « qui s'enfonçaient

<sup>211</sup> W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique (Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, 1976)*, Bruxelles, Margada, « Philosophie et langage », 1985, p. 115.

si loin », ne troublent plus les enveloppes des sujets, eux-mêmes assimilés à « deux grosses poupées ».

On pourrait donc dire qu'à l'inverse, pour que dans la lecture puisse se percevoir « cela », il faut précisément qu'on ne sache pas de quoi l'on parle, ni qui s'adresse à qui. Une certaine indétermination référentielle et énonciative est donc nécessaire à ce que le *tropisme* advienne dans la lecture.

En fait, l'indétermination du « quoi » et du « qui » sont consubstantielles chez Sarraute : alors que, au sein des fictions, le « terrible desire to establish contact » pousse les personnages à se conformer aux attentes supposées de leurs interlocuteurs, et les empêche souvent de percevoir « cela » qui agit au cœur de la conversation, il est nécessaire à l'inverse, pour que le lecteur puisse appréhender cette chose innommable que le texte tente de lui faire sentir, qu'une relative indétermination des locuteurs soit maintenue, pour que ce que Sarraute appelle *tropisme* ne fasse pas l'objet d'une qualification trop hâtive par ses lecteurs, qualification qui nierait l'existence même du référent ultime de son œuvre. Cette indétermination du « qui ? » intervient tout d'abord au plan fictionnel : les mots rapportés ne doivent pas être interprétés en fonction de « traits de caractère » propres au personnage qui les énoncent. Cela supposerait que la lecture s'appuie sur des catégories qui masquent la spécificité du *tropisme*, et mettent en cause son caractère universel, dont Sarraute cherche à persuader le lecteur. Pour que le référent du texte soit éprouvé et reconnu, il est donc nécessaire que les personnages qui les profèrent soient aussi peu caractérisés que possible.

L'écriture littéraire semble offrir structurellement cette possibilité. Comme nous l'avons brièvement indiqué, le processus de « sélection » (Iser) est consubstantiel à la création d'une situation de fiction : ce qui dans le texte renvoie au hors-texte est nécessairement le fruit d'une sélection incomplète, et fait l'objet de choix. Ce qu'Iser nomme « répertoire » d'un texte désigne la sélection des codes extra-textuels par lesquels une œuvre se lie au monde qui lui préexiste<sup>212</sup>. Le degré de recouvrement entre répertoire du texte et répertoire du lecteur détermine une connivence plus ou moins immédiate, une familiarité plus ou moins directe entre univers de la fiction et univers du lecteur. Dans le cas de Sarraute, le répertoire convoqué semble en première approche proposer un recouvrement quasi parfait : les situations évoquées, les objets et les personnages qui peuplent les fictions (barre de savon, maison de banlieue, appartements bourgeois, gardiennes d'immeubles, décorateurs, femmes faisant du lèche-vitrine) renvoient tous à des réalités apparemment familières. Mais, tout en s'attachant à cette quotidienneté, Sarraute amène son lecteur à percevoir la sélection qui préside à la constitution de tout répertoire : alors qu'une écriture mimétique s'attache à faire oublier cette sélection pour que le lecteur puisse combler les lacunes du transcodage de l'écriture, Sarraute insiste sur ces « blancs » (Iser) du texte pour bloquer la constitution d'un univers fictionnel en stricte continuité avec la « réalité » immédiatement perceptible,

---

<sup>212</sup> W. Iser, *L'acte de lecture*, *op.cit.*, p. 130 : « Nous appelons donc "répertoire" l'ensemble des conventions nécessaires à l'établissement d'une situation ». Il ajoute : « Le texte fictionnel *sélectionne* dans un système sémantique » (*ibid.*, p. 143, nous soulignons). La notion de répertoire proposée par Iser est proche, on le voit, de la notion d'« encyclopédie » d'Umberto Eco (U. Eco, *Lector in fabula - La coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), Paris, Grasset, « Figures », 1985, p. 99-112).

« réalité » qu'il s'agit précisément d'amener le lecteur à questionner à partir de son expérience de lecture. L'univers fictionnel est donc lacunaire et se donne comme tel : Nathalie Sarraute ne cherche pas à ce que les brèches soient colmatées, ce colmatage supposant nécessairement la projection sur le texte de représentations préconstruites.

On l'a vu, cette tendance de tout lecteur à créer des types est une préoccupation de Sarraute, et se cristallise dans sa pensée critique autour de la question du personnage, comme en témoignent ces phrases de « L'Ere du soupçon » :

***Le lecteur, en effet, même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifié. Il le fait [...] sans même s'en apercevoir, pour la commodité de la vie quotidienne, à la suite d'un long entraînement. Tel le chien de Pavlov, à qui le tintement d'une clochette fait sécréter de la salive, sur le plus faible indice il fabrique des personnages (ES, 1584).***

La lecture littéraire telle que Sarraute entend l'instaurer consiste donc à décourager son lecteur d'avoir recours aux réflexes conditionnés qui dans la « vie quotidienne » régissent ses réactions, et elle s'attaque en premier lieu aux personnages.

#### II.2.1.1.1. Qui ?

Ce trait, l'un des plus connus de la poétique sarrautienne, est évident dès les *Tropismes* : l'absence de noms propres, les situations à peine ébauchées des textes courts, bloquent la construction d'entités fermes et déterminées. Le premier texte du recueil est à cet égard exemplaire, et instaure d'emblée un mode de référencement spécifique :

***Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des squares grillagés, des bancs des trottoirs sales, des squares. Ils s'étiraient en longues grappes sombres entre les façades mortes des maisons. De loin en loin, devant les devantures des magasins, ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements. Une quiétude étrange, une sorte de satisfaction désespérée émanait d'eux. Ils regardaient attentivement les piles de linge de l'Exposition de Blanc, imitant habilement des montagnes de neige, ou bien une poupée dont les dents et les yeux, à intervalles réguliers, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient de nouveau et de nouveau s'éteignaient. Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines, ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner. Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, attendaient (Tr, 3).***

Jusqu'à « ils regardaient attentivement », au début du troisième paragraphe, il est bien difficile d'attribuer un référent humain à ces « ils » dont l'éclosion évoque plus celle de germes que l'afflux d'une foule. De plus, même lorsque ces « ils » sont sans ambiguïté possible référés à des êtres humains, ils n'en sont pas pour autant individués, et le texte dans son ensemble dessine au contraire la fascination collective, hypnotique et dépersonnalisante qu'exerce une image présentée dans une vitrine<sup>213</sup>. C'est donc d'emblée à une impossibilité de singulariser les êtres qu'est confronté le lecteur qui ouvre les *Tropismes*. Bien plus, la constitution de sujets aux traits définis, que figure la poupée<sup>214</sup>, n'apparaît ici que dans un second temps, par identification mortifère à une image

commerciale, en un mouvement de masse créé artificiellement. Cette identification est par ailleurs elle-même contingente, puisqu'elle succède indifféremment à l'« [imitation habile] des montagnes de neige ». Sans référent préalable, sans caractérisation précise dans la suite du texte, ces « ils » se manifestent d'emblée comme une construction textuelle, suintant de l'œuvre comme « ils semblaient sourdre » de l'air ambiant.

Cette indétermination des êtres qui peuplent les fictions, pour évidente qu'elle paraisse dans *Tropismes*, caractérisés par leur discontinuité, semble plus problématique pour *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, où des figures récurrentes (« la Fille », « le Vieux », l'oncle, la tante, Martereau) parcourent l'ensemble de chacun des livres, en des récits assumés en première personne par une voix unique faute d'être univoque. Nous ne détaillerons pas ici l'ensemble des procédés bien connus qui tendent à défaire l'entité du personnage chez Sarraute<sup>215</sup>. Il s'agit simplement de noter en quoi ils bloquent des réflexes de lecture acquis antérieurement, et empêchent les lecteurs d'appréhender le texte selon des préconstruits idéologiques et culturels.

L'absence de noms, par exemple, tend à remettre en cause la stabilité de la notion de « sujet » telle que l'entend la tradition philosophique classique, relayée en cela par la tradition romanesque. *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, comme on l'a souvent remarqué, présentent à cet égard des constructions symétriques : alors que l'éradication des personnages, au sens traditionnel où l'on entend ce terme, est première dans *Portrait*, et que Dumontet, au regard de méduse qui pétrifie tout, au physique surdéterminé et signifiant, restaure *in extremis* un ordre idéologique et romanesque, la figure de Martereau en impose d'abord au narrateur avant que cette belle enveloppe se délite, mettant en cause du même coup cette entité dont le caractère construit et artificiel apparaît de manière évidente. La caducité de l'entité du personnage, entité à laquelle s'attend un lecteur ouvrant un roman, se trouve ainsi thématisée, ce qui participe de la formation d'un lecteur spécifique. Plus généralement, l'absence de descriptions physiques, de caractérisation psychologique stable, bloque la construction d'une représentation, en ne fournissant que des données trop lacunaires pour que puisse se construire une image stable des personnages à partir des données du texte. Cette plasticité psychologique et physique permet même le déploiement des « drames » qui constituent les deux livres : c'est parce que « le Vieux » n'est pas qu'un « grippe-sou », un « vieil avare », qu'il donne

<sup>213</sup> A cet égard, on pourrait voir dans ce texte un écho lointain (contrastant néanmoins avec l'esthétique naturaliste de Zola), de la scène finale de l'Exposition de Blanc d'*Au Bonheur des dames* : « Ce qui arrêtaient ces dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc [...] Les galeries s'enfonçaient dans une blancheur éclatante, une échappée bréale, toute une contrée de neige, déroulant l'infini des steppes tendues d'hermine, l'entassement des glaciers allumés sous le soleil ». Et plus loin : « Il n'y avait plus que cet aveuglement, un blanc de lumière où tous les blancs se fondaient, une poussière d'étoiles neigeant de la clarté blanche » (E. Zola, *Au Bonheur des dames* (1883), Paris, Le Livre de Poche, 1972, p.463 et 498).

<sup>214</sup> La poupée est, de façon durable, une figuration exemplaire du caractère factice et inquiétant du personnage. On la retrouve encore dans *Enfance* (1983). En introduisant ce motif, ce texte placé en tête des *Tropismes* joue de ce point de vue aussi un rôle emblématique.

<sup>215</sup> Voir notamment, sur ce point, B. Pingaud, « Le personnage dans l'œuvre de Sarraute », in *L'Expérience romanesque*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 214-264.

lieu à une investigation de la part du narrateur ; c'est parce que Martereau ne saurait coïncider avec les images de son album de famille que l'on peut s'acharner à voir ce qui brouille ses contours. De même, la tante, dans *Martereau*, apparaît avant tout comme construction discursive, dans la première scène du livre où elle discute avec le narrateur : se présentant tantôt comme « princesse lointaine, Dame à la licorne » (*M*, 182), muse entretenue, ou femme de tête indépendante et entreprenante, elle apparaît d'emblée comme un noyau de contradictions qu'aucun point de vue surplombant ne permet de fixer. Au plan de la construction de la lecture, la narration ne peut donc se justifier que par cette indétermination préalable des êtres de fiction, qui restent inconnus, ou dont le nom apparaît comme une désignation arbitraire.

*Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, écrits tous deux à la première personne, pourraient néanmoins offrir, par le biais des narrateurs, un foyer de stabilité, avec une voix organisatrice du récit. Mais ces narrateurs apparaissent eux aussi très lacunaires en tant que personnages : ils ne sont pas nommés, et si celui de *Portrait d'un inconnu* esquisse une description de son physique, elle n'apparaît que vers la fin du livre. Les traits qui lui sont alors attribués sont peu caractéristiques. Au moment où il croise son reflet dans une vitrine aux côtés de « la Fille », il se décrit ainsi :

***J'évite de regarder, trottinant à côté d'elle, ce bonhomme « sur le retour », à la mise négligée, court sur pattes, un peu chauve, légèrement bedonnant. Parfois je ne peux l'éviter. Il surgit d'une glace juste en face de moi, au croisement d'une rue. Jamais mes paupières fatiguées, mes yeux ternes, mes joues affaissées, ne m'étaient apparus aussi impitoyablement que maintenant, près de son image à elle, dans cette lumière crue (PI, 159).***

Le physique délibérément « moyen » du narrateur enlève d'emblée tout caractère de dévoilement à cette description : aucun secret n'est révélé dans ce portrait partiel et bien tardif. Certes, les traits attribués au narrateur sont signifiants à certains égards, pouvant même avoir valeur d'indices psychologiques : les paupières sont « fatiguées », les yeux « ternes », les joues « affaissées », et semblent refléter sa lassitude. Cette caractérisation psychologique du physique est néanmoins ambiguë : outre le fait qu'elle sera parodiée quelques pages après par la description physiognomonique de Dumontet, dont chaque trait physique se fait trait de caractère, elle est ici problématique dans la mesure où l'image que le narrateur donne de lui semble elle-même médiatisée par le regard de « la Fille ». Il se perçoit en effet « près de son image à elle ». On comprend même, peu après le passage que nous venons de citer, que cette caractérisation est en fait le jugement qu'elle porte sur le narrateur, et qu'il a intériorisé : « Cette image colle si exactement sur celle qu'elle a gardée de moi qu'elle n'éprouve aucune surprise. [...] C'est ainsi qu'elle me voit depuis longtemps. Elle me connaît » (*ibid.*). A ce stade de sa lecture, le lecteur empirique est censé avoir renoncé à se construire une image du narrateur. Au moment où cette image est enfin esquissée, il est cependant amené à l'interpréter dans l'après-coup comme processus intersubjectif de construction d'une image. L'absence de certaines données de la communication courante, inhérente à l'écriture fictionnelle, est donc exploitée par Sarraute, qui, loin de chercher à combler cette lacune, la redouble par ce qu'Isler appelle une « négation secondaire » : au moment où l'œuvre semble admettre dans son répertoire la convention selon laquelle une personne est dotée d'une apparence propre, et d'un physique identifiable, elle ménage un renversement de la perspective qui

amène le lecteur à remettre en question les configurations sémantiques qu'il avait lui-même élaborées<sup>216</sup>. Déçu dans son attente de précisions référentielles, le lecteur est donc conduit à s'interroger sur sa propre pratique de lecture : alors que, thématiquement, la déconstruction de l'image est un préalable à la découverte d'une « autre réalité », il est lui-même amené à s'interroger sur sa propre tendance à produire de telles images.

La narration à la première personne est également susceptible d'amener le lecteur à construire une autre image, et un autre type de référenciation, en rapportant le *je* du texte à la personne de l'auteur. Cet auteur est certes inconnu, mais il a une particularité qui apparaît dès la couverture de ses livres : c'est une femme, comme son prénom l'indique. Le choix de narrateurs masculins est dans ce cadre propre à décourager une identification directe entre les narrateurs et l'auteur. Plus généralement, il tend à écarter la particularisation des visions des narrateurs en termes de *genres*<sup>217</sup>, et s'inscrit dans la tentative plus générale de Sarraute de faire de l'écriture un lieu neutralisé. Rappporter l'univers fictionnelle à une vision féminine, ce serait la particulariser, et donc mettre à mal le caractère universel de « l'autre réalité », dont Sarraute cherche à persuader son lecteur : comme le montre Christine Planté, la catégorie du féminin est donc rejetée « comme obstacle à la neutralité de l'humain et à l'universalité d'un projet esthétique »<sup>218</sup>. Les fictions exhibent de manière récurrente « le caractère socialement et culturellement construit du sexe »<sup>219</sup> : à plusieurs reprises, les narrateurs sont confrontés à des hommes (« le Vieux », l'oncle, etc.) qui incarnent la virilité, au regard de laquelle leurs préoccupations (attention au détail, goût pour la décoration, etc.) semblent déviantes<sup>220</sup>. La construction d'une image stéréotypée de la féminité est également présente dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, qui prolongent en cela certaines pièces de *Tropismes* : « le Vieux » ne manque pas de souligner le manque de coquetterie de sa fille, qui risque de ne jamais pouvoir trouver de mari ; à l'inverse, la tante se complait à incarner divers clichés attachés à la féminité (muse, femme de tête, être léger et dépensier, etc.). Mais il importe pour Sarraute que ces représentations soient bien perçues comme des constructions artificielles recouvrant une « réalité » où ces partitions de *genre* n'ont pas cours. Le choix de narrateurs masculins, bien que peu virils en regard des canons dominants, vise à décourager le lecteur tenté d'interpréter ce qu'il lit en fonction du sexe

<sup>216</sup> W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op.cit.*, p. 373-382.

<sup>217</sup> Pour éviter les confusions, le terme de « *genre* » sera noté désormais en italiques lorsqu'il renvoie aux catégories du masculin et du féminin (dans un emploi proche de celui que les anglophones font du mot *gender*), et l'on continuera à noter « genre » en caractères romains pour désigner les catégories littéraires.

<sup>218</sup> C. Planté, « Le désir du neutre - Sur *Enfance*, de Nathalie Sarraute », *Lieux littéraires, la revue*, Montpellier, Presses Universitaires de l'Université Paul Valéry - Montpellier III, n° 7-8 (« Féminin/Masculin, écritures et différences »), 2003, p. 152.

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Ainsi que le note Ann Jefferson, « les tropismes [...] sont présents de façon plus palpable chez des hommes dont la masculinité est moins patente » [« The tropisms [...] are most palpably present in men whose masculinity is least in evidence »] (A. Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory - Questions of Difference* (2000), Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 111.

biologique de l'auteur, et à amener ce lecteur au contraire à y être *indifférent*<sup>221</sup>.

Pour le lecteur de Sarraute, la question portant sur le « qui » fait donc l'objet d'une reformulation : alors que « de qui parle-t-on ? » apparaît comme une question sans réponse possible, « qui parle ? » s'impose comme la seule interrogation pertinente, même si elle ne peut être tranchée que de façon indéfinie et provisoire. L'énonciation des *Tropismes* n'est pas prise en charge en première personne, et les textes qui composent ce premier livre multiplient les brouillages énonciatifs, de sorte qu'une indécision demeure quant à l'origine de la voix qui énonce. Chaque ligne de ce livre pourrait illustrer cette idée, tant le procédé apparaît matriciel dans l'écriture de l'œuvre. On se contentera ici d'évoquer quelques exemples : outre le « Quoi donc ? Qu'était-ce ? » du texte IX que nous venons de voir, de nombreux textes opèrent une confusion énonciative plus importante. Le texte XIII où, armées de « leur petit bibi réglementaire », « elles courent d'un magasin à l'autre, à la recherche du « petit tailleur bleu... [du] petit tailleur gris » (*Tr*, 19), rend indiscernables et difficilement attribuables certains passages : le fragment de phrase « bien vaillamment, car elles étaient très résistantes », par exemple, est-il à attribuer au « elles » qui se le répètent, à « leur mère », qui les a « bien dressées » (*ibid.*, 20) et leur a inculqué cette norme de comportement, ou à une voix narratrice anonyme et flottante se situant au croisement des consciences et construisant la scène à partir des discours qui traversent ces consciences ? Alors que, dans la fiction, les paroles et les attitudes corporelles sont surdéterminées par les situations de parole dans lesquelles les personnages se trouvent, au plan de la réception du texte, tout est fait pour que ces mêmes paroles soient difficilement assignables à une origine précise.

La situation énonciative est là encore sensiblement différente pour les deux livres suivants, *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, et l'on retrouve à nouveau la question des narrateurs. Si, comme nous l'avons dit, ces *je* qui prennent en charge l'énonciation sont eux-mêmes trop indéterminés pour constituer des sujets aux contours fermes, ils n'en présentent pas moins certains traits - que les deux narrateurs ont d'ailleurs en commun - qui peuvent les caractériser plus précisément. Tous deux sont en effet plus ou moins marginaux, ou au moins considérés comme socialement inadaptés, tous deux apparaissent aux yeux de leur entourage comme malades : le narrateur de *Portrait d'un inconnu* inspire la méfiance des gardiennes d'immeuble qui se taisent sur son passage, et ses parents l'emmènent chez un « spécialiste », afin de restaurer un « contact avec le réel ». Dans *Martereau*, c'est le narrateur lui-même qui se déclare « malade » dès la première séquence, désignant dans cette maladie la cause de sa marginalité socio-économique. Alors que sa tante lui raconte la difficile conquête, par le travail créateur, de son indépendance économique, il s'imagine ainsi une juste répartie :

***Je ne la gagne pas, moi, ma vie, et j'en souffre, ils le savent bien... incapable de me délivrer d'eux, de m'évader... englué par eux, coincé, malade, et ils en profitent... je suis malade, je lui crierais cela, je ne peux pas vivre dans un atelier sans feu et vous le savez très bien, je ne peux pas veiller la nuit... (M, 189).***

La nature de cette maladie reste relativement indéterminée, mais là encore il paraît bien

<sup>221</sup> Voir sur ce sujet, A. Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory, op. cit.*, chapitre 5 (« Sexual indifference »), p. 96-115. Cette stratégie ne sera pas immédiatement efficace, et certains critiques verront dans les visions « féminines » des narrateurs un signe de leur « maladie » (voir *supra*, III.2.2.1. « Sarraute en 1954 »).

s'agir d'une défaillance « nerveuse » : la faiblesse physique du narrateur semble certes confirmée par son hospitalisation, mais tout est fait pour qu'on l'apparente à une forme de neurasthénie, notamment lorsque Martereau la qualifie de « maladie des riches ».

Mais en d'autres endroits les narrateurs se désignent à l'inverse comme des enveloppes vides, de simples caisses de résonance qui permettent de faire entendre et voir autrement la réalité, indépendamment de caractéristiques subjectives stables : l'image du « corps conducteur, à travers lequel [passent] tous les courants dont l'atmosphère [est] chargée » (*PI*, 119) qu'emploie le narrateur de *Portrait d'un inconnu* pour se décrire, de même que celle, utilisée par le *je* de *Martereau*, du « pendule en [lui] qui aussitôt se met à trembler, à osciller à l'unisson » (*M*, 250) du moindre mouvement, accréditent toutes deux l'idée que le *je* narrateur est un milieu neutre qui répercute les mouvements et les rend perceptibles.

Cette ambiguïté quant à l'individualisation des narrateurs - malades aux visions singulières et aberrantes, ou êtres sans contours proposant un regard digne d'intérêt sur une réalité nouvelle - est maintenue tout au long des œuvres et engage la manière dont les lecteurs vont être amenés à répondre à la question « quoi ? ». Sarraute, en effet, s'attache à maintenir une relative indécision quant à la crédibilité de ses narrateurs<sup>222</sup>. L'image du « pendule », dans *Martereau*, apparaît ainsi juste après que l'oncle eut qualifié le narrateur de « sensitive », de « grand délicat », réactualisant la possibilité que l'ensemble de ses perceptions étranges soit à imputer à ses dérèglements « nerveux » (*M*, 249). De même, la première phrase de *Portrait d'un inconnu* instaure cette ambiguïté : « Une fois de plus je n'ai pas pu me retenir, ç'a été plus fort que moi, je me suis avancé un peu trop » (*PI*, 41). Cette impulsion première peut être rattachée au comportement pathologique d'un individu incapable de maîtriser une pulsion, ou considérée comme un mouvement transpersonnel dont la portée dépasse les limites d'un sujet particulier (« ç'a été plus fort que *moi* »).

Selon que l'on considère les narrateurs comme des personnages à part entière, caractérisés en premier lieu par une maladie nerveuse, ou comme de simples « porteurs d'état », selon les mots de Sarraute, le statut de « cela », qui trouble la vision de la réalité commune dans les œuvres, varie nettement : dans le premier cas, ces « mouvements », « flageolements » qui occupent les narrateurs apparaissent comme des objets fictifs sans équivalents dans le monde « réel », fruits de l'imagination d'un personnage dont les propos et les visions sont jugés pathologiques, tandis que dans le second cas le statut référentiel de tels objets est plus indécis, et ils se trouvent dans un rapport plus problématique avec la réalité extra-textuelle.

On a vu précédemment que l'ambition de Sarraute était d'amener son lecteur à adopter le second cas, seul à même de pouvoir légitimer l'existence effective de l'« autre parcelle de réalité ». Mais pour que le lecteur en vienne à se poser la question de la référenciation, encore faut-il qu'il soit conduit à mesurer la distance qui sépare l'univers

---

<sup>222</sup> De façon moins évidente, cette ambiguïté est déjà à l'œuvre dans *Tropismes*. Si, comme nous l'avons indiqué, le brouillage énonciatif maintient une incertitude quant à l'origine des paroles, les nombreuses modalisations (« Il lui semblait », « pour elle, il paraissait certain », etc.) ménagent la possibilité pour le lecteur de rattacher les « mouvements » à peine perceptibles qui lui sont donnés à lire à des impressions subjectives, à des perceptions idiosyncrasiques.

fictionnel de l'univers qu'il admet pour réel <sup>223</sup>. C'est en cela que la déstabilisation du « qui » rejoint l'indétermination du « quoi ». De même que les narrateurs tentent de persuader leurs interlocuteurs que la réalité, les « faits », ne se résument pas à ce qui est immédiatement perceptible, il faut, pour que le texte acquière une force persuasive, que le lecteur reconnaisse que ce qui est désigné par le texte n'entretient pas un rapport de simple spécularité avec ce qu'il croit connaître du monde réel.

### II.2.1.1.2. Quoi ?

Nous l'avons indiqué, la proximité entre univers de la fiction et univers « réel » est en première approche évidente : pour s'en tenir à *Tropismes*, les éléments qui composent le répertoire entrent à bien des égards en résonance avec les normes connues des lecteurs. Le monde des *Tropismes* en effet est un monde où il ne faut pas traîner dans la salle de bains pour ne pas manquer le « tram ou le train », où il faut répondre au téléphone, (*Tr*, VI, 10-11), où l'on se promène dans les boutiques - pour l'Exposition de Blanc (*Tr*, I, 3), à la recherche du « petit tailleur bleu... [du] petit tailleur gris... » (*Tr*, XIII, p. 19), dans les salons de thé (*Tr*, X, p. 15) -, où, « les jours de fête », on va « se promener dans les bois de la banlieue » (*Tr*, XVII, p. 4). En bref, un monde dont les traits et les normes ressemblent fort à ceux que peut connaître un lecteur dans une grande ville française des années 1930, ou encore dans les années 1950. La relative continuité entre univers « réel » du lecteur et monde fictionnel est par ailleurs renforcée par les noms propres, qui, désignant un référent unique, ancrent de manière particulièrement efficace la fiction dans une réalité extra-textuelle. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, ces noms propres sont nombreux dans *Tropismes* : il y est ainsi question du Collège de France (*Tr*, XII, 18), de Félix Faure, de l'impératrice Eugénie (*Tr*, XV, 21), de Michel Simon, de Jovet (*Tr*, XXIII, p. 31), etc. Même les faits divers et l'actualité – y compris mondaine - ont droit de cité dans les textes : ainsi est-il question dans le texte XX des Windsor (en référence aux mésaventures d'Edouard VIII), du Président Lebrun et des quintuplées à qui furent consacrés de nombreux articles de presse à partir de 1934 <sup>224</sup>. Tous ces détails, en particulier la profusion des noms propres, s'apparentent à des effets de réel, et posent finalement assez nettement un cadre : pour le lecteur contemporain de la parution des textes - et, à quelques références près <sup>225</sup>, pour le lecteur actuel, - le recoupement des répertoires est donc important.

Mais ces points d'ancrage référentiels sont contrebalancés par des stratégies systématiques d'indétermination. L'accumulation est le procédé qui, dans *Tropismes* au moins, est le plus couramment utilisé pour brouiller la référence, bloquer la construction

<sup>223</sup> Voir T. Pavel, *Univers de la fiction (Fictional Worlds)*, 1986), Paris, Seuil, « Poétique », 1988, p. 109-114.

<sup>224</sup> Entrent également dans cette catégorie, de façon d'ailleurs massive, les nombreux noms d'artistes, d'écrivains et d'œuvres qui parcourent les *Tropismes*. Ces noms ont bien sûr une valeur particulière, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

<sup>225</sup> Références du reste révélatrices d'un ancrage de l'œuvre dans son univers contemporain, y compris dans ce qu'il a de plus éphémère : les notes des *Œuvres complètes* sur le texte XX sont ainsi devenues nécessaires pour élucider les références à l'actualité médiatique.

d'une représentation trop stable de ce qui est désigné par le texte. Dans les passages déjà cités, remarquons déjà qu'il est question du « tram *ou* [du] train » (*Tr*,VI, 10, nous soulignons) ; au « petit tailleur bleu » se juxtapose le « petit tailleur gris » par de simples points de suspension. Ailleurs, les pluriels renforcent l'indétermination des référents, tandis que le caractère hétéroclite des objets énumérés suggère qu'ils ne valent effectivement dans le texte que par leur accumulation : ainsi en est-il, dans le texte XII, de « Rimbaud ou Proust » qui évitent « les boutiques pleines de jolis objets, les femmes qui trottaient alertement, les garçons de café, les étudiants en médecine, les agents, les clerks de notaire » (*Tr*, XII, 19). Les dialogues sont aussi l'occasion de cette accumulation sans autre cohérence que celle du lieu commun. D'où par exemple, dans le texte XV, cette étrange énumération : « L'Angleterre ? Dickens ? Shakespeare ? Hein ? Hein ? Dover ? Shakespeare ? Dover ? » (*Tr*,XV, 22). La recherche d'une logique dans le propos est ici découragée : l'Angleterre est réduite, de plus en plus grossièrement, à un ensemble de poncifs qui s'accumulent finalement sans ordre. Alors que, dans un premier temps, les deux noms d'écrivain se suivent, Shakespeare se trouve finalement encadré par deux apparitions du nom du port. Comme souvent dans le reste du livre, ce qui est mis en scène est la compulsion à « parler sans arrêt, de n'importe qui, de n'importe quoi » (*Tr*, IX, 15). Mais pour que cette compulsion soit perçue comme telle, il est nécessaire que les propos tenus apparaissent indifférents au lecteur. D'où, précisément, ces stratégies d'accumulation, les pluriels, les énumérations incohérentes, les amalgames rendant tout indistinct – « les pères, les fils, les mères ! » (*Tr*, XXI, 28) - stratégies grâce auxquelles les propos deviennent presque incompréhensibles, en tout cas ne valent pas par ce qu'ils disent.<sup>226</sup> Ces procédés, s'ils sont particulièrement frappants dans le traitement du dialogue et des propos rapportés, sont utilisés plus généralement, comme on l'a vu, pour indéterminer la référence, de sorte que, dans l'univers de *Tropismes*, tous les objets tendent à ressembler à la casquette de Charles Bovary. Si les éléments qui composent le répertoire de *Tropismes* sont peu porteurs d'étrangeté, leur assemblage, leur non permanence, leur absence de figurabilité en font des objets intrigants et résistants à la représentation mentale. Pour reprendre la terminologie d'Iser, on peut dire que le texte multiplie les « disjonctions », les « blancs ». Cette relative incompatibilité entre des segments du texte contraint le lecteur à modifier son point de vue, à faire retour sur les représentations (visuelles, affectives, etc.) qu'il avait dans un premier temps produites pour les adapter aux nouvelles représentations que suscite le texte : ainsi que le note Iser, les disjonctions entre les éléments du répertoire permettent de les faire apparaître sous un jour nouveau, à savoir de relativiser les codes et les normes convoqués par l'œuvre<sup>227</sup>. Une telle poétique amène donc le lecteur à questionner les représentations préexistantes : *Tropismes* crée du jeu dans le tissu des codes et normes qui régissent la vie quotidienne – échanges sociaux, relations familiales, représentations des *genres*, etc.

<sup>226</sup> Il s'agit donc d'amener le lecteur à considérer lui aussi les paroles en situation, en privilégiant les enjeux pragmatiques plutôt que les aspects sémantiques.

<sup>227</sup> « Pour le lecteur, le répertoire n'éveille que l'apparence de la familiarité, car par la "déformation cohérente" (Merleau-Ponty) survenue dans le texte, les éléments qui y font retour perdent leur référence par laquelle leur signification était chaque fois stabilisée » (W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit.*, p. 150).

A la sélection des conventions, qui caractérisent structurellement l'établissement d'une situation en régime fictionnel et suppose que certaines conventions soient exclues de l'univers fictionnel, s'ajoutent donc des négations secondaires, qui accentuent et, surtout, rendent le lecteur conscient de la dépragmatisation inhérente à la communication littéraire

228 .

Par le travail des négations, les référents du texte, malgré une apparente familiarité, apparaissent donc problématiques : ils doivent faire l'objet d'une construction dans la lecture. Le titre même du livre indique d'emblée la difficulté à faire référer les textes qui le composent. S'il y a aujourd'hui une évidence à relier le nom de Sarraute au mot *tropisme*, il convient de revenir sur le caractère énigmatique de ce terme pour le lecteur de 1939. Un détour par une édition encore récente du dictionnaire nous donnera paradoxalement l'occasion d'en cerner les contours :

***Tropisme* : n.m., (début XX<sup>e</sup> ; de l'élément –tropisme, [V. –Trobe] de mots antérieurs, héliotropisme, géotropisme, phototropisme, etc.). Biol. Réaction d'orientation ou de locomotion orientée (mouvement), causée par des agents physiques ou chimiques. Spécialt. Réaction d'orientation des organismes végétaux ou animaux fixés, sous l'effet d'agents physiques ou chimiques (distinct de tactisme\* ou taxie\*). \_ Fig. et littér. (1957) Réaction élémentaire à une cause extérieure ; acte réflexe très simple. Tropismes (œuvre de Nathalie Sarraute).**<sup>229</sup>

On mesure bien le coup de force référentiel que Nathalie Sarraute a réussi : elle a fait entrer dans la langue un second sens du mot *tropisme*, sens qui lui est explicitement attribué. 1957, la date donnée pour l'apparition de cette seconde acception, est en effet l'année de réédition de *Tropismes* aux éditions de Minuit. Le titre du livre est d'ailleurs le seul exemple de cette acception<sup>230</sup>.

Si une entrée du dictionnaire nous apprend aujourd'hui ce que signifie le titre de Nathalie Sarraute, c'est bien que cette acception n'était pas contenue dans le sens

<sup>228</sup> La « sélection des conventions », on l'a vu, est une donnée structurelle de toute écriture fictionnelle, selon Iser : c'est à travers elle que se constitue le répertoire et que s'établit une situation. Elle entraîne une dépragmatisation : « Par sa sélection des conventions, [la fiction] *dépragmatise* celles qu'elle a retenues » (*L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 113). Mais les codes et normes sélectionnés dans le répertoire peuvent, comme c'est le cas chez Sarraute, n'être pas homogènes sur l'ensemble d'une œuvre : ce qui est admis comme faisant partie du répertoire en un endroit peut être remis en cause en un autre passage. Ces renversements de perspective créent ce qu'Iser nomme des « blancs », qui mettent en jeu des stratégies de lecture : « Les blancs provoquent une disjonction entre les perspectives de présentation du texte, et c'est au lecteur de les relever [...] Ces potentiels de négation évoquent chez le lecteur des éléments connus ou déterminés, puis aussitôt les contestent » (*ibid.*, p. 299). La multiplication des disjonctions dans une œuvre amène le lecteur à opérer des « négations secondaires », à remettre en cause les représentations qu'il s'était formées à partir des conventions sélectionnées dans le répertoire, et à ainsi les prendre conscience de leur relativité, ainsi que de la dépragmatisation qui préside à la formation d'une situation de fiction. Par là même, il se trouve empêché de colmater les « blancs » du texte, qui, comme le note Iser, sont au contraire, dans les représentations de type réaliste, aussi discrets que possible.

<sup>229</sup> *Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, Paris, Dictionnaires le Robert, 1990.*

<sup>230</sup> C'est bien le titre à lui seul qui fait exemple puisqu'il n'apparaît jamais dans l'œuvre fictionnelle elle-même.

préexistant en langue. *Tropisme*, le mot existe déjà plus ou moins lorsque Sarraute s'en empare ; mais l'œuvre lui invente un nouveau référent, ou plus exactement tente d'amener le lecteur à le déduire de sa lecture.

Pour les premiers lecteurs en effet, le titre ne peut que susciter des interrogations. Le terme est cependant relativement technique<sup>231</sup> ; pour un certain nombre de lecteurs, le mot fonctionne donc comme un signifiant vide de sens *a priori*. Ce sens est à inventer dans la lecture, à attribuer dans l'après-coup de la découverte des textes. Pour les plus informés, la lecture des textes brefs qui composent cette œuvre inaugurale ne peut que confirmer ce décalage sémantique entre le sens de *tropisme* en langue et l'usage qu'en fait Sarraute. Ce qui pourrait rattacher l'œuvre au sens préexistant n'apparaît que de manière incidente dans l'œuvre elle-même, à travers les métaphores animales et végétales récurrentes. Dans le texte XIV par exemple, l'image de la plante sous-marine et de la lampe évoque, même lointainement, une forme d'héliotropisme :

***Ils la voyaient qui se tenait silencieuse sous la lampe, semblable à une fragile et douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes (Tr, 20-21).***

Toutefois, dans cet exemple précis, ce qui rattache le texte au titre de l'œuvre n'est qu'incident et somme toute secondaire par rapport au « propos » principal – il semble y être principalement question de la conversation difficile entre des « ils » et un « elle ». La lecture de l'œuvre en est brouillée : chercher dans les textes ce qui justifie le titre revient en l'occurrence à inverser la hiérarchie sémantique entre comparant et comparé. La signification principale, au regard du titre, résiderait dans le sens métaphorique, tandis que, du point de vue de la logique narrative, la référence à cet héliotropisme est annexe. Loin d'offrir un cadre référentiel préalable, le titre fonctionne donc à l'inverse comme un déstabilisateur propre à délinéariser la lecture, puisque deux séries sémantiques (au moins) entrent en concurrence.

Le texte V convoque lui aussi une image qui semble correspondre à la définition première du *tropisme* :

***La moindre action, comme d'aller dans la salle de bains se laver les mains, faire couler l'eau du robinet, paraissait une provocation, un saut brusque dans le vide, un acte plein d'audace. Ce bruit soudain de l'eau dans ce silence suspendu, ce serait comme un signal, comme un appel vers eux, ce serait comme un contact horrible, comme de toucher avec la pointe d'une baguette une méduse et puis d'attendre avec dégoût qu'elle tressaille tout à coup, se soulève et se replie (Tr, 9, nous soulignons).***

Comme dans l'exemple précédent, la comparaison permet de relier ce qui se passe dans

---

<sup>231</sup> Dans un entretien accordé à Serge Fauchereau et Jean Ristat, Nathalie Sarraute se souvient que « à l'époque, "tropisme" était dans l'air » (*Digraphe*, n°32, mars 1984, p. 9). En contexte littéraire, le mot apparaît en 1914 dans son sens biologique sous la plume de Gide dans *Les Caves du Vatican*, où le docteur Anthime Armand-Dubois « prétendait simplement réduire en "tropismes" toute l'activité des animaux qu'il observait » (A. Gide, *Les Caves du Vatican, Œuvres complètes* (Romans), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 683). On peut cependant douter que le terme soit largement connu. Au moment où Sarraute écrit, et publie, même l'acception technique est récente : « début XX° », d'après *Le Robert*. René Micha confirme : « Le mot "tropisme" ne se trouve pas dans Littré, ni dans le dictionnaire de l'Académie. Cependant l'Oxford English Dictionary relève l'existence de « tropism » depuis 1899 » (*Nathalie Sarraute*, Editions Universitaires, « Classiques du XX° siècle », 1966, p. 8).

la diégèse - en l'occurrence, ce qui ne se passe pas, l'absence complète d'action – avec le sens du mot titre. Mais ce lien se fait explicitement sur le mode de la comparaison : la distance entre la situation décrite et ce que le mot *tropisme* désigne couramment est marquée par la présence de mots de comparaison, comme dans l'extrait du texte XIV précédemment cité. Pour passer de l'un à l'autre, une invention sémantique est donc nécessaire.

La tension instaurée entre le titre énigmatique et les textes composant le livre appelle ainsi une activité herméneutique du lecteur, puisqu'il s'agit pour lui de construire le sens « figuré et littéraire » que viendra sanctionner, des décennies plus tard, le dictionnaire. A part quelques comparaisons déjà mentionnées, le lien qui peut être fait entre le sens scientifique préexistant et la seconde acception s'appuie essentiellement sur deux sèmes. Le premier est l'idée d'échange, d'interaction entre deux agents (les « agents physiques ou chimiques » dont parle le dictionnaire), de pression extérieure provoquant un mouvement. On pourrait désigner le second par l'« élémentaire » : la notion « d'agent chimique », dans l'acception scientifique, évoque des formes de vie peu développées. De même, les organismes « végétaux ou animaux » explicitement concernés situent le *tropisme* du côté du non humain.

De fait, dans la plupart des textes, l'accent est mis sur les échanges entre des êtres exerçant les uns sur les autres une pression muette et déformante, de sorte que, déjà, les personnages esquissés sont moins des entités fermes et closes que des substances plastiques en perpétuelle mutation, ne se définissant que par les échanges – souvent brutaux – avec d'autres actants. Ainsi, on a déjà vu comment les *ils* du premier texte, qui « semblaient sourdre de partout », s'apparentaient à des « agents chimiques ».

En ce qui concerne la présence de « l'élémentaire » dans l'œuvre, l'essentiel passe là encore par les réseaux de comparaisons et les métaphores : le bestiaire convoqué par Sarraute (boa, serpent, méduse, cloporte, limaces, etc.) fait ainsi la part belle aux formes de vie les plus méprisées et les plus inquiétantes – invertébrés, animaux rampants, bavants. Dans le contexte d'un livre intitulé *Tropismes*, de telles images ont pour effet de réactiver le sens biologique du terme ; l'animalité des protagonistes et le caractère réflexe de leurs actes sont par ailleurs thématiques dans les textes. Il y est question d'« instinct de défense », de « vitalité facile », d'« indicible répulsion », etc. ; l'usage des pronoms tend à situer également les personnages esquissés dans un état présocial. Le texte XI actualise cela de façon manifeste :

***Ils étaient ainsi un grand nombre comme elle, parasites assoiffés et sans merci, sangsues fixées sur les articles qui paraissaient, limaces collées partout et répandant leur suc sur des coins de Rimbaud, suçant du Mallarmé, se passant les uns aux autres et engluant de leur ignoble compréhension le dernier livre de Virginia Woolf ou les Cahiers de Malte Laurids Brigge (Tr, 17).***

Fondus en un « ils » nivelant les singularités, les personnages sont ramenés à une animalité dégradée : la connotation dévalorisante attachée aux différents comparants convoqués est la seule chose qui en assure la cohérence. Ce qui est visé ici, c'est donc une strate irrationnelle et comme désocialisée des êtres, alors même qu'il y est question d'auteurs qui représentent la modernité littéraire, voire, pour Virginia Woolf et Rilke, une forme d'avant-garde ; le texte fait donc s'entrechoquer ce qu'il y a de plus viscéral et

d'irréfléchi avec les formes considérées comme les plus raffinées de la culture.

Présent dans l'œuvre à travers des comparaisons éparses et en partie énigmatiques, ou, de façon plus lointaine encore, par l'exploitation de connotations liées au terme - interaction créatrice de mouvements, animalité, présence de l'élémentaire - le signifié original de *tropisme* n'apparaît que de manière indirecte et problématique au lecteur qui aborde le texte de Nathalie Sarraute lors de sa première parution, en 1939. Si les textes de Sarraute présentent bien des éléments de décor facilement reconnaissables, le référent présenté comme central par le titre est à construire dans la lecture.

Le lecteur qui pénètre dans l'œuvre de Sarraute se trouve donc plongé à la fois dans un univers familier, renvoyant à du connu, mais où tout est rendu méconnaissable, par le jeu des nombreux blancs, négations, disjonctions. La distance qui sépare l'espace de la lecture de la réalité connue d'avance ne saurait se combler par une activité imageante colmatant ces blancs : la poétique de Sarraute bloque cette tendance à créer une continuité entre l'univers de la fiction et ce qui est reconnu comme la réalité, en amenant son lecteur à reconnaître la non-coïncidence entre ses représentations et ce qui tente de se figurer dans le texte.

Ce soulignement de la césure entre monde textuel et « réalité » extratextuelle amène donc à envisager la référenciation du texte de façon problématique. Décrivant la relation du texte de fiction à son lecteur comme une structure « quasi-pragmatique » de communication, Karlheinz Stierle souligne que l'effet d'illusion est d'autant plus fort que le « quasi » est faible, et que la fiction tente de se faire oublier comme telle. A l'inverse, les textes insistant sur la médiation du langage empêchent la projection d'une référence préconstruite sur l'univers fictionnel<sup>232</sup>. Sarraute se situe nettement du côté du « quasi », en soulignant la discontinuité entre le texte et son dehors.

Nous avons jusqu'à présent insisté sur l'indétermination des actes de langage représentés (« Qui parle de quoi dans le texte ? ») au cours de la lecture. Mais, pour que cette déstabilisation soit véritablement efficiente, il apparaît également nécessaire que les cadres mêmes de la lecture soient déstabilisés, notamment que le « macro-acte de langage »<sup>233</sup> que constitue un livre soit lui-même relativement indéterminé : c'est au prix de cette perte des repères que le lecteur peut acquérir la mobilité idéologique et herméneutique qui lui permettra de percevoir les « mouvements » que le texte cherche à susciter en lui.

## **II.2.1.2. « PRENDRE AU LECTEUR SON BIEN »<sup>234</sup>**

### **II.2.1.2.1. Un modèle de lecture : « Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant »**

La problématisation de la référence, elle-même liée à l'indétermination de l'énonciation au

<sup>232</sup> K. Stierle, « Réception et fiction », *Poétique*, n°39, septembre 1979, p. 300-303.

<sup>233</sup> D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p.12.

<sup>234</sup> *ES*, 1585.

sein des fictions, est conditionnée par un brouillage de la situation de communication qu'instaurent les œuvres elles-mêmes. Comme nous l'avons précédemment indiqué, le statut référentiel de la parole des narrateurs de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau* dépend ainsi du statut que l'on accorde à ces personnages : selon qu'on les appréhende en fonction des critères du personnage romanesque traditionnel, ou que l'on renonce à cette entité, la manière de faire référer les textes varie radicalement. Pour qu'aboutisse l'entreprise de persuasion de Sarraute, qui suppose que soient remises en cause les catégories de perception, il apparaît donc nécessaire au premier chef que soient battues en brèche les catégories de la lecture.

Sarraute assume d'emblée l'inscription de ses textes dans l'institution littéraire : elle lui permet ainsi de jouer de la dépragmatisation des énoncés qui caractérise le discours fictionnel, dépragmatisation nécessaire à la transmission de « l'autre réalité », comme nous venons de le voir. Mais, en tant qu'elle impose des conventions, des rôles préétablis, des représentations préconstruites, cette institution doit elle-même être attaquée de l'intérieur.

« Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant », le premier texte critique de Sarraute, met ainsi en scène ce travail de désapprentissage nécessaire à une lecture authentique. Lorsque l'article paraît dans la livraison de janvier 1947 des *Temps Modernes*<sup>235</sup>, Nathalie Sarraute est une quasi-inconnue : *Tropismes*, paru dix ans plus tôt, est tombé dans un oubli momentané. Un an auparavant, la même revue a publié un extrait de ce qui deviendra *Portrait d'un inconnu*. Mais tout cela ne parvient pas à faire de Nathalie Sarraute un écrivain, au moment où elle écrit et publie l'article. Paul Valéry, à l'inverse, mort en juillet 1945, incarne au plus haut point le grand écrivain, dans sa version la plus prestigieuse : le grand poète. Grand par sa renommée, par son poids dans le monde des lettres, par le caractère savant de ses écrits et de sa posture.

Ce rapport de force entre le « lecteur anonyme » (PV,1522) et l'auteur prestigieux qu'il aborde, Sarraute choisit de le mettre en scène dès le début de son article.<sup>236</sup> Comme dans *Tropismes*, une ébauche de situation et de récit ouvre l'article : un *je* - mais ici, le cadre éditorial de l'article permet de l'identifier sans ambiguïté à Nathalie Sarraute elle-même – brise le cercle, et pose la question : « Trouvez-vous vraiment que Paul Valéry soit un grand poète ? » (PV, 1521). Cet individu, qui pose des questions aussi inconvenantes que l'enfant d'éléphant de la nouvelle de Kipling, est immédiatement exclu du cercle, et c'est donc dans le face à face avec l'œuvre de Valéry qu'il va lui falloir se forger et étayer son jugement. Le narrateur de l'article<sup>237</sup> agit sous l'action d'une impulsion irrépressible et irrationnelle :

***Comme cet incorrigible Enfant d'Eléphant, j'avais beau savoir qu'il valait mieux***

<sup>235</sup> « Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant », *Les Temps modernes*, janvier 1947, n°16, p. 610-637.

<sup>236</sup> La lecture que nous proposons de ce texte s'attache davantage à y discerner le mode de lecture en acte qui s'y fait jour qu'à discuter des jugements critiques que Nathalie Sarraute y exprime. En cela, nous nous situons dans la perspective d'Ann Jefferson qui considère les écrits critiques comme faisant pleinement partie de l'œuvre et s'interroge « non sur ce que l'écriture critique de Nathalie Sarraute *dit*, mais plutôt sur ce qu'elle *fait* ». [« The question becomes one not of what Nathalie Sarraute's critical writing says, but rather one of what it *does*. »] (Nathalie Sarraute, *Fiction and Theory*, *op. cit.*, p. 123).

***me retenir, c'était plus fort que moi, je ne pouvais pas m'en empêcher, il me fallait absolument, quoi qu'il dût m'en coûter, en avoir le cœur net, [...] et je ne manquais jamais de demander en toute occasion : « Trouvez-vous vraiment sincèrement que Paul Valéry est un grand poète ? » (PV, 1521).***

On songe ici aux premières lignes de *Portrait d'un inconnu* : « Une fois de plus je n'ai pas pu me retenir, ç'a été plus fort que moi, je me suis avancé un peu trop, tenté, sachant pourtant que c'était imprudent et que je risquais d'être rabroué » (PI,41). Dans les deux cas, la question posée se heurte à une fin de non recevoir : on se détourne, gêné, de l'Enfant d'Eléphant, on répond au narrateur de *Portrait d'un Inconnu* qui essaye de partager ses sensations « troubles » par des poncifs qui le « terrasse[nt] » (PI,42).

Mais, dans l'article critique, il n'est pas question de tenter de convaincre dans le cadre de la conversation : il faut assumer la solitude et « s'enfermer » avec l'œuvre pour la lire véritablement. C'est également dans cette perspective que l'on peut comprendre la posture de « lecteur anonyme » revendiquée dès le début de l'article. Elle s'explique certes, comme on l'a dit, par la différence de notoriété entre Sarraute et Valéry au moment où paraît l'article ; mais elle participe également de ce que l'on pourrait nommer la leçon de lecture qui est ici dispensée. La véritable lecture émerge au moment où est abandonné le terrain de la conversation courante, qui intéresse le seul « moi social », pour reprendre l'expression de Proust : être un véritable lecteur, c'est à ce titre se faire « lecteur anonyme », en deçà de toutes les particularisations individuelles, pour accéder à ce que Sarraute appelle, dans « De Dostoïevski à Kafka », le « fond commun ». La « bonne » lecture, dont Sarraute entend figurer le processus, exige de se placer au niveau où, ailleurs, les fictions saisissent les êtres : dans l'anonymat de la substance commune. Il est à noter que Sarraute se présente alors comme « lecteur » et non plus comme « lectrice », alors que les marques de genre sont par ailleurs assumées dans le texte<sup>238</sup>. La lecture authentique est donc désocialisation : elle requiert de celui qui la tente qu'il s'extrait de ses propres déterminations socio-culturelles, et arrache l'objet textuel au cercle social qui l'enserme et l'occulte. Mais cette rencontre en apparence naïve avec le texte est l'objet d'une conquête :

***Rien de plus simple à première vue que ce qu'il me fallait tenter – ni de plus naturel. Mais en réalité, rien de plus difficile. Envisager l'œuvre de Paul Valéry comme un événement neuf ! [...] Pour parvenir à cela, que ne fallait-il pas détruire, chasser à tout instant de son esprit, extirper de sa mémoire ? (PV, 1523).***

Et de fait, avant même de publier un seul vers de Valéry, Nathalie Sarraute commence par citer nombre de commentaires<sup>239</sup>, comme autant de voix qui s'interposent entre le « lecteur anonyme » qu'est le je de son texte, et l'œuvre écrite : la lecture véritable est

---

<sup>237</sup> On l'a dit, le contexte éditorial exclut une lecture fictionnelle de ce texte, mais, précisément, les procédés de narration et d'énonciation, proches de ceux utilisés dans les autres œuvres, nous autorisent à employer ce terme. Comme le note Ann Jefferson, « à travers son œuvre critique, [Nathalie Sarraute] ne cesse de recréer une situation qui constitue un thème récurrent de ses ouvrages romanesques : l'exclu poussé malgré lui à affirmer certaines vérités en les jetant à la face d'un groupe qui se prend pour le gardien de l'ordre établie » (Notice à l'œuvre critique, in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. 2036).

<sup>238</sup> Comme elle s'en est souvent expliquée, les marques du féminin sont pour Sarraute une restriction de l'universalité, et le masculin exprime également le neutre, conformément à la logique officielle de la langue.

donc avant tout destruction, oubli, et commence par un travail de négation. Il s'agit de s'inscrire contre les intimidations de tous ordres : l'auteur lui-même, et les discours critiques qui relayent sa parole. Ils imposent finalement une *doxa* univoque, que reprennent à leur compte les autres anonymes rencontrés au début du texte, et qui n'osent plus se demander si « Paul Valéry est vraiment un grand poète ». Nathalie Sarraute stigmatise ainsi la manière dont « le grand poète » exerce de façon coercitive son autorité sur ses lecteurs : « A tout moment, avec une suffisance dont personne ne songe à sourire, il suggère au lecteur ce qu'il faut penser de ses ouvrages et de lui-même » (PV, 1545). Le métatexte apparaît lui aussi comme un obstacle à une véritable rencontre avec l'œuvre, puisqu'il ne fait que renforcer dans la conscience du lecteur la stature impressionnante de l'auteur : « à tout moment ses critiques (mais comme, en ce qui le concerne, le mot est impropre !) reprennent, pour magnifier ses ouvrages, les propres termes dont il s'est servi » (PV, 1546).

Le corps à corps intime avec l'œuvre suppose donc un effort pour se défaire des réflexes appris, des rapports d'autorité qui s'exercent dans la communication littéraire comme ailleurs. Pour naïf qu'il paraisse, ce corps à corps est donc paradoxalement à construire, et ne saurait se confondre avec une lecture spontanée.

Ce mouvement de déprise à l'égard des valeurs littéraires instituées est une étape préalable à « l'événement » de la rencontre avec l'œuvre. La reconstitution de cette rencontre est l'occasion de démontrer l'efficacité en acte – dans la lecture – du *tropisme*. Si l'article frappe d'abord par la contestation violemment polémique de la valeur littéraire de Valéry, il offre surtout une image de la lecture selon Sarraute : elle apparaît comme l'activité même qui fait proliférer les *tropismes*.

La convergence entre le *je* critique de « Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant », et le narrateur de *Portrait d'un inconnu*, ne se limite pas en effet à la similitude des situations initiales. Selon un scénario déjà rencontré dans *Tropismes*, que l'on retrouve dans *Portrait d'un inconnu*, et qui ne cessera de se développer dans la suite de l'œuvre, « Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant » décrit d'abord l'entrée dans un lieu sacré inspirant « révérence et [...] crainte » (PV, 1525), que, sous la poussée d'une impression intime, on finit par profaner en s'engageant « sur la voie du sacrilège » (PV, 1528). Comme les paroles que reçoivent les personnages des textes de fiction ont un effet physique sur eux, les impressions provoquées par les mots de Valéry suscitent des sensations qui ne sont pas exclusivement visuelles. Cette synesthésie, omniprésente dans les textes de fiction, se trouve également dans cet écrit critique : les vers de Valéry ont ainsi « cette vieille odeur aigrette de chiffon humide et de craie, cette vieille odeur rassurante et familière d'encre et de poussière qui flotte autour des souvenirs d'exercices et d'efforts scolaires... » (PV, 1525). Plus loin à l'inverse, la « véritable poésie » se reconnaît à « ce rayonnement, cette vibration à peine perceptible... » (PV, 1528), qui n'est pas sans évoquer la « note hésitante et grêle » que le tableau de « L'Homme au pourpoint » « fait sourdre » du narrateur de *Portrait d'un inconnu* (PI, 83). Le critère qui permet d'évaluer l'œuvre de Valéry est donc sa capacité ou non à susciter ces mouvements, « ondes »,

<sup>239</sup> Commentaires dont elle ne donne quasiment jamais les références, de sorte que le concert de louanges que les citations de critiques sont censées représenter n'est en définitive que celui de quelques voix.

« tressaillements » qui, dans les fictions, constituent cette « autre réalité » que les narrateurs tentent de capter et de transmettre.

Ce qui doit advenir dans la lecture selon Sarraute est donc « l'autre réalité » que les fictions tentent de mettre en forme : plus qu'elle ne représente le *tropisme*, l'œuvre tend à le faire advenir *réellement* dans la lecture. La construction de l'article, son dispositif narratif et énonciatif, les images qu'ils convoquent, tout tend à montrer que le *tropisme* est aussi un modèle de communication esthétique.

« Paul Valéry ou l'Enfant d'Eléphant » propose la reconstitution d'une lecture. Cette figuration de la lecture montre bien que l'indétermination de l'énonciation, si prégnante dans les fictions, est pour Sarraute aussi un enjeu au plan de la communication littéraire : il faut éviter qu'auteur et lecteur soient installés dans des rôles trop fixes - en une situation qui rappellerait la conversation finale entre le narrateur de *Portrait d'un inconnu* et du « Vieux ». Une parole auctoriale trop fermement située ne pourrait que désigner, symétriquement, une « place vide » déterminée au lecteur, le privant ainsi de la mobilité des points de vue. Ce que Sarraute, lectrice, impose au texte, il lui faut réciproquement l'instaurer en tant qu'écrivain.

#### II.2.1.2.2. Un cadrage minimal de la lecture : *Tropismes*

Contraindre le lecteur à considérer le texte comme un « événement neuf », comme Sarraute s'efforce pour son compte de le faire pour l'œuvre de Valéry, c'est le forcer à abandonner une posture de maîtrise (du sens, des codes, de la situation d'énonciation) par rapport au texte qu'il aborde. Cette posture de maîtrise, de connaissance préalable, est précisément un obstacle majeur à la connaissance : c'est parce qu'« elle le connaît » que « la Fille » peut se constituer une image stable du narrateur de *Portrait d'un inconnu* (PI, 159), c'est parce qu'ils « savent » à l'avance ce dont il est question, ce qu'est la réalité, que la plupart des personnages des fictions ignorent « l'autre réalité ». C'est parce qu'ils ont une image stable de leur interlocuteur qu'ils cessent d'entendre ce qui leur est dit, en le rejetant, ou en l'admettant sans recul critique, par fascination pour l'autorité que représente cet interlocuteur. C'est donc à un ensemble de conventions qui informent par avance la lecture que doit d'abord s'en prendre Sarraute pour que ses œuvres aient une chance d'être persuasives.

Dans l'article consacré à Paul Valéry, l'instance de l'auteur était désignée comme un obstacle notoire à l'avènement d'une véritable expérience de lecture, dans la mesure où il s'impose comme une entité stable qui, par son prestige, commande l'assentiment et l'admiration. Le danger d'incarner une telle instance paraît pour Sarraute inexistant lorsqu'elle publie *Tropismes* et *Portrait d'un inconnu*. C'est encore largement vrai en 1953, lorsque paraît *Martereau* : sa notoriété n'est pas telle que son image, sa personne, puissent s'imposer malgré eux à ses lecteurs. Mais, outre le renom de Valéry lui-même, c'est la posture plus abstraite d'une instance détentrice d'un sens qu'elle délivre à ses lecteurs, que conteste Sarraute. Plus radicalement, le respect qu'inspire le nom inscrit sur la couverture, et la tendance des lecteurs à s'en remettre à cette autorité « naturelle », sont à combattre.

L'indétermination des voix narratives de *Tropismes*, la déstabilisation du sens et de la

référence qui caractérisent ces textes courts, la discontinuité narrative et énonciative du recueil, découragent les lecteurs de ce premier livre de se constituer une image d'auteur. Si les énoncés sont souvent modalisés, portant donc la trace d'un énonciateur, il est difficile d'assigner une place précise à cet énonciateur, ces modalisations pouvant même souvent être attribués aux « ils », aux « elles » qui peuplent ces brefs textes. Le(s) narrateur(s) de *Tropismes*, voix flottante(s) insituable(s), risque(nt) peu d'être perçu(s) comme de simples doubles d'un auteur, par ailleurs inconnu.

Mais cette indétermination de l'instance auctoriale ne saurait être suffisante : pour Sarraute, il faut également obtenir de son lecteur un dessaisissement de ses certitudes, et l'abandon d'un certain nombre de ses réflexes de lecture, pour qu'il accepte une « place mouvante »<sup>240</sup>. A cet égard, la question générique s'avère capitale, dans la mesure où elle informe par avance la lecture singulière en fonction de codes maîtrisés au préalable, ce que Jean-Louis Dufays appelle la « précompréhension » ou « préévaluation ». Cette appréhension typo-générique du texte est selon lui l'une des premières tâches de la lecture, et la conditionne largement :

***Dès que l'identification du genre a lieu, le lecteur mobilise dans sa mémoire à long terme un certain nombre de thèmes, d'actions, de personnages et de procédés qu'il sait - ou croit - être constitutifs du genre du livre. Même s'il est amené au cours de sa lecture à faire appel à d'autres types de codes, il ne peut éviter dans un premier temps d'aborder le texte sous l'angle du déjà-vu***<sup>241</sup>.

Le « déjà-vu », tel est précisément ce que Nathalie Sarraute cherche à éviter : la réduction de la lecture à une réalité considérée comme connue, ou, à un niveau hypertextuelle, à du « déjà lu », qui de toute façon occulterait la nouveauté, la singularité de l'œuvre, et de cette chose que Sarraute considère comme inaperçue jusqu'à elle, le *tropisme*. Amener le lecteur à occuper une « place mouvante », c'est donc ne pas le déterminer à l'avance comme lecteur d'un genre littéraire défini.

*Tropismes* adopte à cet égard une posture radicale, en proposant un pacte de lecture minimal. Les négations qui, on l'a vu, caractérisent la poétique de ce premier livre, de même que « les marqueurs de fictionalité »<sup>242</sup>, tendent à inscrire l'œuvre, à la référentialité problématique, dans l'institution littéraire. Le contexte éditorial<sup>243</sup>, de même que les imparfaits de narration et la discontinuité de cette narration invitent sans réelle ambiguïté possible à une lecture fictionnelle de l'œuvre.

Mais, une fois posé ce statut fictionnel du texte<sup>244</sup>, l'identification générique est des

<sup>240</sup> J. Gleize, « Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute », *op. cit.*, p. 112.

<sup>241</sup> J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, *op. cit.*, p. 123. *Ce rôle déterminant de l'identification générique des œuvres dans le processus de lecture fait consensus parmi les théoriciens de la lecture, qu'il s'agisse de considérer la catégorie générique comme une donnée indépassable - comme c'est ici le cas de Dufays - ou de le déplorer (voir notamment : H.-R. Jauss, Pour une esthétique de la réception (Literaturgeschichte als Provokation, Suhrkamp Verlag, 1974), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 49 ; J.-M. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, p. 151 ; U. Eco, Lector in fabula, op. cit., p. 212 ; D. Maingueneau, Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit., p. 12).*

<sup>243</sup> Denoël, le premier éditeur de l'œuvre, en 1939, avait par exemple publié *Mort à crédit* en 1936 et, l'année suivante, *Bagatelles pour un massacre*, du même Céline, ainsi que *Chêne et chien*, le « roman en vers » de Queneau.

plus problématiques. L'absence de spécification générique sur la couverture, le titre hautement énigmatique, instaurent d'emblée une incertitude quant au genre du texte dont il s'agit. Aucun intertitre ne vient pallier cette déficience sémantique, les textes n'étant d'ailleurs pas numérotés dans l'édition originale, ce qui privait les premiers lecteurs de cette ponctuation minimale, qui aurait au moins accentué typographiquement la discontinuité narrative. Si l'on considère comme premier l'effort de caractérisation générique, la question de la taille des blocs textuels intervient rapidement : les différentes pièces n'excèdent pas deux pages, et peuvent en cela s'apparenter à des poèmes en prose. De fait, les esquisses de saynètes urbaines, évoquant des réalités prosaïques, semblent rapprocher dans un premier temps *Tropismes* des *Petites Poèmes en prose*, l'une des œuvres fondatrices du genre. Toutefois, la dimension narrative des textes tend à bloquer ce rattachement de l'œuvre à la poésie, à un moment où précisément se renforce la redéfinition du genre poésie par l'exclusion du narratif<sup>245</sup>. À l'inverse, le premier livre de Sarraute ne se laisse pas aisément enclore dans un genre narratif : une fois encore, la dimension des textes qui le composent, et la discontinuité des pièces, font obstacle à la catégorisation. L'étiquette « roman » ne saurait convenir, et les textes sont même trop courts pour être qualifiés de nouvelles. En outre, les bribes de récit sont insuffisamment développées pour constituer des intrigues, et ne présentent guère de pointes finales qui habituellement caractérisent le genre de la nouvelle.

Cette indétermination générique contribue donc à brouiller l'horizon d'attente de l'œuvre, mais pourrait cependant être compensée par les autres composantes qui contribuent à construire cet horizon d'attente. Les trois facteurs constitutifs sont en effet selon Jauss « *l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne* »<sup>246</sup>.

<sup>242</sup> Selon la formule proposée par Dorrit Cohn dans *Le Propre de la fiction* (*The Distinction of fiction*, John Hopkins University Press, 1999, Paris, Seuil, « Poétique », 2001, p. 12). On peut douter, avec Christine Montalbetti, de la possibilité de distinguer des critères formels susceptibles de définir un « propre de la fiction » anhistorique, et considérer, à l'instar de Genette, que le statut fictionnel d'un texte est historiquement conditionné, peut changer dans le temps, et ne relève donc pas de critères exclusivement formels (voir C. Montalbetti, « Les indices de la fictionalité : une enquête », *Acta Fabula*, URL : <http://www.fabula.org/revue/cr/150.php>). Toutefois, la notion garde sa pertinence en synchronie, où les marqueurs de fictionalité, déterminés par des éléments socio-historiques, sont communs à l'auteur et à ses lecteurs.

<sup>244</sup> Ce qui n'est pas rien, si l'on considère à l'instar de Genette que le caractère fictionnel d'un texte est aussi une manière de le signaler comme « constitutivement » littéraire (par opposition à une littérarité « conditionnelle ») (G. Genette, *Fiction et diction* (1991), Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 110-111). La visibilité du caractère fictionnel des *Tropismes* est du même coup une forme de revendication d'un statut *littéraire* pour l'œuvre.

<sup>245</sup> Voir D. Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, « Les essais », 1989, 201 p. Une remarque de « Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant » indique que Nathalie Sarraute fait sienne cette réduction du champ poétique à la seule poésie lyrique : l'incapacité des vers de Valéry à susciter une « émotion poétique » (*PV*, 1537) est ainsi attribuée « [à leur] manque « d'enthousiasme », d'élan lyrique » (*ibid.*, 1539).

<sup>246</sup> H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 49.

La question générique ne saurait être tranchée, puisque, on vient de le voir, il est particulièrement difficile d'identifier le genre de l'œuvre, et *a fortiori* de s'appuyer sur une « expérience préalable » de ce genre inassignable. Pour ce qui est du dernier critère, on a vu comment Sarraute s'employait à maintenir simultanément une proximité entre répertoire fictionnel et univers non-fictionnel, tout en maintenant un hiatus entre l'univers de la fiction et son dehors, de sorte que le rapport entre ces deux entités soit ressenti comme problématique par les lecteurs, et fasse l'objet d'un questionnement. Cette « opposition », comme l'appelle Jauss, n'en est donc pas vraiment une, et se présente plutôt sous la forme d'une inquiétante étrangeté, d'un quotidien rendu méconnaissable. Ce brouillage se retrouve également dans la confusion entre « langage poétique et langage pratique ». Si Sarraute joue bien sur la dépragmatisation qui caractérise le discours littéraire, soulignant en cela que son texte se situe en marge du « langage pratique » courant, sa poétique récuse pourtant l'idée d'un langage poétique essentiellement différent, et, précisément, elle applique les procédés poétiques les plus visibles aux réalités les plus prosaïques et aux propos les plus courants<sup>247</sup>. Si Sarraute suggère bien une frontière entre univers et langage de la fiction d'une part, « réalité quotidienne » et « langage pratique » de l'autre, les contours en sont à préciser à chaque instant de la lecture.

Le deuxième facteur proposé par Jauss, la « forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance », renvoie dans les *Tropismes* à un matériau très vaste, et croise en outre de près la question de la catégorisation générique : les noms d'auteurs, de peintres, d'acteurs sont légion dans le premier livre, dont on pourrait attendre qu'ils constituent un réseau de références pouvant flécher en quelque sorte la lecture. Pourtant, pour ne s'en tenir qu'aux seuls noms d'écrivains, il est difficile de tirer de la liste des auteurs convoqués des indications précises quant à l'univers esthétique, et aux types d'écrit dont l'œuvre se voudrait proche. La disparate est en effet de mise, puisqu'on rencontre tour à tour dans les *Tropismes* Gide, Péguy, Rimbaud, Mallarmé, Woolf, Rilke (*Tr*, XI), Proust et Rimbaud (*Tr*, XII), Hoffmann (*Tr*, XIV), Shakespeare, Dickens, Thackeray (*Tr*, XV), Balzac, Maupassant, et Flaubert (*Tr*, XXIII). Parfois dans le même texte, et sans que les auteurs en question soient explicitement opposés les uns aux autres, cohabitent des écrivains dont les poétiques, et les genres pratiqués, diffèrent notablement : Gide et Péguy côtoient ainsi Woolf et Rilke dans le texte XI. L'ensemble de ces intertextes, s'ils se concentrent sur une période restreinte (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, excepté Shakespeare), renvoient à des genres très différents, du roman réaliste aux grands romans modernes, *Mrs Dalloway* et *A la recherche du temps perdu*, en passant par le conte fantastique. Les contextes d'apparition de ces noms d'auteurs rendent leur interprétation en termes de consignes de lecture plus délicate encore. On a

<sup>247</sup> Pour exemple, cette phrase très rythmée, multipliant les rimes internes, qui décrit les effets de la « pensée humble et crasseuse » : « Et il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinante, piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond, comme s'ils avaient le vertige mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme s'ils avaient mal au cœur mais ne pouvaient pas s'arrêter, [...] comme on se retourne dans son lit pendant l'insomnie, pour se faire plaisir et pour se faire souffrir, à s'épuiser, à en avoir la respiration coupée... » (*Tr*, II, 4). La « parlerie » elle-même fait l'objet d'un tel traitement « poétique » dans le texte XXI : « bien sûr elle comprenait, c'est si gentil, un frère aîné, elle hochait la tête, elle souriait, oh, pas elle la première, oh, non, ils pouvaient être tout à fait rassurés, elle ne bougerait pas, oh, non, pas elle... » (*Tr*, XXI, 28).

vu déjà comment, dans le texte X, les noms d'auteurs étaient pris dans la logorrhée oppressante d'un vieux monsieur interrogeant une jeune fille sur son futur voyage en Angleterre. Dès lors, ces noms d'auteur ne fonctionnent plus tant comme références revendiquées par l'auteur (Sarraute), que comme lieux communs de la culture anglaise, utilisés comme tels par le locuteur fictif : leur mention dans cette conversation est l'indice que « l'événement neuf » de leur œuvre a été complètement recouvert par les stéréotypes qui se sont sédimentés autour d'elle. Au même titre que le port de « Dover », le nom d'auteur se trouve ainsi mêlé aux autres chromos que suscite l'Angleterre, et se trouve réduit à un pur groupe de sonorités :

**« Vous connaissez Thackeray ? Th... Th... C'est bien comme cela qu'ils prononcent ? Hein ? Thackeray ? C'est bien cela ? C'est bien comme cela qu'on dit ? » (Tr, XV, 22).**

De même, les nombreux noms d'auteurs que regroupe le texte XI, où un « elle » se targue de « [connaître] « l'échelle des valeurs » » et cherche à s'approprier voracement « l'intellectualité », apparaissent dans le texte comme des objets de pouvoir, de conquête, des choses à maîtriser et qui donnent lieu à des luttes de pouvoir entre ceux qui se sentent légitimement détenteurs de cette culture, par opposition à « elle » et ses semblables, qui tentent de se l'approprier :

***Ils étaient ainsi un grand nombre comme elle, parasites assoiffés et sans merci, sangsues fixées sur les articles qui paraissaient, limaces collées partout et répandant leur suc les uns aux autres et engluant de leur ignoble et humiliante compréhension le dernier livre de Virginia Woolf ou les Cahiers de Malte Laurids Brigge. « C'est si beau », disait-elle, en ouvrant d'un air pur et inspiré ses yeux où elle allumait une « étincelle de divinité » (Tr, XI, 17)<sup>248</sup>.***

Les auteurs prestigieux ici convoqués le sont en tant qu'ils se trouvent au sommet de « l'échelle des valeurs » - une échelle selon laquelle la littérature savante se trouve au sommet - sans qu'on sache si cette échelle est aussi celle de l'auteur qui signe les *Tropismes*. Ce qui est ici figuré n'est pas tant l'apport de tels auteurs au personnage qui les lit, que la construction sociale de la valeur littéraire. Le nom d'auteur devient dans cette perspective un outil d'intimidation, et l'usage social de la littérature s'inscrit dans un mécanisme d'aliénation où les discours tenus sur l'œuvre imposent un comportement qui se traduit physiquement : « elle » allume l'« étincelle de divinité » dans ses yeux, se conformant ainsi au stéréotype, marqué par les guillemets, de ce que doit être une lecture inspirée d'un grand auteur. La lecture inadéquate, fondée sur une « préévaluation », s'avère être un processus de renforcement des stéréotypes, et non le lieu de leur déconstruction.

Les intertextes nombreux qui parcourent *Tropismes* ne dessinent donc pas un ensemble esthétique cohérent, un modèle poétique auquel le lecteur pourrait rattacher

---

<sup>248</sup> Dans la réédition du livre aux Editions de Minuit en 1956, Nathalie Sarraute remplacera le nom de Virginia Woolf par la mention de l'*Ulysse* de Joyce. D'après la note de Valérie Minogue dans les *Œuvres complètes*, fondée sur des entretiens particuliers, cette substitution avait l'avantage de gommer la présence d'un écrivain femme, qui avait amené à des comparaisons que Sarraute jugeait trop récurrentes et excessives. Cette variante tend donc à confirmer notre hypothèse selon laquelle Sarraute tend à éviter la constitution d'une figure d'auteur consistante, et notamment ce qui pourrait la particulariser (comme le fait d'être une femme).

l'œuvre qu'il est en train de lire. Les noms d'auteurs sont surtout l'occasion de figurer des contre-modèles de lecture, qui, pour être exclusivement inscrites dans une pratique socialisée d'échanges, n'ont plus rien d'une expérience singulière ou d'un événement<sup>249</sup>. Si, *a posteriori*, on peut constater que la plupart des écrivains cités sont effectivement des artistes pour lesquels Sarraute confessa son admiration, et qu'elle considère comme ses devanciers (Proust, Woolf/Joyce, Rilke, Thackeray, Mallarmé et Rimbaud notamment), rien dans l'œuvre ne permet de préciser *a priori* comment se situe *Tropismes* par rapport à ces intertextes. On peut simplement constater que, s'il n'est pas besoin de connaître véritablement les textes évoqués pour comprendre l'œuvre de Sarraute, ils appartiennent tous à une littérature reconnue, voire avant-gardiste, et que Sarraute s'adresse à un public lettré et se tenant relativement au courant de l'actualité littéraire<sup>250</sup>. Ces noms d'écrivains ne correspondent donc pas exactement à ce que Jauss nomme « *la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont [l'œuvre considérée] présuppose la connaissance* », et leur mention peut même paraître contingente à bien des égards. Ce n'est que dans un second temps, par une lecture nécessitant une attention déjà soutenue, que certains noms cités peuvent être reliés à « *la forme* » du texte face auquel on se trouve : les oscillations de point de vue peuvent ainsi évoquer pour le lecteur averti les œuvres de Joyce ou de Woolf. De même, l'investigation psychologique (au plan thématique), les longues phrases ductiles de Sarraute (au plan formel), peuvent donner au nom de Proust un statut particulier dans le texte. Outre la mention ambiguë du nom de l'auteur dans le texte XII, une réminiscence proustienne, cette fois prise en charge par la voix narratrice, semble confirmer, dans le troisième texte du livre, cette prégnance du modèle proustien au plan de l'écriture :

***Ils ne cherchaient jamais à se souvenir de la campagne où ils avaient joué autrefois, ils ne cherchaient jamais à retrouver la couleur et l'odeur de la petite ville où ils avaient grandi, ils ne voyaient jamais surgir en eux, quand ils marchaient dans les rues de leur quartier, quand ils regardaient les devantures des magasins, quand ils passaient devant la loge de la concierge et la saluaient très poliment, ils ne voyaient jamais se lever dans leur souvenir un pan de mur inondé de vie, ou les pavés d'une cour, intenses et caressants, ou les marches douces d'un perron sur lequel ils s'étaient assis dans leur enfance (Tr, III, 6).***

La présence d'un « pan de mur », de « pavés d'une cour », dans un passage où il est question de remémoration, ne sont évidemment pas sans évoquer deux passages célèbres de *La Recherche*<sup>251</sup>. Ces allusions, prises dans le cours de la narration, sont les

<sup>249</sup> A cet égard, la lectrice du texte XI, emprisonnée dans un rapport de dévoration, de « compréhension » des œuvres, lectrice qui s'en laisse imposer par les discours lui dictant de l'extérieur une « échelle des valeurs », est l'exact envers de la narratrice de « Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant », qui choisit la lecture solitaire contre une axiologie stabilisée.

<sup>250</sup> Mrs Dalloway a paru en 1925, et Virginia Woolf, sans être une inconnue, n'est pas encore un écrivain considéré comme majeur ; de même, Proust, s'il a acquis une notoriété certaine, notamment par l'obtention du Prix Goncourt en 1919, n'est pas encore consacré comme le fondateur du roman moderne français. Rappelons que la culture savante n'est pas la seule qui soit convoquée dans les *Tropismes* : sont également évoqués l'actualité journalistique, la vie des têtes couronnées ou des faits divers (les emprunts Russes, les mésaventures d'Edouard VIII en 1936, les quintuplées américaines qui défrayèrent la chronique dans les années en 1934). Tous ces événements sont toujours perçus à travers le filtre de la presse populaire, lecture qui est donc elle aussi représentée dans le livre.

seules à notre connaissance qui, n'étant pas insérées dans l'économie des discours sur la littérature, permettent de faire un lien entre une œuvre antérieure et « supposée connue », et le texte même de Sarraute.

La construction de *Tropismes* et les indices de surface que l'œuvre offre à son lecteur le mettent donc d'emblée dans l'impossibilité de qualifier, de caractériser, de nommer avec certitude ce en face de quoi il se trouve. En outre, c'est la manière même de lire qui se trouve mise en cause, puisque, nous l'avons dit, l'horizon générique du texte détermine pour partie des conduites de lecture. Cette absence de caractérisation générique auctoriale n'est en outre guère compensée par l'appareil intertextuel abondant de l'œuvre, qui ne privilégie pas un genre particulier, auquel les lecteurs pourraient rattacher *Tropismes* : les noms d'œuvres et d'auteurs y jouent parfois un banal rôle d'« effet de réel » au même titre que les autres noms propres (le Collège de France, l'impératrice Eugénie, etc.) rencontrés dans l'œuvre, noms qu'on évoque dans la conversation pour parler « de n'importe qui, de n'importe quoi » (*Tr*, IX, 15)<sup>252</sup>. Plus souvent, ils sont prétextes à la figuration d'une communication esthétique escamotée par les conventions de la discussion courante : la véritable rencontre avec le livre n'advient pas, les lecteurs fictifs ne se résolvant pas à s'extraire de l'emprise du groupe, des stéréotypes sociaux qui informent les habitudes de lecture mêmes. Avec *Tropismes*, Sarraute prive son lecteur des entrées hypertextuelles et des repères familiers auxquels il est accoutumé, pour l'amener à thématiser sa lecture comme nécessaire arrachement à la « précompréhension »<sup>253</sup> que constituent notamment les catégories génériques.

De même que, dans l'univers fictionnel, prêter attention aux mouvements infimes, à ce qui n'a pas de nom, suppose de briser le « cercle »<sup>254</sup> de la communauté parlante, de même il convient, pour donner une chance aux *tropismes* d'advenir dans la lecture, de briser le manège des conventions littéraires, notamment des pactes génériques

<sup>251</sup> Malgré cette évidente réminiscence, Nathalie Sarraute n'hésite pas à déclarer à Valérie Minogue dans une conversation particulière que le souvenir de Proust est absolument étranger à l'écriture de ce passage et qu'il s'agit simplement d'une « impression personnelle » (cité par Valérie Minogue, in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. 1735). Cela confirme une fois de plus le souci constant de Sarraute de minorer le rôle des intertextes, qui pourraient relativiser la singularité de son œuvre, et qui, en facilitant les projections par les lecteurs du « déjà connu » sur le texte, risquent d'escamoter « l'événement neuf » de la lecture. Notons enfin qu'on retrouve la même allusion dans *Portrait d'un inconnu* : « Je connais aussi, dans des ruelles tortueuses aux pavés irréguliers, des pans de mur inondés de lumière » (*PI*, 86). Plus loin, « le Vieux » imagine le narrateur et sa fille « quelque par le nez en l'air devant les porches d'église » (*PI*, 92), tels Marcel et Albertine contemplant l'église de Balbec.

<sup>252</sup> Comme la mention d'un événement historique, la mention d'un auteur ou d'un livre existant est à ce titre un acte de référence « sérieux », par opposition aux actes « feints » qui caractérisent selon Searle les énoncés fictifs (voir J. Gleize, *Le double Miroir - Les livres dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette Supérieur, « Recherches littéraires », 1992, p. 16-18).

<sup>253</sup> « Les opérations par lesquelles [le lecteur] attribue au texte des contenus spécifiques précis (thème, scénario) et des valeurs spécifiques (morales, référentielles, esthétiques, informatives) peuvent être appelées la *précompréhension* et la *préévaluation* » (J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, *op. cit.*, p. 124).

<sup>254</sup> Du titre des textes parus dans la revue *Monde Nouveau* (1955, X, n° 95, p. 51-56) et qui seront intégrés à *Tropismes* dans la réédition chez Minuit, en 1957.

préétablis, pactes ressentis par Sarraute comme un écran à la lecture qu'elle cherche à susciter. La catégorie générique, qui permet de nommer un texte à l'avance, de se constituer une image préformée de son univers référentiel - de la réalité qu'il vise - agit donc comme un stéréotype qu'il convient de combattre. Il y a donc à cet égard solidarité entre appréhension générique du texte et façon de le faire référer<sup>255</sup>.

### II.2.1.2.3. Une entrée problématique dans le roman : *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*

La posture radicale adoptée par Sarraute à l'égard de la question générique pour *Tropismes* s'infléchit notoirement dans les œuvres qui suivent, et notamment avec *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* : alors que les repères génériques étaient systématiquement brouillés dans le premier livre, les œuvres suivantes arborent la mention « roman » sur la couverture. La question de cette entrée dans le roman ne peut s'éclairer pleinement qu'avec la prise en compte de la réception historique de *Tropismes*<sup>256</sup>, dont il sera question plus loin. Certains éléments d'explication peuvent néanmoins être avancés dès à présent. *Tropismes* cherche à entraîner son lecteur sur un « terrain » en déstabilisant frontalement ses réflexes, en sapant par avance tous ses repères. Sarraute offre à son lecteur, dans les livres qui suivent, l'ancrage générique qui lui était refusé dans le premier ouvrage, et tend ainsi à susciter la mobilisation de stéréotypes de lecture, quitte à les remettre en cause. *Tropismes*, par la radicalité de son pacte de lecture minimal, risquait de mettre en péril l'entreprise persuasive de l'écriture : le rejet des conventions extérieures à l'œuvre elle-même risquait de perdre le lecteur au lieu de l'amener dans un espace de lecture singulier. Ainsi que l'affirme Françoise Asso, « tout se passe comme si Nathalie Sarraute, avec son premier livre, était allée trop loin, comme s'il avait fallu refaire après coup, avec le lecteur, le trajet qui amène à l'œuvre »<sup>257</sup>.

Cette concession au genre littéraire, que nous proposons donc d'interpréter comme un moyen de persuasion, est solidaire d'une évolution dans la figuration des deux types de réalité que Sarraute entend confronter dans ses fictions. Alors que *Tropismes* se caractérisait par une intrication très étroite de ce qui est communément reconnu comme la réalité - et que Sarraute rejette du côté du stéréotype - et de « l'autre réalité » qu'elle

<sup>255</sup> Cette question renvoie chez Sarraute à des enjeux spécifiques : le texte doit se faire aussi peu nommable que la réalité qu'il est chargé de faire éprouver. Néanmoins, on peut à la suite d'Umberto Eco affirmer plus généralement que la généricité d'une œuvre est étroitement liée à la référenciation qu'elle souhaite voir opérer par son lecteur : « L'hypothèse formulée sur le genre narratif détermine le choix constructif des mondes de référence » (U. Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 212).

<sup>256</sup> Plus précisément : il s'agit de prendre en compte la quasi-absence de réception de cette première œuvre, tant elle a reçu peu d'échos lors de sa première parution.

<sup>257</sup> F. Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, PUF, « Ecrivains », 1995, p. 7. L'abandon progressif de la forme « roman », à partir notamment de *L'Usage de la parole* (1980), alors qu'un public s'est formé autour de l'œuvre et que l'univers référentiel propre de Sarraute a été reconnu, tend à confirmer cette hypothèse selon laquelle la forme roman n'est pas pour Sarraute un enjeu en soi, mais que la traversée du roman s'inscrit dans un projet pragmatique plus vaste consistant à persuader ses lecteurs de l'existence des *tropismes* indépendamment du cadre générique dans lequel ils se manifestent.

entend faire reconnaître, *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* thématisent cette opposition et la question du stéréotype<sup>258</sup> : « l'autre réalité » se perçoit contre, mais aussi à partir des stéréotypes de la réalité commune. Un infléchissement similaire se produit au plan de la construction de la lecture. A partir de *Portrait d'un inconnu*, l'espace particulier de la lecture que cherche à créer Sarraute se délimite en référence à une catégorie déjà déterminée<sup>259</sup> : le roman. Après avoir refusé la catégorie générique comme radicalement extérieure à son entreprise d'écriture et à la communication singulière qu'elle entend instaurer, Sarraute investit dans un second temps une catégorie de perception qu'il lui faut bien intégrer dans son écriture, quitte à la rendre problématique.

Plus fondamentalement, nous voudrions montrer comment Sarraute mobilise une étiquette générique pour la rendre problématique dans la lecture. Sa réflexion critique portant spécifiquement sur la forme romanesque<sup>260</sup> accompagne l'inscription de l'œuvre sous l'étiquette « roman », et permet de cerner de plus près l'usage que Sarraute entend faire de la catégorie générique. L'article « L'Ere du Soupçon » commence ainsi par énoncer une définition canonique du genre roman, par rapport à laquelle Sarraute va situer son propos :

***Les critiques ont beau préférer, en bon pédagogues, faire semblant de ne rien remarquer, et par contre ne jamais manquer une occasion de proclamer sur le ton qui sert aux vérités premières que le roman, que je sache, est et restera toujours, avant tout, « une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages », qu'un romancier n'est digne de ce nom que s'il est capable de « croire » à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre « vivants » et de leur donner une « épaisseur romanesque » [...] - rien n'y fait. Ni reproches ni encouragements ne parviennent à ranimer une foi languissante (ES, 1577).***

La définition du genre est en premier lieu attribuée à des lecteurs. Des lecteurs particuliers puisqu'il s'agit des « critiques », c'est-à-dire des lecteurs professionnels regroupés sous la plume de Sarraute en une entité collective édictant une norme. Comme la suite de l'article l'énoncera, cette norme ne rend pas compte de la relation effective qui se noue entre « l'écrivain » et « le lecteur »<sup>261</sup> : ce qui est visé ici est la définition prescriptive et *a priori* du genre, à laquelle les œuvres seraient censées se conformer, définition qui ne correspond plus, du point de vue des lecteurs, à l'expérience réelle qu'ils

<sup>258</sup> Voir *supra* II.1.1.1.1. « Contre une réalité stéréotypée ».

<sup>259</sup> Bien que le roman soit, comme on sait, le moins caractérisé des genres littéraires. Comme on le verra par la suite, Sarraute s'appliquera elle-même à faire du roman un genre aussi peu caractérisé que possible.

<sup>260</sup> Il est bien en effet question de forme romanesque, forme souple et dynamique, contre la stabilité du genre roman, puisque, précisément, Sarraute conteste tous les critères définitoires du genre. Notons qu'elle entretient une relation ambivalente à l'égard de la notion de forme : trouver une forme est pour elle nécessaire pour qu'il y ait production artistique, mais toute forme risque de se figer en image fixe, celle, par exemple, des genres littéraires institués. Françoise Asso distingue ainsi la « forme » (notée en italiques) comme ce à quoi s'attaque le texte, de la « forme » (en romains), désignant ce avec quoi il l'attaque, et précise : « Toute forme esthétique (et toute image) figée devient *forme* - et *image* » (*Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction, op.cit.*, p. 57).

<sup>261</sup> Sarraute oppose donc une fois encore les discours collectifs sur l'art et la relation individuelle entre un lecteur et une œuvre.

ont du roman, du point de vue des écrivains, à ce qu'ils cherchent à écrire<sup>262</sup>. En outre, cette définition du roman impose des contenus référentiels qui s'opposent à ce que Sarraute nomme dans son article la « réalité » :

***Les personnages, tels que les concevait le vieux roman (et tout le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur), ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autrefois, de la révéler, ils l'escamotent (ES, 1584).***

La catégorie « roman », dans sa définition rigide qu'imposeraient « les critiques », ne rend pas compte de la production romanesque effective, et aveugle ceux qui s'y attachent comme à un dogme religieux, les empêchant d'apercevoir ce qui se fait de nouveau dans le domaine qu'ils prétendent circonscrire. Cette catégorie se voit donc relativisée péjorativement, désignée comme un sous-ensemble (« le vieux roman ») d'un domaine qui se trouve du même coup élargi (le roman). L'usage de l'étiquette « roman » que dénonce Sarraute est donc du même type que les catégories (« avare », « maladie des riches », « faits ») utilisées par certains personnages des fictions : il s'agit de délimiter autoritairement un objet, en le postulant comme déjà connu, quitte à en négliger la complexité.

Ici, désignant une forme littéraire, cet usage prescriptif et autoritaire de la catégorie institue des normes d'écriture et de lecture, et impose une délimitation de la réalité représentable : cela conduit à occulter des pans entiers du réel, notamment la « réalité psychologique actuelle ». La manière dont Sarraute envisage la catégorie générique est donc étroitement liée à la relation du texte au lecteur (en tant qu'il est membre d'une collectivité), et concerne les modes de référencement des œuvres : les enjeux sont donc bien communicationnels et pragmatiques, et dépassent largement de simples considérations taxinomiques.

Les critères définitoires du roman, selon la définition que Sarraute conteste, sont l'intrigue et les personnages (« le roman est *une histoire* où l'on voit agir et vivre des *personnages* »). On le sait, elle s'attache essentiellement dans la suite de l'article à démontrer l'impertinence du second critère - le personnage - dont la destruction entraîne *ipso facto* l'élimination de l'intrigue en tant que suite d'événements marquants enchaînés entre eux par des liens de cause à effet<sup>263</sup>. Nathalie Sarraute, en déclarant ces deux critères insuffisants, voire nuls et non avendus, s'emploie donc à une redéfinition complète du genre. Il ne s'agit pas pour autant de l'abolir, et Sarraute en appelle finalement à sa réévaluation et à la redéfinition d'un espace romanesque spécifique :

***Ainsi, par un mouvement analogue à celui de la peinture, le roman que seul l'attachement obstiné à des techniques périmées fait passer pour un art mineur, poursuit avec des moyens qui ne sont qu'à lui une voie qui ne peut être que la***

<sup>262</sup> Si l'on se réfère aux types de généricité que discerne Jean-Marie Schaeffer, Sarraute s'oppose donc ici à un simple rapport d'« exemplification » du genre par l'œuvre (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit., p. 156-167).

<sup>263</sup> « Oubliant le personnage », le nouveau lecteur a « vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue », et « nos actes perdre leurs mobiles courants et leurs significations admises » (ES, 1581) : l'abandon de l'entité du personnage détruit donc du même coup l'intrigue.

***sienne ; il laisse à d'autres arts - et notamment au cinéma - ce qui ne lui appartient pas en propre. Comme la photographie occupe et fait fructifier les terres qu'a délaissées la peinture, le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman (ES, 1586).***

Afin d'opérer une réévaluation du roman, Sarraute n'entreprend pas de le comparer aux autres genres littéraires, comme on pourrait s'y attendre. La réévaluation a lieu dans le cadre plus vaste de la hiérarchisation des arts : il s'agit de redonner sa première place au roman par rapport au cinéma. Reprenant la comparaison classique entre photographie et peinture, Sarraute la transpose aux rapports qu'entretiennent cinéma et roman : de même que la peinture a libéré la peinture de l'impératif de représentation sans en contester la suprématie<sup>264</sup>, le cinéma permet de mieux discerner la spécificité du romanesque en permettant au roman de s'affranchir des conventions mimétiques.

Ce qui caractérise en propre le roman est donc, plus généralement, le « psychologique », défini comme une substance anonyme, et la capacité à rendre sensibles des mouvements invisibles à l'œil nu - que ne saurait donc capter une caméra - transpersonnels, qui participent de notre réalité : on aura reconnu la définition de ce que Sarraute entend par *tropisme*.

Envisageant la catégorie du roman, Sarraute opère donc un déplacement radical et paradoxal. D'une part, elle élargit la notion : ce qui était admis avant elle comme la définition canonique du roman ne vaut que pour une part infime et négligeable des œuvres. Dans la discussion finale sur la hiérarchie des arts, le roman tend par ailleurs à représenter l'ensemble de la littérature, puisque c'est le seul genre littéraire à être mentionné, et qu'il est mis sur le même plan que le cinéma, qui est une discipline artistique et non un genre<sup>265</sup>. Mais, d'autre part, Sarraute, cherchant à décrire la spécificité du roman, finit par faire coïncider les « terres » spécifiquement romanesques avec son propre territoire<sup>266</sup> : c'est finalement le rapport d'inclusion œuvre/genré qui se trouve ainsi renversé.

On le voit, lorsqu'elle engage sa réflexion sur le roman, Sarraute ne récuse pas explicitement la catégorisation générique. Elle revendique même une place élevée pour le roman, ce qui tend à légitimer les partages génériques, leur hiérarchie, et à confirmer leur pertinence. Mais, dans le même temps, elle s'efforce de donner un contenu neuf, dont son œuvre est le modèle implicite, à l'idée de roman. Une telle démarche prive l'étiquette générique de toute valeur heuristique et pragmatique : si *roman* est synonyme de *littérature*, alors la catégorie ne fonctionne plus comme genre littéraire. Si à l'inverse l'extension du domaine romanesque est si restreinte qu'elle ne contient que les œuvres de Sarraute et de ses devanciers, ou des contemporains avec lesquels elle se reconnaît

<sup>264</sup> Ce statut d'« art moyen » de la photographie, encore d'actualité en 1965 selon Bourdieu, ne faisait pas de doute en 1950.

<sup>265</sup> La comparaison est donc dissymétrique : la logique aurait voulu que le roman soit comparé, par exemple, au film historique, ou qu'au contraire la confrontation se fasse entre littérature et cinéma. Cette dissymétrie suggère donc que le roman tel que l'entend Sarraute tend à englober la littérature dans son ensemble.

<sup>266</sup> Les écrivains cités font en effet figure de précurseurs, dans une perspective téléologique qui ne fera que s'accroître dans les articles suivants, à mesure que la notoriété de Sarraute ira en s'accroissant.

quelque parenté, autant dire qu'elle ne permet pas une « précompréhension » de l'œuvre. Au plan pragmatique, le roman tel que le décrit Sarraute ne propose pas de pacte préétabli à la lecture, puisque la relation auteur/lecteur est précisément placée sous le signe du soupçon, c'est-à-dire de la surveillance réciproque, de l'attention constante, qu'aucune familiarité ne saurait amoindrir. Sarraute ne propose donc pas tant une description de la production romanesque que l'ébauche d'un roman à venir, par un propos lui-même prescriptif<sup>267</sup>. Le genre ne participe pas d'une « précompréhension », il indique un espace que Sarraute espère créer, espace aux frontières indécises, essentiellement caractérisé par ces contours mouvants, et qui n'est qu'esquissé.

Si la pensée critique de Sarraute est inconnue - pour cause - des lecteurs de *Portrait d'un inconnu*, et que ceux de *Martereau* peuvent tout à fait l'ignorer, ces lecteurs sont cependant amenés à éprouver cette subversion de l'étiquette « roman », et de la catégorie générique en général. Si « roman », inscrit sur la couverture, suscite l'attente d'une « histoire où l'on voit agir et vivre des personnages », alors tout dans les deux œuvres est fait pour décevoir cette attente<sup>268</sup>. Ce qui est censé caractériser le genre choisi est précisément ce que les textes de Sarraute attaquent le plus visiblement.

Nous avons vu déjà comment l'entité du personnage était déstabilisée dans ces deux œuvres. Celle d'intrigue l'est de manière toute aussi évidente. Les enjeux narratifs de la « fable » (U. Eco) sont ainsi difficiles à discerner (s'agit-il de savoir, dans *Portrait d'un inconnu*, si « le Vieux » est un « grippe-sou », si « la Fille » est bien dépensière, ou même si le narrateur est amoureux d'elle ?), voire ouvertement dérisoires (*Martereau* est-il un escroc ? Il s'avère que non, et cela n'a aucune conséquence). Le cours des « événements » narrés (le terme est en l'occurrence peu approprié) est en outre difficile à reconstituer, et les analepses et prolepses, du reste assez malaisées à repérer, rendent délicates l'interprétation en termes de cause à effet. La scène de dispute entre « le Vieux » et sa fille, dans *Portrait d'un inconnu*, où « le Père » consent finalement à donner quatre mille francs à sa fille pour sa cure, constitue ainsi une analepse par rapport à la scène d'angoisse nocturne (où il découvre qu'elle lui a volé du savon). Mais seul un indice très ténu, pas du tout mis en valeur dans le texte, permet cette « reconstitution des faits ». Il s'agit en effet d'une remarque incidente du « Vieux » lors de son insomnie, qui permet *a posteriori* de situer chronologiquement cette scène après celle de l'affrontement avec « la Fille » :

**« Quarante années de labeur », le fruit de quarante années de privations, d'efforts, c'est cela qu'ils dévorent, qu'ils arrachent par petits morceaux - des lamproies. Il presse toujours, il creuse, c'est là maintenant, quelque chose de plus dur encore, de plus précis, autour de cela l'angoisse, comme un sang vicié et noir, s'épaissit et enfle : quatre mille francs, les derniers quatre mille francs qu'il vient de lâcher bêtement, par fatigue, par faiblesse... (PI, 109).**

<sup>267</sup> Encore ce roman ne saurait-il se stabiliser en une « forme » (F. Asso), puisque le renouvellement constant, donc l'instabilité, sont les impératifs esthétiques et moraux sur lesquels Sarraute conclut son essai.

<sup>268</sup> Dans le cas de *Portrait d'un inconnu*, la désignation générique était par avance brouillée par la préface de Sartre, qui qualifie le livre d'« anti-roman ». Voir *supra*, III.1.2.2. « La Préface à *Portrait d'un inconnu* » et III.3.2.1. « La seconde réception de *Portrait d'un inconnu* ».

La mémoire du lecteur est donc sollicitée au plus haut point pour pouvoir reconstituer le fil de la fable, puisqu'il lui faut se souvenir de ce passage lorsque, bien plus loin dans le livre, le narrateur décrit « la Fille » ramassant les billets que lui a jetés son père : « Elle les déplie, les compte. Il y en a quatre... Quatre billets de mille francs... » (*PI*, 157). Il est probable que ces indices passent inaperçus. Ils contribuent néanmoins à bloquer l'intérêt pour l'intrigue, et à remettre en cause la tendance à construire des liens de cause à effet entre des épisodes qui se suivent dans le cours de la lecture : le réflexe de la lecture romanesque consistant à trouver une cohérence narrative dans l'enchaînement des scènes qui s'annoncent et se font écho, selon une chaîne causale, est ainsi découragé.

Un autre procédé, plus immédiatement perceptible, gêne également la construction d'une intrigue : il consiste à souligner la fiabilité douteuse des narrateurs, et du même coup à créer deux niveaux de fictions assez indistincts. Difficile en effet de faire la part entre les faits narrés qui ont « réellement » lieu dans l'univers de la fiction, de ceux qui sont reconstitués, imaginés, voire hallucinés par les narrateurs. *Portrait d'un inconnu* multiplie ainsi les récits de scènes dont le narrateur n'est pas le témoin direct. C'est notamment le cas des deux scènes que nous venons d'évoquer (l'angoisse nocturne du « Vieux », sa dispute avec sa fille). Difficile par ailleurs d'oublier que le récit se fait en première personne, puisque les narrateurs multiplient les hésitations, exhibent la reconstruction à laquelle ils se livrent, jetant par là même un doute sur la validité « factuelle » de leur récit<sup>269</sup>. *Martereau* présente de façon également visible cette confusion de la temporalité, et la même incertitude quant à la fiabilité du narrateur : la quadruple scène de dispute entre Martereau et sa femme est ainsi une reconstitution - du reste assez délirante dans la dernière version - due au narrateur, reconstitution qui constitue une analepse (elle est censée avoir eu lieu avant, ou en même temps que la scène de discussion du narrateur avec son oncle, qui pourtant la précède dans le livre).

Pour un lecteur qui aurait, en ouvrant *Portrait d'un inconnu* ou *Martereau*, une conception du roman conforme à celle que conteste Sarraute dans « L'Ère du soupçon »<sup>270</sup>, il est difficile de faire coïncider ce qu'il lit avec sa désignation sur la première page. Par là même, Sarraute suscite la remise en cause des réflexes qu'elle a contribué à mobiliser chez son lecteur. On voit bien l'infléchissement de la stratégie de Sarraute, de *Tropismes* à *Portrait d'un inconnu* : alors que le premier livre décourageait autant que possible la mobilisation d'habitudes de lecture, il est ensuite tenu compte des stéréotypes - génériques en l'occurrence - comme d'une grille de lecture inévitable, stéréotypes

<sup>269</sup> Pour ne donner que quelques exemples : « Je sais bien... Je sais qu'il est infiniment plus vraisemblable qu'après lui avoir serré la main, je sois rentré chez moi. Je sais que c'est ainsi que cela a dû se passer : j'ai dû « filer » de mon côté, l'échine un peu pliée » (*PI*, 65). « Je ne sais pas à quoi je pensais quand je disais qu'elle n'aurait qu'à lever le nez bien haut au-dessus des miasmes dans lesquels il cherche à l'enfoncer, pour lui en imposer, le tenir en respect... Mais il ne doit pas croire à son jeu [...] Ou bien peut-être, au contraire, a-t-il l'impression tout à coup que c'est vrai (*PI*, 155).

<sup>270</sup> Lecteur qui n'aurait donc pas eu connaissance de « Joyce, Proust et Freud » (*ES*, 1581), les trois figures qui ont contribué selon Sarraute à déstabiliser cette définition canonique du roman pour le faire entrer dans « l'ère du soupçon ». Si ces lecteurs existent bien (la réception de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau* le confirmera), notons toutefois que Sarraute accentue fortement le « dogme » critique contre lequel elle s'érige et qui lui permet de se placer en rupture vis-à-vis du « vieux roman » : c'est une posture avant-gardiste qui est ici revendiquée.

ensuite remis en cause dans le processus même de la lecture.

En dehors de ces éléments de poétique, et de la construction narratologique des textes, la question des représentations et des schémas que suscitent les conventions du genre romanesque est thématifiée par les œuvres, invitant plus explicitement le lecteur à s'interroger sur les préconstruits et les impensés de sa propre lecture. Bien que présente dans *Martereau*, cette thématification de la question générique est particulièrement saillante dans *Portrait d'un inconnu*, sur lequel nous concentrerons donc nos analyses.

Les noms des œuvres citées dans le cours du livre présentent la même hétérogénéité générique que le corpus convoqué dans *Tropismes* : Ségalen, Rimbaud, Baudelaire, apparaissent ainsi aux côtés de Julien Green, François Mauriac, Jacques de Lacretelle, Dostoïevski, Tolstoï ou encore Pirandello ou le Rousseau des *Réveries du promeneur solitaire*<sup>271</sup>. Comme pour *Tropismes*, les œuvres et auteurs cités ne permettent pas de préciser le cadrage générique du texte. De même, le contexte dans lequel apparaissent ces noms rend indécise une « échelle des valeurs » qui permettrait de hiérarchiser ces références. Il semble même que Nathalie Sarraute s'ingénie à brouiller les pistes, en faisant apparaître sous un jour peu flatteur des œuvres dont elle affirmera par ailleurs la grande importance à ses yeux. Ainsi des propos sur Dostoïevski que le narrateur prête à « la Fille » :

***Elle voudrait se dégager, mais il n'y a pas moyen, je m'attache à elle, je la suis... nous traversons le carrefour, nous enjambons ensemble les trottoirs, nous nous engageons dans le boulevard de Port-Royal... Je colle à elle comme son ombre... « Du réchauffé, dirait-elle, les petites promenades de ce genre. Un procédé. Un peu à la manière de Dostoïevski. De vagues réminiscences de scènes un peu semblables dans L'Eternel Mari ou dans L'Idiot... De la littérature... » (PI, 65).***

La mention de Dostoïevski et de son œuvre peut prêter à deux interprétations divergentes. Soit on considère qu'elle tend à accréditer l'idée que l'œuvre de l'écrivain est pourvoyeuse de stéréotypes, dont serait prisonnier le narrateur, selon « la Fille ». Ou bien, en tenant compte du contexte narratif dans lequel apparaît cette référence, on peut considérer que c'est un certain usage de Dostoïevski, et plus généralement de la littérature, qui est ici mis en cause : réduite à un motif thématique - la promenade - son œuvre constitue à son tour un cliché à travers lequel « elle » interprète le comportement du narrateur ; cette réduction n'est alors pas tant à imputer à l'œuvre elle-même qu'à une « mauvaise » manière de la lire. Dans cette perspective, Dostoïevski se trouve assimilé à « de la littérature », qui, en tant que telle, enlève tout sérieux à l'attitude du narrateur. La première interprétation consiste à attribuer à Sarraute elle-même la dévaluation de Dostoïevski, et donc à poser l'écrivain russe comme contre-modèle esthétique. La seconde met davantage l'accent sur la capacité de la littérature à imposer des normes d'action et de représentation, stéréotypes participant de ce qui est perçu comme la « réalité ». Donc, au pire, Sarraute met ses lecteurs sur une fausse piste, au mieux elle les empêche de tirer une quelconque conclusion métapoétique de la référence à Dostoïevski, les renvoyant à la constitution de leur propre échelle de valeurs.

<sup>271</sup> Cette liste n'est pas exhaustive. La même disparate se retrouve dans *Martereau*, où sont évoqués Verlaine, Apollinaire, Rimbaud, Baudelaire, Sainte-Beuve, Pierre Benoit, Shakespeare, Stendhal, Mme de La Fayette, Emily Brontë.

Mais plus généralement, la question du roman est toujours appréhendée dans *Portrait d'un inconnu* du point de vue des représentations qu'il suscite chez ses lecteurs. Au début du livre, le narrateur essaye de partager avec ses interlocuteurs les impressions étranges qu'« elle » suscite en lui. C'est à travers un univers romanesque que ces interlocuteurs envisagent alors le couple formé par « la Fille » et son père :

**« Oui, je me souviens, j'étais alors allé les voir. Il y a déjà assez longtemps de cela. Il me semble qu'ils habitaient un vieil appartement avec des meubles 1900, des rideaux jaunes, brise-bise, très petit-bourgeois, donnant sur une cour sombre probablement. On devinait des vagues grouillements dans les coins, des choses menaçantes, vous savez... qui guettaient. Elle faisait penser, avec sa tête un peu trop grosse, à un champignon poussé dans l'ombre. L'ensemble faisait assez dans le genre de Julien Green ou de Mauriac » (PI, 45).**

Comme dans le passage précédent, le personnage à qui est attribué ce discours perçoit ce qui l'entoure à travers les représentations qu'il a reçues des romans. Ces représentations sont confuses, dans le contexte immédiat. D'une part, elles consistent en une description réaliste de l'intérieur en question (mobilier, éléments de décoration), dont sont déduites des qualifications axiologiques définitives (« très petit-bourgeois »). Les intérieurs décrits par Julien Green et François Mauriac constituent une grille d'appréhension de ce qui a été effectivement vu, et semblent même permettre de le compléter conjecturalement (« donnant sur une cour sombre *probablement* »)<sup>272</sup>. Mais cette description réaliste du décor n'empêche apparemment pas que soient perçus les « vagues grouillements » dont le narrateur voudrait lui aussi parler. Pourtant, la suite du passage dément cet espoir d'une communication réussie, puisqu'à partir de la mention de ces deux romanciers<sup>273</sup> le groupe des interlocuteurs abandonne toute attention à ces « grouillements », sur lesquels le narrateur essaye d'attirer leur attention, pour se contenter « des racontars stupides, de vieilles réminiscences de faits divers, de grosses « tranches de vie » aux couleurs lourdes, trop simples » (PI, 46).

Une fois encore, la dynamique est celle de l'appropriation collective d'un objet esthétique par un groupe, qui fait tomber l'œuvre dans le lieu commun. Il n'est toutefois pas anodin que, pour décrire ce processus, Sarraute prenne pour exemple deux auteurs qui représentent à l'époque où elle écrit des sommets de l'écriture romanesque<sup>274</sup> : à ce stade de son appréhension du « roman » de Sarraute, un lecteur peut déjà percevoir l'écart qui sépare l'esthétique de l'œuvre qu'il découvre de celle de ces deux grands maîtres du genre. Cette scène, où ils servent de prétexte à l'énoncé grossier et sans

<sup>272</sup> Des blancs du texte sont ici comblés par des chromos qui complètent le décor. C'est précisément ce type de processus que Sarraute cherche à empêcher dans la lecture de ses propres textes.

<sup>273</sup> A laquelle s'ajoute une référence à *La Séquestrée de Poitiers*, le livre réunissant des documents autour d'un fait divers célèbre, publié par Gide chez Gallimard en 1930.

<sup>274</sup> Valérie Minogue (n. 1 de la p. 45, in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. 1763) rappelle en effet que Green et Mauriac jouissaient alors d'une notoriété considérable. Mauriac avait notamment publié *Le Nœud de vipères* en 1932 et *La Pharissienne* venait de paraître, en 1941. *Adrienne Mesurat*, d'André Green, a paru en 1927 et, peu avant la publication de *Portrait d'un inconnu*, paraissait *Varouna* (1940).

retenue de lieux communs, succédant à un *incipit* déstabilisant l'horizon d'attente romanesque traditionnel, contribue néanmoins à instaurer un questionnement quant à la catégorie roman, et à l'usage qui en est fait par Sarraute.

Mais, en dehors de ces allusions intertextuelles ambiguës à des œuvres romanesques, la mise en cause des réflexes idéologiques et perceptifs qu'une définition figée du roman suscite apparaît beaucoup plus explicitement dans le long développement du narrateur à propos de *Guerre et paix*. Le point de départ en est le « masque », que le narrateur discerne sur le visage du « Vieux » lorsqu'il est en présence de sa fille. Il s'ensuit une comparaison avec l'attitude du prince Bolkonski à l'égard de la princesse Marie, dont le narrateur suppose qu'elle est sûrement moins « pure » que ne le décrit Tolstoï. Puis, s'arrachant à cette rêverie fondée sur la psychologie des héros, le narrateur réfléchit à la notion de personnage, et au traitement qu'il en fait dans son propre récit, dans ce passage capital qu'il nous faut citer longuement :

***[Le prince Bolkonski et la princesse Marie] sont, ne l'oublions pas, des personnages. De ces personnages de roman si réussis que nous disons d'eux habituellement qu'ils sont « réels », « vivants », plus « réels » même et plus « vivants » que les gens vivants eux-mêmes. [...] Ces personnages occupent dans ce vaste musée où nous conservons les gens que nous avons connus, aimés, et auquel nous faisons allusion, sans doute, quand nous parlons de notre « expérience de la vie », une place de choix. Et, comme les gens que nous connaissons le mieux, ceux-mêmes qui nous entourent et parmi lesquels nous vivons, ils nous apparaissent, chacun d'eux, comme un tout fini, parfait, bien clos de toutes parts, un bloc solide et dur, sans fissure, une boule lisse qui n'offre aucune prise. [...] Comme je voudrais leur voir aussi ces formes lisses et arrondies, ces contours purs et fermes, à ces lambeaux informes, ces ombres tremblantes, ces spectres, ces goules, ces larves qui me narguent et après lesquels je cours... [...] Je devrais essayer, pour cela, je le sais bien, de me risquer un peu, de me lancer un peu, rien que sur un point seulement pour commencer, un point quelconque, sans importance. Comme par exemple de leur donner au moins un nom d'abord pour les identifier. Ce serait déjà un premier pas de fait pour les isoler, les arrondir un peu, leur donner un peu de consistance. Cela les poserait déjà un peu... Mais non, je ne peux pas. Il est inutile de tricher. Je sais que ce serait peine perdue... Chacun aurait tôt fait de découvrir, couverte par ce pavillon, ma marchandise. La mienne. La seule que je puisse offrir (PI, 74-75).***

Ce passage a une évidente portée métapoétique, et le narrateur s'exprime ici en tant que tel : ses commentaires aboutissent à une explication, sinon une véritable justification, de l'absence de noms des personnages dans son propre récit.

Mais cette explication s'appuie elle-même sur une réflexion plus large sur les relations qu'entretiennent monde fictionnel et monde réel. Au début du passage que nous citons, le narrateur fait un retour critique sur sa perception des personnages de Tolstoï : il avait oublié dans un premier temps qu'ils étaient des personnages fictifs, et les avaient confondus avec des personnes réelles. Mais dans un second temps, ce rapport mimétique est plus trouble, et semble même s'inverser : les personnages de roman semblent « plus « réels » même et plus « vivants » que les gens vivants eux-mêmes », et

l'expérience de lecture est elle-même « expérience de la vie ». Finalement, il semble bien que ces « gens vivants » n'apparaissent comme des « blocs solides et durs », « bien clos de toutes parts » que parce qu'ils sont envisagés sur le modèle du personnage romanesque. Si le narrateur quant à lui se voit contraint de renoncer à l'un des traits constitutifs du roman, c'est parce que cette convention ne saurait coïncider avec sa propre « expérience de la vie ».

En thématissant ainsi l'écart de sa propre poétique par rapport aux canons du genre dans lequel elle inscrit son œuvre, Sarraute souligne que les conventions génériques adoptées contraignent le créateur, mais aussi son lecteur, à une simplification du réel. La coïncidence de *Portrait d'un inconnu* avec la catégorie « roman », pourtant revendiquée au seuil du livre, est ainsi explicitement problématisée au sein même du texte. Par là même, l'appartenance de l'objet singulier qu'est *Portrait d'un inconnu* à la catégorie subsumante du roman apparaît donc indéçise. Et c'est sur le plan de l'effet esthétique que cette inclusion problématique est envisagée : les représentations conventionnelles qu'imposent les codes romanesques construisent une perception elle-même conventionnelle de la réalité. En effet, le discours du narrateur semble dénoncer l'illusion référentielle provoquée par les romans réalistes en tant qu'elle renforce des stéréotypes qu'elle a elle-même contribué à propager. Mais une appréhension des œuvres consistant à confronter « expérience de la vie » et « expérience de lecture » n'est pas pour autant disqualifiée : c'est au contraire dans la mesure où les livres suscitent des perceptions et sont producteurs de réalité que la question des codes qu'ils mobilisent est cruciale, et que les écrivains sont investis d'une responsabilité formelle capitale.

En amenant le lecteur à s'interroger sur le statut générique du texte qu'il est en train de lire, Sarraute le conduit du même coup à s'interroger sur le caractère de ce qu'il admet comme « réel » : or, cette problématisation de la « réalité » constitue, nous l'avons vu <sup>275</sup>, un préalable à la perception du *tropisme*. L'instabilité générique du texte participe ainsi pleinement de l'entreprise de persuasion qui est au fondement de l'écriture de Sarraute.

Il a été beaucoup question dans ces pages de la manière dont Sarraute exploite les négations propres au discours fictionnel, et cherche à éviter une lecture « quasi-pragmatique » <sup>276</sup>, en suscitant une lecture réflexive et consciente des artifices de l'écriture. Son projet esthétique suppose en effet que le lecteur s'interroge sur la situation de communication dans laquelle il se trouve. Toutefois, cette lecture consciente qu'autorise la dépragmatisation ne saurait correspondre à une pure lecture contemplative, jouissant à distance des jeux spéculaires de la création littéraire et des vertiges de la mise

---

<sup>275</sup> Voir *supra* II.1.1. « Nathalie Sarraute et "l'autre réalité" ».

<sup>276</sup> Selon Karlheinz Stierle, « la relation pragmatique au texte est, dans la fiction, une relation jouée » (« Réception et fiction », *op. cit.*, p. 299). Dans les cas de réception quasi-pragmatique, la conscience de la césure entre univers fictionnel et un « au-delà textuel » (*ibid.*, p. 300) s'efface, de sorte que sont projetées dans le texte les conventions qui prévalent dans l'expérience extra-textuelle du lecteur. L'autoréflexivité est selon Stierle un moyen de « bloquer toute possibilité de réception quasi-pragmatique » (*ibid.*, p. 312). Notons que Stierle entend fiction en un sens large, Mallarmé étant présenté comme l'instigateur de ces écritures luttant contre la réception quasi-pragmatique. Stierle ajoute : « C'est dans cette tradition qu'il faut inscrire les descriptions de choses de Francis Ponge » (*ibid.*, p. 313).

en abyme. La réflexivité de la lecture s'inscrit pour Sarraute dans un projet de persuasion, qui suppose un investissement non strictement - et même, non essentiellement - intellectuel. C'est le lien entre la dépragmatisation et cette visée pragmatique qu'il nous faut à présent explorer.

### II.2.1.3. LE *TROPISME* EN EFFET

La mise en cause des cadres habituels de la communication littéraire, l'exhibition des processus de fabrication de la fiction au sein même des œuvres, pourraient donner à penser que la lecture est pour Sarraute placée sous le seul signe de la vigilance, du « soupçon ». Or, si l'espace de la lecture est bien le lieu où doivent se produire, en effet, ces mouvements invisibles que désigne le mot *tropisme*<sup>277</sup>, il faut bien qu'y soient aussi mis en jeu des processus irrationnels, impensés, situés « aux limites de notre conscience »<sup>278</sup>. Il s'agit donc d'allier cet investissement pulsionnel du lecteur à une conscience critique et réflexive, pour que le *tropisme* soit reconnu et éprouvé. Quelques années après l'écriture des premiers livres, Sarraute explicite dans « Conversation et sous-conversation » (1956) le double objectif qu'elle poursuit :

***Il est donc permis de rêver [...] d'une technique qui permettrait de plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains. [...] Une technique qui donnerait au lecteur l'illusion de refaire lui-même ces actions avec une conscience plus lucide, avec plus d'ordre, de netteté et de force qu'il ne peut le faire dans la vie, sans qu'elles perdent cette part d'indétermination, cette opacité et ce mystère qu'ont toujours ces actions pour celui qui les vit (ES, 1604).***

Cette technique rêvée est simultanément susceptible de provoquer illusion et lucidité chez le lecteur, netteté et indétermination. L'enjeu complexe de la communication littéraire que cherche à instaurer Sarraute est ici explicité : il s'agit bien de susciter un investissement fort du lecteur, « plongé » dans la fiction, acceptant l'illusion, et d'amener ce lecteur à prendre conscience de ce qu'il met en jeu dans sa lecture. Nathalie Sarraute applique l'illusion à l'acte de la lecture. On peut néanmoins supposer qu'elle envisage les « actions » psychiques provoquées comme réelles : les « drames », les « actions » en question étant essentiellement des sensations et des mouvements psychiques, et la lecture provoquant elle-même sensations et mouvements<sup>279</sup>, il n'est pas excessif d'affirmer que l'acte de lecture est de même nature que les actions de la fiction. Le terme d'illusion est néanmoins capital en contexte, dans la mesure où il souligne comment la construction du référent de *tropisme*, et partant la visée persuasive de l'œuvre, s'étaye aussi sur un abandon du lecteur, une « willing suspension of disbelief », pour reprendre la formule célèbre de Coleridge. Or, cet abandon dans la lecture n'est permis que parce que les actes de langage représentés dans la fiction ne sont pas « sérieux » (Searle), ou pas sérieux de la même manière qu'en contexte non littéraire : la dépragmatisation sert ainsi

<sup>277</sup> Ce que montre déjà « Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant ».

<sup>278</sup> Selon la définition que Sarraute donnera du *tropisme* en 1964, dans sa préface à l'édition de poche de *L'Ere du soupçon* (ES, 1553).

<sup>279</sup> Dans la même page, Sarraute évoque ainsi la « sensation » du lecteur (*ibid.*).

le projet pragmatique de Sarraute.

Sarraute ne rompt donc pas de façon unilatérale avec la « mise en veilleuse de la secondarité » qui, selon Michel Picard, accompagne la lecture, envisagée pour partie comme un « processus régressif »<sup>280</sup>. Le clivage du lecteur en plusieurs instances, que décrit Michel Picard, permet en outre d'appréhender la pluralité des dynamiques que Sarraute cherche à susciter. Dans le lecteur, qualifié de « réel » (par opposition au narrataire ou au « lecteur implicite »), coexistent ainsi le *lu*, le *liseur* et le *lectant*. Le premier se situe « du côté de l'abandon, des pulsions plus ou moins sublimées, des identifications, de la re-connaissance et du principe de plaisir ». Le deuxième est « du côté du réel, *les pieds sur terre*, mais comme vidé d'une partie de lui-même, sourde présence : corps, temps, espace à la fois concrets et poreux ; le jeu s'enracine dans une confuse expérience des limites, vécue quasi physiologiquement, dedans/dehors, moi/autre, présent/passé, etc. »<sup>281</sup>. Le *lectant*, quant à lui, « fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc. »<sup>282</sup>.

On a vu comment Sarraute mobilise l'instance du *lectant*<sup>283</sup>, et du *liseur*<sup>284</sup>. Pourtant, l'activité critique du *lectant* ne trouve d'objet à s'exercer qu'à partir du moment où un *lu* a été mis en jeu dans la lecture. Pour reprendre des exemples déjà évoqués, le caractère factice de l'autoportrait du narrateur de *Portrait d'un inconnu*, la dimension parodique de la description de Dumontet dans le même livre, ou encore les images d'Épinal convoquées par la tante au début de *Martereau*, ne peuvent être reconnus que parce que le lecteur y a d'abord cru, mobilisant plus ou moins consciemment des « scénarii intertextuels » (U. Eco) et des réflexes archaïques dont il prend conscience dans l'après-coup. Pour reprendre les instances définies par Picard, l'intervention du *lectant* ne peut avoir lieu que parce que le *lu* n'a pas été écarté *a priori* du processus de lecture<sup>285</sup>.

Plus précisément, il s'agit de donner à éprouver dans le cours de la lecture ce qui se joue au plan fictionnel. L'investissement irrationnel et pulsionnel de la lecture est ainsi requis pour que se transmette la force de frappe des mots, susceptibles, dans l'univers de Sarraute, de transformer les corps, les êtres, et la réalité perçue. De même que « les personnages de Nathalie Sarraute vivent sur le mode de la pensée magique »<sup>286</sup> où les

<sup>280</sup> M. Picard, *La lecture comme jeu*, op. cit., p. 46.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>283</sup> Le *lectant* est selon Picard l'un des ressorts pour que la lecture ne s'abîme pas dans une inconscience. A l'inverse, certains livres provoquent chez leurs lecteurs des « procédures de régression » et exercent sur eux une « emprise idéologique ». Lors de la lecture de ces « mauvais livres » (sic), le *lectant* est « atrophié » (*ibid.*, p. 150-151).

<sup>284</sup> La réception idéale de l'œuvre d'art, que figure à bien des égards la scène de rencontre avec le tableau de « L'Homme au pourpoint », dans *Portrait d'un inconnu*, met ainsi en jeu l'estompement plus ou moins conscient des frontières, tel que le décrit Picard pour définir le *liseur* : le tableau inachevé ne fait pas oublier qu'il est une représentation, mais la « note hésitante et grêle » qui circule du tableau au narrateur, rend incertaine la limite sujet/objet, dedans/dehors (*PI*, 84).

mots valent pour la chose, les textes se déploient sur le mode du *fiat lux*. Par le fonctionnement déictique des démonstratifs, mais aussi des pronoms personnels, que nous avons déjà souligné comme instaurant une référenciation problématique, les mots semblent en effet surgir de nulle part, faisant apparaître par leur seule nomination ce qu'ils désignent. Pour reprendre l'exemple du premier texte des *Tropismes*, les « ils », qui « semblaient sourdre de partout », rendent certes une référenciation de type réaliste difficile, mais cette indétermination des référents permet aussi l'apparition spontanée d'images dans la conscience du lecteur : le surgissement des choses à leur simple nomination, qui régit l'univers de perception des personnages, est aussi le mode d'actualisation dans le texte. Le jeu avec des syntagmes figés, resémantisés par les textes, est un exemple de ce primat accordé aux représentations de choses sur les représentations de mots<sup>287</sup>. Un tel jeu est par exemple perceptible dans le quatrième des textes de *Tropismes* :

***Il leur semblait parfois qu'elles ne cessaient de regarder en lui une baguette qu'il maniait tout le temps comme pour les diriger, qu'il agitait doucement pour les faire obéir, comme un maître de ballet. Là, là, elles dansaient, tournaient et pivotaient (Tr, IV, 7).***

Ce passage est tout entier construit autour de l'expression « mener à la baguette », sans que le syntagme apparaisse dans le texte : il est figuré littéralement par une baguette agitée, pour faire danser. Le texte fait donc surgir chez le lecteur des images qui n'actualisent qu'indirectement, plus ou moins consciemment, l'expression figée, et le sens « figuré ». Le lecteur est ainsi amené à faire sienne la relation indicuelle au langage, à la lisière de la symbolisation, qui est celle des personnages<sup>288</sup>. La dernière phrase, elle-même très cadencée et assonantique, reproduit dans le texte la danse dont il est question. Mais si le procédé est essentiellement mimétique, il tend ici, allié au fonctionnement indiciel des mots, à faire advenir concrètement dans la langue la danse évoquée thématiquement. Cette confusion entre les niveaux de représentation est une fois encore renforcée par l'usage des déictiques (« là, là »), qui, dans ce contexte

<sup>285</sup> Dans « Conversation et sous-conversation », Sarraute reprochera à Proust de s'adresser trop exclusivement à l'intelligence du lecteur, négligeant « cette part de liberté, d'inexprimable, de mystère, ce contact direct et purement sensible avec les choses, *qui doivent faire se déployer les forces instinctives du lecteur, les ressources de son inconscient* et ses pouvoirs de divination » (*ES*, 1603, nous soulignons). Or, l'« une des qualités de l'œuvre romanesque est de permettre [à ces forces aveugles], aussi, de se déployer » (*ibid.*).

<sup>286</sup> F. Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, *op. cit.*, p. 83

<sup>287</sup> Ce primat correspond dans la théorie freudienne à une régression dans les processus de symbolisation : la « *représentation de chose* [...] consiste en l'investissement, sinon des images mnésiques de choses directes, du moins de traces mnésiques plus éloignées et dérivées d'elles. [...] La représentation consciente comprend la représentation de chose plus la représentation de mot afférente, l'inconsciente est la représentation de chose seule » (S. Freud, *L'Inconscient (Das Unbewusste)*, 1915), in *Œuvres complètes (Psychanalyse)*, t. XIII, Paris, PUF, 1944, p. 241-242).

<sup>288</sup> Sur le rapport indiciel au langage, voir aussi A.S. Newman, « La fonction déclarative chez Nathalie Sarraute », *op. cit.*, p. 223-224.

énonciatif brouillé, peuvent renvoyer aussi bien à l'espace fictionnel qu'à l'environnement du lecteur, qui se trouve ainsi « plongé » dans l'univers de la fiction.

Cette plongée est également encouragée par la *deixis* temporelle, qui crée une illusion de coïncidence entre temps du récit et temps de la lecture. *Tropismes*, écrit au passé, semble à première vue faire exception. Mais, outre que l'imparfait, comme temps inaccompli, tend à estomper les limites du procès, la prose des *Tropismes* est parcourue par des marques de discours qui effacent toute impression de rétrospection : tout se passe comme si l'écart temporel entre l'action et son récit était brutalement comblé au moment de la lecture, et que les discours s'actualisaient réellement sous les yeux du lecteur. C'est parfois l'usage d'un simple adverbe de temps qui brouille la localisation du récit dans le temps, comme au début du texte VII : « Pas devant lui surtout, pas devant lui, plus tard, quand il ne serait pas là, mais pas maintenant » (*Tr*, VII, 11). Une seule marque verbale permet de situer le récit dans le passé (« serait », à valeur de futur dans le passé), et entre en tension avec l'usage étrange, dans ce contexte, de l'adverbe « maintenant ». Dans d'autres cas, le court-circuit temporel est plus spectaculaire :

***Et, comme toujours dès qu'il la voyait, il entrait dans ce rôle où par la force, par la menace, lui semblait-il, elle le poussait. Il se mettait à parler, à parler sans arrêt, de n'importe qui, de n'importe quoi, à se démener (comme le serpent devant la musique ? comme les oiseaux devant le boa ? il ne savait plus) vite, vite, sans s'arrêter, sans une minute à perdre, vite, vite, pendant qu'il en est temps encore, pour la contenir, pour l'amadouer (Tr, IX, 15).***

L'urgence qui vaut dans la situation de parole fictive semble ici s'emparer de la seconde phrase citée elle-même. L'ancrage temporel dans le passé, rappelé incidemment par le verbe entre parenthèses, est peu à peu perdu de vue, par la multiplication des formes non verbales (substantifs, adverbes) ou infinitives, jusqu'au glissement au présent - « pendant qu'il en est temps encore » - qui, venant après les interjections (« vite, vite »), prend valeur de présent d'énonciation : ce qui se rapportait à un événement passé semble finalement surgir dans le moment de la lecture.

Cette illusion de coïncidence temporelle est plus évidemment mise en œuvre dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, écrits au présent. Nous avons vu déjà comment les nombreuses ellipses, analepses et prolepses, brouillaient la chronologie de la « fable » : de tels procédés mettent en cause la notion d'intrigue, mais ils annulent aussi l'impression de récit rétrospectif. Chaque scène du récit, difficile à relier aux autres, gagne ainsi en autonomie : son insertion dans une économie narrative globale (sur le modèle de l'écho à une scène précédente dont elle est la conséquence, ou de la préparation à une scène à venir dont elle expose les causes) est difficile à première lecture. L'absence de cohérence narrative immédiatement perceptible gomme ainsi l'impression d'un tout constitué en amont de la lecture. Cette impression de coïncidence entre faits narrés, temps du récit et temps de la lecture est en outre renforcée par l'usage des déictiques temporels, les hésitations et corrections des narrateurs, comme si leur récit nous était donné à lire « en direct », comme si le lecteur surprenait sur le vif un récit qui n'a pu être corrigé avant son intervention<sup>289</sup>. Ce qui s'éprouve ainsi dans cette lecture peu distanciée, que cherche aussi à provoquer Sarraute, est une temporalité proche de celle du narrateur de *Martereau* :

***Mon temps - et ils le savent - n'est pas ce qu'il est chez d'autres, un temps bien clos, gardé par de dures cloisons contre lesquelles ils viendraient se blesser comme des cambrioleurs qui essaieraient d'escalader des murs hérissés de tessons de bouteilles. Mon temps n'a pas de murs, de piquants. Mon temps est un lieu de passage ouvert à tous les vents... (M, 208).***

Un autre élément bien connu de la poétique sarrautienne permet à la fois de perturber la trame narrative, et la projection par le lecteur de matériaux fantasmatiques : il s'agit de la grande profusion métaphorique, qui frappe d'emblée à la lecture des textes. D'une certaine manière, cette efflorescence métaphorique entre en contradiction avec l'illusion de coïncidence entre temps de la lecture et temps du récit, puisqu'elle consiste à décomposer analytiquement le moment de la sensation décrite. En termes narratologiques, on pourrait dire que ces métaphores qui traversent les phrases de Sarraute ralentissent la vitesse du récit. Elles participent néanmoins d'une sensation d'achronie à la lecture, dans la mesure où elles rompent l'impression de l'écoulement d'un temps linéaire par l'interruption constante du « fil du récit » : en cela, elles contribuent à construire une temporalité spécifique de la lecture, dominée par un temps fantasmatique détaché des contraintes de la chronologie.

Comme on l'a souvent souligné, la métaphore est repérable comme telle dans les premiers livres de Sarraute : dans *Tropismes*, les « comme » maintiennent même relativement nettement une frontière entre comparant et comparé, et la figure dominante est donc davantage la comparaison que la métaphore proprement dite. Dans les deux livres suivants, les métaphores sont assumées en première personne ou introduites par des formules du type « il leur semblait », ce qui tend également à circonscrire le phénomène<sup>290</sup> et à désigner le processus analogique comme tel, même si cette délimitation est déjà moins marquée dans *Martereau* que dans *Portrait d'un inconnu*. Pourtant, tout se passe comme si le comparant finissait par déborder le comparé. La scène où le narrateur est invité chez « le Vieux » en présence de « la Fille » et de quelques amis en offre un exemple frappant. Alors que l'un des convives évoque soudain des loisirs futiles et luxueux, comme le golf, le narrateur le compare à un acrobate prenant des risques devant un public ébahi : « Nous faisons penser [...] aux spectateurs qui observent, les yeux levés et la tête rentrée dans les épaules, les performances du gymnaste marchant sur la corde tendue, ou de l'acrobate s'apprêtant à faire le saut périlleux » (*PI*, 119). Mais dans la suite du texte, le processus analogique est comme gommé, et les prouesses de l'acrobate, insérées étroitement aux propos rapportés, servent à désigner directement les paroles et le comportement du personnage :

<sup>289</sup> Cette façon de « [conjuguer] au présent le passé », qui inscrit la lecture dans une atemporalité et dans la répétition inconsciente, est bien une manière de s'adresser au *lu* selon Picard (M. Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1989, p. 126). Pour mémoire, rappelons certains passages de la scène d'angoisse nocturne du « Père », dans *Portrait d'un inconnu*, qui multiplient les déictiques temporels aux référents incertains : « Il ne l'aperçoit pas d'abord. [...] ... c'est là, il le tient *maintenant*, cela avait pénétré en lui... [...] il presse toujours, il creuse, c'est là *maintenant* [...] Cette fois, il n'en peut plus, il faut faire quelque chose, agir, *tout de suite*, il saute au bas de son lit, il faut aller voir, vite » (*PI*, 108-111).

<sup>290</sup> Avec la disparition d'un narrateur à la première personne, à partir du *Planétarium*, la délimitation entre littéral et figuré devient encore plus délicate.

***Il adorait cela, disait-il, et nous le regardions : il se balançait maintenant nonchalamment, suspendu par les mains au-dessus du vide... il adorait jouer au golf sur ces terrains accrochés à la falaise où la brise de la mer, le parfum de l'air salin se mêlent à l'odeur exquise de l'herbe écrasée... il se balançait plus fort, nous le regardions... il allait, d'un moment à l'autre, prendre son élan (ibid.).***

Comme le note Françoise Asso, la métaphore, dès *Portrait d'un inconnu*, « tend fugitivement à occuper la première place »<sup>291</sup>. Le mode de déploiement du texte correspond donc à une logique hallucinatoire où ce qui était une image mentale acquiert finalement le même degré de réalité que les « faits réels ». C'est par là même une activité imageante débridée chez le lecteur qui se trouve stimulée.

Ce trait est d'autant plus marqué que les réseaux métaphoriques qui se déploient dans les œuvres renvoient le plus souvent à des images simples, immédiatement visualisables. Arnaud Rykner note ainsi la récurrence des images animales, constituant un « infernal bestiaire », et les multiples références aux contes de fée<sup>292</sup>. Les métaphores animales convoquées (boa, serpent, méduse, cloporte, sangsue, grenouilles, larves, araignée) renvoient, comme nous l'avons déjà indiqué, à des formes de vie élémentaires et inquiétantes, objets de phobies largement répandues, auxquels sont attachées des symboliques relativement stables et renvoyant à des schémas fantasmatiques archaïques. Le plus souvent ne sont retenus dans la figure animale que des traits sémantiques communément admis, voire proverbialisés : le tigre, à quoi est comparé « ce qui s'est levé soudain en nous », dans *Martereau*, se caractérise, comme on peut s'y attendre à propos d'un fauve, par sa « fureur gloutonne », lorsqu'il « sent palpiter sous sa patte, toute molle et déjà résignée, sa proie » (*M*, 219). De même la « sangsue » vient donner figure à la « petite bête insatiable et obstinée » qu'est « la Fille » pour son père dans *Portrait d'un inconnu* (*PI*, 137). Dans le traitement de la métaphore animale, Sarraute réutilise donc les stéréotypes couramment répandus, mais en les prenant au pied de la lettre, de sorte que les peurs archaïques à l'origine de la constitution de ces clichés se trouvent à nouveau actualisées dans le texte.

Le recours à l'imaginaire des contes peut s'interpréter dans le même sens. Présent dès les *Tropismes*, avec notamment la référence à Hoffmann (*Tr*, XIV), il prolifère dans les livres suivants : dans *Portrait d'un inconnu*, *Alice au pays des merveilles* est évoqué à propos du couple père/fille, le narrateur se sent à un moment comme un nain dans la main d'un géant lors d'une conversation avec « le Vieux ». Dans *Martereau*, le narrateur et sa cousine se rendant chez le personnage éponyme sont comparés à des « Chaperons rouges allant chez leur mère-grand » (*M*, 266). Comme dans le cas des images animales, il s'agit de mobiliser chez le lecteur des stéréotypes immédiatement disponibles, en l'occurrence des « scénarii intertextuels » reçus depuis l'enfance.

L'accumulation des métaphores, phénomène très spectaculaire dans l'écriture de Sarraute, a un double effet : du côté du *lectant*, elle permet d'éviter, comme nous l'avons

<sup>291</sup> F. Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 220. L'auteur note qu'à partir du *Planétarium*, « la métaphore est devenue scène » (*ibid.*, p. 221), estompant la limite entre comparant et comparé, et en contestant même la pertinence, puisque le *tropisme* innommable est la métaphore.

<sup>292</sup> A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1991, p. 94-102.

vu, la constitution d'images trop stables et la construction d'un univers référentiel immédiatement cohérent et « réaliste ». Mais elle intéresse aussi l'instance du *lu* : ne faisant pas l'objet d'une élaboration symbolique trop fine, les métaphores convoquées, du moins celles qui ont ici retenu notre attention, permettent l'évocation d'images simples et mobilisables dans la conscience lectrice. Pour ne prendre qu'un exemple, les « fées » qui accompagnent « la Fille » dans son face à face avec « le Père » dans *Portrait d'un inconnu* sont, en l'espace de quelques pages, assimilées à des êtres dotés de « ventouses », de « tentacules », à des « poussahs lestés de plomb », à la « Bovary », à des « carpes », à des oiseaux « se [construisant] un nid » (*PI*, 56-58). Une multiplicité d'images surgit de ces nombreuses comparaisons, sans qu'une représentation cohérente ne puisse pour autant s'en dégager. Comme le note justement Arnaud Rykner, « Sarraute ne cherche qu'à empiler des images disparates [...] pour laisser la porte ouverte à l'imaginaire du lecteur qui saura rajouter dans la liste ses propres correspondances »<sup>293</sup> : les métaphores sont une porte ouverte à la projection dans la lecture d'un matériau pulsionnel et pour partie inconscient, qu'il ne s'agit donc pas pour Sarraute d'exclure *a priori*.

Le rapport indicial au langage, la confusion des temporalités du récit et de la lecture, les réseaux métaphoriques, tous ces traits de l'écriture sarrautienne tendent à susciter la mise en jeu dans la lecture d'un *lu* : le lecteur est ainsi amené à investir la part irrationnelle, irréfléchie et « à la limite de la conscience » qui, au plan de la fiction, gouverne les personnages en proie aux mouvements invisibles auxquels s'attache Sarraute. Comme le remarque Joëlle Gleize, « l'important est [que le lecteur] prête au texte des éléments de son expérience propre, qu'il se l'approprie pour comprendre, c'est-à-dire retrouver en soi, les sensations décrites »<sup>294</sup>. Cette implication personnelle et intime dans le processus de lecture est l'une des clefs du projet pragmatique de Sarraute, puisque le lecteur sera d'autant plus persuadé de l'existence des *tropismes* qu'il aura eu conscience que ces « mouvements » ont eu une résonance en lui.

Pour que cette prise de conscience ait lieu, il faut néanmoins que les stéréotypes et projections suscités par la lecture fassent l'objet d'une reprise critique, par l'instance du *lectant*. Il est à cet égard frappant de noter que les mêmes procédés participent de la construction d'une lecture réflexive, et de la libération d'un matériau archaïque dans une lecture beaucoup moins réfléchie. Nous venons de voir comment le traitement de la métaphore par Sarraute visait simultanément à bloquer la construction de représentations cohérentes et à mobiliser des stéréotypes archaïques. De même, le brouillage de la linéarité du récit problématise l'intrigue, amène à un questionnement sur le statut générique du texte, tout en facilitant une identification primaire aux voix narratrices. La déstabilisation générique qu'opère Sarraute, que nous avons d'abord décrite comme un appel à une lecture vigilante et critique, joue ainsi également un rôle majeur dans l'activation de l'instance du *lu* : c'est parce que *Tropismes* a un statut générique indéfini qu'une attention plus grande peut être accordée aux images du texte<sup>295</sup>. C'est parce que *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* ne présentent pas toutes les caractéristiques d'un

<sup>293</sup> A. Rykner, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 98.

<sup>294</sup> J. Gleize, « Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute », *op.cit.*, p. 114.

« vrai » roman que l'on peut oublier la construction d'une intrigue cohérente et se laisser entraîner dans le « moment » de l'énonciation, se laisser décentrer du fil du récit pour s'attacher aux métaphores qui l'interrompent sans cesse<sup>296</sup>. *Lu* et *lectant* se trouvent ainsi sollicités simultanément. Si l'intervention du second permet bien une activité critique à l'égard des stéréotypes et préconstruits mobilisés par le premier, il ne s'agit pas pour autant d'amener purement et simplement le lecteur à reconnaître comme nul et non avenu ce qui lui a été donné d'éprouver dans sa lecture<sup>297</sup>.

Le recours à une expérience personnelle est parfois explicite, et permet d'en appeler à un questionnement du lecteur sur le statut référentiel de ce qu'il est en train de lire : les formules d'interlocution ou de généralisation (*on*, *nous*, *vous*), de même que certaines digressions gnomoniques des narrateurs de *Portrait d'un inconnu* ou *Martereau*, tendent ainsi à interroger les limites de l'univers fictionnel et de ses rapports avec le « monde réel ».

Cette généralisation intervient souvent dans les passages de prolifération métaphorique qui font précisément appel à une expérience des plus quotidiennes, et permet de suggérer le caractère universel du phénomène décrit. L'apparition d'un *on* dans le deuxième texte des *Tropismes* peut se comprendre dans cette perspective :

***Et il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinante, piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond, comme s'ils avaient le vertige mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme s'ils avaient mal au cœur mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme on se ronge les ongles, comme on arrache par morceaux sa peau quand on pèle, comme on se gratte quand on a de l'urticaire, comme on se retourne dans son lit pendant l'insomnie, pour se faire plaisir et pour se faire souffrir, à s'épuiser, à en avoir la respiration coupée... « Mais peut-être que pour eux c'était autre chose ». C'était ce qu'il pensait, écoutant, étendu sur son lit, pendant que comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement (Tr, II, 4-5).***

Les propos quotidiens rapportés au début du texte, propos anodins ne méritant apparemment pas attention - « Mademoiselle a de beaux cheveux », « Ils sont avarés, avarés... » - sont désignés dans le passage cité par l'expression « pensée humble et crasseuse », dont la logique et la dynamique sont restitués par une série de métaphores renvoyant toutes à des activités compulsives et à des symptômes courants (avoir des

---

<sup>295</sup> L'autonomie des images étant l'un des attributs traditionnels de la poésie, réaffirmé par Reverdy et le surréalisme. La possible appartenance de *Tropismes* aux genres poétiques contribue donc à conférer un statut important aux images dans l'œuvre.

<sup>296</sup> Et réciproquement, le traitement de la temporalité et la profusion métaphorique contribuent à remettre en cause l'horizon d'attente romanesque.

<sup>297</sup> Sarraute cherche donc à provoquer dans la lecture une attitude ambiguë à l'égard des stéréotypes, équivalente à ce qui permet la monstration des *tropismes* dans l'écriture. Dans la préface à l'édition de poche de *L'Ere du soupçon*, elle écrit : « [Le déploiement des mouvements tropismiques] constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences *qui à la fois les masquent et les révèlent* » (ES, 1554, nous soulignons).

maux de cœur, se ronger les ongles, avoir des insomnies, etc.). Ce passage vise ainsi à ce qu'une expérience communément partagée permette de saisir les paroles du début du texte comme une compulsion mystérieuse et ambivalente (« pour se faire plaisir et pour se faire souffrir »), mais répandue, et non plus comme une « parlerie »<sup>298</sup> quotidienne sans intérêt. On passe d'ailleurs insensiblement du *ils*, qui renvoie directement à la situation fictionnelle, au *on*, qui tend à donner une extension maximale au phénomène décrit : par le recours à des sensations communes, les paroles sont perçues physiquement, comme le fait le « il » du texte. Le dernier paragraphe que nous citons opère un autre retournement : le cadre fictionnel occupe à nouveau le premier plan, et une autre vision que celle du « il » est envisagée (« autre chose »). L'insignifiance de ces paroles, le fait qu'elles ne représentent « rien », est alors désignée comme « autre chose » ; ce qui est un point de vue communément admis, et qu'on peut supposer partagé par une majorité de lecteurs, se trouve ainsi relativisé dans le cours du texte, comme une autre perception possible de ces paroles, mais qui n'est plus dominante. Le lieu commun de la sensation - visiblement recherché par l'usage des « on » - permet ainsi de contester un autre lieu commun, selon lequel la « parlerie » quotidienne n'est pas digne d'intérêt. Le procédé consistant à en appeler directement à une expérience individuelle du lecteur suggère en outre que l'univers de la fiction est directement connecté à une expérience du quotidien, même si le lien entre monde de la fiction et monde réel ne peut s'opérer automatiquement, sur le mode du reflet mimétique.

Cette mise en jeu des frontières de la fiction est plus explicite encore dans les digressions de portée plus générale des narrateurs de *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, puisque leurs propos engagent une « vision du monde » par rapport à laquelle les lecteurs sont amenés à se situer, en faisant appel à leur propre expérience : il s'agit alors de confronter deux mondes distincts, l'un fictionnel et l'autre ressenti comme réel, donc de s'interroger sur leur recouvrement.

La scène d'angoisse nocturne du « Vieux », dans *Portrait d'un inconnu* articule ainsi très étroitement ambition heuristique, mobilisation d'une expérience individuelle du lecteur, et travail de persuasion, par un glissement progressif de la situation fictionnelle vers une digression gnomique englobant le lecteur. Après avoir constaté que « personne n'a su définir exactement ce malaise », le narrateur rapporte d'abord sa qualification par le personnage avant de proposer une digression de portée plus générale :

**« Mes réveils de condamné à mort », c'est ainsi qu'il les appelait, ces réveils anxieux qui le faisaient se dresser sur son lit au petit jour, c'est ainsi qu'il en parlait, je m'en souviens [...] « Mes réveils de condamné à mort... » Etendu tout pantelant sur son lit, on s'aperçoit petit à petit, comme l'œil qui s'habitue à la pénombre commence à distinguer peu à peu les contours des objets, qu'il y a, provoquant ce gonflement, ces élancements sourds, quelque chose, un corps étranger qui est là, fiché au cœur de l'angoisse, comme l'épine enfoncée dans la chair tuméfiée, sous l'abcès qui couve. [...] Elle est là, plantée au cœur de l'angoisse, un corpuscule solide, [...] l'image, l'idée... Très simple d'ordinaire et même un peu puérile à première vue, d'une un peu trop naïve crudité - une image de notre mort, de notre vie. C'est elle que nous trouvons le plus souvent, notre**

<sup>298</sup> Selon le mot de Heidegger repris par Sartre dans sa préface à *Portrait d'un inconnu* (PI, 37).

***vie, comprimée, resserrée sur un espace réduit, pareille à ces vies telles qu'on nous les présente parfois dans les films ou les romans, figée en un saisissant raccourci, barrée durement de dates (vingt ans déjà... trente ans... le temps écoulé... la jeunesse gaspillée... finie... et au bout l'échéance finale...), une image d'une effrayante netteté [...]. Notre vie, non pas telle que nous la sentons au cours des journées, comme un jet d'eau intarissable, sans cesse renouvelé, qui s'éparpille à chaque instant en impalpables gouttelettes aux teintes irisées, mais durcie, pétrifiée (PI, 107).***

Le passage de la description de la scène fictionnelle à l'évocation d'un état plus général, entre le premier et le deuxième paragraphe, s'opère imperceptiblement, autour d'un fragment de phrase à l'incidence indéterminée : « Etendu tout pantelant sur le lit » est d'abord rapporté au « Vieux », avant que le *on* qui suit n'amène à le réinterpréter rétrospectivement en lui donnant une extension plus grande. Ce que « personne n'a su définir » est donc un phénomène qui dépasse largement le contexte étroit de l'anecdote fictive, ce que confirme la fin de ce passage, où le *nous* inclut plus explicitement encore l'expérience du lecteur, et renforce le postulat que le phénomène visé a une portée universelle. Ce troisième paragraphe oppose par ailleurs deux conceptions du « temps », deux images de « notre vie », qui impliquent directement les options esthétiques de Sarraute et le processus de lecture en cours : le temps mesurable, les images « d'une effrayante netteté », privilégiées « parfois dans les films ou dans les romans », s'opposent ainsi aux miroitements d'un temps ressenti comme une juxtaposition d'instantanés riches chacun d'une grande complexité d'impressions. C'est évidemment ce dernier type de temporalité qui prévaut dans *Portrait d'un inconnu* : par le procédé d'interlocution mis en place ici, cette temporalité s'oppose explicitement à la temporalité romanesque dominante<sup>299</sup>, mais apparaît comme légitime dans la mesure où elle rend compte d'une expérience universellement ressentie, ce que peut confirmer une lecture qui se reconnaîtrait dans ce *nous*. Tout en faisant appel à une conscience lectrice critique, notamment par la référence au genre du roman, Sarraute brouille ainsi les limites de la fiction, et amène son lecteur à considérer l'univers fictionnel comme étant en prise directe avec le monde qu'il considère comme « réel », celui de son expérience propre.

Ce recours aux impressions vécues du lecteur comme validation des intuitions du narrateur peut se faire plus explicite encore, par l'usage du *vous*. C'est par exemple le cas lorsque la statue de Martereau semble se craqueler, à l'occasion d'un aveu en apparence bien anodin, à propos encore une fois d'insomnies :

***« Oh ! ça dépend, il peut m'arriver aussi de ne pas dormir quand j'ai des embêtements, de gros soucis, mais enfin, c'est bien rare... D'ordinaire je n'ai pas à me plaindre, je dors bien... » Son œil avait gardé toute sa limpidité, il n'avait pas paru broncher, mais j'avais senti comme sous la bonne grosse tape amicale il s'était rétracté : un très léger recul, un mouvement à peine perceptible, de ceux qu'on perçoit souvent sans l'aide du moindre signe extérieur, sans l'aide d'un mot, d'un regard ; on dirait qu'une onde invisible émane de l'autre et vous parcourt, une vibration chez l'autre, que vous enregistrez comme un appareil très***

---

<sup>299</sup> Celle qui, précisément, tend à se rapprocher des représentations cinématographiques telles que Sarraute les conçoit : on retrouve là l'opposition entre le cinéma et le « propre » du roman, qui sera reprise par Sarraute dans « L'Ere du soupçon ».

***sensible, se transmet à vous, vous vibrez à l'unisson, parfois même plus fort... j'avais refait en moi-même ce mouvement qu'il avait esquissé pour s'écarter, j'avais ressenti son agacement sa répugnance, j'avais vu ce qu'il voyait (M, 275).***

Le même élargissement de l'anecdote à une expérience postulée comme universelle amène à l'emploi du *on* puis du *vous*. La présence du *vous* sert de manière complexe le projet pragmatique de Sarraute : elle permet de faire appel à l'expérience du lecteur, afin qu'il soit persuadé que ces « ondes invisibles » qui passent d'un être à l'autre existent effectivement. L'enjeu est d'autant plus crucial que ces ondes sont une figuration possible de ce à quoi renvoie le mot *tropisme*. Mais le *vous* peut aussi être interprété comme une consigne de lecture : la disponibilité à ces mouvements invisibles, la capacité à les faire résonner en soi est précisément ce que le texte tente d'effectuer à ce moment-là. Cette seconde implication pragmatique de l'usage du *vous* est d'autant plus marquée que le narrateur décrit ensuite son propre comportement, lui-même comparable à un « appareil très sensible » : cette réceptivité du narrateur aux « ondes invisibles », qui lui permet de « voir » et d'écrire son récit, est celle-là même qui est requise du lecteur pour se l'approprier<sup>300</sup>. La situation d'énonciation, en brouillant les niveaux de représentation, invite donc à une repragmatisation de la lecture<sup>301</sup>. L'innommable que le texte tente de mettre en forme est à reconnaître dans ses effets réels, dépassant le cadre de la fiction, et ce même si en première approche il entre en contradiction avec ce qui est admis par le lecteur comme réalité<sup>302</sup>.

L'espace de la lecture tel que le conçoit Sarraute est donc avant tout un espace de persuasion : il s'agit de donner au lecteur à éprouver ces « mouvements infimes », ces « ondes invisibles » qui parcourent les fictions, et par là même de le persuader de leur existence réelle. Pour obtenir cette reconnaissance de « l'autre réalité », il est nécessaire que le texte soit perçu comme autre de la réalité habituellement admise, qu'il s'inscrive délibérément dans la littérature pour exploiter les ressources de la dépragmatisation

<sup>300</sup> Ce passage entre donc en résonance étroite avec l'extrait cité plus haut de « L'Ere du soupçon », où Sarraute « rêve » d'une « technique qui donnerait au lecteur l'illusion de refaire lui-même » les mouvements *tropismiques* (ES, 1604).

<sup>301</sup> Par « repragmatisation », nous entendons le processus par lequel l'expérience de la lecture littéraire est reliée à une réalité extra-textuelle. Ce processus suppose que le lecteur ait pris acte de la « dépragmatisation » (Iser) initiale que suppose la mise en place d'un texte de fiction. La repragmatisation se distingue donc de ce que Karlheinz Stierle appelle la lecture « quasi-pragmatique » où « le texte de fiction s'efface au profit d'un au-delà du texte, d'une illusion que le récepteur – sous l'impulsion du texte – produit lui-même » (K. Stierle, « Réception et fiction », *op. cit.*, p. 300).

<sup>302</sup> A ce titre, il paraît donc excessif, voire inexact, de qualifier, à l'instar de Béatrice Bloch, l'adresse au lecteur de simple « trucage », et d'affirmer qu'elle est « *par essence* inconsistante ». Si un tel procédé joue bien de « l'ambiguïté ontologique entre le fictif et le réel », cela ne le condamne pas pour autant à l'inconsistance, à moins d'écarter par principe toute repragmatisation possible de la fiction en postulant *a priori* une cloison ontologique étanche entre fiction et réalité, et de rabattre la lecture sur la seule instance de l'imaginaire (ce qui est du reste l'optique choisie par l'auteur) (B. Bloch, *Le roman contemporain - Liberté et plaisir du lecteur (Butor, des Forêts, Pinget, Sarraute...)*, Paris, L'Harmattan, « Littératures », 1998, p. 130). Le *vous* s'adresse certes à un narrataire auquel ne s'identifie qu'hypothétiquement et temporairement tel ou tel lecteur empirique. Mais cette possibilité d'identification est un appel à une repragmatisation supposant une porosité ontologique entre fiction et non-fiction, dont les conséquences sont à prendre au sérieux.

qu'elle offre : indétermination de la situation de parole et des référents, déprise à l'égard des contraintes de la communication (orale) courante, libération d'un matériau psychique à la limite de la conscience (*Iu*). Ces bénéfices de l'écrit littéraire ne sont cependant pas structurellement acquis, et sont accentués par Sarraute, nous l'avons vu, par des procédés de négation notamment. Mais, simultanément, pour qu'il y ait véritablement persuasion, le texte doit faire l'objet d'une possible repragmatisation. Ce qui s'éprouve dans la lecture doit pouvoir être reconnu comme réel, et donc modifier la définition préalable de la réalité qu'avait le lecteur, pour y inclure un nouveau phénomène : le *tropisme*. Si la communication littéraire selon Sarraute se démarque donc nettement de la communication courante, elle n'est cependant pas sans effet sur cette dernière, et ses fictions nous incitent ainsi à redessiner ce que Thomas Pavel appelle nos « paysages ontologiques »<sup>303</sup> :

***Dans la mesure où les cadres référentiels établis par la fiction littéraire ne dépendent pas strictement de la structure ontologique attribuée au monde réel, les ontologies de la fiction entrent dans des rapports conflictuels avec les ontologies de la réalité***<sup>304</sup> .

Si Nathalie Sarraute parvient à persuader son lecteur que le *tropisme* constitue un point de « fusion ontologique »<sup>305</sup> entre univers de la fiction et univers perçu comme réel, alors ce qui paraissait comme un « monde ontologiquement cohérent »<sup>306</sup> n'est plus le tout de la réalité, qui se trouve enrichie de « l'autre réalité ».

Mais cette modification par la fiction du domaine de ce que l'on entend par réalité suppose que le *tropisme* ait pu être communiqué. Il y a donc, comme l'affirme Laurent Adert, solidarité étroite chez Sarraute entre entreprise de persuasion et instauration d'une communication singulière : « Il existe un *isomorphisme* entre la communication singulière du tropisme et la communication esthétique en général. Aussi le roman sarrautien convie-t-il son lecteur à éprouver cela même dont il parle, à s'en faire le destinataire singulier, [...] bref à *co-effectuer* le tropisme »<sup>307</sup> .

Pourtant, on ne saurait lier de façon consubstantielle, comme le fait le même critique<sup>308</sup> , la « communication singulière du tropisme » et la forme romanesque. Il apparaît à

<sup>303</sup> T. Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 176.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>307</sup> L. Adert, *Les mots des autres*, op. cit., p. 234.

<sup>308</sup> « Que le texte sarrautien reste un roman tient à la nature même du tropisme. [...] Le tropisme en tant qu'impression de part en part intersubjective appelle une mise en forme qui relève nécessairement de la fiction narrative » (*ibid.*, p. 225). Outre que la diversité formelle de l'œuvre de Sarraute considéré dans son ensemble dément ce lien essentialiste entre le *tropisme* et le roman, on a pu montrer qu'au contraire « l'autre réalité » s'imposait dans l'écrit en transgressant les pactes génériques et en perturbant la narration.

l'inverse que cet espace de la lecture se doit d'être sans nom, à l'instar de l'innommable qu'il transmet en le produisant dans la lecture. Le nom du genre notamment, absent du premier livre, franchement problématique pour *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, est à cet égard crucial : utilisé de façon univoque, il induirait des postures de communication prédéfinies, restaurant les relations de pouvoir qui, selon Sarraute, bloquent la perception de « l'autre réalité ». Rendre problématique le cadre générique (absent dans le cas de *Tropismes*, visiblement à redéfinir pour les « romans »), c'est aussi rendre problématique la « réalité » perçue, la référencement n'étant pas fléchée par un pacte préexistant. Le référent n'étant pas donné d'avance, il est donc à construire dans la lecture.

Si le texte sarrautien est bien animé, comme les personnages des fictions, d'un « *terrible desire to establish contact* »<sup>309</sup>, contact indispensable afin que les *tropismes* cessent d'être une vision délirante pour devenir une réalité reconnue, ce contact doit s'instaurer selon des modalités singulières : rejetant d'abord radicalement, avec *Tropismes*, les stéréotypes génériques qui régissent habituellement ces « contacts » littéraires, Nathalie Sarraute s'appuie par la suite sur cette précompréhension pour contester de l'intérieur les attendus du roman.

## II.2.2. Un espace à redéfinir (Ponge)

---

La trajectoire générique de Ponge semble globalement symétrique à celle de Sarraute : alors que *Douze petits écrits* et *Le Parti pris des choses* se laissent appréhender comme des écrits poétiques, - quoiqu'une relation conflictuelle au genre poésie y soit déjà perceptible - Ponge oppose en 1940 dans le « Carnet du bois de pins » les expressions « faire un poème » et « avancer dans la connaissance et l'expression du bois de pins » (*RE*, I, 398). Dès lors, la forme poème apparaît comme un obstacle à son projet d'écriture, et, plus généralement, la poésie fait l'objet d'une critique de plus en plus virulente<sup>310</sup>. En 1946, *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa* (Mermod) rend publique cette remise en question du poème, confirmée l'année d'après par la publication du *Carnet du bois de pins*<sup>311</sup>. Le recueil des *Proèmes*, édité en 1948 par Gallimard, donne une nouvelle fois à lire le rapport conflictuel ou pour le moins problématique que les écrits de Ponge entretiennent avec la poésie. Dès qu'il le peut, Ponge publie ces textes où est mise en cause la catégorisation générique, qui engage donc la relation de son œuvre avec son lectorat et dépasse la représentation qu'il se fait de ses propres écrits.

De fait, la question générique est pour Ponge consubstantielle à des enjeux pragmatiques. Dès 1922, « Fragments métatechniques » décrit la manière dont « les genres » règlent les façons dont « l'artiste peut aborder le public » (*NR*, II, 306)<sup>312</sup>. Le

<sup>309</sup> Selon le mot de Katherine Mansfield cité par Sarraute à propos des personnages de Dostoïevski (*ES*, 1568).

<sup>310</sup> Le caractère linéaire et univoque d'une telle affirmation demande évidemment à être nuancé : Ponge ne renonce pas définitivement au poème, et il continue à en écrire après cette date. C'est ici le geste inaugural de rupture avec le genre poésie qui nous retient.

<sup>311</sup> Tous ces textes seront repris en 1952 dans *La Rage de l'expression*, toujours chez Mermod.

lien opéré entre genre du texte et effet provoqué sur le lecteur préside encore au rejet de la poésie exprimé plus de vingt ans après : dans « Le Mimosa », le renoncement à écrire une poésie (« *Le Brin de mimosa* ») coïncide avec le moment où le *je* se décide à « prendre le lecteur par la main » pour l'emmener « au cœur du bosquet de mimosas » (RE, I, 372). Quitter la poésie revient alors à renoncer à un espace connu pour établir un lien singulier, particulier à la chose à connaître, *dans un lieu à redéfinir à chaque fois* (en l'occurrence : le « bosquet de mimosas »).

En cela, le parcours de Ponge est certes symétrique mais non opposé à celui de Sarraute : la déstabilisation des catégories génériques correspond pour l'un comme pour l'autre à des enjeux pragmatiques, et vise à créer un espace de lecture singulier à l'œuvre, différencié des pactes génériques préexistants, voire franchement en rupture avec eux. La poésie devient encombrante pour Ponge à partir du moment où elle gêne la perception du réel qu'il tente d'explorer, où elle bloque l'appréhension du particulier de l'œillet, du mimosa, du bois de pins, etc., de même que la mise à mal des pactes génériques est nécessaire à Sarraute pour persuader son lecteur de l'existence de « l'autre réalité ». Mais alors que l'une choisit de se situer par rapport au roman, Ponge se positionne contre (ou en référence à) la poésie : la délimitation de l'espace de lecture qu'il entend instaurer s'opère donc par rapport à des attendus génériques distincts, dont il conviendra de cerner la spécificité.

Dans cette perspective, la réflexion, récurrente chez lui, sur le statut pragmatique de l'écrit littéraire, dans ses relations à la langue courante, apporte un éclairage précieux : s'il s'agit bien de sortir du « manège » par une prise de parole qui rompe avec les habitudes discursives et perceptives, l'écrit se doit néanmoins d'être à son tour agissant. Cette efficacité du discours se définit par différence avec, mais aussi en référence à la capacité d'action des échanges quotidiens, dont « Passez-moi du sel » est l'archétype<sup>313</sup>. Que le modèle de la parole efficace soit au mode impératif n'est pas anodin : la difficulté de la position de Ponge réside dans cette double nécessité de rompre avec des usages contraignants du langage<sup>314</sup>, par une parole qui soit pourtant susceptible d'agir sur son destinataire. La « conviction » que recherche Ponge suppose une autorité du verbe, qui peut entrer en conflit avec le désir de « susciter » la prise de parole du lecteur, éventuellement subjugué par les « oracles »<sup>315</sup> de l'écrivain. La double postulation d'une parole efficace *et* « suscitatrice » rejoint les deux modes de la transmission de la connaissance selon Ponge, que nous avons distingués plus haut : l'un suppose

<sup>312</sup> Dans ce texte, il n'est cependant pas encore question de remettre en cause les genres littéraires : ils font partie des « catégories » proprement humaines, qu'« il faut habiter et subir » (*ibid.*).

<sup>313</sup> Dans la première des « Pages bis », cette phrase est l'exemple de « l'obtention de certains résultats pratiques », susceptible d'éviter de sombrer dans le désespoir face au sentiment d'absurde (PR, I, 209). Mais si ces « résultats pratiques » constituent un modèle pour l'écrit littéraire, Ponge suggère néanmoins qu'ils sont insuffisants, ou du moins nécessitent d'être adaptés en contexte littéraire : « un tel résultat suffit bien - *qu'on m'entende* - à justifier le langage » (*ibid.*, 207-208, nous soulignons).

<sup>314</sup> Voir *supra* I.1. « Corps pris aux mots »

<sup>315</sup> Dans la « Tentative orale », entre autres, Ponge affirme en effet que l'écriture tend vers la « qualité oraculaire » (M, I, 655).

l'acceptation par le lecteur de formules énonçant la « qualité différentielle » de la chose concernée, l'autre implique sa participation active dans la constitution et l'élaboration des connaissances. L'inscription résolue de Ponge dans l'institution littéraire, ses positions ambivalentes à l'égard de la poésie (redéfinie « comme il l'entend », ou rejetée violemment et totalement), sont, on le verra, étroitement corrélées à ces postulations plurielles.

L'espace de la lecture tel que le conçoit Ponge prend donc tour à tour, et souvent simultanément, la figure d'un monumental « Louvre de lecture » (« Notes pour un coquillage », *PPC*, I, 40) et d'une « atmosphère » aux limites indéfinies, parcourue par une fusée propulsée par le désir en acte du lecteur (*S*, II, 416)<sup>316</sup> : c'est cette oscillation, et la création de cet espace instable, sans cesse à redéfinir et à requalifier, que nous voudrions à présent explorer.

### II.2.2.1. « PLUS FERME OU PLUS AMBIGU »

La « Tentative orale » que Ponge prononce en 1947 est pour lui l'occasion de réfléchir à la spécificité de la communication écrite :

***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 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 [...]. Voyez-vous, plus j'y songe, depuis que je prépare cette conférence, 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), quand donc on est dans cette erreur d'écrire, eh bien ! faire plus ferme ou plus ambigu, au fond cela revient souvent à la même chose. Certaines gens saisis d'une brusque conviction veulent la mettre par écrit, essaient de faire très ferme, en font des maximes ou des mots d'ordre ; mais d'autres, les lisant, trouvent qu'il n'y a rien de plus ambigu. Oui, bien souvent, cela revient au même. Voyez les maximes, ce n'est pas très loin des oracles, des énigmes ! Lautréamont a très bien montré que cela peut se retourner (M, I, 654-655).***

Le choix de l'écrit contre l'oral est ici précisé. Les « insuffisances » de la conversation sont paradoxalement palliées à l'écrit par ce qui est soustrait à l'échange de « vive voix ». La co-présence des interlocuteurs, qui les contraint à parler à visage découvert depuis un lieu précis, est évitée dans l'écriture, qui permet de « [se] cacher ». Cette indétermination de la situation de communication est donc une chance pour que la parole retrouve force, d'où la coïncidence de la fermeté et de l'ambiguïté : c'est parce qu'une part d'indétermination demeure dans la communication écrite qu'elle gagne en fermeté.

Mais, juste après avoir retracé son parcours d'écrivain, Ponge envisage les

<sup>316</sup> Ce texte est daté de 1965, et est donc largement postérieur à la période qui nous intéresse présentement. Il figure toutefois de manière frappante des processus de lecture que Ponge cherche à susciter dès avant cette date.

conséquences de cette particularité de l'écrit du point de vue de la réception. Cette indétermination est aussi une liberté donnée au lecteur de se déprendre de l'autorité de la parole, en « retournant » l'intention auctoriale, en redonnant une ambiguïté à un texte qui se voulait univoque. Le « mot d'ordre », qui exige obéissance en contexte oral<sup>317</sup>, peut faire l'objet d'une réappropriation subversive dans la lecture : « fermeté » n'est donc pas coercition, et le pas de côté à l'égard des contraintes de la communication orale que permet l'écriture, déjoue, structurellement pourrait-on dire, le risque d'autoritarisme. Le choix de l'écrit contre l'oral trouve ainsi sa source dans la dépragmatisation des énoncés qu'il autorise. Sans que cette spécification soit explicite dans ce passage, l'écrit dont parle Ponge est donc l'écrit littéraire : un « mot d'ordre » peut exercer une contrainte aussi forte, même si moins immédiate, qu'une injonction orale, dans certains contextes pragmatiques. Il ne peut devenir « ambigu » que dans la mesure où il n'est pas perçu comme un acte de langage « sérieux » (Searle), ou du moins à visée pragmatique directe. La dépragmatisation, sur laquelle Ponge étaye sa pratique d'écriture, suppose donc que l'écrit littéraire soit reçu comme tel, et qu'il occupe un lieu distinct<sup>318</sup>. Mais cette distinction ne suppose pas une rupture complète et un désintérêt définitif à l'égard des enjeux de l'échange oral et de la conversation quotidienne. Juste après le passage cité, Ponge pose en effet comme horizon de l'œuvre sa réutilisation en contexte oral : « 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 » (*ibid.*, 655).

La « Tentative orale » permet donc de cerner l'espace distinct, mais non étanche, qu'entend occuper Ponge, espace où peut s'élaborer (s'écrire et s'entendre) une parole efficiente mais non contraignante, dégagée des contraintes pragmatiques mais susceptible d'applications pratiques. Pourtant, cette repragmatisation, nous venons de le voir, suppose une appropriation préalable de l'écrit par le lecteur, dans un contexte adéquat, qui lui-même implique que l'œuvre soit perçue comme dépragmatisée. C'est donc dans un premier temps aux négations susceptibles de conférer à l'écrit « fermeté » et « ambiguïté » que nous nous attacherons. Précisons que la relation pragmatique et éthique au lecteur, mise en avant dans cet extrait de la « Tentative orale », intéresse également au plus haut point le projet heuristique de Ponge : la « qualité différentielle » s'élaborant par une mise entre parenthèse des stéréotypes inculqués par le « manège » quotidien des paroles, il importe, pour qu'elle soit perçue par le lecteur, que la parole qui la formule soit étrangère à ce « manège » et reconnue comme telle.

### II.2.2.1.1. Entrée dans l'écrit

<sup>317</sup> Rappelons ces lignes de « Vie militaire », écrit en 1918 : « Rien ne me paraissait plus digne de haine que l'enchaînement de ma liberté au nom de maximes bien générales et bien lourdes, dont un secret instinct m'avertissait déjà qu'elles n'étaient si générales et si lourdes que pour me convaincre, en quelque sorte, physiquement, à la manière des musiques militaires » (*THR*, II, 1347).

<sup>318</sup> Ce lieu est à la fois symbolique, et nous verrons comment Ponge s'emploie à le créer, mais aussi éditorial. Il est significatif à cet égard que le jeune Ponge, en 1923, s'adresse, *via* la personne de Paulhan, à l'institution qui l'incarne au plus haut point à cette époque : la *NRF*.

*Douze petits écrits*, le premier livre de Ponge, publié en 1926, manifeste bien cet effort d'inscription dans un lieu de parole séparé. Le titre même signale une *écriture écrite*, même s'il apparaît d'abord comme la description sobre et neutre du livre lui-même. Mais cette absence même d'indication thématique, et de toute marque subjective à l'orée du livre, indique à elle seule qu'il n'a d'autre ambition que de revendiquer sa qualité d'écrit. Les deux premiers textes du recueil, simplement numérotés en chiffres romains, mais dépourvus de titres et précédant la partition du recueil en groupements génériques<sup>319</sup>, jouent pleinement le rôle de « seuils » (Genette), et exhibent l'instauration problématique mais désirée d'une communication singulière :

***I Excusez cette apparence de défaut dans nos rapports. Je ne saurai jamais m'expliquer. Vous est-il impossible de me considérer à chaque rencontre comme un bouffon ? Je ris maintenant 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. Il 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, pour bref qu'il renomme Ponge selon Paulhan. (DPE, I, 3)***

Ces deux textes thématisent, et montrent en acte, la difficulté de toute prise de parole et de l'instauration d'une situation d'interlocution. L'emploi de la deuxième personne, au début du premier texte, semble être une adresse directe au lecteur avant que le second paragraphe redéfinisse le cadre énonciatif, et lui confère un statut fictionnel : la voix qui parle est celle d'Hamlet s'adressant à Horatio<sup>320</sup>. L'incapacité à « [s]'expliquer », qui place tout échange sous le signe du « défaut », et le renoncement simultané au silence, implique la nécessité d'accepter le travestissement qu'impose toute situation de parole : d'où la figure du « bouffon », et la duperie. Dans sa manière de s'adresser à son lecteur, le texte redouble ce travestissement, tout en esquissant un pas de côté par rapport à l'état de fait décrit : comme on l'a dit, ce qui paraissait une prise de parole directe s'avère être fictionnelle, le *je* du texte empruntant le masque d'Hamlet. Pour autant, le « défaut » éprouvé à la lecture n'est pas du même ordre que celui que ce nouvel Hamlet déplore auprès de son ami Horatio : il ne concerne pas tant la posture corporelle, la bouffonnerie ou l'expression du visage, que le caractère lacunaire de la situation de parole dans laquelle le lecteur se trouve plongé *ex abrupto*, et qu'il lui faut reconstituer après-coup, grâce aux marques de l'interlocution et à ses souvenirs de lecture. Le brouillage énonciatif qui caractérise ce premier texte souligne la non-coïncidence entre le *je* du texte et la personne de l'auteur, par le détour fictionnel. Il accentue en outre l'écart entre la situation théâtrale, où les personnages sont physiquement présents et où les données visuelles instaurent une situation plus immédiatement perceptible, et la communication écrite, où ces données font « défaut ». Tout en dialoguant avec la forme théâtrale, ce premier texte donne donc à reconnaître les négations propres à l'écrit.

Le second texte lui fait en cela directement écho, en faisant référence à l'acte

<sup>319</sup> « Trois poésies », « Quatre satires » et « Trois apologues ».

<sup>320</sup> Cette ambiguïté était moins forte lors de la première publication dans *Le Disque vert* : le texte était placé entre guillemets, et avait pour titre « Une réplique d'Hamlet ».

d'écriture. Il formule en quelque sorte l'effet souhaité du livre : « que j'aie pu seulement quelquefois retourné d'un coup de style le défigurer un peu ce beau langage ». La « parole » dont il est question au début de ce second texte est en cela l'envers de celle, « quelconque », du premier, proférée sur scène par Hamlet, et le condamnant à la bouffonnerie et à la pose. Le « style », qui évoque ici le stylet et le geste même d'inscrire<sup>321</sup>, arme la parole. Avec ces deux textes, deux régimes de la parole sont ici opposés dans la première page du livre. Cette confrontation valorise l'écrit bref, outil au service de la fermeté, contre l'oral, qui surdétermine la parole. Parallèlement, le masque de la fiction est abandonné, et le nom de Ponge apparaît dans le corps même du texte. Mais cette première forme de signature interne se manifeste de façon extrêmement ambiguë, et dit bien la difficulté d'une prise de parole publique, qui puisse en outre *trouver à qui parler*. Michel Collot, s'appuyant sur la correspondance avec Paulhan, où celui-ci fait souvent remarquer au jeune Ponge la sècheresse de ses écrits, propose de comprendre ainsi la dernière partie de la phrase (« pour bref qu'il renomme Ponge selon Paulhan ») : « Quelle que soit la réputation de brièveté que ce trait de style confère à Ponge, selon Paulhan »<sup>322</sup>. Dans cette perspective, l'écrit publié manifeste une prise d'indépendance à l'égard de Paulhan, et le défaut relevé par le maître fait l'objet d'une fière revendication de la part du disciple devenant écrivain. Si l'interprétation proposée par Michel Collot est plausible, la phrase n'en ménage pas moins d'autres possibilités, d'autant que le sens ne s'éclaire pleinement qu'à partir d'un échange privé auquel les lecteurs n'ont pas accès.

On peut toutefois comprendre autrement ce fragment de phrase, selon des interprétations qui confirment l'ambivalence de la référence à Paulhan, l'incertitude quant à la possibilité d'être lu en dehors d'un cadre privé, et l'oscillation entre statut privé et public de cet écrit liminaire : « renommer Ponge selon Paulhan » peut ainsi signifier que cet écrit, malgré sa brièveté (ou, si l'on fait abstraction du sens concessif, en raison de sa brièveté), est susceptible d'élever Ponge au rang de Paulhan (« renomme » appelant dans ce cas « renommée »). Mais le fait que l'écrit « renomme Ponge selon Paulhan » peut à l'inverse vouloir dire que l'auteur Ponge, à l'existence encore hypothétique, ne peut naître de son écrit - qui le baptise une seconde fois - qu'à partir de la lecture de Paulhan. C'est la seule qui soit assurée pour l'instant, à même de pouvoir renommer Ponge : la signature est indirecte, dépendant de ce lecteur tout puissant qu'est Paulhan. Plus symboliquement, Ponge fait dépendre son existence d'auteur de son lecteur.

Quelle que soit l'interprétation retenue, le dispositif que constituent ces deux pièces liminaires souligne d'emblée la spécificité de la parole écrite, en ce qu'elle permet une indétermination certaine pouvant offrir une alternative aux « masques » de la parole orale. L'indétermination frappe notamment l'énonciateur, dont l'existence possible résulte à la fois de sa parole écrite, et de la (re)nomination par son lecteur : malgré l'exhibition du nom d'auteur dans le livre, cet auteur apparaît incertain, et ne se présente en rien comme un sujet préexistant à son œuvre<sup>323</sup>. A l'inverse, il résulte hypothétiquement de son texte et de sa lecture par un tiers. Mais ce tiers est lui-même indécis : si Paulhan apparaît d'emblée comme le lecteur par excellence, le caractère public (publié) de l'écrit suppose

<sup>321</sup> Voir J.-M. Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, « Le coup de style », p. 38-43.

<sup>322</sup> Note 1 sur ce texte, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, 883.

que le livre rencontre des lecteurs anonymes<sup>324</sup>. Paulhan apparaît ici de façon ambiguë, donnant figure à l'instance du lecteur, en attendant que d'autres se révèlent.

Dès l'abord, le premier livre de Ponge approfondit donc la question de l'énonciation littéraire, en en accentuant les négations propres, de sorte que l'indétermination de la parole écrite apparaît d'emblée avec force. Par les incertitudes sémantiques qui, on l'a vu, se font particulièrement jour à la fin du second texte, la brièveté incisive de l'écrit est porteuse d'ambiguïté. Si l'on continue à parcourir les pôles de la communication linguistique tels que définis par Jakobson, il apparaît qu'émetteur et destinataire ne sont pas les seules instances indéterminées. Le message et les référents sont eux aussi incertains - brouillés par les ambiguïtés de la syntaxe -, le code est lui-même menacé (« défigurer un peu ce beau langage »), et seul est assuré fermement le canal : l'écrit.

### II.2.2.1.2. « Choses » étranges

Si ces textes précoces de Ponge sont encore teintés d'un sentiment tragique à l'égard du « défaut » du langage, sentiment qui sera dépassé dans l'esthétique du parti pris, la conception de l'écrit qui s'y fait jour est fondatrice, et, même si elle s'infléchit par la suite<sup>325</sup>, elle ne sera jamais démentie. Les ressources propres de l'écrit sont ainsi au fondement de la poétique de Ponge, et de son projet heuristique, projet de conviction et de persuasion tout aussi bien. Si en effet « la moindre chose » mérite attention, il importe d'amener le lecteur à la reconsidérer pour qu'elle cesse d'être « sage comme une image » : l'univers auquel s'attache Ponge est donc un univers quotidien, mais qui doit être perçu selon des modalités qui en altèrent l'impression de trop grande familiarité. Le recouvrement important des « répertoires » (Iser) des textes et du lecteur est, comme pour Sarraute, un élément important de la poétique de Ponge : il participe d'un refus des « grands sujets » au profit du plus proche, du plus prosaïque. Au plan de la lecture, ce recouvrement facilite la regramatisation, et, pour reprendre les mots de Ponge, une « modification des choses par la parole » plus immédiate, ces choses étant à portée de main et de regard. Mais il constitue également un risque, dans la mesure où il peut conduire à une lecture « quasi-pragmatique » (Stierle), qui occulte la différence entre « monde des choses » et « monde du texte », interdisant donc au second toute action sur

<sup>323</sup> La gêne de Ponge à l'égard de la contrainte de la collection « Une œuvre. Un portrait » (qui, comme son nom l'indique, faisait figurer un portrait de l'auteur sur la couverture), dans laquelle paraît *Douze petits écrits*, confirme le fait qu'il n'entendait pas voir confondre sa personne avec l'auteur qui pouvait naître de ce livre, et qu'il conçoit précisément l'écrit comme un moyen de ne pas avancer à visage découvert. Envisageant un portrait de Chagall, Ponge écrit ainsi en 1924 : « Il saurait trouver une cachette. Sinon, Yves Alix « me » masquerait assez bien, selon les satires » (*Corr.* I, I. 31, p. 36). Il renoncera même au dernier moment au portrait de Chagall, ce qui retardera la sortie du livre (*ibid.*, I. 67, p. 65).

<sup>324</sup> Ce que tend à confirmer, dans la suite du livre, le caractère explicitement politique des « Quatre satires » et des « Trois apologues » notamment. Le dernier des *Douze petits écrits* figure cependant l'émergence d'un *nous* qui inclut un lecteur plus anonyme, figurant une communauté se constituant dans le livre : « Pauvre lecteur, parfois j'en suis maussade ! Leurs maladies honteuses [celles des « tas d'expressions, des choses à dire »], à la bonne heure, ne nous gênent plus beaucoup » (« Sur un sujet d'ennui », *ibid.*, 11).

<sup>325</sup> Comme en témoigne notamment la « Tentative orale ».

le premier, puisqu'il y est réduit *a priori*.

La production d'« écrits les plus écrits qui soient », que figure par exemple « la sagesse / hermétique » de la tortue (*DPE*, I, 5) se prolonge donc au-delà de la période des *Douze petits écrits*, et constitue un enjeu pragmatique majeur, même s'il a été souvent perçu comme un signe de préciosité, entendue en un sens péjoratif. La lettre à René de Solier déjà évoquée permet de saisir la manière dont Ponge lie étroitement le caractère écrit de ses œuvres à leur efficacité. A propos du « tour oral » que Solier discerne dans les *Douze petits écrits*, Ponge écrit en 1956 (dans une lettre non envoyée) :

**Voici le plus étonnant : c'est dans les écrits les plus écrits qui soient, écrits inscrits, gravés dans la pierre (les plus dénués de ton ou de timbre personnel) [...], dans les EPITAPHES, que ce TOUR ORAL me paraît paradoxalement le plus justifié, le plus nécessaire : « PASSANT, ARRÊTE-TOI ET LIS. Tu vois ici... Ici repose...etc. JE SUIS MORT dans la Nième année de mon âge, etc. » Que cela soit à épeler, nul doute (de la voix même du passant, du lecteur). Ainsi s'agit-il (même dans Le Parti pris « des choses ») non tellement d'une « Leçon de choses » que d'une LEÇON DE LECTURE. Ne mérite d'être écrit que ce qui peut être épelé mot à mot, lettre à lettre, que ce qui peut servir à apprendre à lire (c-à-d apprendre à penser)(PAT, 328).**

La référence, courante chez Ponge, aux inscriptions gravées dans la pierre, figure ici l'importance accordée à la matérialité de la lettre, et à la fermeté de l'écrit. Le « TOUR ORAL » perçu par René de Solier se trouve rattaché paradoxalement à l'écrit lui-même, en tant qu'il ne porte pas la marque d'une subjectivité préconstituée. L'écrit type tel que l'envisage Ponge ici est celui où l'auteur est déjà mort<sup>326</sup>. Ponge le relie significativement à l'instauration d'un lien avec le destinataire : le « TOUR ORAL » - écrit en lettres capitales, comme gravées - résulte de la lecture, et de la communication écrite. C'est par son caractère éminemment écrit, faisant fi des évidences de la communication courante (orale), qu'une œuvre se met en position d'apprendre à lire à son lecteur. L'oralité, sans être rejetée *a priori*, ne doit pas faire oublier le caractère écrit du texte. En quelque sorte, elle vient en surimpression. On peut même dire, en songeant à la « Tentative orale », qu'elle n'intervient qu'en aval de la lecture, quand le texte est réutilisé pour « gagner le coup » dans une discussion (*M*, I, 655) : apprendre à lire, c'est aussi apprendre à parler (le texte fait entendre la voix du lecteur).

Dès 1926, contre une confiscation esthétisante de l'héritage mallarméen par Valéry, qualifié à l'occasion de « disciple soufflé de verre », Ponge affirme que « les écrits les plus écrits qui soient », dont l'œuvre de Mallarmé constitue sans conteste un modèle, ont, en tant que tels, une finalité pratique :

**A ceux qui ne veulent plus d'arguments, qui ne se contentent plus des proverbes en fonte, des armes d'enfermement mutuel, Mallarmé offre une massue cloutée d'expressions-fixes, pour servir au coup-par-supériorité. Il a créé un outil anti-logique. Pour vivre, pour lire et écrire. Contre le gouvernement, les**

<sup>326</sup> L'auteur mort permet que s'entende « la voix même du passant, du lecteur ». Sans qu'il faille réduire le propos de Ponge à la préfiguration d'une théorie à venir, le parallèle avec les mots célèbres de Barthes est néanmoins frappant : « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (« La mort de l'Auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 69).

**philosophes, les poètes-penseurs. Avec la dureté de leur matière logique. [...] N'importe quel hasard élevé au caractère de la fixité. Proverbes du gratuit. Folie, capable de victoire dans une discussion pratique (« Notes d'un poème (sur Mallarmé) », PR, I, 182).**

L'écrit ferme, « anti-logique », apparemment détaché des contraintes de la pensée pratique telle qu'elle s'impose dans les appareils d'état et les systèmes de pensée<sup>327</sup>, apprend à lire - activité faisant le lien entre « vivre » et « écrire » - et donne lieu à une réutilisation dans l'échange oral. Là réside pour Ponge la leçon de Mallarmé : accentuer le caractère écrit d'une œuvre permet d'en assurer l'efficacité<sup>328</sup>.

L'écrit qui se donne pour tel délimite en effet un monde du texte distinct du monde réel, et se prémunit d'une lecture qui chercherait à le désambiguïser, au nom d'une maîtrise du sens *a priori*, ou d'une connaissance préconstruite de la « notion » que le texte explore. L'enjeu est évidemment crucial pour *Le Parti pris des choses* : une lecture du sommaire fait apparaître un ensemble de « choses » qui évoquent des référents familiers : « L'Orange », « Le Cageot », « Les Mûres », on connaît cela. Pourtant, dès l'abord de la « petite brochure grise »<sup>329</sup>, la continuité entre univers du texte et univers perçu comme « réel » paraît problématique. Le titre d'abord, s'il ne pose pas de problème lexical, n'en est pas moins mystérieux, puisque, sans qu'y apparaissent de marques de subjectivité, il juxtapose un mouvement volontariste (« parti pris ») et un nom neutre, ne faisant pas débat *a priori*<sup>330</sup>, et ne nécessitant donc pas de « prendre parti ». La consultation de la table des matières rend en outre problématique l'horizon thématique désigné par ce titre, puisque, si l'on y rencontre des pièces qui semblent pleinement correspondre à ce que l'on entend par « choses » (« L'huître », « Le Pain », etc.), d'autres renvoient à des référents animaux (« Le Papillon », « La Crevette ») ou humains (« Le Gymnaste », « La jeune Mère »), ou même n'évoquent rien de connu (« R. C. Seine N° »)<sup>331</sup>. D'autres encore réfèrent à des réalités beaucoup plus vastes, que l'on est peut enclin

<sup>327</sup> On peut noter le rapport ambivalent que Ponge entretient déjà avec la « poésie » : s'il loue Mallarmé d'avoir « une haute idée du pouvoir du poète », il fustige une certaine idée de la poésie, et les pratiques afférentes chez les « poètes-penseurs ». Le poète n'est digne d'admiration que dans la mesure où il envisage ses écrits en termes d'effets, de « pouvoir » en l'occurrence.

<sup>328</sup> Si, on l'a vu, la parole est bien appréhendée « en situation », la situation de parole qu'il entend instaurer dans l'écrit suppose une prise de parole spécifique (voir *supra* I.1.1. « Francis Ponge et la rhétorique cloutée »).

<sup>329</sup> *Corr.* I, I, 266 en date du 6/07/1942, p. 273 : Ponge écrit : « La chère petite brochure grise (choix et arrangement y sont de toi excellents) s'impose à moi chaque jour, après m'avoir surpris d'orgueil ». Comme Ponge le rappelle ici, Paulhan a arrêté le choix définitif des textes figurant dans le volume, et leur ordre. Le titre est en revanche bien le fait de Ponge.

<sup>330</sup> Si le mot *choses* n'est pas connoté axiologiquement en langue, le titre dans son ensemble est en revanche « polémique » si on le considère dans le champ poétique de l'époque. Comme le rappelle Bernard Beugnot : en « [proposant] un nouvel objet poétique, la chose », Ponge « récusé la poésie du sentiment et de l'intimité » (*Poétique de Francis Ponge, op. cit.*, p. 48). Nous y reviendrons.

<sup>331</sup> Ce titre reproduit l'en-tête des formulaires des Messageries Hachette, où travaillait Ponge au moment de la rédaction de ce texte. On peut signaler encore l'hermétisme relatif de titres tels que « « Rhum des fougères » ou « Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard ».

à qualifier habituellement de choses, comme « Végétation » ou « Faune et Flore »<sup>332</sup>. Enfin, l'ancrage dans un univers référentiel très défini apparaît dans « Le Restaurant Lemeunier rue de la Chaussée-d'Antin », qui désigne un objet singulier qu'il semble important de pouvoir identifier<sup>333</sup>. Ainsi, au-delà des unités thématiques qui se font jour (cycle de poèmes à référents humains, par exemple), le parcours de lecture s'annonce d'emblée fait de changements de perspective, et les liens entre textes et « monde réel » apparaissent complexes et variés.

La discontinuité - ou du moins le rapport problématique - entre le référent auquel renvoie le titre et le texte que nomme ce même titre, est marquée notamment par la prolifération des considérations métalinguistiques qui parsèment le recueil. Ce trait bien connu de la poétique pongienne apparaît par exemple à l'attaque du « Cageot » :

***A mi-chemin de la cage au cachot, la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie (PPC, I, 18).***

La première partie de la phrase déplace d'emblée l'attente suscitée par le titre : l'image familière que suscite le mot « cageot », d'usage courant, n'est pas première dans le texte, qui traite d'abord du signifiant, et se signale donc avant tout comme construction discursive. L'objet commun ne se manifeste que dans un second temps. Il apparaît donc rapidement à la lecture que la « chose » qu'évoque le titre du recueil est saisie à travers la médiation de la langue, de sorte que les « choses » du recueil ne se superposent pas exactement aux choses telles qu'elles sont envisagées dans les échanges courants, où cette médiation n'est qu'accidentellement perçue. Dans ce texte particulier, la part des représentations verbales dans l'appréhension de ce qui est désigné par « cageot » se trouve ainsi mise en évidence. La fin de l'extrait que nous citons renforce cette défamiliarisation à l'égard des objets du quotidien, dont traite pourtant le texte : le déictique (« ces fruits ») crée une impression de proximité avec les objets désignés, proximité que la périphrase annule, puisqu'elle désigne ces objets courants d'une manière *visiblement* peu commune<sup>334</sup>.

Cette mise en relief du signifiant dans l'appréhension de la chose peut s'exhiber sous la forme d'une coïncidence finalement obtenue entre le texte et son objet, comme à la fin des « Mûres », où le mot se trouve justifié par le texte qui, du même coup, peut s'achever : « *mûres*, parfaitement elles sont mûres - comme aussi ce poème est fait »

<sup>332</sup> Ces variations dans la titrologie, déjà évoquées plus haut, annoncent la tension interne au recueil entre abstraction et particularisation.

<sup>333</sup> « Les trois Boutiques » est également situé géographiquement avec beaucoup de précision : « Près de la place Maubert, à l'endroit où chaque matin de bonne heure j'attends l'autobus, trois boutiques voisinent » (PPC, I, 41). Ce texte devait en outre figurer dans la chronique que Paulhan crée en 1933 dans la NRF, chronique constituée « d'une note d'une demi-page, très simple, sur un spectacle, un événement, n'importe quoi » (Corr. I, I, 164, p. 168). Paulhan le refuse pour la chronique, mais l'intègre au *Parti pris* : le texte ne devient poème que de façon circonstancielle, et permet donc cette souplesse dans la référenciation (l'allusion à des boutiques parisiennes précises passant au second plan hors de la chronique).

<sup>334</sup> Outre la formulation périphrastique, la syntaxe travaillée, avec le rejet du verbe en fin de proposition, renforce l'exhibition du caractère écrit du texte.

*ibid.*, 18). Si le personnage du « poète », qui accomplit sa « promenade professionnelle » (*ibid.*) semble avoir ici pour fonction de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu »<sup>335</sup>, les retrouvailles finalement obtenues entre signifiant et signifié apparaissent bien comme le fruit d'un « faire » exhibé plus ou moins ironiquement, qui *a contrario* suggère la distance séparant le mot de la chose, que seule la facticité du texte, son artificialité, permettent un instant de combler : « Les Mûres » du titre sont « faites » par le texte, de sorte que l'évidence première du référent se trouve *in fine* remise en cause. C'est dans cette même perspective qu'on peut lire le cratylisme du « Gymnaste »<sup>336</sup> : selon Genette, il trouve sa source dans le constat mallarméen du « défaut des langues » et tente d'y répondre « par le jeu des motivations indirectes »<sup>337</sup>, mais cette réponse même suppose une prise de conscience d'un écart à combler. La virtuosité ostentatoire du texte est du reste mimétique des acrobaties du gymnaste, « parangon de la bêtise humaine », de sorte que le cratylisme du poème apparaît comme une prouesse un peu suspecte.

La distorsion entre la « chose » du texte et la chose telle qu'elle est connue à l'avance par le lecteur peut se manifester encore par l'exploitation des déterminations graphiques du signifiant : les deux « I » du papillon, « dont les ailes symétriques flambèrent » servent ainsi de matrice au poème, et se disséminent à travers tout le texte (« allumette », « d'ailleurs », « guenille », « chenille ») (*PPC*, I, 28). Sans rêverie cratylenne sous-jacente, la séquence « -âtre » présente dans le mot « huître » a eu une influence dans l'écriture du texte du même nom (« opiniâtre », « verdâtre », « blanchâtre », etc.) (*ibid.*, 21).

Plus généralement, l'indétermination du contexte d'énonciation et du cadre pragmatique dans lequel s'insèrent les textes du *Parti pris des choses* rend difficile la sélection par le lecteur d'un sens univoque, d'autant que Ponge s'attache à exploiter au maximum la polysémie des termes. Pour reprendre l'exemple du « Papillon », deux sens du mot sont simultanément actualisés. L'acception, donnée par Littré, de « nom donné à la flamme de certains becs de gaz qui s'étale en forme de papillon », est ainsi tressée de façon serrée avec l'acception zoologique plus courante du terme : la « véritable explosion d'où les ailes symétriques flambèrent » trouve un écho dans le troisième paragraphe, où le papillon est décrit comme « allumette volante », dont la « flamme n'est pas contagieuse », et se conduit en « lampiste », « [vérifiant] la provision d'huile de » chaque fleur (*ibid.*, 28). La « réalité » familière, connue d'avance, est une fois encore déstabilisée par l'importance accordée dans le texte au *papillon* considéré *dans* la langue française. Au cours de la lecture, on est donc amené à se demander si le titre ne mériterait pas d'être mis en mention, puisque l'on ne sait plus exactement de quoi l'on parle du papillon (l'animal, ou l'objet) ou de *papillon* (le mot) -et de même de l'huître ou de *huître*, de

<sup>335</sup> S. Mallarmé, « Le tombeau d'Edgar Poe », *Poésies* (1870-1898), Ed. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 1992, p. 60.

<sup>336</sup> Rappelons le début de ce poème, significatif de la démarche de Ponge dans cette pièce : « 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. [§] Moulé dans un maillot qui fait deux plis sur l'aine il porte aussi, comme son Y, la queue à gauche » (*ibid.*, 33).

<sup>337</sup> G. Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, « Poétique », 1976, p. 378.

l'orange ou de *orange*, etc. Mais cette hésitation n'est jamais tranchée, puisque la mise en relief du signifiant apparaît comme un enrichissement, un renouvellement du signifié, sans qu'il s'y substitue. Ce sont donc finalement les représentations préconstruites des choses qui se trouvent mises en cause par cette oscillation entre mot et chose, qui nous empêche de choisir entre l'un et l'autre, la « réalité » étant constituée de ces deux éléments.

Ce travail sur le lexique, souvent souligné par la critique pongienne, n'est pas seul en cause dans la déstabilisation de la référenciation des textes. Ponge s'emploie à susciter une activité lectrice consciente, à ce que son lecteur n'oublie pas qu'il se trouve face à un texte écrit. A cet égard, la syntaxe très travaillée de la prose du *Parti pris des choses* joue un rôle important, dans la mesure où elle contribue à ralentir la lecture, à renforcer l'ambiguïté des textes, et par là même à lutter contre des automatismes de lecture et de parole. « Que le lecteur ici ne passe pas trop vite », prévient « Le Galet » (*ibid.*, 55) : pour que la *réalité* que le texte cherche à construire, en partie contre les représentations préexistantes, puisse être actualisée dans la lecture, il convient de bloquer la projection dans le texte de ces représentations. Il s'agit donc que le texte ne soit pas traversé trop rapidement par un lecteur qui le traiterait avec le même regard désinvolte et utilitariste qu'il porte habituellement sur les choses. La disjonction de termes syntaxiquement liés est l'un des moyens qui permettent de ralentir la lecture, comme dans le début de ce texte :

***Dans le brouillard qui entoure les arbres, les feuilles leur sont dérobées ; qui, déjà, décontenancées par une lente oxydation, et mortifiées par le retrait de la sève au profit des fleurs et fruits, depuis les grosses chaleurs d'août, tenaient moins à eux (ibid., 22).***

La désarticulation de la syntaxe courante est ici manifeste : le pronom relatif et son antécédent (« feuilles ») sont ainsi séparés par la fin de la principale, et surtout par un surprenant point-virgule. Dans la relative elle-même, le sujet est séparé du verbe par une multiplicité de constituants détachés, qui entraînent une suspension du sens. A l'intérieur même des groupes détachés, la lecture est contrainte de faire retour sur elle-même : « décontenancées » et « mortifiées » étant resémantisés par le syntagme qui les suit, le lecteur est amené à reconsidérer le sens strictement psychologique (par anthropomorphisme) qu'il avait d'abord conféré à ces adjectifs, pour l'associer à un sens plus matériel. La complexité de la phrase brouille ainsi la perception d'une continuité logique et syntaxique. La surdétermination des termes, actualisés simultanément en plusieurs acceptions, que l'on est amené à percevoir à la lecture grâce à ce travail sur la syntaxe, est donc paradoxalement facteur d'indétermination : alors que la conversation courante permet le plus souvent la sélection d'un sens pertinent eu égard à la situation d'énonciation, le texte pongien s'attache au contraire à rendre cette sélection impossible en conférant une pertinence à *tous* les sens possibles. Cette densification n'est pas le propre des textes « courts » du recueil, et se rencontre également dans des pièces de dimension relativement plus vaste. Multiplication de l'insertion de constituants, perturbation de l'ordre courant des mots sont par exemple particulièrement remarquables dans « La Crevette ». Le procédé y est d'autant plus significatif qu'il advient dans un passage où il est question de la difficulté à appréhender la crevette, qui évolue « au creux des roches, où les ondulations liquides sans cesse se contredisent, parmi lesquelles l'œil, dans une épaisseur de pur qui se distingue mal de l'encre, malgré toutes ses peines *n'aperçoit jamais rien de sûr* » (*ibid.*, 47, nous soulignons). Le milieu dans lequel

s'appréhende la crevette est celui même de l'écriture, il est pareil à l'encre, de sorte que l'animal tend à se confondre avec le matériau grâce auquel on cherche à le décrire. Mais cette confusion même est la condition de son appréhension véritable :

***L'on se trouve ici exactement au point où il importe qu'à la faveur de cette difficulté et de ce doute ne prévaille pas dans l'esprit une lâche illusion, grâce à laquelle la crevette, par l'attention déçue presque aussitôt cédée à la mémoire, n'y serait pas conservée plus qu'un reflet, ou que l'ombre envolée et bonne nageuse des types d'une espèce représentée de façon plus tangible dans les bas-fonds par le homard, la langoustine, la langouste, et par l'écrevisse dans les ruisseaux profonds. Non, à n'en pas douter elle vit tout autant que ces chars malhabiles, et connaît, quoique dans une condition moins terre à terre, toutes les douleurs et les angoisses que la vie partout suppose... (ibid.).***

La complexité de la phrase conduit le lecteur à adopter très exactement la démarche dont le texte résulte : alors que l'animal crevette tend à se rendre imperceptible, et se cache dans une matière proche de l'encre, « La Crevette » multiplie aussi les ruptures, les dérobadés, qui en rendent la saisie difficile. Mais cette confusion même entre l'animal et son milieu - qu'il soit marin ou textuel - fait partie de son être, et doit être prise en compte : ramener la crevette à des formes approchantes (homard, langoustine, langouste) revient à en méconnaître la spécificité. De même, éluder les difficultés du texte, éliminer les éléments perçus comme parasites pour le ramener à un sens préconstruit et plus assuré revient à le manquer. La « leçon de lecture » coïncide très exactement avec un apprentissage de perception, et passe notamment par une acceptation de la « confusion » propre à la chose à saisir, et conséquemment au mode de référencement du texte : la complexification syntaxique de la langue, très travaillée, très écrite, du *Parti pris des choses*, participe ainsi d'une stratégie de brouillage de la référence. La lecture réflexive à laquelle invite Ponge conduit à penser la chose aussi comme construction textuelle, dont l'émergence coïncide avec le moment de la lecture : « l'on se trouve ici exactement », la formule située au début de cet extrait, désigne bien le lieu du texte comme celui de la formation de la chose dans la lecture<sup>338</sup>.

L'intensification des négations propres à la communication écrite telle qu'elle se fait jour dans *Le Parti pris des choses* apparaît donc comme un moyen de rendre sensible une hétérogénéité entre l'idée des « choses » telle qu'elle préexiste à la lecture, et les « choses » que présente le recueil : le vacillement des représentations résulte de la défamiliarisation des référents, de l'exhibition de la médiation de la langue, de la complexification de la syntaxe, de sorte que l'on ne peut envisager la référence dans le texte sur le mode du « reflet », de « l'ombre envolée » (« La Crevette », *ibid.*, 47). Cette indétermination des « choses » est rendue d'autant plus perceptible que les « écrits les plus écrits qui soient » (*PAT*, 328) imposent une lenteur, amenant le lecteur à faire retour sur des passages antérieurs du texte et sur ses premières interprétations, retour que la conversation courante interdit. L'évidence apparente des objets du discours, qui prévaut dans les échanges courants mais fait défaut dans l'écriture, ne fait donc pas l'objet d'un comblement par Ponge, qui au contraire approfondit ce défaut pour multiplier les

<sup>338</sup> « Ici », le terme se trouve déjà dans le passage du « Galet » cité plus haut : « que le lecteur *ici* ne passe pas trop vite » (*ibid.*, 54, nous soulignons).

ambiguïtés et les possibilités de sens. Les « erreurs » d'interprétation, ou tout du moins les corrections successives qu'impose l'œuvre, bloquent la réduction des « choses » à des symboles stables et préconstruits, mettant ainsi le lecteur dans une position favorable à l'appréhension de la « qualité différentielle » dont Ponge cherche à le convaincre.

### II.2.2.1.3. Un je ambigu

Les incertitudes de la référenciation sont en outre renforcées du fait du cadrage énonciatif indécis : si l'évidence du « quoi » apparaît rapidement comme un leurre, elle n'est en rien compensée par la stabilité d'un « qui » dont la vision singulière conférerait une cohérence, même subjective, à ces « choses » étranges que le recueil donne à lire. Un « parti pris » est annoncé dans le titre, mais il est difficilement rapportable à un sujet défini qui l'assumerait en première personne<sup>339</sup>. Le nom de « Ponge » apparaissait, bien que de façon ambiguë, dans *Douze petits écrits*. Cet arrimage du *je* au nom de l'auteur n'est pas explicité dans le deuxième livre<sup>340</sup>. Que les marques de première personne soient peu nombreuses dans *Le Parti pris des choses* est une évidence, devenue par la suite un truisme de la critique pongienne. Le trait important, dans la perspective qui est présentement la nôtre, est que ce *je* est dépourvu de déterminations psychologiques marquées, et qu'il est difficilement assignable à une identité fixe. Malgré l'absence de tout trait fictionnel saillant, il est difficile de rattacher cette première personne discrète au nom d'auteur figurant sur la couverture<sup>341</sup>, d'ailleurs peu connu en 1942, au moment de la parution du livre<sup>342</sup>. Dans quelques pièces cependant se laissent entrevoir certains traits qui tendraient à caractériser cette première personne. C'est particulièrement le cas dans les « Notes pour un coquillage », où s'affirment des goûts, voire un imaginaire, qui peuvent particulariser ce *je*. Le début du texte donne d'emblée à lire cette présence de la première personne, plus forte que dans les autres pièces : « 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). A ce stade, le *je* apparaît peu particularisé, et la « démesure » évoquée peut être envisagée non pas tant comme le fruit de la libération d'un imaginaire singulier que comme le résultat d'un dispositif dont tout un chacun peut faire l'expérience.

<sup>339</sup> C'est bien l'un des sens du titre, le plus évident : prendre le parti des choses, contre un sujet poétique stabilisé, faisant écran au texte et au monde. Mais on peut évidemment entendre le génitif en un autre sens, le livre donnant aux choses l'occasion d'exprimer leur parti pris. Cette seconde interprétation suppose toutefois de faire d'un référent non humain le sujet (grammatical) de l'expression « prendre parti », ce qui est inhabituel. On peut donc légitimement supposer que ce dernier sens n'est pas spontané, et n'advient qu'au cours de la lecture.

<sup>340</sup> Malgré quelques signatures indirectes, « la formule perle » de « L'Huître » ou la « Foule Provençale » des « Notes pour un coquillage » par exemple.

<sup>341</sup> Cette question du « Je-Origine » (K. Hamburger), fictif ou non, rejoint, on le pressent, le problème du statut générique de l'œuvre, dont il sera question un peu plus loin.

<sup>342</sup> *Douze petits écrits* a suscité peu d'échos. Et, entre 1926 et 1942, Ponge n'a publié que peu de textes, dans des revues certes prestigieuses, mais à intervalles assez longs (*La Table ronde* en 1928, *Le Surréalisme au service de la Révolution* en 1930, la *NRF* en 1932 et 1933, *Mesures* en 1935 et 1936, *Cahiers d'Art* en 1940). Le nom de Ponge n'est donc connu que de cercles restreints.

Mais toute la suite du texte repose sur l'oscillation entre ce *je* sans qualité propre, support d'une expérimentation perceptive, et un *je* à la subjectivité plus affirmée, exprimant ses goûts et ses choix. La partie centrale du texte laisse particulièrement entrevoir cette seconde possibilité : « Je puis me plaire à considérer Rome ou Nîmes, comme le squelette épars [...] d'un ancien colosse en chair et en os », « Que j'aimerais qu'un jour l'on me fasse entrevoir qu'un tel colosse a réellement existé, qu'on nourrisse en quelque sorte la vision très fantomatique et uniquement abstraite sans aucune conviction que je m'en forme » (*ibid.*, 39) sont bien l'expression de vœux singuliers. La suite du texte, séparée par une astérisque du fragment précédemment cité, semble de prime abord confirmer cette subjectivation de la première personne, dont la coïncidence avec l'écrivain s'affirme, puisque les goûts exprimés se particularisent dans le domaine de l'esthétique, et dessinent une ébauche d'art poétique :

***Je ne sais pourquoi j'aimerais que l'homme, au lieu de ces énormes monuments qui ne témoignent que de la disproportion grotesque de son imagination et de son corps [...], au lieu encore de ces statues à son échelle ou légèrement plus grandes (je pense au David de Michel-Ange) qui n'en sont que de simples représentations, sculpte des espèces de niches, de coquilles à sa taille, des choses très différentes de sa forme de mollusque mais cependant y proportionnées [...]. De ce point de vue j'admire surtout certains écrivains ou musiciens mesurés, Bach, Rameau, Malherbe, Horace, Mallarmé -, les écrivains par-dessus tous les autres parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir : je veux dire LA PAROLE. Ô Louvre de lecture, qui pourra être habité, après la fin de la race peut-être par d'autres hôtes, quelques singes par exemple, ou quelque oiseau, ou quelque être supérieur, comme le crustacé se substitue au mollusque dans la tiare bâtarde (*ibid.*, 40).***

A première vue, il s'agit encore, comme dans le paragraphe précédent, d'exprimer des goûts propres à un individu (« Je ne sais pourquoi j'aimerais », « j'admire surtout »). Mais une tension s'instaure cependant entre les goûts affirmés ici, l'esthétique qui en découle - esthétique de la juste mesure, dont certains maîtres sont énumérés - et la rêverie énoncée dans le début du texte, s'étayant quant à elle sur un geste premier de « démesure », et aspirant à voir surgir de terre des géants que l'on pourrait toucher. A *posteriori*, le *je* qui prend la parole dans ce dernier fragment du texte ne se superpose donc pas exactement à celui qui s'exprimait au début, ou du moins il en corrige le propos : l'idéal esthétique ici défendu, dont la coquille du mollusque est le paradigme, entre en contradiction avec la rêverie précédente. Finalement, le texte qu'il nous est donné de lire se veut empreint de cette esthétique de la mesure, et constitue donc une correction de cette rêverie, marquée par la démesure d'une fantasmagorie toute personnelle. A y regarder de plus près, le paragraphe précédent préparait ce retournement : l'aspiration à ce que la vision prenne corps (« que j'aimerais qu'un jour l'on me fasse entrevoir qu'un tel colosse a réellement existé ») est abandonnée au profit de la jouissance plus concrète qu'offre le mollusque :

***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 (*ibid.*, 39).***

La dynamique du texte n'est donc pas le déroulement d'un imaginaire subjectif, mais au contraire le renoncement à des chimères personnelles, ou leur dépassement. De ce mouvement peut naître une parole commune, qui s'appuie sur une expérience collective et non plus sur une vision particulière : le *je* cède la place au *nous*. De même, dans le passage que nous avons plus longuement cité, le « Louvre de lecture » figure cette parole qui cesse d'être personnelle et, partant, permet une appropriation dans la lecture. Dans ces « Notes », comme plus généralement dans *Le Parti pris des choses*, l'espace de la lecture se déploie à partir d'une mise entre parenthèses des déterminations subjectives de l'instance auctoriale, qui permet la fondation d'un lieu public<sup>343</sup>. Cet espace ouvert à tous les êtres dépasse même le cadre humain, puisque la frontière des espèces est transgressée et que ce « Louvre de lecture » peut même servir *in fine* aux animaux. Si la création d'un monument de parole public a une vocation anthropologique, cette vocation a notamment pour visée la relativisation de l'homme et le rejet d'un anthropomorphisme excessif. Du *nous*, le texte glisse au *on* - à entendre dans son sens étymologique d'« homme » - dont la disparition est envisagée sereinement, rappelant le caractère précaire et provisoire du genre humain. Le grain de sable persiste dans son être, après même qu'un quelconque sujet n'a la possibilité de le « démesurer » à sa fantaisie : « ENFIN ! *l'on* n'est plus là et ne peut rien reformer du sable, même pas du verre, et C'EST FINI » (*ibid.*, 41)<sup>344</sup>.

Le parcours que dessine « Notes pour un coquillage », de la démesure à l'idéal esthétique, éthique et anthropologique de la mesure, se juxtapose ainsi au mouvement qui part d'une vision subjective à une parole impersonnelle, lieu où peut s'inventer un *nous* dans la lecture. Mais ce lieu, s'il est habité par des êtres indéterminés à l'avance, est malgré tout fortement inscrit dans une institution : la littérature. La référence au musée, à travers la mention du « Louvre », souligne à elle seule la nécessité ressentie d'une institution qui garantisse la possibilité d'un tel lieu. Par ailleurs, si les modèles artistiques convoqués sont « écrivains ou musiciens », ce sont « les écrivains par-dessus tout » qui sont susceptibles de construire le « monument » en l'honneur de la « PAROLE »<sup>345</sup>. Tout se passe donc comme si l'effacement des déterminations subjectives de l'énonciateur, l'instauration d'un *nous* lui aussi indéterminé, ne pouvaient s'accomplir que dans un cadre qui permette cette exploration des ressources de la parole dégagée des contraintes pragmatiques courantes, cadre qu'offre, précisément, l'institution littéraire.

Nous avons souligné plus haut la difficulté de faire référer le *je* (les *je* serait plus exact) du *Parti pris des choses* à l'auteur du livre lui-même. « Notes pour un coquillage », texte décidément crucial pour aborder ces questions, permet à la fois de confirmer et de

<sup>343</sup> On voit bien de ce point de vue l'écart qui sépare l'espace de la lecture tel qu'il se figure dans *Le Parti pris des choses*, de la prise de parole hésitante, prise encore dans le face à face privé avec Paulhan, qui ouvrait les *Douze petits écrits*.

<sup>344</sup> Comme le note avec raison Bernard Beugnot, le texte fait écho au fragment des deux infinis (« Disproportion de l'homme »), dans les *Pensées*, mais cette relativité de l'homme, envisagé sur un mode non tragique, en prend le contre-pied.

<sup>345</sup> On notera dans cette pièce, comme souvent dans l'ensemble du recueil, le recours fréquent aux majuscules, qui insistent typographiquement sur le caractère inscrit de la parole : l'impersonnalité de la parole se conquiert grâce aux ressources qu'offre l'écrit.

nuancer cette affirmation. Si la première personne apparaît traversée de contradictions, et ne peut être envisagée comme sujet psychologique et unifié, elle se caractérise néanmoins par son activité scripturaire : les choix esthétiques défendus à la fin des « Notes », qui coïncident avec la poétique du texte lui-même, le confirment<sup>346</sup>. Un pas de plus est rendu possible, par quelques marques de signature interne, qui tendent à identifier ce *je* écrivant au nom d'auteur. Citons à ce propos le passage des « Notes pour un coquillage » où apparaît la « Foule Provençale » :

***Je puis me plaire à considérer Rome, ou Nîmes, comme le squelette épars, ici le tibia, là le crâne d'une ancienne ville vivante, d'un ancien vivant, mais alors il me faut imaginer un énorme colosse en chair et en os, qui ne correspond vraiment à rien de ce qu'on peut raisonnablement inférer de ce qu'on nous a appris, même à la faveur d'expressions au singulier, comme le Peuple Romain, ou la Foule Provençale » (ibid, 39).***

La « Foule Provençale », avec ses majuscules un peu étranges en contexte, rappelle bien les initiales de l'auteur. Dans la logique du texte, cette inscription détournée du nom d'auteur ne suffit pas à justifier la rêverie personnelle, ces « expressions *au singulier* » ne compensent pas l'absence de fondement rationnel et objectif de la rêverie. Cette signature ne saurait donc à elle seule permettre de conférer une légitimité au texte, même si le singulier renvoie en l'occurrence à un collectif, ainsi que le note Jacques Derrida :

***Comme le Peuple Romain, la Foule Provençale porte des initiales majuscules. Ce sont celles du signataire, et, à l'exception du ge de Francis Ponge, on retrouve dans ces noms, à la fois de choses et de personnes, ces noms de personne, ces noms anonymes que sont une foule et un peuple, toutes les lettres de son propre nom.***<sup>347</sup>

Le « propre nom » se disperse ainsi dans le nom de « choses », dans l'anonymat d'un collectif, de sorte que le nom de l'auteur résulte aussi des choses (de celles qu'il considère, des textes qu'il produit) dont il prend le parti, et ne renvoie pas seulement à une instance préexistante. En cela, la déclaration provocante et pour partie humoristique de Derrida selon laquelle il va faire de Francis Ponge « sa chose »<sup>348</sup> dit bien l'instabilité instaurée dans les textes quant au statut du *je* et de l'auteur : tout comme les « choses » existent en amont de la lecture, et sont le fruit d'une construction discursive (l'orange est le fruit orange, le mot *orange*, et le texte « L'Orange »), Francis Ponge est une personne dont l'existence « réelle » semble attestée par la couverture du livre, et une chose à

<sup>346</sup> Cette identité du *je* percevant avec le *je* écrivain se manifeste encore explicitement à la fin du « Galet », qui correspond, dans l'agencement du recueil voulu par Paulhan, à la fin du livre : « 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. [§] [...] 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). L'émergence d'une figure d'écrivain coïncide, dans une relation d'interdépendance, avec un effet perceptible sur un lecteur, qui lui-même appréhende le texte à travers (ou avec, à côté) des discours que ce texte a suscités (ceux des critiques, même s'ils apparaissent ici de façon burlesque).

<sup>347</sup> J. Derrida, *Signéponge, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1988, p. 91.*

<sup>348</sup> « Francis Ponge aujourd'hui sera ma chose » (*ibid.*, 15), simplifié plus loin en « Francis Ponge sera ma chose » (*ibid.*, 16).

construire et à s'approprier dans la lecture <sup>349</sup> .

Non plus que les « choses » nommées dans les textes ne coïncident de façon évidente avec les représentations qui en sont communément admises, le *je* qui parle ne peut être rapporté de façon univoque à une personne définie. L'exemple des « Notes pour un coquillage », qui nous a particulièrement retenu, problématisait la première personne. Mais le plus souvent, outre son statut de scripteur organisant et/ou commentant son discours, le *je* n'apparaît que comme simple foyer perceptif, tantôt présent à travers une description focalisée, tantôt s'absentant, de sorte que le discours revêt une portée plus générale <sup>350</sup> . Le *je* participe ainsi de l'indécision où se trouve le lecteur pour délimiter l'extension du référent du texte, le temps verbal ayant par là même valeur de présent d'énonciation et valeur gnomique.

« La moindre chose » : l'objet que se donne Ponge lorsqu'il formule la poétique du parti pris se définit par sa proximité, sa quotidienneté. Mais son projet d'écriture suppose que ces choses ne soient plus « sages comme des images » (*PE*, II, 1032), et qu'elles soient appréhendées dans leur énigmaticité, donc qu'elles échappent à la familiarité et au rapport exclusivement utilitariste qui régit habituellement leur perception. Plus qu'une donnée évidente, la « chose » est à construire dans le texte, de sorte que la « réalité » qu'il constitue ne soit pas dans une relation de pure continuité mimétique avec la réalité préexistante, à travers laquelle la chose est couramment envisagée. D'où la nécessité, pour que le lecteur puisse percevoir l'inédit de la chose que les œuvres tentent de formuler, la « qualité différentielle » qu'ils essayent de mettre en forme, qu'une césure soit perçue entre réalité extratextuelle et monde du texte : le « manège » des paroles quotidiennes doit être mis hors jeu dans la relation entre l'œuvre et son récepteur. L'exploitation des ressources propres de l'écrit, hautement revendiquée par Ponge, est donc un moyen d'accentuer les indéterminations qui permettent d'extraire les choses de leur « valeur habituelle de signification » (*PR*, 173), extraction nécessaire à une connaissance renouvelée à leur propos <sup>351</sup> . La référenciation des « choses » qui peuplent *Le Parti pris* est ainsi rendue problématique par l'utilisation des ambiguïtés que permet l'écrit quant à la situation d'énonciation, à la complexification de la syntaxe, à la sélection des signifiés pertinents, dans un contexte pragmatique indécis. Jouer l'écrit contre l'oral, c'est pour Ponge se donner les moyens de mettre son lecteur en position d'appréhender et de co-construire les « choses » dans la complexité que les automatismes de la communication usuelle occultent.

<sup>349</sup> Jean-Marie Gleize analyse également la signature de « L'Huître », jouant de même sur les initiales (« une formule perle ») comme un moyen de résorber la personne de l'auteur dans son écrit : « La signant, [celui qui signe] fait advenir la formule, il est devenu ce qu'il signe, comme la bougie, il s'est "noyé dans son aliment" » (*Poésie et figuration, op. cit.*, p. 191).

<sup>350</sup> Sur la présence intermittente de la première personne dans « De l'eau » et « Pluie », voir notre commentaire *supra* II.1.2.2.1. « Abstraction et particularisation ».

<sup>351</sup> Ponge donnera plus tard, dans le dossier de « La Figue », à la date du 7 avril 1958, une formulation frappante résumant cette démarche : « Nous aboutissons par négation (négativité) au mystère de l'objet, à la preuve de l'existence indescriptible, à la qualité différentielle de l'objet (ici, de chaque fruit) » (*CFP*, II, 768).

Cette indétermination de l'écrit, son « ambiguïté », ne peut s'acquérir selon Ponge que dans le cadre d'une expérimentation verbale, cadre qu'offre la littérature, qu'il revendique d'emblée, et dont il ne tentera jamais de s'extraire. Pour autant, il importe que ce cadre ne contraigne pas à son tour à prendre des « poses », en imposant dans l'écrit des codes aussi rigides et balisés que ceux qui prévalent dans les échanges oraux, réduisant souvent les interlocuteurs à ne se comporter qu'en « bouffons ». L'effort de conviction qui guide le projet de Ponge l'amène donc à questionner ce qui, au sein de l'écrit littéraire, permet de reconstituer des automatismes de perception et des situations de parole contraintes, faisant obstacle à l'efficacité de l'écrit : si la « qualité différentielle » de la chose se conçoit dans le rapport conflictuel qu'elle entretient avec les catégories qui permettent habituellement de l'appréhender, la chose-texte suppose que le lecteur qui s'y confronte se fasse critique à l'égard de ses propres catégories de lecture. Les rapports conflictuels qu'entretient l'œuvre de Ponge à l'égard du genre poésie prolongent - sans empêcher des infléchissements sensibles - le choix résolu de l'écrit.

### II.2.2.2. LA POÉSIE : DEDANS/DEHORS

*Le Parti pris des choses* peut se laisser décrire, non sans quelque nuance, comme un recueil de poèmes en prose, tandis que *Douze petits écrits* comporte une section intitulée « Trois poésies ». Mais cette inscription première dans le genre poésie s'accompagne d'emblée d'une réflexion critique, critique ambivalente qui porte pour partie sur la poésie elle-même. Au début des années 1940, elle se radicalise, allant jusqu'à rejeter toute appartenance des œuvres au genre, et cette radicalisation commence à être rendue publique en 1946 avec l'édition de la plaquette *L'Œillet, La Guêpe, Le Mimosa*<sup>352</sup>, et surtout en 1947, avec l'édition chez Mermod du *Carnet du bois de pins*, où Ponge rejette violemment, dans l'« Appendice », la lecture de son texte comme poème, lecture dont témoigne la lettre d'Audisio à lui adressée.

Il est en effet nécessaire, pour comprendre ce que Bernard Veck et Jean-Marie Gleize nomment la « stratégie de la Formulation en Acte »<sup>353</sup>, de distinguer entre plusieurs étapes de la pratique pongienne : celle où les « moments critiques » s'écrivent parallèlement aux poèmes, puis l'immixtion de plus en plus marquée de ces deux composantes, jusqu'à la remise en cause explicite du genre poésie, du fait notamment de la fusion entre « pratique et critique, technique et métatechnique, faire et dire »<sup>354</sup>. Mais un moment capital est constitué par la publication de tels textes, qui constitue un acte à part entière dans la mesure où ce geste redéfinit les contours de ce qu'il est permis de considérer comme œuvre, et qu'il inscrit la relation conflictuelle au genre dans l'espace public, l'instituant comme un enjeu de lecture et non plus comme une réflexion intéressante

<sup>352</sup> Rappelons que le premier paragraphe de « L'Œillet » pose explicitement la question du statut générique du texte, pour la congédier immédiatement (du moins en apparence) : « Est-ce là poésie ? Je n'en sais rien, et peu importe » (RE, I, 356).

<sup>353</sup> J.-M. Gleize, B. Veck, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Lille, Presses Universitaires de l'Université de Lille, « Objet », 1984, p. 29.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 30.

le seul geste créateur :

***Le second grand moment est marqué par la décision, toute « honte » surmontée, de publier non le texte, l'écrit, mais le dossier du texte, le journal de son écriture. C'est le Carnet du bois de pins en 1947, confirmé en 1952 par le volume de La Rage de l'expression qui recueille, comme son titre le suggère, non des textes, mais des moments du processus de création (saignées créatives et critiques cette fois mêlées), vers des textes***<sup>355</sup> .

C'est effectivement la publication du *Carnet du bois de pins* qui constitue à proprement parler la transgression générique, en faisant du poème « [assassiné] par son objet » une œuvre présentée comme telle et non un état du texte à usage privé. L'acharnement de Ponge à publier les textes de *La Rage de l'expression*, et de *Proèmes*, malgré les très grandes difficultés qu'il rencontre auprès des éditeurs, confirme par ailleurs que la déstabilisation générique radicale qu'il opère au début des années quarante est pour lui un geste public, à envisager donc dans la relation qu'il entend instaurer avec son lectorat<sup>356</sup> .

Si ce moment des années quarante constitue bien une rupture majeure dans la poétique de Ponge, il convient d'en retracer les enjeux en la considérant dans une perspective temporelle assez large : les textes « clos » du *Parti pris des choses* ne le sont pas tous, et manifestent déjà un certain nombre de ruptures à l'égard des attendus de la poésie telle qu'elle est alors conçue généralement, ruptures qu'il nous faut tenter de cerner après-coup. D'autre part, si certains textes se refusent obstinément au poème, et expriment un rejet explicite du genre poésie, l'écriture de textes « clos » se poursuit<sup>357</sup> . La pratique anti-poétique et l'écriture de textes pouvant s'appréhender comme des poèmes se juxtaposent ainsi, sans qu'une posture annule l'autre, de sorte que la question du statut générique des œuvres, largement thématifiée, est exhibée dans son caractère

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> Le corpus pongien présente à cet égard une difficulté méthodologique certaine, dans la perspective qui est la nôtre : le rapport critique au genre se formule en amont de toute réception consistante, et n'est donc pas une réaction à l'égard de discours critiques antérieurs. Mais le contexte de publication (1952 pour *La Rage de l'expression*, soit dix ans après *Le Parti pris des choses*) confère à certains textes un sens polémique, ou du moins correctif, à l'endroit des propos suscités par le recueil de 1942. En outre, si la publication constitue bien un acte majeur, nombre de textes de Ponge permettant d'appréhender la manière dont il construit la lecture de ses premiers textes ne sont rendus publics que tardivement, leur édition s'échelonnant sur plusieurs dizaines d'années, jusqu'à la publication posthume du *Nouveau nouveau Recueil*, et, plus récemment encore, des *Pages d'atelier*. Afin de clarifier les choses, nous adoptons donc dans la présente section le point de vue auctorial, pour éclaircir la façon dont Ponge conçoit la communication qu'il entend instaurer avec son lectorat, avant d'envisager (Chapitre III : « Premiers contacts ») les effets que produisent les stratégies adoptées sur la réception historique, à partir cette fois du *corpus* effectivement publié. On s'autorisera donc dans un premier temps le recours à des textes qui ne seront publiés que tardivement, délaissant en revanche des œuvres qui intègrent dans l'écriture un positionnement à l'égard des discours critiques antérieurs, œuvres qui nécessitent que soit étudiée parallèlement la réception historique et seront donc abordées ultérieurement.

<sup>357</sup> Pour ne donner que quelques exemples : la même année où il écrit le « Carnet du bois de pins » et « La Mounine », Ponge écrit « La Pompe lyrique ». En 1942 viennent « Le Platane », « La Pomme de terre », « Le Radiateur parabolique », et en 1946 encore il écrit « La Radio ».

problématique, et constitue un élément incontournable d'appréhension des textes <sup>358</sup>. Ponge s'attache ainsi à maintenir une position d'intériorité/extériorité à l'égard de la poésie, quitte à se situer en un lieu impossible et à assumer une posture contradictoire, du moins en apparence <sup>359</sup>. C'est l'enjeu pragmatique que revêt ce positionnement complexe et paradoxal dans l'instauration d'une situation de communication qu'il nous faut à présent préciser.

### II.2.2.2.1. « Pour devenir ou pour rester poètes »

Si *Le Carnet du bois de pins* met en acte de façon spectaculaire la « sortie » hors de la poésie, le caractère ambivalent entretenu à l'égard du genre est cependant perceptible en amont, dans les écrits mêmes où Ponge revendique le statut de poète. C'est par exemple le cas dès 1929, année de rédaction de « Des raisons d'écrire » :

***Qu'on s'en persuade : il nous a bien fallu quelques raisons impérieuses pour devenir ou pour rester poètes. Notre premier mobile fut sans doute 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. [...] Je ne parle qu'à ceux qui se taisent (un travail de suscitation), quitte à les juger ensuite sur leurs paroles (PR, I, 195).***

Dans ces phrases se dit à la fois la revendication d'un statut éventuellement stable (on peut *rester* poètes), et collectif, le *nous*, relayé par les substantifs au pluriel « poètes » et « hommes », ne semblant pas devoir s'entendre comme une simple excroissance du *je*. Mais le propos même de ce premier paragraphe vise à justifier le genre revendiqué. C'est indiquer déjà qu'il n'y a pas d'évidence à choisir la poésie, ce choix se devant d'être fondé en « raisons ». Cette justification a certes valeur d'autojustification, pour celui qui se donne « des raisons d'écrire ». Mais l'attaque franche, qui vise à « persuader », amène à interpréter le propos dans un sens autre : le genre de l'écrit intéresse la lecture, il ne va pas de soi et il faut l'expliquer <sup>360</sup>. Appeler l'humanité entière à se faire poète, c'est du même coup nier toute spécificité *a priori* au dire poétique, qui d'ailleurs, dans la fin du texte, s'oppose au silence et à la parlerie quotidienne, non à d'autres genres littéraires. La poésie ne renvoie donc pas tant à un codage formel préexistant qu'à une pratique à venir, manifestant l'activité d'une humanité authentiquement parlante qu'il s'agit de faire advenir. Le « poète » ne s'adresse pas à un public *de* poésie déjà constitué, il crée des lecteurs

<sup>358</sup> Et ce de façon durable. Le 8 août 1958 encore, Ponge écrit : « Je ne sais pas trop ce que c'est que la poésie, mais assez bien ce qu'est une figure » (*CFP*, II, 775). La version publiée dans le numéro 1 de *Tel Quel* (printemps 1960), reprise dans *Pièces*, garde la trace de ce positionnement générique problématique : cette phrase restera quasiment inchangée jusqu'à la fin du dossier de « La Figure » (« Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie (nos rapports avec elle sont incertains) », *i bid*, 888).

<sup>359</sup> C'est par exemple le cas dans « Le Verre d'eau », où ces deux phrases se suivent à quelques pages d'intervalle, phrases qu'il est difficile d'articuler selon une position de principe unifiée : alors qu'est d'abord affirmé le désir de « montrer à chacun qu'il peut devenir poète », Ponge écrit ensuite, à propos du texte en train de s'écrire : « on va bien voir que je ne suis pas poète » (*M*, I, 589 et 591).

<sup>360</sup> Ce texte ferait en cela écho aux phrases de Lautréamont « La poésie doit être faite par tous. Non par un », à laquelle Ponge se référera souvent par la suite (*Poésies*, in Lautréamont et Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 285).

écrivain<sup>361</sup>.

On le voit, dans les années mêmes où Ponge conçoit la poétique du parti pris, un rapport complexe et problématique se noue avec la poésie : le statut de poète y est assumé, mais il est en fait à redéfinir. Le choix de la poésie est en outre étroitement lié à la question de la lecture : la réflexion sur le genre est directement adressée et s'impose à l'ouverture du texte comme un objet de réflexion. L'activité de poète est pensée selon les effets qu'elle doit provoquer sur un public à constituer. Le « monde muet » vers lequel se tourne Ponge dans ces années-là est donc celui des choses auxquelles il faut donner la parole, mais aussi celui des lecteurs, à qui il faut permettre de la prendre. Un tel objectif suppose que soient repensés le statut et les attendus de la poésie.

Mais en amont même de la période d'élaboration de la poétique du parti pris, on peut faire remonter aux *Douze petits écrits* cette inscription ambiguë de Ponge dans le genre poésie. Les deux premiers textes du recueil mettent en scène une prise de parole qui n'est pas génériquement spécifiée. Les « Trois poésies » viennent juste après, mais, précisément, elles semblent désigner une place circonscrite au genre. Faut-il dès lors comprendre que la satire et l'apologue<sup>362</sup> ne relèvent pas de la poésie ? Ou bien s'agit-il de rappeler que la poésie s'étend au-delà des limites des « poésies » versifiées, Ponge renouant avec la tradition narrative et didactique du genre, qui tend alors à se restreindre à la seule poésie lyrique ? Malgré le découpage très net du recueil selon des pratiques génériques reconnues, *Douze petits écrits* interroge déjà les contours du genre, et le caractère très architecturé du livre n'empêche pas une certaine mobilité des catégories, due à des rapports d'inclusion/exclusion relativement indécis. En outre, une tension s'instaure entre le « beau langage » dont la poésie est habituellement censée être porteuse, et le geste de défiguration revendiquée dès le deuxième texte. Le choix de la quotidienneté des sujets abordés, la grossièreté de certains termes (on pense notamment au registre scatologique du « Compliment à l'industriel »<sup>363</sup>) rompent avec une conception de la poésie comme langage élevé, tant du point de vue thématique que formel<sup>364</sup>. A l'élévation de la langue, qui risque sans cesse la grandiloquence, est préférée un écrit quotidien cherchant l'efficacité, en instaurant une communauté qui n'est plus atteinte par la maladie frappant les « tas d'expressions ». « Sur un sujet d'ennui », le dernier texte du recueil, affirme cette destination de l'écrit :

<sup>361</sup> Dans ce texte en effet, la parole authentique, celle qu'il s'agit de susciter contre le silence, se confond avec l'écrit : « Une seule issue : parler contre les paroles. [...] Il n'y a point d'autre raison d'écrire » (*ibid.*, 197).

<sup>362</sup> Les deux dernières sections du recueil sont en effet : « Quatre satires » et « Trois apologues ».

<sup>363</sup> « Lorsque, revenant de vos usines, déposées au creux des campagnes comme autant de merdes puantes, / vous soulevez une tapisserie et pénétrez dans vos salons, / plusieurs femmes viennent à vous, vêtues de soie, comme des mouches vertes » (*DPE*, I, 8).

<sup>364</sup> Une telle conception pourrait sembler déjà anachronique dans la première moitié du vingtième siècle. Les réactions, dont il sera question plus loin, que suscitent le prosaïsme de « La Pomme de terre » (paru dans *Confluences* en 1943), ou la trivialité de « La loi et les prophètes » (dans *Proèmes*, publié en 1948), prouvent néanmoins que cette conception est encore prégnante dans l'appréhension de textes perçus comme poétiques.

***De Grandes Choses ont eu lieu entre les gens ces temps derniers, quand la plupart se voyait uniforme. Il s'est formé des tas de corps lourds à traîner, des tas d'expressions, de choses à dire. Et il faut bien pourtant les déplacer, en faire des arrangements ; il faut soigner publiquement leurs traces. Pauvre lecteur, parfois j'en suis maussade ! Leurs maladies honteuses, à la bonne heure, ne nous gênent plus beaucoup (DPE, I, 11).***

Contre l'uniformisation mortifère des « Grandes Choses »<sup>365</sup>, l'écrit joue un rôle thérapeutique, et le *nous*, qui lie le *je* et son lecteur autour du texte, se trouve immunisé contre les germes d'une langue imprégnée d'une propagande mortelle. C'est donc bien contre la langue dominante que l'écrit agit, mais en lien avec elle, en relation avec ses effets les plus concrets : il ne saurait se concevoir comme un simple haut langage se situant au-dessus de toute considération pratique et quotidienne.

Si les *Douze petits écrits* présentent bien un certain nombre de traits qui permettent de les rattacher au genre poésie, le livre amène cependant son lecteur à s'interroger sur les limites du genre, et sur la pertinence des traits thématiques et formels qui le définissent usuellement. Le recueil manifeste par là même un certain nombre de refus quant à une certaine conception de la poésie.

Parallèlement à l'élaboration d'écrits se donnant comme poétiques, Ponge commence très tôt à engager une réflexion critique, dont l'existence atteste à elle seule la nécessité ressentie de ne pas faire que de la poésie. Une lettre de Paulhan de début 1924, évoquant les « moments » pour désigner des textes de son correspondant, indique qu'à cette date Ponge a déjà une pratique générique diversifiée, qu'elle est consciente et formulée<sup>366</sup>. La même année, il écrit le premier texte titré « Proème » (« Proème à Bernard Groethuysen », *NR*, II, 309) : vingt-quatre ans avant que Ponge parvienne à publier le livre qui porte ce titre, et à en faire un genre proposé au public, il ressent donc la nécessité de produire des écrits rhétoriques et didactiques, parallèlement à l'écriture de poèmes. La définition du Littré, dont il part, est exclusivement rhétorique : « Terme didactique. Préface, entrée en matière, exorde ». Le terme est tombé en désuétude, les exemples donnés par Littré étant tirés de Christine de Pisan (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.) et Jacques Amyot (XVI<sup>e</sup> s.). Mais ce mot que Ponge sort de l'oubli est évidemment aussi à entendre dans sa proximité avec « poème » : il s'agit de réinvestir la dimension rhétorique du genre. Le signifiant annonce aussi la confusion des différents « moments » de l'écriture pongienne, puisqu'il comporte toutes les lettres composant « poème » : ce qui prépare le poème le contient déjà, et en cela le terme préfigure bien l'estompement des frontières entre avant-texte et texte, entre poème et discours didactique, qui ira s'accroissant dans la poétique de Ponge.

Les inventions génériques auxquelles se livre Ponge dès le début des années 1920 indiquent bien que la poésie ne va pas de soi, et que le genre dans lequel il s'inscrit n'est

<sup>365</sup> Michel Collot rappelle à juste titre que le texte renvoie implicitement à la Grande Guerre, et que les « Grandes Choses » désignent la grande cause exaltée par l'emphase des discours politiques, qui provoquèrent des « tas de corps lourds à traîner » (notule à « Sur un sujet d'ennui », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, 888-889).

<sup>366</sup> *Corr.* I, I, 17, p. 25 : le terme, emprunté à Schubert, permet à Ponge de distinguer « moments critiques », « moments lyriques », « moments méthodologiques », etc.

pas accepté dans son ensemble, doit faire l'objet d'une élaboration voire d'une redéfinition. A l'instar de l'occurrence de « Raisons d'écrire », que nous avons commentée plus haut, toute revendication du titre de « poète », ou tout emploi même mélioratif du terme, suppose une remise en cause de certains attendus du genre poésie. Dès la fin des années 1920, une oscillation entre la remise en cause radicale du genre et la nécessité de le redéfinir de l'intérieur se fait ainsi jour. « Rhétorique » et « A chat perché », écrits tous deux vers 1929-1930, montrent deux attitudes différentes à l'égard du titre de poète<sup>367</sup>. Le second texte, où il est question des « poses » auxquelles contraint toute prise de parole, se conclut ainsi :

**... Mais il est peut-être une pose possible qui consiste à dénoncer à chaque instant cette tyrannie : je ne rebondirai jamais que dans la pose du révolutionnaire ou du poète (PR, I, 194).**

Le titre de poète est *in fine* assumé, mais il apparaît comme la moins mauvaise solution possible : le dire poétique ne se présente pas comme une parole libérée et désaliénée à l'égard des enfermements sociaux, mais comme un moyen d'action, qui implique lui-même d'accepter de rentrer dans des rôles et dans des codes préexistants, de prendre une « pose ». Le mot n'apparaît qu'au terme d'une longue phrase introductive, et se trouve en équivalence avec « révolutionnaire », ce qui est encore un moyen de redéfinir la fonction du « poète » : elle n'est acceptée qu'en tant qu'elle est dénonciation, et action. Comme dans « Des raisons d'écrire », l'action poétique n'est choisie qu'après une réflexion préalable d'ordre général, et ne suppose aucune prédisposition individuelle particulière. La situation qui amène à choisir la pose du poète est la condition même d'être parlant et social, qui concerne tout un chacun, ce que manifeste clairement le mode énonciatif choisi : « Comme quelqu'un surpris fait n'importe quel geste : voilà à tout moment *votre* sort. Il faut à tout moment répondre quelque chose alors qu'*on* ne comprend rien à rien » (*ibid.*, 193-194, nous soulignons).

« Rhétorique », le texte contemporain d'« A chat perché » dans l'écriture, et voisin dans la publication, traite de la même nécessité vitale d'échapper aux « poses », ou d'en inventer de moins aliénantes. Le texte se présente comme un dialogue imaginaire avec « ceux qui se suicident par dégoût, parce qu'ils trouvent que "*les autres*" ont trop de place en eux-mêmes », ceux pour qui il faut écrire :

**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 pas. Là encore j'étouffe. C'est alors qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre. 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).**

Ici, dire « soyez poètes » et « enseigner l'art de résister aux paroles » sont en position d'opposition. Le cadre de la poésie est inefficace pour faire naître une parole authentique chez l'interlocuteur. La parole poétique (ou parole pensée comme poétique, se formulant

---

<sup>367</sup> Notons d'ores et déjà que les deux textes se suivent dans *Proèmes* : Ponge choisit donc de rendre visibles ses rapports changeants et ambivalents à l'égard du nom de poète, et du genre poésie.

en contexte poétique) se confond avec « les paroles toutes faites », alors que l'option rhétorique est finalement choisie pour son utilité et son efficacité. « Rhétorique » affirme donc le choix d'écrits à visée didactique, choix supposant ici implicitement une sortie hors de la poésie, incapable de briser le manège des paroles.

« A chat perché » et « Rhétorique » permettent donc de saisir les rapports ambivalents que Ponge entretient avec le genre qu'il pratique par ailleurs : soit il situe son projet comme incompatible avec ce que suscite le mot « poète » chez le lectorat qu'il vise, - « ceux qui se suicident par dégoût » - soit il endosse finalement le rôle du poète, comme un moindre mal, et parce que parler impose de s'affubler d'un quelconque costume. Du moins s'agit-il d'ajuster ce costume à l'entreprise qu'il se fixe, en faisant coïncider pose du révolutionnaire et du poète. Dans le premier cas, le cadre poétique est implicitement rejeté comme pragmatiquement inadéquat, dans le second il est accepté à condition d'être redéfini. Mais si les positions adoptées à l'égard du titre de poète divergent dans ces deux textes, ils se rejoignent néanmoins dans l'interrogation qu'ils portent tous deux quant à sa pertinence. Qu'il s'agisse d'inventer des façons de « s'exprimer » hors de la poésie, ou d'assumer ce cadre pour le modifier de l'intérieur, la démarche consiste dans les deux cas à refuser l'évidence d'une poésie déjà constituée, à poser comme problématique le cadre générique. En refusant la naturalité du genre, les impensés dont il est porteur - construits par l'histoire littéraire, les lectures antérieures, le cadre sociétal qui secrète une certaine idée de *la* poésie - sont par là même mis en question. Au plan de l'écriture, s'interroger sur la définition générique de l'écrit permet que « *les autres* » n'y prennent pas trop de place, et que « le propre » puisse s'y formuler. Du point de vue de la lecture, thématiser la question du statut générique du texte permet en outre d'amener le lecteur à opérer cette même démarche en s'explicitant les déterminations du genre qu'il a fait siennes. Il est en effet remarquable que Ponge lie systématiquement l'interrogation quant à l'opportunité d'inscrire sa démarche dans le cadre de la poésie, à une relation concrète au lecteur. « Rhétorique » est à ce sujet le plus explicite des deux textes, puisqu'il met en scène un dialogue avec un destinataire, et formule la destination publique de l'écrit. Mais « A chat perché » présente également la pose du poète comme une attitude que tout un chacun peut adopter. Le poète se caractérise par une pratique, l'écriture, et non par des prédispositions personnelles ne concernant qu'une minorité d'élus : poser la question du genre, c'est déjà pour Ponge commencer à « désaffubler »<sup>368</sup> la poésie, et inviter le lecteur à faire de même. Il s'agit donc, pour l'écrivain comme pour son lecteur, d'ailleurs considéré comme un écrivain en puissance, de traiter le texte comme une « chose », qu'on ne peut véritablement connaître qu'en l'extrayant de la routine, par un dialogue conflictuel avec les catégories qui permettent habituellement de l'appréhender.

*Le Parti pris des choses*, qui s'écrit parallèlement à ces proèmes, et qui résulte directement de la poétique qui s'y élabore, ne formule pas aussi explicitement la question de l'appartenance générique, même s'il la pose avec force. Dans le contexte d'écriture des années 1930, il convient de saisir la portée polémique des textes qui composent le recueil à l'égard de ce qui occupe le devant de la scène poétique de l'époque. La prose

<sup>368</sup> Selon le mot de Ponge, qu'il emploie notamment en 1952 lors de son entretien radiophonique avec Breton et Reverdy : « Il est évidemment indispensable de *désaffubler* périodiquement la poésie » (*M*, I, 688-689).

très concertée, très construite, des pièces du *Parti pris*, le ton didactique exhibé, l'attachement visible aux objets prosaïques, l'inscription revendiquée dans l'institution littéraire sont autant d'éléments qui prennent le contre-pied de l'esthétique surréaliste. En cela, *Le Parti pris des choses*, dès son titre, est « une réponse au nom des choses, des apparences, du réel, et du travail, aux "objets" surréalistes, au "surréal" et à l'écriture automatique »<sup>369</sup>. Le « parti pris », avec ce que l'expression suggère de détermination résolue et *raisonnée*, annonce effectivement une poétique se situant aux antipodes de l'automatisme surréaliste, de même que « les choses », et le traitement quotidien qui leur est réservé dans l'œuvre, s'opposent à la « merveille » telle que la poursuivent les poètes alors les plus connus. Si la notion de « réalité » est, nous l'avons vu, rendue problématique à la lecture du *Parti pris des choses*, si elle est déstabilisée par l'exploitation des négations propres à l'écrit, qui amènent le lecteur à inclure aussi dans le champ du réel la réalité textuelle, elle n'est jamais subsumée par une « surréalité » à venir et unifiée. Enfin, les visions oniriques, dont le surréalisme a fait le socle de sa poétique, sont mises en cause comme exaltation de la démesure subjective, nuisant à l'élaboration d'une parole partageable publiquement, et concrètement efficace, comme on l'a vu à propos de « Notes pour un coquillage ». Même si un certain nombre de textes du recueil peuvent s'appréhender comme « poèmes en prose », ils n'en mettent pas moins en cause ce qui est alors reconnu comme éminemment poétique. L'attachement aux réalités les plus prosaïques manifeste en outre un autre refus, cette fois à l'égard d'une poésie « pensive », dont Valéry serait la figure tutélaire, et l'abbé Brémond le théoricien<sup>370</sup>. La familiarité de certaines tournures<sup>371</sup>, la revendication d'une destination pratique de l'écriture, le ton didactique, concourent en effet à faire des textes du *Parti pris* des objets impurs.

Le caractère provoquant de la poésie de « parti pris » revendiquée par Ponge dès l'abord de son livre, et l'écart qu'elle manifeste d'emblée à l'égard de la production poétique contemporaine, dominée par le dépassement de la réalité quotidienne et l'ébranlement affectif du sujet, peuvent être appréhendés par comparaison avec des titres de recueils contemporains. Les œuvres publiées peu avant celle de Ponge témoignent en effet dès leur titre de ces orientations : *Lointain intérieur* (Michaux, 1938), *Au Pays de la magie* (Michaux, 1941), *Le Crève-cœur* (Aragon, 1941) indiquent clairement le primat accordé à l'intériorité et à un effort d'enchantement, tandis que les recueils d'Eluard revendiquent leur poéticité, qu'il s'agisse de *L'Amour, la Poésie* (1929) ou de *Poésie et Vérité*, publié la même année que *Le Parti pris des choses*, en 1942. Dans une toute autre perspective, les *Charmes* de Valéry, publiés en 1926, mais dont l'influence continue à être considérable, situent aussi le dire poétique du côté de l'enchantement et du sortilège<sup>372</sup>. Cette déstabilisation de l'horizon d'attente générique participe du vacillement de la

<sup>369</sup> J.-M. Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 89.

<sup>370</sup> H. Brémond, *La Poésie pure*, Paris, Grasset, 1926, 323 p.

<sup>371</sup> Citons pour exemple ces lignes de « La Fin de l'automne » : « Voilà ce qui s'appelle un beau nettoyage, et qui ne respecte pas les conventions ! Habillé comme nu, trempé jusqu'aux os » (*PPC*, I, 6). Le refus des conventions est exprimé en même temps qu'il est effectué, par l'incorporation dans le poème d'une langue non poétique *a priori*.

référence que nous avons étudié précédemment. Si l'on considère, comme Wolf-Dieter Stempel, que le passage du « texte-chose », considéré comme simple artefact matériel, à l'« objet esthétique », est d'autant plus facile pour le lecteur que le texte est génériquement saturé et propose des procédures de lecture déjà connues, il apparaît nettement que Ponge s'emploie à rendre problématique ce passage pour ses lecteurs<sup>373</sup>. Le fait que la poéticité des textes n'aille pas de soi bloque en effet toute interprétation univoque des référents en tant que simples supports d'une symbolisation qui serait la fin ultime de l'œuvre. La déstabilisation opère également du point de vue du degré de sérieux à accorder aux « leçons » que l'œuvre délivre : pour que l'on puisse considérer « De l'eau », par exemple, comme une parole sérieuse sur l'eau, pour que l'on comprenne qu'il s'agit réellement de l'eau, il convient de ne pas appréhender le texte seulement comme un poème.

Dominique Combe a bien montré en effet que les poétiques modernes, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, se sont toutes appliquées à redéfinir le poétique par exclusion du narratif et du didactique, dans un travail d'épuration visant à circonscrire un domaine propre à la poésie, délimité *a priori*. Cette dynamique prévaut chez Valéry pour qui la poésie se doit d'écarter « tout ce qui, histoire, légende, anecdote, moralité, voire philosophie, existe par soi-même sans le concours nécessaire du chant »<sup>374</sup>. Il est en cela relayé par les tenants de la poésie pure, dont l'abbé Brémond : « Pour isoler une préparation de poésie à l'état pur, il faut dissocier et écarter les éléments qui sont aussi ceux de la prose : narration, drame, didactisme, éloquence, images, raisonnement, etc. L'essence de la poésie, la poésie pure, ce sera ce qui restera après cette opération »<sup>375</sup>. Étrangement, ces pré-supposés sont partagés par les surréalistes, dont les positions semblent par ailleurs en tout point antithétiques à celles des défenseurs d'une pureté de la poésie : le *Manifeste du surréalisme* rejette ainsi violemment la description. L'exaltation de la beauté « convulsive » comme seule forme de beauté possible, à la fin de *L'Amour fou*, correspond en outre à un rejet de la rationalité dans l'écriture, et *a fortiori*, de tout didactisme. Un certain nombre d'actes de langage, comme « raconter, décrire, enseigner », se trouvent donc exclus de la sphère du poétique à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de sorte que « poésie » et « poésie lyrique » deviennent de plus en plus synonymes dans la conscience commune. La définition de la beauté selon Breton coïncide ainsi exactement avec celle qu'il donne du lyrisme : « J'entends en ce moment, par lyrisme, ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de

<sup>372</sup> A partir de 1917 (*La Jeune Parque*), Valéry incarne le poète par excellence, ce dont témoignent de manière emblématique ses obsèques nationales, en 1945. On sait que c'est aussi contre cette poésie-là que se situe Ponge, comme en témoigne le « Memorandum » qui ouvre les *Proèmes* (« Il faut enfin tout dire simplement, en se fixant pour but non les charmes, mais la conviction » *PR*, I, 167). Bernard Veck a montré cependant que le rapport à Valéry ne pouvait se réduire de façon univoque à ce geste de rejet (*Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Bruxelles, Margada, « Philosophie et langage », 1993, chapitre I).

<sup>373</sup> W.-D. Stempel, « Aspects génériques de la réception », *Poétique*, n° 39, septembre 1979, p. 355.

<sup>374</sup> F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, cité par D. Combe, in *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>375</sup> H. Brémond, *op. cit.*, p. 61-62, cité par D. Combe, *op. cit.*, p. 24.

l'expression contrôlée »<sup>376</sup>.

Au moment où paraît *Le Parti pris des choses*, le territoire que recouvre le mot « poésie » est donc en train de se réduire à la seule poésie lyrique, délaissant le domaine que Ponge entreprend précisément d'investir : celui de la description et de la poésie didactique. Si l'on revient sur « De l'eau », le ton didactique du texte et de son titre entre en contradiction, selon cette redéfinition des genres, avec la forme du poème : un lecteur qui appréhenderait l'œuvre sans s'interroger sur son statut générique, armé de certitudes sur ce qu'est la poésie<sup>377</sup>, risquerait d'interpréter la « leçon » sur un mode ironique, ou parodique, sans s'attarder sur ce qui lui est effectivement dit à propos de l'eau. Réciproquement, la présence de la description et l'exhibition d'une visée didactique dans ce qui se laisse décrire comme poème en prose amène le lecteur à s'interroger sur cette redéfinition, ce que Dominique Combe nomme les « impensés » de notre perception moderne de la poésie<sup>378</sup>. Au plan de la lecture, la problématisation de l'appartenance générique engage donc directement le projet didactique de Ponge. Cette problématisation revêt une double signification : elle peut être considérée comme une contestation en acte, par l'affirmation d'une poésie descriptive et didactique<sup>379</sup>, de la restriction de la poésie à la seule poésie lyrique. Mais elle peut aussi apparaître comme une remise en cause du genre lui-même, si l'on définit comme incompatibles les actes de langage accomplis dans l'œuvre avec la définition préalable qu'on se fait de la poésie. *In fine*, l'appartenance générique du texte relève aussi d'une décision du lecteur, décision qui met en jeu ses présupposés esthétiques et idéologiques.

La question se pose d'autant plus au lecteur que Ponge s'emploie à multiplier les écarts visibles entre sa pratique d'écriture et les traits définitoires de la poésie qui sont en train de s'imposer. « La Cigarette » est ainsi structuré selon une progression rhétorique, dont les marques formelles scandent chaque début de paragraphe (« Rendons d'abord l'atmosphère », « Puis sa personne », « Sa passion enfin » PPC, I, 19), de même que « Le Galet » multiplie les notes de régie désignant la visée descriptive et didactique du texte, comme « je décrirai donc » ou « je noterai enfin » (*ibid.*, 51 et 53)<sup>380</sup>. La tradition de l'*exemplum* est ailleurs revendiquée, à propos d'« Escargots » (« l'un des points principaux de leur leçon », « et voilà l'exemple qu'ils nous donnent », *ibid.*, 27), tandis que l'étude de « La Crevette » permet de définir un « art de vivre » (*ibid.*, 48), ou que « Les

<sup>376</sup> A. Breton, *Entretiens*, cité par D. Combe, *Poésie et récit*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>377</sup> Contrairement au Ponge de « La Figue » (« Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie »).

<sup>378</sup> D. Combe, *Poésie et récit*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>379</sup> Voire narrative, si l'on songe à la progression temporelle de « R.C. Seine N° » (une journée de travail dans un bureau), du « Restaurant Lemeunier rue de la Chaussée-d'Antin » (de l'heure du repas à la fermeture de l'établissement), ou au grand récit mythologique du « Galet ».

<sup>380</sup> En fait, la plupart des paragraphes du « Galet » commencent par une articulation rhétorique. Voici quelques exemples, tirés des seules p. 50 et 51 : « Ainsi, sur une planète déjà terne et froide... », « L'on conçoit qu'un tel sacrifice... », « Ainsi, après une période de torsions... », « Telle est aujourd'hui l'apparence du globe ».

« Arbres se défont... » souligne « l'exercice familial » auquel se livrent les arbres en automne. Le choix d'aborder les choses dans une perspective descriptive et définitionnelle est lui aussi fortement marqué : « Le galet n'est pas une chose facile à définir », lit-on en début de texte (*ibid.*, 49), « LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur » (*ibid.*, 31) est une étape majeure de « De l'eau ».

Pour que les écrits regroupés dans *Le Parti pris des choses* aient une portée didactique, et que soit perçue leur ambition heuristique, il s'avère donc nécessaire à Ponge que leur statut poétique apparaisse comme problématique. La mise en cause du genre est intimement liée à celle de la lecture à susciter. Elle ne se limite pas seulement à l'affirmation en acte d'une poétique allant à contre-courant des définitions dominantes, mais passe également par une critique plus ou moins explicite de cette conception de la poésie. La manière brutale, et souvent ironique, dont se terminent les textes « clos » tend à souligner le caractère arbitraire d'une telle clôture, et à désacraliser du même coup la poésie considérée comme alliance de brièveté et de perfection formelle. La closure du « Pain » est emblématique à cet égard :

***Mais brisons-là : car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation (ibid., 23).***

Face aux valeurs symboliques, notamment religieuses, qui recouvrent le pain, le poème exhibe un geste de rupture et se clôt sur la disparition de son objet ; sur un plan méta-poétique, c'est à une lecture pratique, et non contemplative, que nous (qui avons « Le Pain » dans « notre bouche ») sommes invités. « La Bougie », qui « se noie dans son aliment » (*ibid.*, 19), ou encore la cigarette se consumant au cours du texte, soulignent également le caractère contingent et *relatif* (à la chose traitée) de ce qui décide de la fin du texte<sup>381</sup>. La lecture méta-poétique du « Cycle des saisons », à laquelle invite l'assimilation des feuilles à des « paroles », permet d'y lire une critique à peine voilée d'une poésie de l'effusion personnelle, l'impuissance du mode d'expression des arbres résidant justement dans le fait qu'« ils ne disent que “les arbres” » (*ibid.*, 23). Et, lorsque Ponge confère à un texte des traits formels spécifiquement poétiques (assonances, alexandrins blancs), c'est pour décrire le « parangon de la bêtise humaine », dans « Le Gymnaste »<sup>382</sup>.

Mais l'écart le plus frappant, par rapport aux attendus du poème en prose, réside évidemment dans les textes dits « longs », que l'on rencontre aussi dans *Le Parti pris des choses*. Par leur dimension déjà, ils se situent à la limite de ce qu'on a l'habitude de faire entrer dans cette catégorie. La monstration de textes en train de se faire, contribue en outre à mettre leur statut de poème en cause. Les « Notes pour un coquillage » indiquent dès leur titre un certain inachèvement, même si le texte s'avère très construit. Le caractère notulaire de « Faune et flore » est en revanche patent. Certains fragments

<sup>381</sup> Cette manière parfois désinvolte de prendre congé, qui, on l'a vu, correspond à un désir d'établir une juste distance à l'égard des paroles (voir *supra* I.1.1.3 « La présence et la distance »), participe donc aussi du projet didactique de Ponge.

<sup>382</sup> « Tous les cœurs il dévaste mais se doit d'être chaste et son juron est BASTE ! [§] Plus rose que nature et moins adroit qu'un singe il bondit aux agrès saisi d'un zèle pur. Puis du chef de son corps pris dans la corde à nœuds il interroge l'air comme un ver de sa motte » (*PPC*, I, 33).

peuvent ainsi se lire comme des remarques à développer ultérieurement : « Leurs poses ou “tableaux vivants” : [§] muettes instances, supplications, calme fort, triomphes » (*ibid.*, 45). D'autres reprennent ou annoncent des phrases présentes dans d'autres pièces du recueil : « *L'on ne peut sortir de l'arbre par des moyens d'arbre* » (*ibid.*, 43) fait ainsi écho au « Cycle des saisons », alors que le dernier paragraphe, insistant sur la capacité de synthèse des plantes, annonce la conclusion de « Végétation » (*ibid.*, 46 et 49)<sup>383</sup>. Mais si « Faune et flore » peut se lire en quelque sorte comme un brouillon de poèmes par ailleurs présents dans le recueil, il se donne malgré tout comme texte à part entière, valant pour lui-même, non comme avant-texte : il figure d'ailleurs au même titre que les autres dans la table des matières. Le coup de force du « Carnet du bois de pins » est donc déjà en germe dans *Le Parti pris des choses*, et ce que l'on appelle poème (comme « ce qu'on appelle fleurs, et qui sont sans doute des plaies »<sup>384</sup>) s'y trouve relativisé, comme une construction plus ou moins arbitraire, dont la réalité dépend aussi de la consistance que le lecteur accorde à cette notion.

La position ambiguë de Ponge à l'égard du genre poésie, position d'intériorité/extériorité qui se manifeste dans ses « moments critiques », est donc nettement perceptible dans *Le Parti pris des choses*. Le caractère indécis de l'appartenance du recueil à la poésie répond à la nécessité pragmatique d'imposer des actes de langage comme « décrire, enseigner » ou même « raconter », essentiels à l'entreprise pongienne, alors même qu'ils sont de plus en plus proscrits de la poésie. Cette instabilité générique instaure en outre une posture de lecture favorable à l'appréhension de la méthode du parti pris : au cours de la lecture, les catégories, les représentations préconstruites de cette chose qu'est l'œuvre apparaissent peu adéquates à en rendre compte, de sorte qu'il convient de s'interroger sur les « paroles » qui ont sécrété ces catégories, pour pouvoir mieux cerner la différence de l'œuvre singulière qu'il s'agit de lire. La mise en cause des définitions essentialistes et aprioriques de la poésie, à l'œuvre dans *Le Parti pris des choses*, vise donc déjà à instaurer une relation du lecteur au texte homologue à celle qui existe entre la chose et le texte, selon une configuration qui s'affirmera par la suite.

Malgré l'« évidence monumentale [...] trompeuse »<sup>385</sup> du recueil de 1942, conférée notamment par l'illusion rétrospective, *Le Parti pris des choses* opère un véritable travail de sape à l'égard des présupposés et des impensés du genre poésie, et son inscription générique est problématique. La correspondance avec Paulhan confirme que Ponge est décidé à pousser très loin cette déstabilisation générique pour brouiller le contexte pragmatique de réception du recueil. Il envisage ainsi un positionnement éditorial surprenant, mais susceptible de renforcer les stratégies textuelles que nous venons d'évoquer. Alors qu'en janvier 1939, Paulhan évoque les difficultés économiques de la collection « Métamorphoses », où doit paraître le *Parti pris*, qualifiant le contexte de

<sup>383</sup> Ces phrases font « écho » et « annoncent » dans l'économie du recueil, pour un lecteur qui le parcourt linéairement. Les dates de composition des textes ne sont pas ici en cause.

<sup>384</sup> « Faune et flore », *ibid.*, 43.

<sup>385</sup> J.-M. Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 97.

« décourageant », Ponge lui répond quelques jours après :

**Décourageant : oui et non. Excitant aussi bien. N'y a-t-il vraiment pas moyen de persuader Gallimard qu'il ne s'agit pas là de poésie, et que cela peut paraître dans la collection Blanche ? Ou d'en imprimer d'assez larges extraits dans la NRF (si elle doit continuer à paraître), ou dans Mesures puis d'en tirer deux ou trois cents « à part ». Ou d'intéresser Shiffrin à faire des plus simples un ouvrage pour les enfants (avec des dessins genre Larousse). Ou d'en faire une belle édition avec des photographies d'objets par Man Ray ou quelqu'autre. Tu me diras que c'est à moi de m'occuper de tout cela. Mais qu'en penses-tu ? J'aimerais vraiment en avoir un volume, un « plus petit volume » (Corr. I, l. 228, p. 229-230).**

Certes, ces solutions éditoriales sont pour partie dictées par le dépit voire le désespoir (les extraits en revue notamment, véritable renoncement au livre, apparaissent visiblement comme une possibilité faite de mieux), et visent à persuader le tout-puissant Paulhan que les difficultés de la collection ne sont pas un obstacle infranchissable à la publication. Mais la situation, « excitant[e] », permet d'envisager différents supports où pourrait fonctionner le livre : en 1939, pour Ponge, un contexte éditorial poétique n'est pas nécessaire à la lecture du *Parti pris*. L'hypothèse d'un ouvrage éducatif indique ainsi que les « leçons de choses » peuvent être perçues comme des énoncés sérieux, un « ouvrage pour les enfants » autorisant malgré tout une liberté à l'égard des impératifs de représentation réaliste, effectivement mis à distance dans *Le Parti pris*. Cette lettre permet en outre de saisir la portée stratégique de la déstabilisation générique. « Persuader Gallimard qu'il ne s'agit pas là de poésie » marque bien une fois encore la position d'intériorité/extériorité du recueil à l'égard du genre : est-il question de montrer à l'éditeur que le recueil ne relève effectivement pas du genre, ou de ruser en masquant son caractère malgré tout poétique ? L'ambiguïté de la position générique du livre est en tout cas un atout pour le faire servir dans différents contextes : pris dans sa globalité, il présente les mêmes qualités que le « proverbe », conçu pour « [servir] plusieurs fois et, à la limite, pour tous les publics, en toutes circonstances » (« Tentative orale », *M*, I, 655).

Dans les années 1920 et 1930, Ponge opère un choix résolu : celui de l'écrit, de l'écrit littéraire en particulier, qui permet de desserrer l'étau des contraintes pragmatiques courantes, et offre un espace d'indétermination propre à expérimenter une prise de parole moins entravée. L'écrit est ainsi susceptible d'amener le lecteur à considérer le savoir sur les « choses » dont il se croit détenteur comme relatif et incomplet, pour les reconsidérer dans l'écrit. Mais une telle attitude de lecture suppose que le récepteur soit mis en position de contester ses propres préjugés, les catégories de perception qu'il a fait siennes, et disposé à faire de sa lecture une expérience de connaissance. En cela, le genre poésie apparaît comme un possible obstacle au fonctionnement pragmatique que Ponge entend instaurer dans ses textes : pour lui, refuser l'évidence de la poésie, amener son lecteur à interroger les présupposés du genre, et à percevoir l'inscription problématique de ses « poèmes » dans cette catégorie, est donc une nécessité pour que puisse se réaliser son projet rhétorique et heuristique. Les textes de *Douze petits écrits* déjà, et plus encore ceux du *Parti pris des choses*, instaurent ainsi un écart perceptible à la lecture par rapport au genre auquel on est pourtant conduit à les rattacher en première approche, et ils s'attachent activement à jeter le soupçon sur la poésie.

A cet égard, l'attitude de Ponge est exactement inverse de celle des surréalistes : il revendique son insertion dans l'institution littéraire mais attaque les présupposés de la poésie, tandis que le groupe de Breton rejette l'institutionnalisation de la création<sup>386</sup> mais défend la poésie, envisagée d'ailleurs comme un mode d'être au monde qui dépasse les limites de la création verbale. Pour Ponge à l'inverse, l'écrit littéraire offre la chance d'une exploration de la langue, médiation incontournable de notre relation au réel, et même outil de production de ce réel, tandis que la poésie, surtout telle que l'entendent les surréalistes, en un sens large qui n'accorde pas de primat particulier au travail sur les mots, risque d'occulter ce rôle capital du langage, et d'empêcher l'écrit d'être véritablement agissant.

Si les premiers livres entretiennent des relations ambiguës avec « la poésie », la relation au genre se fait de plus en plus explicitement conflictuelle à la fin des années 1930, jusqu'à faire l'objet d'un rejet violent et explicite.

#### II.2.2.2. « Je ne me veux pas poète »

Les dernières pages de « My creative method », rédigées en février 1948, expriment radicalement le rejet du titre de poète, rejet qui depuis quelques années s'est imposé comme un *leitmotiv* de la poétique de Ponge :

***PROÈME. - Le jour où l'on voudra bien admettre comme sincère et vraie la déclaration que je fais à tout bout de champ que je ne me veux pas poète, que j'utilise le magma poétique mais pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules claires, et impersonnelles, on me fera plaisir, on s'épargnera bien des discussions oiseuses à mon sujet, etc. (M, I, 536).***

Cette fois, la destination didactique de l'écrit, le refus de l'épanchement personnel sont désignés comme strictement incompatibles avec le statut de poète, et le genre poésie. En contexte, ce refus coïncide avec la revendication de plus en plus forte de l'ambition heuristique, et du désir de connaissance dans l'écriture. La mention d'un *on* enclin à dénier la qualité anti-poétique de l'œuvre de Ponge, et des « discussions oiseuses » qui s'ensuivent, souligne qu'en 1948 l'œuvre a déjà suscité des discours par rapport auxquels il convient pour Ponge de se situer. Cela confirme également que la question générique des textes est toujours envisagée en termes d'effets de lecture.

<sup>386</sup> La question du rejet ou non de la littérature nourrit une vive polémique à la fin des années 1920, ce dont témoigne la correspondance entre Ponge et Paulhan. En 1927, Aragon, Breton, Eluard et Péret publient *Au grand jour*, ensemble de lettres adressées aux surréalistes non communistes, ouvrage dans lequel on peut lire : « la besogne littéraire est une sale besogne que nous n'avons jamais assumée nulle part ». Dans le compte-rendu qu'il fait du livre pour la *NRF*, Paulhan cite cette phrase et la critique vivement : « il existe plus d'un homme qui a mieux réalisé, et vécu, de tels sentiments que les surréalistes. Mais il s'interdisait en même temps de parler. Chacun connaît ici les siens. Il reste que personne n'a peut-être exprimé ce mépris et cette haine plus obstinément que les surréalistes » (*NRF*, n° 169, octobre 1927, p. 556-557, reproduit par C. Boaretto in *Corr.* I, p. 79). Ces phrases valent une série de lettres d'insulte des surréalistes à Paulhan, qui ira même jusqu'à provoquer Breton en duel. « Chacun connaît ici les siens » : pour ou contre la littérature, il faut alors choisir, et l'on voit bien ce que doit à Paulhan la position résolue de Ponge dans ce domaine, position dont il ne s'écartera jamais vraiment, même durant son court passage (1929-1930) dans le groupe surréaliste.

Pour radicale que soit l'affirmation de Ponge, elle n'en prolonge pas moins, en l'accentuant certes notablement, la position ambiguë d'intériorité/extériorité qui prévalait dans les premiers recueils : tout en rejetant comme nulle et non avenue la perception de ses textes comme poétiques, Ponge continue à situer sa démarche par rapport à la poésie (« *j'utilise le magma poétique* »). Cette contradiction, et la difficulté à opérer une sortie définitive du genre était déjà patente quelques pages plus haut : alors que Ponge tente de se dégager du cadre qu'offre la poésie en affirmant son désir de mettre au jour des vérités inédites dans l'écriture, il est amené à définir la spécificité des connaissances ainsi acquises, en utilisant précisément la catégorie qu'il rejette. Le « PLAN » écrit le 31 janvier manifeste avec éclat cette ambiguïté :

***PLAN - Poèmes, non à expliquer (Socrate). Supériorité des poètes sur les philosophes : a) (je ne sais trop si j'ai raison d'employer le mot poète), b) (supériorité tant qu'ils ne se croient pas supérieurs en autre chose que leur poésie). De l'évidence poétique. Evidemment, cela est sujet à caution. Voilà le risque. Connaissance poétique (poésie et vérité). Du particulier au commun. (Inclusion de l'humour : grands jeux de mots). Deux choses portent la vérité : l'action (la science, la méthode), la poésie (merde pour ce mot) (ibid., 534)***

Là encore, une partie des enjeux de ce texte - notamment l'affirmation de la supériorité des poètes sur les philosophes - s'éclaire à la lumière du dialogue polémique que Ponge engage avec la réception (essentiellement philosophique) du *Parti pris*. Toute la difficulté pour lui semble résider dans la nécessité de délimiter un domaine spécifique à son entreprise, qui ne peut se réduire à des postulats philosophiques (à cet égard, la catégorie « poésie » permet cette différenciation), tout en continuant à affirmer le caractère anti-poétique de son œuvre. Il est par ailleurs notoire que le plan même prévoit l'emploi du mot « poète » et sa mise en question. Tout se passe donc comme si le rejet de la poésie supposait malgré tout qu'elle soit maintenue comme catégorie par rapport à laquelle il convient de se situer, quitte à tomber dans une (relative) impuissance rageuse (dont témoigne le juron final), qui donne après tout un équivalent valable de la « rage de l'expression » ailleurs à l'œuvre dans l'écriture.

« My creative Method » a bien (aussi) pour objet de répondre à la première réception, et de corriger certaines expressions, mais la plupart des formulations marquantes apparaissent en amont de toute réception consistante de Ponge : c'est durant l'été 1940, à l'occasion de l'écriture du *Carnet du bois de pins*, que l'articulation problématique entre poésie et connaissance est formulée. C'est aussi à l'occasion de ce livre (dans la correspondance de l'« Appendice », en date du 16 mars 1941) qu'apparaissent les phrases « *Je ne me veux pas poète* » et « *J'ai besoin du magma poétique, mais c'est pour m'en débarrasser* » (RE, I, 410 et 411). Première manifestation d'un rejet violent et radical de la poésie, le *Carnet* constitue donc un pivot essentiel pour comprendre l'évolution de l'attitude de Ponge à l'égard de la catégorie générique. Réciproquement, la reprise quasiment à l'identique de certaines formules dans « My creative method » montre bien que Ponge fait *durablement* de la catégorisation générique un enjeu polémique.

Avant même la vive réaction que suscite la lettre qu'Audisio envoie « à l'auteur », Ponge, le 21 août 1940, définit comme non poétique son travail à propos du bois de pins. Alors que s'amorce la métaphorisation de la forêt de bois de pins en salle de bains

« d'une sauvage mais noble créature », on peut lire :

***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. 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 plus sérieuse. Allons donc plus au fond (ibid., 387).***

« Nous sommes autre chose qu'un poète et nous avons autre chose à dire » : l'idée d'être poète apparaît explicitement comme une contrainte s'exerçant sur le « dire ». Ponge reprend ici l'idée, implicitement formulée dans « A chat perché », que dans l'écrit peuvent aussi se reconstruire les « poses » qui régissent l'échange oral. La « pose » du poète, finalement acceptée dans le « proème » de 1929-1930, est cette fois refusée : il s'agit d'« être autre chose qu'un poète ». Si le « poète » obtient certes des résultats qui ne sont pas rejetés en tant que tels, et permettent d'ailleurs d'accéder à une connaissance générale (le tableau « rend bien compte d'un plaisir que *chaque homme* éprouve »), il est limité par le cadre générique qu'il se donne. L'insuffisance de la poésie<sup>387</sup> s'affirme au moment où se formule le désir d'une connaissance d'un nouvel ordre, qui ne procède pas que par projections anthropomorphiques.

La « co-naissance » ici évoquée, empruntée à Claudel, si elle implique une co-constitution du *je* écrivant et de la chose qu'il explore, déplace néanmoins l'accent du côté de l'objet. La fin du texte confirme cet infléchissement. La « FORMATION D'UN ABCES POÉTIQUE » (*ibid.*, 387), qui suit immédiatement le passage précédemment cité, est condamnée par la suite dans la section titrée « TOUT CELA N'EST PAS SÉRIEUX », et le poème apparaît comme une forme inadéquate, que Ponge rejette en vue d'écrire « [son] rapport objectif (*sic*) sur le bois de pins » (*ibid.*, 398). Dans la même page, le dégagement d'une « qualité différentielle » de la chose est posé comme l'objectif assigné à l'écriture. Si la connaissance objective apparaît bien comme un idéal utopique, - ce qu'indique le « *sic* » - elle tend néanmoins à se substituer au désir de décrire le « plaisir du bois de pins » qui prévalait d'abord, et c'est elle qui commande l'abandon des formes poétiques, considérées comme « égarement » :

***Pourquoi ce dérèglement, ce déraillement, cet égarement ? Je me suis, une fois de plus - après être parvenu au petit poème en prose des pages 387-391 - souvenu du mot de Paulhan : « Désormais le poème en prose n'est plus pour toi » et 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.).***

Si le ton didactique, la « leçon », déstabilisait l'appartenance générique des poèmes du *Parti pris*, cette fois l'approfondissement des connaissances impose l'exclusion de la

---

<sup>387</sup> Il s'agit bien ici d'insuffisance, et non de nullité. La position que Ponge adopte dans ce passage, au-delà de la poésie, l'inclut néanmoins : le « tableau » poétique obtenu est satisfaisant, considéré comme un acquis qu'il ne s'agit pas de rejeter, mais de compléter.

forme poème, de façon radicale : il ne s'agit pas d'assouplir les contraintes formelles de la poésie versifiée par le poème en prose, mais d'accepter de « défaire » le poème en prose lui-même. Finalement, le dernier fragment du « Carnet » qu'il nous est donné de lire (avant l'« Appendice ») est composé des définitions du Littré qui confirment ou infirment après-coup la justesse des formulations trouvées dans les différents états du texte : on n'aboutit effectivement pas à un poème, mais à une recherche de validation extérieure (« objective ») de la recherche verbale.

Ce parcours conduisant Ponge à remettre en cause toute forme poétique semble *a priori* un trajet créatif, une nécessité qu'il ressent en tant qu'écrivain : il s'opère alors que Ponge écrit solitairement, et avant même qu'une nécessité extérieure (discours critiques) ne le pousse à se repositionner, de façon réactive. Pourtant, une telle interprétation ne saurait suffire à rendre compte du geste ici effectué. En effet, au moment où il affirme avec fermeté la nécessité de sortir de la poésie, Ponge se réfère à son lecteur privilégié, Paulhan. *A posteriori*, ce dernier apparaît à l'origine du « déraillement » poétique qui précède : l'égarement serait dû à l'intériorisation d'un conseil du « Grand Lecteur »<sup>388</sup>, encourageant effectivement Ponge à revenir aux formes versifiées, conseil pourtant vieux de près de quinze ans<sup>389</sup>. Si la connaissance du bois de pins est dans un premier temps manquée, c'est donc parce que Ponge a fait trop de place « *aux autres* » en lui (l'autre qu'est Paulhan, en l'occurrence), et qu'il a voulu modeler son écrit en fonction des attentes d'un lecteur (qui est aussi son éditeur) désireux de lire de la poésie. Défaire le poème, c'est donc s'émanciper de ce conseil<sup>390</sup>, refuser une forme *a priori* qu'imposeraient les attendus génériques du lecteur : dans ce moment de réélaboration de la « méthode créative », l'instance lectoriale joue donc un rôle crucial. En imposant l'intrication du poétique et du métapoétique, en renonçant à la poésie elle-même, Ponge met à distance une autorité, nommément celle de Paulhan, extérieure au texte<sup>391</sup>. Mais refuser de répondre aux attentes d'un lectorat, attentes déterminées par des stéréotypes génériques, suppose de construire son propre lectorat, sur d'autres bases. Le « Carnet du bois de pins » vaut alors comme démonstration de la nécessaire déconstruction du poétique : en montrant comment une idée préconçue de la poésie empêche l'écrivain d'approcher d'une connaissance dans l'écriture, il prévient par là même qu'appréhender le texte selon les critères de la poésie serait inadéquat, ce texte présentant, en acte, le renoncement au poème. Ce refus du poème n'est d'ailleurs pleinement effectif qu'au moment de la lecture : seule la monstration à un lecteur du « Carnet » en l'état, état

<sup>388</sup> Selon le titre de la communication de Gérard Farasse à la journée d'études « *Je parle et tu m'entends, donc nous sommes* » - *Ponge et ses lecteurs*, à l'ENS LSH, le 2 décembre 2005.

<sup>389</sup> A propos du « Jeune Arbre » (*PR*, I, 184-185) et du « Tronc d'arbre » (*ibid.*, 231), pièces toutes deux versifiées, Paulhan écrit en effet à Ponge, en 1926 : « Je suis infiniment heureux et assuré que tu aies formé un rythme à tes arbres. Le poème en prose n'est plus pour toi » (*Corr.* I, l. 77, p. 72).

<sup>390</sup> Le découpage de la citation par Ponge ménage néanmoins la possibilité d'interpréter l'abandon du poème comme une autre manière d'appliquer le conseil de Paulhan, « le poème en prose n'est plus pour toi » s'entendant comme un encouragement à renoncer au poème et non à la prose. La décontextualisation confère donc *a posteriori* une « ambiguïté » au « mot d'ordre », pour reprendre les termes de la « Tentative orale » (*M*, I, 655).

d'inachèvement, lui confère le statut d'œuvre à part entière.

Le « Carnet du bois de pins » est d'ailleurs d'emblée envisagé en relation avec une lecture à venir, puisque Ponge note dans les « Pages bis », le 6 août, au moment où il commence sa recherche sur le bois de pins :

***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., 405).***

Destiné à remplacer les livres absents, le « Carnet » constitue plus qu'un travail préparatoire ou un journal intime, même si Ponge se désigne comme son propre lecteur. L'histoire éditoriale du texte confirme la dimension éminemment adressée du geste de rupture qu'opère l'œuvre. Quelques mois seulement après avoir « abandonné » (*ibid.*, 407) le manuscrit, Ponge le confie en effet à Michel Pontremoli, considérant donc qu'il constitue, tel quel, un objet de lecture à part entière : si Ponge a jamais conçu son carnet comme un brouillon inabouti, il a en tout cas très vite l'idée de *le communiquer*, en l'arrachant précisément à ce statut. La tentative qu'il fait auprès de Paulhan, dès octobre 1941, pour publier le texte en lieu et place du *Parti pris*, dont il croit le manuscrit perdu, est à cet égard plus significative encore<sup>392</sup> : la lecture recherchée est publique, et il ne peut plus s'agir de montrer un travail en cours à des amis écrivains. Le rôle crucial que joue pour Ponge ce texte dans l'établissement d'une relation rénovée avec son lectorat apparaît de façon plus frappante encore dans la proposition faite à Henri-Louis Mermod, fin 1946 : alors que l'éditeur lui demande d'étoffer la brochure qu'il s'appête à publier, éventuellement par une préface, Ponge décide d'y inclure l'« Appendice »<sup>393</sup>. Dès lors, le livre comporte aussi un exemple de lecture, où le statut générique du texte apparaît comme un enjeu majeur<sup>394</sup>. Le fait que la catégorie poésie soit une entrave à la lecture comme à l'écriture se manifeste donc à l'intérieur même du livre.

Les deux lettres de Ponge qui figurent dans l'appendice, réagissant à la lecture

<sup>391</sup> Une semblable tentative d'émancipation à l'égard de Paulhan avait déjà été esquissée en 1924, dans « *Natare piscem doces* » : citant également une phrase de la correspondance (« P. ne veut pas que l'auteur sorte de son livre pour aller voir comment ça fait du dehors » *PR*, I, 177), Ponge en prend le contre-pied par une redéfinition de l'objet d'art (qui pourrait inclure « les matériaux rejetés ») et, simultanément, de la relation aux œuvres qui en découle (« c'est devant l'œuvre d'un autre, donc comme critique, que l'on s'est reconnu créateur », *ibid.*). Le titre même (littéralement : « tu apprends aux poissons à nager ») indique cette volonté de formuler sa propre loi, selon son goût, et de s'affranchir de la tutelle de Paulhan, dans un geste que Ponge mettra longtemps à achever : c'est encore sous ce titre que sont regroupés les textes qui composent la première section des *Proèmes*, dans l'édition de 1948.

<sup>392</sup> *Corr.* I, l. 251, p. 257, en date du 22 octobre 1941 : « Jusqu'à quand Raymond G.[allimard] est-il à Cannes ? 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, beaucoup plus Métamorphose même ». Dans la même lettre, Ponge, qui reproche à Paulhan de négliger son sort éditorial, ajoute : « Il y a encore des poètes maudits. (l'auteur du *Carnet* est d'ailleurs plutôt un antipoète » (*ibid.*).

<sup>393</sup> Lettre inédite du 31 décembre 1946, citée par J.-M. Gleize et B. Veck dans leur notice au « Carnet du bois de pins » (F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 1036).

<sup>394</sup> Le *Carnet du bois de pins*, où avant-textes et texte se confondent, transgresse donc une autre clôture traditionnelle de l'œuvre, puisqu'il s'ouvre aussi au paratexte, en l'occurrence un discours (celui d'Audisio) *suscité* par le texte.

d'Audisio, sont en effet l'occasion de réitérer les déclarations anti-poétiques que contenait le « Carnet » proprement dit : le parti pris anti-poétique intéresse donc directement la relation au lecteur, et la lettre d'Audisio provoque même un durcissement des formulations, comme si elle rappelait l'urgence à sortir de la poésie pour être réellement lu. Les formules « nous sommes autre chose qu'un poète » (*ibid.*, 387) et « défaire ce poème en prose » (*ibid.*, 398), deviennent ainsi, dans la correspondance : « *Je ne me veux pas poète* », et « *tentative (bien loin d'être réussie) d'assassinat d'un poème par son objet* » (*ibid.*, 409)<sup>395</sup> ou « effort *contre* la "poésie" ». La virulence de la réaction indique à elle seule que la réception du genre du texte n'est pas qu'une affaire de taxinomie. Voir dans le *Carnet* « la naissance d'un poème », comme le fait Audisio, est un « contresens » (*ibid.*) inacceptable : le statut générique conféré au texte engage sa signification d'ensemble. A cet égard, la lecture d'Audisio fait figure de symptôme, que son insertion dans la publication désigne comme tel : Audisio reconstitue à son insu le poème absent du texte, tant est forte son attente de poésie. L'idée de la poésie se manifeste par sa force de suggestion : Audisio ne prend pas connaissance du texte, il hallucine l'objet qu'il s'attend à y trouver. Sa foi en la poésie est tellement intense qu'il se passe de manifestations concrètes pour croire en son existence : c'est bien aussi contre un tel sentiment religieux (le « *religiöses Gemüt* » évoqué à la fin de la réponse de Ponge) que s'élève l'auteur du « Carnet ». La catégorie poésie agit donc comme « l'image grossière » à laquelle sont habituellement réduites les choses, et qui empêche qu'on les considère « en dehors de leur valeur habituelle de signification »<sup>396</sup> : elle joue le rôle d'un stéréotype qui fait écran à l'appréhension d'une particularité. Le genre apparaît ainsi comme l'exact équivalent dans la lecture de l'obstacle à franchir dans l'écriture, l'inédit de la qualité différentielle étant à conquérir contre les représentations admises. Si la singularité du texte, qui, idéalement, est la qualité différentielle de l'objet, est occultée par les stéréotypes de lecture, c'est alors toute l'ambition heuristique et didactique de la démarche pongienne qui est mise en péril. « La poésie », considérée comme une entité stable et subsumante, est ainsi incompatible avec la connaissance que Ponge entend communiquer : c'est pourquoi la lettre à Audisio affirme la solidarité entre « écrire *contre* la "poésie" » (désignée entre guillemets, comme mot étranger à l'œuvre) et être « combattant dans les rangs des lumières », les deux attitudes se rejoignant dans le refus des « préjugés » (selon le mot des « philosophes » du XVIII<sup>e</sup> siècle) et le désir d'élargir le champ des connaissances.

« Je ne crois pas relever de ta critique, car *je ne me veux pas poète* » : dans le contexte de l'échange épistolaire avec Audisio, la phrase a pour fonction d'affirmer une indépendance à l'égard de l'explication de texte proposée par ce premier lecteur. Dans le conflit de généralité opposant l'auteur et son lecteur, Ponge disqualifie le discours de son lecteur en utilisant l'argument de l'intention auctoriale, argument d'autorité à proprement parler. La nécessité en est ressentie après-coup, alors que le malentendu est déjà patent

<sup>395</sup> Ce « bien loin d'être réussie » souligne que si l'écriture, selon la forme ouverte inaugurée par le « Carnet », est davantage un processus qu'un résultat (le processus est le résultat), la sortie hors de la poésie est elle-même un procès qui n'aboutit pas du premier coup.

<sup>396</sup> Respectivement : « Parti pris des choses » (*PE*, II, 1031), et « Les Façons du regard » (*PR*, I, 173).

<sup>397</sup> . Semblant retenir cette leçon, les textes écrits juste après la correspondance de l'« Appendice » prennent les devants, en posant systématiquement comme contingente, hypothétique, ou du moins problématique leur poéticité. Le malentendu est alors intégré à l'œuvre elle-même, et permet d'assouplir la position auctoriale, qui se trouve moins en surplomb à l'égard de son propre texte. Le début de « L'Œillet », rédigé durant le printemps et l'été 1941, est sur ce point emblématique :

***Relever le défi des choses au langage. Par exemple, ces œillets défient le langage. Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doit s'écrier nécessairement : c'est de quelque chose comme un œillet qu'il s'agit. Est-ce là poésie ? Je n'en sais rien, et peu importe. Pour moi c'est un besoin, un engagement, une colère, une affaire d'amour-propre et voilà tout (RE, I, 356).***

Comme on a eu l'occasion de le montrer déjà à propos de ce passage, il semble apparemment question de dégager une qualité de l'œillet à transmettre à un public qui ne peut que l'approuver, la recevoir pour vraie, puisque son « objectivité » lui confèrera un caractère indubitable <sup>398</sup> . Mais juste après la description de cet effet souhaité du texte, « nécessaire », la question de son statut générique est posée, et récusée comme sans importance du point de vue auctorial. D'autres valeurs, dont la compatibilité ou non avec le genre poésie n'est pas précisée, sont en revanche affirmées : le besoin de convaincre, le caractère personnellement nécessaire - donc non ludique, non décoratif - de l'entreprise. Par rapport à la réponse de Ponge à Audisio, la question de l'appartenance générique est posée explicitement au seuil du texte, mais est laissée ouverte.

Les paragraphes suivants, séparés de l'attaque du texte par une astérisque, reprennent cependant la question de la poésie :

***Je ne me prétends pas poète. Je crois ma vision fort commune. Etant donné une chose - la plus ordinaire soit-elle - il me semble qu'elle présente toujours quelques qualités vraiment particulières sur lesquelles, si elles étaient clairement et simplement exprimées, il y aurait opinion unanime et constante : ce sont celles que je cherche à dégager. Quel intérêt à les dégager ? Faire gagner à l'esprit humain ces qualités, dont il est capable et que seule sa routine l'empêche de s'approprier. Quelles disciplines sont nécessaires au succès de cette entreprise ? Celles de l'esprit scientifique sans doute, mais surtout beaucoup d'art. Et c'est pourquoi je pense qu'un jour une telle recherche pourra aussi légitimement être appelée poésie (ibid.).***

« Je ne me prétends pas poète » : alors que la phrase adressée à Audisio, reprise avec la même violence en 1948 dans « My creative method », est à entendre comme anti-poétique <sup>399</sup> , la formulation de « L'Œillet » est moins définitive, « poète »

---

<sup>397</sup> Jean-Marie Schaeffer envisage la possibilité d'une divergence entre généricités auctoriale et lectoriale : il reprend notamment de Jauss l'idée d'un horizon générique contextuel, donc susceptible de variations dans le temps, ce qui rend possible les recatégorisations génériques, après-coup (J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 147-151). Il est cependant frappant dans le cas présent que le conflit de généricité se produise en synchronie : Ponge écrit contre les supposés génériques de ses contemporains (y compris les siens propres), quitte à provoquer le malentendu.

<sup>398</sup> Voir *supra* II.1.2.2.1. « Abstraction et particularisation ».

apparaissant en contexte comme une qualité valorisée, dont Ponge pourrait ne pas être digne du fait de sa « vision fort commune ». Le paragraphe qui suit précise : l'idéal d'expression de la « qualité différentielle » est réaffirmé, de même que le désir de conformité objective à la chose, conformité validée par une approbation unanime. Mais la connaissance ici visée n'est pas réductible au modèle scientifique communément admis, et finalement la catégorie poésie est à nouveau envisagée pour qualifier le texte.

Malgré la proximité avec certaines formules déjà rencontrées dans « Le Carnet du bois de pins », la posture ici adoptée n'est pas tout à fait identique : « *poésie* » est bien encore mis en mention, comme une notion peu évidente, mais le terme ne désigne plus la même chose que dans la lettre à Audisio (où, rappelons-le, il était question de produire un « effort *contre* la "poésie" »). La « poésie » contre laquelle Ponge écrit est celle qui, sédimentée en stéréotypes de lecture, s'interpose entre la singularité du texte et son lecteur ; la « *poésie* » à laquelle il aspire est à construire, à venir, d'une certaine manière elle résulte du texte. Il s'agit en quelque sorte d'inverser le rapport d'inclusion œuvre-genre, et d'inventer le genre à partir d'une occurrence particulière, non de projeter dans le texte des qualités imposées *a priori* par sa catégorisation. A l'indifférence affichée à l'égard de l'étiquette « poésie » dans le premier paragraphe succède donc un désir de redéfinition de la « *poésie* », qui fait à nouveau figure d'objet désirable. Mais cette redéfinition ne peut être le fait d'un seul. La formulation impersonnelle désignant ce processus (« un jour une telle recherche pourra aussi légitimement être appelée *poésie* ») indique que ce mouvement de redéfinition est collectif, et qu'il dépend notamment de la capacité du texte à convaincre un lectorat faisant siens ces nouveaux critères définitoires, et susceptible de les imposer.

Une telle posture confirme l'hypothèse avancée à propos du *Carnet du bois de pins* : la mise en cause du genre suppose de s'affranchir d'un pacte de communication préexistant, et d'une relation de relative sujétion à l'égard d'un lecteur, Paulhan, pour susciter un lectorat spécifique (aux choses que sont les textes). Mais, contrairement à ce qui se passait dans la lettre à Audisio, le statut générique du texte est finalement laissé à la discrétion du lectorat, considéré comme une collectivité en devenir. La poéticité de l'œuvre est suspendue à sa capacité à susciter des lectures. Un tel dispositif, où la *qualification* (la désignation de la qualité) du texte doit être « faite par tous et non par un », nuance ce que nous avons dit précédemment sur la posture d'acceptation passive qui était requise du lectorat : les lecteurs sont invités eux aussi à produire un effort de nomination à propos de « L'Œillet », effort qui, si le texte remplit son objectif, portera tout aussi bien sur la désignation des qualités de l'œillet (reconsidéré comme « objet dans la langue française »<sup>400</sup>). Cette activité visant à trouver une désignation adéquate au texte est posée comme cruciale, puisqu'elle intervient au seuil de la lecture, mais s'avère délicate, la position auctoriale à cet égard apparaissant indécise, voire franchement contradictoire : la poésie, « peu m'importe », mais j'aimerais bien qu'un jour *cela* (mon texte, cette chose) s'appelle poésie. Par rapport à l'argument d'autorité utilisé à l'encontre d'Audisio, l'intention générique auctoriale apparaît ici comme un élément parmi d'autres,

<sup>399</sup> On pourrait la gloser par : « Je me veux anti-poète ».

<sup>400</sup> « My creative method », *Méthodes*, I, 531.

et qui n'est pas nécessairement déterminant.

Les conséquences pragmatiques de cette interrogation liminaire sur le statut du texte sont multiples. Négativement, elle impose au lecteur de se départir de ses certitudes génériques, pour porter attention à la singularité de l'œuvre : il est amené à abandonner son attente préalable de « poésie » pour se concentrer sur le dégagement d'une qualité différentielle. En quelque sorte, Ponge prévient les « déraillements » poétiques du récepteur, et décourage la lecture hallucinatoire dont était victime Audisio. Mais l'effort de nomination demandé au lecteur a aussi valeur d'enseignement méthodologique : le fait que le texte ne se laisse pas aisément nommer lui confère déjà une qualité commune avec l'œillet, qui comme toute chose se manifeste par son « évidence muette opposable » (*ibid.*, 357). Le lecteur se trouve donc placé face au texte comme le scripteur face au « défi des choses au langage » : il doit considérer le texte dans son « opposition [...] aux expressions communes » (*ibid.*), poétiques en l'occurrence, pour en appréhender la singularité. L'attitude de simple approbation qu'on attendait de lui au début se complique d'emblée, et il est même implicitement appelé à relever lui-même le « défi » : « d'autres viendront qui utiliseront mieux que moi les procédés que j'indique » (*ibid.*) suppose implicitement qu'il ne s'agit pas seulement d'approuver les formules trouvées, mais aussi de collaborer, et de prolonger l'effort de formulation. S'il y a bien une leçon à tirer de ce texte, elle ne peut se limiter à l'absorption d'un savoir déjà constitué, puisque la chose est précisément désignée comme ce qui résiste à la verbalisation. Ce « reste » de la chose, qui ne passe pas dans la langue, demande donc davantage à être éprouvé, ou mis en mots par le lecteur pour son propre compte, qu'à recevoir sous forme de paroles.

La posture induite chez le lecteur par cet *incipit* de « L'Œillet » a également une efficace méthodologique en ce qu'elle l'amène à s'interroger sur les rapports entre la catégorie et l'occurrence singulière : or, on l'a vu, la démarche de Ponge se situe précisément dans cette oscillation entre appréhension concrète d'une chose particulière, et constitution d'une notion comportant une leçon de portée plus générale, relativement indépendante des circonstances d'apparition de l'objet. « L'Œillet », en particulier, met en œuvre ce va-et-vient entre la « substance » et la « qualité ». A la fin des premiers fragments numérotés, Ponge note ainsi :

***(Ces six premiers morceaux, la nuit du 12 au 13 juin 1941, en présence des œillets blancs du jardin de Mme Dugourd) (ibid., 359, nous soulignons).***

Les notations qui précèdent se trouvent ainsi *circonstanciées* et rapportées à des objets particuliers, à un moment donné. Si les tentatives de mise en poème qui suivent sont toutes datées, la « *rhétorique résolue de l'œillet* », située à la fin du texte, aboutit en revanche à des affirmations de portée plus générale, comme : « Cette plante d'abord ne diffère pas beaucoup du chiendent. Elle s'agrippe au sol... » (*ibid.*, 364). Mais l'élaboration d'une « notion » ne signifie pas pour autant l'abandon de tout ancrage circonstanciel, et l'observation concrète fait retour au moment où un *nous* est introduit dans ce fragment :

***Assez là-dessus, n'est-ce pas ? Lâchons la racine de notre œillet. - Nous la lâcherons, certes, mais, revenus à un état d'âme plus tranquille, nous nous demanderons pourtant, avant de laisser nos regards monter vers la tige - nous asseyant dans l'herbe par exemple non loin de là, et la contemplant sans plus y***

***toucher - les raisons de cette forme qu'elle a prise (ibid.).***

Le discours à portée générale s'accompagne ici d'un retour à la contemplation concrète de la chose <sup>401</sup>, de sorte que la notion qui se dégage apparaît comme la somme de toutes les rencontres circonstanciées avec des œillets particuliers. Le discours gnomique demande à être confirmé par l'expérience des lecteurs (déjà accumulée, ou postérieure à la lecture), qui fait de « L'Œillet » « notre œillet ». Si le *nous* a bien aussi valeur persuasive, et s'apparente à une amicale contrainte exercée sur les lecteurs (invités à calquer leurs mouvements et leur réflexion sur ceux du *je*), leur implication, susceptible d'apporter une confirmation, est néanmoins ce qui fonde la justesse des observations générales. La question de l'inclusion de l'individu singulier dans une classe, posée à l'orée du texte par la problématisation de l'appartenance générique, est donc remise en jeu dans la manière de faire référer ce texte, et dans la façon dont s'y construit une connaissance partagée. En cela, amener le lecteur à se prononcer sur le statut générique du texte participe pleinement de l'entreprise rhétorique de Ponge.

Les textes contemporains de « L'Œillet », notamment ceux qui figurent dans *La Rage de l'expression*, utilisent quasi systématiquement la problématisation du statut générique pour amorcer une lecture de parti pris, en liaison avec le désir réaffirmé de fidélité à la chose dans l'écrit, et avec l'idéal d'objectivité. « Berges de la Loire » notamment, ne fait qu'aborder le caractère inconciliable des « choses et [des] poèmes », sans que l'écrit « sur la Loire » n'advienne (*RE*, I, 338 et 337). Même si Ponge ne s'est décidé que tardivement à le placer en tête du recueil de 1952, ce texte fait donc avant tout figure de « proème », dont la leçon vaut pour l'ensemble du livre. La posture adoptée y est d'ailleurs très proche de celle qu'on a pu discerner dans « L'Œillet » : la « forme poétique » est dangereuse, dans la mesure où elle peut amener à rejeter de l'écrit la qualité différentielle de l'objet <sup>402</sup>. L'idée préconstruite du poème, considérée comme fin en soi, nuit à l'appréhension et à la connaissance de l'objet, d'où la nécessité de ne pas « se vouloir poète », en sachant à l'avance ce qu'implique ce mot : « 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.*, 338). L'indifférence affichée au début de « L'Œillet » quant à la désignation du texte, et la délégation à un tiers de la catégorisation, s'imposent finalement dans ces lignes conclusives :

***Peu m'importe après cela que l'on veuille nommer poème ce qui va en résulter. Quant à moi, le moindre soupçon de ronron poétique m'avertit seulement que je rentre dans le manège, et provoque mon coup de reins pour en sortir (ibid.).***

<sup>401</sup> Ce que note Derrida, répondant à Gérard Farasse qui relève « une tension entre la volonté de créer une essence, et le désir de parler du particulier » : « Oui, [Ponge] vise bien des essences. [...] Mais il faudrait s'entendre sur ce mot d'*essence*, en raffinant, en distillant, pour définir une essence qui ne soit pas simplement une essence générale : car c'est finalement l'essence d'un *ceci* ; [...] c'est une essence *phénoménologique* » (J. Derrida, G. Farasse, « Répliques », *Revue des Sciences Humaines* (« Ponge à l'étude »), n° 228, 1992, p. 200).

<sup>402</sup> En effet, la « forme *poétique* » n'est pas ici rejetée de façon univoque, mais seulement désignée comme insuffisante : elle « [doit] 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). Ponge subordonne donc le consentement au poème à l'ambition de connaissance, qui occupe à présent le premier plan.

Par rapport à « L'Œillet », qui dessinait malgré tout les contours d'une « poésie » à venir, désirable, l'acte de nomination qui consisterait à qualifier « La Loire » (le texte à écrire, qui n'existe pas) de « poème » serait le réduire à l'un de ses aspects, désigné comme insuffisant, et s'effectuerait contre la volonté auctoriale. La « poésie », du moins lorsqu'elle est sédimentée en clichés qui la réduisent à un « ronron », s'identifie au « manège », terme qui désignait à l'origine le fonctionnement des paroles quotidiennes, dont il s'agissait de s'extraire grâce à l'écrit. L'écrit à lui seul n'apparaît plus comme une garantie, dans la mesure où s'y reconstituent des poses qui forcent à penser et à dire ce que l'on ne voudrait pas dire, notamment des choses inadéquates à la réalité qui nous environne. D'où la nécessité d'inventer un autre lieu pour l'écriture, de « sortir », même si le lecteur a toujours le pouvoir de reconstituer le « manège » par un forçage du texte qui le ferait entrer dans le « poème ». Le voilà tout du moins averti que, aux yeux de l'auteur, il ferait fausse route...

Un dernier exemple, emblématique de la posture de lecture que permet d'induire l'indécision générique des textes, et son explicitation, mérite d'être abordé. Par rapport au « Carnet du bois de pins » ou à « L'Œillet », « La Guêpe » ne comporte pas de moment poétique se présentant comme tel<sup>403</sup>, et fait un pas de plus dans l'écriture exclusivement notulaire. La sortie hors du genre poésie y semble donc déjà effectuée, sans qu'il soit besoin d'y revenir. L'absence de cadrage générique est néanmoins thématifiée dans le dernier paragraphe, qui met en scène ses effets en termes de lecture :

***Et caetera... Et enfin, pour le reste, pour un certain nombre de qualités que j'aurais omis d'explicitier, eh bien, cher lecteur, patience ! Il se trouvera bien quelque critique un jour ou l'autre assez pénétrant pour me REPROCHER cette irruption dans la littérature de ma guêpe de façon importune, agaçante, fougueuse et musarde à la fois, pour DÉNONCER l'allure saccadée de ces notes, leur présentation désordonnée, en zigzags, pour S'INQUIÉTER du goût du brillant discontinu, du piquant sans profondeur mais non sans danger, non sans venin dans la queue qu'elles révèlent - enfin pour TRAITER superbement mon œuvre DE TOUS LES NOMS qu'elle mérite (RE, I, 345).***

L'inachèvement est ici exhibé, la réalité de la guêpe ne pouvant s'épuiser dans la tentative de mise en mots. Il y a *d'autres choses* (« caetera ») à dire, et, « pour [ce] reste », il convient de prolonger l'effort de nomination à propos du texte : de même que la guêpe résiste à la mise en mots, le texte ne se laisse pas enclorre dans les catégories verbales existantes, et la « rage de l'expression » qu'a provoquée la chose se transmet ainsi, au-delà de l'écriture, dans les actes de parole suscités par l'œuvre. La transgression générique, par la relation polémique qu'elle peut éventuellement instaurer avec le lectorat, est un moyen pour Ponge d'accomplir son programme esthétique, selon la figuration qu'il en donne ici. Le critique, contraint d'abandonner son identité de lecteur génériquement déterminé (lecteur *de* poésie, par exemple), se voit donc dans l'obligation d'inventer une attitude de lecture spécifique à l'objet auquel il est confronté. Il est ainsi amené à « découvrir de nouvelles qualités » qu'il nomme, et par là même à « éprouver de nouveaux sentiments » devant ce texte sans caractéristique prédéterminée. Ce faisant, il

---

<sup>403</sup> Même si la première page s'approche formellement d'un poème en prose du genre de ceux figurant dans *Le Parti pris des choses*.

découvre des qualités propres à la guêpe, le texte *réalisant* ces qualités, pour s'être permis de sortir du cadre de la poésie : la lecture devient aussi expérience de connaissance. Prenant la parole *contre* le texte<sup>404</sup>, le critique en réalise paradoxalement le programme. On mesure bien dès lors l'ambivalence d'un tel passage : au moment où Ponge exhibe l'incomplétude de son texte, et une certaine déprise à l'égard d'un idéal d'expression parfaite, il fait simultanément une démonstration de force, et de sa maîtrise des effets de son texte. A cet égard, l'opposition implicite entre le « cher lecteur » et le « quelconque critique » est ambiguë : le premier, pris dans une relation amicale à l'œuvre, n'est pas censé « reprocher », « s'inquiéter », « dénoncer », « traiter de tous les noms ». Il est néanmoins invité à tirer enseignement du discours du second, dont la lecture apparaît finalement adéquate au texte : les deux figures de lecteur semblent par conséquent renvoyer à des postures de lecture que le texte cherche à susciter alternativement, plus qu'à des attitudes s'excluant mutuellement.

Rapidement, les rapports de Ponge à la poésie sont « incertains », comme en témoignent déjà *Douze petits écrits* et *Le Parti pris des choses* : Ponge s'y attache déjà à déstabiliser activement les attendus du genre, et à attaquer l'évidence et la naturalité de ce qui est habituellement reçu comme poétique. Prendre le parti des choses impliquant de refuser les représentations admises, écrire dans cette optique suppose de s'interroger pareillement sur la « routine » qui informe le discours poétique : les « moments poétiques » s'accompagnent d'emblée de « moments critiques ». Ce soupçon qui pèse sur la poésie, il importe que le lecteur l'éprouve et le fasse sien : le genre, comme contractualisation préconstruite de la communication écrite, risque d'occulter la singularité du texte, les « qualités inouïes » qu'il tente de formuler. Un cadre générique trop stabilisé mettrait en péril l'ambition didactique et heuristique, l'idée de la poésie pouvant faire obstacle par exemple à l'appréhension « sérieuse » des choses dans leur concrétude, et favoriser une lecture uniquement symbolique, alors même que le parti pris des choses s'élabore aussi contre ce que nous avons appelé « les dangers du symbole ».

Dans un premier temps donc, Ponge écrit des poèmes dont la poéticité peut paraître problématique, énigmatique, contrevenant même à ce qui s'entend couramment par poésie. La poésie est problématisée de l'intérieur. Au début des années 1940, l'attitude critique à l'égard de la poésie se radicalise, et devient un motif récurrent de l'écriture pongienne, qui se définit dans le « Carnet du bois de pins » comme un « effort *contre* la "poésie" ». Cette violente mise en cause de la poésie coïncide avec l'affirmation de plus en plus marquée d'un désir de connaissance par l'écriture, et d'un souci d'objectivité, désignés de façon insistante comme incompatibles avec le genre incriminé. Mais si la « poésie » est présentée avant tout comme une entrave à la saisie de la chose, la remise en cause du genre apparaît aussi comme un enjeu de communication, conférant une place centrale au lecteur, placé en position de décider du statut du texte. Le geste de rupture ne vise donc pas tant à créer une situation spéculaire à deux termes entre la chose et le texte, appelés à se confondre, qu'à rendre visible le rôle d'autres actants dans le processus d'écriture. L'intention auctoriale, les choix interprétatifs des lecteurs, deviennent ainsi partie prenante de l'élaboration de la réalité textuelle. La problématisation explicite du statut générique des textes est une manière de rendre

<sup>404</sup> Tout comme « Le jeune arbre » parle « contre le vent » (*PR*, I, 185).

visibles le conflit des interprétations et la part de malentendu inhérente aux indéterminations de la communication écrite. Au plan pragmatique, elle incite le lecteur à se placer dans une situation critique à l'égard de sa propre lecture, et à en débusquer les stéréotypes impensés, pour être plus sensible aux singularités de l'œuvre qu'il lit, et des choses qu'elle décrit et invente : l'efficiencia et la référenciation des œuvres sont directement en cause. Ecrire contre la poésie, c'est donc aussi écrire à partir d'elle : le rapport polémique que Ponge entretient avec ce genre sert de révélateur aux réflexes perceptifs contre lesquels il écrit ses textes, et il a besoin, de ce point de vue, de maintenir la catégorie de la poésie comme horizon de perception de ses œuvres.

Deux acceptions du terme se font d'ailleurs jour dans les textes de cette période : la « poésie », contre laquelle Ponge entend écrire, désigne un ensemble de codes formels préconstruits faisant écran à une lecture adéquate de ses œuvres, et la *poésie*, dont, par exemple, « L'Œillet » pourrait être le texte inaugural, qu'il s'agit d'inventer par des pratiques d'écriture *et* de lecture renouvelées. La position d'intériorité/extériorité se prolonge donc, mais se trouver *dans* la poésie n'est pour Ponge envisageable qu'à condition de renverser le rapport d'inclusion texte/genre : l'œuvre ne peut (éventuellement) être qualifiée de poétique qu'au terme d'un processus de redéfinition collectif. Il ne s'agit donc plus, comme dans *Le Parti pris des choses*, de se situer à la marge d'un genre et de ses règles, mais d'inventer le genre en suscitant un public spécifique. De même que « *L'Homme* est à venir », la poésie est à redéfinir, et dépend de la capacité de l'œuvre à susciter son lectorat : *poésie* redeviendra acceptable lorsque le terme englobera *critique*, et *destination pratique*.

### II.2.2.3. DEMANDER AU LECTEUR UN ACTE

A la fin de ses entretiens avec Philippe Sollers, Francis Ponge déclare :

***Il est évident que c'est seulement dans la mesure où le lecteur lira vraiment, c'est-à-dire qu'il se subrogera à l'auteur, au fur et à mesure de sa lecture, qu'il fera, si vous voulez, un acte, acte de communication, comme on parle d'un commutateur, qu'il ouvrira la lumière, enfin qu'il tournera le bouton et qu'il recevra de la lumière. C'est seulement donc le lecteur qui fait le livre, lui-même, en le lisant ; et il lui est demandé un acte (EPS, 192).***

Ces déclarations de 1967 confirment le rôle central conféré au lecteur par la poétique de Ponge, que venait de confirmer la récente publication du *Savon*, mais qui, nous l'avons vu, était déjà sensible auparavant. Dans ces propos, Ponge insiste sur le rapport actif au texte qu'il sollicite de la part de son lecteur, élevé au statut de co-créateur « [faisant] le livre ». Mais, dans la même phrase, cette part d'activité est fortement nuancée. Si le lecteur est d'abord crédité du pouvoir d'« [ouvrir] la lumière », cette formulation est corrigée en « [recevoir] la lumière » : l'activité demandée au lecteur se mêle ainsi d'une part d'acceptation passive de la loi du texte, qui dispense sa lumière. Alors même qu'il cherche à préciser le rôle de l'instance lectoriale dans son œuvre, Ponge juxtapose des postures complexes voire contradictoires. L'« acte » demandé au lecteur (il serait d'ailleurs plus exact de dire *les actes*) dépendant de ces attitudes de lecture auxquelles incitent les œuvres, se doit d'être précisé.

Cette diversité des attitudes que les textes de Ponge cherchent à susciter était déjà

perceptible à la fin de « La Guêpe » : le « cher lecteur » et le « quelconque critique » ne s'excluent pas nécessairement, nous l'avons vu, mais renvoient cependant à des postures différentes, même si elles peuvent coexister (alternativement ou simultanément) chez le même individu. Le « cher lecteur », supposé en sympathie avec l'auteur, fait l'objet d'une entreprise de séduction, tandis que le « quelconque critique » se situe quant à lui du côté d'une lecture réflexive qui l'amène à un acte de nomination par lequel il se « subroge » effectivement à l'auteur au cours de sa lecture : ce sont donc une activité critique, mais aussi une implication affective, un travail de fusion sympathique avec l'œuvre qui sont sollicités chez le lecteur, pour qu'il effectue l'« acte de communication » permettant la pleine réalisation de l'œuvre. L'opposition franche entre les « charmes » et la « conviction », au début des *Proêmes*<sup>405</sup>, demande donc à être nuancée, la séduction s'avérant aussi un élément fondamental de l'écriture pongienne, que n'exclut pas le désir de convaincre. Et il semble même que Ponge assume (voire recherche) aussi la sidération que peut exercer un « fort raisonnement »<sup>406</sup> sur celui qui le reçoit, « charmé » au sens fort du terme : même le « quelconque critique » cherchant à parler contre l'auteur, ne fait que mettre en acte les effets prévus par le texte.

L'objectif que Ponge fixe à ses textes, de pouvoir donner lieu à des applications pratiques par ses lecteurs, peut ainsi s'entendre diversement. Les modalités de cette repragmatisation de la lecture sont complexes, et même contradictoires : faire servir le texte dans la conversation<sup>407</sup>, est-ce seulement répéter les « proverbes » inventés par l'auteur, réciter ses paroles ? En quoi une telle mise en acte de la lecture accomplit-elle la « suscitation » de paroles que Ponge vise par ailleurs ? C'est la façon dont s'articule (ou se juxtapose) cette pluralité d'actes que les textes pongiens cherchent à engendrer, qu'il convient d'interroger.

### II.2.2.3.1. Obliger le lecteur

La satisfaction que permet d'éprouver l'efficacité pratique des paroles est pour Ponge un moyen de dépasser la relation tragique au langage, le « drame de l'expression », et de ne pas s'enfoncer dans l'absurde, comme l'affirment les « Pages bis » des *Proêmes* :

***Il faut remettre les choses à leur place. Le langage en particulier à la sienne - (obtention de certains résultats pratiques : « Passez-moi du sel », etc.) (PR, I, 209).***

Ce qui justifie le langage, et évite qu'on en désespère, c'est son efficacité, y compris dans les situations les plus prosaïques et les plus quotidiennes. Si la communication écrite est dans un premier temps choisie contre les paroles orales, ce n'est donc pas pour se détourner de tout enjeu pragmatique : c'est même cette possibilité d'obtenir des

<sup>405</sup> « Il faut enfin tout dire simplement, en se fixant pour but non les charmes, mais la conviction » (« Mémoire », *PR*, I, 167).

<sup>406</sup> « Le jeune Arbre » est ainsi invité à se faire « Auteur d'un fort raisonnement » (*ibid.*, 185).

<sup>407</sup> Rappelons les mots de la « Tentative orale » à ce propos : « Je crois que si l'on écrit, même quand on ne fait qu'un article de journal, on tend au proverbe (à la limite bien sûr). On veut que cela serve plusieurs fois et, à la limite, en toutes circonstances, que cela gagne le coup quand ce sera bien placé dans la conversation » (*Méthodes*, I, 655).

« résultats pratiques » qui le justifie. La frontière entre l'écrit, littéraire en particulier, et les pratiques linguistiques courantes est à la fois essentielle et poreuse, et c'est bien cet effet retour de l'écrit littéraire sur la langue quotidienne qui est visé. Dès 1925-1926, « L'Examen des "Fables logiques" » exprimait l'idéal de l'écrit proverbial susceptible d'armer ses lecteurs :

***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. Et quand il dit encore : il faut autant qu'on peut obliger tout le monde c'est bien évidemment encore une constatation. Les hommes ont coutume de dire et de faire cela. La Fontaine s'en moque. Il exprime avec charme, rythme, d'une manière durable ce que tous les hommes disent en plus de mots, plus maladroitement. 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 de ces 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. C'est tout son métier (PE, II, 1029).***

L'idéal proverbial tel qu'il se formule ici, en des expressions qui seront pour partie reprises dans la « Tentative orale », indique bien que la lecture littéraire tend pour Ponge vers une regramatisation, aux applications concrètes. L'écrivain donne des outils, comme Mallarmé « offre une massue cloutée d'expressions fixes », des « proverbes du gratuit », « folie, capable de victoire dans une discussion pratique »<sup>408</sup> : la dégramatisation de l'écrit (signifiée par la gratuité des proverbes mallarméens, le désintéressement des morales de La Fontaine) permet un détachement à l'égard des circonstances immédiates de la parole, une expérimentation sans effet *immédiat*, qui lui assure paradoxalement une plus grande efficace pragmatique. L'écrivain n'écrit pas en son nom propre, ce qui est une autre conséquence du désintéressement, et Ponge insiste d'ailleurs sur le détachement de La Fontaine à l'égard de ses propres énoncés. Il est au service de son lectorat, lui fournit des instruments de parole, pour parler et agir (*dire* et *faire* tendant déjà à s'identifier). Cependant, si la production de proverbes est une lutte active contre le silence, elle ne coïncide pas pour autant avec la suscitation d'une parole autonome : il s'agit de « parler pour » les « gens », en lieu et place des lecteurs.

Les exemples que Ponge choisit chez La Fontaine sont à cet égard éclairants, et indiquent bien quelle leçon il a pour son compte tirée du fabuliste. « La raison du plus fort est toujours la meilleure », en tant que constat, ne légitime certes pas un état de fait, et Ponge prend soin de le souligner ; mais la formule encourage néanmoins à faire preuve de force, notamment grâce à un verbe puissant, capable d'imposer la « raison » de celui qui prend la parole. Le second exemple est lui aussi emblématique de la poétique de Ponge à cette époque : « il faut autant qu'on peut obliger tout le monde » fait en effet écho à l'ambition de « plaire à tous » affichée alors par Ponge<sup>409</sup>. Il est pourtant loisible d'entendre aussi le verbe « obliger » en un sens plus contraignant, d'ailleurs présent dans

---

<sup>408</sup> « Notes d'un poème (sur Mallarmé) », PR, I, 182. Les deux textes (« Examen des "Fables logiques" » et « Notes d'un poème ») sont contemporains.

l'usage classique : plaire, c'est créer une obligation et asseoir par là même son pouvoir<sup>410</sup>. Ponge loue de même chez Mallarmé la « haute idée du *pouvoir* du poète » (nous soulignons). Pour armer le lecteur de proverbes, et lui donner les moyens d'imposer sa parole dans une « conversation pratique », il faut auparavant le convaincre de la force du verbe proverbial en la lui faisant éprouver dans la lecture : plaire au lecteur, c'est donc commencer à le convaincre, y compris par une démonstration de force, même s'il est invité à s'approprier cette force.

« Caprices de la parole », écrit en 1928, éclaire *a posteriori* l'écriture de la « Poésie du jeune arbre », poème tiré d'une « Note », dont Ponge commente ainsi la transformation :

***Durant plusieurs mois ensuite je m'acharnai afin d'obtenir à partir de cela une poésie qui surprenne sans doute d'abord le lecteur aussi vivement ou aigûment que la Note, mais enfin surtout qui le convainque ; qui se soutînt par tant de côtés que le lecteur critique enfin renonce, et admire. Serait-ce mieux ? C'était difficile (PR, I, 185).***

La conviction s'obtient ici explicitement par l'admiration, qui elle-même suppose que les défenses critiques du lecteur aient été vaincues : ce qui convainc est un verbe ferme, autonome, qui ne souffre pas la critique. La « *poésie* » est de ce point de vue un moyen d'obtenir efficacement l'assentiment admiratif : il s'agit bien de renouer avec la tradition du poème didactique, et en cela, comme on l'a vu, de rompre avec une conception dominante de la poésie. Mais dans le même temps Ponge recherche la « formule frappante », suscitant un effet de sidération, que la brièveté de l'écrit poétique permettra éventuellement d'obtenir. La dépersonnalisation de la formule devenant proverbe est ainsi la marque d'une réussite de l'écrivain. La même idée est reprise à la fin de l'« Introduction au "Galet" », qui réaffirme l'idéal proverbial. Après avoir cité Diderot, Saint-Just et Rimbaud, qui selon lui se contentent de reprendre à propos de la pierre des idées reçues, Ponge y voit l'occasion d'inscrire sa différence :

***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 : et tu me serviras, et tu serviras dès lors aux hommes à bien d'autres expressions, tu leur fourniras pour leurs discussions entre eux ou avec eux-mêmes bien d'autres arguments ; même, si j'ai assez de talent, tu les armeras de quelques nouveaux proverbes ou lieux communs : voilà toute mon ambition (PR, I, 205).***

L'orgueil de l'écrivain réside dans la disparition de sa parole singulière tombée dans le domaine public. Le paradoxe n'est cependant qu'apparent : la création proverbiale est bien la meilleure preuve du « talent », du fait que la parole d'un seul a été reconnue par tous : elle prouve l'autorité du verbe de l'écrivain.

Mais, comme le note justement Ian Higgins, l'autorité, si elle s'impose par la séduction exercée sur le lectorat, se fonde aussi, surtout même, sur la part de vérité

<sup>409</sup> Par exemple en 1924, dans « Au lecteur » : « Qu'on ne me laisse pas dire ce que je ne veux pas : j'ai voulu plaire à tous. [§] C'est une entreprise difficile et présomptueuse » (NNR I, II, 1063).

<sup>410</sup> C'est bien le sens que revêt la formule dans « Le Lion et le rat » : « on a souvent besoin d'un plus petit que soi », et le service que le lion rend au rat est payé en retour. En sauvant la vie du rat, le lion a créé une obligation à son égard (*Fables*, II, 11).

qu'elle contient :

***La qualité autoritaire [du proverbe] est essentielle dans la définition de Ponge. Il doit posséder une justesse et une évidence d'apparence indiscutable - une perfection quasi-scientifique. D'où l'utilisation de « lieu commun » comme synonyme de proverbe dans l'« Introduction au "Galet" » ; c'est son évidence et son autorité qui le font accepter par tout un chacun comme un modèle et un outil***

411 .

A ce titre, l'idéal proverbial, la recherche de la formule frappante, participent également de l'ambition heuristique de Ponge : la formule ne mérite d'être retenue dans le poème que si elle est adéquate à la chose sur laquelle elle porte d'abord, si elle est inédite : l'attention aux qualités propres du galet, le caractère mesuré des qualités qu'on peut en tirer (avec « assez de talent »), confèrent leur autorité et leur efficacité aux proverbes ainsi créés. En cela, le proverbe s'apparente bien à la recherche d'une vérité, qui ne préexiste pas à la prise de parole, mais qui surgit dans l'écriture : le « lieu commun » est à venir, il est fondé par le texte, et par sa capacité à se faire lire et à convaincre un lectorat<sup>412</sup>. Créer des proverbes s'apparente bien à *refaire* la réalité, à ne pas la considérer comme admise, et en cela à lutter contre les stéréotypes, et la « sagesse des nations »<sup>413</sup> : les proverbes tels que les conçoit Ponge n'incitent donc pas à une lecture « quasi-pragmatique » (Stierle), qui gommerait les négations de l'écrit pour ne le considérer que comme un reflet d'une réalité déjà donnée. Si le modèle de la parole efficace est « Donnez-moi du sel », le proverbe élaboré dans l'écrit littéraire s'en distingue en ce qu'il n'est pas déterminé à l'avance par une situation donnée : il doit faire l'objet d'une repragmatisation, et cette caractéristique lui confère une efficacité d'ailleurs plus grande, en ce que ses applications sont moins locales que les ordres courants. « L'Examen des "Fables logiques" » explicite ce parallèle et cette distinction : le langage capable d'applications pratiques est « ce qu'on appelle le *Beau* langage ». Mais cette destination pratique n'abolit pas toute distinction entre une recherche verbale et une énonciation quotidienne :

***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 chez qui la distinction entre le beau langage et le langage pratique de***

<sup>411</sup> I. Higgins, « Ponge des proverbes » (« *Proverbial Ponge* », 1979), *Revue des Sciences Humaines* (« Ponge à l'étude »), *op. cit.*, p. 89.

<sup>412</sup> L'attitude à l'égard du proverbe est en cela similaire à celle adoptée à l'égard de la poésie : ils ne sont pas reçus et acceptés tels quels, mais *refaits*, *redéfinis* à partir de textes particuliers. Philippe Met note bien ce renversement pongien à propos du lieu commun : « Francis Ponge articule précisément son travail d'écriture autour de cette dialectique de l'universel et du particulier - à ceci près qu'il lui importe non pas tant de puiser dans le général à des fins personnelles, que, à rebours, de produire du commun à partir du plus idiosyncrasique » (*Formules de la poésie. Etudes sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris, PUF, « Écriture », 1999, p. 35).

<sup>413</sup> Sur la distinction entre le proverbe pongien et la « sagesse des nations », voir I. Higgins, « Ponge des proverbes », *op. cit.*, p. 90-100 notamment : alors que « le danger que comporte la sagesse rassurante du proverbe [...] est la menace que représente l'acceptation complaisante des idées reçues », les proverbes de Ponge « représentent exemplairement une négation dialectique du monde et du langage considérés comme donnés » (respectivement p. 91 et 100).

**tous les jours serait d'après lui beaucoup plus marquée encore que dans nos langues européennes. Il montre que ce beau langage est naturellement obscur quand il n'est pas appliqué et parfaitement appliqué. [...] Au lieu de beau langage on pourrait appeler ce langage langage général et l'opposer au langage particulier. Ainsi : Passez-moi du sel. Voilà du langage particulier. Voilà au fond pourquoi est fait le langage : pour servir à se faire donner à manger, etc. Mais : il faut autant qu'on peut obliger tout le monde est fort utile au cas où Passez-moi du sel ne suffit pas. Il y a une espèce de religion qui oblige les hommes à céder aux proverbes quand ils sont appliqués (PE, II, 1030).**

Une distinction est maintenue entre ce qui relèverait du « langage pratique de tous les jours », ou « langage particulier », et « beau langage », ou « langage général » : le caractère pratique du second n'est pas donné d'avance, il doit faire l'objet d'une regramatisation en situation. La destination pratique et l'hermétisme sont d'ailleurs réconciliés dans cette optique, preuve, s'il en était besoin, que le proverbe pongien n'est pas reprise à l'identique des discours acceptés, mais outil pour lutter contre eux et modifier les choses par les paroles : la regramatisation n'est pas abolition de la différence entre la « réalité » admise dans la routine, et la « réalité textuelle », elle vise à faire advenir cette dernière hors du texte. Dans ce cadre, l'acte demandé au lecteur est bien d'éprouver l'efficacité de la parole reçue, qui dans un premier temps « oblige », en tant que lecteur, puis, éventuellement, lui permettra d'obliger ses interlocuteurs.

Il n'en reste pas moins qu'il s'agit de se faire obéir, et que, face à l'oppression qui réduit au mutisme, Ponge propose d'agir autoritairement en retour, prenant le contre-pied de l'attitude décrite dans « L'Orange »<sup>414</sup>. Certes, Ponge s'attache, on l'a vu, à rendre ses maximes aussi ambiguës que possible, de sorte que le proverbe ne prenne pas la force d'un mot d'ordre, qui restaurerait dans l'échange littéraire la violence contraignante des échanges verbaux du « langage particulier », qui, lui, force à prendre des « poses ». Mais, si la clôture du poème en prose apparaît souvent ironique et quelque peu arbitraire, elle affiche néanmoins une maîtrise, une perfection destinées à en imposer. Il y a de fait une « tentation autoritaire »<sup>415</sup> chez Ponge, d'autant plus perceptible que les énoncés proverbiaux se veulent disponibles en toute occasion, en toutes circonstances, et tirent leur autorité de cette abstraction même. L'idéal proverbial, on l'a dit, sert aussi le projet heuristique de Ponge. Il se situe pourtant nettement du côté d'un modèle de connaissance particulier : celui qui cherche à établir des notions, part de la substance pour désigner une qualité nommable, et tend vers une objectivité qui serait atteinte par la formule juste, contenant en elle la vérité découverte dans l'écriture. Une telle connaissance, formulable, formulée, trouve son autorité dans l'adéquation *objective* aux choses, que tout un chacun est bien forcé de reconnaître : recevoir cette vérité, la

<sup>414</sup> Dans sa « manière de mal supporter l'oppression », l'orange « est trop passive, - et ce sacrifice odorant... c'est faire à l'opresseur trop bon compte vraiment » (*Le Parti pris des choses*, I, 20). Cette dernière phrase a du reste les attributs du proverbe, y compris formellement : les assonances, l'alexandrin blanc, la rendent facilement mémorisable, de même que son caractère général permet de l'appliquer en des circonstances diverses.

<sup>415</sup> Nous empruntons cette formule à Bénédicte Gorrillot (*Le Discours rhétorique de Francis Ponge*, thèse de doctorat, Université Paris III, 2003, p. 108).

reconnaître comme juste et la répéter jusqu'à la rendre proverbiale, sont alors les rôles dévolus au lecteur dans une telle approche : d'où l'autorité *indiscutable* du proverbe, le renoncement du lecteur critique, muettement admiratif.

Cette description est évidemment excessive, et, dans la réalité des textes, cette conception de la connaissance (et de la communication littéraire qui en découle), se mêle toujours à une conception plus souple, plus complexe, où l'objectivation apparaît comme un idéal utopique, à construire à plusieurs (et non dans le face à face de l'écrivain avec la chose), où la vérité ne peut être que relative, à co-construire par des tiers lecteurs. Le mouvement d'abstraction est constamment susceptible d'être inversé pour revenir au concret, au particulier de la chose, qui rompt donc la dynamique d'allégorisation. Toutes ces nuances faites - et elles sont effectivement de taille - force est de constater que la recherche d'un assentiment sans réserve, la reconnaissance d'une puissance et la séduction sont *aussi* des effets que cherche à provoquer Ponge chez son lecteur, et font partie intégrante de sa poétique.

La « formule frappante », vers laquelle tend Ponge, l'est d'autant plus qu'elle s'énonce en contexte poétique, dans le cadre des poèmes courts. Comme l'ont remarqué nombre de commentateurs<sup>416</sup>, la sortie revendiquée hors de la poésie, et la pratique des textes « ouverts », contribue fortement à relativiser la formule en exhibant les conditions de son émergence, en l'historicisant, en la circonscrivant de sorte qu'elle perd pour partie sa dimension oraculaire. Il semble que Ponge lui-même ait été sensible au risque de sidération que pouvait opérer la formule proverbiale, qui risquait, par son brillant et la fascination qu'elle exerce, d'occulter une autre partie de son programme pragmatique : le « travail de suscitation », et surtout l'ambition d'« apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique »<sup>417</sup>. Ponge conçoit effectivement la monstration de la « fabrique » des textes, ou du moins des « moments critiques », comme une nécessaire relativisation de la perfection du poème. Cette volonté de nuancer la formule par la formulation est à la fois réactive - la « fermeté » des poèmes du *Parti pris* a été surévaluée par la première réception, aux dépens de l'« ambiguïté », qu'il faut donc accentuer - et correspond aussi à une mise en cause de ce modèle de connaissance où l'objectivité est entendue dans son sens traditionnel, par une mise entre parenthèses des sujets observants. Les *Proèmes*, destinés à ôter un peu de « leur superbe » aux poèmes, se situent du côté de la correction des interprétations proposées à propos du *Parti pris*, et s'apparentent dans cette perspective à une relativisation après-coup. La datation des manuscrits, telle qu'elle est justifiée dans *Nioque de l'avant-printemps*, marque en revanche la nécessité ressentie d'une élaboration plus fine de la « vérité » :

<sup>416</sup> Par exemple : I. Higgins : « Ces proverbes sont bien plus que des formules, ce sont des formulations » (« Ponge des proverbes », *op. cit.*, p. 103) ; J.-M. Gleize et B. Veck : « La Formulation en Acte, c'est cela : le compte-rendu de la relativité, la transposition pratique d'un relativisme généralisé. D'où les textes comme "documents" [...], la datation de toute formulation acquise (qui dès lors ne peut être comprise que comme un moment, comme vérité d'un moment, dans son concret de présent relatif) » (*Actes ou textes*, *op. cit.*, p. 52). Philippe Met voit quant à lui dans la poétique de Ponge une « oscillation entre formule et formulation » : « dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de (donner) *forme*, même si ce sont tantôt le résultat ou le produit, tantôt le processus ou la production qui se trouvent accentués » (*Formules de la poésie*, *op. cit.*, p. 12).

<sup>417</sup> Respectivement : « Des raisons d'écrire » (*Proèmes*, I, 196) et « Rhétorique » (*ibid.*, 193).

***Si, depuis un certains temps, j'ai pris l'habitude de dater en tête chacun de mes manuscrits, au moment même que je les commence, c'est surtout parce que j'en suis venu à un tel doute quant à leur qualité, ou mettons quant à leurs rapports avec la « vérité » ou la « beauté », à une telle incertitude quant au parti qui pourra en être tiré, que je les considère tous, d'abord, sans exception, comme des documents, et veux pouvoir, si je ne parviens pas à en tirer une œuvre « définitive » (il faudrait pouvoir expliquer ce mot, dire quelles qualités sont requérables d'une œuvre qui mérite de n'être pas datée), les conserver par-devers moi (ou même les publier) dans leur ordre chronologique exact (NAP, II, 984).***

Ici, la notion de vérité est ressentie comme problématique, nécessairement relative et à élaborer en tenant compte du foyer de perception (le *je*), du moment de l'écriture, de la nécessaire co-construction de cette vérité relative par d'autres interprétants (lecteurs) : le modèle de la formule *indiscutable*, du proverbe imposant obéissance et admiration, n'est plus suffisant, et cette crise de la vérité est d'ailleurs conjointe à la remise en cause de la notion d'œuvre définitive<sup>418</sup>. Le mode d'adresse impliqué par ce revirement épistémologique est d'ailleurs directement en cause, ce fragment s'intitulant « EXPLICATION A QUI M'IMPORTE [§] (c'est-à-dire à ceux qui m'aiment ou m'aimeront...) ». D'après ce titre, le processus de formulation (par exhibition de « documents ») se justifie et s'effectue par l'obtention de l'« [amour] » du lecteur, qu'il faut conquérir : cela confirme que la séduction participe toujours de l'entreprise de conviction et de connaissance<sup>419</sup>. Mais il ne s'agit plus ici de « plaire à tous » par une formule indubitable, et le lectorat est à construire : il n'est pas limité *a priori* (le nombre de « ceux qui m'aiment, ou m'aimeront » étant indéterminé), mais il ne se conçoit plus comme idéalement infini. La vérité étant relativisée, plus locale, le public à qui elle est adressée est lui-même relatif (spécifique) à l'œuvre qui tente de la formuler.

Que la pratique des textes ouverts, du journal d'écriture, et la remise en cause de la forme poème nuancent l'idéal du verbe autoritaire s'imposant de lui-même est indiscutable, tant du point de vue de la conception que Ponge se fait de son écriture que des effets suscités. Il serait toutefois excessif d'opposer rigoureusement « l'infaillibilité » sidérante du poème au vacillement épistémologique, et partant à la plus grande souplesse rhétorique des textes « non poétiques », voire « anti-poétiques ». Outre que, nous l'avons vu, même les textes « clos » du *Parti pris* essaient d'échapper à la rigidité du mot d'ordre, les textes « ouverts » ne renoncent pas complètement à la « tentation autoritaire », qui perdure dans tout l'œuvre pongien. On en trouve sans doute les formulations les plus crues dans *Pour un Malherbe*, à des dates diverses. Le 4 août 1952, louant le refus du sentimentalisme de Malherbe, Ponge écrit ainsi : « Il ne parle pas pour se faire plaindre, mais pour convaincre (dans convaincre, il y a vaincre) » (*PM*, II, 52). Le 31 décembre 1954, l'idéal d'une parole autoritaire et formulaire est cette fois repris par Ponge pour son propre compte, afin de s'opposer à Aragon, Elsa Triolet et Guillevic<sup>420</sup>,

<sup>418</sup> Sur l'évolution de la notion de vérité chez Ponge, voir *supra* II.1.2.1.2. « "Vérité", "Réalité" : des sciences ambiguës ».

<sup>419</sup> « Ponge cumule rigidité didactique et coup de force persuasif » (B. Gorrillot, *Le Discours rhétorique de Francis Ponge*, *op. cit.*, p. 313).

dont l'humanisme risque selon lui de basculer à terme « vers un nouveau totalitarisme » :  
***Il faut donc que je fasse très attention à mes propres formules, si je ne veux pas (bien que moi aussi, comme Malherbe, je transcende évidemment tout rôle historique), si je ne veux pas, dis-je, pouvoir ensuite être considéré comme responsable d'un dogmatisme, qui triompherait. Bien plus, il m'est peut-être possible, il m'est peut-être réservé ou imparti d'empêcher ce totalitarisme de triompher, si ma façon de révolutionner les esprits triomphe de la leur. Il suffirait peut-être pour cela d'arriver à une telle clarté, à une telle beauté [...] à une telle rigueur, à une telle évidence, à une telle autorité de mes expressions, qu'elles l'emportent sans conteste sur les leurs (ibid., 123).***

La problématique de l'expression se rejoue, en dépit de circonstances certes différentes, dans les mêmes termes que ceux qui ont prévalu à la formulation de l'idéal proverbial : face à une parole qui risque de se faire tyrannique, de réduire au silence toute tentative de porter une parole autre, il s'agit d'imposer un verbe plus ferme encore, lui-même capable de faire taire toute contestation (« sans conteste »)<sup>421</sup>.

Sans même recourir à ces pages si explicites du *Malherbe*, on peut noter la persistance de ce modèle autoritaire dans les textes où s'exhibe une posture anti-poétique. On a vu déjà que dans l'*incipit* de « L'Œillet » s'exprimait le désir d'une approbation « unanime et constante », d'un effet « nécessaire » du texte sur son public (*RE*, I, 356). La fin de « La Guêpe » permet également d'appréhender l'ambivalence qui sous-tend les formes d'écriture plus ouvertes dans leur rapport au lecteur : si le « quelconque critique » est invité à parler contre le texte, il ne peut s'en extraire complètement. La mise en scène de la parole lectoriale est un moyen de l'enclôtre dans l'œuvre, la capacité du texte à prévoir ses effets étant susceptible de provoquer une sidération aussi puissante que la formule exacte, qui amène le « lecteur critique » à « renoncer », et à « admirer »<sup>422</sup>. *La Mounine* pareillement, est un effort pour aboutir au « théorème », sous forme de « formule », qui permette d'extraire l'émotion contextuelle de ses circonstances pour en faire une « loi » (*ibid.*, 423). Dans ces deux derniers cas cependant, l'idéal de la « formule » découverte par un seul et adoptée par tous sous forme de proverbe est corrigé au profit d'une recherche s'apparentant à une « co-réalisation »<sup>423</sup> collective. Réagissant au reproche d'Audisio selon lequel il

<sup>420</sup> Et, plus généralement, au groupe d'écrivains constitué autour d'Aragon et des *Lettres françaises*.

<sup>421</sup> On objectera que, figurant dans le dossier qu'est le *Pour un Malherbe*, ces phrases ont une portée toute relative, le contexte les ramenant à une *juste mesure*, d'autant que l'autorité de la formule y apparaît comme un idéal plus ou moins inaccessible (« Il suffirait peut-être... »). Elles n'en soulignent pas moins que, même nuancé, l'autoritarisme de Ponge est un des traits pérennes de sa poétique, *autoritarisme* propre à celui qui se veut dans ces pages *auteur* : « Il faut aussi, peut-être, que je m'occupe dans une certaine mesure de tactique, et de *créer mon école* » (*ibid.*, 124).

<sup>422</sup> A cet égard, « La Guêpe » réalise le programme que s'était fixé Ponge dès 1924, dans « *Ils courent pour suivre l'idée...* » : « Ne pas "avoir de retard", *donner au lecteur l'impression qu'on s'est déjà posé toutes les questions qu'il se pose, qu'on s'est placé à tous les points de vue critiques possibles* » (*PE*, II, 1039). Cécile Hayez-Melckenbeeck parle à ce propos de « colmatage » : Ponge tend à *combler* les lacunes de son texte, et par-là même son lecteur, avec toutes les ambiguïtés que comporte ce verbe (*Prose sur le nom de Ponge*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 2000, p. 15-16).

chercherait (vainement) une « perfection quasi-scientifique », Ponge reformule ainsi sa démarche :

***Ni un traité scientifique, ni l'encyclopédie, ni Littré : quelque chose de plus et de moins... et 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... (ibid., 425-426).***

Le passage d'une poétique de la formule, dont la vérité s'impose d'elle-même et ne demande qu'à être approuvée, à une esthétique de la formulation qui impose de renouveler les modalités de la conviction et de la persuasion est ici explicite<sup>424</sup>. Avant d'étudier plus précisément quels actes cette seconde conception de l'élaboration de connaissance requiert de la part du lecteur, il convenait de souligner qu'elle se déploie à partir d'un idéal autoritaire qu'elle fait passer au second plan sans l'effacer complètement.

La regramatisation apparaît très tôt comme un idéal de l'écriture selon Ponge : l'écrit littéraire, partiellement dépragmatisé, doit certes s'appréhender selon des modes de perception distincts de ceux qui prévalent dans les échanges courants, mais la *réfection* de la réalité par les œuvres ne peut être effective que grâce à un acte du lecteur, fort du savoir inédit qui lui a été proposé. Pourtant, si ce savoir se conçoit bien comme un moyen de lutter contre des forces oppressives qui réduisent au silence, il se transmet par des « formules frappantes », des « proverbes » dont le lecteur est amené à éprouver aussi l'autorité. La lecture consciente, réfléchie et réflexive<sup>425</sup> que les textes s'appliquent à susciter, permet cependant de réintroduire du « jeu » qui met à distance l'autoritarisme de certaines postures de Ponge. Il n'en reste pas moins que le texte à visée didactique fait exemple par la démonstration de force qu'il propose : la connaissance contenue dans la formule se transmet également grâce à l'acquiescement stupéfait d'un lecteur convaincu, vaincu.

Mais ce modèle d'une objectivité absolue, d'une vérité formulable sans reste et transmissible de façon unilatérale à des lecteurs réceptacles, coexiste étroitement avec d'autres postures, qui contribuent d'ailleurs à le miner de l'intérieur des textes. La prise en compte du caractère relatif et processuel de toute vérité, de la nécessité d'une participation effective du lecteur à leur élaboration, et de la nécessité corrélative d'« apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique », imposent à Ponge d'inventer d'autres modalités de communication.

#### **II.2.2.3.2. « Pour un concernement réel »**

<sup>423</sup> Selon le mot de Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses, op. cit.*, p. 162.

<sup>424</sup> Explicite, bien que ce passage soit réversible, et la transition d'un modèle à l'autre à peine perceptible : dans la même page, Ponge réaffirme son ambition d'aboutir à des proverbes, en citant une fois encore « Le Lion et le rat ». Mais cette fois, la « perfection quasi-scientifique » de La Fontaine tient au fait qu'il donne à lire « une *naissance* de formule » (*ibid.*, 426, nous soulignons).

<sup>425</sup> S'adressant donc, de façon privilégiée, au lectant, pour reprendre les catégories définies par Michel Picard dans *La Lecture comme jeu*.

*Pour un Malherbe* se conclut sur les effets de lecture<sup>426</sup> que son auteur voudrait voir produire par son livre :

***Pourquoi achète-t-on un livre ? [...] Pourquoi (comme on ouvre sa radio) l'ouvre-t-on ? Pourquoi commence-t-on à écouter ou à lire ? Sinon pour se procurer une sorte d'enlèvement de l'âme hors du monde familier, usuel, automatique, 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. [...] Le grand art est de prendre le lecteur de plain-pied (sans qu'il s'en aperçoive ou s'effraye), et de l'enlever aussitôt. 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. \* Pour un enlèvement, un concernement réels. FIN (PM, II, 288-289)***

L'idée d'une lecture comme « enlèvement », pouvant même prendre les allures d'une évasion (« autre temps », « autre environnement »), lecture à la limite oublieuse d'elle-même (« prendre le lecteur [...] sans qu'il s'en aperçoive ») est en première approche étonnante : elle semble davantage renvoyer au type de consommation dévoratrice que peuvent encourager certaines œuvres misant sur une intrigue « captivante », un exotisme dépaysant, qu'à la lecture réflexive suscitée par les « écrits très écrits » de Ponge. Mais ce serait aller trop vite (et, précisément, méconnaître foncièrement l'œuvre de Ponge) que de faire d'« enlèvement » un strict synonyme d'évasion. Quitter le « monde familier, usuel, automatique », être introduit à « un autre temps, un autre environnement, une autre société », c'est précisément selon Ponge s'initier à une autre réalité que celle que nos automatismes (inculqués par un environnement, une société) nous amènent à reconnaître. Si la lecture fait changer de lieu, elle ne s'apparente pas au voyage touristique, mais plutôt à une expérience de défamiliarisation. L'« enlèvement » ne peut donc se comprendre qu'en relation avec les mots qui lui sont finalement adjoints : « Pour un enlèvement, un concernement réels ». En tant qu'il touche à une expérience effective (qui *concerne* le lecteur), l'enlèvement devient « réel », au sens où « un autre temps, autre environnement, [...] une autre société » sont réellement éprouvés, et peuvent se traduire effectivement en une autre appréhension de la réalité, ainsi modifiée par la lecture. « Réels » qualifie ainsi les processus de lecture, mais aussi ce qui résulte de la lecture, productrice à son tour de réel, entendu cette fois comme substantif.

Cette lecture idéale, qui dessine les effets que devrait provoquer le livre sur quelqu'un qui le « lira vraiment »<sup>427</sup>, correspond bien au second mode de la connaissance dans l'écriture selon Ponge : s'attachant (s'attaquant) essentiellement à ce qui se refuse à la nomination, à ce qui dans la réalité résiste à la verbalisation, cette connaissance se reconnaît comme un effort d'objectivation plus que comme un savoir objectif. Ce processus d'objectivation suppose que ce qui ne parvient pas complètement à se formuler

---

<sup>426</sup> C'est aussi le cas dans le dernier appendice (« Appendice V ») du *Savon*, comme s'il s'agissait pour Ponge à chaque livre de signifier que son écriture est résolument tournée vers des effets de lecture, seuls à même de la légitimer.

<sup>427</sup> Pour reprendre les mots déjà cités des entretiens avec Philippe Sollers (*EPS*, 192).

soit éprouvé, confirmé par une expérience reconnue comme réelle par des lecteurs. En ce qui concerne le modèle de la formule précédemment évoqué, le proverbe tire son autorité de lui-même, et son incidence « réelle », sur la réalité, dépend de l'aptitude du lecteur à le répéter adéquatement : cette repragmatisation suppose que le lecteur ait perçu qu'il recevait dans l'écrit une véritable leçon. A cet égard, la position d'intériorité/extériorité qu'adopte Ponge à l'égard de la poésie, et qui vise notamment à réhabiliter l'écrit didactique, permet de provoquer cette attention à un savoir qu'il s'agit de recevoir. La relativisation de la formule en formulation, qui nous retient à présent<sup>428</sup>, implique que « l'évidence muette opposable » soit aussi éprouvée (affectivement, presque d'un point de vue sensoriel) par les lecteurs, puisqu'elle ne saurait se ramasser en une formule qui restituerait à elle seule la connaissance intime de la chose. L'acte nécessaire à la construction de cette connaissance suppose donc un investissement du lecteur qui excède la prise de connaissance d'une leçon. On peut comprendre ainsi l'ambiguïté que ménage la fin du *Pour un Malherbe*, où « l'enlèvement » peut s'interpréter dans un premier temps comme une évasion : cet enlèvement, pour être réel, suppose une part d'abandon, d'inconscience, dans la lecture.

Le modèle de lecture que figure en 1957 la fin du *Malherbe*, nécessitant notamment la mise en jeu d'une certaine irrationalité de la part du lecteur, semble à même de rendre compte de l'effort pour « libérer » les « impressions sensorielles », dont « nous sommes [...] gorgés dès l'enfance », qui forment en « chaque personne » une « idée profonde, à la fois naïve et complexe », effort déjà formulé en 1946 dans « Braque le réconcilateur » (*PAE*, I, 131) : cette libération des impressions sensibles, infantiles, nécessaire pour la connaissance d'un singulier irréductible à toute nomination, est déjà à l'œuvre dans l'entreprise d'explication de « La Mounine » (1941), d'une certaine manière aussi dans l'appréhension du « Cageot », « à mi-chemin de la cage au cachot ». Pour qu'il y ait élaboration collective de la notion, objectivée par une multiplicité d'expériences subjectives concordantes, pour que le « concernement » soit réel (c'est-à-dire qu'il persuade le lecteur de la réalité de ce qu'il lit), il faut donc que soient levées « sans vergogne » (*ibid.*) un certain nombre de censures. Cette « mise en veille de la secondarité », qui caractérise l'instance du *lu* telle que la définit Michel Picard<sup>429</sup>, et que nous avons déjà rencontrée à propos de la manière dont Nathalie Sarraute amène son lecteur à reconnaître l'existence du *tropisme*, est donc également en jeu dans la lecture que cherche à susciter Ponge.

Ce qui, dans *Le Parti pris des choses* déjà, contribue à défamiliariser le répertoire, et à marquer la césure entre monde du texte et monde perçu comme réel, participe également de la levée des censures imposées par la rationalité. L'*incipit* du « Cageot », que nous venons de citer, s'appuie ainsi sur une confusion entre représentation de chose et représentation de mots. La définition de l'objet-cageot qui suit immédiatement cette entrée en matière garde la trace de ce premier moment de confusion. « Simple caissette à

<sup>428</sup> Répétons-le, cette distinction (*trop*) tranchée répond à la nécessité de clarifier notre propos, mais ces deux modèles de connaissance (et de communication) sont étroitement tissés dans le corps des textes : il s'agit de tendances le plus souvent co-présentes, occupant alternativement le premier plan des textes, non d'alternatives s'excluant mutuellement.

<sup>429</sup> M. Picard, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 46.

claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie » (*PPC*, I, 18) rappelle la proximité de  *cageot*  avec  *cage*  et  *cachot* , puisqu'il s'agit bien de  *contenir*  les fruits, mais signale aussi la différence (la proximité n'étant pas identité) - le  *cageot*  se doit de ne pas enfermer les fruits, contrairement à ce que font ses quasi-homophones. La confusion initiale, proprement puérile en ce qu'elle reproduit une appréhension infantile des mots, est donc incorporée à la notion du  *cageot*  telle que le texte la propose finalement. La surdétermination de l'objet par le signifiant qui le désigne est récurrente dans  *Le Parti pris des choses* <sup>430</sup>, comme si, le temps du poème, le « défaut des langues » était oublié et le langage refondé en nécessité. Ainsi, dans « L'Orange » :

***Il faut mettre l'accent sur la coloration glorieuse du liquide qui en résulte, et qui, mieux que le jus de citron, oblige le larynx à s'ouvrir largement pour la prononciation du mot comme pour l'ingestion du liquide, sans aucune moue appréhensive de l'avant-bouche dont il ne fait pas se hérissier les papilles (ibid., 30).***

La consommation de l'objet, ou plutôt de son « expression » sous forme de jus, et l'articulation du mot qui le désigne, sont réunies dans un même geste : la forme de la bouche prononçant le mot - qui, pour le [o], est à l'image du signe typographique correspondant - et l'objet désigné semblent coïncider magiquement. Le texte nous convie à renouer avec un rapport indiciel au langage, antérieur à un clivage marqué entre le  *je*  et le monde<sup>431</sup> et à une élaboration des significations symboliques. Réhabiliter dans le texte cette relation indicielle au langage dans l'appréhension des choses, en montrant qu'elle permet effectivement de percevoir des qualités de la chose considérée, est donc aussi un moyen de lutter contre ce que nous avons appelé le « danger des symboles », tout en encourageant le lecteur à tenir compte de cette approche habituellement inhibée (car irrationnelle) des choses et des mots. Le traitement « au pied de la lettre » de syntagmes figés éveille également cette activité herméneutique archaïque chez le lecteur. « L'Huître » en offre quelques exemples frappants : « Tout un monde »<sup>432</sup> reprend son sens plein *a posteriori*, au contact des termes «  *firmament*  » et «  *cieux*  »<sup>433</sup>. De même, « à boire et à manger » est ici fortement resémantisé, et il se produit une sorte de

<sup>430</sup> Et au-delà, si l'on songe par exemple à la rêverie que la graphie de l'œillet suscite : « O fendu en Œ / [...] / L aux apostrophes symétriques / O l'olive souple et pointue / dépliée en Œ, I, L, E, T / Languettes déchirées / Par la violence de leur propos / Satin humide satin cru » (« L'Œillet », *RE*, I, 363).

<sup>431</sup> L'indice supposant une continuité entre la manière dont j'appréhende le réel environnant et les signes qui servent à le désigner, en deçà de la reconnaissance du lien arbitraire entre la chose et le signe, et du caractère symbolique de la désignation verbale.

<sup>432</sup> « A l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un  *firmament*  (à proprement parler) de nacre, les  *cieux*  d'en dessus s'affaissent sur les  *cieux*  d'en dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangée d'une dentelle noirâtre sur les bords » (*PPC*, I, 21).

<sup>433</sup> Ponge s'est livré lui-même au commentaire de ce passage : « Il s'agit vraiment du cosmos, et en même temps c'est l'expression courante » (*EPS*, 113). L'essentiel réside dans ce « et en même temps » : il s'agit bien de créer une mobilité des points de vue, des façons d'appréhender les signes et les choses, qui sont simultanément convoqués par les textes. Le  *lu* , comme on aura l'occasion de le dire plus bas, n'est qu'une des instances lectoriales que mobilise le texte.

justification réciproque entre l'expression et l'objet-huître.

Tous ces éléments, qui s'appuient sur un rapport indiciel au langage, et participent d'une « libération » des idées dont nous sommes « gorgés dès l'enfance », participent également d'une défamiliarisation, qui mettrait en cause les automatismes de référenciation « réaliste », et contribuent donc aussi à la « leçon de lecture » (critique et réflexive<sup>434</sup>), que Ponge cherche à dispenser : des postures de lecture variées sont donc simultanément sollicitées dans le texte. L'exploitation de ces impressions sensibles, irrationnelles, dans la construction des « choses » textuelles, annonce déjà l'idéal de « co-naissance » formulé dans le « Carnet du bois de pins », puisqu'elle joue sur un estompement des frontières entre le *je* et les signes, les signes et leur référent, en un moment d'indistinction. L'anthropomorphisme, présent dans de nombreux textes du *Parti pris des choses*, encore à l'œuvre dans le moment d'exploration du « plaisir du bois de pins » (où la forêt est assimilée à une « brosserie », plus loin à une « société »), est à rattacher également à cet effort de confusion sympathique avec la chose.

Ces jeux sur la motivation des signes, sur la matérialité de la langue, semblent particulièrement convenir au poème, dont la brièveté rend perceptible cette surdétermination des signes. Mettant en jeu ce que Jakobson définit comme la « fonction poétique » du langage, ils apparaissent même comme des marqueurs de poéticité<sup>435</sup>. La sortie du poème passe d'ailleurs par la critique, ou du moins la relativisation, des résultats que permet cette démarche : dans le « Carnet du bois de pins » toujours, le « tableau » anthropomorphique contribue bien à « [rendre] compte » d'un plaisir, mais il est jugé insuffisant, et doit être complété par une « co-naissance plus sérieuse » (*RE*, I, 387). La reconnaissance de cette insuffisance ne signifie pas cependant un renoncement à toute implication du *Iu* dans le texte. Comme on l'a vu plus haut<sup>436</sup>, la « science des impressions esthétiques » dont rêve Ponge dans « La Mounine » (*ibid.*, 425), suppose pour être fondée qu'une communauté d'impressions s'éprouve dans le texte, pour pouvoir en tirer un savoir. De même, *Nioque de l'avant-printemps* dit bien que la connaissance dont il s'agit s'appréhende de tout le corps, « vieux tronc d'arbre nouveaux de grosses viandes », et pose « la sympathie et la communication » dans une relation étroite (*NAP*, II, respectivement 961 et 969). Le « théorème » de « La Mounine », coïncidant avec le lieu singulier de son émotion, la connaissance sans nom (d'où la nécessité du néologisme) de la *Nioque*, supposent, pour être élaborés et transmis, que soient effectivement libérées des impressions sensibles et une expérience pour partie inconsciente.

« La Mounine » est à cet égard exemplaire : le sanglot qui surgit à la vue des statues, dans l'autobus, au lieu dit La Mounine, sous l'« autorité terrible des ciels », se doit d'être expliqué, mais résiste à la formule, à la mise en poème, dont seul le début est écrit et

<sup>434</sup> Relevant à ce titre davantage du *lectant*, selon les catégories de Picard.

<sup>435</sup> Avant même la formalisation des fonctions du langage par Jakobson, le travail sur la matérialité des signifiants est déjà perçu comme le propre de l'écriture poétique, ainsi qu'en témoignent notamment les pages qu'y consacre Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, paru en 1947.

<sup>436</sup> Voir *supra*, II.1.2.2.1. « Abstraction et particularisation ».

finalement présenté <sup>437</sup>. Les « raisons » de l'émotion (*ibid.*, 424) se doivent donc d'être transmises selon des modalités qui ne passent pas que par des explications formulables rationnellement : la forme du journal d'écriture que prend le texte résulte à la fois de cette tension vers la formule justifiée, et la reconnaissance que l'expérience <sup>438</sup> de La Mounine (le lieu) ne peut fonder une connaissance que si « La Mounine » (le texte) offre une expérience de lecture homologue, transmettant aussi ce qui ne peut s'élucider verbalement. Le choix du journal pour cause d'inaptitude du poème à dire le tout du réel éprouvé ne s'exprime pas ici de façon aussi spectaculaire que dans « Le Mimosa », où l'expérience du lecteur vient explicitement pallier la déficience de l'expression <sup>439</sup>, mais la similitude de la démarche est néanmoins perceptible.

***Je n'arriverais pas à conquérir ce paysage, ce ciel de Provence ? Ce serait trop fort ! Que de mal il me donne ! [...] Pourtant, il s'agit de quelque chose de simple ! 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., 417).***

Ce qui ne parvient pas à se formuler est reproduit, mis en acte dans le texte, comme surgissant dans le moment de la lecture, Ponge mettant en scène l'interruption de son propos par un retour du sanglot. La recherche, au cours de l'écriture, d'expériences antérieures auxquelles comparer l'émotion suscitée par le paysage de La Mounine, suggère bien que la lecture est un lieu privilégié où peut émerger une émotion proche de celle qu'il s'agit d'élucider :

***Indispensable aussi de rapprocher cela de mon émotion à Biot et de celle à Craponne-sur-Arzon (sanglots). (Peut-être de celle au Vieux-Colombier (ou à la lecture) quand le staretz Zossima s'agenouille devant Dimitri Karamazov ; et encore dans Les Misérables quand Mgr Machin s'agenouille devant le vieux conventionnel (peut-être mais pas sûr). - Ces deux derniers sanglots-là, ce fut devant le coup de théâtre noble de la justice rendue, réparation donnée.) - Les autres, ce fut devant le tragique des paysages, la fatalité naturelle (météorologique) (à noter que toujours les ciels) (et aussi toujours la cinématique ; à Biot l'express : changement de décor tout à coup ; à Craponne ce fut en me retournant à moto) (ibid., 420).***

Parmi les expériences de sanglots sont énumérées dans la même phrase, et quasiment sur le même plan, les rencontres avec des paysages et des émotions suscitées par la lecture. Certes, le texte de Ponge ne vise pas à faire pleurer son lecteur comme les romans de Hugo ou de Dostoïevski ont pu provoquer chez lui un sanglot ; il n'est

<sup>437</sup> Encore que sous une forme désignée comme provisoire et approximative : « le début serait à peu près comme ci-après » (*RE*, I, 431).

<sup>438</sup> Le terme est ici à entendre dans son sens existentiel autant que scientifique, l'œuvre se donnant aussi comme une expérimentation : « il est très légitime au savant de décrire sa découverte par le menu, de raconter ses expériences, etc. » (*ibid.*, 427).

<sup>439</sup> Voici à nouveau le passage dont il est question : « 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 nombreux feuillets blancs. [...] Il ne me reste qu'un procédé. Il faut que je prenne le lecteur par la main » (*RE*, I, 372).

cependant pas anodin que les souvenirs de lecture<sup>440</sup> occupent ici une place comparable aux autres souvenirs. La lecture est ainsi à ranger parmi les expériences réelles, qui s'éprouvent physiquement<sup>441</sup>. Le même passage souligne l'importance de la « cinématique », des transports, parmi les conditions matérielles susceptibles de provoquer un sanglot. Or cette capacité à provoquer un « [changement] de décor » est bien l'un des effets souhaités par le texte. L'« enlèvement » qu'évoque la fin du *Malherbe* se trouve déjà en germe dans « La Mounine », qui fait un lien implicite entre émotion, mouvement et lecture : le 19 juillet 1941, Ponge fait ainsi le point sur sa méthode, et ses intentions en termes de transmission de connaissance, sous le titre « Note (*motion*) d'ordre à propos du ciel de Provence » (*ibid.*, 424, nous soulignons).

Pour que les notes de « La Mounine » transportent leur lecteur au lieu dit, il convient de l'amener d'abord à projeter dans le texte un matériau personnel, afin qu'il puisse s'approprier l'émotion singulière dont il questionne. Les points de jonction entre le paysage, et un certain nombre d'archétypes culturels, s'ils ne permettent pas d'appréhender la spécificité du sanglot, jouent à ce titre un rôle important. « L'autorité terrible des ciels », le paysage vibrant d'un gong vengeur comme après qu'un événement terrible eut lieu, alors que l'homme, qui « expose ces statues au soleil » comme une offrande, ressent chaque chose « comme au bord d'un précipice » (*ibid.*, 422), mobilisent des scénarii intertextuels bien connus. Le « tragique » du paysage se manifeste à travers des objets culturellement surdéterminés, supports où tout lecteur peut à loisir projeter ces expériences singulières, puisqu'il y est question de culpabilité humaine, de punition d'un soleil qui « tient toute la nature sous le charme (la terreur) / de son autorité » (*ibid.*, 416), et où il est aisé de reconnaître (ou de construire dans la lecture) une figure paternelle<sup>442</sup>. Le tragique de « La Mounine » est laïcisé, et d'emblée l'« autorité » est celle des « ciels », due à un assemblage de couleurs, à un support matériel, et non à une instance divine. La particularité de l'émotion suscitée, de la « congestion » ressentie, tient sans doute à ce sentiment de destin en l'absence de toute divinité. L'équation ciel = Dieu est d'ailleurs violemment démentie dans le cours du texte<sup>443</sup>. Mais la singularité de ce tragique sans dieu s'éprouve d'autant mieux dans la lecture que des scénarii archaïques, ensuite reconnus partiellement inadéquats, ont été mobilisés, y compris de façon inconsciente. La

<sup>440</sup> Qui plus est une lecture non distanciée, reposant visiblement sur l'identification aux personnages.

<sup>441</sup> L'écriture est de façon récurrente pour Ponge une activité qui engage tout le corps, la parole écrite étant une « sécrétion du mollusque homme » (« Notes pour un coquillage », *PPC*, I, 40), une humeur provenant du « fond [du] corps » (*EPS*, 72). Mais la lecture apparaît aussi comme une activité qui met en jeu le corps. Une note de 1923 relève déjà que « le poème » se doit davantage de faire éprouver physiquement que de transmettre des représentations : « cette sorte de conduite que nous fait le poème, le voyage où il nous mène, n'est pas comme on pourrait le croire qu'il nous montre tels et tels tableaux, mais plutôt il nous fait courir ou marcher ou danser, ou haleter, ou respirer à larges souffles. Et à ces états physiques correspondent des sentiments accompagnés de plaisir ou de peine » (« De l'expression artistique », *PAT*, 47).

<sup>442</sup> Michel Collot a proposé une lecture psychanalytique du mythe solaire chez Ponge, et voit notamment dans ce texte la trace du deuil du père (*Francis Ponge, entre mots et choses, op. cit.*, p. 207-214). Ce qui nous retient ici n'est pas tant la représentation masquée d'un vécu biographique que la convocation d'images symboliques susceptibles de servir de support fantasmatique à tout lecteur.

nécessité affirmée du combat des « lumières » contre l'obscurantisme, qui redouble la persistance de la nuit en plein jour dans le ciel de Provence, est d'autant plus convaincante que chacun est amené à reconnaître en lui la prégnance d'images et d'affects emprunts d'une religiosité certaine.

Le « concernement réel » par la mobilisation de l'instance du *lu* s'opère également dans « La Mounine » par le traitement de la temporalité (des temporalités serait plus juste). Ce texte est en cela exemplaire de la poétique des textes « ouverts » de Ponge, qui, par la datation, historicisent les formulations et les replacent dans un temps donné, dans leur déroulement chronologique, tout en jouant d'une illusion de coïncidence temporelle entre appréhension de l'objet, moment de l'écriture et temps de la lecture. On a vu déjà comment, au moment où la formulation du « ciel de Provence » lui échappe, Ponge mettait en scène l'interruption de l'écriture par le retour inopiné du sanglot, comme si le « motif », l'écrivain et son lecteur se trouvaient co-présents, dans le moment de l'énonciation et de la rencontre avec le paysage. Dès le début du texte est perceptible cette juxtaposition entre le temps rétrospectif de cette note écrite « après-coup », comme l'indique son titre, et l'immédiateté de remarques sans ancrage temporel fixe. Le premier paragraphe, au passé simple, relate ainsi le voyage en autobus, tandis que le deuxième opère un glissement temporel vers le présent :

***Vers neuf heures du matin dans la campagne d'Aix, autorité terrible des ciels. Valeurs très foncées. Moins d'azur que de pétales de violettes bleues. Azur cendré. Impression tragique, quasi funèbre. Des urnes, des statues de bambins dans certains jardins ; des fontaines à masques et volutes à certains carrefours aggravent cette impression, la rendent plus pathétique encore. [...] C'est magnifique (ibid., 412).***

Si l'heure est mentionnée au début de ce passage, rappelant la circonstance *passée*, les phrases nominales qui suivent, puis les verbes au présent, instaurent une achronie où l'« après-coup » s'efface au profit d'un présent sans bords, englobant le paysage, l'écrivain et son lecteur<sup>444</sup>. Les phrases nominales semblent dans un premier temps faire surgir, dans l'immédiateté de la nomination, les éléments du paysage de Provence, soudain détachés des circonstances particulières de leur perception. Le présent s'impose par la suite comme le temps dominant du texte, même si des formes verbales au passé reviennent ponctuellement. Le reste du texte joue sur l'intrication de ces différents types de durée : au déroulement linéaire des tentatives successives de mise en mots de l'émotion se juxtapose une temporalité plus incertaine, faite de répétitions (la reprise incessante des expressions), et d'évolutions imperceptibles dans les différents états du texte. Le processus de la lecture s'apparente ainsi au déplacement du bus, où s'aperçoit malgré tout l'effroi que provoque l'immobilité du paysage. Comme effacement de l'écart temporel au profit d'une perception de fait, presque hallucinatoire, du « transport », le

<sup>443</sup> Le « jour bleu de cendres » du paysage est la confirmation matérielle de cette absence de transcendance : « Certes, 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 » (*ibid.*, 416).

<sup>444</sup> On retrouve là une manière de « [conjuguer] le présent au passé » susceptible de mobiliser l'instance du *lu* (M. Picard, *Lire le temps*, *op. cit.*, p. 126).

procédé relève certes d'une illusion ; mais comme moyen d'accomplir un *acte de perception*, il contribue bien à créer un « concernement réel », où s'éprouve *réellement* un équivalent du paysage de Provence <sup>445</sup> .

La mobilisation d'un matériau pulsionnel, d'affects archaïques irrationnels contribuent à produire un investissement *réel*, en acte <sup>446</sup> , du lecteur dans le processus de lecture, et à le *transporter* au lieu du texte (« La Mounine », en l'occurrence), de sorte que l'émotion d'un seul cesse d'être personnelle pour devenir une chose appréhendable par plusieurs, où le lecteur se trouve « *compris* » <sup>447</sup> : « il y eut sanglot » (*ibid.*, 420) décrit bien ce désir de dépasser un sentiment subjectif pour faire de l'émotion un objet de connaissance partageable. Pour ce faire, il est nécessaire que la vibration ressentie au contact du paysage se communique dans la lecture - y compris par des voies inconscientes - mais aussi qu'elle fasse l'objet d'une reprise critique, qui puisse constituer cette émotion en *chose*, reconnue comme réelle. La formule du « théorème » que cherche à produire Ponge à propos de « La Mounine » lui résiste : ce qui peut justifier d'ériger le sanglot en connaissance est donc la transmission de l'émotion ressentie, et la reconnaissance par des lecteurs de la particularité de ce qui s'est produit, pour en construire une notion. La « raison », telle que l'entend Ponge, ne se réduit donc pas à l'acception classique d'une rationalité toute-puissante, et comprend aussi la « réson », comme il sera plus tard affirmé dans *Pour un Malherbe*. La vibration du ciel de Provence, qu'il s'agit aussi de communiquer, offre déjà un paradigme de cette « raison à plus haut prix ». Mais, réciproquement, l'« enlèvement » du lecteur ne peut être reconnu comme réel que dans la mesure où il est conjoint à une conscience critique, mettant en jeu cette fois une secondarité plus consciente qui permet que s'élabore une « *com-préhension* » (*RE*, I, 413) de la chose.

L'abandon de la forme poème au profit du journal contribue à solliciter simultanément la pluralité des instances lectoriales : elle permet à la fois d'inscrire le processus d'écriture dans un présent perpétuel actualisable à loisir dans la lecture, et de manifester la relativité des formulations en fonction d'un déroulement chronologique plus conforme à une représentation admise et rationalisée du temps. Le renoncement au poème bref permet que l'éternel présent du texte dure plus longtemps à la lecture <sup>448</sup> , et que le temps chronologique apparaisse comme un acteur central dans l'effort de formulation, donc que soit explicitement présente à la conscience du lecteur la portée critique à l'égard de l'« infailibilité un peu courte » <sup>449</sup> du poème que constitue la publication d'un journal au lieu d'un poème. Cette double posture, d'abandon et de réflexivité critique, est nécessaire

<sup>445</sup> Cette intrication de plusieurs temporalités est frappante dans « La Mounine », mais, nous l'avons dit, elle est caractéristique de la forme du journal, où la monstration après-coup des étapes de l'écriture est brouillée, au plan de la lecture, par la multiplication des adresses directes, par la *prise à parti* de l'allocutaire. Ce trait deviendra plus prégnant encore avec l'accentuation du caractère discursif de la poésie pongienne (*La Seine*, « Le Verre d'eau »), les retranscriptions écrites de conférences (« Tentative orale », « La Pratique de la littérature »). Les poèmes « clos » jouent cependant aussi sur cette indécision temporelle, et l'on a vu par exemple l'oscillation, dans *Le Parti pris des choses*, entre présent gnominique et présent d'énonciation.

<sup>446</sup> Au sens cette fois d'acte psychique.

<sup>447</sup> Selon le mot de la fin du *Malherbe* cité au début de cette section (*PM*, II, 289).

pour que s'élabore une com-préhension commune de la chose, communicable et partageable. Dans « La Mounine », la communauté de perception, et, partant, l'accord sur les formulations, se manifeste exemplairement vers la fin du texte par la récurrence des *on*, des *nous*, qui participent d'un effort pour « comprendre » le lecteur dans la tentative d'élucidation :

***Un pas nouveau. [...] L'on peut dire que dans le Midi le soleil triomphe moins que dans le Nord : certes il triomphe davantage des nuages, brouillards, etc., mais il triomphe moins de son adversaire principal : la nuit interstellaire. Pourquoi ? parce qu'il sèche la vapeur d'eau, laquelle constituait dans l'atmosphère le meilleur paravent de triomphe pour lui. Ecran dont le défaut va se faire sentir : il en résulte une plus grande transparence et faculté d'imprégnation par l'éther intersidéral. C'est la nuit intersidérale que, les beaux jours, l'on voit par transparence, et qui rend si foncé l'azur des cieux méridionaux. Expliquer cela par analogie avec le milieu marin (ou plutôt aquatique) (ibid., 428).***

Le « pas nouveau » annoncé au début de ce fragment signale l'effort pour aboutir à une connaissance de portée générale, où les phénomènes ne sont plus rapportés à des figurations imagées - le statut de l'image est ramené à celui d'une « analogie » didactique -, mais font l'objet d'une tentative d'élucidation plus scientifique. Les impressions, sensations, sont présentées sur un mode impersonnel (« le défaut va se faire sentir », « il en résulte »), ou sur celui du *on*. Comme souvent chez Ponge, le pronom est précédé d'un article, ce qui contribue à faire entendre *l'homme* d'où vient le *on*, et donc à accentuer la portée universelle du propos alors tenu. Même si l'effort d'abstraction pour échafauder un « théorème » est ici plus sensible, ce mouvement s'appuie sur une communauté de perception et de parole s'étayant sur les tentatives de figuration antérieures : les deux occurrences de « l'on » sont à cet égard emblématiques. « L'on voit » s'appuie sur une expérience visuelle que chacun peut vérifier, notamment après que le texte l'a rendu sensible à cette présence de la nuit dans le jour, à cette qualité « bleu de cendre », « pétales de violettes bleues » du ciel de Provence. « L'on peut dire » est à entendre dans toutes les valeurs de « pouvoir ». L'expression peut ainsi se gloser par « on est autorisé à dire, (après ce qui vient d'être écrit), que... » : la connaissance de La Mounine n'ayant pu se construire selon les critères de l'objectivité classique (une parole en rendant compte totalement, indépendamment des sujets observants), il faut qu'il y ait un accord intersubjectif, comprenant le lecteur, pour que le savoir soit légitimé. Mais

<sup>448</sup> La formule est certes paradoxale, mais renvoie justement aux différentes temporalités en jeu : le temps de lecture (mesurable) que demande un journal, un carnet ou un texte-dossier, est plus important que celui d'un petit poème clos, de sorte que l'achronie ressentie subjectivement s'éprouve sur une durée effectivement plus longue. Il est à cet égard significatif que les modèles de « sanglots » provoqués par des lectures convoqués soient romanesques (*Les Misérables* et *Les Frères Karamazov*), comme si un déploiement de l'écriture et de la lecture dans le temps était nécessaire pour que se mette en place le mode de construction des connaissances ici en question. La mise en cause des frontières génériques est donc partie prenante du projet heuristique et pragmatique, et n'exclut pas une prise en compte d'éléments relevant de l'esthétique romanesque. Bernard Veck propose, plus généralement, de voir dans l'œuvre de Ponge un « roman déplacé » où les mots et les choses jouent le rôle des personnages dans le roman, ce qui suppose que « toute distinction de genre » soit considérée comme « abolie » (*Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, op. cit., p. 29 et 22).

<sup>449</sup> Selon la formule de Paulhan (*Corr.* I, I, 209, p. 208), citée par Ponge dans le texte liminaire des *Proèmes* (I, 164).

« l'on peut dire » renvoie aussi à « ce qu'il est possible de dire » après lecture, aux actes de parole nouveaux rendus possibles par la perception de la « réalité » renouvelée qu'a permis le parcours de « La Mounine ». « L'on peut dire » est ainsi l'expression de ce qui autorise le texte, et de ce qu'il autorise<sup>450</sup>. « L'on voit » et « l'on peut dire » marquent bien la nécessité d'une approbation externe, pour que le référent ultime du texte, la connaissance du « sanglot » de « La Mounine » (ou, ailleurs, du mimosa, de la nioque, de la Seine, etc.) accède à l'existence ; il s'agit dans le même temps de « requalifier » le lecteur, apte à percevoir une autre « réalité », à prolonger le travail de nomination par de nouveaux actes de parole. Que le lecteur empirique accepte ou non de s'inclure dans ce *on* que cherche à produire l'œuvre, c'est malgré tout sur ce terrain d'une perception et d'une prise de parole *réelles* qu'il est amené à se situer. La fin du texte qui nous sert de fil rouge pour cette démonstration explicite davantage encore cette inclusion nécessaire du lecteur pour que le texte se réalise :

***Mais il importe à présent de laisser reposer notre esprit, qu'il oublie cela, s'occupe d'autres choses, et cependant se nourrisse longuement, à petites bouchées - dans l'épaisseur muqueuse, dans la pulpe - de cette vérité dont nous venons à peine d'entailler l'écorce. Un jour, dans quelques mois ou quelques années, cette vérité aux profondeurs de notre esprit étant devenue habituelle, évidente - peut-être, à l'occasion de la relecture des pages malhabiles et efforcées qui précèdent ou bien à l'occasion d'une nouvelle contemplation d'un ciel de Provence - 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., 431-432).***

L'alternance du *nous* et du *je*, qui ne semblent pas dans un rapport de synonymie, rend problématique l'interprétation du *nous* comme « collection des phases et positions successives du *je* », selon l'expression du « Soleil placé en abîme » (*P*, I, 776). Ici, l'écriture du poème à venir semble revenir au seul *je*, mais l'élaboration d'une « vérité » plus complète, nourrie au contact de la concrétude des choses *et* de la relecture, relève bien d'un *nous*, d'un collectif qui dépasse le simple *je* écrivain pour inclure l'ensemble de ses lecteurs. L'inachèvement du texte, et par conséquent l'incomplétude de la vérité qu'il souhaitait mettre au jour, est d'ailleurs successivement attribué à des insuffisances personnelles (« passion trop vive, infirmité, scrupules ») et à un défaut attribué à l'ensemble de la communauté des lecteurs, dès lors directement impliquée dans la réalisation du texte autant que dans sa réception, le *nous* étant en position de sujet et de destinataire du procès (« *nous* n'avons pu encore *nous* offrir »). La recherche d'un « concernement réel » du lecteur aboutit ainsi à le placer face au texte dans une position homologue à celle de l'écrivain face à la chose : les voilà tous deux impliqués dans un même effort de nomination.

Cet appel à une implication réelle du lecteur, à ce qu'il produise des actes psychiques, perceptifs ou verbaux, est rendu plus explicite dans les textes anti-poétiques, qui nécessitent que s'instaure un pacte de lecture singulier à chaque texte, puisque sont

<sup>450</sup> Les mêmes remarques s'appliquent à « l'on voit » : la perception, si elle est partagée, fonde en raison les conclusions tirées de l'expérience. Réciproquement, l'expression désigne ce que le texte permet de voir, la perception d'une « réalité » inaperçue avant le texte, et qu'il fait naître grâce à une reprogrammation.

révoqués les contrats génériques préexistants. C'est d'ailleurs bien l'un des enjeux majeurs de la contestation générique, comme le souligne Vincent Kaufmann : « Ce qui doit manquer, c'est le genre en tant que pacte discursif *préalable*, assignant par avance leur place respective aux interlocuteurs (on imagine mal un pacte générique sans mémoire de ses enjeux) »<sup>451</sup>. L'absence de contrat générique stable rend nécessaire un fléchage de la lecture interne à chaque texte, ce que confirment d'ailleurs les marques d'adresse de plus en plus voyantes chez Ponge<sup>452</sup>, et place d'emblée les lecteurs dans une position plus active à l'égard des textes, puisque ne pouvant se reposer sur des habitudes de lecture instituées : refusant à son lecteur le confort d'une place « [assignée] par avance », Ponge l'amène à adopter une diversité de points de vue et d'attitudes de lecture, ce qui est un moyen de l'interpeller et de le mettre en mouvement<sup>453</sup>.

Mais, outre la déstabilisation générique et les procédures d'adresse, le lecteur est incité à reconnaître que ce qui se joue dans l'œuvre est *réel*, et qu'il est donc possible d'en faire un usage pratique, dans la mesure où il y est question d'agir sur le langage. Or, ce langage, s'il se manifeste dans un *contexte littéraire écrit* perceptible et revendiqué comme tel, est commun au « monde du texte » et au « monde réel ». Le recours au Littré, dont des articles sont recopiés dans les textes dossiers, témoigne de cette situation de plain-pied des textes dans la langue, permettant l'aller-retour de l'un à l'autre, une regramatisation possible des formulations. Dès les textes du *Parti pris des choses* est perceptible l'insistance sur l'usage d'une langue commune au monde du texte et à la collectivité des lecteurs<sup>454</sup>. La récurrence de la formule « ce qu'on appelle » souligne par exemple la façon dont Ponge entend se situer par rapport à un usage courant de la langue, usage dont la formule de mise à distance souligne le plus souvent le caractère approximatif. Mais par là même, le travail sur la langue qui s'effectue dans les textes est perçu comme directement relié à une pratique courante, elle-même susceptible d'être

<sup>451</sup> V. Kaufmann, *Le Livre et ses adresses*, op. cit., p. 148.

<sup>452</sup> S'il y a effectivement un infléchissement notoire de la poétique de Ponge sur ce point, il ne faudrait cependant pas en accentuer exagérément la portée. Le souci du lecteur, la figuration d'une lecture nécessaire, l'effort pour inclure le lecteur dans le processus de formulation (même de façon plaisante), sont déjà perceptibles (quoique discrets) dans *Le Parti pris des choses*. En voici quelques traces : « Rendons d'abord l'atmosphère à la fois brumeuse et sèche » (« La Cigarette », *PPC*, I, 19), « On pourrait presque dire que l'eau est folle » (« De l'eau », *ibid.*, 31), « une source de joies aussi faciles que sobres et sûres, que je serais content de faire partager » (« Les trois Boutiques », *ibid.*, 41) « Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même que le déluge » (« Le Galet », *ibid.*, 50).

<sup>453</sup> On retrouve dans cette interpellation la marque d'une *autorité*, à laquelle Ponge ne renonce jamais vraiment, ce que suggère Sophie Coste en donnant à entendre toutes les résonances du terme « mobiliser » : « Le tremblement de certitude est contagieux : il nous saisit à la lecture de Ponge, comme rendus témoins de la possibilité d'un parcours, offert dans la totalité de son étendue et au long duquel l'auteur ne cesse de ménager la place de son lecteur, de le *mobiliser* » (« Le tremblement de certitude », *Europe*, n° 755, mars 1992, p. 83).

<sup>454</sup> Tout en revendiquant son ancrage dans la littérature, Ponge joue de la spécificité de l'art littéraire, qui, comme le note Genette, n'a pas de « matériau spécifique », dont le « médium est le plus trivial qui soit » (Préface à K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, « Poétique », 1986, p. 7).

réformée. Si l'expression permet de redéfinir plus *proprement* les termes qu'elle introduit, elle recrée aussi une coïncidence entre le monde du texte et le hors-texte, en rattachant *in fine* la prose serrée des pièces du *Parti pris* à du connu, ainsi re-connu (mais modifié) dans la lecture. C'est par exemple le cas dans « Faune et flore », où le mot « fleurs » éclaire la longue périphrase qui désigne son référent en amont, tandis que les connotations « romantiques » habituellement associées au terme sont juste après corrigées : Ponge écrit ainsi que les végétaux « n'ont à leur disposition pour attirer l'attention sur eux que leurs poses, [...] et parfois un signal exceptionnel, un extraordinaire appel aux yeux et à l'odorat sous forme d'ampoules ou de bombes lumineuses et parfumées, qu'on appelle leurs fleurs, et qui sont sans doute des plaies » (*PPC*, I, 43)<sup>455</sup>.

Les actes de langage, les opérations effectuées sur la langue, ont d'autant plus de chance d'être considérés comme « sérieux » qu'ils n'interviennent pas en contexte fictionnel. Les procédés d'inclusion du lecteur utilisés par Sarraute dans ses fictions, les développements gnomiques des narrateurs, nécessitent, pour être reconnus comme « vrais » par le lecteur au-delà de leur contexte fictionnel, qu'il opère une sorte de « saut ontologique » de l'univers fictionnel vers le monde « réel », ainsi modifié. Les textes de Ponge n'exigent pas un tel saut. Si *Douze petits écrits* et *Le Parti pris des choses*, on l'a vu, s'attachent à rendre discrète la première personne, et à la laisser dans une indétermination certaine, aucune ambiguïté quant au caractère non fictionnel de ces textes n'est ménagée. Avec la pratique des carnets, journaux d'écriture, textes dossiers, etc., la présence du *je* se renforce et se précise : les circonstances de l'écriture (lieux, dates), quelques éléments biographiques, les affects provoqués par l'écriture (les tentatives, « échecs relatifs », provoquant rage, découragement, etc.) incitent à référer ce *je* à une personne réelle, et par là même à faire de l'énonciation du texte une énonciation elle aussi réelle, même si elle comprend une part de distance<sup>456</sup>. Pour reprendre la question dans les termes posés par Käte Hamburger, de nombreux indices textuels nous incitent à qualifier de « réel » le « Je-Origine », et de prendre ainsi au « sérieux » sa prise de parole. Une telle affirmation n'est pas sans appeler des nuances : si le « Francis Ponge » qui se manifeste dans les textes est avant tout un « sujet d'énonciation »<sup>457</sup>, il ne s'y réduit pas complètement, pour deux raisons en quelque sorte opposées. D'une part, le fait que le *je* pongien puisse se rapporter à la personne de l'auteur ne permet pas de l'identifier complètement au *je* lyrique tel que le définit Käte Hamburger : selon elle, l'énonciation lyrique produit certes des énoncés de réalité, mais en dehors de toute

<sup>455</sup> Pour mémoire, voici quelques autres exemples tirés du recueil : « Voilà ce qui s'appelle un beau nettoyage, et qui ne respecte pas les conventions ! » (« La Fin de l'automne », *ibid.*, 16) ; « ce lâche et froid sous-sol que l'on appelle la mie » (« Le Pain », *ibid.*, 22) ; « parfois à la rencontre d'un muscle énergique une lame ressort peu à peu : c'est ce qu'on appelle une plage » (« Bords de mer », *ibid.*, 29).

<sup>456</sup> Cette distance est notamment sensible dans les adresses directes au lecteur, dont l'humour souligne la part de jeu, ce qui permet au lecteur empirique d'accepter ou de refuser le rôle de partenaire qui lui est proposé, en s'identifiant ou non au destinataire invoqué, qui pour le coup prend l'allure d'une instance fictive.

<sup>457</sup> Conforme en cela à la définition du *je* lyrique selon Käte Hamburger : « *Le JE lyrique, si controversé, est un sujet d'énonciation* » (*Logique des genres littéraires, (Die Logik der Dichtung, 1957)*, Paris, Seuil, « Poétique », 1986, p. 208).

intention de communication <sup>458</sup>, ce qui ne permet pas de rendre compte d'un élément essentiel de la poétique pongienne, qui consiste précisément en un effort de construction et de transmission de connaissances. D'autre part, le présupposé qui permet à Käte Hamburger d'opposer ce qu'elle appelle l'énonciation lyrique à la fiction, notamment à la fiction narrative à la première personne, est qu'une parole énoncée en contexte non fictionnel serait nécessairement « réelle », par exclusion de tout élément fictionnel : une telle affirmation implique que le *je* lyrique comporte des éléments « subjectifs » qui dépassent le cadre d'une simple position d'énonciation <sup>459</sup>. Les dates, l'insertion du nom de Ponge dans le corps des textes, l'énonciation à la première personne, ne sont donc pas à eux seuls des critères qui permettent d'attester le caractère non fictionnel de l'énonciation. Il n'en demeure pas moins - et les ambiguïtés des thèses de Käte Hamburger le confirment paradoxalement - que le statut de « documents » des textes dossiers confère, au plan des effets de lecture, une forme de véridicité au dire et encourage la repragmatisation <sup>460</sup>.

Si Ponge évite scrupuleusement la confiance, l'ostentation d'une subjectivité, tendant même, comme dans « La Mounine », à dépersonnaliser l'émotion (« il y eut sanglot »), il n'en reste pas moins que la présence accrue de la première personne facilite la construction d'une personne de l'auteur, ce qui peut amener à conférer un contenu exclusivement psychologique et subjectif au parcours d'écriture <sup>461</sup>. A nouveau, la lecture du « Carnet du bois de pins » par Audisio apparaît symptomatique : les phrases « surgissez, bois de pins, surgissez dans la parole. [...] Ce n'est pas pour rien que vous avez été remarqués par F. Ponge » (*RE*, I, 385) sont pour lui la manifestation d'un orgueil qu'il souligne ironiquement <sup>462</sup>. Cette psychologisation de la démarche enlève tout sérieux à la recherche de « perfection quasi-scientifique », qualifiée dès lors de « chimère » (*ibid.*, 407). Insister, comme le fait Ponge, sur le caractère de « documents » authentiques de ce qu'il publie lui fait donc encourir le risque d'une lecture qui personnaliserait excessivement les énoncés, et s'apparenterait davantage à une lecture « quasi-pragmatique » qu'à la

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 210-216.

<sup>459</sup> Ce que Dominique Combe relève avec acuité : « Le sujet du poème lyrique n'est pas exclusivement "réel", en référence à une personne existante. K. Hamburger semble tomber précisément dans l'"illusion référentielle" qui consiste à identifier l'énonciateur à l'auteur, malgré toutes les précautions dont elle s'entoure » (*Poésie et récit, op. cit.*, p. 162).

<sup>460</sup> Brigitte Bercoff insiste sur le rôle de véridiction joué par la datation des textes, qui exhibent leur authenticité, sans pour autant permettre d'écarter intrinsèquement tout caractère fictif : « [L'intégration de l'incertitude] ancre le *work in progress* dans la réalité de sa création, mais elle apparaît aussi comme un artifice désignant les textes comme œuvre en train de s'écrire. Le fait que tous les manuscrits ne figurent pas dans l'ensemble publié transforme la date en outil poétique et rhétorique » (*Le Statut du sujet dans l'œuvre de Francis Ponge : entre parti pris et détachement*, thèse de doctorat, Université Paris III, 2001, p. 354-355).

<sup>461</sup> Que Ponge cherche à s'imposer comme auteur dans son œuvre ne fait pas de doute, comme on l'a vu. Pourtant, cela ne passe pas chez lui par l'imposition d'une parole subjective, mais par l'autorité impersonnelle du proverbe : l'ombre portée de la personne de l'auteur sur la lecture est donc un obstacle à la communication qu'il veut instaurer.

<sup>462</sup> « Ô orgueilleux Francis qui as ce cri sublime sur ce que les pins te doivent pour avoir été remarqués par toi » (*ibid.*, 408).

repragmatisation qu'il cherche à provoquer. A partir de la phrase précédemment citée du « Carnet du bois de pins », Derrida formule un énoncé (« Francis Ponge se sera remarqué »), dont il déplie toutes les ambiguïtés :

**Francis Ponge se sera remarqué. Mais s'est-il remarqué lui-même ou en son nom ? A moins que son nom ne l'ait fait lui-même ? Ou encore, hypothèse plus bizarre mais plus probable, chiasme qui change les lieux en cours de route, son nom a-t-il remarqué Francis Ponge, son porteur ? L'énoncé (« Francis Ponge se sera remarqué ») dérive aussi, dans notre langue, vers l'impersonnalité d'un « on » (il aura été remarqué : on l'aura remarqué). Ce singulier futur antérieur est à la fois fictif, prophétique et eschatologique, il vous met au défi de savoir à quel présent d'origine ou de jugement dernier il s'ordonne. Enfin il y a ceci : commençant par un nom propre (« Francis Ponge... »), donnant à entendre une majuscule doublement initiale, je ne vous laisse plus savoir d'une certitude reposante si ce que je désigne, c'est le nom ou la chose<sup>463</sup>.**

Finalement, « Francis Ponge » se manifeste, dans le propos de Derrida de même que dans l'œuvre que signe ce nom, comme une « chose » textuelle parmi d'autres, oscillant entre « le nom et la chose » : « Francis Ponge » peut s'envisager comme une chose préexistante dans le « monde réel » et faisant retour spéculairement sur elle-même<sup>464</sup>, ou comme une « réalité » que produit l'écriture (le nom « [le faisant] lui-même »). Mais écrire « en son nom » est aussi une manière d'authentifier le texte pour assurer un hypothétique passage dans le domaine public, à la rencontre d'un *on* qui fonde l'existence du texte et de son signataire, la signature appelant une contre signature.

C'est cette dernière possibilité, on le sait, que vise Ponge : la réappropriation collective et impersonnelle des énoncés constitue pour lui un acte de langage réussi, « Francis Ponge » résultant de lectures débouchant sur une prise de parole. La « Tentative orale », où Ponge parle *en personne* face à son public, est sur ce point éclairante : ce qui assure à l'écrivain une « existence distincte enfin probable » est la « réponse » obtenue du public (*M*, I, 654) : « 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 » (*ibid.*, 656). Des « preuves de lecture », qui sont pour Ponge des actes de parole, modifient l'auteur, qui donc résulte de « l'acte de communication » (*EPS*, 192) co-effectué par le lecteur. Il est en outre remarquable que même en cet endroit Ponge évite la première personne, au profit du *on* : la création d'une existence d'écrivain ne coïncide pas avec la reconstitution d'un sujet unifié. La présence renforcée d'une première personne du nom de Francis Ponge, si elle fait encourir à l'œuvre le risque d'une lecture psychologisante, vise donc à authentifier les énoncés par le nom propre - par là-même à favoriser un « concernement réel » du lecteur - et à susciter en retour des actes de parole pour constituer la chose « Francis Ponge ».

Mettre en avant le caractère documentaire, aux dépens d'une poéticité non plus essentielle, mais problématique, « conditionnelle » pour reprendre le terme de Genette,

<sup>463</sup> J. Derrida, *Signéponge*, op. cit., p. 14.

<sup>464</sup> Et, de fait, la publication de ce qui continue pour certains à n'être que des « brouillons » ne manquera pas d'être interprétée comme un geste narcissique.

c'est donc pour Ponge inciter son lecteur à une regramatisation où ce qui se passe dans la lecture intéresse la « réalité », et ne peut être rejeté du côté d'une pure expérience esthétique et désintéressée : si Ponge revendique résolument l'inscription de son œuvre dans la littérature, il assume que sa littérarité soit *conditionnée* aux effets qu'elle sera capable ou non de produire.

L'ambition initiale de Ponge, de proposer des « écrits les plus écrits qui soient » répond à une double volonté heuristique et pragmatique : il est nécessaire de sortir du « manège » des paroles quotidiennes pour qu'une réalité nouvelle puisse être perçue, et transmise. Si les choses sont rendues inaccessibles à notre perception et à notre connaissance, c'est selon Ponge parce que nous ne les appréhendons habituellement que par le biais d'habitudes de langage routinières, tout en méconnaissant la médiation essentielle de la langue dans notre conception de la réalité. Il s'agit donc, afin qu'émerge une autre réalité et une prise de conscience accrue du caractère discursivement construit de toute réalité, d'extraire son lecteur des situations de parole courantes dans lesquelles il est habituellement plongé pour l'amener à reconnaître que les « choses » textuelles que présentent les œuvres ne coïncident pas avec les choses qu'il a pour habitude de reconnaître comme réelles. A cet effet, il importe que la césure entre « monde extérieur » et « monde des textes »<sup>465</sup> soit perceptible à la lecture : c'est pourquoi il importe que le lecteur ait conscience de se trouver dans une situation de communication relativement indéterminée - possibilité qu'offre l'écrit littéraire, et que la poétique de Ponge accentue. C'est un préalable nécessaire à la transmission et/ou à la co-construction d'une connaissance dans la lecture. En effet, pour que l'inédit qu'il s'agit de formuler contre les stéréotypes de pensée et de parole soit entendu, une lecture de type réaliste, projetant sur le texte des idées informées par les représentations admises de la réalité, doit être d'emblée découragée.

La déstabilisation de la « précompréhension » générique (Dufays) joue à cet égard un rôle important, d'autant que la poétique pongienne contrevient aux attendus d'une lecture poétique, par son ambition descriptive et didactique, par son refus de l'expressivité subjective. Rendre indécis le cadre générique des textes, c'est donc renforcer l'indétermination des pôles de la communication, et par là même influencer sur le mode de référencement des textes, la « leçon » dont ils sont porteurs ayant plus de chance d'être entendue si elle n'est pas reçue en contexte strictement poétique. Le rapport conflictuel au genre poésie est de ce point de vue inhérent à la poétique de Ponge, dès la formulation de l'esthétique de parti pris. A côté de l'écriture de « poèmes » se déploie donc une activité critique, et l'invention (ou la réinvention) de formes (« proèmes », « conceptacle », « sapates ») qui signalent l'inaptitude des dénominations existantes à rendre compte du « propre » du projet pongien. Ce rapport conflictuel devient néanmoins explicite au début des années 1940, où la démarche de connaissance est décrite comme « effort *contre* la "poésie" »<sup>466</sup>. Mais ces déclarations anti-poétiques n'impliquent pas pour autant que soit congédiée une fois pour toutes la question du genre, qui au contraire apparaît comme un motif persistant : maintenir comme problématique le statut générique

<sup>465</sup> Selon la distinction opérée par Ponge dans « La Pratique de la littérature » (*M*, I, 678).

<sup>466</sup> « Le Carnet du bois de pins », *RE*, I, 410.

des œuvres, c'est à chaque fois décourager la projection impensée dans le texte de stéréotypes « poétiques » pour maintenir l'attention sur la singularité de la « chose » (le texte), mettre le lecteur en position d'indécision et d'inquiétude à l'égard de ses habitudes perceptives. C'est aussi l'amener à se *prononcer* sur la poéticité des textes : l'espace du texte pongien n'est donc pas connu par avance, il demande à être défini et nommé, quand bien même cette nomination ne peut être que provisoire, partielle, s'apparenter à un « échec relatif ». Dans certains textes, comme « L'Œillet », la catégorie « *poésie* » semble même faire retour comme un horizon désirable, mais à condition qu'elle soit redéfinie par le lectorat constitué autour de l'œuvre, qu'elle naisse à nouveau, conjointement à l'œuvre singulière qui l'inaugure, dans un mouvement de « co-naissance ».

La problématisation du genre est donc étroitement liée pour Ponge à la question de la connaissance, et aux effets pragmatiques qu'il souhaite voir jouer à ses œuvres. Le « monde des textes », s'il se doit bien d'être perçu comme distinct, a pour but d'agir en retour sur le « monde extérieur », par le biais d'une re-pragmatisation de la lecture, expérience qui, idéalement, permet au lecteur de redéfinir ce qu'il entend par « réalité », et d'agir sur elle, par une perception et une parole renouvelées<sup>467</sup>. Le savoir du texte, en tant qu'il peut se résumer en une formule, en un proverbe, n'est reçu que si le lecteur accepte de redéfinir le territoire de la poésie pour y inclure les textes didactiques, ou s'il renonce dans sa lecture à la catégorie de la poésie. Mais le plus souvent, la « réalité » qu'il s'agit d'inventer et de transmettre ne s'épuise pas dans les tentatives de mises en mots, de sorte qu'elle ne peut se fonder que par une expérience partagée dans la lecture, et qui suppose une activité de lecture homologue au processus d'écriture : reconnaissance de ce qui se dérobe à la verbalisation dans la chose, expérience de ce qui se joue d'incontrôlé et d'irrationnel dans notre appréhension de la réalité, et dans notre rapport à la langue, mais aussi effort constant de nomination et de refus du silence. C'est en cela que *la prise à parti* du lecteur, amené à se prononcer sur la catégorisation générique indéfinie du texte, le met dans une position active, l'amenant à co-construire la réalité et le savoir qu'il s'agit de constituer dans les textes. Leur désignation incertaine leur confère en effet une qualité commune avec les choses qu'ils essayent de s'incorporer : ils résistent à la nomination, ils présentent un « reste » que le nom ne parvient pas à prendre en charge. De cette implication active du lecteur dépend la réussite de l'ambition de connaissance : seule la reconnaissance par un lectorat que ce qui se joue dans le texte participe d'une expérience réelle permet de fonder l'objectivité des savoirs qui s'y élaborent.

### II.2.3. Conclusions partielles

---

La connaissance qui s'élabore dans l'écriture, selon Ponge et Sarraute, suppose que ce qui est habituellement admis comme réalité ne soit plus considéré comme donné d'emblée, en un tout constitué, cohérent et intangible. Convaincre le lecteur que la réalité peut effectivement s'enrichir d'éléments jusqu'à présent inconnus car inaperçus et innommés, exige donc d'amener le lecteur à interroger ce qu'il reconnaît habituellement

<sup>467</sup> C'est en cela que la lecture peut être dite productrice de réalité.

comme réel. C'est pourquoi se fait jour la nécessité pour les deux écrivains de constituer dans leurs écrits des modes de communication distincts de ceux qui prévalent dans les échanges courants, et qui font obstacle à la perception et à la formulation de cette réalité inédite que, chacun pour leur propre compte, Ponge et Sarraute essaient d'explorer. Ce que nous avons appelé « espace de la lecture » désigne ce lieu que chacun essaie d'instaurer, lieu où peuvent s'expérimenter d'autres modes d'appréhension de la réalité, d'échanges, d'autres façons de parler aussi.

Cet espace où il est possible d'appréhender les choses et les êtres dans une relative indétermination, où les paroles ne sont pas contraintes par des situations d'énonciation qui assignent par avance des places fixes, s'inscrit délibérément dans la littérature, catégorie que Ponge et Sarraute ne remettent jamais en cause. Le caractère fictionnel des *Tropismes*, la langue travaillée de ces courts textes de prose sont, entre autres, des moyens pour Sarraute de revendiquer une lecture littéraire pour son premier livre. La caractérisation générique de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*, si elle n'est pas sans ambiguïtés, participe également de cette inscription dans la littérature. Ponge situe son entreprise de façon tout aussi délibérée dans l'institution littéraire : la littérarité de ses textes est *a priori* moins « constitutive » (Genette), du fait notamment de leur caractère non fictionnel, mais est néanmoins immédiatement perceptible<sup>468</sup>. Les « Trois poésies » qui constituent la première section des *Douze petits écrits*, la « préciosité » des pièces du *Parti pris des choses*, les multiples réflexions métapoétiques, notamment dans les textes dossiers, tendent sans ambiguïté à conférer à ses œuvres un statut littéraire<sup>469</sup>. L'écrit littéraire, dont les contraintes de représentation sont plus souples que l'échange oral ou l'écrit dit référentiel, se caractérise notamment par la négation d'un certain nombre d'éléments qui sont communément donnés d'avance : cette indétermination est propre à amener le lecteur à faire un pas de côté par rapport à ce qu'il considère comme l'évidence de la réalité, la situation de communication et l'univers référentiel étant dans l'écrit littéraire à construire, et non préétablis. Mais si l'espace de la lecture se situe bien pour Ponge et Sarraute *dans* la littérature, la littérature ne constitue pas à elle seule une garantie suffisante, et il convient pour tous deux de spécifier le lieu d'où ils veulent qu'on les lise, en accentuant notamment ces caractéristiques de l'écrit littéraire. Les blancs résultant des négations propres à l'écrit sont en général perçus comme des lacunes comblées, par automatisme, par des représentations déjà disponibles, afin d'homogénéiser les textes selon des critères de représentation « réaliste »<sup>470</sup>. Or

<sup>468</sup> « Perceptible », selon la partition des genres du discours (dont le discours littéraire) que Ponge partage avec ses contemporains. Il ne s'agit pas ici de considérer que des critères formels anhistoriques de littérarité puissent être définis.

<sup>469</sup> Le fait que Ponge ait envisagé de faire paraître certaines pièces du *Parti pris des choses* dans une collection d'ouvrages éducatifs pour enfants paraît en première approche contredire cette interprétation. Mais le public visé aurait permis une certaine souplesse à l'égard des impératifs de représentation réaliste prévalant dans les ouvrages didactiques standards. Or, c'est précisément l'enjeu selon nous de l'inscription par Ponge de ses écrits dans l'institution littéraire. Un tel contexte éditorial aurait facilité la regramatisation de la lecture, rendant peut-être plus problématique la nécessaire dégramatisation préalable, sans toutefois modifier fondamentalement les enjeux de communication de l'œuvre.

<sup>470</sup> « Réaliste » étant à entendre ici comme conforme à une représentation de la réalité préalable à la lecture des œuvres.

---

« l'autre réalité »<sup>471</sup> que Ponge et Sarraute tentent de dégager se construit précisément contre ces représentations mobilisées de façon impensée, qui occultent les aspects inaperçus et inédits du réel. Pour que soit perçue « l'autre réalité », il est donc nécessaire de bloquer la tendance, spontanée dans la lecture, à ramener l'inconnu à du connu par la projection de représentations préconstruites. C'est pourquoi les écrits de Ponge et de Sarraute multiplient les « disjonctions » (Iser), qui empêchent que les « blancs » soient hâtivement comblés par une activité imageante incontrôlée du lecteur, qui annulerait du même coup la dépragmatisation permise par l'énonciation en contexte littéraire. Très vite, il apparaît que le catalogue du *Parti pris des choses* ne recouvre pas exactement l'ensemble des objets que nous appréhendons quotidiennement, que les personnages des fictions de Sarraute ne ressemblent pas complètement, ou ressemblent d'une façon indirecte et complexe, aux personnes que nous croisons dans la vie courante. Les lecteurs de Ponge et de Sarraute sont donc invités à faire retour sur leurs pratiques de lecture : par ces négations secondaires, l'élaboration de représentations stables et cohérentes est rendue problématique, de sorte que la continuité spontanément postulée entre monde du texte et monde préalablement considéré comme réel ne va plus de soi, et que la référenciation des œuvres devient un processus conscient et indécis. L'accentuation des ressources propres de l'écrit littéraire lie donc étroitement la question de la connaissance à produire et à transmettre (qui engage la référenciation) et la « leçon de lecture » qu'il s'agit dans le même temps de dispenser aux lecteurs<sup>472</sup>. Mais, alors que Ponge insiste en maints endroits sur l'importance du caractère écrit de son œuvre, importance perceptible même typographiquement, avec l'utilisation des capitales qui rapprochent visuellement ses textes des inscriptions gravées, Sarraute décrit plus volontiers son écriture comme un effort pour faire entrer l'oralité dans la littérature<sup>473</sup>. Toutefois, il apparaît bien que, réciproquement, la plongée dans la conversation opérée par Sarraute ne peut s'effectuer que par les moyens de l'écrit. La différence dans la manière dont les deux écrivains appréhendent le clivage entre l'oral et l'écrit mérite cependant d'être précisée : initialement, Ponge choisit délibérément l'écrit *contre* les insuffisances de la conversation parlée, quitte à ce que ses textes fassent l'objet d'une repragmatisation orale, tandis que Sarraute utilise l'écrit pour mieux étudier les échanges oraux, qui constituent son terrain d'exploration. Du point de vue plus spécifique de la réception, la présence d'un langage familier, quotidien, dans l'écrit littéraire, est aussi un moyen pour elle de démystifier le « beau langage » littéraire, et de déstabiliser les attentes des lecteurs<sup>474</sup>.

<sup>471</sup> Nous avons utilisé cette expression pour désigner l'effort de connaissance dans l'écriture tel que le conçoit Sarraute. Ponge l'emploie également pour désigner la perception de l'« œuvre d'art » : « Voilà une *autre* réalité, un *autre* monde extérieur, qui, lui aussi, me donne plus d'agrément qu'il ne sollicite le mien (côté scandaleux, provoquant des nouveautés artistiques) » (« My creative Method », *M*, I, 518).

<sup>472</sup> L'expression « leçon de lecture » est de Ponge, mais décrit également l'entreprise de Sarraute, qui doit elle aussi former son lecteur à l'appréhension de son œuvre, en allant à l'encontre de ses habitudes de lecture. Comme elle l'écrit dans « L'Ere du soupçon », il s'agit de « reprendre au lecteur son bien » (*ES*, 1585).

<sup>473</sup> Elle dit en effet avoir été marquée par l'irruption de l'oralité dans la littérature, inaugurée selon elle par *Voyage au bout de la nuit*.

Le cadre littéraire, s'il est ressenti comme une nécessité, ne permet pas à lui seul de garantir le succès des actes de langage à accomplir. Et ce d'autant moins que, comme institution, la littérature tend à réinstaurer des rôles préétablis, des positions plus ou moins stables dans la communication, des habitudes de perception favorisant la reconstitution dans la lecture des stéréotypes qui, précisément, risquent de mettre en cause les référents à construire (*tropisme, qualité différentielle* des choses *refaites* dans les textes). Cette « précompréhension » (Dufays) des œuvres par le biais de réflexes perceptifs acquis antérieurement, par des catégories prédéfinies, se manifeste particulièrement dans l'approche générique : rattacher une œuvre à un genre, c'est tenter de réduire l'étrangeté qu'elle constitue de prime abord à un ensemble plus vaste, partiellement connu. Or cette tendance est perçue comme dangereuse par les deux écrivains, puisqu'elle reproduit à l'échelle de l'appréhension d'un livre le processus de colmatage des blancs, de réduction de l'étrangeté qui tend à prévaloir dans le décryptage de détail des textes. Le singulier, le particulier qui n'a pas de nom, qui objecte aux catégories verbales disponibles, telle est la réalité que Ponge et Sarraute essayent de constituer dans l'écriture. Afin qu'elle soit perçue dans la lecture, il est donc nécessaire de former un lectorat capable de se déprendre des catégories subsumantes et des représentations préconstruites. La déstabilisation des attentes génériques s'avère donc un enjeu majeur dans l'instauration d'un lien avec un lectorat à constituer : si l'espace de la lecture que chacun cherche à construire se situe bien dans le domaine de la littérature, il ne saurait se laisser délimiter par les découpages génériques qui organisent ce domaine.

Ponge et Sarraute mettent ainsi en place des stratégies diverses et complexes pour rendre problématique la catégorisation générique de leurs œuvres, stratégies qui répondent à des préoccupations pragmatiques proches, mais dont il faut néanmoins préciser les enjeux spécifiques. Se situant du côté de la fiction, pratiquant une écriture plutôt narrative, c'est par rapport au genre « roman » que Sarraute est amenée à se positionner. Partant de la poésie, Ponge est conduit à se situer par rapport à d'autres horizons d'attente. Si, en dernière instance, les rapports polémiques que l'un et l'autre entretiennent avec les catégories génériques touchent bien à des questions de référence et d'attitudes de lecture à susciter, leurs trajectoires sont en outre distinctes : Sarraute part d'une forme indéterminée pour finalement revendiquer de façon ambivalente l'étiquette « roman », tandis que Ponge propose d'abord des objets se laissant assez aisément appréhender comme des poèmes avant d'adopter une posture anti-poétique.

Les proses courtes et narratives des *Tropismes* découragent d'emblée toute tentative des lecteurs pour proposer une assignation générique stable au livre, pour le caractériser de façon définitive, puisque, nous l'avons vu, le pacte de lecture proposé est minimal, et les indices de genericité trop contradictoires pour qu'une catégorie s'impose avec certitude. La façon dont le lecteur est amené à appréhender le livre redouble, ou plutôt se confond avec la difficulté qu'il rencontre dans le cours de sa lecture à faire référer « cela »

<sup>474</sup> La fiction assurant, si l'on en croit Genette, un caractère constitutivement littéraire aux écrits de Sarraute, l'oralité représentée dans les œuvres permet de mettre en cause de l'intérieur la conception trop rigide du « langage littéraire » de certains lecteurs. Inversement, la littérarité des textes pongiens étant conditionnelle, les « écrits les plus écrits qui soient » sont une manière d'en marquer ostensiblement le caractère littéraire, le « tour oral » n'intervenant que dans un second temps, dans une repragmatisation de la lecture par « la voix même [...] du lecteur » (PAT, 328).

qui, dans l'univers de la fiction, trouble la constitution de représentations connues, et crée un hiatus entre ce qui est habituellement reconnu comme réel, et la réalité qui prévaut dans le monde fictionnel. « Cela », à l'image du titre énigmatique de l'œuvre, semble ne renvoyer à rien de connu dans l'ordre de la réalité admise, de même que *Tropismes*, le livre, ne se laisse pas aisément rattacher à des catégories admises dans l'ordre de la littérature. « L'autre réalité » est ce qui n'a pas de nom, *Tropismes* se présente comme une « prose sans nom »<sup>475</sup>. L'impossible assignation générique de l'œuvre reproduit ce qui se joue au sein de chacune de ses pièces : « le texte et le nom sont pour toujours radicalement étrangers l'un à l'autre »<sup>476</sup>.

« L'autre réalité » se manifeste donc « toute crue » dans *Tropismes*, heurtant de front les habitudes de perception et battant en brèche les réflexes de lecture. Mais dès *Portrait d'un inconnu*, et pour une longue période<sup>477</sup>, Sarraute choisit de placer son œuvre sous la bannière du roman. Un tel choix trouve sans doute une partie de sa motivation dans la nécessité de trouver un terrain d'entente minimal avec un lectorat, en tenant compte de ses catégories de perception. Mais une telle insertion dans un genre constitué ne signifie pas pourtant que « l'autre réalité » soit préhensible à travers une grille de lecture préexistante. En effet, l'isomorphisme que nous avons relevé à propos de *Tropismes*, entre la manière dont se manifestent les *tropismes* dans le livre, et la façon dont ce livre se présente à son lecteur, est mis en place dans les livres suivants, compte tenu cette fois du cadre romanesque. La « substance innommable » qu'il s'agit de donner à éprouver perturbe ce qui est reconnu comme réalité, et se situe dans les interstices de la réalité admise : ce conflit entre deux réalités est même largement thématiquement dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*. De même, ces deux « romans » créent une brèche entre la catégorie qui est censée les englober, et leur poétique, qui la conteste de l'intérieur : personnage, intrigue, les traits définitoires du roman apparaissent peu pertinents pour aborder l'œuvre. Le lecteur est donc amené à expérimenter à propos du nom de genre ce que découvre le narrateur à propos du nom de Martereau : c'est un leurre, créant une unité factice qui masque une réalité plus complexe, jusque là inaperçue. La problématisation de la catégorie générique opère donc à deux niveaux : d'un point de vue qu'on pourrait qualifier d'épistémologique, elle amène les lecteurs à s'interroger sur le caractère fallacieux de toute désignation stable. Du point de vue de la référenciation, cette contestation interne cherche à bloquer la projection dans le texte de représentations associées habituellement au genre (personnages « typés », événements narrés, etc.), représentations susceptibles d'occulter la perception de l'*innommable* qu'il s'agit de transmettre. Même placée sous une étiquette générique, les textes continuent à résister au nom et à la catégorisation.

<sup>475</sup> F. Asso, « Une prose sans nom - A propos des *Tropismes* et du *Parti pris des choses* », communication au colloque international « Francis Ponge, résolument », du 1<sup>er</sup> au 3 avril 1999, à l'ENS Fontenay/Saint-Cloud.

<sup>476</sup> *Ibid.*

<sup>477</sup> Jusqu'à *L'Usage de la parole*, paru en 1980, tous les livres de fiction (mises à part évidemment les pièces de théâtre) porteront la mention « roman » en couverture, du moins lors de la première édition en collection « Blanche », les éditions de poche ne reprenant pas cette spécification générique, conformément à l'usage prévalant chez Gallimard.

Parallèlement à ce travail de sappe de l'intérieur, Sarraute mène une œuvre critique sur la forme romanesque, ce qui pourrait faire accroire dans un premier temps qu'elle accorde une importance certaine au genre en tant que tel. Mais sa réflexion se déploie dans deux directions, qui finalement tendent à vider le genre de tout contenu substantiel, et de sa fonction catégorisante : d'une part, le domaine du roman est étendu jusqu'à s'identifier tendanciellement à la littérature même, et devient, à la suite d'un mouvement initié au XIX<sup>e</sup> siècle, une « grande forme vague », un « "genre indéfini", forme évidente qui abolit la question du genre »<sup>478</sup>. D'autre part, les critères qu'utilise Sarraute pour redéfinir, non pas tant le genre qu'une authentique démarche d'écrivain, coïncident exactement avec ce qu'elle entreprend pour mettre au jour les *tropismes* : « roman », dans cette perspective, désigne moins une classe d'œuvres, ou un critère de regroupement, qu'une œuvre particulière.

L'inscription générique finalement adoptée par Sarraute ne signifie donc pas un assentiment, mais est l'occasion de donner à éprouver le conflictuel rapport au nom, en quoi consiste précisément l'expérience de lecture qu'il s'agit de provoquer, et qui est un préalable indispensable à l'appréhension de la réalité inédite qu'il s'agit de partager, le *tropisme*.

La déstabilisation générique que Ponge opère pour son compte ne revêt pas le même sens, et ne se situe pas par rapport aux mêmes attendus génériques. La nomination, à laquelle s'efforce d'échapper Sarraute, constitue ainsi pour Ponge un acte de connaissance central, ce qui distingue nettement les deux démarches, ainsi que le remarque Françoise Asso :

***Résistance au genre, qui veut que l'objet soit adéquat, déjà connu comme tel ; résistance au connu, tout simplement, laquelle prend ici et là deux formes différentes, voire opposées : si le texte de Ponge doit être tel que « le nom ne soit pas utile », il le donne cependant, ce nom, et avec insistance, dans le titre et, quasi systématiquement, dans la première phrase***<sup>479</sup>.

Pour Ponge comme pour Sarraute en effet, il s'agit de donner à lire de l'inédit à propos de la « moindre chose », des mots les plus quotidiens, et, pour ce faire, de lutter contre l'impression trompeuse de déjà connu. C'est dans cette perspective qu'intervient la question générique : la question du nom du texte (son genre), et du nom de la chose, l'inscription générique (la façon dont on prend la parole, dont on se fait lire) et la façon d'appréhender le réel sont intimement liées pour l'un comme pour l'autre écrivains. Mais, alors que le *nom* apparaît étranger au réel que Sarraute invente dans ses textes, la tension vers la *nomination* constitue un mouvement essentiel de la dynamique pongienne, que les textes cherchent à susciter dans la lecture.

La nomination est bien en dernière instance ce qui permet selon Ponge de constituer une connaissance, et sous-tend tout effort légitime d'objectivation. Mais le nom ne se donne pas comme une évidence. Si les choses restent à connaître, si une parole est encore nécessaire à leur propos, c'est bien qu'il existe un écart entre leur « réalité », qu'il

---

<sup>478</sup> F. Asso, « Une prose sans nom », *op. cit.*

<sup>479</sup> *Ibid.*

s'agit de construire dans les textes, et ce que nous croyons en savoir, lorsqu'on en parle habituellement. « Résister au connu » implique donc de (faire) prendre conscience de l'hiatus entre mots et choses, mais aussi du rôle du nom dans la constitution de la chose : pour susciter chez le lecteur le désir de connaître ce qui semblait déjà connu, il faut donc que le nom perde son évidence. Les « choses » explorées dans *Le Parti pris* ne sont pas aussi familières qu'on pourrait s'y attendre en consultant la table des matières ; de même, « poésie » ne dit pas immédiatement ce qu'est vraiment le livre. De fait, la lecture du recueil, comme déjà celle des *Douze petits écrits*, rend sensible une position polémique à l'égard de ce qui s'entend de façon dominante comme poésie : le choix de « sujets » prosaïques, la mise à distance de toute expression subjective, et plus encore l'exhibition d'une visée didactique et descriptive instaurent une tension entre l'horizon d'attente créé par la forme poème, et ce face à quoi le lecteur se trouve en ouvrant les premiers livres de Francis Ponge. Ce que l'on croit *connaître* de la poésie, les idées abstraites que l'on se fait à son sujet, perdent de leur évidence, sont à *reconsidérer*. Dans le même temps, le confort des habitudes éventuellement acquises par le lecteur *de* poésie sont mises en cause, habitudes qui conduisent à faire passer au second plan des actes de langage comme « enseigner » ou « décrire » : contraint à renoncer à des réflexes génériques préalables, le lecteur est amené à faire retour sur sa lecture, et simultanément à accorder plus d'attention à ce qui se dit effectivement des « choses » et de la langue. « Leçon de lecture » et « leçon de choses » sont donc conjointes, et toutes deux rendues possibles par cette inscription d'emblée problématique de Ponge dans la poésie. En outre, son œuvre manifeste très tôt une grande diversité formelle, Ponge proposant des genres poétiques marginalisés comme l'apologue ou la satire, s'appropriant des formes non poétiques à l'origine (le « proème » par exemple), ou créant de toutes pièces des formes nouvelles, comme les sapates : c'est dire d'emblée que l'œuvre ne coïncide que partiellement avec ce que l'on reçoit communément comme poétique.

Le conflit avec « la poésie » devient au début des années 1940 beaucoup plus explicite, au moment où Ponge affirme de plus en plus son ambition de connaissance dans l'écriture, connaissance qui passe par le rejet d'une approche idéaliste de la réalité - c'est-à-dire fondée sur des « idées » - et où la nomination est davantage conçue comme un processus asymptotique, relatif, plutôt qu'un résultat à montrer (à publier). Cette genericité problématique est, dans les textes de cette période, systématiquement thématisée, et s'impose dans l'appréhension des textes, de sorte que les lecteurs ne peuvent éviter de s'interroger sur le statut des œuvres qu'ils lisent. Deux conceptions de la poésie se font d'ailleurs jour, parfois simultanément, sous la plume de Ponge : son entreprise se décrit comme un « effort *contre* la "poésie" »<sup>480</sup> et comme la tentative pour élaborer quelque chose de neuf qui « un jour [...] pourra aussi légitimement être appelée *poésie* »<sup>481</sup>. Les textes agissent sur le nom qui est censé les catégoriser comme ils traitent des « choses » : il s'agit de réfuter les « idées », et les habitudes de parole qui oblitérent le réel, pour *refaire* et *redéfinir* dans l'écriture. En faisant de la poésie - y compris comme repoussoir - une catégorie d'appréhension des œuvres, Ponge appelle

<sup>480</sup> Selon la formule du « Carnet du bois de pins », *RE*, I, 410.

<sup>481</sup> « L'Œillet », *RE*, I, 356.

son lecteur à prolonger l'effort de nomination qui guide son écriture, nomination exigeant que soit perçue la « qualité différentielle » de l'œuvre particulière à l'égard de la catégorie subsumante (la poésie).

Les attendus génériques contre lesquels Ponge prend position ne sont donc évidemment pas les mêmes que ceux que combat Sarraute : alors que les stéréotypes romanesques qu'il s'agit de déjouer portent essentiellement sur l'intrigue et les personnages, les attendus poétiques rejetés par Ponge recourent un ensemble à la fois thématique (subjectivité, intériorité), et pragmatique (rejet du didactisme et de la description). Dans les deux cas néanmoins, le positionnement générique complexe est directement lié à l'ambition heuristique, et à des enjeux de référenciation : les stéréotypes génériques relayent dans l'échange littéraire les stéréotypes verbaux et idéologiques contre lesquels s'invente la réalité nouvelle que l'un et l'autre cherchent à connaître. Le personnage de roman occulte les « mouvements » invisibles qu'il s'agit de rendre perceptibles ; l'idée de la « poésie » fait obstacle à l'appréhension de la « qualité différentielle » que le texte tente de dégager.

En outre, si les postures adoptées par Sarraute et Ponge à l'égard des catégories génériques diffèrent, elles n'en renvoient pas moins à des stratégies pragmatiques comparables. L'étiquette « roman » est dans un deuxième temps assumée par Sarraute, pour que finalement le nom de genre apparaisse comme extérieur à l'œuvre, quitte à ce que, par une réfection du genre après coup, ce nom finisse par recouper exactement le domaine de l'œuvre propre. La catégorie « poésie » est à un moment donné violemment contestée par Ponge, mais la désignation du texte apparaît comme un enjeu central, rendu explicite dans les textes, éventuellement susceptibles de redéfinir le genre. Dans les deux cas, le rapport d'inclusion genre/œuvre est virtuellement inversé, les textes tendant à redéfinir la catégorie censée les englober : il s'agit pour Ponge comme pour Sarraute de récuser les prédéterminations génériques de la lecture, de former un lectorat plus spécifique à leur œuvre, susceptible à terme de modifier plus généralement les catégorisations littéraires.

Cette formation d'un lecteur spécifique est en effet rendue possible par l'usage que les deux écrivains font des catégories génériques, et qui amène leur lecteur à épouser étroitement les contours de leur démarche. Le lecteur se trouve ainsi dans le même rapport à l'œuvre que le texte à l'égard du réel qu'il cherche à capter : le texte sarrautien est étranger au nom de genre comme les « mouvements » dont il parle sont rétifs à toute nomination ; la chose qu'est le texte pongien appelle un effort de nomination sans cesse à recommencer, tout comme ce texte est lui-même tension vers la formulation.

Mais cette relation isomorphe facilite également la mise en acte dans le processus de lecture de ce qui est mis en jeu dans le texte. La mobilité des points de vue qu'imposent les œuvres de Sarraute, l'impossibilité où se trouve placé le lecteur d'occuper un lieu stable, de pouvoir désigner ce qui se passe dans sa lecture, contribue à ce que se produise *effectivement* durant la lecture les « mouvements » dont il est question dans le texte. L'activité de nomination que suscitent les textes de Ponge invite leur lecteur à *refaire* le geste même du texte qu'est la « Formulation en Acte »<sup>482</sup>, d'autant que celui-ci

---

<sup>482</sup> Selon la formule de Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Actes ou textes*, op. cit., p. 11.

tend idéalement à présenter des qualités homologues à celles de la « chose » : nommer le texte, c'est donc du même coup accomplir l'acte par lequel la chose est connue. Les postures génériques de Sarraute et de Ponge tendent ainsi toutes deux à ce que la lecture se constitue en expérience *réelle*, comme telle capable de modifier ce qui était préalablement reconnu comme la réalité, dont les contours se trouvent du même coup modifiés.

Les espaces de la lecture qu'instaurent Ponge et Sarraute sont donc des lieux d'expérimentation verbale distincts des pratiques courantes, mais non clos : la mise en cause des catégories génériques apparaît bien comme un acte communicationnel permettant, et même appelant des mouvements d'aller et retour entre le texte et son dehors. Des espaces aux frontières poreuses donc, où puissent se réélaborer les contours et les modes d'appréhension (sensorielle et verbale) de ce qui constitue la réalité, par la repragmatisation de la lecture. Espaces d'expérience et d'expérimentation communes, qui en un sens s'apparentent à des *lieux communs*.

Les deux œuvres entretiennent du reste un rapport ambivalent avec cette notion. Si, comme on l'a vu, le lieu commun, entendu comme stéréotype, est ce contre quoi s'érige chacune des deux œuvres, il peut aussi constituer un horizon désirable au sens où il désigne la possibilité de mettre quelque chose en commun. Ce renversement axiologique de la notion est particulièrement sensible chez Ponge, qui en certains endroits renoue avec le sens argumentatif que la rhétorique classique donnait au terme : Ponge y fait de la création de lieux communs (ou proverbes) la marque d'un écrit réussi (pragmatiquement, donc esthétiquement). En tant qu'idée abstraite reçue sans examen critique, le lieu commun est inacceptable ; comme création en prise avec le réel, création faisant l'objet d'une appropriation collective, il est désirable<sup>483</sup>. En prise avec le réel, et donnant prise sur lui : l'idéal proverbial de Ponge correspond à l'aspiration à un verbe fort et autoritaire. Le proverbe donne des outils à ses lecteurs pour s'imposer « dans une conversation courante », et en même temps il prouve son efficacité du fait que la parole d'un seul s'est imposée à tous - non pas certes par des rapports de force socio-politiques, mais par la justesse immanente à l'expression elle-même.

L'ambivalence de la poétique de Sarraute à l'égard de la notion de lieu commun est d'une toute autre nature, et revêt un sens en quelque sorte opposé : en tant que terrain d'élection des *tropismes*, les « [masquant] etles [révélant] » tout à la fois (*ES*, 1554), le lieu commun fait bien l'objet d'une attention minutieuse. Mais cet intérêt ne s'accompagne jamais d'une réhabilitation, et son caractère nocif se confirme à l'examen : ciment d'un groupe, le lieu commun est le lieu même où se déchaînent la violence et les rapports de pouvoir, rendus perceptibles par le déploiement dans l'écriture des *tropismes*. Le lieu commun ne saurait donc représenter un idéal éthique ou esthétique, et c'est même contre lui que doit lutter le livre, pour qu'un échange authentique puisse s'instaurer avec le lecteur. La lecture idéale telle que la représente Sarraute, par exemple dans « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant », est une pratique individuelle, désocialisée, elle s'effectue même

---

<sup>483</sup> Ce renversement n'est pas sans parenté avec le sort que réserve Ponge à « la poésie » : rejetée comme ensemble de codes préconstitués, elle est envisageable en tant que recreation, résultant du texte, sans lui préexister. A cette différence près que la poésie est toujours conjecturale, hypothétique, toujours suspecte d'accointances avec les idéalismes de toutes sortes.

contre le groupe. A l'inverse, au moment où l'œuvre devient un objet social, l'« événement neuf » (*PV*, 1523) qu'est l'œuvre disparaît, pris dans le jeu des conversations, recouvert par les rapports de pouvoir, les poncifs dictés par le « terrible désir d'établir un contact »<sup>484</sup> et de maintenir la cohésion du groupe<sup>485</sup>.

Alors que l'espace pongien de la lecture est d'emblée un espace public, un « Louvre de lecture », pour reprendre la formule des « Notes pour un coquillage » (*PPC*, I, 40), espace collectif où se rejoue la question de l'autorité, l'espace d'échange qu'invente Sarraute est désocialisé, tente d'échapper aux rapports de force, ou du moins les rend aussi invisibles que possible. Mais, pour désocialisé qu'il se veuille, ce lieu d'échange n'en est pas pour autant dépolitisé : en déstabilisant les « paysages ontologiques » dominants, « l'autre réalité » dont Sarraute cherche à montrer l'existence attaque « la rigidité des croyances religieuses, et plus généralement les dogmatismes de toutes sortes »<sup>486</sup> qui, selon Thomas Pavel, s'appuient précisément sur une fixité de l'espace ontologique. La mise en cause de la répartition des espaces ontologiques, qui « fournit le schéma d'organisation des croyances d'une communauté »<sup>487</sup>, intéresse donc aussi les modes d'organisation collectifs auxquels appartiennent les lecteurs. Mais, bien que ce questionnement soit politique, Sarraute le porte en s'adressant à chacun de ses lecteurs, individuellement, le lectorat n'étant jamais considéré chez elle en tant que groupe, de sorte que les incidences politiques de sa poétique n'apparaissent qu'indirectement. Alors que Ponge s'adresse d'emblée à la collectivité des hommes, à *l'on*, rêvant de faire advenir une humanité nouvelle, Sarraute parle à des individus, la communauté qui pourrait en résulter étant hypothétique, précaire et dispersée.

L'œuvre littéraire telle que la conçoivent et la pratiquent Ponge et Sarraute est indissociablement le fruit d'actes de création et de réception, les deux étant de fait intimement mêlés. La lecture se trouve ainsi inscrite dans les œuvres, manifestant l'indispensable approche de lecteur qui seule est à même de les légitimer, de les compléter et d'en vérifier l'efficace.

Mais si la lecture est pour partie inscrite dans les textes, elle relève par définition d'un hors texte, les actes de lecture en constituant un prolongement désiré, mais nécessairement situés au-delà d'eux : c'est cette confrontation entre le lecteur désiré, inscrit, et les premiers lecteurs empiriques, les premiers discours (ou actes de lecture) tenus sur les œuvres, qu'il nous revient à présent d'aborder.

<sup>484</sup> « *Terrible desire to establish contact* », selon la formule de Katherine Mansfield que cite Sarraute à propos de Dostoïevski (*ES*, 1568).

<sup>485</sup> Joyce et Rilke se trouvent ainsi « englués » dans une « ignoble compréhension » (*Tr*, XI, 17), Proust ou Rimbaud réduits à des « cas » étalés par le professeur au collège de France « aux yeux de son public » (*Tr*, XII, 18), la lecture de Rousseau n'est que l'occasion d'adopter une pose pour « le Vieux », qui « aime le genre "rêveries du promeneur solitaire" » (*PI*, 104). L'ensemble des *Fruits d'or* (1963) sera consacré à cette tombée de l'expérience de lecture dans le lieu commun.

<sup>486</sup> T. Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 178.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 181.





## Chapitre III : Premiers contacts

Conférer à la lecture, comme le font Ponge et Sarraute, le pouvoir de vie ou de mort sur les œuvres, reconnaître que les lecteurs sont capables de réduire à « rien » la tentative de mettre au jour les *tropismes*, ou d'invalider la formulation de la « qualité différentielle », c'est faire de la publication une véritable épreuve du feu : avec les premiers textes critiques, l'espace de la lecture spécifique que l'un et l'autre auteur ont tenté d'inventer se trouve confronté directement aux catégories extérieures aux œuvres, à des schèmes de pensée qui leur préexistent. Mais ces comptes-rendus critiques ne se confondent pas avec les lectures idéales que les œuvres figurent parfois. La distinction est de taille, notamment en ce qui concerne Sarraute, pour qui le discours sur la littérature, surtout lorsqu'il se solidifie en dogme critique, risque d'occulter le texte ; elle l'oppose de façon récurrente au corps à corps anonyme et silencieux en quoi consiste la lecture véritable selon elle. La question est sensiblement différente pour Ponge, qui n'opère pas à l'origine de distinction fondamentale entre la lecture individuelle et la lecture publique : si les critiques sont figurés de façon souvent plaisante dans l'œuvre<sup>488</sup>, ils ne sont pas *a priori* repoussés en tant que tels par les textes. Leur lecture, qui débouche sur une prise de parole publique, réalise même en quelque sorte le programme pragmatique de Ponge.

<sup>488</sup> Notamment, rappelons-le, à la fin du « Galet », écrit alors que l'œuvre de Ponge n'a pour ainsi dire suscité aucun commentaire : « 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" » (*PPC*, I, 56). Si « l'homme d'esprit » et « les critiques » sont distincts, ils ne s'opposent pas, les seconds permettant un *effet* supplémentaire du texte : le rôle des « critiques » se trouve inscrit dans le texte même, comme souvent chez Ponge.

Pourtant, ces critiques ne constituent pas le premier public visé par Ponge, qui dit parler à « ceux qui se taisent », ce qui n'est évidemment pas le cas de ses critiques, qui parlent et écrivent par profession (« Des Raisons d'écrire », *PR*, I, 196).

Si le témoignage critique est distinct de la lecture idéale, propre à l'œuvre, que l'un et l'autre écrivain cherchent à susciter, il constitue cependant un enjeu majeur. Les actes de lecture publics sont d'abord révélateurs de ce par rapport à quoi doivent se positionner les œuvres, des résistances ou assentiments qu'elles suscitent : les réflexes de lecture, les catégories mobilisées ont en ce sens valeur de symptôme des stéréotypes de lecture qui prévalent plus généralement dans le lectorat. Ils sont donc, malgré tout, représentatifs de la distance qui sépare le « lecteur impliqué » (Iser) ou « idéal » (U. Eco) des lecteurs empiriques que sont, aussi, les critiques. Mais ces actes de lecture sont particuliers : émanant de lecteurs professionnels, pris eux-mêmes dans des logiques institutionnelles, ils sont une manifestation publique de lecture qui vise à *informer* les lectures anonymes à venir. En cela, ils ont une importance certaine, puisqu'ils assurent une visibilité à l'œuvre, et constituent un relais incontournable vers les lectures individuelles : du point de vue des auteurs, ils sont donc à la fois un adjuvant indispensable à l'instauration d'une communication publique<sup>489</sup>, et un danger, dans la mesure où ils peuvent induire des modes de lecture étrangers, voire contraires aux œuvres, et se sédimenter en une *doxa* faisant écran à la lecture espérée. Les comptes-rendus critiques ont donc une double valeur : ils portent la trace de ce que produisent les œuvres sur leurs lecteurs, et, tout en constituant des témoignages de lecture, ils peuvent revêtir, en fonction de leur lieu d'énonciation et de l'autorité dont ils jouissent, une valeur prescriptive.

La réception est ainsi le lieu d'une confrontation entre les espaces de la lecture singuliers que l'un et l'autre écrivain tentent de créer, et l'espace public, déjà structuré, où ils sont perçus. Pour Ponge comme pour Sarraute, il s'agit d'une part de s'insérer dans cet espace public, et de l'autre d'y faire reconnaître leur spécificité. Si les deux écrivains ont connu de grandes difficultés à se faire publier, donc à matériellement figurer dans l'espace public, leur insertion y est manifeste à la fin des années 1950 : tous deux ont attiré l'attention de Sartre, la plus grande autorité intellectuelle de l'époque, et l'intérêt critique pour leurs œuvres va croissant. En ce qui concerne Ponge, cela ne lève pas toutes les difficultés de publication : il lui faut attendre 1948 pour publier à nouveau des livres<sup>490</sup>, 1952 pour que paraisse enfin *La Rage de l'expression*, et une grande partie de son œuvre reste inédite ou introuvable. Mais la *NRF* lui consacre un numéro d'hommage en 1956, preuve que Ponge est à cette date une figure importante dans le paysage littéraire. La situation de Sarraute à cette date paraît moins ambiguë : son sort éditorial est plus enviable, puisqu'elle devient finalement un auteur de la maison Gallimard, qui, en

---

<sup>489</sup> Dimension publique que recherchent l'un et l'autre écrivain. Sarraute elle-même, bien qu'elle privilégie une réception individuelle des œuvres, cherche aussi à rendre ses écrits lisibles dans un espace public : outre son opiniâtreté à se faire publier malgré les difficultés qu'elle rencontre, sa volonté de susciter des discours autour de son œuvre est patente. Que l'on songe notamment au fait qu'elle ait sollicité de Sartre une préface pour *Portrait d'un inconnu*.

<sup>490</sup> Deux livres, exactement : *Proèmes* et *Le Peintre à l'étude* sont édités chez Gallimard la même année. Entre-temps, plusieurs plaquettes ont paru, chez divers éditeurs (entre autres : *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa*, Mermod, 1946 ; *Dix Courts sur la méthode*, Seghers, 1946 ; *Le Carnet du bois de pins*, Mermod, 1947).

1956, réédite *Portrait d'un inconnu*, paru chez Robert Marin huit ans auparavant, et publie *L'Ère du soupçon*. En 1957, Alain Robbe-Grillet, alors directeur littéraire aux Editions de Minuit, republie *Tropismes* ; à cette occasion, dans un article portant également sur *La Jalousie*, Emile Henriot, critique littéraire au *Monde*, emploie l'expression « Nouveau Roman »<sup>491</sup>. L'émergence de cette catégorie au terme de la période qui nous intéresse présentement est significative : elle est le signe que l'œuvre a réussi à imposer un ajustement des catégories de lecture<sup>492</sup>. Elle témoigne cependant *a posteriori* que la reconnaissance d'une spécificité de l'œuvre<sup>493</sup> a fait l'objet d'une conquête : entre la première publication de *Tropismes* en 1939, et l'attention soutenue de la critique que suscite la parution de *L'Ère du soupçon* en 1956, il semble que seuls les « mots de là-bas », pour reprendre l'expression d' *Ici* (1995), mots extérieurs à l'œuvre, aient prévalu dans son appréhension.

Le milieu des années 1950 représente donc une étape importante dans la réception de Ponge et de Sarraute : la présence de leurs œuvres dans l'espace public semble à peu près acquise. Ce qui est en jeu, ce sont les interactions qui s'opèrent entre les œuvres et leur dehors : la manière dont elles s'imposent dans la redéfinition des enjeux de l'écriture littéraire, redéfinition émergeant dans la période de l'après-guerre (sous l'impulsion de Sartre notamment), la façon dont la « réalité » qu'elles portent (qu'elles constituent) est reconnue ou non dans sa spécificité. A ce propos se font jour des conflits d'interprétation entre les premières lectures critiques et les processus de lecture que les auteurs voudraient instaurer : la question de la maîtrise du sens, de l'autorité sur la parole, que les deux œuvres thématisent largement, se trouve donc posée de façon aiguë dans le champ littéraire. Avec la publication en effet, les paroles écrites de Ponge et Sarraute se trouvent à leur tour « en situation », prises dans des contextes pragmatiques très concrets. Le problème se pose notamment à l'égard de Sartre, penseur de la situation précisément, dont le renom et l'autorité intellectuelle sont sans commune mesure avec les auteurs « débutants » que sont aux yeux du public Ponge et Sarraute lorsqu'il aborde leurs œuvres. Si, en termes de visibilité, les interventions de Sartre sont décisives pour les deux écrivains, elles constituent un risque majeur de voir la lecture de leurs œuvres balisée par des repères et des catégories étrangers aux projets initiaux. Très vite, un dialogue étroit, souvent conflictuel, s'instaure avec les critiques, les deux auteurs ripostant, contredisant explicitement, à l'extérieur comme à l'intérieur des œuvres, les gloses qu'elles ont suscitées, ou reprenant à l'inverse des formules qu'ils jugent heureuses : il s'agit de corriger de « fausses interprétations » (« My creative Method », *M*, I, 519), d'imposer l'œuvre comme un « événement neuf » (*PV*, 1523), contre les grilles de

<sup>491</sup> E. Henriot, « Le nouveau roman : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 22 mai 1957.

<sup>492</sup> De fait, le rôle de Nathalie Sarraute dans l'émergence du « Nouveau Roman » est presque unanimement reconnu comme central.

<sup>493</sup> Encore cette reconnaissance doit-elle être à tempérer : outre le flou et le vide conceptuel de la dénomination « Nouveau Roman », il s'agit d'une reconnaissance collective. L'étiquette, accolée aux œuvres de Nathalie Sarraute, est le signe qu'elles sont envisagées dans un ensemble, comme une entreprise littéraire collective. Nous reviendrons ultérieurement sur les implications d'une telle appréhension.

lecture extérieures. De ce fait, la lecture se trouve en quelque sorte une seconde fois inscrite dans les œuvres, qui tendent à incorporer - pour les adouber ou les contrecarrer - des propos critiques effectivement tenus.

Il s'agit donc, en étudiant les linéaments de ces premiers contacts avec des lectures publiques, de voir quel terrain commun se dégage peu à peu entre le lieu où les œuvres entendent être lues, et l'espace dans lequel elles sont effectivement reçues. En quoi cette inscription « réelle » (et non plus rêvée de l'intérieur des textes) dans l'institution littéraire coïncide-t-elle avec la reconnaissance d'une réalité inédite dont les œuvres se veulent porteuses ? Comment se déploie la « guerre des mots »<sup>494</sup> qu'elles suscitent ? En quoi cette « guerre » est-elle compatible avec le mouvement de déprise à l'égard des relations de pouvoir dans l'exercice de la parole, que s'appliquent à opérer par ailleurs les deux écrivains dans l'élaboration de leurs poétiques ? Au terme de cette première étape de leur réception, des « images » stables de leurs œuvres se dégagent-elles ? Ce sont ces échanges multiples et complexes entre les œuvres et leur dehors que nous voudrions à présent explorer.

### III.1. Paroles de Sartre

En 1944 paraît dans *Poésie 44* une longue étude signée de Sartre et consacrée à Ponge, « L'Homme et les choses », rééditée trois ans plus tard dans *Situations I*, et la même année en volume séparé chez Seghers. En 1948, *Portrait d'un inconnu* est publié une première fois, préfacé par le même Sartre ; lors des différentes rééditions, le livre sera toujours accompagné de ce texte<sup>495</sup>. A la sortie de la guerre, Sartre accède à une notoriété sans pareil dans le paysage intellectuel et littéraire : la publication de *La Nausée* en 1938 lui a assuré un renom certain ; en 1943 paraît *L'Être et le Néant*, somme philosophique qui contribue à introduire en France la phénoménologie, et fonde l'existentialisme. La création des *Temps modernes*, en 1945, achèvera de le consacrer comme la figure de l'intellectuel par excellence. Lorsqu'il écrit sur Ponge, Sartre est en train d'élaborer sa théorie générale de la littérature, *Qu'est-ce que la littérature ?*, qui paraît dans *Les Temps modernes* puis est repris en volume en 1948. Pour Ponge comme pour Sarraute, l'intervention de Sartre est fondatrice : les écrits qu'il consacre à l'un et à l'autre écrivain constituent les premiers discours substantiels produits à propos de leurs

<sup>494</sup> Selon l'expression de Valérie Minogue à propos de Nathalie Sarraute (*Nathalie Sarraute and the war of the words*, Edimburg University Press, 1981) : la « guerre des mots » dont il s'agit désigne dans l'optique de l'auteur les conflits que mettent en scène les fictions concernant la définition de la réalité, et les « usages de la parole » corrélatifs. Mais, nous le verrons, cette guerre des mots se prolonge au-delà des œuvres, à propos de la manière dont on en parle. Si l'expression s'applique tout particulièrement à Sarraute, elle n'est pas étrangère à la poétique de Ponge (la « rage de l'expression » pouvant s'entendre comme une autre forme de guerre des mots), et décrit bien aussi les rapports ambivalents qu'il entretient avec ses commentateurs.

<sup>495</sup> Notamment chez Gallimard, dans la collection « Blanche », en 1956, puis dans l'édition de poche en 1964 (Union Générale des Editeurs, « 10/18 »), où est adjointe une postface d'Olivier de Magny (« Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure », p. 225-243), et plus récemment dans l'édition des *Œuvres complètes* (1996).

œuvres. Stratégiquement, cela revient à conférer à ces écrivains une place centrale dans les débats littéraires de l'après-guerre. Cela se vérifie notamment en ce qui concerne Ponge, les pages que Sartre consacre à la poésie dans *Qu'est-ce que la littérature ?* devant sans doute beaucoup, on le verra, à la fréquentation de l'œuvre de Ponge. Mais simultanément, Sartre, qui réclame des écrivains qu'ils fassent usage de leur liberté et assument de se *situer*, a lui-même, du fait de la position centrale qu'il occupe, pouvoir de situer de l'extérieur les œuvres dont il parle. Les paroles de Sartre sont donc bien plus qu'un témoignage de lecture, elles inscrivent d'emblée les œuvres de Ponge et de Sarraute dans un système philosophique déjà solidement constitué, dans une conception de la littérature très orientée. Etant donnée l'aura intellectuelle dont jouit Sartre, on peut même dire que, pour nombre de lecteurs, elles énoncent une vérité sur l'œuvre, et constituent une grille de lecture déterminante. Fondatrices, ces paroles le sont donc en un double sens : par leur existence même, elles manifestent l'importance de ces deux œuvres émergentes<sup>496</sup>, et par leur portée, elles en informent le sens et de nombreuses lectures à venir<sup>497</sup>. C'est ainsi par rapport au discours de Sartre que Ponge et Sarraute sont par la suite amenés à se situer en retour.

### III.1.1. Ponge selon Sartre ou l'échec par la poésie

Au moment où Sartre prend l'initiative d'écrire sur Ponge, *Le Parti pris des choses* est paru depuis deux ans, suscitant quelques recensions critiques. Avant 1942, essentiellement deux notes sont consacrées à Ponge. Nous rappelons ici brièvement le contexte et les enjeux de ces premiers discours tenus sur Ponge, avant d'aborder plus en détail l'étude de Sartre.

#### III.1.1.1. PONGE AVANT SARTRE

Le premier écrit est dû à l'ami de jeunesse Jean Hytier, rédacteur en chef du *Mouton blanc*, fondé en 1922, autoproclamé « organe du classicisme moderne », revue à laquelle collabore étroitement Ponge<sup>498</sup>. Dans le dernier numéro, daté de novembre 1924, Jean Hytier signe le portrait de Ponge, dont l'œuvre se réduit à cette époque à quelques publications, principalement dans ladite revue : « un peu pressé par la disparition du *Mouton blanc* »<sup>499</sup>, Hytier n'attend donc pas la parution des *Douze petits écrits*. Ce texte inaugural a un statut particulier : émanant d'un ami intime, publié dans une revue ultra confidentielle dont Ponge est l'un des co-fondateurs, il est à peine extérieur à l'œuvre.

<sup>496</sup> Plus exactement, elles leur confèrent cette importance, de façon performative.

<sup>497</sup> Bernard Beugnot et Robert Mélançon font ainsi de la période 1944-1960 un moment de réception sartrienne de Ponge (« Fortunes de Ponge (1924-1980) », *Etudes françaises*, XVII, 1-2, p. 148-152 notamment). De même, les concepts sartriens marqueront durablement la critique sarrautienne, et ce au-delà de la période qui nous retient.

<sup>498</sup> C'est dans *Le Mouton blanc* que Ponge publie pour la première fois (« Esquisse d'une parabole », n° 3, décembre 1922). Dix textes de Ponge y seront publiés, jusqu'en novembre 1923. Gabriel Audisio, en est également l'un des membres fondateurs.

<sup>499</sup> J. Hytier, « Francis Ponge », *Le Mouton blanc*, novembre 1924, p. 19.

Témoignage amical plus qu'appréhension externe de l'œuvre, l'article se présente comme un portrait et non comme une approche critique. En dépit de ce rapport presque incestueux entre l'œuvre et son premier commentaire, il s'agit pourtant bien d'une étude précise des écrits de Ponge, étude qui pointe avec acuité les problématiques centrales de l'œuvre encore en germe : c'est d'ailleurs aussi d'un Ponge à venir dont parle Hytier, qui évoque des textes inédits. Il y lie étroitement la question de la mise en question du langage au statut générique des textes, l'attention portée par Ponge à « la matière de son art » l'amenant à se décentrer à l'égard de préoccupations strictement poétiques :

***Mais ne va-t-il pas se défier des mots eux-mêmes ? Seul danger de sa probité, j'ai foi qu'il ne se prendra pas à ce piège de sceptique. En tout cas, comment lui en vouloir de le considérer, quand il en profite pour créer, sans s'en douter, sur les frontières de l'art, et comme qui dirait, de la grammaire, un genre absolument nouveau qui saisit les problèmes du langage comme prétexte à poésie, et qu'on trouvera faiblement amorcé dans les « Petits exercices » et emporté par une fantaisie shakespearienne dans « L'Imparfait » ou « Les Poissons volants » (inédit). N'oubliez pas, en les lisant, que là l'essentiel s'exprime indirectement dans les formes du drame linguistique<sup>500</sup>.***

Ce qui est ici placé au centre de l'entreprise d'écriture est le soupçon porté sur le matériau linguistique, qui implique une invention générique : la poésie est seconde<sup>501</sup>, même si elle constitue l'aboutissement du « drame linguistique » mis en scène. Cette attention portée à la langue n'est pas pour Hytier un renoncement à parler du réel, et la défiance à l'égard des « exercices d'intelligence » permet au contraire à Ponge « d'aboutir à la vérité aveuglément, touchant d'instinct »<sup>502</sup>. L'article se conclut enfin sur le souci de communiquer qui anime les textes de Ponge, et sur leur destination humaine : « La communication établie nous rend heureux d'être un animal à sang chaud et nous fait préférer d'appartenir plutôt à l'espèce humaine »<sup>503</sup>.

Malgré le « classicisme moderne » dont se réclame Hytier, une vision malgré tout assez romantique se dessine dans ces lignes : l'image du poète créant « malgré lui », accédant « aveuglément », « d'instinct », à la vérité, la valorisation du « sang chaud » de l'homme qu'Hytier distingue dans l'œuvre de son ami, correspondent mal à l'écriture d'emblée très concertée de Ponge. On est cependant frappé que se formulent dans ce premier article les préoccupations qui continueront à guider l'évolution de la poétique pongienne durant plusieurs décennies. Mais, au-delà d'une lecture téléologique de ce portrait, il nous faut noter à quel point Jean Hytier insiste sur le fait que Ponge s'adresse à une collectivité humaine. Si, rappelons-le, ces lignes parlent d'un Ponge encore largement en devenir, le Ponge d'avant l'invention du parti pris, il est cependant révélateur que ce qui deviendra un *topos* de la critique pongienne après Sartre - objectivité anti-humaniste,

<sup>500</sup> *Ibid.*

<sup>501</sup> Il est « moins poète que prosateur », ajoute Hytier (*ibid.*, p. 20).

<sup>502</sup> *Ibid.*

<sup>503</sup> *Ibid.*

voire déshumanisée - soit en contradiction complète avec l'appréhension première de l'œuvre par Hytier.

La seconde note publiée sur Ponge avant la publication du *Parti pris* est signée de Bernard Groethuysen ; il s'agit d'une recension de *Douze petits écrits* parue dans la *NRF*. Là encore, le témoignage de lecture est dû à un proche : l'article ne résulte donc pas d'une rencontre avec un lecteur anonyme et totalement extérieur au projet lui-même<sup>504</sup>. Néanmoins, paraissant dans une revue prestigieuse, signée d'un de ses collaborateurs réguliers<sup>505</sup>, cette note est davantage susceptible de conférer une certaine légitimité à l'œuvre. A cette occasion s'amorce un mouvement d'échanges réciproques entre Ponge et ses critiques, qui sera récurrent par la suite : significatif des relations que Ponge entretient plus largement avec ses critiques, cet article sera abordé ultérieurement en détail<sup>506</sup>.

Ce n'est qu'en 1942 que l'on parle à nouveau de Ponge. La recension de Fieschi parue dans *Comœdia* est caractéristique de la déstabilisation des attendus poétiques opérée par *Le Parti pris des choses*, qui contraint le critique à expliciter ses présupposés en matière de poésie, ainsi qu'à se lancer dans un effort de définition générique de l'œuvre elle-même. La légitimité de cet effort taxinomique est elle-même sujette à caution, et Fieschi, malgré la brièveté de son article, prend la peine de s'en expliquer : « Nous louons d'autant plus volontiers le talent de Monsieur Francis Ponge que son livre appartient à un genre - il faut bien classer, puisqu'on parle - que nous n'aimons pas »<sup>507</sup>. L'incise indique bien que cette classification, imposée par la langue, ne peut être qu'une approximation, notamment à propos de l'objet dont il est question. La fin de l'article confirme cette difficile insertion du livre dans des genres préexistants, et finalement son antilyrisme amène à le placer hors de la poésie, ou du moins à souligner l'hiatus entre son appartenance générique manifeste et les affinités ressenties comme plus profondes avec d'autres genres :

***Mais, si cette combustion perpétuelle nous paraît fort éloignée de la simplicité que nous croyons nécessaire au lyrisme, il est certain qu'elle est une garantie de cette vigilance qui fait merveille dans le roman et dans l'essai, ou plutôt, pour éviter tout compromis philosophique ou dramatique [...] dans le tableau. C'est à Jules Renard que nous songeons avec sa manière courte, de longue portée***<sup>508</sup>.

Les qualités que Fieschi reconnaît au livre de Ponge sont donc extérieures à la poésie telle que le critique la conçoit : la « volonté de faire neuf », qui embrase selon lui les pages du *Parti pris*, mais surtout le caractère maîtrisé et visiblement concerté de ces écrits, apparentent l'œuvre à d'autres genres, ici énumérés, de sorte que la désignation

<sup>504</sup> Dès 1924, Ponge écrit en effet le « Proème à Bernard Groethuysen ».

<sup>505</sup> Groethuysen entre en effet à la *NRF* après la Première Guerre mondiale.

<sup>506</sup> Voir *infra* III.2.1.1. « Dialogues ».

<sup>507</sup> Fieschi, « Francis Ponge : *Le Parti pris des choses* », *Comœdia*, 29 août 1942, p. 2.

<sup>508</sup> *Ibid.*

de « tableau », finalement choisie, est relativisée par « roman » et « essai », d'abord évoqués, ce d'autant qu'en toute rigueur, dans une classification générique, « tableau » ne peut se trouver au même niveau que les deux autres termes. En filigrane, ce qui rend difficile l'appréhension du *Parti pris des choses* comme livre de poésie, c'est son caractère démonstratif et descriptif : la « vigilance » que relève Fieschi est le trait déterminant pour rapprocher l'œuvre d'autres genres, « essai » et « tableau » suggérant bien ces deux qualités de l'œuvre, ressenties ici comme antilyriques *donc* non poétiques.

Le rapprochement avec les *Histoires naturelles* de Jules Renard s'impose assez tôt comme un lieu commun de la première critique pongienne, que l'on retrouve dans le compte-rendu de Blanchot pour le conservateur *Journal des débats*. Dans un article qui traite également d'*Au pays de la magie*, de Michaux, Blanchot relève :

***Ce fantastique [celui de Michaux] est très proche de l'observation méthodique dont Monsieur Francis Ponge [...] tire les plus justes effets. Il s'agit aussi de brèves descriptions, la pluie, la fin de l'automne, l'orange, le pain, le galet, sortes d'histoires naturelles qui partagent avec celles de Jules Renard le goût du pittoresque et des notations ingénieuses. [...] On voit que Monsieur Francis Ponge attribue aux objets non pas des sentiments ou des intentions tirées de leur vague analogie avec les hommes, mais une manière d'être qui est leur règle et en accord avec laquelle est menée toute description exacte. [...] C'est par le style que Monsieur Francis Ponge découvre la vérité de ces objets***<sup>509</sup> .

Le rapprochement avec Michaux, s'il paraît ici superficiel, est cependant significatif : exact contemporain de Ponge, il a commencé à publier des livres depuis 1927 (*Qui je fus*), soit un an après *Douze petits écrits*, mais a fait paraître depuis plusieurs ouvrages, et jouit d'une reconnaissance déjà assez importante ; Michaux manifeste par ailleurs une défiance certaine à l'égard de la poésie, et apparaît du reste comme l'un de ceux qui font effort pour décentrer le territoire de la poésie par l'expérimentation<sup>510</sup> . Outre le « fantastique », Blanchot relève d'ailleurs chez les deux écrivains un effort descriptif (« Il s'agit *aussi* de brèves descriptions ») : il ne s'engage certes pas sur le terrain de la discussion générique, mais relève bien dans les deux livres ce qui contrevient aux traits définitoires du genre les plus communément admis. Il souligne enfin l'effort pour formuler une « vérité », qui passe par un travail sur la langue, le « style » étant désigné comme le moyen d'obtenir cette vérité. Sans partager le même paradigme axiologique que Fieschi, se tenant à distance des attendus génériques clairement définis du chroniqueur de *Comœdia*, Blanchot relève cependant les mêmes traits de l'écriture de Ponge (effort d'exactitude descriptive, attention soupçonneuse et vigilante portée aux moyens langagiers), qui en constituent l'originalité visible pour les premiers lecteurs.

<sup>509</sup> M. Blanchot, « *Au pays de la magie* », *Journal des débats*, 15 juillet 1942, p. 3.

<sup>510</sup> Par exemple, dans *Fontaine*, Clancier évoque « certains poètes » qui, « dépassant la tentation surréaliste, trouvèrent dans le langage : dans ses pièges, dans ses pouvoirs, dans sa résistance et dans sa plasticité le secret de leur œuvre », poètes parmi lesquels il range Michaux, René Daumal, Ponge, Audiberti « et derrière eux, caché, Jean Paulhan », tout en reconnaissant que ces écrivains ne forment pas une école. Il les oppose à une « jeune poésie » représentée notamment par Cayrol et La Tour du Pin, selon lui plus soucieuse d'harmonie que d'expérimentation (« La jeune Poésie et ses harmoniques », *Fontaine*, n° 24, mai 1942, p. 478).

C'est sur le caractère démonstratif du recueil qu'insiste la troisième recension du *Parti pris des choses* qui paraît durant l'été 1942. Dans *Fontaine*, Clancier relève à la fois le souci d'exactitude objective, se traduisant par une précision dans l'expression, et la dimension didactique de l'œuvre : Ponge y « montr[e] » en effet « le constant désir de l'écolier, du pédagogue, du poète, de l'homme de la rue d'assurer son emprise sur les choses par le maniement des mots »<sup>511</sup>. Contrairement à Fieschi, Clancier ne désigne pas cet effort didactique comme incompatible avec la poésie, « écolier », « pédagogue », « poète », « homme de la rue » se trouvant compris dans la même série. Le didactisme de l'œuvre appelle cependant une spécification générique : les textes de Ponge ne semblent pas pouvoir être désignés comme de simples poèmes, et Clancier les nomme « poèmes - définitions »<sup>512</sup>. Cette dimension didactique, que le critique souligne par trois fois en la rapprochant d'exercices scolaires, en amoindrit néanmoins la valeur, l'article se concluant sur ces mots : « Je ne puis m'empêcher de me demander : et après ? »<sup>513</sup>.

Les premiers articles que suscite *Le Parti pris des choses* relèvent donc tous ce qui, dans la poétique de l'œuvre, va à l'encontre des attendus de la poésie, et soulignent plus ou moins explicitement la difficile appartenance au genre : l'antilyrisme, le souci d'exactitude, le projet descriptif et didactique, sont ressentis comme originaux et/ou problématiques. L'œuvre appelle de la part des critiques un renoncement à une appréhension générique (Blanchot), une spécification (Clancier) ou une recatégorisation (Fieschi) ; quoi qu'il en soit, sa poéticité n'est pas évidente.

En dehors du *Parti pris des choses*, une pièce isolée, « La Pomme de terre », permet de mesurer jusqu'à la caricature, par les réactions épidermiques qu'elle suscite, le caractère provoquant de la poétique de Ponge. Cette pièce, figurant dans la revue lyonnaise de René Tavernier, *Confluences*<sup>514</sup>, paraît en mars 1943. Bien que, comme tous les textes de résistance de Ponge, le contenu n'en soit pas explicitement politique, ce poème suscite des réactions violentes, qui transcendent d'ailleurs les clivages idéologiques. C'est le prosaïsme du sujet qui est essentiellement visé. Dans sa revue de presse de *L'Action française*, François Daudet n'évoque, à propos de la livraison de *Confluences*, que « La Pomme de terre », pour en stigmatiser le caractère à la fois emprunté et dérisoire, et discréditer par contrecoup la revue : « *Confluences* s'étant fait le champion de la néo-poésie d'après la défaite, je crois qu'elle est en train de passer en sourdine du stade romantique au stade parnassien ou naturaliste »<sup>515</sup>. Ce qui est ici perçu comme ridicule voire insupportable, c'est la recherche stylistique (« parnassienne ») à propos d'un sujet dérisoire (« naturaliste »). « Monsieur Louis Ponge » [sic] ne mérite donc le titre d'« artiste » que de façon ironique et entre guillemets. Le caractère littéraire

<sup>511</sup> G.-E. Clancier, « *Le Parti pris des choses* », *Fontaine*, n° 25, juin-juillet 1942, p. 589.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 588.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 589.

<sup>514</sup> Revue résistante dont Ponge est officiellement le représentant auprès des librairies de la zone sud durant l'Occupation.

<sup>515</sup> F. Daudet, « Revue de la presse », *L'Action française* (Lyon), n° 96, vendredi 23 avril 1943, p. 2.

du texte est même finalement remis en cause :

***Cela me donne envie [...] d'indiquer pour les amateurs de littérature une formule de ce genre : « Prenez un sujet - de préférence n'importe lequel - et faites-le macérer, deux pages durant sur le feu doux d'une syntaxe incertaine dans l'eau tiède de votre rêverie, avec une pincée de sel et de mauvaise plaisanterie »***<sup>516</sup> .

Si l'article de Daudet peut paraître dicté par une malveillance de principe à l'égard de *Confluences*, le texte de Ponge constituant par son prosaïsme une cible privilégiée, il n'en va pas de même du compte-rendu de Santiquet dans *L'Effort*, « quotidien socialiste de la reconstruction nationale » :

***Nous aimons beaucoup la revue Confluences, même lorsqu'elle publie (en leader et en italiques, s'il vous plaît) des recettes de cuisine. Après tout, les recettes de cuisine ont leur poésie. Elle ne vaut peut-être pas celle de M. Pierre Emmanuel, mais tout le monde ne peut pas faire dans de si hautes spéculations***<sup>517</sup> .

Le prosaïsme de Ponge, qui ne propose que des « recettes de cuisine », dont la poéticité est sujette à caution (la désignation s'avère ironique dans la suite de l'article), s'oppose à l'élévation spirituelle de Pierre Emmanuel, autre poète de la résistance<sup>518</sup> . Comme dans l'article de François Daudet, la facilité d'un texte accessible à tous, ne s'adressant pas prioritairement à des lecteurs de poésie, est tournée en dérision. Après avoir cité la phrase où est évoqué le « plaisir de choix » que constitue le pelage d'une pomme de terre de « bonne qualité », Santiquet commente ainsi : « Toutes les ménagères seront de cet avis, qui se désespèrent, justement, de la mauvaise qualité des patates cette année ». Il ajoute plus bas : « On ne pourra pas dire que *Confluences* est encombrée de littérature filandreuse et incompréhensible. Rien que du solide, du pratique. Nous allons dire : du tout cuit »<sup>519</sup> . Ce qui précisément est au principe des écrits de Ponge durant la guerre - l'attention concrète aux moindres choses, surtout dans la mesure où elles font défaut et peuvent susciter un plaisir renouvelé - principe que l'on retrouve dans les « Billets hors sac » ou dans les passages du *Savon* écrits durant cette période, est perçu comme incompatible avec une écriture authentiquement poétique, dont le modèle implicite est celui d'une élévation spirituelle et d'un certain hermétisme, s'éloignant autant que possible des contingences matérielles. C'est la proximité avec d'autres types de discours - la recette de cuisine en l'occurrence - qui est condamnée, et amène finalement les critiques à refuser toute littéarité au texte.

Pour superficielles qu'elles soient, ces deux réactions à « La Pomme de terre »

<sup>516</sup> *Ibid.*

<sup>517</sup> Santiquet, « Les Lettres chez la concierge », *L'Effort*, n° 914, samedi 8 et dimanche 9 mai 1943, p. 2.

<sup>518</sup> Pierre Emmanuel fait ainsi, au printemps 1942, une « entrée fracassante » dans le paysage de la poésie de la Résistance, comme le rappelle Jean-Yves Debreuille : *Combats avec tes défenseurs* paraît presque simultanément « aux éditions Poésie 42 et dans la collection "Fontaine" des éditions Charlot, à Alger. [...] Quelques semaines plus tard, [Pierre Emmanuel] récidive chez ce même éditeur avec *Jours de colère* » (article « Poètes de la Résistance », in M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 668.

<sup>519</sup> Santiquet, « Les Lettres chez la concierge », *op. cit.*, p. 2.

rèvent bien la dimension polémique de la poétique du parti pris : le texte de Ponge, placé en tête de sommaire, apparaît comme une provocation. Le caractère apparemment dérisoire de son sujet, la platitude revendiquée de son traitement, incitent à prendre la plume pour les dénoncer. Elles confirment dans l'après-coup de la publication l'écart entre les textes de parti pris et les attendus du genre poésie, ainsi que l'efficacité de cette déstabilisation générique. Ponge se dit d'ailleurs « ravi » de cette « presse exécrationnelle »<sup>520</sup>

Plus généralement, la correspondance avec Paulhan révèle l'extrême attention que Ponge porte aux discours tenus sur son œuvre. Il revient notamment trois fois sur l'article de Blanchot, qu'il trouve « très bien »<sup>521</sup> ; il y discerne même quelques reproches voilés, dont il pourrait tirer parti dans l'évolution de son écriture. Répondant à Paulhan, qui s'agace que *Le Parti pris des choses* soit systématiquement rapproché de Jules Renard, Ponge écrit ainsi : « Il n'y a presque pas de ma faute (mais un peu, par des facilités sur lesquelles Blanchot a mis le doigt »<sup>522</sup>. « Le goût du pittoresque et les notations ingénieuses », par lesquelles *Le Parti pris des choses* se rapproche des *Histoires naturelles*, selon Blanchot, pointent donc selon Ponge une faiblesse du livre, qui le confirme dans le refus d'« [arranger] en poème » ses « trouvailles » (« Berges de la Loire », *RE*, I, 337), refus qui guide sa poétique depuis « Le Carnet du bois de pins ». Très tôt, les discours critiques servent donc de confirmation des intuitions, de même que, dans le cours de l'écriture, le Littré étaye ou infirme « objectivement » les notations spontanées. Mais si la réponse critique à ses écrits est pour Ponge un élément susceptible de nourrir sa poétique, il est plus généralement soucieux de « faire parler » de son œuvre. En février 1943, il dit espérer un article de Camus, qui promet d'« être encore mieux que Blanchot »<sup>523</sup>. Dans un « Momon » d'avril 1944, finalement non envoyé à Paulhan, la nécessité d'une reconnaissance extérieure apparaît plus pressante encore : Ponge y rêve d'un « numéro spécial » à lui consacré, où seraient réunies les contributions de Paulhan, Groethuysen, Camus, Aragon, Eluard et Bousquet. La « gloire posthume »<sup>524</sup> à laquelle rêve alors Ponge suppose donc que des prises de parole aient lieu à son propos, nombreuses, et émanant d'amis proches et des plus grands noms de la littérature de son époque. De même que l'écrit a pour but la « modification des choses par la

<sup>520</sup> *Corr.*, I, l. 289, p. 299 : « La Pomme de Terre a fait déborder le vase. [...] Ce n'est qu'un cri : imposteur, mirliton, il se fout de nous, terriblement terne, etc., etc. Naturellement, je suis ravi ».

<sup>521</sup> *Ibid.*, I, l. 270, p. 278, en date du 10 août 1942.

<sup>522</sup> *Ibid.*, I, l. 272, p. 280-281, en date du 19 septembre 1942.

<sup>523</sup> *Ibid.*, I, l. 277, p. 286.

<sup>524</sup> *Ibid.*, I, l. 300, p. 312. Ponge, à partir du Littré, propose dans cette lettre une définition du « Momon », dont on trouve également trace dans *Le Savon* : « Q'est-ce qu'un MOMON ? Quelque chose d'assez sinistre : "1° Sorte de danse exécutée par des masques. – 2° Défi porté par un masque. Étym : Proche de Môme". Par extension (ça, c'est de moi) : genre littéraire, caractéristique des époques de "terreur", où l'auteur pour une raison ou un autre (humour, souci, ou désespoir logique), ridiculise plus ou moins discrètement son propre moyen d'expression. Le Savon, de Francis Ponge, est un momon » (*ibid.*, p. 313).

parole » (*PR*, I, 174), Ponge a très tôt conscience que réciproquement « on se trouve *changé* » par les discours externes, susceptibles d'assurer une « existence distincte enfin probable », selon les formules de la « Tentative orale » prononcée en 1947 (*M*, I, 656 et 654) : tenir compte de ces discours, et s'employer à les susciter pour exister sont donc pour lui des prolongements naturels du geste d'écriture.

### III.1.1.2. « L'HOMME ET LES CHOSES »

Etrangement, dans cette perspective, la nouvelle d'une étude de Sartre ne semble pas accueillie très favorablement par Ponge. Dans le même « Momon » où il rêve d'un « numéro spécial » à sa « gloire posthume », il écrit à Paulhan :

***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 ce qui rend mon désir (insensé) plus urgent***<sup>525</sup> .

Dès la nouvelle d'une contribution de Sartre, la nécessité d'un contre-feu, que constituerait un article de Paulhan, se fait jour. Sur demande de Camus, Ponge envoie des inédits à Sartre<sup>526</sup> « propres autant à [l']aider qu'à le dérouter »<sup>527</sup> . Cette défiance à l'égard de Sartre, au moment même où Ponge exprime le souhait de voir se multiplier les études à son sujet, trouve sans doute son explication dans le caractère radicalement extérieur du discours qui s'annonce : il émane d'un philosophe, alors que Ponge proclame depuis longtemps déjà sa méfiance à l'égard des idées, et souhaite affirmer l'indépendance de la littérature à l'égard des préceptes philosophiques. Il s'en était fait une règle en 1926, à l'occasion d'un comité de rédaction de la *NRF* auquel il assistait<sup>528</sup> , règle qu'il se promet de rappeler à Camus lors de leurs échanges à propos du *Parti pris des choses* :

***Vous me demandez, dirai-je à C., de devenir philosophe. Mais non, je n'en tiens pas pour la confusion des genres. Je suis artiste en prose (?) Vous dirais-je - lui murmurerai-je insidieusement - que la philosophie me paraît ressortir à la littérature comme l'un de ses genres... Et que j'en préfère d'autres. Moins volumineux. Moins tomineux. Moins volumenplusieurstomineux...*** (*PR*, I, 215).

La philosophie, en se plaçant exclusivement au niveau des idées, encourt le risque de l'emphase et de la suffisance, en méconnaissant le fait qu'elle use des « moyens d'expression », ce que la littérature, quant à elle, ne saurait méconnaître selon Ponge. En conséquence, elle fait encourir le risque aux textes littéraires dont elle s'empare d'en annuler le caractère propre, précisément en les réduisant à des idées. D'où la nécessité

<sup>525</sup> *Ibid.*

<sup>526</sup> Il s'agit des « Moments critiques » écrits entre 1925 et 1935, qui composeront la section « *NAtare piscem doces* » de *Proèmes*, et des « Souvenirs interrompus », qui ne seront finalement repris que dans *Nouveau nouveau Recueil I*, en 1992.

<sup>527</sup> *Ibid.*, I, 301, p. 314.

<sup>528</sup> « Au cours des réunions du Comité *NRF* ne pas oublier de me placer quelques fois à ce point de vue d'où la « philosophie » apparaît comme « un-mode-d'expression-comme-un-autre ». [...] La philosophie comme soumise aux règles d'art littéraire » (« *CNRF* », *PE*, II, 1020-1021).

stratégique de renverser la hiérarchie entre philosophie et littérature, pour réduire la première à une sous-catégorie de la seconde. Pour ce faire, Ponge n'hésite pas à recourir à la catégorisation générique, qui est un moyen de fixer le discours antagoniste en un lieu donné, d'où il est possible de le circonscrire. Amené de ce fait à se situer lui-même, il esquivé la difficulté par une dénomination originale et indéfinie, « artiste en prose (?) ».

La méfiance à l'égard de Sartre est donc méfiance à l'égard d'un point de vue qui risque de se vouloir surplombant et réducteur, occultant la dimension proprement littéraire de l'œuvre - entendue comme travail sur la langue, sur les « moyens d'expression ». Cette extériorité à la démarche pongienne est encore renforcée du fait qu'il n'existe aucun lien personnel entre les deux hommes : lorsque Ponge se figure sa réception posthume, il imagine des discours amicaux, émanant d'hommes qui lui sont tous plus ou moins proches humainement. Mises à part les brèves recensions du *Parti pris des choses* et de « La Pomme de terre », l'étude de Sartre marque vraiment l'entrée de l'œuvre de Ponge dans le domaine public : l'auteur de *L'Être et le néant* incarne à la fois la figure du lecteur anonyme, car n'appartenant pas au cercle des proches de l'auteur, et intimidant, par son maniement de concepts philosophiques extérieurs aux coordonnées de l'œuvre, et que Ponge lui-même maîtrise mal.

De fait, « L'Homme et les choses », qui paraît dans deux livraisons successives de *Poésie 44*<sup>529</sup>, se présente bien comme une somme, qui égale en volume l'ensemble de l'œuvre alors publié de Ponge. Cette étude imposante l'est d'autant plus qu'elle prend en compte un corpus large : *Le Parti pris des choses*, mais aussi des pièces parues en revues, comme « Le Mimosa » (*Fontaine*, n° 21, mai 1942) ou « La Lessiveuse » (*Messages*, n°1, janvier 1944), et enfin les inédits envoyés par Ponge lui-même<sup>530</sup>. Le Ponge dont traite Sartre, et qu'il fait découvrir à la plupart de ses lecteurs, ne se limite donc pas à l'auteur des poèmes en prose du *Parti pris des choses*, même si cette œuvre apparaît comme emblématique de l'ensemble de la démarche pongienne. Sartre paraît du reste assez peu « dérouter » par l'extension du corpus que représentent les « moments critiques » que lui a fait parvenir Ponge. L'ampleur de son étude, le sérieux et l'acuité avec lesquels il retrace le parcours intellectuel et esthétique de Ponge sont du reste impressionnants, et permettent à eux seuls de démentir les reproches de négligence ou de désinvolture à l'égard de la poésie qui lui ont souvent été faits : du dégoût des « paroles », comme dégoût d'un ordre social, au choix d'une poésie de parti pris, en passant par la tentation de « [ridiculiser] les paroles par la catastrophe, - l'abus simple des paroles » (« Justification nihiliste de l'art », *PR*, I, 175), identifiée à juste titre à une « solution [...] surréaliste »<sup>531</sup>, Sartre parvient à tirer parti des inédits que lui confie Ponge, pour retracer de l'intérieur son entreprise. Ces textes sont notamment convoqués dans la première partie de l'étude, où Sartre s'emploie à préciser les intentions et les

<sup>529</sup> N° 20, juillet-octobre, et n° 21, novembre-décembre 1944, p. 58-71 et 74-92.

<sup>530</sup> Sartre délaisse en revanche les « souvenirs interrompus ». Ce manque d'intérêt, et les réserves exprimées par Paulhan, sont à l'origine de leur exclusion finale des *Proèmes* : les réactions des lecteurs agissent donc directement sur la configuration de l'œuvre elle-même.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 231.

« théories »<sup>532</sup> de Ponge, avant de les confronter à leur réalisation dans les « œuvres » proprement dites.

Sartre pointe dès le début de son étude le vacillement référentiel que produisent les écrits de Ponge, suscitant à la lecture « une oscillation inquiète entre l'objet et le mot, comme si l'on ne savait plus très bien, pour finir, si c'est le mot qui est l'objet ou l'objet qui est le mot ». Il écarte donc d'emblée une lecture directement référentielle des textes, qui situerait les objets pongiens dans un rapport de simple continuité avec leurs référents « réels » ; c'est d'ailleurs à un effort de nomination qu'est immédiatement rattachée l'entreprise pongienne : « le souci originel de Ponge est celui de la *nomination* »<sup>533</sup>. Dès la première page, Sartre manifeste ainsi sa réceptivité à une dynamique et à des traits fondamentaux de la poétique de Ponge. Ce « souci » de nomination est relié au fait que Ponge s'adresse à la communauté humaine : « Ponge est humaniste. Puisque parler, c'est être homme, il parle pour servir l'humain en parlant »<sup>534</sup>. Corrélativement, la « poésie » telle que l'entend Ponge n'est pas dégageant à l'égard des contingences humaines, mais correspond à une forme d'engagement :

***Poète, il envisage la poésie comme une entreprise générale de décrassage du langage, tout comme le révolutionnaire, d'une certaine façon, peut envisager de décrasser la société. D'ailleurs, pour Ponge, c'est tout un : « Je ne rebondirai jamais que dans la pose du révolutionnaire ou du poète »***<sup>535</sup>.

À la lecture de *Qu'est-ce que la littérature ?*, on mesure à quel point le projet pongien rencontre de près les préoccupations de Sartre, et s'inscrit pleinement dans la conception de la littérature qu'il est en train d'élaborer au moment où il écrit sur Ponge. La nomination y joue un rôle central dans la mesure où c'est grâce à elle que l'écriture peut se faire action : « Parler, c'est agir : tout chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez : il se voit »<sup>536</sup>. *A priori* donc, le projet pongien est conforme à la fonction que Sartre souhaite voir occuper à l'écrivain : par un effort de nomination, il s'agit de s'adresser aux hommes pour les amener à agir sur le monde. Pour Sartre comme pour Ponge, la prise de parole est, ce faisant, elle-même action. La structuration de *Qu'est-ce que la littérature ?*, dont le questionnement ultime est « pour qui écrit-on ? », faisant du public sur lequel on compte agir la légitimation même de l'écriture, rejoint les préoccupations de Ponge. Cette convergence de vues apparaît nettement à la fin du chapitre final, puisque le tableau de la « situation de l'écrivain en 1947 » se conclut sur l'absence de public constitué, public à constituer donc, et sur la nécessité de s'adresser en priorité au public

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 230. Sartre cite ici « *A chat perché* » (PR, I, 194).

<sup>536</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Ce texte paraît à partir de février 1947 dans *Les Temps modernes*, et est repris l'année suivante dans *Situations II*. Nous citons l'édition de poche (Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, p. 27).

ouvrier, « sujet par excellence d'une littérature de la *praxis* »<sup>537</sup>. Si Ponge ne formule pas la question aussi explicitement en termes de classes, la même nécessité de former un lectorat, rendu susceptible d'agir par la fréquentation des textes, lectorat constitué prioritairement de « ceux qui se taisent », se fait jour chez lui. En cela, Ponge se situe bien du côté d'une poétique constructive, à contre-courant de ce que la poésie propose de plus visible dans la première moitié du vingtième siècle, la « parlerie surréaliste »<sup>538</sup> nihiliste, que Sartre juge finalement parasitaire. Le surréalisme se situe selon lui du côté de la subversion superficielle, de la contestation symbolique, de « l'imagination pure »<sup>539</sup>, éloignée de toute action réelle : se refusant à une authentique *praxis*, le surréalisme

***a horreur des genèses et des naissances ; la création n'est jamais pour lui une émanation, un passage de la puissance à l'acte, une gestation ; c'est le surgissement ex nihilo, l'apparition brusque d'un objet tout constitué qui enrichit la collection***<sup>540</sup>.

Le projet de Ponge à l'inverse, est selon Sartre de « décrire en courant, à l'intérieur même de sa phrase, les éléments qui composent la "chose" étudiée et leur genèse. Ainsi y-a-t-il des choses dans la chose et des genèses de la genèse »<sup>541</sup>.

L'entreprise pongienne telle que la formule Sartre se distingue donc nettement de la poésie que pratiquent les surréalistes. Elle se situe aussi à l'opposé du parcours de Baudelaire tel que Sartre le retracera dans son livre de 1947 : alors que « Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais », qui « se regarde voir »<sup>542</sup>, préférant la fuite dans le dandysme à la responsabilité de l'attitude révolutionnaire, quitte à faire le jeu de « la classe au pouvoir »<sup>543</sup>, Ponge identifie le « poète » au « révolutionnaire », et privilégie l'attention aux choses, accordant une « prééminence [à] l'objet sur le sujet »<sup>544</sup>. La poésie telle que la pratique Ponge - conçue, précisément, comme une *pratique*

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>538</sup> J.-P. Sartre, « L'Homme et les choses », *op. cit.*, p. 233 : « Ponge a-t-il compris qu'un véritable révolutionnaire devait être constructeur ? [...] C'est peut-être le tournant le plus important de sa pensée : Ponge s'est aperçu qu'on ne pouvait creuser longtemps les mots à *vide* ; il s'est détourné de la grande parlerie surréaliste qui a consisté pour beaucoup à choquer des mots sans objets les uns contre les autres ».

<sup>539</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 302.

<sup>540</sup> *Ibid.*

<sup>541</sup> J.-P. Sartre, « L'Homme et les choses », *op. cit.*, p. 255. C'est ce caractère génétique de la phrase pongienne qui nuance la « pompe » de « l'acte affirmatif » (*ibid.*, p. 275), et l'ambition de créer des « proverbes, c'est-à-dire des phrases lourdes de sens, déjà pétrifiées, dont la puissance d'affirmation est telle que toute une société les reprend à son compte » (*ibid.*, p. 254). Sartre, on le voit, est sensible à la dimension autoritaire de la parole pongienne, mais aussi aux ambiguïtés qui tempèrent cet autoritarisme.

<sup>542</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1947, p. 25.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 154 : « La classe au pouvoir préférera toujours un dandy à un révolutionnaire ».

<sup>544</sup> J.-P. Sartre, « L'Homme et les choses », *op. cit.*, p. 238.

constructive - est en cela proche de l'écriture agissante que, plus généralement, « l'écrivain » doit rechercher, selon *Qu'est-ce que la littérature ?* Et lorsque Sartre dit de l'auteur du *Parti pris des choses* qu'il cherche à « faire un poème », il lui faut préciser de quoi il s'agit exactement : « un ouvrage assez particulier qui exclut rigoureusement le lyrisme », laisse deviner les « tâtonnements et approximations » pour « rendre exactement le surgissement de la chose dans le monde et son articulation interne »<sup>545</sup>. Mais, malgré ces spécificités de l'écriture de Ponge, que Sartre, loin de nier, met en relief, l'œuvre est envisagée comme œuvre de poésie avant tout.

L'expression « faire un poème » est à cet égard ambivalente sous la plume de Sartre : situant l'écriture de Ponge du côté d'une *praxis*, elle est valorisante ; mais, désignant l'objet produit, le « poème », même entendu dans une acception particulière, elle nie toute efficacité à cette *praxis*. Le poème en effet, par l'« opacité » de sa forme, est chose lui-même, et en tant que telle s'apparente à une mystification, dans la mesure où il donne l'illusion téléologique voire théologique d'une congruence entre mots et choses :

***Lorsque le poème est fait, l'unité du monde est rétablie. En un sens, en effet, tout est expression, puisque les choses tendent d'elles-mêmes vers le Verbe, comme la Nature aristotélicienne tend vers Dieu ; tout exprime, s'exprime ou cherche à s'exprimer et la nomination, qui est l'acte le plus humain, est aussi la communion de l'homme avec l'univers. Mais en un autre sens, tout est chose, puisque la nomination poétique s'est elle-même pétrifiée. [...] Tout est plein : le Verbe s'est incarné et « il n'y a que le Verbe »***<sup>546</sup>.

C'est bien la « nomination poétique » qui en son principe présuppose cette confusion magique et trompeuse entre le mot et la chose, confusion qui ne peut être garantie que par la postulation d'un principe supérieur transcendant. Cette « nomination poétique », qui fait des mots des « choses », et non plus des « ustensiles » désignant un réel qui leur préexiste, consiste donc à faire subir aux signes le même traitement qui prévaut selon Sartre dans l'observation des choses :

***Par un même mouvement, [Ponge] tentera de déshumaniser les mots en recherchant sous leur sens de surface leur « épaisseur sémantique » et de déshumaniser les choses en grattant leur vernis de significations utilitaires. Cela signifie qu'il faut venir à la chose lorsqu'on a supprimé en soi ce que Bataille nomme le projet. Et cette tentative dépend d'un postulat philosophique que je me bornerai pour l'instant à dévoiler : dans le monde heideggérien, l'existant est d'abord « Zeug », ustensile. Pour voir en lui « das Ding », la chose temporo-spatiale, il convient de pratiquer sur soi-même une neutralisation. [...] Ponge se révèle ici comme un anti-pragmatiste, parce qu'il refuse l'idée que l'homme par son action confère a priori son sens au réel. Son intuition première est celle d'un univers donné***<sup>547</sup>.

L'opacification du signe, qui tend à faire de l'énoncé une chose hors du temps, « du côté de Dieu »<sup>548</sup>, est très exactement ce qui caractérise le dire poétique dans *Qu'est-ce que*

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 238.

*la littérature* ? Le « souci de nomination » que Sartre distingue d'emblée chez Ponge est ainsi précisé comme tentative de « nomination poétique », qui en tant que telle est dénuée de toute portée pragmatique : là où la nomination chez « l'écrivain » en général permet une prise de conscience du lecteur, et, conséquemment, une action adéquate sur le monde, la nomination pongienne, une fois qualifiée de « poétique », « prend la valeur d'une cérémonie religieuse », « est un acte métaphysique absolu »<sup>549</sup>. A l'appui de sa démonstration, Sartre cite une nouvelle fois « La Dérive du sage »<sup>550</sup>. Mais il n'en donne pas le titre, qui laisse pourtant entendre une distance certaine de l'auteur à l'égard des énoncés du texte, et ne le replace pas dans le parcours intellectuel de Ponge, où le logocentrisme qui s'y manifeste occupe une place relativement circonscrite : par cette double décontextualisation, Sartre absolutise la citation, ce qui lui permet de faire coïncider exactement l'entreprise de Ponge avec sa conception du dire poétique. Le « poème » est d'ailleurs la forme indépassable à travers laquelle est envisagée l'œuvre : si, dans la première partie de son article, Sartre s'appuie sur les « moments critiques » (les futurs *Proèmes*) pour explorer les intentions de Ponge, il n'est plus question dans la seconde partie, qui s'attache aux réalisations effectives, que des « poèmes » proprement dits. Cette partition se comprend certes dans la mesure où, ces « moments critiques » étant inédits, Sartre est amené à ne les considérer que comme des avant-textes n'ayant pas le même statut que les textes publiés. Cependant, la distinction qu'il opère entre les textes permettant de préciser le projet de Ponge et ceux qui sont considérés comme des réalisations n'est pas sans poser question : « Notes pour un coquillage » n'est ainsi convoqué que dans la première partie de l'article, alors que le texte figure dans *Le Parti pris des choses* au même titre que les autres pièces du recueil. « Le Gymnaste » en revanche, est cité dans les deux parties de l'étude. La démarche de Sartre, qui distingue (et finalement oppose) intention de l'auteur et réalisation, l'amène donc à séparer les « moments critiques » des « moments poétiques », tout en éprouvant la confusion déjà effective de ces deux versants dans l'écriture de Ponge, un même texte pouvant se prêter aux deux types de lecture.

Dans cette perspective, le traitement du « Mimosa » est particulièrement significatif de la manière dont le genre postulé informe la lecture de Sartre. Paru dans *Fontaine* en 1942, ce texte ne peut être considéré comme un « brouillon ». Malgré sa forme « ouverte », Sartre y voit la confirmation de la prégnance de la forme poème, et corrélativement de l'immobilité selon lui à l'œuvre dans la poétique de Ponge :

***Le Mimosa offre l'aspect d'un thème suivi de variations : tous les motifs sont indiqués d'abord - ou presque tous - ; et chaque paragraphe se présente comme une combinaison neuve de ces motifs, avec l'introduction de très peu d'éléments nouveaux. Chacune de ces variations est rejetée ensuite comme imparfaite, dépassée, ensevelie par une nouvelle combinaison qui repart à zéro. Pourtant elle demeure là, ne fût-ce que comme l'image de ce qui a déjà été fait et qui n'est plus***

<sup>548</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 24.

<sup>549</sup> J.-P. Sartre, « L'Homme et les choses », op. cit., p. 243.

<sup>550</sup> Ce passage en particulier : « Le Verbe est Dieu ; il n'y a que le Verbe ; je suis le Verbe » (*PR*, I, 183).

**à faire. Et le « poème » final fondra tous ces essais en une « rédaction définitive ». Ainsi chaque paragraphe est présent malgré tout au paragraphe suivant. Mais ce n'est pas à la manière de cette « multiplicité d'interpénétration » dont parle Bergson, ni non plus comme les notes écoulées d'une mélodie, qui sont encore entendues dans la note suivante et viennent la teinter et lui donner son sens : 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<sup>551</sup>.**

Parmi les textes qui composeront *La Rage de l'expression*, « Le Mimosa » est certes celui qui se prête le plus à ce genre de lecture, puisqu'il présente bien finalement une mise en poème des recherches antérieures. Sartre semble malgré tout gêné, et place entre guillemets les termes « poème » et « rédaction définitive », puisque tout, dans l'économie du texte, tend effectivement à rendre problématiques de telles désignations. Elles sont cependant indispensables à la démonstration de Sartre, qui cherche, précisément dans ce passage, à introduire l'idée d'une « pétrification » opérée par Ponge : il met donc l'accent sur l'obtention d'un résultat, mais ne relève pas le fait que les différentes « variations » sont datées. L'opposition entre la lecture du « Mimosa » et l'écoute d'une mélodie, paradigme de l'expérience de la durée concrète selon Bergson, vise en revanche à démontrer l'atemporalité du « poème » de Ponge, son caractère immuable et étranger à toute inscription dans le temps. Une fois la nomination fixée en « nomination poétique », coupée de toute temporalité humaine, de tout « projet », l'échec de l'entreprise pongienne est consommé : la nomination, qui vise à faire des signes des choses où sont emprisonnés les objets du monde, ne peut plus être considérée comme un acte utile à la communauté humaine, elle ne saurait être porteuse d'un savoir authentique sur les choses. « L'oscillation inquiète » entre mots et choses, sur laquelle Sartre ouvrait son étude, s'avère n'être qu'un faux semblant, un trucage par lequel Ponge tente de faire exister la parole en dehors de tout sujet prenant la responsabilité de s'éprouver comme être pris dans le temps. Sartre écrit ainsi : « ce papillotement d'intériorité et d'extériorité que je notais tout à l'heure a une fonction précise : faute d'une fusion *réelle* de la conscience et de la chose, Ponge nous fait osciller de l'une à l'autre avec une très grande vitesse, espérant réaliser la fusion à la limite supérieure de cette vitesse »<sup>552</sup>. L'aspiration révolutionnaire, le désir d'agir pour les hommes par la prise de parole, la volonté de parler des objets du monde, toutes ces ambitions de Ponge, que Sartre discerne avec une grande acuité, sont selon lui vouées à l'« échec »<sup>553</sup> du fait qu'elles s'appuient sur une « opacification » des signes, qui ôte dès lors toute efficacité à la nomination, puisque le signe ainsi considéré en lui-même fait obstacle à la saisie des référents. Le refus d'un langage instrumental (*Zeug*), qui caractérise Ponge en tant que poète, l'amène à recourir aux déterminismes scientifiques, au « réalisme dogmatique »<sup>554</sup>

<sup>551</sup> J.-P. Sartre, « L'Homme et les choses », *op. cit.*, p. 249-250.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>553</sup> Echec auquel Sartre conclut du reste sans détour : se dérochant au « devoir douloureux d'être sujet », « la tentative de Ponge est vouée à l'échec comme toutes les autres de même espèce » (*ibid.*, p. 266).

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 239.

selon lequel « l'objet précède le sujet et l'écrase »<sup>555</sup>. Alors que la parole pongienne pouvait se laisser décrire dans un premier temps comme un projet à visée « humaniste »<sup>556</sup>, Sartre conclut finalement sur la déshumanisation caractéristique de l'œuvre selon lui, en des formules célèbres qui marqueront durablement la critique :

**[Ponge] paraît, [...] à première vue, 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. Il a la passion, le vice de la chose inanimée, matérielle. [...] Peut-être derrière son entreprise révolutionnaire est-il permis d'entrevoir un grand rêve nécrologique : celui d'ensevelir tout ce qui vit, l'homme surtout, dans le suaire de la matière. Tout ce qui sort de ses mains est chose, y compris et surtout ses poèmes**<sup>557</sup>.

Toutes choses égales par ailleurs, l'échec de Ponge, échec à s'assumer comme conscience inquiète prise dans le temps, et par là même à oser faire usage d'une authentique liberté, lui fait encourir les mêmes reproches que Sartre adresse à François Mauriac. Dans un article de 1939, Sartre souligne ce qui, dans la technique romanesque de *La Fin de la nuit*, prive l'héroïne de toute liberté. Avec la narration à la troisième personne, elle est saisie de l'extérieur, et par là même extraite à toute temporalité, de sorte qu'elle ne saurait être actrice de sa propre existence, et subir son destin : « Ainsi M. Mauriac, en ciselant sa Thérèse *sub specie æternitatis*, en fait d'abord une chose »<sup>558</sup>. Or, cette « idée de destinée est poétique et contemplative », et par là même intolérable dans un roman, qui est par nature « action ». Mais ce qui est inacceptable chez un « romancier », qui « n'a pas le droit d'abandonner le terrain de la bataille et de s'installer commodément sur un tertre pour juger les coups et rêver à la Fortune des Armes »<sup>559</sup>, est finalement excusable chez un « poète », puisque, par essence, on n'attend pas de lui qu'il fasse autre chose que des poèmes. C'est pourquoi les reproches adressés à Ponge, s'ils sont dans le fond de même nature que ceux que Sartre fait à François Mauriac, sont moins virulents : « Ponge a [...] écrit quelques admirables poèmes, d'un ton entièrement neuf. [...] On ne saurait lui demander plus »<sup>560</sup>. En forçant le trait, on pourrait résumer ainsi la trajectoire de Ponge telle que la retrace Sartre : Ponge se veut révolutionnaire et poète ; mais, comme il est poète, sa façon de nommer le monde est par nature inefficace ; il n'est donc pas révolutionnaire.

Comme le note Jean-Yves Debreulle, la spécificité que reconnaît Sartre à la poésie dans *Qu'est-ce que la littérature ?* est un moyen de la « mettre hors jeu [...] pour aborder

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>556</sup> Rappelons à ce propos les phrases situées au début de l'article : « Ponge est humaniste. Puisque parler, c'est être homme, il parle pour servir l'humain en parlant » (*ibid.*, p. 228).

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 264-265.

<sup>558</sup> J.-P. Sartre, « Monsieur François Mauriac et la liberté », *Situations I*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>560</sup> J.-P. Sartre, « L'Homme et les choses », *op. cit.*, p. 264.

en dehors d'elle la question de l'engagement de l'écrivain »<sup>561</sup>. Dans le contexte de l'après-guerre, une telle démarche est polémique, au moment même où « les poètes prétendaient agir sur le monde », « dans le sillage de la poésie de résistance »<sup>562</sup>. L'enjeu est de taille, dans la mesure où c'est bien alors sur le terrain de la poésie que semble se trouver la légitimité d'un engagement : la soirée de gala d'octobre 1944 en l'honneur des « Poètes de la Résistance », en présence de de Gaulle, alors chef du gouvernement provisoire, en est le signe. Les figures emblématiques de cette poésie de Résistance sont alors Aragon et Eluard, à qui sont consacrés les deux premiers numéros de la collection « Poètes d'aujourd'hui » créée en 1945 par Pierre Seghers, et qui remporte un succès populaire certain<sup>563</sup>. Les cibles privilégiées de Sartre dans son essai de 1947 sont les poètes surréalistes et les écrivains communistes, notamment ceux issus des mouvements de la Résistance, puisqu'ils peuvent semble-t-il à bon droit se recommander d'un engagement véritable. Malgré son appartenance au PCF, et ses contributions aux revues et anthologies de la Résistance, Ponge n'apparaît pas comme une figure de proue de ce mouvement, du fait notamment qu'il se situe à l'écart du surréalisme, que sa poétique est en contradiction complète avec la restauration formelle et le nationalisme qui accompagnent la poésie de Résistance. Pourtant, les analyses sur la « nomination poétique » que Sartre développe à propos de Ponge semblent constituer la matrice de la caractérisation plus générale de la poésie qui ouvre *Qu'est-ce que la littérature ?* L'opposition heideggerienne entre *Zeug* (instrument) et *Ding* (chose), à travers laquelle, on l'a vu, Sartre appréhende l'écriture de Ponge, devient quelques années plus tard le trait caractéristique d'un usage poétique de la langue : « [Le poète] a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes »<sup>564</sup>. Corrélativement, la nomination, qui est le moyen d'action de l'écrivain, n'en est pas une en contexte poétique : « les poètes [étant] des hommes qui refusent d'utiliser le langage »,

***il ne faut pas s'imaginer qu'ils visent à discerner le vrai ni à l'exposer. Ils ne songent pas non plus à nommer le monde et, par le fait, ils ne nomment rien du tout, car la nomination implique un perpétuel sacrifice du nom à l'objet nommé***<sup>565</sup>

L'usage poétique de la langue, que Sartre définit *a priori* et, pour reprendre la formule qu'il emploie à propos de Mauriac, *sub specie æternitatis*, interdit d'emblée aux écrits qui se réclament de la poésie, ou qui sont caractérisés comme tels, d'accéder à des vérités, ou même de nommer authentiquement. La suite de l'essai, par une série de glissements

<sup>561</sup> J.-Y. Debreuille, « De Baudelaire à Ponge : Sartre lecteur des poètes », in C. Burgelin (éd.), *Lectures de Sartre*, Lyon : Presses Universitaires, 1986, p. 275.

<sup>562</sup> *Ibid.*

<sup>563</sup> Nous reprenons toutes ces informations de J.-Y. Debreuille, article « Poètes de la Résistance », in M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, op. cit., p. 666-667.

<sup>564</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 19.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 18.

terminologiques, confirme cette exclusion de la poésie du champ de la connaissance et de l'action littéraire : « poète » s'oppose d'abord à « prosateur », ce dernier étant qualifié de « parleur » qui, lui, n'hésite pas à utiliser le langage, et « désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue »<sup>566</sup>. Lorsque, dans la suite de son texte, une fois traité le cas de la poésie, Sartre évoque le rôle de l'écrivain, il s'agit toujours implicitement du « parleur » ou du « prosateur » ; en certains endroits, la spécification générique est même plus explicite encore, puisque « romancier » se substitue à « écrivain »<sup>567</sup>. A la limite, la poésie tend donc *in fine* à se situer hors de la littérature même, puisque « poète » s'oppose à « écrivain ». Si Ponge, on l'a dit, n'est pas en premier lieu visé par cette marginalisation de la poésie, son esthétique en constitue néanmoins le modèle pour Sartre. Et par endroits son œuvre semble même emblématique du caractère dérisoire de l'entreprise poétique, comparée aux enjeux auxquels l'écrivain authentique se trouve confronté : « En un mot, il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire : des papillons ou de la condition des Juifs »<sup>568</sup>. Et, lorsque Sartre cite le nom de Ponge en note, pour l'opposer à l'esthétique conservatrice qui selon lui prévaut en général chez les écrivains communistes, il n'en souligne pas moins l'innocuité des sujets que traite cet « écrivain », ce qui est une autre manière de le rabattre du côté d'une littérature désengagée, « poétique » : « dans la littérature communiste, en France, je trouve un seul écrivain authentique. Ce n'est pas non plus par hasard qu'il écrit sur le mimosa ou les galets »<sup>569</sup>. Etant donnée l'importance qu'accorde Sartre aux « sujets » qu'aborde la littérature, on mesure à quel point l'hommage est paradoxal.

La caractérisation de la poésie proposée au début de l'essai condamne donc, par principe, toute entreprise poétique à l'échec, selon les critères de Sartre, puisque la constitution de mots en choses amène le poète à se situer « du côté de Dieu »<sup>570</sup>, et par là même à fuir devant la responsabilité d'une existence humaine, comme le relève Jean-Yves Debreuille : « en fait, Sartre n'accepte pas le statut d'objet que ses intuitions poétiques sémiologiques l'ont amené à conférer au texte poétique »<sup>571</sup>. Si d'abord il reconnaît à l'opacification des signes, rapprochée du travail des peintres, une capacité à saisir la texture des choses, saisie qui évite de tomber dans une symbolisation outrancière occultant ce réel<sup>572</sup>, cet épaississement des signes doit être selon Sartre dépassé pour atteindre authentiquement les objets du monde. Les points de convergence que nous

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>567</sup> Par exemple, lorsque Sartre développe les effets que « l'écrivain » ou « le créateur » cherche à produire sur son lecteur : « l'univers du romancier manquerait d'épaisseur si on ne le découvrait dans un mouvement pour le transcender » (*ibid.*, p. 67).

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 30. La remarque prend d'autant plus de relief que, dans « L'Homme et les choses », Sartre commente longuement « Le Papillon ».

<sup>569</sup> *Ibid.*, n. 20, p. 307.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>571</sup> J.-Y. Debreuille, « De Baudelaire à Ponge : Sartre lecteur des poètes », *op. cit.*, p. 278.

avons d'abord soulignés entre Sartre et Ponge ne sont d'ailleurs pas annulés par l'« échec » auquel conclut le premier au sujet du second : Jean-François Louette voit ainsi dans *La Nausée* « *Le Parti pris des choses sartrien* », notamment dans le désir de « ramasser des signes qui collent aux choses »<sup>573</sup>. Mais cela ne constitue pour Sartre qu'une étape, le but ultime de l'écriture étant de rendre le langage à une certaine transparence pour aller au plus près des choses, pas que ne franchit pas Ponge. Dès lors, « le projet pongien relève, malgré toute l'estime que Sartre lui porte, doublement de l'enfance de l'art : il cherche à re-produire la vision qu'un enfant a du langage ; il travaille dans une problématique fort ancienne - s'il faut la dater, moyenâgeuse »<sup>574</sup>. Comme le relève encore Jean-Yves Debreuille, le différend entre Ponge et Sartre concerne les conceptions qu'ils se font du réel et du sujet : « Pour Sartre [...], les mots ne sont qu'une médiation entre un sujet qui existe en dehors d'eux, et même a la capacité de les voir de l'extérieur, et un réel qui existe en soi »<sup>575</sup>. Selon lui, la prise en compte des mots comme choses demande donc à être dépassée, pour que le réel soit atteint. Tout l'effort de Ponge consiste à l'inverse à constituer les « moyens d'expression » en réalité, et même comme réalité incontournable à la connaissance du « monde extérieur », les choses résultant aussi des mots par lesquels nous les désignons, de même que le sujet est produit par son discours plus qu'il ne lui préexiste. « Nommer » avec le « compte tenu des mots », ce que Sartre désigne par « nomination poétique », c'est donc selon Ponge nommer *réellement*, alors qu'il s'agit pour Sartre d'un faux-semblant. Le souci commun du lecteur, que nous avons d'abord relevé chez les deux auteurs, mérite donc d'être nuancé : pour l'un comme pour l'autre la prise de parole est certes action, mais elle ne l'est pour Sartre que dans la mesure où elle amène le lecteur à agir dans l'ordre de ce qu'il appelle le réel. Si ce type de regramatisation n'est pas exclu pour Ponge, l'action qu'il cherche à provoquer est aussi, voire surtout, verbale : l'acte de lecture qu'il vise est lui-même une prise de parole, qui en tant que telle est action.

Pour anti-idéaliste qu'elle se veuille, l'approche critique de Sartre est finalement à cet égard assez platonicienne :

***Platon reprochait au langage poétique de ressembler à l'idée sans être l'idée, c'est-à-dire de mentir. Sartre lui reproche de ressembler au réel sans être le réel, c'est-à-dire de mentir. L'un et l'autre supportent mal sa compacité et son opacité, sa demi-transparence qui fait qu'il n'est ni totalement chose, ni totalement signe.***

<sup>572</sup> Voir par exemple ces lignes consacrées à la peinture, et qui introduisent à la question de l'énoncé poétique : « Si, après accord, les roses blanches signifient pour moi "fidélité", c'est que j'ai cessé de les voir comme roses : mon regard les traverse pour viser au-delà d'elles cette vertu abstraite ; je les oublie, je ne prends pas garde à leur foisonnement mousseux, à leur doux parfum croupi ; je ne les ai pas perçues » (J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 14). Décrivant plus loin un ciel jaune du Tintoret, Sartre retrouve à peu près les mêmes mots qu'il avait employés à propos de Ponge : « l'angoisse » y est « submergée, empâtée par les qualités propres des choses » (ibid., p. 15, nous soulignons).

<sup>573</sup> J.-F. Louette, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette Supérieur, « Portraits littéraires », 1993, p. 108-109.

<sup>574</sup> J.-F. Louette, « Sartre lecteur de Ponge », *Le Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988, p. 42.

<sup>575</sup> J.-Y. Debreuille, « De Baudelaire à Ponge : Sartre lecteur des poètes », op. cit., p. 279.

**Surtout, ils ne supportent pas les effets de sens non maîtrisés qui y trouvent origine : Sartre rejoint ici la conception traditionnelle d'intention de l'auteur, refusant tout processus sémantique qui ne soit pas intentionnel**<sup>576</sup>.

« L'Homme et les choses » est à cet égard symptomatique, puisque l'article se construit précisément sur la confrontation entre les intentions de Ponge et ses réalisations. Ce que l'on pourrait appeler, de manière un peu provocante, le platonisme de Sartre, se manifeste également dans la généralité très ferme qui guide ses lectures. « L'idée » de la poésie est ce qui l'amène à conclure à l'échec de Ponge (quitte à considérer cet échec avec indulgence), à ne pas prendre au sérieux jusqu'au bout son effort de nomination, et la portée « révolutionnaire » de ses écrits. On objectera que cette « idée » ne préexiste pas complètement à sa lecture de l'œuvre, et que réciproquement la fréquentation de Ponge informe son discours général sur la poésie. Il n'en reste pas moins que l'attachement à la forme « poème », que Sartre traque dans les écrits de Ponge, même là où elle y est le moins manifeste, de même que la reprise d'un discours sur la parole poétique dans son *Baudelaire*, et les délimitations génériques qui structurent *Qu'est-ce que la littérature ?*, où la fonction des écrits littéraires est déterminée par leur appartenance générique considérée *a priori*, confirment l'hypothèse d'une forte « précompréhension » de l'œuvre par le biais de son ancrage « poétique ».

L'étude de Sartre confère une importance certaine à l'œuvre émergente de Ponge, et formule, notamment dans sa première partie, des éléments fondamentaux de sa poétique, et de sa dynamique créatrice. Mais simultanément, une fois reconnu le projet spécifique de Ponge, Sartre dénie toute efficacité à son entreprise : l'ambition d'une nomination « réelle », ou sérieuse, le désir de produire des écrits descriptifs et didactiques aboutissent selon Sartre à un « échec », échec auquel il conclut par une lecture qui assigne les textes à « la poésie », entendue en un sens incompatible avec l'entreprise de Ponge. Pour originale que soit sa conception de la littérature, Sartre s'inscrit pleinement dans le mouvement plus large de redéfinition des domaines génériques que décrit Dominique Combe, et qui, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tend à exclure du poétique le récit, la description et l'explication. Les partages génériques fermes qu'opère Sartre sont à cet égard conformes aux poétiques dominantes qui précèdent, et dont il est pourtant fort éloigné, comme en témoignent ces lignes de *Qu'est-ce que la littérature ?* : « Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient *prosaïque*, il a perdu la partie. Il s'agit de structures complexes, impures, mais bien délimitées »<sup>577</sup>. Au nom de la poésie donc, les actes de langage qu'entend effectuer Ponge dans ses écrits - décrire, enseigner, connaître, nommer - lui sont refusés, ou ne sont pas considérés comme des actes « sérieux » et potentiellement efficaces.

Si d'une part les œuvres de Ponge telles que Sartre les appréhende sont rattachées *a priori* à la poésie, elles sont en outre lues depuis la philosophie : la traduction de la poétique pongienne en termes heideggeriens (*Zeug* et *Ding*), puis l'assimilation de son entreprise au projet phénoménologique tel que formulé par Husserl<sup>578</sup>, et enfin la conclusion de l'essai, tendent à accréditer l'idée que la philosophie est à même, depuis

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 279-280.

<sup>577</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 44.

ses propres postulats, d'énoncer la vérité de l'œuvre. Les dernières lignes que consacre Sartre à Ponge soulignent exemplairement ce désir de lire l'œuvre depuis un autre lieu que celui qu'elle revendique :

***Ponge penseur est matérialiste et Ponge poète - si l'on néglige les intrusions fâcheuses de la science - a jeté les bases d'une Phénoménologie de la Nature***<sup>579</sup> .

C'est finalement comme « penseur » et comme « poète », mais poète faisant œuvre de philosophe, que Ponge est envisagé. Les « intrusions fâcheuses » que pointe Sartre comme une contradiction, signalent la sensibilité qu'il manifeste aux deux modes d'appréhension de la réalité qui, on l'a vu, sont co-présents chez Ponge : sa poétique oscille ainsi entre un désir de détruire les « significations », les « symboles », privilégiant une approche naïve des choses, et la prise en compte des représentations, des « idées », qui informent notre perception, quitte à les neutraliser par des formulations inédites, voire contradictoires<sup>580</sup> . Là où Ponge s'emploie à faire alterner les deux postures épistémologiques sans renoncer à aucune d'entre elles, Sartre voit une contradiction préjudiciable entre l'intention « naïve » et la réalisation, condamnant la seconde approche comme un signe d'allégeance au « réalisme dogmatique » qui selon lui caractérise les paradigmes scientifiques occidentaux. Cette dernière interprétation souligne que Sartre se refuse à considérer qu'une prise en compte des « moyens d'expression » soit à même de subvertir le « réalisme dogmatique » et d'en altérer les postulats. Plus généralement, la constitution du réel par les mots, qui est au fondement de la poétique du parti pris, et l'ambition de connaissance que Ponge explicite au début des années 1940, se trouvent par là même frappées de nullité. La traduction de Ponge en termes philosophiques nie son entreprise de connaissance spécifiquement littéraire. Outre les questions majeures, en terme d'interprétation, de portée pragmatique reconnue à l'œuvre, et même de référencement (puisqu'il y est question de la définition même du réel), que soulèvent ces divergences de points de vue, elles engagent également un conflit de souveraineté sur le texte : alors même que Ponge s'efforce de mêler critique (ou « méthode »), et poésie, afin d'accéder à une écriture consciente de ses moyens, Sartre le considère comme un phénoménologue « sans le savoir », ne maîtrisant pas véritablement les termes de son propre projet. Les conseils et admonestations qui parfois se font jour sous sa plume renforcent cette impression que, parlant depuis la philosophie, Sartre tend à exercer une autorité sur l'œuvre dans son devenir, lui traçant à l'avance les directions à suivre<sup>581</sup> .

<sup>578</sup> « Ainsi Ponge applique-t-il sans le savoir l'axiome de la phénoménologie : "Aux choses mêmes" » (J.-P. Sartre, « L'Homme et les choses », *op. cit.*, p. 242.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>580</sup> Voir *supra* 1.2.1.2. « Francis Ponge et "la littérature comme moyen de connaissance" ».

<sup>581</sup> Outre les « intrusions fâcheuses » fustigées par Sartre dans sa conclusion, citons pour exemple cet autre passage de « L'Homme et les choses » : « Si nous voulons dégager l'importance [de la tentative de Ponge], *il faut que nous pressions son auteur de renoncer* à certaines contradictions qui la masquent et la déparent. [§] *Il n'a pas été fidèle à son propos* : il est venu aux choses, non pas, *comme il prétendait le faire*, avec un étonnement naïf, mais avec un parti pris matérialiste » (*ibid.*, p. 264, nous soulignons).

D'une part donc, « la poésie », à travers laquelle l'œuvre est appréhendée, tend à la priver de toute efficience ; d'autre part, la philosophie, d'où elle est lue, met en cause la possibilité d'une connaissance spécifiquement littéraire, et l'autorité même de l'écrivain sur sa propre œuvre. Sartre met au jour les éléments fondamentaux de la poétique de Ponge, mais en conteste les termes mêmes : on pressent ce que la perte d'autonomie, dont une telle lecture menace l'œuvre et son auteur, a d'insupportable pour Ponge, qui se sent dès lors mis en position de répliquer à cette première interprétation d'importance. La nécessité s'en fait d'autant plus ressentir que le poids de la parole de Sartre est tel qu'elle informe de nombreuses lectures critiques : les débats critiques que suscite l'œuvre s'articulent durablement autour des analyses sartriennes.

### III.1.2. Sarraute selon Sartre et la requalification générique

Comme pour Ponge, les pages que Sartre consacre à Sarraute jouent un rôle à la fois inaugural et structurant, dans la mesure où elles constituent également un premier discours critique substantiel, et qu'elles polariseront, quoique dans une moindre mesure, les premiers discours critiques sur l'œuvre. Le statut de l'intervention de Sartre n'est pourtant pas le même : alors que Ponge apprend par Camus que l'auteur de *L'Être et le néant* prépare une étude sur son œuvre, et accueille cette nouvelle avec méfiance, c'est Sarraute elle-même qui sollicite un article. La parole de Sartre, dans son cas, ne revêt donc pas le même caractère d'extériorité que pour Ponge : Sarraute en est à l'origine, et durant les années de guerre elle fréquente régulièrement Sartre et son entourage. Il avait du reste manifesté son intérêt pour son travail dès la parution de *Tropismes*, lui envoyant à cette occasion une lettre louangeuse et encourageante. Ce premier livre, on l'a souvent dit, n'a pour ainsi dire pas connu de réception publique ; un détour par les quelques mots suscités par l'œuvre permettra cependant de mieux situer les enjeux de la préface de Sartre.

#### III.1.2.1. QUELQUES MOTS SUR *TROPISMES*

Un seul article rend compte de la première publication de *Tropismes* chez Denoël, en 1939. Dû à Victor Moremans, cet article est connu, et a souvent été republié depuis, comme le rappelle Pierre Verdrager :

***On a accordé à cet article de V. Moremans une place considérable. Il est reproduit dans le numéro spécial de L'Arc consacré à N. Sarraute, et fait l'objet d'une mention spéciale dans la chronologie établie par A. Rykner pour l'édition de la Pléiade. Au cours de l'exposition organisée en 1995 à la Bibliothèque Nationale sur la « carrière » littéraire de l'auteur, cet article a figuré en bonne place : à l'entrée dans un cadre spécial, à la manière d'un trophée. [...] Cet article de V. Moremans fonctionne moins pour ce qu'il dit, c'est-à-dire par la prise de position qu'il articule (être pour ou contre) que par le fait qu'il s'oppose aux non-articles (dire ou ne pas dire). Il fonctionne comme une pièce à conviction de la conspiration du silence dont N. Sarraute aurait été victime*<sup>582</sup>.**

<sup>582</sup> P. Verdrager, *La réception par la critique journalistique : le cas de Nathalie Sarraute*, thèse de doctorat, Université Paris III, 1999, p. 448.

De fait, comme le décrit ici Pierre Verdrager, Nathalie Sarraute a utilisé cet article, même tardivement, pour dramatiser ses débuts littéraires difficiles, qu'elle rappelle régulièrement lors des entretiens qu'elle accorde. Il ne s'agit pas pour nous d'entrer dans cette logique de fétichisation et d'héroïsation de ce premier acte de lecture, mais, précisément, de confronter « ce qu'il dit » - au-delà d'une simple prise de position « pour ou contre » - aux stratégies textuelles que nous avons discernées dans *Tropismes*. L'article de Moremans, bref, paraissant dans un journal non spécialisé, *La Gazette de Liège*, ne vise pas à proposer une analyse approfondie de l'œuvre. Son intérêt réside dans le fait qu'il constitue un témoignage de lecture qui s'affronte au texte le moins cadré de Sarraute (tant au plan générique que du « péritexte », puisqu'elle n'a alors publié aucun article critique), et que Moremans est le premier à prendre la parole à propos de son œuvre. A ce titre, il témoigne des questionnements que suscite l'œuvre avant qu'une quelconque glose ne vienne informer par avance la lecture<sup>583</sup>. Une nouvelle fois donc, citons cette première recension :

***En dépit de ce qu'elles ont d'un peu hermétique et peut-être même à cause de cela, il est évident que les images recueillies par Mme Nathalie Sarraute sous le titre Tropismes ne manquent ni de poésie ni de charme. Elles ne manquent non plus de fine observation ni de sensibilité. Ces images qui évoquent certaines scènes de la vie familiale ou quotidienne et dont la plupart ont Paris pour cadre – mais un cadre à peine indiqué – ne présenteraient sans doute qu'un intérêt assez relatif si l'auteur, éclairant violemment ces scènes et, comme au moyen de verres grossissants exagérant considérablement leur importance, n'en avait fait des manières de gros plans qui nous retiennent par certains détails que sans ce procédé, nous n'eussions évidemment pas remarqués. C'est cela sans doute que Mme Nathalie Sarraute a voulu indiquer par son titre Tropismes en même temps peut-être que ce qu'il y a de systématique dans sa manière d'observer. On devine après ce que nous venons de dire s'il est malaisé de donner une idée un peu nette du livre de Mme Sarraute, dont le charme principal naît justement de son imprécision et de ce qu'il y a de fuyant et d'insaisissable. Sans doute il y a beaucoup de littérature dans tout cela mais n'en disons pas trop de mal car il n'est pas malaisé de se rendre compte à travers elle que l'auteur de Tropismes a un tempérament d'écrivain. [...] Le petit livre que [Mme Nathalie Sarraute] vient de publier n'offre pas uniquement l'intérêt d'une curiosité littéraire. Il peut être considéré comme l'échantillon avant coureur d'une œuvre dont l'acuité et la profondeur nous surprendra peut-être un jour<sup>584</sup>.***

Une double difficulté se fait jour dans ces lignes. L'élucidation problématique du titre du livre redouble sa difficile caractérisation formelle. C'est comme « images » que Moremans désigne d'abord, par deux fois, les textes qui composent *Tropismes*, ce qui tend à situer le livre du côté de la poésie. Mais, paradoxalement, cette généricité suggérée est nuancée par la remarque selon laquelle l'ouvrage ne « [manque] ni de charme, ni de poésie », où

<sup>583</sup> D'une certaine manière, Moremans incarne ce lecteur anonyme dont Sarraute semble rêver. Outre les motivations stratégiques que pointe Pierre Verdrager, on peut voir aussi dans le caractère « originel » de cet article - les guillemets sont ici de rigueur - une possible explication de l'attachement de Sarraute à son égard.

<sup>584</sup> V. Moremans, « Ce qu'on lit », *Gazette de Liège*, 3 mars 1939, repris dans *L'Arc*, n°95, 1984, p. 24.

« poésie » a, accolé à « charme », une valeur évaluative plus que descriptive. Si le livre ne manque pas de poésie, c'est qu'il n'est pas à proprement parler de la poésie. Des termes plus généraux sont par la suite privilégiés, Moremans désignant *Tropismes* par « livre » puis « petit livre » : la brièveté n'est finalement pas considérée comme un effort de densité poétique, mais comme le signe d'un inachèvement relatif de la part d'un écrivain débutant, ce que suggère le terme d'« échantillon ». La forme indécise de *Tropismes* participe de la difficulté exprimée d'en donner « une idée un peu nette », difficulté que soulève le titre : l'« imprécision » résulte à la fois de l'indétermination générique du livre et de l'énigme de son titre. Parallèlement à la tentative de caractérisation formelle, Moremans s'attache en effet à cerner ce à quoi renvoie le mot *tropismes*. « C'est cela sans doute » : la tentative de description de l'univers de *Tropismes* ne permet pas de définir précisément le contenu du livre. Mais cette « imprécision » s'allie malgré tout à une vision « systématique », une « manière d'observer » qui n'est pas sans évoquer la recherche scientifique<sup>585</sup>, à laquelle fait penser l'image des « verres grossissants ». D'une part donc, Moremans note le « flou » référentiel et formel de l'œuvre, d'autre part il relève son effort de précision, qui « nous » permet de voir des choses autrement inaperçues. Cette contradiction apparente entre le « flou » et la « vision systématique » peut aussi s'interpréter comme la reconnaissance que quelque chose est donné à voir, qu'on ne voyait pas avant, mais quelque chose dont le sens n'est pas posé discursivement, dont la définition est encore à trouver, et qu'on ne peut guère désigner que par « cela ». Le « nous », employé pour désigner ce que les « verres grossissants » permettent de voir, laisse entendre que le critique accorde une certaine consistance à la vision qui lui est proposée et que, dans une certaine mesure, il la reprend à son compte<sup>586</sup>.

Quelque chose est vu, grâce au texte, qu'on ne peut définir clairement (le texte aussi bien que « cela » qu'il montre), quelque chose qu'il *nous* est cependant donné de reconnaître : pour bref qu'il soit, ce premier article consacré à *Tropismes* témoigne néanmoins d'un certain accomplissement du projet pragmatique de l'œuvre, et l'on comprend dès lors pourquoi Sarraute a pu vouloir en faire, pour des raisons littéraires aussi, une lecture emblématique de son œuvre.

Lors de l'édition de ses *Œuvres Complètes* dans la « Bibliothèque de la Pléiade », elle a permis que soient rendus publics d'autres témoignages de lecture, reçus sous forme de lettres. L'un est dû à Max Jacob, qui relève également dans le livre une alliance d'indétermination et de rigueur, saluant les « fantômes tellement précis » créés par Sarraute. La lettre se conclut ainsi : « Vous êtes un profond poète et je mets votre gros livre (je dis « gros livre » comme on dit « le cœur gros ») dans le coin des poètes que je

<sup>585</sup> Le mot « tropisme », emprunté au vocabulaire biologique, incite également à faire ce parallèle.

<sup>586</sup> On pourrait interpréter différemment la regramatisation que révèle cet emploi du *nous*, comme conséquence d'une illusion référentielle, Moremans postulant qu'il existe des « détails » de la situation fictionnelle, d'abord inaperçus, puis « révélés » par les procédés d'écriture, la fiction dépassant le cadre du texte : il n'y aurait dans ce cas pas tant persuasion que « cela », le *tropisme*, existe, qu'hypnotisation du lecteur hallucinant littéralement la situation fictionnelle. Une telle interprétation est cependant peu probable dans la mesure où Moremans relève lui-même dans l'œuvre le caractère lacunaire des représentations, dont le « cadre » référentiel n'est qu'« à peine indiqué ».

relis »<sup>587</sup>. Une autre lettre est signée de Sartre, et fait allusion à l'annonce, dans l'édition Denoël, d'un ouvrage « à paraître » : « Je suis impatient de lire *Le Planétarium* et j'espère que c'est un long roman. Si non, je souhaite que vous en écriviez un bientôt, il me semble qu'il devrait être excellent »<sup>588</sup>. L'instabilité générique du premier livre se reflète donc dans ces lettres, l'œuvre apparaissant pour Max Jacob comme un accomplissement poétique, et comme une promesse de roman à venir aux yeux de Sartre, chacun des deux lecteurs-écrivains lui attribuant le genre qu'il pratique<sup>589</sup>. Avec le « roman » *Portrait d'un inconnu*, Sarraute semble emprunter la voie que Sartre lui conseille, dont l'intérêt pour ce « jeune » auteur se confirme alors.

### III.1.2.2. LA PRÉFACE À *PORTRAIT D'UN INCONNU*

Alors que Sarraute sollicite dans un premier temps un article de Sartre, il préfère finalement écrire une préface à *Portrait d'un inconnu*, afin de faciliter la recherche d'un éditeur<sup>590</sup>. Pour les premiers lecteurs de l'œuvre, qui ignorent probablement le nom de Nathalie Sarraute, il y a donc une double préséance du discours critique sur l'œuvre elle-même : du fait de son statut de préface, dans l'ordre de la lecture (pour autant qu'elle soit strictement linéaire), et du fait de la différence de notoriété entre le préfacier et l'auteur de l'œuvre. Si les pages que Sartre consacre à Sarraute sont, en termes de volume comme d'approfondissement de la réflexion, moins imposantes que l'étude portant sur l'œuvre de Ponge, leur statut éditorial leur confère le rôle d'introduction légitime à l'œuvre et d'interprétation autorisée. Réciproquement, c'est le nom de Sartre qui tend à autoriser l'œuvre, notamment auprès de ces lecteurs cruciaux que sont les éditeurs. Par là même, cette préface tend à situer Sarraute dans la mouvance de l'existentialisme, ce d'autant qu'en 1946 *Les Temps modernes* avaient publié un extrait de l'œuvre, et que dans cette même revue paraissent en 1947 les deux premiers essais critiques de Sarraute. D'emblée, l'œuvre et le discours de Sartre apparaissent donc intimement liés, la parole critique apparaissant comme un discours connexe.

Cela est d'autant plus frappant que les articles critiques que Sarraute publie de 1947 à 1950<sup>591</sup> semblent à plus d'un égard redevables à la pensée de Sartre. La critique de la

<sup>587</sup> Lettre reproduite dans la notice à *Tropismes*, in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. 1724-1725.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 1725.

<sup>589</sup> Les poèmes en prose du *Cornet à dés* ont paru en 1917.

<sup>590</sup> D'après Sarraute, dans ses entretiens avec Simone Benmussa, Sartre l'a du reste activement aidée dans cette recherche, rencontrant Paulhan pour tenter de le convaincre, puis faisant finalement accepter le manuscrit par Robert Marin (*Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, repris in S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du Livre, « Signatures », 1999, p. 42-43).

<sup>591</sup> A savoir « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant », « De Dostoïevski à Kafka » (1947) et « L'Ere du Soupçon » (1950), tous trois dans *Les Temps modernes*. La défense du « psychologique » contre l'absurde et les écrivains américains dans les deux derniers articles est certes une réponse de Sarraute à la préface de Sartre. Il nous importe néanmoins ici de montrer en quoi ces articles témoignent malgré tout d'une proximité initiale de la pensée critique de Sarraute avec les conceptions de Sartre.

figure de l'auteur tout-puissant, maître du sens, que Sarraute formule à propos de Paul Valéry, de même que la défense de la narration à la première personne qu'elle exprime dans « L'Ere du Soupçon », convergent ainsi avec les reproches que, dans son article de 1939, Sartre adresse à Mauriac. Si la défense du récit à la première personne répond pour Sarraute à des impératifs « réalistes », puisque la tentative du romancier pour masquer son intervention risquerait selon elle d'altérer voire de détruire la réalité qu'il cherche à mettre au jour, elle a également des implications éthiques nettement perceptibles :

***Aussi, dès que le romancier essaie de décrire [les états ténus et complexes qu'il cherche à découvrir] sans révéler sa présence, il lui semble entendre le lecteur, pareil à cet enfant à qui sa mère lisait pour la première fois une histoire, l'arrêter en demandant : « Qui dit ça ? » (ES, 1583).***

Outre le fait qu'il risque de mettre en péril l'exploration du réel, le récit à la troisième personne apparaît bien comme une tentative de mystification, que le lecteur soupçonneux, pour lequel le véritable écrivain doit écrire selon Sarraute, fait échouer. On n'est pas loin, on le voit, du reproche fait par Sartre à Mauriac de se comporter à l'égard de ses personnages comme Dieu lui-même à l'endroit de ses créatures : pour Sarraute également, le récit à la troisième personne peut s'apparenter à une fausse objectivité, à une position de surplomb trompeuse qui prive les êtres de leur indétermination fondamentale. Le parallèle est d'autant plus frappant que Sartre oppose Mauriac à un autre écrivain chrétien, Dostoïevski, dont la technique romanesque permet aux personnages d'être libres :

***L'orgueil, l'irascibilité de Dimitri Karamazov sont aussi libres que la paix profonde d'Alioscha. La nature qui l'étouffe, contre laquelle il se débat, n'est pas ce que Dieu l'a fait, mais ce qu'il s'est fait lui-même, ce qu'il a juré d'être et qui demeure figé par l'irréversibilité du temps***<sup>592</sup> .

Le caractère mouvant des personnages de Dostoïevski, que permet de restituer une technique narrative adéquate, et ce quels que soient les présupposés religieux de l'auteur, est également ce que Sarraute s'attachera à mettre en lumière quelques années plus tard dans « De Dostoïevski à Kafka », qui paraît dans le numéro d'octobre 1947 des *Temps modernes*<sup>593</sup> . Plus généralement, les écrivains par rapport auxquels Sarraute se situe dans ses premiers articles critiques sont ceux-là mêmes auxquels Sartre attache une importance certaine : Camus, Kafka, Faulkner, Genet, sont tous des auteurs auxquels s'intéresse Sartre, et sur lesquels il écrit<sup>594</sup> . Certes, sur de nombreux points, Sarraute

<sup>592</sup> J.-P. Sartre, « Monsieur François Mauriac et la liberté », *Situations I, op. cit.*, p. 36.

<sup>593</sup> Sarraute cherche également à minimiser le rôle du christianisme de Dostoïevski, pour accentuer le caractère universel de sa vision : tous ses personnages ont ainsi l'intuition d'avoir un « fond commun », d'où les « surprenantes divinations » dont il font preuve. Sarraute précise immédiatement que « ces pressentiments, cette lucidité, ce don surnaturel de pénétration, [...] ne sont pas seulement le privilège de ceux qu'éclaire l'amour chrétien, mais de tous ces personnages louches, de ces parasites au langage sucré et âcre, de ces larves qui fouillent sans cesse et remuent les bas-fonds de l'âme et flairent avec délices la boue nauséabonde » (ES, 1569-1570, nous soulignons).

<sup>594</sup> Au surplus, *La Nausée* est mentionné dans « L'Ere du soupçon » parmi « les œuvres les plus importantes de notre temps » (ES, 1578).

prend le contre-pied des positions de Sartre. Dès « De Dostoïevki à Kafka », la défense du « roman psychologique » contre « le roman de situation » marque même une opposition frontale. Pourtant, ce qu'attaque d'abord Sarraute, ce sont les déterminismes auxquels seraient soumis les personnages du « roman américain » selon Claude-Edmonde Magny, plus que les œuvres elles-mêmes. « L'Ere du soupçon » salue d'ailleurs la déstabilisation du personnage romanesque qu'opère Faulkner dans *Le Bruit et la fureur* (ES, 1585). Sarraute refuse en revanche que le roman américain serve la réduction de « l'homme moderne » à un « corps sans âme ballotté par des forces hostiles » (ES, 1558). Or, malgré son admiration pour l'écrivain américain, c'est précisément la réserve que formulait Sartre à l'encontre de Faulkner à la fin des années 1930 : « déloyalement », il construit dans *Sartoris* un homme absurde, pour « nous faire croire que ces consciences sont toujours aussi vides, toujours aussi fuyantes »<sup>595</sup>. De même, dans *Le Bruit et la fureur*, le temps est « décapité », de sorte que l'homme semble enfermé dans l'absurdité ; mais cette absurdité est selon Sartre une construction artificielle et trompeuse : « l'absurdité que Faulkner trouve dans une vie humaine, je crains qu'il ne l'y ait mise d'abord »<sup>596</sup>. Même si Sarraute remet en cause dans son article les catégories sartriennes, elle le fait donc au nom d'arguments proches de ceux que déploie Sartre lui-même, et apparemment compatibles avec sa conception de la liberté et les conséquences qu'il en tire à propos de la technique romanesque.

Les remarques à propos de *L'Étranger* confirment cette proximité paradoxale entre les deux approches : Sartre souligne l'effort de Camus pour rendre la condition absurde de Meursault grâce à un récit qui emprunte à la « technique américaine »<sup>597</sup>, mais aussi les écarts par rapport à ce parti pris initial. Le narrateur « hausse parfois le ton ; la phrase reprend alors un débit plus large, continu », de sorte qu'« à travers le récit essoufflé de Meursault, [on aperçoit] en transparence une prose poétique plus large qui le sous-tend »<sup>598</sup>. Sartre conclut ainsi de façon ambiguë, que « *L'Étranger* est une œuvre classique, une œuvre d'ordre, composée à propos de l'absurde et contre l'absurde »<sup>599</sup>. Il ne va certes pas jusqu'à parler, d'« analyse » et d'« explications psychologiques » (ES, 1563), comme le fait Sarraute. La lecture qu'elle propose de *L'Étranger* dans « De Dostoïevski à Kafka » suit cependant un cheminement très proche du parcours critique de Sartre : l'absurdité totale de la condition de Meursault y est contredite par les notations plus subjectives du narrateur, qui « note avec la délicatesse d'un poète les jeux délicats de

<sup>595</sup> J.-P. Sartre, « Sartoris, par W. Faulkner » (février 1938), *Situations I, op. cit.*, p. 8.

<sup>596</sup> « A propos de *Le Bruit et la fureur*, la temporalité de Faulkner » (juillet 1939), *Situations I, op. cit.*, p. 74.

<sup>597</sup> Il fait d'ailleurs à propos de Camus des remarques très proches de celles qu'il formulera sur Ponge : « Il lui faut décrire avec des mots, en rassemblant des pensées, le monde avant les mots. » « [Chaque phrase] refuse de profiter de l'élan acquis par les précédentes, chacune est un recommencement » (« Explication de *L'Étranger* » (février 1943), *Situations I, op. cit.*, respectivement p. 103 et 105).

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 112.

lumière et d'ombre et les nuances changeantes du ciel » (ES, 1561), ce qui fait de lui « l'héritier de la princesse de Clèves et d'Adolphe » (*ibid.*). Quoique le rapprochement avec la tradition du roman d'analyse soit ironique, ce retour *in extremis* du « psychologique » est ce qui sauve pour partie le roman de Camus aux yeux de Sarraute<sup>600</sup>, alors que les remarques de Sartre à ce propos sont plus ambivalentes. Mais, si les valeurs affectées à tel ou tel trait d'écriture divergent, les parcours de lecture demeurent très proches<sup>601</sup>.

En aval de la préface de Sartre, les positions défendues par Sarraute dans « L'Ere du soupçon », - la défense du récit à la première personne, la mise en cause du personnage, et *a fortiori* de héros maîtres de leurs destinées qui s'y expriment - laissent penser qu'elle se reconnaît dans les choix des écrivains de la « troisième génération » que décrit Sartre à la fin de *Qu'est-ce que la littérature ?* Décrivant les choix de ces auteurs, parmi lesquels il se compte, il écrit en effet :

***Nous voulions [...] que chaque personnage soit un piège, que le lecteur y soit attrapé et qu'il soit jeté d'une conscience dans une autre, comme d'un univers absolu et irrémédiable dans un autre univers pareillement absolu, qu'il soit incertain de l'incertitude même des héros, inquiet de leur inquiétude, [...] qu'il sente enfin que chacune de leurs humeurs, que chaque mouvement de leur esprit enferment l'humanité entière et sont, en leur temps et en leur lieu, au sein de l'Histoire, et, malgré l'escamotage perpétuel du présent par l'avenir, une descente sans recours vers le Mal ou une montée vers le Bien qu'aucun futur ne pourra contester***<sup>602</sup>.

L'idée d'« Histoire », les catégories tranchées du Bien et du Mal, sont certes radicalement étrangères à l'axiologie et à la poétique de Sarraute. Mais la volonté de plonger le lecteur dans l'univers fictionnel, de le contraindre à adopter une pluralité de points de vue qui l'amène à se déplacer d'une conscience à une autre, à vivre de l'intérieur les mouvements qui animent les êtres de la fiction, et où se révèle l'« humanité entière », ce que Sarraute appelle pour sa part le « fond commun », est bien ce qui guide l'auteur de *Portrait d'un inconnu*, y compris sur un plan plus théorique. Sartre cite parmi les pionniers caractéristiques de ce renouvellement de l'esthétique romanesque Kafka, Faulkner, Hemingway et Dos Passos : tout en faisant grand cas de ces auteurs - des deux premiers en tout cas - par rapport auxquels elle prend la peine de se situer, Sarraute choisit ses

<sup>600</sup> « Par la vertu de l'analyse, des explications psychologiques, [...] les contradictions et les invraisemblances [du livre d'Albert Camus] s'expliquent et l'émotion à laquelle nous nous abandonnons enfin sans réserve se trouve justifiée » (ES, 1563).

<sup>601</sup> Avec la polémique, à partir de la fin des années 1950, entre les tenants du « Nouveau Roman » et les partisans de la littérature engagée, on a eu tendance à minimiser *a posteriori* les points de convergence initiaux entre les conceptions de Sarraute et celles de Sartre. Cependant, à lire parallèlement les analyses que l'un et l'autre consacrent à *L'Étranger*, il paraît douteux, contrairement à ce qu'affirme Jean-Yves Tadié, que le « retournement si subtil » opéré par Sarraute, faisant de l'œuvre un « roman psychologique », ait « [échappé] à la direction des *Temps modernes* », puisque Sartre lui-même avait noté des ambiguïtés similaires à propos du roman de Camus (J.-Y. Tadié, « Un traité du roman », *L'Arc*, n° 95, 1984, p. 55). Que, dans les mêmes articles, Sarraute cherche aussi à se démarquer de Sartre n'annule pas ces convergences.

<sup>602</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 226.

modèles ailleurs, et privilégie Dostoïevski, Proust et Joyce notamment. Il est néanmoins sensible que sa pensée critique se déploie à partir de celle de Sartre, qui est un point de repère à l'égard duquel elle se positionne et se différencie<sup>603</sup>.

La préface à *Portrait d'un inconnu* renforce cette proximité éditoriale et accrédite l'idée d'une convergence de points de vue, même si les divergences sous-jacentes entre l'esthétique de Sarraute et les positions de Sartre s'y révèlent. Ce qui, chez Sarraute, a pu retenir l'auteur de *La Nausée*, et l'amener à la publier dans *Les Temps modernes*, est mis en avant par Sartre. La technique narrative de Sarraute fait ainsi l'objet de remarques qui tendent à l'identifier aux préoccupations existentialistes :

***C'est la mauvaise foi du romancier - cette mauvaise foi nécessaire - qui fait horreur à Nathalie Sarraute. Est-il « avec » ses personnages, « derrière » eux ou dehors ? Et quand il est derrière eux, ne veut-il pas nous faire croire qu'il reste dedans ou dehors ? Par la fiction de ce policier des âmes qui se heurte au « dehors », à la carapace de ces « énormes bousiers » et qui pressent obscurément le « dedans » sans jamais le toucher, Nathalie Sarraute cherche à sauvegarder sa bonne foi de conteuse. Elle ne veut prendre ses personnages ni par le dedans ni par le dehors parce que nous sommes, pour nous-mêmes et pour les autres, tout entiers dehors et dedans à la fois<sup>604</sup>.***

Tout en pointant des traits caractéristiques de la poétique de Sarraute - le refus d'une saisie extérieure des personnages, d'un point de vue unifié et surplombant, et l'opposition toujours réversible entre un dedans et un dehors -, Sartre les « traduit » dans des termes qui lui sont propres : la technique narrative répond dans cette perspective au souci d'affronter la difficulté d'exister par la monstration de consciences déchirées entre le mode de l'en-soi et celui du pour-soi, notions implicitement convoquées par la fin de cette citation, où Sartre affirme que « nous sommes, pour nous-mêmes et pour les autres, tout entiers dehors et dedans à la fois ». Montrer des êtres aux prises avec ce qui constitue pour Sartre le propre de la condition humaine, c'est donc accorder aux personnages de fiction une liberté certaine, d'où la formulation des choix esthétiques de Sarraute en termes philosophiques et moraux : ils sont guidés par le refus de la « mauvaise foi ». A cet égard, *Portrait d'un inconnu* est l'antithèse de *La Fin de la nuit*, et les analyses que Sartre produit à son propos sont à l'exact opposé de l'interprétation qu'il propose du roman de Mauriac.

Cette oscillation entre l'« en-soi » et le « pour-soi », qui prend chez Sarraute la forme du clivage entre « dedans » et « dehors », fait écho, toutes choses égales par ailleurs, à « l'oscillation inquiète » entre mots et choses sur laquelle s'ouvrait l'étude consacrée à Ponge. Mais là où le « poète » cherchait un « moyen rapide de réaliser symboliquement notre désir commun d'exister sur le mode de l'en-soi »<sup>605</sup> par la pétrification, l'univers de

---

<sup>603</sup> En 1987 encore, lors de ses entretiens avec Simone Benmussa, Sarraute fait de Sartre la référence unique à cette époque, minimisant notablement le rôle des autres pôles structurant le champ littéraire, notamment la NRF. A propos des années de l'immédiat après-guerre, elle déclare ainsi : « *Les Temps modernes* était, à ce moment-là, l'unique revue littéraire. [...] Pendant des années il y a eu *Les Temps modernes* et c'est tout. Les autres n'existaient pas. C'était le seul phare, la seule publication où il fallait paraître » (S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 41).

<sup>604</sup> J.-P. Sartre, « Préface à *Portrait d'un inconnu* », in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. 36.

Sarraute maintient ces deux modalités de l'être, qui se traduit, substantiellement, par la confrontation entre dureté et labilité : « Nathalie Sarraute a une vision protoplasmique de notre univers intérieur : ôtez la pierre du lieu commun, vous trouverez des coulées, des baves, des mucus, des mouvements hésitants, amiboïdes »<sup>606</sup>. L'opposition entre une intériorité mouvante et les paroles qui permettent la communication, entre la « conversation » et ce que Sartre, le premier, appelle la « sous-conversation »<sup>607</sup>, s'articule autour de la notion de lieu commun. Le clivage entre le lieu commun, qui permet que la communication courante s'établisse, « puisque tout le monde peut m'y atteindre et s'y retrouver »<sup>608</sup>, et ce qui ne peut pas se dire, et qui se trame dans la « sous-conversation », est décrit par Sartre en termes de subjectivité et d'objectivité : la conformation à des lieux communs rassure le groupe en lui promettant « que le subjectif n'est rien et qu'il n'en faut pas avoir peur »<sup>609</sup> et ce, même si l'objectivité qu'ils semblent garantir est largement fallacieuse et construite, puisque l'on « s'y tient par décret ». L'opposition subjectif/objectif est relativement étrangère aux catégories de pensée de Sarraute, pour qui, précisément, la réalité « objective » n'est rien d'autre que la somme des discours tenus sur le réel, tandis que la notion de sujet se trouve elle-même malmenée par la mise en cause du personnage et des cloisons séparant les différentes consciences. De fait, Sartre fait un usage mesuré de ces notions : le lieu commun chez Sarraute met en question l'utopie collective d'une objectivité stable, et, réciproquement, les mouvements de la « sous-conversation » ne se déroulent pas dans une conscience unifiée et close sur elle-même, et « sont aussi des rapports avec autrui »<sup>610</sup>. Mais, précisément, en montrant que l'opposition subjectif/objectif est mise à mal dans *Portrait d'un inconnu*, Sartre se donne les moyens d'envisager l'œuvre en dehors de la catégorie du « psychologique », et d'introduire une approche plus philosophique : le recours à la phénoménologie, qui, précisément, conteste la partition tranchée entre sujet et objet au profit d'une conception transitive de la conscience impliquant une co-constitution du sujet et du monde qui l'environne, apparaît dès lors légitimé. De fait, Sartre introduit par la suite le terme heideggerien de « parlerie », et la notion d'« *Authenticité* », définie comme « vrai rapport avec les autres, avec soi-même, avec la mort »<sup>611</sup>. Le clivage entre lieu commun et « sous-conversation » est donc situé sur un plan ontologique et non plus psychologique.

La difficulté, voire l'impossibilité, de faire paraître dans le « lieu commun » ce qui se

<sup>605</sup> J.-P. Sartre, « L'Homme et les choses », *op. cit.*, p. 265.

<sup>606</sup> J.-P. Sartre, « Préface à *Portrait d'un inconnu* », *op. cit.*, p. 38.

<sup>607</sup> *Ibid.*

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 37.

meut dans la « sous-conversation », difficulté que pointe Sartre, l'amène à reconnaître la hantise du « rien », qui habite le narrateur, et risque de décevoir les lecteurs. Par deux fois en effet, Sartre y insiste : au terme de sa quête, « le narrateur ne trouvera rien, ou presque »<sup>612</sup> ; plus loin, il note que « derrière le mur de l'inauthentique », il n'y « rien, ou presque »<sup>613</sup>. Dans la première occurrence, l'expression prend place dans une description générale du livre, et vise à prévenir les lecteurs que la quête du narrateur ne débouche pas sur un apprentissage substantiel. Dans la seconde, « rien, ou presque » explicite les présupposés qui justifient l'inaboutissement de cette enquête : le « rien » désigne le règne de l'« inauthentique », la défense de la communauté face à ce qui brouille ses lieux communs fondateurs. Après avoir cité un long passage où la « nudité protoplasmique » des êtres et leur plasticité apparaissent, Sartre conclut ainsi : « Il n'arrive jamais rien. D'un commun accord, les interlocuteurs tirent sur cette défaillance le rideau de la généralité »<sup>614</sup>. Le « presque rien » suggère en revanche la possibilité de l'« *Authenticité* », que l'œuvre, sans nous la faire voir, nous fait « pressentir », selon Sartre.

La subversion du dedans et du dehors, le clivage entre la labilité des mouvements de la « sous-conversation » et la fixité du lieu commun qui domine la conversation et ses rituels<sup>615</sup>, sur lesquels Sartre axe les pages qu'il consacre à Sarraute, structurent effectivement l'univers de ses fictions. Sa préface, très didactique, vise à expliciter et légitimer ce qui, dans ce « livre difficile et excellent »<sup>616</sup>, pourrait rebuter les lecteurs : cette légitimation s'effectue par l'explicitation en termes philosophiques de ce que la poétique de Sarraute présente de plus déroutant. L'universalisme revendiqué par Sarraute se trouve de fait confirmé par cette transposition : refusant une lecture psychologique, Sartre ne rapporte à aucun moment la « vision protoplasmique de notre univers intérieur » à une idiosyncrasie du narrateur, attribue sans ambiguïté possible cette vision à Sarraute elle-même et cherche à dégager les enseignements de ce qui est considéré comme une vision du monde. De même, il lève certaines ambiguïtés de la fin du livre, soulignant que le soulagement que peut provoquer l'apparition d'« un "Monsieur Dumontet" » provoque un « calme mortuaire »<sup>617</sup>. En centrant ses analyses sur des questions ontologiques, et sur la vérité philosophique dont l'œuvre est porteuse, Sartre

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>615</sup> Sartre, faisant écho aux nombreuses métaphores religieuses présentes chez Sarraute, insiste en effet à plusieurs reprises sur le caractère rituel des échanges sociaux : « en réfléchissant mon attitude, mon jugement, [lorsque je me conforme aux lieux communs, les autres] lui communiquent un caractère sacré ». A propos d'un des textes des *Tropismes*, il indique que « les femmes passent leur vie à *communier* dans le lieu commun » (*ibid.*, respectivement p. 36 et 37).

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>617</sup> *Ibid.*

invite en acte les lecteurs du livre à opérer la repragmatisation qui constitue, nous l'avons vu, l'horizon de la lecture que cherche à provoquer Sarraute : le *je*, le *nous*, que privilégie Sartre tout au long de sa préface, témoignent bien du fait que ce qui se joue dans la fiction touche selon lui à des réalités autres qu'imaginaires, et que tout un chacun est invité à s'approprier pour son propre compte. La première personne qu'utilise Sartre, alternant avec le *nous*, peut ainsi coïncider avec l'expérience du narrateur ou de tel autre personnage de *Portrait d'un inconnu*, mais ne renvoie pas uniquement au signataire de la préface : c'est bien d'un *je* de philosophe qu'il s'agit, décrivant une expérience universelle<sup>618</sup>, et susceptible de correspondre à n'importe quel sujet particulier. Mais ce déplacement l'amène à contester les catégories mêmes à travers lesquelles Sarraute envisage son œuvre et cherche à la faire reconnaître. Dans les dernières lignes de la préface, c'est bien à Sartre lui-même que renvoie la première personne :

***Le meilleur de Nathalie Sarraute, c'est son style trébuchant, tâtonnant, si honnête, si plein de repentir, qui approche de l'objet avec des précautions pieuses, s'en écarte soudain par une sorte de pudeur ou par timidité devant la complexité des choses et qui, en fin de compte, nous livre brusquement le monstre tout baveux, mais presque sans y toucher, par la vertu magique d'une image. Est-ce de la psychologie ? Peut-être Nathalie Sarraute, grande admiratrice de Dostoïevsky, voudrait-elle nous le faire croire. Pour moi je pense qu'en laissant deviner une authenticité insaisissable, en montrant ce va-et-vient incessant du particulier au général, en s'attachant à peindre le monde rassurant et désolé de l'inauthentique, elle a mis au point une technique qui permet d'atteindre, par-delà le psychologique, la réalité humaine, dans son existence même***<sup>619</sup>.

Faisant implicitement référence à « De Dostoïevski à Kafka »<sup>620</sup>, Sartre situe la démarche de Sarraute « au-delà » du domaine où elle se place elle-même, et finalement la valeur de son œuvre réside dans le fait qu'elle rejoint des préoccupations existentialistes alors même que son auteur entendait explorer la psychologie. De même que, dans son article critique, Sarraute s'emploie à montrer que Camus, malgré qu'il en ait, s'inscrit finalement dans une tradition d'analyse psychologique, Sartre annexe de façon symétrique la démarche de Sarraute à ses propres conceptions philosophiques et littéraires.

La traduction de la démarche de Sarraute en termes sartriens n'a pas les mêmes conséquences qu'elle avait dans le cas de Ponge : la « pétrification » que Sartre discernait chez lui, invalidant le projet « révolutionnaire » et didactique, remettait en cause les fondements mêmes de la poétique pongienne. Pour ce qui est de Sarraute, les enjeux, en terme de portée pragmatique de l'œuvre, semblent moindres : la « leçon » existentielle

<sup>618</sup> Par exemple dans ce passage, où Sartre décrit le fonctionnement de la première des trois « sphères » du lieu commun qu'il distingue chez Sarraute (sphère du caractère, du lieu commun moral, sphère de l'art) : « Si je fais le bourru bienfaisant, comme le vieux père de *Portrait d'un inconnu*, je me cantonne dans la première » (*ibid.*, p. 36).

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>620</sup> Ou au moins à des conversations particulières avec Sarraute, qu'il connaît depuis 1941. « De Dostoïevski à Kafka » paraît en 1947, probablement l'année où Sartre rédige sa préface.

que Sartre tire de *Portrait d'un inconnu*, tend même, on vient de le voir, à conférer une consistance ontologique certaine à « l'autre réalité », qualifiée par Sartre de « réalité humaine ». Cette transposition n'est pas cependant sans imposer certains écarts par rapport à la conception de « l'autre réalité » que Sarraute entend faire percevoir. En effet, de façon implicite chez Sartre, la plongée dans l'inauthentique du lieu commun engage un libre choix : elle est ainsi désignée comme « fuite dans les objets, fuite dans les occupations quotidiennes, fuite dans le mesquin »<sup>621</sup>. L'emprisonnement dans l'inauthentique apparaît bien comme un refus d'agir librement, le fruit d'un choix moral. Le fait que Sartre place à l'horizon de l'œuvre de Sarraute la possibilité d'une « *Authenticité* », que l'on nous « fait pressentir », correspond également au souci de maintenir l'usage possible de la liberté face au « mur de l'inauthentique »<sup>622</sup>. Sartre refuse donc de voir dans le « lieu commun » une fatalité de toute conversation. Or, le ressassement de poncifs résulte souvent, dans *Portrait d'un inconnu* comme dans la suite de l'œuvre, d'un attrait irrésistible pour la communion avec le groupe, d'une impulsion à entrer dans « le lieu de rencontre de la communauté »<sup>623</sup> qui ne peut se faire que par la profération de lieux communs : le « ç'a été plus fort que moi » (*PI*, 41) qui ouvre le livre est incompatible avec la pensée de Sartre. Ce qui, dans l'œuvre, tend à situer les drames « aux limites de notre conscience » (*ES*, 1553), selon la définition que Sarraute donnera du *tropisme* en 1964, donc à postuler qu'une part de nos actes est incontrôlée et échappe à une libre détermination, est écarté par Sartre. Plus fondamentalement, la morale qui sous-tend sa lecture présuppose une axiologie relativement stable. En cela, la « réalité humaine » qu'il distingue chez Sarraute, celle d'une humanité en proie au « monde rassurant et désolé de l'inauthentique », se différencie nettement de « l'autre réalité » telle que Sarraute elle-même la conçoit, réalité qui ne peut être perçue que par la mise en cause des valeurs reconnues, et de toute caractérisation morale fixe. La façon dont Sartre situe de manière univoque le lieu commun du côté de l'inauthentique est révélatrice à cet égard : il rappelle certes que ce « beau mot a plusieurs sens »<sup>624</sup>, mais c'est bien l'exploration de ses manifestations dans l'œuvre qui lui permet de conclure que Sarraute « nous fait voir le mur de l'inauthentique », qu'« elle nous le fait voir partout »<sup>625</sup>. Or, si le lieu commun est bien chez Sarraute un lieu d'aliénation et d'oppression, il permet aussi qu'affleure ce qu'elle considère comme authentique<sup>626</sup> par excellence, le *tropisme*<sup>627</sup>.

Le rattachement de l'œuvre de Sarraute à la philosophie existentialiste, explicité à la fin de la préface de Sartre, présuppose donc l'appréhension de l'œuvre en fonction de

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>622</sup> *Ibid.*

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>624</sup> *Ibid.*

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>626</sup> En un sens certes moins précis que l'emploi qu'en fait Sartre.

catégories prédéfinies et stables : la technique romanesque que Sartre défend pour sa génération d'écrivains dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, si elle se rapproche bien, comme on l'a vu, des options esthétiques de Sarraute, s'appuie cependant sur des notions subsumantes et fermes qui encadrent l'entreprise romanesque et lui donnent son sens : la narration est toujours pour Sartre située « au sein de l'Histoire », entre la « descente sans recours vers le Mal » et la « montée vers le Bien »<sup>628</sup>. Cette axiologie ferme est sous-jacente à la lecture qu'il opère de Sarraute, et se manifeste dans la contestation finale de la catégorie du « psychologique ». De ce point de vue, la recatégorisation finale de l'œuvre comme entreprise existentialiste, recatégorisation qui conteste la matière « psychologique » défendue par Sarraute, est corrélative de la requalification générique de l'œuvre comme « anti-roman », qui ouvre le texte de Sartre. Dans les deux cas, il s'agit de contester les mots de l'auteur pour envisager et désigner son œuvre, et d'appréhender le livre en fonction de catégories nettement définies.

En effet, dès la première phrase de la préface, Sartre situe *Portrait d'un inconnu* au sein d'un groupe d'œuvres, et conteste la mention générique située sur la couverture du livre :

***Un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire c'est l'apparition, çà et là, d'œuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des anti-romans. Je rangerai dans cette catégorie les œuvres de Nabokov, celles d'Evelyn Waugh et, en un certain sens, Les Faux-Monnayeurs. [...] Les anti-romans conservent l'apparence et les contours du roman ; ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, de créer une fiction qui soit aux grandes œuvres composées de Dostoïevsky et de Meredith ce qu'était aux tableaux de Rembrandt et de Rubens cette toile de Miró, intitulée Assassinat de la peinture. Ces œuvres étranges et difficilement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même. Tel est le livre de Nathalie Sarraute : un anti-roman qui se lit comme un roman policier***<sup>629</sup>.

L'introduction de la catégorie d'anti-roman répond visiblement à un souci didactique de Sartre, souci du reste sensible dans l'ensemble de cette préface : il affronte d'emblée ce qui, dans le texte de Sarraute, déçoit les attendus traditionnels du roman et pourrait décourager la lecture. La série d'écrivains cités - Nabokov, Evelyn Waugh et Gide -, pour surprenante qu'elle puisse paraître, vise à légitimer par avance l'entreprise de Sarraute, en dépit du caractère déceptif de l'œuvre : en la rapprochant d'œuvres prestigieuses et d'écrivains reconnus, Sartre réclame pour elle une attention certaine. La phrase qui clôt

<sup>627</sup> La préface à *L'Ere du soupçon* s'oppose encore une fois à la lecture de Sartre : Sarraute y écrit que les « drames » provoqués par le déploiement des *tropismes* « débouchent à tout moment sur ces apparences [les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens] qui à la fois les masquent et les révèlent » (ES, 1554, nous soulignons).

<sup>628</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 226.

<sup>629</sup> J.-P. Sartre, « Préface à *Portrait d'un inconnu* », op. cit., p. 35.

notre citation, suggérant que l'intérêt romanesque est intact malgré le travail de destruction du roman que Sartre discerne dans *Portrait d'un inconnu*, semble répondre au même souci d'encourager la lecture malgré les difficultés. Le fait que cette formule (« un anti-roman qui se lit comme un roman policier ») ait été inscrite sur le bandeau publicitaire, lors de la première édition du livre en 1948, est révélatrice à cet égard : la référence au roman policier laisse supposer que l'attention pour l'intrigue, la recherche de la résolution d'une énigme, constitue malgré tout le moteur de la lecture, même si Sartre précise tout de suite que cette référence ne peut être considérée que de manière parodique, et que la quête n'aboutit pas<sup>630</sup>. Mais, outre ce souci didactique, et les impératifs qu'impose l'exercice de la préface, impératifs de légitimation et, pourrait-on dire, d'ordre commercial, il est significatif que la démarche de Sartre consiste d'abord à créer une catégorie englobante à travers laquelle il choisit d'appréhender cette « œuvre étrange et difficilement classable ». L'appellation générique qu'il invente vise à cerner ce qui contrevient aux attendus romanesques dans les livres qu'il envisage, et en creux se dessine donc une définition précise de ce qu'est le roman : « des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire ». L'anti-roman s'adosse donc à une définition précise du roman, et si les œuvres que regroupe cette appellation sont dites « toutes négatives » et se caractérisent selon Sartre par leur travail de « destruction » du genre, la catégorie contribue paradoxalement à conférer une consistance certaine à la définition du roman mise en cause. L'invention d'une étiquette générique, au seuil de la préface, indique à la fois la nécessité d'adapter les catégories de lecture à l'œuvre particulière de Sarraute, et le fait que, malgré tout, c'est par rapport à ces catégories que va être envisagé le livre, rapport d'opposition frontale et de négation trait pour trait en l'occurrence.

En classant l'œuvre dans un sous-genre, qui lui préexiste et compte déjà d'autres œuvres, Sartre l'insère donc dans un projet collectif, même si les écrivains qu'il convoque forment un ensemble très hétérogène : en cela, la catégorisation conteste la singularité radicale que Sarraute réclame pour son œuvre. Plus fondamentalement, Sartre donne une forme claire et nommée au processus de déstabilisation générique auquel Sarraute confronte son lecteur : par là même, la catégorisation générique proposée tend à court-circuiter l'expérience de désorientation que cherche à provoquer Sarraute, en assignant l'œuvre par avance à un lieu générique déterminé. De façon moins patente que pour Ponge, mais tout aussi prégnante, la lecture de Sartre est donc informée par une précompréhension générique forte. La suite de l'analyse qu'il propose de *Portrait d'un inconnu* vise ainsi à expliciter les raisons de la forme qu'il a d'abord nommée : l'anti-roman apparaît d'abord comme un choix formel qui permet à Sarraute de « sauvegarder sa bonne foi de conteuse »<sup>631</sup>, puisqu'il subvertit les règles narratives du roman traditionnel. La requalification générique est ensuite justifiée par le « sujet » choisi, sujet non romanesque selon Sartre :

***C'est la « parlerie » de Heidegger, le règne du « on » et, pour tout dire, le règne de***

<sup>630</sup> A la suite du passage cité, il écrit en effet : « C'est une parodie de romans "de quête". [...] [Le narrateur] ne trouvera rien d'ailleurs, ou presque rien » (*ibid.*, p. 35-36).

<sup>631</sup> *ibid.*, p. 36.

***l'inauthenticité. Et, sans doute, bien des auteurs ont effleuré, en passant, éraflé le mur de l'inauthenticité, mais je n'en connais pas qui en ait fait, de propos délibéré, le sujet d'un livre : c'est que l'inauthenticité n'est pas romanesque. Les romanciers s'efforcent au contraire de nous persuader que le monde est fait d'individus irremplaçables, tous exquis, même les méchants, tous passionnés, tous particuliers. Nathalie Sarraute nous fait voir le mur de l'inauthenticité***<sup>632</sup>.

La thématique de l'anti-roman est à nouveau évoquée au moment où Sartre s'emploie plus précisément à traduire la poétique de Sarraute en termes philosophiques. L'inauthenticité, sujet non romanesque selon Sartre, est d'autant plus aisément reconnue comme la question centrale de l'œuvre que celle-ci a été qualifiée précédemment d'anti-roman. Réciproquement, le choix de l'anti-roman, choix attribué implicitement à Sarraute elle-même, est justifié *a posteriori* par ce sujet qualifié de non romanesque. Or, on l'a vu, c'est à partir de la problématique de l'inauthenticité que Sartre discute la dimension psychologique de l'œuvre, pour finalement l'inscrire dans un questionnement existentialiste. Aux deux extrémités de son texte, il conteste donc les termes dans lesquels Sarraute entend faire lire son œuvre (« roman » et « psychologie »), et en substitue d'autres (« anti-roman » et « existence »). Si, en apparence, ces oppositions sont sans rapport direct entre elles - roman/anti-roman renvoyant à la catégorisation générique, tandis que le clivage psychologie/existence intéresse les options philosophiques qui sous-tendent l'œuvre - elles s'avèrent donc finalement solidaires : en effet, c'est la catégorie de l'anti-roman, d'où Sartre lit Sarraute, qui justifie l'introduction de la notion d'inauthenticité, notion permettant elle-même de situer l'œuvre dans une problématique existentialiste. Sartre fait ainsi découler le sens de l'entreprise de Sarraute du statut générique qu'il attribue à *Portrait d'un inconnu*, et son interprétation s'étaye là encore sur une partition générique ferme, une conception relativement stable de ce qui relève du romanesque et de ce qui s'y oppose, conception que nous avons déjà rencontrée à propos de Ponge, et qui se retrouve dans *Qu'est-ce que la littérature ?*.

Le texte de Sartre *déplace* donc l'œuvre de Sarraute : d'un point de vue générique, il propose une recatégorisation, et, corrélativement, l'accent est mis sur un questionnement ontologique et existentiel dont *Portrait d'un inconnu* serait porteur, plutôt que sur une exploration « psychologique ». Si l'entreprise de Sarraute n'est pas radicalement mise en question, comme c'était le cas à propos de Ponge, il n'en reste pas moins que ce déplacement infléchit notablement l'interprétation de l'œuvre, ou plus exactement la flèche, du fait du statut de préface de ce texte. Par là même, l'espace de la lecture tel que Sarraute tente de le mettre en place, avec ses indéterminations et ses contradictions, se trouve *situé* selon des coordonnées qui ne sont pas les siennes. Comme dans le cas de Ponge, l'intervention de Sartre remet fortement en cause la souveraineté auctoriale sur le texte. Cette remise en cause est même plus problématique encore dans le cas de Sarraute, la préface étant structurée par la contestation de ses propres termes (« roman » et « psychologie ») : si le texte de Sartre légitime l'œuvre, il exerce sur elle une emprise d'autant plus forte qu'il lui est accolé et que, au moment de sa parution, Sarraute paraît très proche des *Temps modernes* et de la pensée sartrienne. Dès lors s'impose pour elle la nécessité de se différencier de celui qui risque d'apparaître comme un maître à penser,

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 37.

pour elle et pour ses lecteurs.

## III.2. Réponses auctoriales

Pour Ponge comme pour Sarraute, les paroles que Sartre pose sur leurs œuvres s'apparentent à une traduction en termes philosophiques, et plus exactement existentialistes, de leur projet d'écriture. L'approche de Sartre s'étaye en outre sur une conception ferme des partitions génériques, qui fonde plus ou moins explicitement ses analyses, et altère sensiblement le sens de leur démarche. Dans le cas de Ponge, cette démarche se trouve même plus ou moins disqualifiée, - malgré l'intérêt que manifeste la longue étude que Sartre consacre à son œuvre - puisqu'elle aboutit à un « échec ». Si ces interventions constituent bien une reconnaissance majeure, elles contestent plus ou moins explicitement la singularité des processus de lecture que l'un et l'autre écrivain entendent susciter. Etant donné l'autorité et l'influence dont jouit Sartre dans l'immédiat après-guerre, la nécessité se fait donc sentir pour l'un comme pour l'autre de répondre à ces premières lectures, pour faire exister la spécificité de leur œuvre. Ces réponses prennent souvent la forme de répliques, dans le sens dialogique comme tactique du terme : de l'extérieur comme de l'intérieur des œuvres, Ponge et Sarraute mettent ainsi en place un certain nombre de stratégies pour affirmer l'autonomie de leurs démarches, pour se situer eux-mêmes, et susciter d'autres discours sur leurs œuvres. Ce sont les enjeux de telles stratégies - leurs conséquences sur les poétiques des deux écrivains notamment, et les ambiguïtés dont elles sont porteuses en terme de luttes d'influence - qu'il s'agit à présent d'étudier de plus près.

### III.2.1. Stratégies de Ponge

---

En 1945, sous le titre « Qu'est-ce que l'existentialisme ? », Ponge se trouve interviewé par Dominique Aury aux côtés de Simone de Beauvoir et de Gabriel Marcel. Ses réponses sont plutôt vagues, mais visent fermement à se situer *en dehors* du mouvement, qui ne compte selon lui « que deux écrivains », Sartre et Beauvoir, et ne saurait à ce titre constituer une véritable école philosophique ou littéraire. A son tour, il appelle Sartre à infléchir sa pensée, afin qu'il « développe davantage ses vues sur l'optimisme ». L'entretien se conclut par ce rappel d'une formule qui parcourt tout son œuvre, et trouve ici une application très concrète : « Il est absurde de vouloir les écrivains autres qu'ils ne sont. Je voudrais bien qu'on les laisse tranquilles. Et je me méfie des paroles. [...] Je me préfère la société des objets à celle des *idées* comme telles »<sup>633</sup>. La tentative de Sartre pour réformer Ponge est donc finalement rejetée comme « absurde », et le parti pris des choses est présenté comme parti pris anti-philosophique, contre les idées. Malgré cette fin de non recevoir, il est significatif qu'en 1945 Ponge apparaisse comme un écrivain existentialiste. L'étude que Claude-Edmonde Magny lui consacre l'année suivante, et qui

<sup>633</sup> D. Aury, « Qu'est-ce que l'existentialisme ? » (entretiens avec Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel et Francis Ponge), *Les Lettres françaises*, 1<sup>o</sup> décembre 1945, p. 4.

précède les *Dix courts sur la méthode* dans *Poésie 46*, s'appuie également sur les concepts sartriens, et rend hommage à celui qui a su saisir chez l'auteur du *Parti pris des choses* l'effort de « synthèse de l'en-soi et du pour-soi »<sup>634</sup>. En 1959 encore, dans les pages qu'elle consacre au *Parti pris des choses*, Suzanne Bernard reprend quasiment mot pour mot les phrases que Sartre consacre à la déshumanisation à l'œuvre selon lui chez Ponge : elle souligne « la dureté, l'aspect pétrifié que prend souvent la phrase », et conclut à une « étrange entreprise de minéralisation de l'univers », qui amène Ponge à « se complaire dans le rêve d'une époque ou l'homme aura disparu »<sup>635</sup>.

D'une façon plus ou moins revendiquée, c'est ainsi par rapport aux paroles de Sartre que se positionnent les lecteurs de Ponge après 1944. Contre cette hétéronomie de fait de ses textes, Ponge s'emploie donc, dans ces mêmes années, à se situer de façon indépendante, et à relativiser la parole de Sartre, voire à la disqualifier.

### III.2.1.1. DIALOGUES

Ponge ne se détourne pas purement et simplement du mouvement existentialiste après la publication de « L'Homme et les choses » : il figure au sommaire du premier numéro des *Temps modernes*, dédicace « La Guêpe » à Sartre et Beauvoir, et, plus généralement, les références à Sartre se multiplient dans ses écrits. Mais, dans cette stratégie éditoriale, il s'agit toujours pour lui de rendre perceptible sa « qualité différentielle » à l'égard du contexte littéraire et philosophique dans lequel il semble à première vue s'inscrire.

Lorsqu'il contribue aux *Temps modernes*, Ponge donne ainsi les « Notes premières de "L'Homme" ». Si le texte est en grande partie rédigé en 1942-1943, et prolonge le dialogue engagé avec Camus à propos de l'absurde, il apparaît dans le contexte de sa première publication comme une réponse à l'anti-humanisme que Sartre discerne dans son œuvre. Du point de vue de la réception, le texte semble en plusieurs endroits répliquer directement à Sartre, notamment dans ce passage, où Ponge situe « L'Homme » à l'horizon de son entreprise d'écriture :

***Le caillou, le cageot, l'orange : voilà des sujets faciles. C'est pourquoi ils m'ont tenté sans doute. Personne n'en avait jamais rien dit. Il suffisait d'en dire la moindre chose. Il suffisait d'y penser : pas plus difficile que cela. Mais l'homme, me réclame-t-on. L'homme a fait - à plusieurs titres - le sujet de millions de bibliothèques. [...] Pourtant l'on n'a jamais tenté, - à ma connaissance - en littérature un sobre portrait de l'homme. Simple et complet. Voilà ce qui me tente. Il faudra dire tout en un petit volume... Allons ! A nous deux ! (PR, I, 226-227).***

Le « on » qui réclame « l'homme », peut s'identifier en 1945 à Sartre lui-même. Il apparaît de plus comme l'aboutissement de la démarche de Ponge, dont *Le Parti pris des choses* constituerait un ensemble de travaux préparatoires. Mais, si ces « Notes premières » peuvent ainsi apparaître comme la réponse à une « réclamation » de Sartre, la suite du

<sup>634</sup> C.-E. Magny, « Francis Ponge ou l'Homme heureux », *Poésie 46*, n°33, juin-juillet 1946, p. 63.

<sup>635</sup> S. Bernard, *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 749. Rappelons pour mémoire ces lignes déjà citées de « L'Homme et les choses » : « Peut-être derrière son entreprise révolutionnaire est-il permis d'entrevoir un grand rêve nécrologique : celui d'ensevelir tout ce qui vit, l'homme surtout, dans le suaire de la matière » (*op. cit.*, p. 265).

texte réaffirme l'ambition de Ponge d'aborder son « objet » selon ses voies propres, qui divergent notablement de la direction que lui indiquait Sartre dans l'article de 1944 : les « intrusions fâcheuses de la science » se multiplient ainsi dans la suite du texte, et les discours scientifiques sont même inclus dans la définition de l'homme, qui « se maintient par des vibrations continues » (*ibid.*, 227)<sup>636</sup>, est composé de « mouvements browniens » (*ibid.*, 228). Le matérialisme de Ponge continue à s'étayer sur les découvertes scientifiques. Le texte qui paraît dans *Les Temps modernes* lui permet ainsi de s'inscrire en faux par rapport au reproche d'anti-humanisme, mais « Les notes premières » ne peuvent pas pour autant se lire comme une réhabilitation de l'humanisme traditionnel : l'évidence de la catégorie « homme » est contestée, de sorte qu'elle ne peut fonder une pensée stable, Ponge envisageant l'homme comme une construction en cours, une notion dont l'unité est problématique, et que le texte finalement pulvérise :

***Le Parti pris des choses, Les Sapates sont de la littérature type de l'après-révolution. \* L'Homme est à venir. L'homme est l'avenir de l'homme. \* « Ecce homines » (pourra-t-on dire plus tard...) ou plutôt non : ecce ne voudra jamais rien dire de juste, ne sera jamais le mot juste. Non pas vois (ci) l'homme, mais veuille l'homme (ibid., 230).***

L'idée unifiée de l'homme, idée intangible, est finalement rejetée au profit d'une multiplicité d'individus : le texte n'emprunte pas à une pensée préexistante, mais se rêve comme une parole fondatrice d'une humanité se caractérisant par sa variété. « Les hommes » sont à cet égard en construction, construction discursive, le texte « homme » et la chose « homme » étant appelés à advenir simultanément. La contribution de Ponge aux *Temps modernes* marque donc bien un souci de dialoguer avec le discours de Sartre, elle manifeste un compte tenu de sa parole, mais ce dialogue est conflictuel. Ponge persiste dans la voie qui est la sienne, en prenant le contre-pied des analyses de Sartre : il revendique la portée révolutionnaire (ou post-révolutionnaire) de ses écrits, la légitimité des discours scientifiques dans notre appréhension des choses, relit lui-même son propre parcours en plaçant l'édification de l'homme comme aboutissement de son œuvre. Mais surtout, il affirme le rôle fondateur des paroles (la sienne propre en l'occurrence) dans la constitution des choses, fussent-elles humaines.

La dédicace de « La Guêpe » à Sartre et Beauvoir revêt le même caractère ambivalent que le texte donné aux *Temps modernes* : comme toute dédicace, elle prend la forme d'un don amical, mais elle confère *a posteriori*<sup>637</sup> un sens polémique à certains passages du texte. Le premier mot, « hyménoptère », de même que les nombreuses allusions aux discours scientifiques, prennent ainsi une allure de réplique désinvolte aux injonctions de Sartre : Ponge affirme son autonomie d'écrivain, contre les conseils de Sartre.

Mais, au-delà de la figure de Sartre, c'est plus généralement contre la philosophie que Ponge est amené à réaffirmer la singularité de son entreprise durant cette période. La

---

<sup>636</sup> Michel Collot rappelle en effet que « depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, les découvertes scientifiques concernant les phénomènes vibratoires et ondulatoires ont servi d'arguments à une conception matérialiste du développement de la vie et de la conscience » (n. 5 de la p. 227, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 990).

<sup>637</sup> La dédicace est en effet postérieure de plusieurs années à la rédaction du texte.

---

conclusion de Sartre<sup>638</sup> fait ainsi directement écho à la fin de la lettre que Camus lui avait adressée en janvier 1943, et où il qualifiait le *Parti pris des choses* d'« œuvre absurde à l'état pur »<sup>639</sup>. Cette longue lettre témoigne, comme la lecture de Sartre, d'une approche philosophique du recueil : si Camus reconnaît que Ponge aborde la question de l'absurde « sur le plan de l'expression »<sup>640</sup> et non sur celui des idées, il affirme néanmoins que la problématique pongienne est réductible à un questionnement philosophique : « je crois ainsi qu'en réalité le problème du langage est *d'abord* un problème métaphysique, et que c'est comme tel qu'il est voué à l'échec »<sup>641</sup>. Pour finir, Camus dit plaisamment espérer que *Le Carnet du Bois de pins* va déboucher sur une théorie, « une Philosophie du Minéral », des « Prolégomènes à une métaphysique de l'Arbre » ou un « Essai sur les attributs de la Chose »<sup>642</sup>. On voit bien en quoi l'appréhension de Ponge par Camus peut se rapprocher de la lecture de Sartre : entreprise métaphysique dont les problèmes langagiers trahissent une « nostalgie de l'immobilité »<sup>643</sup> ou « nostalgie de l'unité profonde de l'univers »<sup>644</sup> notamment sensible dans « Le Galet », elle est œuvre de penseur, amenée à apporter sa pierre à l'édifice philosophique. Contrairement à ce qui se passe avec Sartre, c'est Ponge qui choisit de rendre public le dialogue qui se noue avec Camus, d'abord par l'adjonction des « Pages bis » aux *Proèmes* publiés en 1948, puis par la publication de la lettre de Camus dans le numéro d'hommage que la NRF lui consacre en 1956. Deux séries d'explications peuvent rendre compte de ce choix : dans le contexte de l'après-guerre, où les concepts philosophiques ont une influence certaine sur le discours critique, Ponge éprouve la nécessité d'explicitier ses positions à leur égard. Par la publication des « Pages bis », il s'agit en outre de montrer l'œuvre en cours d'élaboration, y compris dans le dialogue qui s'engage avec des discours extérieurs, discours qui permettent que se dégage la « qualité différentielle » de cette œuvre. Les « réflexions en lisant l'“essai sur l'absurde” », qui composent la première des « Pages bis », sont datées de 1941, et précèdent donc la lettre de Camus. La proximité entre les vues de ce qui deviendra *Le Mythe de Sisyphe* et la poétique de parti pris y est reconnue, et Ponge tente même de traduire son projet « en termes camusiens » : « lorsque le poème m'est pressant, c'est la *nostalgie*. Il faut la satisfaire, s'épancher (ou tenter de décrire) » (*PR*, I, 207). Mais la suite de ces réflexions s'attache à dégager une différence entre « l'essai sur l'absurde » et l'entreprise que Ponge conduit, la « nostalgie » étant identifiée au « *souci*

<sup>638</sup> « Ponge penseur est matérialiste et Ponge poète - si l'on néglige les intrusions fâcheuses de la science - a jeté les bases d'une Phénoménologie de la Nature » (J.-P. Sartre, « L'Homme et les choses », *op. cit.*, p. 270).

<sup>639</sup> A. Camus, « Lettre au sujet du “Parti pris” », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 386.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 390.

heideggerien », dont l'« homme nouveau » que Ponge cherche à créer se détourne : « L'homme nouveau n'aura *cure* (au sens du *souci* heideggerien) du problème ontologique ou métaphysique, - qu'il le veuille ou non primordial encore chez Camus » (*ibid.*, 209). Ponge applique ici à l'égard de « L'essai sur l'absurde » la méthode qu'il préconise dans « L'introduction au "Galet" » : accepter dans un premier temps « l'envahissement de sa personnalité par les choses », en l'occurrence par l'essai de Camus ; puis, « pour éviter que cela tourne au mysticisme » (*ibid.*, 203), nommer les qualités de cette chose pour s'en différencier.

Mais la réponse de Camus, pour amicale qu'elle soit, dénie cette différence, puisque la problématique du langage est identifiée à un problème métaphysique. Dans les pages rédigées après cette réponse, Ponge se positionne ainsi explicitement contre les idées et redéfinit (en la renommant) la métaphysique :

***Bien entendu le monde est absurde ! Bien entendu, la non-signification du monde ! Mais qu'y a-t-il là de tragique ? J'ôterais volontiers à l'absurde son coefficient de tragique. Par l'expression, la création de la Beauté Métaphysique (c'est-à-dire Métalogique). Le suicide ontologique n'est le fait que de quelques jeunes bourgeois (d'ailleurs sympathiques). Y opposer la naissance (ou résurrection), la création métalogique (la POESIE) (ibid., 213).***

Alors que l'entreprise littéraire était dans la lettre de Camus considérée comme le développement d'une réflexion métaphysique, le rapport est ici inversé, puisque la « Beauté Métaphysique » résulte d'un travail d'expression, et n'est pas éprouvée dans le manque (la nostalgie) : la métaphysique, rebaptisée « métalogique », et ainsi allégée de toute référence à une transcendance, est le résultat de la pratique d'écriture, et non plus une catégorie qui explique la littérature de l'extérieur. Inversant le rapport d'inclusion entre la philosophie (et plus particulièrement la métaphysique) et l'écriture, Ponge est en outre conduit à proposer une redéfinition de la poésie comme « création métalogique ». Grâce à la confrontation avec la pensée camusienne, Ponge circonscrit un espace poétique « hors magma » où pourrait s'inscrire son travail, et où il intègre même la problématique métaphysique pour mieux s'en détacher : la recherche de la « qualité différentielle » de l'œuvre - qualité la différenciant de la lecture qu'en fait Camus - amène donc Ponge à renommer la métaphysique et à proposer la définition d'une poésie acceptable à ses yeux.

Très tôt donc, il manifeste la volonté d'inclure dans sa démarche, au seuil de son œuvre (dans sa stratégie éditoriale, dans le geste dédicatoire), mais aussi à l'intérieur même de ses livres (comme dans le cas des « Pages bis » de *Proèmes*) le dialogue qui s'instaure avec la réception. Qu'il s'agisse d'inscrire sa différence au lieu même qui semble la menacer (par la publication dans *Les Temps modernes*, par exemple), ou d'incorporer les arguments d'un lecteur trop impérialiste dans le livre même - d'amener Camus en terrain pongien, en quelque sorte -, Ponge pratique le compte tenu des lectures qui sont faites de son œuvre.

Mais ce compte tenu ne prend pas toujours la forme d'un dialogue polémique, et Ponge peut recourir aux mots d'un lecteur, même lorsqu'il s'agit d'un philosophe. Le destin du court article critique que Bernard Groethuysen consacre aux *Douze petits écrits* dans l'œuvre de Ponge est à cet égard révélateur. Cet article est d'ailleurs lui-même le

---

prolongement d'une parole que l'écrivain lui avait adressé quelques années auparavant : le propos de Groethuysen s'articule ainsi autour de la problématique de la non adéquation entre « mots » et « pensée », qui était au cœur du « Proème à Bernard Groethuysen », écrit en 1924. Ce texte commençait par ces mots : « Les paroles ne me touchent plus que par l'erreur tragique ou ridicule qu'elles manifestent, plus du tout par leur signification » (*NR*, II, 309). Plus loin, Ponge écrivait : « la Pensée, ce ne sont pas les mots qui m'y feront décider ou changer quoi que ce soit » (*ibid.*). Le texte est en outre ponctué de deux références à Hamlet, héros de ce drame de l'expression. La recension de Groethuysen se conclut par la citation *in extenso* du premier des *Douze petits écrits*, (« *Excusez cette apparence de défaut...* »), le plus proche des préoccupations exprimées dans le « Proème », jusque dans sa forme, puisque, rappelons-le, ce texte liminaire se présente comme « une réplique d'Hamlet »<sup>645</sup>. Le court texte de Groethuysen reprend les termes du texte à lui adressé : « Le mot n'exprime pas la pensée. Il s'y joint. Ce sont deux êtres qui se sont rencontrés, et qui, heureux de s'être trouvés, se disent : toi et moi. Une alliance se forme alors, quelquefois. Mais la pensée continue son existence propre, et le mot de même »<sup>646</sup>. Alors que le « proème » de 1924 abordait cette inadéquation entre mot et pensée sur un mode tragique, Groethuysen insiste pour finir sur le refus du silence que manifeste le livre de 1926, et sur « la rencontre, l'heureuse rencontre » entre mot et pensée. La note se conclut sur cette phrase : « Une parole est née dans le monde muet »<sup>647</sup>. Là où le divorce entre mot et pensée condamnait en 1924 au renoncement ou à la satire, Groethuysen met l'accent sur la formulation « heureuse », malgré la menace du silence. L'expression « monde muet », on le sait, fera fortune sous la plume de Ponge, pour désigner sa propre entreprise d'écriture : la poétique de parti pris se conçoit comme un ensemble de mots arrachés au silence. Le 18 août 1940, Ponge note ainsi dans « Le Carnet du bois de pins » : « Ces sortes particulières de hangars, de préaux, de halles naturelles ont acquis leur chance de sortir du monde muet, de la mort, de la non-remarque » (*RE*, I, 385). L'expression « monde muet » revient de façon récurrente au début des années 1950, en particulier dans les textes qui constitueront *Méthodes*, jusque dans le slogan qui donne son titre à l'une de ces pièces : « Le Monde muet est notre seule patrie » (*M*, I, 629)<sup>648</sup>. Les préoccupations, et jusqu'aux termes employés dans ce texte, font encore écho aux mots de Groethuysen : si la redéfinition de la fonction de la poésie s'inscrit dans le contexte particulier de la crise générique initiée avec « Le Carnet du bois de pins », il s'agit bien de poursuivre dans l'écriture la « réconciliation » (*ibid.*, 630) de l'homme et du cosmos en faisant des poètes les « ambassadeurs du monde

<sup>645</sup> Titre original de ce texte lors de sa prépublication, dans *Le Disque vert*, en 1925.

<sup>646</sup> B. Groethuysen, « Douze petits écrits, par Francis Ponge », *Nouvelle Revue Française*, n° 163, avril 1927, p. 545.

<sup>647</sup> *Ibid.*

<sup>648</sup> L'expression scande également les trois premiers chapitres du *Pour un Malherbe*, écrits à partir de juin 1951. On la retrouve encore dans « Nous, mots français », écrit en 1978 : « Ah, Ne impediās musicam, le fonctionnement universel toujours là, ce mystérieux concert du monde muet, si magnifiquement symbolisé dum Capitolum scandet cum tacita uirgine pontifex, par l'impérissable scène revécue de la grande Vestale silencieuse aux côtés de mon double montant sacrifier à l'autel de nos Pères » (*NNR III*, II, 1291).

muet » qui, « comme tels, balbutient, murmurent, s'enfoncent dans la nuit du logos » (*ibid.*, 630)<sup>649</sup>. La formule est donc encore, dans ce texte de 1952, liée à la question d'une possible prise de parole : il s'agit de parler malgré tout, en vue d'une « rencontre » (Groethuysen) ou d'une « réconciliation » (Ponge), même impossible. Le « monde muet » apparaît bien comme ce qui motive la prise de parole, une « patrie » certes, mais dont il s'agit de sortir, qui désigne à la fois l'origine de l'écriture, et l'impossible à dire :

***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 (ibid., 631).***

Tout se passe donc comme si le retournement de la tonalité tragique du « Proème » de 1924 que discernait Groethuysen dès les *Douze petits écrits*, y privilégiant « l'heureuse rencontre » entre le mot et la pensée, était repris à son compte par Ponge<sup>650</sup>. La formule proposée par Groethuysen devient ainsi le lieu même où s'origine l'écriture selon Ponge. Dans ce texte de 1952, où Ponge refuse les impératifs, dogmatiques à ses yeux, d'une littérature engagée, la formule sert de contre-feu, pour affirmer la « fonction » décisive d'une écriture qui pourtant ne relève pas d'un engagement direct et explicite<sup>651</sup>. Sans que la dette à l'égard de Groethuysen soit à ce propos rappelée, on peut penser que Ponge s'étaie sur l'autorité intellectuelle de son ami philosophe pour riposter à d'autres philosophes (Sartre et Camus notamment) qui tentent de l'entraîner sur un terrain qui n'est pas le sien : « Le monde muet est notre seule patrie » est à cet égard l'un des textes les plus violemment polémiques à l'égard des impératifs de l'engagement. Ponge recourt aux mots d'un philosophe marxiste pour remettre en cause la survalorisation des grands sujets et de la pensée, en des termes extrêmement incisifs :

***Nous n'avons aucun sentiment d'une hiérarchie des choses à dire. [...] Nous ne voulons pas dire ce que nous pensons, qui n'a probablement aucun intérêt (on le voit ici). Nous voulons être DERANGES dans nos pensées. (L'ai-je assez dit ? Je le répète.) Le monde muet est notre seule patrie. Nous en pratiquons la ressource selon l'exigence du temps (M, I, 631).***

Ponge se réapproprie les termes de Groethuysen, sans en mentionner l'origine, et en fait même l'une des formules les plus caractéristiques de son entreprise d'écriture, notamment dans la polémique qu'il engage avec d'autres lecteurs<sup>652</sup> : le déploiement de

---

<sup>649</sup> Groethuysen écrivait en 1926 que chez Ponge, « le mot balbutie et la pensée s'agit. Ils se fuient et se disent : ce n'est pas toi. Balbutiements encore et retours inquiets » (« Douze petits écrits, par Francis Ponge », *op. cit.*, p. 545).

<sup>650</sup> En modérant toutefois l'optimisme de la note de Groethuysen, l'« heureuse rencontre » étant désignée comme une utopie impossible à atteindre.

<sup>651</sup> « 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 ; ils sont les ambassadeurs du monde muet » (*M*, I, 630-631).

<sup>652</sup> « Le monde muet est notre seule patrie » applique en quelque sorte les mots d'hommage que Ponge consacre à Groethuysen à sa mort, en 1946 : « Il se met à l'intérieur de Votre Pensée pour la débrouiller. Enchevêtré de citations. Il vous guide par vos propres sentiers, les plus fins, dès lors ensoleillés de bonté, de sourire » (« Note hâtive à la gloire de Groethuysen », *L*, I, 468).

l'œuvre se construit donc par des emprunts, des réponses, un dialogue avec les premières lectures.

Ponge pratique le compte tenu des lectures qui sont faites de son œuvre. Le geste est ambivalent. D'une part, il légitime ses lecteurs, et confirme le rôle de co-réalisateurs du texte qui leur est confié ; Ponge précise en effet son projet, et sa spécificité, à partir des discours extérieurs. Mais, dans le même temps, l'enjeu est de *répliquer*, par la relativisation ou même le démenti <sup>653</sup>, de réaffirmer l'autonomie de l'œuvre, et la souveraineté de l'écrivain.

### III.2.1.2. SE PRODUIRE

Les « Pages bis », comme les « Notes premières de "L'Homme" », proposent une relecture du parcours de Ponge, en relativisant notamment la fermeté toute minérale que les premiers lecteurs, tant Camus que Sartre, y avaient discerné. Leur situation dans *Proèmes* le confirme d'ailleurs : les deux textes s'y suivent, séparés des pièces regroupées dans la section « *Natare piscem doces* », pièces qui précèdent ou sont contemporaines du *Parti pris des choses* dans leur rédaction. Les nombreux livres et plaquettes que Ponge publie après la guerre s'attachent ainsi, à l'image de *Proèmes*, à donner à lire directement l'œuvre dans sa diversité, et dans son évolution, alors que cette évolution n'était jusque là perceptible qu'indirectement, à travers l'étude de Sartre, s'appuyant elle-même sur les « moments critiques » inédits. Malgré les difficultés éditoriales qu'il rencontre, Ponge s'emploie dans les années d'après-guerre à rendre visibles la diversité de ses écrits, et le versant critique, ou « méthodologique » de sa démarche, dans des publications qui restent certes confidentielles, mais significatives de la démarche qui consiste à « se produire » <sup>654</sup>. Les écrits consacrés aux peintres paraissent ainsi dans différentes publications luxueuses, accompagnés des œuvres des artistes (*Matière et mémoire*, avec les lithographies de Dubuffet, chez Murlot en 1945, « Notes sur "Les Otages". Peintures de Fautrier », suivies de vingt reproductions du peintre, chez Seghers, l'année suivante). Les écrits « contre-poétiques », comme la plaquette *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa* (Mermod, 1946), ou *Le Verre d'eau* (galerie Louise Leiris, avec des lithographies de Kermadec, 1949) sont également publiés dans les années d'après-guerre.

Mais surtout, avant même qu'il ne parvienne à publier *Proèmes*, Ponge fait paraître deux petites brochures, qui donnent déjà à lire directement les soubassements poétiques et critiques du *Parti pris des choses*, indépendamment de la glose qu'a pu en faire Sartre. *Dix Courts sur la méthode*, qui paraît chez Seghers en 1946, par son titre même, répond aux premiers discours critiques qui, selon Ponge lui-même, « [parlent] trop de J. Renard,

<sup>653</sup> On en rencontre un cas extrême à propos du « Papillon » : lors des réimpressions du *Parti pris des choses*, Ponge modifie la ponctuation du texte, de sorte que les analyses stylistiques que Sartre avait consacrées à ce texte se retrouvent littéralement sans objet.

<sup>654</sup> Selon l'expression des « Réflexions sur les statuettes figures et peintures d'Alberto Giacometti » : « Quelques-uns donc parmi notre génération diffèrent ainsi de *se produire*. Comme ils le purent, à leur façon. [...] Plus tard, ils feront des mâts de navire, - et longtemps, dans les nuits de l'avenir, c'est d'eux que dépendra le balancement des étoiles » (AC, II, 579, nous soulignons).

et pas assez de Descartes par exemple »<sup>655</sup>. La référence à Descartes se présente cependant de façon plaisante, et les textes que Ponge sélectionne pour la plaquette sont, précisément, parmi les moins discursifs de ceux que comporteront les *Proèmes* : les pièces versifiées comme « Le jeune Arbre », ou « Le Tronc d'arbre » y sont surreprésentées, de même que les textes les plus hermétiques, d'inspiration mallarméenne (« Pelagos », « Flot » ou « L'Avenir des paroles », qui clôt ce recueil de textes). La brochure s'ouvre sur « La Dérive du sage », texte cité à plusieurs reprises par Sartre<sup>656</sup>, qui lui conférait un sens absolu. Placé ici à l'ouverture de la plaquette de 1946, il revêt à nouveau un caractère emblématique, mais il se trouve en même temps relativisé : le titre est rétabli, le texte apparaît comme un moment dans le parcours de Ponge, nuancé par exemple par « Le Tronc d'arbre », où un rapport moins absolu au « Verbe » se donne à lire :

***Détache-toi de moi ma trop sincère écorce Va rejoindre à mes pieds celles des autres siècles [...] Décède aux lieux communs tu es faite pour eux Meurs exprès De ton fait déboute le malheur Démasque volontiers ton volontaire auteur (PR, I, 231).***

Les *Dix Courts sur la méthode* témoignent d'une volonté de « se produire », et de corriger l'image trop univoque que certaines lectures ont pu donner de l'œuvre : la plaquette exhibe ainsi les postures contradictoires à l'égard du drame de l'expression (de l'absolutisation du « Verbe » dont témoigne « La Dérive du sage » à l'expression résolue du « Jeune arbre »<sup>657</sup>, en passant par le dégoût des paroles, comme dans « Pelagos »<sup>658</sup>). Mais la brochure, tout en dévoilant ce qui sous-tend et précède l'écriture du *Parti pris des choses*, manifeste encore un refus de « s'expliquer », et place plutôt le lecteur face à un ensemble « déroutant », de même que les inédits envoyés à Sartre étaient censés le mettre en difficulté. Les textes, souvent hermétiques, laissent deviner les tensions sous-jacentes à ces années d'écriture, notamment par la récurrence de certains termes et thèmes (comme le masque, l'écorce, la figure de l'arbre), mais les textes les plus discursifs et explicatifs sont écartés de ces *Dix Courts*. En outre, les pièces ne sont pas disposées dans leur ordre chronologique, elles ne sont pas même datées, comme ce sera le cas lors de leur réédition dans *Proèmes* : les *Dix Courts sur la méthode* font état de la diversité des manières pongiennes d'avant le *Parti pris des choses*, sans permettre néanmoins de retracer un parcours de création.

*Liasse*, qui paraît chez l'éditeur lyonnais Armand Henneuse en 1948 (la même année que *Proèmes* donc), répond à une autre logique, notamment par le regroupement des textes en trois périodes distinctes (I. 1921-1924, II. 1930-1935, III. 1941-1945), et la datation de chaque pièce à l'intérieur de ces ensembles. Comme le montrent Jean-Marie

<sup>655</sup> Corr. I, I. 272, p. 280.

<sup>656</sup> Notamment le passage : « "Le Verbe est Dieu ! Je suis le Verbe ! Il n'y a que le Verbe !" » (PR, I, 183).

<sup>657</sup> « Parle, parle contre le vent / Auteur d'un fort raisonnement » (PR, I, 185).

<sup>658</sup> « Lui, ne voit qu'écorces, épluchures, / fragments honteux de masques qui s'incurvent, / et décide d'avorter la Mémoire / mère des Muses » (*ibid.*, 184).

Gleize et Bernard Veck, le livre marque « au plan de l'échafaudage de l'œuvre le passage du monument au mouvement »<sup>659</sup> en situant les textes dans le temps : en cela, *Liasse* propose un autre modèle esthétique que *Le Parti pris des choses*, et se distingue de l'impression d'immobilité qui pouvait se dégager du recueil de 1942. *Liasse* introduit donc le temps comme acteur essentiel du processus d'écriture et de lecture, le regroupement des textes de la dernière section appelant notamment une interprétation politique des pièces qui y sont regroupées, d'autant plus important que les poèmes de résistance de Ponge, comme on a pu le voir à propos de « La Pomme de terre »<sup>660</sup>, ne sont pas porteurs d'un discours explicitement politique. Mais la chronologie n'est pas le seul principe organisateur de ce livre, dont la scansion vise avant tout à exhiber un parcours politique : Jean-Marie Gleize et Bernard Veck montrent ainsi que les trois textes qui ouvrent chacun des trois moments de *Liasse* sont « à contre-temps »<sup>661</sup>, ce qui leur confère une signification politique plus prononcée. « Esquisse d'une parabole », placé en tête de la première section, exprime la nécessité de l'engagement socialiste, « Dialectique non prophétie » affirme une vision anti-capitaliste et marxiste de l'Histoire, « Sombre période » enfin, qui, plus explicitement que « Le Platane », se présente comme texte de résistance, ouvre la section des pièces écrites durant la guerre<sup>662</sup>. Alors que dans *Le Parti pris des choses* les circonstances particulières de l'appréhension de la chose étaient situées au second plan, la circonstance historique apparaît ici (provisoirement<sup>663</sup>) comme un élément de signification important dans la lecture des textes. Par là même, Ponge rend visible le caractère *engagé* de son écriture, et rétablit le lien, jusque là peu apparent et nié par Sartre, entre son effort de nomination d'une part, et d'autre part le temps historique, la temporalité humaine. « Baptême funèbre », dernier texte du recueil et hommage à René Leynaud, l'ami fusillé par les Allemands en 1944, contient même une réplique explicite à Sartre :

***Si bien donc qu'aujourd'hui qu'une absence plus longue nous est infligée ses amis survivants entre eux se proposant sa mémoire et moi pour me joindre à eux quittant la grotte où se donne cours une manie trop pétrifiante dit-on pour que j'ose y convoquer l'homme, FACE A UN TEL SUJET QUE PUIS-JE ? (L, I, 465).***

L'hommage rendu à l'ami disparu, le « sujet » choisi, résonnent comme un démenti aux interprétations de Sartre, qui n'est pas nommé, mais qui est ici visé, au-delà de l'allusion précise à la « manie pétrifiante », par la question posée, faisant écho à l'interrogation de Sartre (« Que vaut la littérature dans un monde qui a faim ? »). La question est métaphoriquement attribuée aux bourreaux (« Oh FACE A UN TEL SUJET comme si je

<sup>659</sup> J.-M. Gleize, B. Veck, *Actes ou textes*, op. cit., p. 75.

<sup>660</sup> Ce texte est en effet repris dans *Liasse*.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>662</sup> Dans la préoriginale (n° 5, *Poésie* 42), les deux textes, rassemblés sous le titre « La Permanence et l'opiniâtreté », étaient placés dans l'ordre inverse.

<sup>663</sup> Les pièces qui composent *Liasse* seront en effet dispersées par la suite dans *Lyres*, *Pièces*, et *Nouveau Recueil*. Pour une étude détaillée de cet essaimage, voir J.-M. Gleize et B. Veck, *Actes ou textes*, op. cit., p. 77-88.

faisais partie du peloton d'exécution », *ibid.*), et c'est finalement la prise de parole qui est posée comme une action, susceptible de procurer une résurrection matérialiste à l'ami disparu :

***AINSI qu'aux Lieux Communs ces vérités redites SOIT-IL et il suffit que ma bouche en décide par tout un chœur d'amis ICI RESSUSCITE : TANDIS QU'APRES LA SALVE PAR LEURS FUMEROLLES SEMBLANT DIRE QUE PUIS-JE LES CANONS DES FUSILS HORIZONTAUX S'INTERROGEAIENT ENCORE TU ETAIS TOI DEJA ET POUR TOUJOURS AU PARADIS DE NOS MEMOIRES PUR HEROS IMMEDIATEMENT RENE (ibid., 466).***

Endossant le rôle du prêtre laïque, Ponge affirme l'efficacité immédiate, dans l'« ICI », de la parole susceptible d'entraîner un chœur, et de redonner vie à ce qu'elle nomme. *Liasse*, dans son économie d'ensemble, et ce dernier texte en particulier, peuvent donc se lire comme une façon de revendiquer le terrain de l'action politique, refusé par Sartre à la poésie en général, et à Ponge lui-même. Mais la revendication opère selon des termes qui lui sont propres : la parole elle-même est action.

Avec *Proèmes*, qui paraît également en 1948, se confirment le mélange des temporalités et la volonté de rendre visible, dans son épaisseur temporelle et sa variété, une plus grande part des écrits. Nous ne revenons pas en détail sur les différentes postures et l'évolution de la poétique de Ponge que ce recueil donne à lire, et que nous avons abordées plus haut. Dans la perspective qui est présentement la nôtre importent davantage l'architecture du livre et la portée de l'acte éditorial qu'il constitue. Le titre même, finalement préféré à « Moments critiques », indique le statut générique problématique des textes ici regroupés : en utilisant le terme que, jusque là, il avait réservé à des textes isolés, pour désigner tout un pan de son œuvre, Ponge fait de l'intrication du poétique et de ce qui relève de l'avant-texte, ou du texte critique, ou de la réflexion méthodologique, l'un des traits saillants de son écriture. L'organisation du livre le confirme du reste, où textes en vers et en prose se jouxtent<sup>664</sup>. La première section, « Natare piscem doces », regroupe les textes écrits entre 1919 et 1933, date de fin de rédaction du *Parti pris des choses*, sans toutefois que l'ordre chronologique soit rigoureusement respecté, même si l'année de composition est indiquée. Cela confirme leur statut intermédiaire, suggéré déjà par le titre : ils valent à la fois comme document, « succès relatif » obtenu à un moment donné, et comme résultat méritant considération comme tel, indépendamment d'un ordre chronologique strict qui ne vaut donc pas comme ordre absolu. C'est dans cette dynamique que « Le tronc d'arbre » est extrait de cet ensemble chronologique, et constitue, à lui seul, la quatrième et dernière section du livre : il acquiert ainsi le statut de résultat durable, pouvant fonctionner en dehors d'un ancrage temporel précis. Sa place finale lui confère en outre une signification emblématique : l'arbre, pris dans un processus de renouvellement permanent, capable de livrer ses « écorces » aux « lieux communs », figure en quelque sorte le geste même de la publication des *Proèmes*. « Pages bis » et « Notes premières de "L'Homme" » constituent respectivement les deuxième et troisième section du livre.

Cette organisation rend donc manifeste une conception de l'écriture comme

<sup>664</sup> Ce qui était certes le cas dans *Liasse*, mais les uns étaient en caractères romains, les autres en italiques.

processus se déroulant dans le temps, avec, en amont de la publication du *Parti pris des choses*, des textes propres à relativiser l'impression de clôture et de perfection émanant du recueil, et, en aval, un dialogue plus ou moins explicite avec les lectures qui en ont été données : le caractère processuel de l'écrit se prolonge donc au-delà de la publication même, ce que l'économie de *Proêmes* rend tangible, en incorporant dans l'œuvre publiée le dialogue engagé avec la réception. Mais le livre dans son ensemble peut également, et pour des raisons proches, se lire comme une affirmation de souveraineté : les « Pages bis » et les « Notes premières » revendiquent ainsi, on l'a vu, une autonomie par rapport aux discours philosophiques tenus sur l'œuvre. La première partie est également une émancipation en acte à l'égard d'une autre figure d'autorité, celle de Paulhan. « *Natare piscem doces* » souligne bien que l'élève Ponge n'entend plus avoir de maître. La personne à qui s'adresse prioritairement ce proverbe fait d'autant moins de doute que le « Mémoire » qui ouvre les *Proêmes* est émaillé des différents jugements défavorables formulés par Paulhan : « infailibilité un peu courte » (sur *Le Parti pris des choses*), « tremblement de certitude », « petit livre » susceptible de rendre son auteur « ridicule ou odieux » (*PR*, I, 164) auprès de ses lecteurs, à propos de *Proêmes*. La fin de ce « Mémoire » explicite le fait que la publication de *Proêmes* est pour Ponge le moyen de susciter directement un lectorat, en court-circuitant la médiation de Paulhan :

***Dès lors, je me décidai. « Il ne me reste plus, pensai-je (je ne pouvais plus reculer), qu'à publier ce fatras à ma honte, pour mériter par cette démarche même, l'estime dont je ne peux me passer. » Nous allons voir... Mais déjà, comme je ne me fais pas trop d'illusions, je suis reparti d'ailleurs, sur d'autres frais (ibid.)***

Alors qu'au début du texte il était question d'obtenir l'estime « d'une certaine personne » (*ibid.*), la reconnaissance lectorale, présentée certes comme un horizon nécessaire à l'écriture, est impersonnelle, et doit se conquérir par un face à face direct avec des lecteurs anonymes, par la publication. Cette rencontre souhaitée avec un public propre, que l'œuvre se constitue elle-même (et qui ne repose pas sur des relations personnelles de son auteur), n'est cependant pas dissolution des malentendus : la dernière phrase, où Ponge se positionne déjà « ailleurs », suggère que le décalage spatio-temporel, et les possibles malentendus qui en découlent, ne sont pas abolis par ce livre, qui semble même susceptible de les renforcer. Il n'en reste pas moins que *Proêmes*, à travers ce texte liminaire, par le geste que constitue sa publication et par sa structuration, manifeste le désir de Ponge de se produire, de donner à lire lui-même son parcours à un lectorat à constituer, en tenant compte des lecteurs existants, mais en s'émancipant dans le même temps de leur tutelle.

### III.2.1.3. VERS L'ATELIER DES PEINTRES

Cet « ailleurs », c'est aussi l'atelier des peintres, vers lequel Ponge se tourne au milieu des années 1940 : en 1944, il écrit le texte sur Emile Picq, et commence la même année la « Note sur "Les Otages". Peintures de Fautrier ». L'année suivante paraît *Matière et mémoire*, en collaboration avec Dubuffet. En 1946 et 1947, Ponge écrit ses deux premiers textes sur Braque (« Braque le réconciliateur » et « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir »). « Courte méditation réflexive aux fragments de miroir », le texte

consacré à Charbonnier, est également écrit en 1946. Tous ces textes, écrits sur commande, sont au service d'un objet qui leur est extérieur : préface à un catalogue d'exposition, accompagnement d'œuvres d'un artiste dont la notoriété excède notoirement celle de Ponge (dans le cas de Dubuffet notamment), etc. Mais, en 1948, ils sont tous repris dans *Le Peintre à l'étude*, et paraissent chez Gallimard : par là même, ils s'autonomisent, et rentrent dans l'œuvre propre de Ponge. Le livre de 1948 n'efface pourtant pas le caractère circonstanciel de ces écrits, qui ont donc un double statut : ils sont pris dans une économie d'échanges - au sens premier du terme, que Ponge se plaît à rappeler -, au service d'une autre œuvre, et dans le même temps, repris dans un livre, isolés des œuvres picturales qui leur sert de « sujet », ils acquièrent une valeur intrinsèque. A plusieurs reprises, Ponge rappelle en effet les circonstances de l'écriture, et le rôle d'adjuvant économique que joue le « littéraire » dans ce type d'écrits. C'est notamment le cas dans le texte consacré à Fautrier :

***Les peintres, ou leurs marchands, semblent désireux que leurs tableaux donnent lieu à paroles. [...] C'est qu'il faut (enfin, cela paraît non seulement tolérable mais utile), il faut attirer le public. [...] Eh, bien, on pourrait le faire tout autrement que par de la littérature, voire même que par des paroles. Par exemple, on pourrait se borner à diffuser des reproductions sur petits papiers. Sans un mot (sinon l'adresse de la galerie). On pourrait même, dans telle galerie, interdire toute parole, n'accepter que les billets de mille, et le geste d'emporter la toile. Mais non, plus il y a de paroles, plus il y a de public. [...] On dit [au public] : c'est bien, pour telle ou 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. Espèce pas très sûre de ses désirs ou plaisirs. [...] Alors écoutez ces messieurs littérateurs amis du peintre. S'ils sont devenus amis, ce peut être, évidemment, pour beaucoup de raisons (variées, diverses). Ils peuvent y avoir eu intérêt, bien sûr. Et il faut tenir compte de cela. Mais enfin, le monde n'est pas forcément toujours si méchant, si simplement, si uniment méchant. 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. Alors, ça aussi, il faut en tenir compte (PAE, I, 98-99).***

C'est une conception de la parole littéraire comme désintéressée, détachée des contingences économiques, qui est ici crûment démythifiée : la *liberté* de l'écrivain n'est pas donnée d'emblée, elle est même, d'une certaine manière, une abstraction idéalisante s'appuyant sur une mise entre parenthèses, voire un déni des conditions matérielles de l'écriture. Prenant le risque d'amoindrir la légitimité de son propre discours, Ponge appelle son public à un « compte tenu » des conditions d'énonciation de la parole du « littéraire », prise elle aussi dans un réseau de relations de pouvoirs et de rapports de force économiques : dans le contexte de l'écriture sur les peintres, la finalité pragmatique de l'écrit étant très déterminée (« [fournir] des raisons » pour acheter des tableaux), la dépragmatisation est elle-même amoindrie. « Tenir compte » de la situation de parole du « littéraire », c'est ramener l'usage de la liberté que peut faire l'écrivain à la juste mesure de l'existence humaine, elle-même prise dans des contingences pratiques. Refusant de situer sa *liberté* sur un plan ontologique, Ponge préfère exhiber une aliénation partielle, et attirer l'attention du « public » sur de telles contingences, quitte à ce que ses lecteurs se situent en connaissance de cause par rapport à elles : l'engagement résultant d'une telle

attitude renvoie donc à une responsabilité formelle de l'écrivain qui assume sa position socio-économique et appelle son public à adopter un parti pris en connaissance de cause, plutôt qu'il ne réside dans la délivrance d'un message énonçant ce qu'est une attitude libre. Ancrer l'écrit dans la circonstance, aussi triviale et anti-littéraire qu'elle puisse paraître en première approche, c'est donc l'inscrire dans un temps historique, et proposer une forme d'engagement en marge de celui qu'entend Sartre, implicitement rejeté ici du côté de l'idéalisme.

A bien des égards en effet, *Le Peintre à l'étude* apparaît comme un pas de côté, voire un explicite contre-pied aux positions de Sartre : le fait que Ponge s'attache à des « choses » humaines est en soi une réponse à l'accusation de déshumanisation. La question est d'autant plus centrale que, dans les textes consacrés à Fautrier et à Braque, Ponge insiste sur la mise en cause de l'homme, et à la refondation, par l'art, d'un homme nouveau. Les faces défigurées des *Otages* de Fautrier ont pour effet « chez les plus intelligents ou les plus ambitieux » d'inspirer « la résolution [...] de changer le monde et de changer l'homme » (*ibid.*, 103), et Ponge précise plus loin :

***Nous voilà donc en face d'un sujet nouveau, d'une importance (négative) telle qu'il peut en résulter une nouvelle mythologie, une nouvelle religion, une nouvelle résolution humaine. Cette religion n'est pas tout à fait celle de la liberté : c'est celle de l'humanité, avec ce qu'elle implique de discipline consentie et aussi, en face de ses bourreaux et de leurs complices, d'intransigeance (ibid., 107).***

Si le « sujet » abordé par Fautrier est d'importance, son esthétique ne s'appuie pas sur une « religion de la liberté », et l'humanisme dont elle est porteuse est un humanisme en devenir, résultant de la prise de conscience du spectateur face aux tableaux. Mais cette prise de conscience, cet acte<sup>665</sup> auquel appelle Fautrier, sont d'autant plus forts que le matériau utilisé est présent, palpable : Ponge décrit longuement la préparation de la toile, l'application du « mortier pâteux, adhésif », « excrément » dont la « présence fort sensible » (*ibid.*, 112) rend seule possible l'expérience esthétique et politique que propose Fautrier. La peinture, en tant qu'elle est prise en compte d'un matériau, empatement, est agissante.

Les textes consacrés à Braque prolongent cette réflexion et la radicalisent : « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir » notamment, commence par désigner comme critère du « goût, en fait d'art moderne », la reconnaissance des œuvres « efficaces et motivées » (*PAE*, I, 137). Cette efficacité est finalement reconnue à Braque, dont l'œuvre, avec celle des autres artistes modernes, parmi lesquels Ponge se range, est susceptible de faire advenir un homme nouveau :

***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 (ibid., 140).***

On retrouve ici l'idée rencontrée déjà à propos des « Notes premières de "L'Homme" », et suggérée dans la « Note sur "Les Otages" », que l'homme résulte de l'acte artistique, et que, réciproquement, l'humanisme ne saurait constituer un principe de composition a

<sup>665</sup> « Chaque toile vous attire, vous amène à elle, provoque en vous un mouvement, vous incite à une action virile » (*ibid.*, 111).

*priori*. Mais, si Fautrier abordait un grand sujet, Ponge insiste en revanche sur le fait que Braque atteint un tel résultat en s'en tenant aux sujets les plus communs, et qu'il agit sur le monde par l'intérêt qu'il manifeste à son matériau. La peinture chez lui « ne représente rien » (*ibid.*, 138), et c'est là ce qui lui confère son efficacité révolutionnaire : « les artistes (et les révolutionnaires) changent le monde. Ils changent la demeure humaine. Ils changent la nature, la société et l'homme lui-même » (*ibid.*). Alors que Sartre, dans « L'Homme et les choses », déniait à Ponge la possibilité d'être « poète » et « révolutionnaire », ce dernier revendique à nouveau, par l'intermédiaire de Braque, la double posture, en renversant terme à terme les arguments de Sartre : c'est parce que le peintre opacifie les signes, rend sensible son matériau, sort de la représentation, qu'il peut agir sur le monde et sur son public, être « efficient ». A travers la figure de Braque, et plus généralement du peintre, Ponge revendique un mode d'action propre, autonome à l'endroit des principes extérieurs, adoptés *a priori*, et, plus généralement, à l'égard de ce que Ponge appelle les « idées ». Ainsi peut-on entendre cette remarque de « Braque ou l'art moderne comme événement et plaisir » en un sens anti-sartrien :

***Et plus d'échafaudage, si prestigieux soit-il. Plus d'idées. 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. Point de porte-à-faux. Le tableau est fini quand il a chassé l'idée, qu'on est arrivé au fatal. La tête libre (ibid., 139).***

De même, la phrase qui conclut « Braque le réconciliateur », « qu'on nous laisse à notre laboratoire », où Ponge s'inclut explicitement, s'inscrit dans ce mouvement d'autonomisation : les artistes ont leur propre voie d'accès à des vérités inédites, leurs propres moyens d'actions - qui s'appuient sur la prise en considération de leur matériau, garantie d'un anti-idéalisme - et n'ont pas de compte à rendre. Cette idée traverse tous les textes qui composent *Le Peintre à l'étude* : il n'est pas indifférent que Ponge l'exprime à propos des peintres, alors même que Sartre avait rapproché son entreprise de celles de Juan Gris et de Braque, pour conclure à l'échec de son projet révolutionnaire, et que, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, l'exclusion de la poésie du champ de l'engagement littéraire était préparée par le parallèle entre écriture poétique et peinture. Le texte consacré à Charbonnier explicite d'ailleurs ce contre-pied. Après avoir cité les pages de « L'Introduction au "Galet" », où il affirme être incapable de « faire la critique d'un spectacle ou d'une œuvre d'art », faute de « [pouvoir] même conquérir la moindre impression un peu juste, ou complète », Ponge s'autocommente ainsi :

***C'est pourtant la vérité ! Et comment se fait-il que je ne m'y tienne pas constamment ? Sans doute parce que, dans ce monde où je m'engage, j'accorde et accorderai toujours volontiers bien des choses - et d'abord, par exemple (tenez), qu'existence précède essence ou déterminisme liberté - jusqu'à préfacer des catalogues ou donner ma vie pour une idée... Pourvu qu'aux miroirs on m'accorde - ou mettons seulement qu'aux fragments de miroir on m'accueille, on m'accepte - expression avant mots ou pensée (« Courte méditation réflexe aux fragments de miroir », PAE, I, 126).***

L'accord aux slogans sartriens apparaît ici comme un écart par rapport à une « vérité » ailleurs formulée, mais cet assentiment, décrit comme une faiblesse, peut être compensé par le primat accordé à l'expression sur la pensée<sup>666</sup>.

La souveraineté de l'artiste, revendiquée notamment dans ce livre, s'affirme contre

Sartre, mais également contre la doctrine communiste de l'art : « [éprouvant] sa différence », Ponge, à l'instar de Braque, cherche à « se distinguer » (*ibid.*, 129), refusant donc que la règle de l'art lui soit dictée de l'extérieur, au nom de doctrines qui lui sont étrangères. De plus en plus, le communisme s'apparente à une telle hétéronomie. En effet, le reproche de traiter de « sujets communs », voire dérisoires, n'émane pas seulement de Sartre et des partisans de l'existentialisme. A cet égard, l'écrivain communiste Ponge<sup>667</sup> fait problème aux communistes eux-mêmes. Pour en mesurer les enjeux, il est intéressant de s'arrêter un instant sur la polémique qui agite les *Lettres françaises* à son propos. Le 24 novembre 1945, sous le titre « Trois poètes et la dialectique », Georges Mounin oppose ainsi Aragon et Ponge. Il regrette chez le premier « tout un côté poète officiel, tout un côté prince des poètes », et voit chez lui « une illustration de notre actualité qui restera », avant d'ajouter :

**Mais à côté, un seul mot de Ponge ira plus profond, vivra plus loin. « L'Homme est l'avenir de l'homme ». Aragon n'était pas fait pour dire cela comme ça<sup>668</sup>.**

A cet égard, Ponge est emblématique, avec Eluard et René Char, d'un effort matérialiste de refondation de l'humanisme : « A côté de Marx, plusieurs poètes, au lieu de raisonner sur l'homme éternellement, ont choisi de le prouver par l'action »<sup>669</sup>. A la réaction indignée de Léon Moussinac qui paraît quelques jours plus tard dans le même journal, on mesure ce que de telles affirmations ont de provoquant dans un organe de presse communiste. Léon Moussinac rappelle l'exigence d'un engagement direct et explicite : dans ce contexte, minimiser la figure d'Aragon, qui a incarné « l'espoir et le sens de l'Histoire » pendant la guerre, est insupportable : « la voix d'Aragon a été celle de la France. Voilà le fait ». Par contrecoup, Ponge, Eluard et René Char sont rejetés du côté du jeu : « Nous demeurons debout dans la clarté, [...] nous avons encore trop à risquer et à combattre. Les temps du jeu ne sont pas venus »<sup>670</sup>. La question des sujets est donc également cruciale d'un point de vue communiste, même dans une optique anti-sartrienne. Peu après la parution de *Proèmes* et du *Peintre à l'étude*, Georges Mounin consacre à nouveau un article à Ponge : il s'en prend à l'empressement de Sartre à « changer *Le Parti pris des choses* en longue métaphore existentialiste inconséquente »<sup>671</sup>, et s'attache à montrer le caractère authentiquement communiste de la démarche de

<sup>666</sup> L'« expression » vient aussi, plus étrangement, avant « les mots » : peut-être faut-il y voir une manière de désigner l'expression comme processus, mouvement (« rage »), et non comme assemblage de « mots » immobiles, « mots-choses », pour reprendre l'expression de Sartre.

<sup>667</sup> Communiste jusqu'en 1947 : les textes rassemblés dans *Le Peintre à l'étude* sont donc contemporains de l'éloignement du PCF.

<sup>668</sup> G. Mounin, « Trois poètes et la dialectique », *Les Lettres françaises*, 24 novembre 1945, p. 1.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>670</sup> L. Moussinac, « Un poète et la circonstance », *Les Lettres françaises*, 8 décembre 1945, p. 1.

<sup>671</sup> G. Mounin, « L'anti-Pascal ou la Poésie en vacances : Francis Ponge », *Critique*, n° 57, juin 1949, p. 494.

Ponge, *bien qu'il* n'aborde pas des thèmes d'importance. Georges Mounin ressent en effet la nécessité de combattre l'impression que pourrait donner *Le Parti pris des choses* de s'adresser à des privilégiés oisifs : « Je crois que, du point de vue communiste, Ponge a raison [...] puisque les communistes français ont bataillé pour que les métallos parisiens puissent aller passer quinze jours aux Sables d'Olonne, à Cassis, à La Boissière-le-Déluge, et faire provision de tous leurs yeux de poèmes de Ponge »<sup>672</sup>. Pourtant, si les thèmes d'élection ne disqualifient pas complètement sa démarche, la fin de l'article suggère bien qu'ils font de lui malgré tout un écrivain mineur : « Ce serait un assez beau titre déjà d'en faire un poète des congés payés. [...] Il y a place pour *Des Etats-Unis* de Vladimir Pozner, qui dépeint l'impérialisme *at home*, et pour *Le Parti pris des choses* qui ne le dénonce pas, mais apporte sa pierre au bonheur de l'homme »<sup>673</sup>.

Si ce dernier article est postérieur à la publication du *Peintre à l'étude*, il est révélateur du fait que Ponge est amené à défendre l'efficacité politique de sa démarche artistique aussi face aux communistes. A cet égard, les deux textes consacrés à Braque, par leur titre même, marquent une prise de distance claire par rapport aux attendus d'un art communiste. Faire de Braque un « réconciliateur », c'est à première vue aussi le poser comme contre-révolutionnaire, la réconciliation s'opposant au conflit susceptible d'amener un changement de régime. La fin du texte aborde frontalement la question, et répond au reproche fait à Braque d'être un artiste « bourgeois »<sup>674</sup>. Ponge le retourne et souligne que le bien-être que l'œuvre procure à celui qui la regarde est celui obtenu lorsqu'« une révolution a été accomplie et un nouveau régime amené à sa perfection » (*PAE*, I, 135). De ce point de vue, la « réconciliation » que Braque nous donne à éprouver est une réconciliation à venir, celle d'un ordre nouveau. Malgré des divergences apparentes, l'argument de ce premier texte est donc cohérent avec les vues développées dans « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », dont le titre est lui aussi polémique : constituer l'art comme événement, c'est l'affranchir des impératifs de représentation d'une Histoire dont il serait le témoin plus que l'acteur. Mais la provocation du titre réside surtout dans le lien opéré entre « événement et plaisir », ce dernier terme, qui tendrait à rabattre l'art du côté d'une jouissance « bourgeoise », étant incompatible avec l'acte attendu d'un artiste communiste. Pourtant, comme dans le texte précédent, le plaisir procuré par Braque est celui d'une révolution déjà opérée, d'une « victoire [...] atteinte »<sup>675</sup>. Et Ponge s'emploie à démontrer que, pour hétérodoxe qu'elle puisse paraître aux yeux du PCF, l'esthétique de Braque est authentiquement marxiste : elle traduit en acte l'une des *Thèses sur Feuerbach* - « les philosophes n'ont fait

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 498.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 498-499.

<sup>674</sup> Bien des années plus tard, en 1974, c'est encore à propos du caractère « bourgeois » de l'art de Braque que se consommera la rupture avec *Tel Quel*.

<sup>675</sup> Elle est atteinte grâce au choix de sujets humbles, justement : « Ce qui m'assure aussi bien de la profondeur où s'est livré le combat, du niveau auquel la victoire est atteinte, la cause gagnée, c'est le choix des sujets de cette peinture. [§] Il s'agit des objets les plus communs, les plus habituels, terra à terre » (*PAE*, I, 139).

interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe, c'est de le *transformer* »<sup>676</sup> - à laquelle Ponge fait une allusion appuyée :

***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 (PAE, I, 138).***

A la fin du texte, la démarche de Braque est à nouveau envisagée en termes marxistes : « le ton le plus simple » que Ponge discerne, l'absence de « cri de triomphe » (*ibid.*, 141) qu'il relève, se justifie du fait que « cette synthèse que constitue tout chef-d'œuvre de l'art ne figure qu'un palier dans la dialectique » (*ibid.*, 140-141). Tout en s'inscrivant dans une démarche marxiste et révolutionnaire, Ponge revendique donc explicitement l'autonomie de l'artiste, et dénie au Parti toute légitimité à édicter une doctrine esthétique. Or, ce texte, commandé par la Galerie Maeght à l'occasion d'une exposition de Braque, s'adresse à un public communiste : Ponge le propose d'abord aux *Lettres françaises*, qui le refusent<sup>677</sup>, avant qu'il ne paraisse finalement dans *Action*, en janvier 1947.

Si Ponge souligne dans *Le Peintre à l'étude* le caractère circonstanciel des textes qui le composent, leur dépendance à l'égard des œuvres dont ils parlent, et, plus généralement, du marché de l'art, ce livre est aussi, paradoxalement, le lieu où il affirme avec vigueur l'autonomie du geste artistique, entendu certes comme un acte politique, mais indépendant des théories de l'engagement et des doctrines partisans. C'est donc aussi le rapport au public qui est précisé dans ces pages : les œuvres dont Ponge parle ici tirent leur légitimité, contre les « idées » qui prétendent les légiférer, de l'effet qu'elles produisent sur le spectateur. Cet effet est la preuve que l'œuvre est agissante, « efficiente », pour reprendre le mot de « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir » (*PAE*, I, 137). L'autonomie de l'artiste se conquiert ainsi dans le face à face avec le public. Mais la question, pour centrale qu'elle soit dans ce livre, apparaît de façon complexe : Ponge y parle à la fois comme écrivain et comme spectateur. Par ailleurs, si le contact direct avec la matérialité de l'œuvre est le moyen privilégié d'éprouver son efficacité, Ponge assume ici le rôle de « littéraire » critique, de médiateur entre l'œuvre et son public.

A plusieurs reprises, *Le Peintre à l'étude* apparaît comme un prolongement du *Parti pris des choses* : le tableau, comme l'œillet, est un défi « au langage ». Ponge le rappelle ainsi au début de la « Note sur "Les Otages" » : « la bonne peinture sera celle dont, essayant toujours de parler, on ne pourra jamais rien dire de satisfaisant » (*ibid.*, 98). A propos de Braque encore, la question de « l'innommable », qu'il faut tenter de dépasser par un effort de nomination, fait retour, rattachant l'étude sur la peinture à l'appréhension des choses qui ailleurs guide son écriture. L'« événement » que constitue l'œuvre pour celui qui la regarde, tient notamment à la prise de conscience « que l'individu, encore, n'existe pas à vrai dire, sinon comme désordre innommable et chaos, plus que la société,

<sup>676</sup> K. Marx, *Thèses sur Feuerbach*, XI, *Œuvres*, III, *Philosophie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1033, cité par R. Mélançon, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, n. 3 p. 950.

<sup>677</sup> On en comprend les raisons, même si Ponge s'en offusque : « Les LETTRES françaises m'ont refusé un grand article (sur Braque). Il était plein de génie, et très orthodoxe (cela va très bien ensemble quoi qu'on en pense) mais j'y traitais l'humanisme par-dessous la jambe » (*Corr.* II, I. 397, p. 51).

que la nature ». Mais cet « innommable » ne saurait être considéré comme un terme : ***Innommable ? Qu'est-ce à dire ? Voilà que nous atteignons le point. Car enfin nous voilà aux prises avec les casseroles, les brocs, les caisses de bois blanc, un outil, un caillou, une herbe, un poisson mort, un morceau de charbon. 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. Comme nous les avons choisis aussi éloignés que possible de l'ancien pittoresque, de l'ancien décor, voire de l'ancien langage, nous avons donc et n'avons plus dès lors qu'à les renommer, honnêtement, hors de tout anthropomorphisme, comme ils nous apparaissent chaque matin (ibid., 140).***

La confusion entre point de vue créateur et point de vue critique est ici portée à son comble : les objets énumérés renvoient certes à ceux que l'on peut rencontrer dans les tableaux de Braque, mais ce sont presque tous aussi des « choses » pongiennes, de sorte que le *nous* qui suit désigne simultanément les « artistes modernes » travaillant à l'élaboration d'un « Ordre à venir », et la communauté des spectateurs engagés dans la tentative pour « renommer » les choses, à la suite des tableaux de Braque. Dans le même temps, Ponge précise, *via* Braque, sa position d'artiste, il met en acte sa méthode créatrice, en appliquant à la « chose » Braque la démarche d'imprégnation sensible, et l'effort de nomination de ce qui résiste à la mise en mots. Mais il figure également une réception idéale de l'œuvre d'art : elle consiste à reconnaître l'efficace en soi de l'œuvre, et l'altération qu'elle provoque.

***OUI j'entends bien que les œuvres d'art doivent être d'abord pour me plaire, me divertir, m'exalter au besoin : CERTES. (Je mâche aussi mon foin de vérités premières.) MAIS - et de cela je me persuade tout seul, du moins en de certains chemins - il leur faut avant tout me CHANGER. Et donc d'abord me tendre, contracter : bouleverser un peu cette partie de moi-même qui n'a pas encore changé (« Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », PAE, I, 137).***

Ce changement que provoque l'œuvre chez celui qui la regarde se traduit pleinement en acte par l'effort de nomination « honnête » que Ponge évoque à la fin de son texte. La réception adéquate, celle qui permet à l'œuvre d'être véritablement agissante, se superpose donc exactement à la posture créatrice, et plus précisément à la poétique de parti pris. De cette confusion entre postures critique et créatrice, on pourrait conclure que les peintres dont parle Ponge ne sont que des prétextes pour parler de lui<sup>678</sup>. Mais, plus profondément, il semble que la position indécise qu'occupe Ponge dans ses premiers textes sur l'art permette de manifester l'homologie entre la démarche créatrice qu'il met en œuvre, et la réception qu'il cherche à susciter. Être critique et créateur, c'est tout un, puisqu'il s'agit de mettre le spectateur - ou, pour l'œuvre littéraire, le lecteur - dans un rapport à l'œuvre identique à celui que l'artiste entretient avec la « chose » qui constitue son sujet : l'autonomisation revendiquée dans *Le Peintre à l'étude* coïncide aussi avec la figuration de la réception. Elle ne représente donc pas un repli autotélique, ni un désengagement. Il est enfin à noter que, tout en revendiquant pour la réception de

---

<sup>678</sup> De fait, les textes les plus développés sont ceux où Ponge s'attache à souligner la parenté de démarche entre son œuvre et celle des artistes qu'il évoque : il distingue ainsi chez Fautrier une « rage de l'expression » (*ibid.*, 108), et le *nous* qui traverse les deux textes consacrés à Braque est la marque la plus visible d'une parenté profonde ressentie avec le peintre.

l'œuvre d'art des modes d'appréhension indépendants à l'égard des systèmes philosophiques ou idéologiques, Ponge fait de la production de paroles une forme d'accomplissement de l'entreprise de communication. Assumant par ailleurs son rôle de médiateur entre des artistes et leur public en devenir, il ne refuse pas le rôle des paroles médiatrices que sont les discours critiques : au milieu des années 1940, Ponge occupe donc une position complexe où il réaffirme l'autonomie de l'artiste contre les discours constitués, tout en reconnaissant la nécessité de paroles extérieures à l'œuvre pour la légitimer et lui offrir un plein accomplissement.

#### III.2.1.4. S'EXPLIQUER

Cette autonomie ambiguë de l'artiste, que Ponge formule d'abord à propos des peintres, est simultanément mise en œuvre pour son propre compte. « Je ne saurais jamais m'expliquer », pouvait-on lire au début des *Douze petits écrits*. Vingt ans plus tard, cette phrase n'est plus d'actualité, et Ponge, tout en émettant des réserves sur l'exercice de l'explication de texte, multiplie les exposés méthodologiques. Au début de « My creative Method », il revient d'ailleurs sur ce 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 raison) ? Car non, vraiment, maintenant, je ne conçois nullement impossible, nullement déshonorant, niais, dupe, ou grotesque (vaniteux) de tenter de m'expliquer. [...] Qu'est-ce donc qui a changé ? Ce qui a changé, c'est mon existence par rapport aux autres, c'est qu'une œuvre existe, et qu'on en a parlé. Que cela est posé, s'est imposé comme existence distincte, et ma « personnalité » dans une certaine mesure aussi. Ainsi ces choses : mon œuvre, ma personnalité, je puis les considérer maintenant comme toute autre chose, et écouter (répondre à) l'appel à minima qu'elles objectent aux explications qui en ont été données. Il faut que je corrige leurs fausses interprétations (ou définitions). En général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d'ordre plutôt philosophiques (métaphysiques), et non tellement esthétiques ou à proprement parler littéraires (techniques). C'est à cette statue philosophique que je donnerais volontiers d'abord quelques coups de pouce. \* Première ligne du premier texte de ma première plaquette (Douze petits écrits, N.R.F., 1926) (M, I, 519).***

La valeur réflexive de « s'expliquer », dans le cours de ce passage, est complexe : si Ponge consent finalement à se prendre lui-même comme objet, c'est qu'il s'agit, littéralement, de s'envisager « soi-même comme un autre », objectivé, devenu « chose » grâce aux discours d'autrui. Les discours externes sont à la fois ce contre quoi se déploie l'explication de soi (et de son œuvre) - il s'agit de « [corriger les] fausses interprétations » -, et ce qui l'autorise, en conférant une « existence distincte » à l'œuvre : de même que les tableaux de Braque ont le pouvoir de « changer » celui qui les regarde, l'œuvre et son créateur se trouvent changés par les paroles tenues à leur propos. « S'expliquer », dans cette perspective, ne consiste pas seulement à considérer réflexivement le geste créateur, mais aussi à prolonger le processus d'altération réciproque entre l'œuvre et ses lecteurs. Il est à cet égard remarquable que la plupart des textes méthodologiques que Ponge écrit répondent à une demande de lecteurs : le titre même de « My creative Method » reprend la formule de Betty Miller, à qui Ponge rend explicitement hommage. Son texte est par

ailleurs une commande de l'universitaire allemande Gerda Zelter-Neukomm, pour sa revue *Trivium*, ce qu'il mentionne également :

***Bien que les textes très courts dont est composé ce mince recueil ne contiennent explicitement aucune thèse philosophique, morale, esthétique, politique ou autre, la plupart des commentateurs en ont donné des interprétations relevant de ces diverses disciplines. Plus récemment, deux ou trois critiques ont enfin abordé l'étude de la forme de mes textes. La revue Trivium a publié l'une de ces études et comme j'en exprimais mon contentement, elle m'a demandé d'ajouter moi-même quelques commentaires sur ce que l'un de mes critiques les plus bienveillants, Mrs. Betty Miller, a appelé ma méthode critique (ibid., 527)<sup>679</sup>.***

En rappelant dans le texte les circonstances qui président à son écriture, Ponge explicite une nouvelle fois la question de l'autorisation réciproque de la parole, entre lui et ses lecteurs : la prise de parole est légitimée par la demande de la revue *Trivium*, et le titre du texte, pouvant paraître quelque peu narcissique et grandiloquent, est lui-même emprunté à une critique<sup>680</sup>. Mais, réciproquement, Ponge s'autorise à décerner des *satisfecit* : la demande de *Trivium* fait suite à un « contentement » qu'il exprime, la reprise de la formule de Betty Miller légitime en retour son article. Plus largement, c'est malgré tout une position de maîtrise à l'égard du sens de son œuvre que Ponge assume : il prétend lutter contre les « fausses interprétations », désignent celles qui, « enfin », répondent à ses attentes. Il s'agit d'attirer finalement les lecteurs sur le terrain où se situe résolument l'œuvre : celui de la littérature, contre la philosophie. Dans « My creative Method » se retrouvent donc les ambiguïtés que nous avons relevées à propos du *Peintre à l'étude* : l'autonomie revendiquée s'accompagne d'un recours ressenti comme nécessaire à des paroles extérieures. Le discours des autres (lecteurs) est à la fois une nécessité et un danger, exigeant du créateur qu'il réaffirme son autorité.

La « Tentative orale » et « La Pratique de la littérature » répondent également à des sollicitations extérieures : la première, prononcée le 16 janvier 1947, a eu lieu sur l'initiative du club *Maintenant*. La seconde est une conférence prononcée en juillet 1956 devant les étudiants de la *Technische Hochschule* de Stuttgart, à l'invitation de Max Bense et d'Elisabeth Walter. Dans les deux cas, Ponge rappelle dans le cours de son intervention ces sollicitations, insérant son discours « méthodologique » dans un ensemble d'échanges avec ses lecteurs. La nouveauté de ces deux derniers textes est qu'ils retranscrivent des interventions orales. « Tentative orale » notamment, ne cesse d'attirer l'attention de l'auditoire sur cette situation de parole, selon une problématique malgré tout proche de celle exposée dans « My creative Method ». Dès le début de sa conférence, Ponge s'interroge ainsi justement sur le « genre » qu'il s'apprête à pratiquer, pour en défaire l'évidence : la situation de parler devant un public n'a rien de naturel, elle est au contraire qualifiée d'« assez fantastique » (*M*, 649). La stabilité des rôles que postule la situation codifiée de la conférence est mise en question : Ponge souligne la « passivité du public » qu'elle suppose, face à « une espèce de désinvolture, de brutalité,

<sup>679</sup> Ponge fait ici référence à l'article de Betty Miller, « Francis Ponge and the Creative Method », *Horizons*, n° 16, septembre 1947, p. 214-220.

<sup>680</sup> En conservant le titre anglais, Ponge rend d'ailleurs visible cet emprunt.

d'assurance » du conférencier (*ibid.*), qu'il souhaiterait éviter. Toute la « Tentative orale » consiste donc à sans cesse rappeler sur les conditions matérielles de son déroulement, jusqu'à mettre en cause le « genre » même de la conférence. Finalement, Ponge feint ironiquement d'y revenir, soulignant par là même ce qui sépare la *performance* qu'il vient d'accomplir d'une conférence telle qu'on l'entend habituellement :

***Je crois qu'il ne faut pas être trop ambitieux, revenir à la modestie. Couper les ailes à la grandeur, à la beauté. Et peut-être nous faut-il donc ici même redescendre par degrés au seul ton convenable à ce genre de causerie, oui, au seul ton convenable, au ton joli cœur, par degrés. En France, une conférence ce n'est pas un manifeste, c'est quelque chose de gentil. Quand André Maurois parle, il ne tient pas à sortir des lois du genre (ibid., 668).***

Ponge fait un pas de côté par rapport aux codes de la conférence, adoptant une position comparable à la situation d'intériorité/extériorité qu'il entretient à l'égard de la poésie, et qu'il rappelle d'ailleurs à cette occasion. Décrivant l'effort qui le guide pour « sortir du manège », en décrivant par exemple son effort pour exprimer une « idée profonde » de la serviette-éponge, Ponge précise que « personne n'a eu l'idée que c'était cela la poésie » (*ibid.*, 665), avant de rappeler plus loin son indifférence à l'égard de la forme poème : « Tant pis si cela ne fait plus des poèmes. Les poèmes nous nous en moquons » (*ibid.*, 666).

Cette déstabilisation du cadre énonciatif de la « Tentative orale » permet de faire ressortir, en acte, la possibilité d'établir un lien direct avec le « public » venu assister à une conférence, en « [démolissant] quelque peu - oh, pas rageusement - ces photos, ces miroirs, ces idées » que les premiers critiques ont pu « prendre » de Ponge (*ibid.*, 663). Comme l'indique 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 »<sup>681</sup>. Pourtant, cette autorisation en acte de la parole s'étaye malgré tout, comme dans « My creative Method », sur les discours antérieurement tenus sur l'œuvre : certes, il s'agit cette fois de susciter directement un public en dehors des médiations critiques, mais ce contact direct avec un lectorat en devenir est redevable aux paroles précédemment produites autour de l'œuvre. Ponge affirme ainsi que c'est « quelque réponse du public » qui lui confère une « existence distincte enfin probable » (*ibid.*, 654) et le décide à prendre la parole à l'oral. Il précise un peu plus loin :

***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. [...] 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. 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. [...] Quand on a eu cette impression, qu'on est arrêté par les miroirs, par les réponses du public, à ce moment-là il peut vous venir l'idée de casser un peu la glace ou de déchirer la photo. Vos textes, vos écrits, prennent aussi le même caractère. Ils***

<sup>681</sup> V. Kaufmann, *Le Livre et ses adresses*, op. cit., p. 119.

***vous paraissent comme des glaces, comme des miroirs, il semble que vous y soyez enfermé. On essaie de corriger par d'autres textes. Bien sûr c'est comme cela que l'œuvre continue, par des réflexions, des justifications, des explications, des théories. Quelquefois cela se produit, cette modification, ce changement, ces répercussions, cela se produit (même, on ne fait pas d'explication, de théories), cela se produit dans l'intérieur des œuvres, de votre production authentique : il s'y produit comme des reflets ; on arrive à répondre de l'intérieur (ibid., 655-657).***

Plus explicitement encore que dans « My creative Method », les « preuves de lecture » sont posées comme l'acte de naissance de l'écrivain : la lecture agit rétrospectivement sur l'auteur, qui se trouve « changé », et, en aval, elle devient le moteur même de l'écriture, puisque « c'est comme cela que l'œuvre continue ». Mais ce changement apparaît ici de façon plus univoque comme un enfermement dont il devient impératif de sortir : l'image de la photo désigne ce changement comme un figement mortifère. Prendre la parole pour « s'expliquer », c'est donc sortir de la fixité spéculaire pour se remettre en mouvement, redevenir l'acteur de son propre devenir : réfléchir plutôt qu'être réfléchi. Imposée de l'extérieur par des discours ressentis comme pétrifiants<sup>682</sup>, la discursivité apparaît donc comme le mouvement par lequel l'œuvre peut affirmer sa vie propre. La « Tentative orale », même dans sa retranscription écrite, garde trace des redites, bégaiements, hésitations en quoi elle consiste principalement : même si, dans ce passage, Ponge semble l'exclure de sa « production authentique », elle constitue bien une « réponse de l'intérieur »<sup>683</sup>. Il s'agit de sortir de l'enfermement d'une relation spéculaire avec les premiers lecteurs, et de déployer un discours susceptible d'établir dans l'immédiateté de l'échange oral un lien avec un autre public.

La « Tentative orale », ainsi considérée comme une tentative pour instaurer un lien direct avec le public, se différencie en partie de « My creative Method », qui, malgré les réticences maintes fois exprimées à « expliquer » les textes, propose finalement un certain nombre de formules, d'outils, susceptibles de rendre compte de la « chose » que constitue l'œuvre. Ce texte occupe à cet égard un statut intermédiaire. Il est, comme la « Tentative orale », une exemplification de la méthode pongienne, la « rage de l'expression » ailleurs manifestée à propos du bois de pins, du mimosa, de l'œillet, ayant cette fois pour sujet la propre œuvre de Ponge<sup>684</sup>. Mais cette méthode aboutit en l'occurrence à des formules qui visent à rendre compte de l'œuvre : il ne s'agit pas d'un art poétique - les « vérités » finalement énoncées étant bien relatives à la chose considérée, à savoir l'œuvre de Francis Ponge. Cependant, le texte propose des outils de lecture spécifiques, pas que ne franchit pas la « Tentative orale ». Comme *Le Peintre à l'étude*, « My creative Method » fait de la démarche de parti pris un modèle de réception (et non seulement de création), mais il s'agit cette fois aussi de proposer un métalangage

---

<sup>682</sup> A travers l'image de la photographie et du reflet mortifère, Ponge renvoie en quelque sorte à Sartre le reproche de pétrification.

<sup>683</sup> La reprise de ce texte dans *Le Grand Recueil* dément d'ailleurs *a posteriori* cette exclusion première.

<sup>684</sup> « My creative Method », adoptant en effet la forme du journal, est en cela proche des textes qui composeront *La Rage de l'expression* : fragments datés, répétitions, esthétique inchoative multipliant les plans d'un discours à venir et les reprises du discours en son commencement, sont les traits les plus saillants de cette parenté.

spécifique.

Comme dans l'ensemble des textes de cette époque, Ponge engage la polémique avec la philosophie, et plus précisément avec les lectures philosophiques de son œuvre, à partir des « idées »<sup>685</sup>. C'est d'abord l'ambition de connaissance dans l'écriture littéraire que Ponge réaffirme : contre les idées absolues et abstraites, il revendique les « idées expérimentales » (*M*, I, 516). Et cette connaissance expérimentale se confond avec l'exploration langagière : d'où l'impossibilité d'expliquer les poèmes, puisqu'ils sont énoncés « *en termes propres* » (*ibid.*, 529), c'est-à-dire que le savoir dont ils sont porteurs réside dans leur expression même, et ne saurait se traduire en concepts, en « idées ». « S'expliquer », dans cette perspective, ne consiste donc pas tant à proposer une glose précise des textes qu'à développer un « discours sur la méthode »<sup>686</sup>, méthode créatrice entendue ici comme véritable épistémologie<sup>687</sup>. Il s'agit dès lors de contester la philosophie sur son propre terrain, celui de la connaissance, et cette confrontation devient de plus en plus directe au fil du texte, jusqu'à devenir l'objet principal du propos, dans le « PLAN » du 31 janvier 1948 : « Poèmes, non à expliquer (Socrate). [...] Supériorité des poètes sur les philosophes » (*ibid.*, 533). A l'occasion de cette confrontation, Ponge est amené à situer son propre discours selon des catégories génériques<sup>688</sup>. Il revendique sans réticence le genre du discours qu'est la littérature, fidèle en cela à son désir initial de situer résolument ses écrits dans cette discipline artistique : « œuvre d'art littéraire », l'expression est répétée à plusieurs reprises (notamment *M*, I, 518). Mais la spécification du genre, à l'intérieur de la littérature, est plus problématique : il s'agit de maintenir l'homologie entre la défiance de l'œuvre à l'égard de « telle ou telle classification préalablement entendue » (*ibid.*, 521) lorsqu'il s'agit d'approcher le réel, et la façon dont elle se présente à ses lecteurs. D'où la nécessité d'« inventer un genre nouveau » (*ibid.*, 516) : « la définition-description œuvre d'art littéraire » (518). Tout en se situant *dans* la

<sup>685</sup> « Les idées ne sont pas mon fort » (*M*, I, 515), peut-on lire dès la première phrase. Cette phrase réécrit parodiquement l'*incipit* de la *Soirée avec monsieur Teste* (1896) : « La bêtise n'est pas mon fort » (P. Valéry, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 15). Mais, outre cette référence, la phrase permet d'engager la polémique avec la philosophie.

<sup>686</sup> Contrairement à ce qui se passait avec les *Dix Courts sur la méthode*, Ponge propose cette fois un texte ouvertement discursif.

<sup>687</sup> Significativement, Ponge s'emploie à déplacer les significations attachées à la création artistique : elle est ici rapprochée d'une démarche scientifique, et ainsi dépouillée de la part de mystère, voire d'inspiration, qui lui est régulièrement associée. En 1970 encore, l'*incipit* de *La Fabrique du Pré* (publié dans la collection « Les Sentiers de la création », chez Skira) redit cette réticence à l'égard du terme *création* : « Je n'aime pas trop ce mot, car selon Démocrite et Epicure, rien ne se crée de rien dans la nature (c.a.d. rien n'est créé). [...] C'est du latin *creationem*, de *creare*, du sanscrit *kri*, faire. *Créer* : "action d'inventer, de fonder, de produire, de nommer à un emploi (pratique)" (Littré, t. I, p. 887) » (*FP*, II, 426). A partir de l'étymologie et de Littré, la création est extraite de la sphère de l'imagination personnelle et envisagée comme geste pragmatique, impliquant une *relation* du créateur à d'autres êtres humains.

<sup>688</sup> Le même phénomène s'était produit, on l'a vu, lors de la discussion engagée avec Camus : considérant la philosophie comme un des « genres littéraires », Ponge était conduit en retour à se situer à l'égard de ces genres, se qualifiant d'« artiste en prose (?) » (*PR*, I, 215).

littérature, Ponge désigne ses écrits d'abord par des actes de langage (« définir », « décrire »), composant un mot nouveau. Ce « nouveau genre » apparaît explicitement dans la suite du texte comme anti-poétique, et en relation plus étroite avec d'autres pratiques discursives, comme le dictionnaire, avec lequel l'œuvre entend rivaliser<sup>689</sup>. En outre, la nouvelle catégorie proposée transcende les partitions génériques habituellement admises, et recoupe même des formes littéraires très diverses :

**Genre choisi : définitions-descriptions esthétiquement et rhétoriquement adéquates. Limites de ce genre : son extension. Depuis la formule (ou maxime concrète) jusqu'au roman à la Moby Dick par exemple (ibid., 522).**

En nommant lui-même le « nouveau genre » qu'il crée, Ponge réclame de la part de ses lecteurs une posture critique similaire à celle qu'il adopte dans son écriture : de même qu'il revendique « une forme rhétorique par objet » (ibid., 533), il faut inventer une catégorie générique par œuvre lue. Mais cette singularité revendiquée est en même temps englobante. Ponge pointe d'ailleurs lui-même le paradoxe de sa posture : l'*extension* du genre spécifique de son œuvre rend problématique sa valeur classificatoire<sup>690</sup>.

« My creative Method », par la nomination de la forme nouvelle que Ponge revendique, donne donc des outils spécifiques pour lire l'œuvre. La formulation d'un métalangage spécifique est l'un des traits frappants de ce texte. En effet, après la nomination de ce genre nouveau, Ponge propose de nouvelles formules pour décrire son travail :

**En somme voici le point important : PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS. Certains textes auront plus de PPC à l'alliage, d'autres plus de CTM... Peu importe. Il faut qu'il y ait en tout cas de l'un et de l'autre. Sinon, rien de fait. (Ce n'est qu'une des rubriques :) « Partir des mots et aller vers les choses » (Rolland de Renéville) : eh bien, c'est faux. On nous reprochera d'un certain côté d'attendre nos idées des mots (du dictionnaire, des calembours, de la rime, que sais-je...) ; mais oui, nous l'avouerons, il y faut employer ce procédé, respecter le matériau, prévoir sa façon de vieillir, etc. (Cf. les Propos métatechniques, déjà.) Nous répondrons pourtant que cela n'est pas exclusif et que nous demandons aussi à une contemplation non prévenue et à un cynisme, une franchise de relations sans vergogne, de nous en fournir aussi (ibid., 522).**

<sup>689</sup> Ce que Ponge explicite dans le « proème » final de « My creative Method », en des formules devenues célèbres : « Il faut que mon livre remplace : 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas) 4° le dictionnaire de rimes (de rimes intérieures, aussi bien), 5° le dictionnaire des synonymes, etc., 6° toute poésie lyrique à partir de la Nature, des objets, etc. » (ibid., 536). Tout en revendiquant une place à part pour la littérature, Ponge place donc la « poésie lyrique » dans la même série que les dictionnaires qu'il énumère : la littérature est une nouvelle fois considérée comme une pratique linguistique aux frontières poreuses, en continuité avec les autres usages de la langue. Par ailleurs, l'antilyrisme est ici précisé : il s'agit d'absorber le lyrisme, quitte à le transformer en lui conférant un usage pratique (heuristique), plus que de le rejeter en bloc.

<sup>690</sup> On retrouve là un mouvement contradictoire rencontré plus haut à propos de Sarraute, qui redéfinit le roman selon les critères de sa propre esthétique, tout en en faisant un genre qui tend à s'identifier à toute la littérature. L'une s'empare d'un genre déjà existant tandis que l'autre privilégie la nomination de nouvelles formes, mais la tension entre une revendication de singularité absolue et un désir de totalisation est commune.

La première phrase que nous citons présente toutes les marques formelles de la formule, voire du slogan : les lettres capitales, caractéristiques comme souvent chez Ponge de ce qui mérite d'être inscrit, gravé, de même que la reprise abrégée des deux expressions, leur confèrent ainsi le rôle d'outils critiques réutilisables. En contexte, « PARTI PRIS DES CHOSES » cesse de désigner un livre précis et reçoit un sens métapoétique, l'expression désignant ici un processus d'écriture. Le « COMPTE TENU DES MOTS » est le principe nouveau, à égalité d'importance, que Ponge introduit ici, et qui constitue évidemment une réponse aux « fausses interprétations » négligeant « la forme » de son travail pour n'y voir qu'un ensemble d'idées. En inventant la formule « compte tenu des mots », immédiatement disponible comme catégorie critique, Ponge demande (et favorise) une lecture proprement littéraire de ses textes, prenant en compte leur caractère d'« œuvre d'art littéraire ». Mais cette première différenciation (à l'égard des lectures philosophantes) est suivie d'une seconde, cette fois à l'endroit des écrivains - comme Rolland de Renéville, néo-surréaliste de la revue *Le Grand Jeu* : il s'agit une nouvelle fois de se différencier sur deux fronts, à l'égard d'une assimilation philosophique oublieuse du matériau linguistique, et vis-à-vis de la poésie, (d'une certaine poésie), jugée négligente à l'endroit du réel et des « choses ». Contre des lectures qui simplifient l'œuvre à partir de catégories exogènes, Ponge tend à imposer plusieurs formules qui doivent être prises en compte simultanément pour aborder son œuvre : il forge les outils critiques susceptibles d'en rendre compte de façon adéquate.

Mais, de façon de plus en plus marquée, Ponge « s'explique » de l'intérieur même de ses textes, de sorte que l'écriture même se confond avec la recherche méthodologique. La discursivité présente dans « Tentative orale » ou « La Pratique de la littérature » n'est pas l'attribut exclusif des textes destinés à être d'abord oralisés. *La Seine*, écrit en 1947 et 1948, réhabilite spectaculairement l'élément liquide, dévalué dans *Le Parti pris des choses*, et le modèle discursif qui s'y attache : le « discours liquide fluent » (*La Seine*, I, 254) s'impose comme la manière adéquate d'en parler. Une fois encore, le modèle discursif est explicitement désigné comme un contre-pied aux analyses sartriennes. Quelques pages plus loin en effet, Ponge revient une nouvelle fois sur le « grand rêve nécrologique » que discernait Sartre dans son œuvre :

***Loin de moi, en effet, bien qu'on ait cru pouvoir me l'attribuer, de désirer une catastrophe telle que l'homme y disparaisse et que mes écrits, seuls incorruptibles témoins de son passage sur la terre, y demeurent comme tels coquillages vides sur une grève déserte, au su et au vu de la seule étendue (ibid., 256).***

Comme dans la « Tentative orale », Ponge s'interroge longuement sur le genre du discours qu'il est en train de pratiquer, et qui se détermine aussi *contre* la parole sartrienne : l'invention générique à laquelle il aboutit, « discours liquide fluent », se trouve donc motivée de l'intérieur, et constitue une réponse qui est aussi un infléchissement notoire de sa poétique. L'incorporation de la recherche générique au texte publié est également un moyen de persuasion, le lecteur assistant à l'élaboration du cadre communicationnel dans lequel il se trouve inclus. Il s'agit, par l'invention générique, de façonner un lectorat distinct de celui que peut produire l'appréhension de Ponge *via* Sartre. Le lecteur auquel s'adresse Ponge est même en quelque sorte un anti-Sartre :

***Tu le sais, il m'est naturel (et à vrai dire je ne puis faire autrement) pour penser et pour écrire, de m'appuyer sur les choses extérieures. Si bien qu'il a pu, après tout, me paraître raisonnable de borner mon ambition à un recensement et à une description à ma manière de ces choses extérieures. Non que je quitte pour autant l'homme : tu me ferais pitié de le croire. Mais sans doute m'émeut-il trop, à la différence de ces auteurs qui en font le sujet de leurs livres, pour que j'ose en parler directement. Il suffit ! J'ai pu m'en expliquer ailleurs (ibid., 246).***

En s'expliquant sur sa pratique d'écriture de l'intérieur même de son œuvre, Ponge privilégie l'adresse directe à un lecteur qu'il guide au plus près - exhibant même de façon humoristique la désinvolture suffisante de l'auteur sûr de son fait - contre l'influence que pourrait exercer une autre autorité intellectuelle. Par rapport aux textes manifestant une posture anti-poétique du début des années 1940, où les adresses directes au lecteur (notamment dans « Le Mimosa ») se multiplient, la figuration du lecteur apparaît ici explicitement contre des lectures réelles antérieures. Ponge réinstaura par là même une situation de parole où se déploient des luttes d'influence, et il choisit de rendre apparents ces rapports de pouvoir qui se jouent entre l'auteur, ses lecteurs institutionnels et le lecteur « impliqué » (Iser) auquel le lecteur empirique est appelé à s'identifier. « Tu me ferais pitié de le croire » : Ponge exhibe la posture autoritaire qu'il est conduit à adopter dans la lutte de souveraineté qu'il mène à propos de son œuvre. Mais, en accentuant de façon caricaturale cette posture, il souligne précisément l'écart entre lecteur impliqué et lecteur empirique, et désigne le caractère tout symbolique du contrôle qu'il entend exercer sur la lecture. La situation est d'autant plus complexe que le « genre nouveau » qu'une fois encore il entend inventer manifeste un « compte tenu » des paroles de Sartre : adoptant cette forme, Ponge infléchit sa poétique en fonction de discours externes. D'une part donc, il reconnaît implicitement être « changé » par les paroles de Sartre, et de l'autre il fait la démonstration de la maîtrise totale qu'il entend exercer sur son texte, en modelant un lecteur idéal sur ses propres valeurs<sup>691</sup> : le genre du « discours liquide fluent », que le lecteur est appelé à co-construire, est donc simultanément une modification de la « chose » Ponge par la parole de Sartre, et un geste d'autonomisation radical à l'égard de cette parole, par la suscitation d'un lectorat spécifique à l'œuvre.

Les dernières pages du livre rappellent cette autonomisation, et désignent de manière ambiguë la dissolution de la figure d'auteur comme un aboutissement de l'écriture : on ne sait trop finalement si la première personne renvoie à celui qui écrit ou à la Seine elle-même. Au début de ce passage en effet, il paraît clair que le *je* désigne l'écrivain :

***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***

---

<sup>691</sup> Outre le passage que nous venons de citer, Ponge rappelle ironiquement en de nombreux endroits la dépendance du lecteur au bon vouloir de l'auteur. A propos des « chansons » composées par « maint poète » (Bernardin de Saint-Pierre, Nodier, Apollinaire...), Ponge conclut ainsi : « De telles chansons ne sont nullement notre propre. Nous ne sommes pas trop désigné pour les dire. Il ne nous intéresse donc pas trop de les dire. *Ni vous de les entendre* » (ibid., 274, nous soulignons). La maîtrise des effets est encore exhibée en cet autre passage : « Ici, un signe de mon doigt suffira sans doute pour te faire souvenir des analogies développées dans la première partie de ce discours, et saisir immédiatement le magnifique écho dans la rhétorique d'une telle proposition. Je n'y peux résister » (ibid., 288).

**obstacles précipitamment dressés, par mon esprit lui-même, pour se barrer la route (ibid., 295).**

Mais la suite rend plus incertaine cette identification, de sorte que la chose en personne, la Seine, semble prendre la parole :

**Qu'importe donc. Qu'importe que le soleil et l'air prélèvent sur moi un tribut, puisque ma ressource est infinie. Et que 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 adventices. Puisque enfin j'ai formé mon école et que tout m'apporte de l'eau, tout me justifie. 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 [...] Et je sais bien que je ne suis ni l'Amazone, ni le Nil, ni l'Amour. Mais je sais bien aussi que je parle au nom de tout le liquide, et donc qui m'a conçu peut tous les concevoir. Parvenu à ce point, pourquoi coulerais-je encore, puisque je suis assuré de ne cesser de couler en toi, cher ami ? Ou plutôt, pourquoi coulerais-je encore, sinon pour m'étendre et me relâcher enfin ? Comme en la mer... Mais là commence un autre livre, - où se perd le sens et la prétention de celui-ci... (ibid., 296-297, nous soulignons).**

A la fin du livre donc, la voix de l'auteur, qui s'était attachée à se *distinguer* et à faire une démonstration d'autorité, s'efface pour donner la voix à l'objet de son discours lui-même, l'instance de l'auteur étant même désignée comme un obstacle contre lequel se déploie le livre. La pleine réalisation de ce livre, son achèvement, suppose l'abolition de cette instance surplombante, et l'accès à l'embouchure : la mer, qui se confond ici avec la bouche du lecteur. Avec cet abandon à un autre qui s'approprie le livre, c'est aussi la question de la maîtrise du sens, de la « prétention » à le contrôler, qui se trouve dépassée. Alors que *Le Parti pris des choses* se situait d'emblée en un point où s'élève une parole impersonnelle, détachée des rapports de force qui régissent les « paroles en situation » dans la conversation orale, ce détachement fait dans *La Seine* l'objet d'une conquête, acquise *in extremis* à la fin du livre. Entre *Le Parti pris des choses* et *La Seine*, l'œuvre de Ponge est résolument entrée dans un réseau d'échanges discursifs, et constitue elle-même une « parole en situation », lieu de rapports de force dont il faut tenir compte, y compris pour les dénouer. Mais cette conquête d'une parole impersonnelle est ambiguë : prenant la parole « malgré son auteur », la Seine se comporte bien comme un auteur qui cherche à s'agréger « mille adhésions, mille affluents et désirs », à « [former] son école ». Si elle se nourrit de la contradiction, des rivières affluentes, c'est-à-dire, pour reprendre l'analogie qui parcourt toute l'œuvre, des discours « adventices » et d'une polyphonie certaine, c'est pour mieux les absorber et affirmer la force de son cours. Dans ce passage apparaît de manière frappante une tension structurelle de la poétique de Ponge après la guerre : le désir de connaissance dans l'écriture, allié à la volonté jamais démentie de proposer à ces lecteurs des « outils d'expression » susceptibles de leur redonner la parole, supposent qu'effectivement la figure d'auteur s'amuisse, au profit d'une situation de communication qui desserre les contraintes pragmatiques exercées sur le destinataire. Mais, dans le même temps, la nécessité ressentie par Ponge de réaffirmer sa singularité radicale, sa « qualité différentielle », pour se constituer un lectorat spécifique, l'amène à renforcer la présence auctoriale : désigné comme mal nécessaire, caricaturé en tyran, l'auteur n'en est pas moins un acteur redevenu central, dont la disparition finalement espérée paraît conjecturale. Dans *La Seine*, comme dans la plupart

des textes qu'il écrira par la suite, Ponge choisit néanmoins de souligner les contradictions de la situation de communication dans laquelle il plonge son lecteur.

Le déploiement des dispositifs d'adresse, compte tenu des discours critiques existants, le développement de la discursivité et l'invention de formes nouvelles sont également des traits marquants des pages du *Savon* écrites durant la guerre et l'immédiat après-guerre. La figuration d'un lecteur en miroir, à qui s'adresse le texte de manière privilégiée, apparaît certes dès 1943 dans le « THEME ABSTRAIT » :

***Violente envie de faire toilette. Cher lecteur, je suppose que tu as parfois envie de faire toilette ? Pour ta toilette intellectuelle, lecteur, voici un texte sur le savon \* Coligny, juin 1943 ... Voici donc, cher lecteur, pour ta toilette intellectuelle (si tu es de mes amis, tu en sens parfois impérieusement le besoin), voici un petit morceau de vrai savon (S, II, 368).***

Le « cher lecteur », à qui est tendu le texte, est celui qui, à l'image de l'auteur, ressent une « envie de faire toilette », et c'est même cette similitude de désir qui permet que s'établisse un lien amical. Dès cette époque, la « volubilité » du savon et le « bafouillage » sont valorisés<sup>692</sup>, avant donc que la réception des premiers écrits n'intervienne dans le développement de l'œuvre. A partir de la lettre de Camus reproduite au sein même du livre, où ce dernier émet des réserves quant au caractère trop elliptique des extraits que lui avait envoyés Ponge, masquant les « intentions »<sup>693</sup> de l'auteur, un infléchissement notoire apparaît dans le texte : tentant de répondre aux attentes de son correspondant, au silence de Paulhan qu'il interprète également comme une réserve, Ponge change radicalement de genre, et choisit de donner une forme théâtrale à son texte, afin de donner à entendre (et à voir) la polyphonie concentrée dans les quelques lignes qui composent le « PRELUDE AU SAVON ». Ce choix est en effet un compromis : Ponge précise après-coup que « Camus [...] s'occupait alors beaucoup de théâtre » (*ibid.*, 373), sous-entendant qu'en se faisant lui-même dramaturge il tente de s'attirer ses faveurs, mais s'applique à (ré)inventer un genre, au sein de ce mode de représentation. La « pièce » qui suit est en effet qualifiée de « saynète » ou « momon », dont Ponge propose des définitions, à partir de Littré. Le momon est ainsi une « œuvre d'art comportant sa propre caricature, ou dans laquelle l'auteur ridiculiserait son moyen d'expression » (*ibid.*, 374). L'invention du momon, comme, dans *La Seine*, celle du « discours liquide fluent », est à la fois une réponse à une demande lectoriale, et un moyen de se situer « ailleurs », selon le mot du « Mémoire » ouvrant les *Proèmes*, la théâtralisation du texte étant poussée jusqu'à sa caricature dans le momon. Ce momon du « Savon » compte parmi ses personnages deux philosophes, un abbé, un poète et un « lecteur absolu ». Les philosophes sont bien des adjouvants du poète dans sa tentative pour détourner le lecteur absolu du suicide, où risquerait de l'entraîner l'abbé Gribouille qui, négligeant le savon, se plonge dans la source du Jourdain. Si, finalement, Ponge abandonne la forme théâtrale - « pas digne d'un écrivain de [son] genre » (*ibid.*, 379) - la figure du « lecteur absolu » demeure de façon pérenne comme l'une des figures de l'adresse. Ce « lecteur absolu »,

<sup>692</sup> Par exemple, dans le fragment daté du 8 juillet 1943 : « Dieu merci, un certain bafouillage est de mise, s'agissant du savon, touchant le savon. Il y a plus à bafouiller qu'à dire touchant le savon » (*ibid.*, 370).

<sup>693</sup> « Quant au *savon*, vos intentions m'échappent un peu, alors que d'habitude, elles sont *très claires* pour moi » (*ibid.*, 372).

plus haut désigné comme « jeune homme absolu » (*ibid.*, 369), pour qui il est urgent d'écrire, s'inscrit dans la série des « jeunes hommes » qu'il s'agissait, dès « Rhétorique » (1929-1930), de sauver « du suicide » (*PR*, I, 192) ou du « jeune homme vêtu comme un arbre », exhorté à « [parler] contre le vent » dans « Caprice de la parole » (*ibid.*, 185)<sup>694</sup>. Mais une autre figure de l'adresse, celle d'un lecteur ami, se fait de plus en plus manifeste. La présence de ce lecteur complice, parfois réticent, se renforce au moment où Ponge se situe par rapport à sa réception critique.

***Passons rapidement sur les quatre ou cinq semestres qui suivirent : l'hiver 1944, l'année entière 1945, le premier semestre 1946, - où j'eus beaucoup d'autres choses à faire et ne m'occupai plus du Savon. Mais, pendant l'été 1946, où nous retournâmes passer les vacances à Coligny, j'eus le loisir d'y 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. Et j'étais, par ailleurs, bien qu'encore sincèrement communiste, sur le point de quitter le Parti de ce nom, dont les directives, dans les matières de ma compétence, ne me convenaient plus. Tout cela est sensible dans les fragments que voici :***

\*\*\*

***Coligny, du 17 au 22 juillet 1946 « FRANCIS PONGE, ou l'homme heureux », me suis-je entendu dire. Certainement : très heureux de tout ce qui m'arrive et particulièrement d'avoir (ça s'est trouvé comme ça) eu le temps d'observer un peu attentivement un petit morceau de savon. Si vous disposez de quelques minutes et qu'il vous chante d'en refaire le chemin avec moi... Mais voyons : commençons par le commencement. Et froissons d'abord puis jetons au panier tout brouillon de papier emprunt du mauvais goût ordinaire aux enveloppes de l'objet. Saisissons-le tout nu (S, II, 381-382)<sup>695</sup>.***

Une fois encore, les discours critiques sont désignés comme un changement notoire, susceptible d'éclairer la compréhension du texte de 1946, et faisant pleinement partie des circonstances de l'écriture, au même titre que les changements historiques. Le passage écrit à Coligny est à cet égard significatif : Ponge commence par citer le titre de l'article que lui consacre Claude-Edmonde Magny dans *Poésie* 46<sup>696</sup>. Mais tout en donnant son assentiment à ce titre, il en subvertit le sens métaphysique que lui confère la critique, et fait de « la moindre chose », en l'occurrence un « petit morceau de savon », la source première de ce bonheur. Immédiatement après, Ponge s'adresse à un *vous* indéterminé

<sup>694</sup> Les substitutions de terme sont à cet égard révélatrices de la continuité entre écriture et lecture chez Ponge : la version du poème incluse dans « Caprice de la parole » contient « jeune homme vêtu comme un arbre », présent sous la forme de « poète vêtu comme un arbre » dans « Le jeune Arbre » (*PR*, I, 186 et 184). Dans *Le Savon*, « jeune homme absolu » est remplacé par « lecteur absolu ». Double du jeune Ponge en proie au drame de l'expression, qui surmonte la crise dans l'écriture, le « jeune homme » est donc la figure archétypale du lecteur, qu'il s'agit de constituer à son tour en écrivain.

<sup>695</sup> ***Nous reproduisons la disposition typographique originale, faisant alterner les caractères italiques, pour les passages rédigés au moment de la composition du livre (paru en 1967), et les caractères romains, pour les différentes pièces du dossier « Le Savon ».***

<sup>696</sup> C.-E. Magny, « Francis Ponge ou l'Homme heureux », *Poésie* 46, n° 33, juin-juillet 1946, p. 62-68.

qu'il invite à le suivre au plus près dans sa démarche, consistant notamment à considérer le savon - et, à n'en pas douter, *Le Savon* - « tout nu », après avoir jeté les papiers qui l'enveloppent. Ce *vous*, ailleurs apostrophé à la deuxième personne du singulier, ou appelé « cher lecteur », émerge avec force au moment où il est question de réagir à des discours critiques, peut-être figurés ici par le « papier emprunt de mauvais goût » à jeter au panier pour pouvoir étreindre la chose dans sa nudité, dans un contact direct. Cette relation entre le *je*, et le *vous* qu'il crée, prend dans *Le Savon* le plus souvent la forme d'une coopération amicale, mais, comme dans *La Seine*, Ponge explicite les rapports de force qui sous-tendent le lien ainsi instauré. L'autorité dont il use est notamment redevable à ces critiques contre lesquels il inscrit son propos. Cela est particulièrement manifeste dans les fragments en date du 2 août 1946 :

***Il me faut seulement que vous récitiez mes paroles avec moi. Que je vous force à m'accompagner à mon allure. Et j'aimerais bien, par surcroît, bien sûr, 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... \* 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, et qu'il n'aurait pas fallu que je commence ainsi un poème lorsque mon nom n'était pas connu. "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 particulier de le faire ? "Cher ami, vous nous décevez" \* 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, voire les plus dérisoires que le jeu de notre esprit s'exerce le plus favorablement, parce que alors et alors seulement il lui paraît possible de faire valoir ses opinions particulières dans leur forme particulière (ibid., 387).***

Le dispositif énonciatif mis en place ici est extrêmement complexe : Ponge met en scène la sidération de son lectorat, maintenu dans un rôle passif de récitation des paroles auctoriales, avant de donner fictivement la parole à des lecteurs se rebellant contre la désinvolture de cet auteur qui ne fait que dire ce qu'il veut dire, va dire, a déjà dit. Dans ce dialogue imaginaire, Ponge fait intervenir sa place dans le champ littéraire : sa liberté à l'égard des contraintes formelles et des attendus génériques est rendue possible grâce à sa renommée. Est ainsi soulignée, dans les propos prêtés au lecteur, la transgression des cadres génériques, mais plus généralement des lois du discours. Le principe de pertinence, selon lequel le locuteur est censé faire de son mieux pour produire l'énoncé le plus pertinent possible en regard du genre de discours choisi, n'est pas respecté. De même, alors que l'adresse est ici exhibée, l'écart avec les règles qui régissent habituellement la conversation est souligné : la « loi d'informativité », qui veut que l'on ne parle pas pour ne rien dire, ainsi que la « loi de modalité », selon laquelle on évite l'obscurité et privilégie l'économie de moyens, sont piétinées<sup>697</sup>. Ponge, intégrant dans son texte les reproches qu'il encourt en négligeant ces règles valant aussi, dans une certaine mesure, dans l'écrit littéraire, les justifie par son renom : la littérature autorise ces écarts à l'égard des contraintes de la conversation, et, à l'intérieur de la littérature, « le

---

<sup>697</sup> Ces notions (principe de pertinence, loi d'informativité et loi de modalité) sont forgées par Dan Sperber et Deirdre Wilson (*La Pertinence (Relevance : Communication and Cognition*, 1986), Paris, Minuit, « Propositions », 1989).

crédit que sur [ses] précédents écrits on [lui] accorde » lui permet d'échapper aux attendus génériques, du « poème » par exemple.

Nous avons déjà relevé l'importance accrue de la figure du lecteur dans les textes où Ponge sort du poème : dans « Le Mimosa » en particulier, la recherche du « mode d'expression » s'effectuait avec l'aide d'un lecteur « [pris] par la main », hors d'un contrat générique préétabli. En cela, ce passage du *Savon* s'apparente à la démarche du « Mimosa », mais Ponge y monnaie explicitement sa position d'auteur, acquise notamment grâce à la reconnaissance dont témoignent les articles qui lui sont consacrés, et qu'il a une nouvelle fois cités. Certes, l'autoritarisme dont il fait preuve ici s'exprime de façon humoristique, ne serait-ce que par l'explicitation d'une situation de dépendance (relative) du lecteur vis-à-vis de l'auteur, et d'un possible ennui ressenti par le lecteur empirique. Mais la « leçon » tirée de cet échange fictif n'en est pas moins sérieuse : le choix de sujets dérisoires, la volonté de « ravir » son lecteur - autre formulation de l'« enlèvement » qui conclut *Pour un Malherbe* - et de l'amener à « prendre son parti » sont bien des effets que, nous l'avons vu plus haut, Ponge cherche véritablement à produire. Dans ce contexte, l'expression « en prendre ton parti » est extrêmement ambiguë : elle s'inscrit dans la représentation humoristique de la relation tyrannique entre l'auteur et son lecteur, sommé d'accepter la loi du texte (« en prendre son parti »), mais fait évidemment aussi écho au « parti pris des choses ». Cette phrase rappelle le primat de l'auteur dans l'ordonnancement du texte, organisé selon son bon vouloir, mais justifié par une « évidence » objective. Ainsi se dessine l'horizon pragmatique du texte, qui consiste à rendre le lecteur apte à faire une lecture de parti pris, et par là même à appréhender la nudité du réel, à « faire valoir ses opinions particulières dans leur forme particulière ». Il s'agit donc pour Ponge d'assumer sa souveraineté sur son texte et sur les rapports de pouvoir qui se jouent dans toute prise de parole, y compris littéraire, dès lors qu'elle est pleinement inscrite dans un champ traversé d'enjeux socio-politiques ; mais il maintient aussi l'ambition didactique et heuristique de ses écrits : à terme, le but est bien de « requalifier » le lecteur lui-même. Après avoir décrit la « jubilation » du savon lorsqu'il mousse au contact de l'eau, Ponge écrit ainsi :

***Pourtant, il faut en finir, mettre un terme (et d'abord un frein) à ces élans. Un paragraphe d'eau simple y suffira. Et l'on s'apercevra alors que l'exercice du savon vous aura laissé plus propre, plus pur et plus parfumé que vous n'étiez auparavant. Qu'il vous a changé en mieux, requalifié (ibid., 381).***

« Requalifié » : à l'issue de l'acte de lecture, désigné comme « exercice », le lecteur a acquis une nouvelle qualification, de nouvelles aptitudes. Ponge adopte ici à l'égard de son lecteur une attitude proche de celle qui préside à son appréhension des choses, et qui vise à découvrir des « qualités inédites » et à les nommer. Le but de l'investigation est en quelque sorte déplacé, le lecteur faisant l'objet de cette qualification nouvelle : l'accent est mis cette fois sur la « modification des lecteurs par la parole », même si cette requalification passe toujours par l'exploration des choses extérieures (le savon, en l'espèce). C'est donc bien toujours l'auteur qui nomme, ou qualifie, mais l'acceptation de la loi du texte permet en dernière instance au lecteur de devenir acteur, de mettre en pratique ses nouvelles compétences. En ce point, le lecteur apostrophé tend à se confondre avec le personnage du « lecteur absolu » ou, plus exactement, ce dernier est amené à prendre la place du premier : guéri de sa maladie d'absolu, « [prenant] son

parti » (et tirant plaisir) de la relativité des choses et des paroles, le voilà « requalifié » en lecteur relatif.

L'incorporation dans le texte de la correspondance avec Camus et la prise en compte de la réception critique de l'œuvre conduisent donc à un infléchissement des figures de l'adresse dans *Le Savon* : le « lecteur » apparaît comme figure centrale dans le déploiement de l'œuvre, figure façonnée selon les vœux de l'auteur contre les lectures antérieures, mais dont l'émergence est rendue possible par ces mêmes lectures. Symétriquement, le *je* du *Savon* n'est pas le même que celui du *Parti pris des choses*, du reste beaucoup plus discret : il s'est particularisé, riche d'une « existence distincte enfin probable » (*M*, I, 654) conférée notamment par les discours extérieurs. L'inscription de l'œuvre dans le paysage littéraire et critique modifie donc la situation d'interlocution au sein même des textes : les spécificités de la communication littéraire (et, dans la littérature, de la communication pongienne), ne sont pas pour autant abolies, mais elles tiennent dès lors compte des luttes symboliques, des réalités socio-économiques et politiques qui affectent aussi l'échange littéraire. Les leçons que dispense le texte, la relation de plaisir qui unit le lecteur et l'œuvre, sont ainsi monnayées symboliquement, et même financièrement, comme se plaît à le rappeler Ponge. Les passages rédigés dans les années 1964 et 1965, afin d'honorer la commande de la *Westdeutscher Rundfunk* de Cologne, explicitent cette immixtion du plaisir, de la distance ludique, et d'un intérêt réel, y compris financier, immixtion du reste perceptible de manière latente dès les textes des années 1940 :

***Mesdames et Messieurs, Quand me fut proposé d'écrire pour vous quelque texte, une idée aussitôt me vint, une idée très intéressée : celle de profiter de cette occasion pour faire aboutir un ouvrage, très anciennement entrepris, mais dont je n'étais jamais parvenu, malgré de nombreux essais, à venir à bout. 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 ! Me voici donc, devant ma table, bien obligé d'écrire, et sur cette table, à ma gauche, un dossier (ibid., 360).***

Le public est désigné comme l'instance nécessaire à l'écriture, auquel est donc conféré un rôle de premier plan. Mais si l'œuvre paraît d'emblée éminemment adressée, la relation d'interlocution n'est pas ici représentée sur le mode idéalisé du don gratuit : « l'idée très intéressée », de même que la désignation de l'écriture comme obligation, soulignent au contraire le caractère contractuel de la relation qui lie l'écrivain à son public (auditeurs ou lecteurs), avec toutes les implications financières que cela comporte.

Avec la *Tentative orale*, ou des textes comme « My creative Method », Ponge accepte de *s'expliquer*, de prendre en charge un discours sur sa propre œuvre, discours envisagé dans un premier temps comme plus ou moins périphérique par rapport à l'œuvre elle-même. *La Seine* et *Le Savon* témoignent de cette contamination de la discursivité dans des textes qui, sans ambiguïté possible, sont pleinement des textes de création : réfléchir la situation de communication dans l'œuvre même, guider, de l'intérieur, le processus de lecture et expliciter la démarche d'écriture sont des actes que Ponge, pour répondre aux « fausses interprétations », incorpore à sa poétique. L'invention formelle et la création générique accompagnent cette tentative de création d'un lectorat spécifique. La confusion de plus en plus prégnante entre approches critique

et créatrice s'accroît donc, au moment où l'œuvre commence à susciter des lectures « réelles ». Toutefois, une différence subsiste encore de ce point de vue entre « My creative Method » et les deux livres que nous venons d'évoquer, *La Seine* et *Le Savon* : alors que le « discours liquide fluent », le « momon » ou la « saynète » sont des inventions relatives à une œuvre particulière, voire à un moment circonscrit de l'écriture de cette œuvre, les formules du texte méthodologique ont prétention à rendre compte plus largement de la démarche de Ponge. Ces inventions génériques n'ont donc pas le même statut que la phrase « PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS » que propose « My creative Method » (*M*, I, 522).

Avec « Le Soleil placé en abîme », écrit entre 1948 et 1954, et publié pour la première fois dans son intégralité en 1954<sup>698</sup>, cette distinction s'abolit : ayant pour sujet une « chose », quoique étrange par sa dimension<sup>699</sup>, ce texte semble en première approche s'apparenter au corpus « poétique »<sup>700</sup>. Mais la mise en abyme est l'occasion d'amplifier la formulation d'un métalangage propre, rapprochant en cela le texte de l'entreprise de « My creative Method ». L'*objet*, mot inventé et défini dans « Le Soleil », se donne en effet comme un terme métapoétique, apparaissant dans le texte avant même qu'il ne soit question du soleil, excédant donc l'objet (ou non-objet) à partir duquel il est élaboré. « Le Soleil placé en abîme » pose une nouvelle fois la question du « genre » du texte, dès son *incipit* :

***Nous avons toujours pu penser du Soleil avoir quelque chose à dire, et certes ne pouvoir l'écrire sans inventer quelque genre nouveau, comme nous ne pouvions non plus imaginer a priori ce nouveau genre, dont il eût fallu qu'il se formât au cours de notre travail, nous avons usé à cet égard de beaucoup de ténacité et de patience, et mis autant que possible le Temps dans notre complot (L, I, 776).***

Le « genre nouveau » est dicté par le « quelque chose à dire à propos du soleil ». Selon une stratégie inaugurée avec le « Carnet du bois de pins », Ponge pose la question du cadre générique dès l'orée de son texte, interdisant à son lecteur de se reposer sur un contrat de lecture préétabli. La méfiance à l'égard des catégories génériques s'étaye sur une démarche anti-idéaliste : écrire selon un genre - une *idée* préalable de la forme que doit revêtir l'écrit - sans tenir compte du « quelque chose à dire du Soleil » est impossible ; réciproquement, inventer un genre « *a priori* », sans s'appuyer sur une chose concrète qui le nécessite et le légitime, est unimaginable. L'*objet*, le nom de ce genre nouveau, semble

<sup>698</sup> *Le Soleil placé en abîme*, Bourg-La-Reine, Dominique Viglino, « Droresa », 1954, 72 p. Le texte est accompagné de sept eaux-fortes de Jacques Héroid.

<sup>699</sup> Ponge écrit d'ailleurs dans ce texte : « LE PLUS BRILLANT des objets du monde [...] n'est pas un objet » (*L*, I, 781).

<sup>700</sup> Le fait que Ponge ait placé le texte dans *Pièces*, au sein du *Grand Recueil* confirme cette parenté. Ce critère n'est pas absolu, on le sait, la genèse du *Grand Recueil* révélant qu'un même texte a pu migrer d'un volume à l'autre durant les différentes étapes de son ordonnancement. De plus, sa composition finale ménage des « sentiers » ou « ronds-points », des « perspectives imprévues », et le lecteur est appelé à y circuler « au petit bonheur », de sorte que l'architecture d'ensemble ne correspond pas à des partitions génériques rigides, mais s'attache plutôt à brouiller ces partitions (« *Le Grand Recueil rassemble...* », I, 445). Il n'en reste pas moins que, parmi les « trois allées principales » (*ibid.*), *Pièces* est celle qui présente la plus grande proximité avec les textes du *Parti pris des choses*.

donc en première approche un ensemble générique qui ne comprend qu'un élément, « Le Soleil », tout comme le « *discours liquide fluent* » était inventé pour *La Seine*, ou le momon réinventé pour un moment particulier, circonstancié, de l'écriture du *Savon*. Cependant, malgré cette déclaration liminaire, Ponge fait de l'*objeu* « sinon le modèle, du moins la méthode » (*ibid.*, 778) de ce genre nouveau, amené donc à désigner d'autres textes :

***Qu'on le nomme nominaliste ou cultiste, ou de tout autre nom, peu importe : pour nous, nous l'avons baptisé l'Objeu. C'est celui 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. Que nous n'ayons pu continuellement nous y tenir prouve seulement qu'il est trop tôt sans doute encore pour l'Objeu si déjà, comme nous avons eu l'honneur de le dire, 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 (ibid.).***

A la fin de cette première section du « Soleil », l'*objeu* apparaît bien comme un genre, une catégorie susceptible de désigner un ensemble de plusieurs textes, même si ces textes ne sont pas encore écrits. Et si, comme on l'a souvent dit, il désigne aussi une « méthode » d'écriture, des options esthétiques mettant l'accent sur une dépersonnalisation des énoncés au profit d'un « fonctionnement » textuel autonome<sup>701</sup>, l'*objeu* désigne aussi une méthode de lecture : la perception de la « profondeur substantielle » du monde, dans la « multiplication intérieure des rapports » ménagée par le texte suppose un « lecteur [...] formé par nos valeurs ». « Le Soleil » ne relève d'ailleurs pas complètement de l'*Objeu*, Ponge disant n'avoir pu se tenir « continuellement » à cette méthode, et le texte pourrait même plutôt s'envisager comme « Introduction à la lecture de l'*objeu* » : à partir du type de lecture initié par ce texte on pourra y discerner ce qui relève de (fonde) ce « genre nouveau ». Idéalement, telle que la présente Ponge, la catégorie de l'*objeu* devrait donc relever d'une « genericité lectoriale ». Jean-Marie Schaeffer désigne en effet par ces termes un phénomène de rétroaction générique : un texte donné est regroupé avec d'autres œuvres ultérieures, dont l'auteur ne pouvait évidemment pas tenir compte dans la nomination générique<sup>702</sup>. Ponge figure ici ce processus, tout en le court-circuitant, puisqu'il suggère par avance à ces lecteurs quelle catégorie inventer pour désigner son texte à l'avenir : par là même, tout en désignant l'instance lectoriale comme déterminante dans la nomination, il rétablit une genericité auctoriale. Dans ce contexte, la nomination du genre du texte revêt un caractère performatif : l'*objeu* est la catégorie qu'un lectorat spécifiquement pongien inventera ; mais, en inventant lui-même le terme, Ponge entend faire advenir ce lectorat.

<sup>701</sup> Ponge s'est lui-même prêté à une telle interprétation : « [les éléments] se mettent à fonctionner *tout seuls*, le mécanicien lui-même, le fabricant ayant disparu, et tout cela fonctionne sans que la personne qui les a arrangés, ajustés, soit encore nécessaire ; enfin, que l'auteur peut mourir, à ce moment-là » (*EPS*, p. 187-188).

<sup>702</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 147-148.

La suite du texte confirme ce fonctionnement paradoxal de la notion : le terme revient en effet, mais cette fois directement à propos du soleil lui-même (considéré comme chose plutôt que texte, même si ici, plus qu'ailleurs, la distinction paraît artificielle). Face à la violence que ce mauvais père exerce sur ses « enfants », l'*objeu* apparaît comme la seule « solution » possible :

***Finir dans l'ambiguïté hautement dédaigneuse, ironique et tonique à la fois ; le fonctionnement verbal, sans aucun coefficient laudatif ni péjoratif : l'objeu (ibid., 783).***

Plus qu'une posture de créateur ou de lecteur, l'*objeu* apparaît ici comme une attitude efficace pour neutraliser les affects trop violents du tyran, cherchant la « domination de tout », « [créant] des êtres capables de le contempler » (*ibid.*, 779). Mais, évidemment, la mise en abyme annoncée dès le titre est à l'œuvre dans ce passage : le soleil, « tyran et artiste » (*ibid.*, 781), est aussi une figure de l'auteur. En contexte, l'*objeu* répond aussi à la question de la relation nouée entre l'écrivain et ses lecteurs, qui, comme toute relation au sein d'un collectif, a des implications politiques et n'échappe donc pas aux relations de pouvoir. Pour échapper à la possible violence de ces rapports de force, le modèle du fonctionnement textuel impersonnel, où les rôles peuvent s'échanger, apparaît comme une alternative. La fin du texte, plus explicitement métapoétique, suggère cette permutation des rôles : la longue phrase qui ouvre la dernière section, se conclut ainsi sur

***LE POINT DE VUE OU PUISQU'IL M'EN CROIT SE SUBROGEANT  
CONTINUELLEMENT A MOI-MEME SE TROUVE ACTUELLEMENT LE LECTEUR  
(ibid., 793).***

Tout comme le soleil, métamorphosé finalement en « putain rousse », se trouve destitué de sa position de domination absolue, l'auteur est dessaisi de sa pleine maîtrise et cède sa place au lecteur. Mais ce mouvement même n'est pas dénué d'ambiguïté : il suffit que « *Le Soleil [entre] dans la glace* » pour que « *la vérité ne s'y voit plus* » (*ibid.*, 794). La passation de pouvoir, dans le texte, peut de même n'être qu'un leurre : s'il est mis à la place de l'auteur, le lecteur se trouve malgré tout dessous<sup>703</sup>, adopte le « point de vue » qui lui est assigné.

Avec « *Le Soleil placé en abîme* », Ponge propose donc un mode de relation idéal entre le réel et le texte, où « l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules » sont susceptibles de rendre compte « de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde » (*ibid.*, 778). La

<sup>703</sup> Selon l'étymologie de *subroger* : *sub-*, « sous », et *rogare*, « proposer, demander ». Selon Littré, *subroger* est un « terme de jurisprudence. Mettre en la place de quelqu'un ». Une acception particulière est distinguée : « Subroger un rapporteur, nommer un juge en la place d'un autre qui était rapporteur ». Il s'agit bien d'une délégation d'autorité. Relevant de la jurisprudence, la subrogation est une règle créée pour un cas particulier, et ne relève donc pas de la loi générale. En cela, la subrogation correspond bien au mouvement vers lequel tend Ponge, cherchant à sortir de la loi générique pour établir des contrats de lecture particuliers. Le terme apparaissait déjà dans « *Strophe* », écrit dans les années 1920 : « Sobre jarre à teneur de toute la nature, / Nœud par nœud en ton for espéré-je la crue, / Strophe ! Heureux, subrogée à ton urne abattue, / A ces tacites bords lorsque tu prends tournure... » (*PR*, I, 201). Le mouvement de subrogation désignait alors l'avènement d'un verbe fort, qui se tînt de lui-même, indépendamment de son contenant. Près de trente ans plus tard, il est significatif que le terme reparaisse, à propos cette fois de la relation d'interlocution.

formule n'est pas si éloignée de celle, écrite dès 1933, dans « L'Introduction au "Galet" » : « Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots ! » (PR, I, 203). Dans la définition de l'*objeu*, l'accent est davantage mis sur les ressources du matériau langagier, considéré en dehors des significations, et sur son aptitude à faire ressentir et connaître le monde. Pour reprendre les expressions de « My creative Method », le curseur est déplacé du « PPC » vers le « CTM », « compte tenu des mots ». Ponge revendique en outre la mise en abyme, la réflexivité, comme des éléments constitutifs de sa poétique, et comme moyens privilégiés d'accès au monde<sup>704</sup>. Mais la nouveauté qu'introduit « Le Soleil » par rapport à « L'Introduction au "Galet" » consiste à penser cette exploration du réel par les mots en relation étroite avec la situation de communication littéraire elle-même : l'*objeu* désigne la forme à inventer d'une communication délestée des rapports de force que tend à instaurer toute prise de parole, sans pour autant renoncer aux affects, à la jouissance de l'expérience esthétique. Et, tout en la désignant, « Le Soleil » en montre la difficile mise en pratique, et les ambiguïtés d'un tel projet. La seconde nouveauté notable introduite dans ce texte est la nomination elle-même : Ponge forge un mot nouveau, qui marque la singularité radicale de sa démarche susceptible de produire dans les faits la lecture qu'il désigne<sup>705</sup>. *Objeu* : le terme est démarqué d'« objet », et souligne dans sa formation même l'importance que Ponge souhaite voir reconnaître au « CTM », par rapport à l'attention trop exclusive accordée selon lui au « PPC », attention qui le fait passer pour le « poète des objets ». Introduire le « jeu » - distinct, comme on l'a vu à propos du *Savon*, du désintéressement - c'est souligner l'écart séparant la parole littéraire, consciente et soucieuse de son matériau, des conventions de représentation et d'échange. La manière dont la notion est introduite dans le texte, qui se présente comme une première occurrence de ce « nouveau genre », en fait par ailleurs un outil critique : en cela, le terme prolonge et radicalise la création d'un métalangage spécifique initiée avec « My creative Method », et qui sera complétée par la suite<sup>706</sup>.

La reprise du mot dans *Pour un Malherbe* confirme que la notion est susceptible de trouver des applications au-delà du « Soleil », et même au-delà de l'œuvre de Ponge<sup>707</sup> :

***Notre pouvoir de formuler originalement en cette langue [la langue française] nous paraît la preuve de notre existence particulière ; son exercice, la façon de nous prouver à nous-mêmes, enfin de nous réaliser. Telle est notre façon de vivre. Telle est aussi pour nous (voilà ce qu'est pour nous) la Littérature. Mais la conscience même de ce qui précède, cette vue objective de nos propres***

<sup>704</sup> Si l'on replace l'*objeu* dans le cadre de la polémique avec Sartre, il s'agit une nouvelle fois de réfuter la thèse sartrienne selon laquelle l'opacification des signes s'oppose à une authentique nomination, et à un discours sur le réel.

<sup>705</sup> « Proème », « sapate », etc., même si ce ne sont pas des néologismes, étaient déjà des inventions génériques. La nouveauté réside ici dans le fait que Ponge développe lui-même, à l'intérieur du texte, l'usage critique et métapoétique que l'on peut faire du terme.

<sup>706</sup> Le dernier appendice du *Savon*, écrit en 1965, introduit la notion d'*objoie* qui rappelle l'importance de la jouissance dans le « fonctionnement » textuel (S, II, 415-416). En 1977, *L'Écrit Beaubourg* propose un autre néologisme qui, s'il s'applique au Centre Pompidou, a une portée métapoétique évidente : le « *moviment* » (*L'Écrit Beaubourg*, II, 908).

**pratiques, les modifie certainement, leur confère une teinte, un ton, un timbre particuliers. C'est le ton, ce sont les couleurs, le drapeau, ce sont les manières, les airs spécifiques de l'OBJEU (PM, II, 57).**

Ces lignes sont probablement contemporaines de la définition proposée dans « Le Soleil placé en abîme ». Mais, paraissant dans un autre contexte, et dans un autre temps, elles accèdent à l'idée que la notion vaut plus largement, d'autant qu'elle caractérise ici un certain rapport à « la Littérature », que l'on pourrait qualifier de réflexif. Il est remarquable que la notion reparaisse dans un ouvrage qui exalte par ailleurs l'ordre, l'autorité, et appelle de ses vœux la restauration d'un pouvoir politique fort et patriarcal. L'intérêt de Malherbe, « bon *pater familias* » (*ibid.*, 132) réside ainsi dans le fait que « rien ne l'intéresse que cette supériorité à atteindre, qui est l'autorité du Verbe » (*ibid.*, 26). Et cette autorité est en accord avec le pouvoir politique et les mœurs qui prévalaient à l'époque où il écrivait :

**Entre la Renaissance et le Siècle de Louis XIV, il y a eu une période forte, rude et sérieuse, où l'on s'habillait simplement, où l'on avait de l'énergie. Malherbe est le représentant le plus digne, et le plus considérable de cette époque (*ibid.*, 21).**

La relation causale entre fermeté du Verbe et pouvoir autoritaire est l'une des idées centrales du livre : l'autorité du Verbe est en accord avec, et permet l'institution d'un pouvoir politique ferme. Enumérant les « traits de caractère » de Malherbe qu'il discerne dans les *Stances adressées à une dame de Provence*, Ponge cite ainsi les qualités suivantes :

**L'amour des femmes, le désir violent de les réduire. L'énergie de caractère. La raison : des arguments très forts, très positifs, très capables d'enlever la place. [...] Il ne parle pas pour se faire plaindre, mais pour convaincre (dans convaincre, il y a vaincre). [...] LUI, c'est la certitude, le ton posé. Le Verbe dans sa fonction affirmative et froide. Pas de momerie, pleurs, grincements de dents, c'est un peu ce que j'ai voulu faire (*ibid.*, II, 51-52).**

L'entreprise de conviction, relue ici à la lumière de Malherbe, est sensiblement infléchie : alors que la « massue cloutée d'expressions-fixes » qu'offre Mallarmé à son lecteur était selon les « Notes d'un poème (*sur Mallarmé*) » (1926) un « outil anti-logique » « contre le gouvernement » (*PR*, I, 182), le modèle de conviction que propose Malherbe est celui du maintien d'un ordre, par la « réduction » (au silence ?), la victoire brutale. Et c'est bien cette solidarité entre ordre langagier et ordre politique qui légitime aux yeux de Ponge le fait de « proposer Malherbe en ce siècle » : « la meilleure façon de servir la république est de redonner force et tenue au langage » (*ibid.*, 15), contre le communisme<sup>708</sup> et la « honteuse anarchie » (*ibid.*, 19). Cet infléchissement se manifeste également dans le patriotisme (voire le nationalisme) revendiqué hautement dans *Pour un Malherbe* : il y est moins question de susciter « L'Homme », par un usage adéquat de la langue, que de

707

Le vœu formulé dans « Le Soleil placé en abîme » n'a en effet pas attendu « cent ans » (*L*, I, 778) pour se réaliser en partie : l'intérêt porté par le structuralisme et la nouvelle critique au « fonctionnement » textuel, la question de la « mort de l'auteur », feront effectivement de Ponge, une décennie plus tard, un précurseur, dans la tentative qui se fait alors jour pour repenser la littérature dans son ensemble. Sollers le lui rappelle d'ailleurs lors de leurs entretiens de 1967 : « Vous avez souvent répété qu'il était plus important, finalement, qu'un objet textuel fonctionne, plutôt qu'il ne signifie. [...] Ici, je crois que nous arrivons à une définition dont l'actualité et l'importance sont décisives » (*EPS*, p. 182).

« [pratiquer] la langue française » (*ibid.*, 57, nous soulignons), Malherbe constituant le « noyau dur de la Francité » (*ibid.*, 116). « Le Tronc d'arbre » (1926) insistait sur la capacité du végétal à se départir de ses écorces, la vitalité du « Platane » (1942) résidait dans son aptitude à disséminer sa semence au vent<sup>709</sup> : si ces qualités se retrouvent bien dans l'arbre de la littérature dont Malherbe constitue le tronc, l'enracinement dans un sol, en un lieu fixe dont il convient de préserver l'identité sont dans *Pour un Malherbe* davantage valorisés que dans les écrits précédents. Autorité du Verbe, fermeté du pouvoir politique et fortification d'une identité nationale sont les qualités que vise Ponge dans ce livre. Prendre la parole, c'est donc une nouvelle fois miser sur la capacité à produire un verbe agissant<sup>710</sup>, capable de changer un ordre de choses, y compris politiques, par la suscitation d'un public : d'où la nécessité pour Ponge de « former à la fois [son] œuvre et le public qui la lira ». Il ajoute : « Nous sollicitons quelques jeunes gens et l'avenir » (*ibid.*, 17). *Pour un Malherbe* prolonge à cet égard le geste initié à partir du *Peintre à l'étude*, et radicalisé par la suite, geste consistant à affirmer une esthétique autonome, et partant à prendre en charge la constitution de son lectorat et des outils de lecture. Mais il s'agit moins cette fois d'adopter « la pose du révolutionnaire ou du poète » (*PR*, I, 194) que du « maintien des valeurs dont nous avons reçu l'héritage » (*PM*, II, 18) ; le « maintien » n'est certes que « l'un des devoirs qui s'imposent à nous », « l'autre étant la création de valeurs nouvelles » (*ibid.*). Il n'en reste pas moins que l'objectif d'une efficience politique de l'écrit public est maintenu, même si l'orientation de cette action politique est changée. Si, comme le note Bernard Veck, autour de 1950, Ponge « se trouve réduit à ses seules ressources pour inventer un espace où - de nouveau - il puisse avoir lieu, autrement que sous la figure d'un "bouffon" ou d'un ingénieur des âmes »<sup>711</sup>, on peut néanmoins douter que ce lieu soit marqué par la « disjonction entre poésie et politique »<sup>712</sup>, actions politiques et écriture étant encore étroitement liées dans le *Malherbe*.

Comment dès lors interpréter le retour de l'*objeu* dans ce contexte ? Dans « Le Soleil », on s'en souvient, la technique de l'*objeu* permettait d'échapper à la tyrannie de la

<sup>708</sup> Dans un passage de septembre 1951, Ponge écrit que les communistes « nous demandent de mourir à nous-mêmes, pour flatter les bas instincts du peuple dont ils se font eux-mêmes les domestiques ; - gens dont le goût est ignoble (Staline aime évidemment la peinture tsariste) » (*ibid.*, 17).

<sup>709</sup> « Pour tes pompons aussi, ô de très vieilles races, que tu prépares à bout de branches pour le rapt du vent, [S], Tels qu'ils peuvent tomber sur la route poudreuse ou les tuiles d'une maison... Tranquille à ton devoir, tu ne t'en émeus pas » (*P*, I, 729).

<sup>710</sup> C'est d'ailleurs dans le *Malherbe* que se formule le plus clairement cette conception de la parole comme acte, dans un passage d'août 1952 : « Dire signifiant faire. [S] Et donc signifiant être. [S] Notre façon d'être est de pratiquer la langue française. [S] Notre pouvoir de formuler originalement et communicativement en cette langue, telle est notre façon d'être, notre seul *moyen* de vivre, notre manière de nous prouver notre existence particulière, et pour ainsi dire de nous réaliser. [S] Voilà ce qu'est pour nous la littérature » (*ibid.*, 63).

<sup>711</sup> B. Veck, « Quelques jeunes gens et l'avenir - Images du public dans l'œuvre de Ponge », *Œuvres et Critiques*, XXIV, 2, 1999, p. 22.

<sup>712</sup> *ibid.*, p. 21.

figure paternelle. L'ordre, les devoirs à honorer envers le père sont au contraire dans *Pour un Malherbe* des valeurs à maintenir, voire à restaurer. La coexistence dans le même livre de ces mouvements contradictoires trouve peut-être sa raison d'être dans la différence résidant entre le mauvais père qu'est le soleil, « violeur de ses enfants » (L, I, 785) et le « bon *pater familias* » (PM, II, 132) qu'incarne Malherbe : l'un, « vedette », « attraction », maintient ses enfants dans l'adoration univoque, par une « affirmation impitoyable », « impitoyablement identique à elle-même » (L, I, 785), tandis que le second est un tronc qui pousse ses branches à le dépasser, une « machine » qui introduit le « mouvement perpétuel » et, tout en permettant de maintenir les valeurs, engage à « la création de valeurs nouvelles » (PM, II, 18)<sup>713</sup>. Des deux leçons tirées de Malherbe (maintien des valeurs, création de nouvelles valeurs) découlent donc deux modèles de la parole et de l'adresse : d'un côté le Verbe guerrier qui s'impose, en impose, réduit ; de l'autre une parole où s'absente l'auteur, rendant son destinataire actif, acteur indispensable à l'existence du texte, et de son auteur. Parallèlement aux déclarations que nous venons de citer, exaltant un dire viril et contraignant se déploie dans le livre l'image de la machine fonctionnant indépendamment de son créateur. L'arbre enraciné dans le sol français jouxte la fusée qui, dans le *Malherbe* comme dans *Le Savon*, figure le parcours de l'œuvre « qui finit, à force de *relancer* son désir, par échapper à l'attraction » (*ibid.*, 49). La loi du texte n'est donc pas la seule loi du père (Malherbe, Ponge, ou tout autre), et son « fonctionnement » suppose la co-présence de plusieurs acteurs, sans que la prééminence d'un chef soit perceptible. L'intrication étroite de ces deux modèles apparaît de façon frappante dans la « *Résolution de notre projet existentiel* » du 28 février 1955 :

***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). Profitant de la stupéfaction où elle te plonge, pour considérer cette révélation dans sa valeur, c'est-à-dire par rapport à celles dont tu as coutume et dont elle te tire, 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. Au commencement donc était le Verbe. Tertio : cette modification depuis Descartes de l'esprit de notre nation est significative, et il n'est pas inutile de nous en être explicitement rendu compte, puisqu'elle indique le chemin parcouru depuis qu'était cime ce qui est devenu tronc, et que la présente cime a pris à tâche de considérer. Mais il n'est pas difficile de démontrer que Malherbe, quelques années à peine avant Descartes, fut cime, en train de devenir tronc lorsque Descartes apparut (*ibid.*, 175-176).***

Ce passage, où l'écriture se résorbe dans le processus de la lecture en train de s'écouler, et ainsi « placée en abîme », ressort de l'esthétique de l'*objeu* : le dire trouve son plein

<sup>713</sup> Sur les parallèles et différences entre « Le Soleil » et *Pour un Malherbe*, voir J.-M. Gleize et B. Veck, *Actes ou textes*, op. cit., p. 39-45.

accomplissement dans l'établissement d'un lien avec un autre du texte, et dans la prise en compte réflexive de ce geste de communication. La « révolution pongienne », comme on parle de révolution copernicienne, consiste donc à refuser le primat d'un sujet de l'écriture préexistant à la lecture, le *je*, le *tu* et le tiers terme qui les lie, le livre, se co-constituant. Et si la figure de l'arbre est ici présente, c'est plutôt sous la forme du renouvellement constant (la cime devenant tronc) que de l'enracinement. Pourtant, l'origine, « *Malherbe* » - même s'il s'agit ici d'une origine relative, puisque ce tronc fut un jour cime - est désignée, de même que le lieu, clairement établi, où prend racine ce nouveau *cogito* : « le langage français ». Dans le fragment qui suit immédiatement ce passage, Ponge reprend ces éléments, et les relie à la question générique :

***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. [...] 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. 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'écoutes, donc nous sommes » : le Faire ce que l'on Dit (ibid., 176).***

Se situant dans la lignée de Malherbe, Ponge reprend, sur un mode moins polémique, la position d'intériorité/extériorité qui, nous l'avons vu, prévalait déjà dans les textes regroupés dans *La Rage de l'expression* : extérieure à la « *Poésie* » telle qu'on l'entend actuellement, mais peut-être pleinement dans la « *Poésie* » telle que « l'on » pourra la redéfinir après la lecture de ses textes : une telle conception se situe à nouveau du côté du « mouvement perpétuel », donc de l'*objet*. Mais cette « *Poésie* » à venir est cependant marquée par le « culte » et l'« autorité ». Malherbe est posé de façon plus univoque comme origine, et la reformulation du nouveau *cogito* témoigne également de cette contamination de l'*objet* par le modèle de la parole ferme à l'origine définie : « Je parle et tu m'entends, donc nous sommes », se substitue à « Puisque tu nous lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (Toi, lui et moi) ». D'une formule à l'autre, on est passé de trois à deux acteurs, et le destinataire, d'abord déterminant dans l'accession à l'existence de ces trois instances, est maintenu dans la seconde formulation dans le rôle de réceptacle, occupant la place que lui désigne le *je*. Les deux modèles de l'interlocution que nous avons indiqués plus haut sont donc étroitement mêlés, l'accent pouvant se déplacer, en l'espace de quelques lignes, d'un pôle à l'autre.

De ce point de vue, *Pour un Malherbe* présente les mêmes contradictions internes que « Le Soleil placé en abîme », en les portant à leur paroxysme : alors que dans « Le Soleil », l'*objet* se présente comme une solution pour échapper à la tyrannie d'un père omnipotent, solution qui ne trouvait dans le texte qu'une application partielle, il apparaît dans *Pour un Malherbe* comme une subversion du modèle autoritaire par ailleurs revendiqué, subversion qui reste malgré tout fidèle à une « leçon » de Malherbe. « *La variété des choses est en réalité ce qui me construit* », écrivait Ponge dans « My creative Method » (*M*, I, 517) : elle est aussi, au risque de la contradiction, ce qui constitue l'une des tensions structurantes de *Pour un Malherbe*. Cette ambivalence de l'adresse

pongienne, qui à la fois questionne l'autorité de l'auteur, et en appelle à la restauration d'une autorité devant s'exercer en premier lieu dans la parole littéraire, est sensible dans l'invention même du terme *objeu* : désignée d'abord comme catégorie générique lectoriale (pour qualifier des textes où, notamment le lecteur est amené à se « subroger » à la figure de l'auteur, qui tend à disparaître), elle est soufflée aux lecteurs par l'auteur, qui tend donc à prendre en charge lui-même l'invention des outils critiques<sup>714</sup>. En cela, la relation au lecteur est homologue de l'ambivalence qui régit la relation au soleil et à Malherbe, relation placée sous le signe de « la loi et [de] son revers, la jouissance »<sup>715</sup>. Comme le montre Gérard Farasse, cette ambivalence dans la relation à l'objet (ou non objet) gouverne toute l'écriture de ces textes, des affects à l'égard du « père aimé et en même temps haï » aux matrices consonantiques parcourent tout « Le Soleil »<sup>716</sup>. Même la phrase pongienne oscille « entre une écriture proverbiale et une écriture cursive qui luttent entre elles » : dans *Pour un Malherbe*, qui fait en cela une nouvelle fois écho au « Soleil », « il faut à chaque fois réinventer la loi, la refaire, la poser, la transgresser et ainsi de suite »<sup>717</sup>. Si ce rapport ambivalent à la loi qui se fait jour dans la relation à ces pères que sont le soleil et Malherbe préside au processus de l'écriture, il est reproduit, on le voit, dans la relation instauré avec le récepteur.

En choisissant de « s'expliquer », Ponge prend acte du fait qu'il lui faut se positionner

<sup>714</sup> Pour des raisons qui tiennent à la fois à des circonstances historiques et à des choix politiques, il semble qu'il ait été difficile jusqu'à une date récente d'affronter cette ambivalence. Sans mentionner les orientations politiques du livre, Sollers évoque ainsi en 1963 « ce *Malherbe* encore scandaleusement inédit et qui est une étape capitale » (*Francis Ponge*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1963, p. 15). Bien que son propre positionnement politique soit radicalement opposé à celui de Ponge à cette époque, il semble adhérer sans réserve à l'œuvre, évoquant plus loin « ce *Malherbe*, que j'aurais aimé me contenter de recopier en place de cette étude » (*ibid.*, p. 43). Il faudra attendre la rupture définitive entre Ponge et *Tel Quel*, en 1974, pour que les membres de la revue s'avisent du « fait que Ponge, surtout depuis Mai 68, ne cache plus ses positions réactionnaires ». Encore s'abstiennent-ils de relever que ces « positions » remontent aux années de rédaction de *Pour un Malherbe* (*Tel Quel*, n° 58, 1974, p. 12, cité par Philippe Forest, in *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995, p. 470). De même, malgré les réserves que Christian Prigent émet, dès son intervention à Cerisy (avril 1975), concernant le maintien, « agrippée à la langue, [de l']unité du sujet qui hoquette de ses contradictions », ce n'est qu'en octobre de la même année qu'il exprime le dégoût que lui inspire le *Malherbe* : « Si c'est à [des stéréotypes éthiques ("l'héroïsme", etc...)] que mène votre "Malherbe", eh bien oui, il faudra qu'on arrache cette mauvaise herbe » (respectivement : C. Prigent, « Le Texte et la mort », in P. Bonnefis et P. Oster (ed.), *Ponge inventeur et classique*, Paris, UGE, « 10/18 », 1977, p. 365, et lettre inédite à Francis Ponge du 31 octobre 1975). Le lien qu'opère Prigent entre l'évolution politique de Ponge et l'évolution de sa poétique, qui selon lui délaisse de plus en plus « la besogne des mots » au profit de « censures » valorisant l'unité de la langue française, d'où s'éclipse « le corps boursoufflé et pulvérisé du baroque », ne trouvera d'expression publique qu'en 1978, dans un article de *Littérature*, repris dans *Ceux qui merdRent* (Paris, POL, 1991, p. 96). Plus généralement, durant ces années, Ponge fournit un outillage théorique nécessaire à *Tel Quel* et à la nouvelle critique, bien que ses positions politiques soient incompatibles avec celles de ces lecteurs. D'où le choix de ne lire qu'un certain Ponge, en négligeant ses contradictions.

<sup>715</sup> G. Farasse, « Héliographie », *Revue des Sciences Humaines*, n° 151, juillet-septembre 1973, p. 443.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 441-442.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 444.

par rapport aux discours suscités par son œuvre : la chose Ponge se trouve « changée » par les paroles que l'on tient sur elle. Ces explications prennent deux formes qui sont dans un premier temps relativement distinctes : le discours méthodologique, se donnant pour tel, et le compte tenu des discours critiques, à l'intérieur de l'œuvre *proprement dite*. Mais, rapidement, cette partition se brouille : la « Tentative orale » est une démonstration en acte de la méthode du parti pris, et fait l'objet d'une publication dès 1949<sup>718</sup>. *Le Grand Recueil* (1961) confirme la pleine appartenance de ces textes à l'œuvre propre, puisqu'ils en constituent même l'une des « trois allées principales » (« *“Le Grand Recueil” rassemble...* », L,I, 445). Réciproquement, les textes poétiques (ou anti-poétiques) se font de plus en plus réflexifs, et proposent même des formules susceptibles de donner des outils de lecture valables pour tout l'œuvre, voire au-delà : l'*objet* est défini à propos du « Soleil » et reparaît dans *Pour un Malherbe*, deux textes qui ne se donnent pas comme essentiellement méthodologiques. Mais ce terme désigne précisément l'interpénétration des écritures de critique et de création : « placer en abîme » la situation d'énonciation des textes eux-mêmes fait pleinement partie de la poétique pongienne, telle qu'elle se formule au début des années 1950. L'acte de « s'expliquer », rendu nécessaire par la première réception de l'œuvre, est donc pleinement intégré à l'écriture même. Mais il est marqué d'emblée par une très grande ambivalence : de fait, il confère une importance de premier ordre aux lectures proposées, qui déterminent le développement de l'œuvre. La discursivité de *La Seine*, et, plus généralement, des écrits d'après-guerre, est redevable à l'intervention de Sartre : Ponge « se trouve changé » par son commentateur, et le dit. Plus généralement, il ne manque jamais de citer ses critiques et de restituer leurs propos à l'intérieur même de ses textes. Il y a donc une *altération* de l'œuvre par les discours extérieurs. Mais l'intervention des autres est dans le même temps perçue comme un danger : la place faite à ces discours extérieurs est un moyen d'en réduire l'altérité, en se les réappropriant. Ainsi, *La Seine* fait mentir Sartre, en invalidant après-coup son interprétation. « My creative Method » retrace quasiment exhaustivement la réception critique, avant de proposer des formules qui en invalident, ou du moins en relativisent la portée. La multiplication des procédures d'adresse qui accompagne ce compte tenu de la critique et cette auto-explication systématique consiste donc à instaurer un rapport direct aux lecteurs anonymes, afin de promouvoir un nouveau lectorat, amené à se prononcer aussi contre les lecteurs déjà existants<sup>719</sup>. L'importance accordée à la réception s'accompagne d'une guerre de souveraineté, de la réaffirmation d'une autorité. La relation au lecteur rêvé, à venir, et figuré à l'intérieur des textes, est du reste marquée par la même ambivalence : il est invité à destituer l'auteur de sa toute-puissance en se « subrogeant » à lui, mais aussi à occuper la place que lui prévoit par avance le texte (qui anticipe ses réactions, et tend ainsi à l'absorber dans sa sphère), et avec les outils qu'il lui

<sup>718</sup> Dans les *Cahiers de la Pléiade*, n° 7, printemps 1949.

<sup>719</sup> Une lettre de 1954 adressée à Paulhan est sur ce point explicite. Apprenant que l'universitaire allemand Max Bense vient d'écrire un livre où son œuvre est envisagée à travers Hegel et le philosophe américain Charles W. Morris, que par ailleurs l'« ex-dominicain » Jean Bottéro voit dans « Le Galet » un écho au *Livre de Job*, Ponge écrit : « Pourtant, ne s'agirait-il pas, simplement, pour moi, d'apprendre à pratiquer, sur l'esprit de mon lecteur, cette sorte de prise décisive qui le jette dans mon propos avant qu'il ait pu réfléchir ? » (*Corr.* II, I. 507, p. 152).

souffle<sup>720</sup>. En effet, le métalangage qu'invente Ponge revêt les mêmes ambiguïtés que l'*objeu* lui-même : il arme le lecteur, et lui donne des outils pour lire à l'écart des systèmes philosophiques et de leur pouvoir d'intimidation ; dans le même geste, il impose à sa lecture les mots que l'auteur lui-même a forgés. Ces deux faces de la relation au lecteur recourent les deux modes de la transmission de la connaissance que nous avons discernés plus haut : d'une part il s'agit d'amener le lecteur à accepter un savoir élaboré en amont de la lecture, par un auteur détenteur du sens et maître de ses effets, de l'autre la connaissance se construit par une expérience que seule la lecture peut faire exister, le texte étant alors « fait par tous et non par un ». Les écrits des années 1950 prolongent les deux types de relation au lecteur découlant des diverses postures adoptées à l'égard de la connaissance<sup>721</sup> : l'idéal proverbial - où la parole d'un seul s'impose à tous -, et le modèle de la co-construction de la chose et du texte. Mais, avec la première réception critique, ces tensions internes à l'œuvre s'intensifient et se complexifient : Ponge accède pleinement au statut d'auteur, et le lecteur figuré dans les œuvres se définit par rapport à de nouveaux acteurs dont il est tenu compte, les lecteurs « réels ».

L'importance accordée aux discours extérieurs, comme la volonté de maîtriser la lecture elle-même, l'après-coup de l'œuvre, se manifeste dans la dernière stratégie que Ponge met en œuvre pour répondre à sa première réception, et qui consiste à encourager d'autres prises de parole à son propos.

### III.2.1.5. SUSCITER D'AUTRES DISCOURS

« My creative Method », on l'a vu, émettait explicitement le souhait que, à la suite de l'article de Betty Miller, d'autres textes voient le jour, qui suivent les pistes de lecture lancées par la critique anglaise. L'hommage rendu à des critiques jugés pertinents, aux actes de lecture reconnus comme valides et capables de susciter d'autres lectures est une pratique que Ponge poursuivra toute sa vie durant : dès juillet 1952, il reprend ainsi dans *Pour un Malherbe* une formule de René Micha parue quelques semaines auparavant dans un article de la *Revue de Suisse*<sup>722</sup>, afin de souligner le parallèle entre l'entreprise malherbienne et sa propre pratique :

***Tout est là, dans ce point. Dans la fougue (le désir) et la fougue contraire (pour réduire sa muse aux termes de raison). Tout finalement tient à cette fougue, cet enthousiasme, les rênes en mains, et plutôt courtes. C'est le IL SUFFIT de mon Soleil. C'est le BRISONS-LA de mon Pain, ce « Brisons-là qui résonne d'un bout à l'autre de la littérature française » (dit Micha à propos de moi) (PM, II, 48).***

En 1972, l'hommage rendu à Henri Maldiney, qui consacra un livre à Ponge<sup>723</sup>, salue

<sup>720</sup> Vincent Kaufmann a bien relevé cette ambivalence, souvent méconnue par ailleurs : les « fictions d'écoute », notamment à l'œuvre dans *Le Savon* (où l'idée qu'un auditoire à l'écoute est ce qui permet au livre de s'écrire), est aussi un moyen de « souffler son écoute » au lecteur empirique (*Le Livre et ses adresses, op. cit.*, p. 135-140 notamment).

<sup>721</sup> Cf. *supra* II.2.2.3. « Demander au lecteur un acte ».

<sup>722</sup> R. Micha, « Sur Francis Ponge, "poète vêtu comme un arbre" », *Revue de Suisse*, n° 9, juin-juillet 1952, p. 49-56. La phrase citée par Ponge est la conclusion de l'article, p. 56.

plus généralement l'œuvre du penseur, et souligne aussi son « torrentiel désir de communication ». Le texte conclut sur le chemin parcouru en compagnie de ce lecteur privilégié, « avec lui, grâce à lui » (« With and to Henri Maldiney cheer up ! », *NNR III*, II, 1268). Dans les années 1980 encore, Ponge préface de même l'ouvrage de Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, distinguant cet essai des explications de texte que fustigeait « My creative Method » : « mon plaisir l'emporte de loin sur ma gêne, pour ce que mes préoccupations profondes, disons mieux : mes *motivations* initiales, s'y trouvent à chaque page et comme en propres termes retracées »<sup>724</sup>. Le dialogue engagé dès les années 1940 avec la critique se prolonge donc sur des dizaines d'années, et fait partie finalement de l'œuvre propre<sup>725</sup>.

Mais Ponge s'emploie aussi à organiser et à encadrer sa réception en amont. Le « momon » qu'il écrit à destination de Paulhan, en 1944, précise déjà le sommaire d'un numéro d'hommage dont rêve alors Ponge<sup>726</sup>. Un numéro d'hommage de la *NRF* paraît effectivement, bien des années après, en 1956. La correspondance avec Paulhan montre l'attention que porte Ponge au choix des contributeurs. Alors qu'il est déjà question de ce numéro d'hommage en 1949, il donne son assentiment à une étude de Joë Bousquet, et encourage Paulhan à répondre favorablement à la proposition d'Emilie Noulet<sup>727</sup>. C'est Ponge encore qui propose l'article de Piero Bigongiari<sup>728</sup>. Finalement, c'est à lui que Paulhan demande les « textes de l'"hommage à F.P." »<sup>729</sup>, à lui et non à la *NRF* que Jaccottet envoie son texte<sup>730</sup> : Ponge a pris les commandes de l'hommage qui lui est

<sup>723</sup> H. Maldiney, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne, L'Age d'homme, 1974, 112 p. Cet essai était déjà précédé d'un texte de Ponge, « Envoi à Henri Maldiney d'un extrait de mon travail sur la table ». Le mot d'introduction de Ponge précise : « Ce qui rend si émouvante pour moi, cher ami, votre interprétation de mon projet fondamental, c'est ce qui apparente au moindre de mes essais, très apparemment, le moindre des vôtres : à savoir - nonobstant les particularités de nos lexiques, et pour emprunter un instant au vôtre - leur caractère également *pathématique* » (H. Maldiney, *op. cit.*, p. 7, et F. Ponge, *NNR III*, II, 1273). Maldiney consacrera un second ouvrage à Ponge (*Le Vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne, Encre Marine, 1993, 205 p.).

<sup>724</sup> J.-M. Gleize et B. Veck, *Actes ou Textes*, *op. cit.*, p. 11, et F. Ponge, « Préface », *NNR III*, II, 1356. Dans « My creative Method », Ponge écrivait : « Le poète et l'artiste savent au moins ce qu'ils ont exprimé dans leurs œuvres les plus soigneusement travaillées. [§] Ils le savent mieux que ceux qui le peuvent expliquer (ou prétendent le pouvoir), car ils le savent *en propres termes* » (*M*, I, 529).

<sup>725</sup> Les textes que nous citons sont certes pour la plupart repris dans le *Nouveau nouveau Recueil*, ouvrage posthume édité par Jean Thibaudeau. Mais, outre qu'on trouve des traces de ce dialogue dans d'autres livres parus du vivant de Ponge, on sait qu'il a supervisé la composition de ce dernier recueil.

<sup>726</sup> *Corr.* I, l. 300 ; p. 312. Voir *supra* III.1.1.1. « Ponge avant Sartre ».

<sup>727</sup> *Corr.* II, l. 444, p. 91.

<sup>728</sup> *Ibid.*, l. 528, p. 175.

<sup>729</sup> *Ibid.*, l. 533, p. 178.

<sup>730</sup> *Ibid.*, l. 547, p. 191.

rendu.

Avant même cette date, une plaquette publiée chez Aubier rend sensible le fait que Ponge entend promouvoir une autre réception de son œuvre : *L'Araignée, publiée à l'intérieur de son appareil critique*<sup>731</sup>. Le texte de Ponge est encadré et interrompu par un essai de Georges Garampon, « Francis Ponge ou la résolution humaine ». Le plan de l'ouvrage est le suivant :

Georges Garampon : « I. Un parti pris »

« L'Araignée »<sup>732</sup>

Georges Garampon : « II. L'Aragne et l'Araignée »

« L'Araignée » : variantes, fac-similés. Cette section comporte la description bibliographique du dossier, ainsi qu'un certain nombre de manuscrits reproduits en fac-similés et de notes retranscrites.

Georges Garampon : « III. Homme, résolument ».

La plaquette de 1952 donne à lire l'estompement de la frontière entre l'œuvre et les discours qu'elle suscite. Les « Pages bis », « Le Carnet du bois de pins », certains passages du *Savon*, entre autres, accueillent au sein même des livres la réception de l'œuvre. Mais cette logique est ici poussée à l'extrême puisque, comme l'indique le titre de l'ouvrage, l'œuvre est encadrée par « l'appareil critique ». Le discours critique n'est plus introduit par l'œuvre qui se le réapproprie, mais il semble bien qu'à l'inverse il gouverne l'ordonnancement du livre, et que Georges Garampon se soit bel et bien « subrogé » à Ponge. Des « documents » composant l'avant-texte au discours critique que ce même texte suscite, la plaquette condense, dans un même livre, tout le processus créateur, des « brouillons » aux effets de lecture, de sorte que la notion d'œuvre se trouve elle-même fortement relativisée, « L'Araignée » proprement dite - pour autant que l'expression ait ici encore un sens - n'occupant qu'une petite partie de l'ouvrage<sup>733</sup>.

Ce dispositif, où un lecteur semble avoir pris les commandes du livre, est particulièrement frappant lorsqu'il s'agit de « L'Araignée », qui met en scène un rapport de prédation entre l'auteur-araignée et les lecteurs-insectes. Dès la « *proposition thématique* », l'araignée, à qui est donnée la parole, ne se reconnaît comme « PRETEXTE QUE [SON] APPETIT DE LECTEURS » (A, 314) : les lecteurs sont à la fois ce qui motive la production de paroles, et les proies qu'il s'agit d'enlacer dans ce discours. Lorsque l'écrivain reprend la parole, il adopte à l'égard de son lectorat le même rapport de séduction dévoratrice que celui qu'il avait au préalable attribué à l'araignée : il désire

<sup>731</sup> F. Ponge, *L'Araignée, publiée à l'intérieur de son appareil critique*. « Francis Ponge ou la résolution humaine », par Georges Garampon, Paris, Aubier, 1952, 87 p.

<sup>732</sup> Nous plaçons entre guillemets ce titre pour désigner le texte repris dans *Pièces* (I, 762-765), par opposition à *L'Araignée*, en italiques, qui renvoie à l'ensemble de cette plaquette de 1952.

<sup>733</sup> On a souvent relevé, à juste titre, que Ponge relativisait la notion d'œuvre, et désacralisait la forme du poème par la publication des avant-textes. Mais cette relativisation de la clôture de l'œuvre s'effectue aussi par le recours aux discours critiques, souvent insérés dans les livres eux-mêmes.

produire un « ouvrage » « si parfaitement tramé », qu'il puisse « y convoquer ses proies » :

***vous, lecteurs, vous, attention de mes lecteurs - afin de vous dévorer ensuite en silence (ce qu'on appelle la gloire)... (ibid., 316).***

Cette figuration plaisante du lecteur en insecte victime de l'appétit de l'auteur (et réduit au silence) parcourt l'ensemble du texte : la « gigue d'insectes volant autour » de la toile mêle ainsi les noms d'animaux à d'autres mots, dont « collègues et sorbonnes », « docteurs et baladins », « doctes et bavardins » (*ibid.*, 319), manières de désigner les institutions de la lecture savante, de même que ces lecteurs érudits, comme des proies (tournées en ridicule) à la merci du texte. Les proportions sont finalement restituées : un « amateur curieux des buissons » ne se fait pas manger, mais détruit l'« œuvre » (*ibid.*, 323) qu'est la toile de l'araignée, qui n'est plus tombeau mais « coiffe [...] horrible ou grotesque » (*ibid.*). Le dernier mot revient cependant à l'araignée :

***quant à moi mon pouvoir demeure ! Et dès longtemps, - pour l'éprouver ailleurs - j'aurai fui... (ibid., 324).***

Ces dernières lignes réactivent l'identification symbolique de l'auteur et de l'araignée, qui d'une même voix réaffirment leur capacité à sévir « ailleurs » : en cela, la fin de « L'Araignée » reproduit le geste du texte liminaire des *Proèmes*, où Ponge réfutait par avance tout enfermement dans des discours normatifs en se disant « reparti d'ailleurs, sur de nouveaux frais » (*PR*, I, 165). Être « ailleurs », c'est échapper aux catégories d'appréhension de la lecture. Plus généralement, on retrouve dans « L'Araignée » l'ambiguïté d'un auteur qui met en scène de façon humoristique son rôle tyrannique et sa disparition partielle, mouvement perceptible également dans « Le Soleil » et *Le Savon*. *L'Araignée, publiée à l'intérieur de son appareil critique* paraît en première approche lever les ambiguïtés d'une telle démarche, et désamorcer, par son dispositif, le rapport de prédation à l'égard du lecteur figuré dans le texte, puisque c'est le discours d'un lecteur empirique (Garampon) qui donne son architecture à l'ouvrage. L'ensemble donne donc à lire le clivage entre le lecteur représenté au sein du texte, souvent narrataire, puisque la deuxième personne y occupe une place importante<sup>734</sup>, et un lecteur empirique, qui ne subit pas la prédation de l'œuvre : Georges Garampon n'est pas dévoré « en silence » (*A*, 316), mais prend la parole sur ce texte et son discours ordonne même l'édition originale.

L'intervention d'un lecteur « réel » semble donc démentir le rôle de proies passives conféré aux lecteurs dans le texte. Cette représentation interne paraît dès lors devoir être envisagée de façon univoque comme humoristique : elle est dans cette perspective une figuration purement négative de l'attitude de lecture effectivement attendue, lecture active prenant barre sur le texte. Cependant, une étude plus précise du discours critique « à l'intérieur » duquel prend place « L'Araignée » nuance cette première approche.

<sup>734</sup> Bien que la notion, inventée par Genette, et étudiée de plus près par Gerald Prince, soit liée à la narratologie et soit davantage destinée à s'appliquer aux textes narratifs, les lecteurs figurés par Ponge correspondent bien aux définitions du narrataire proposées par ces théoriciens. « L'Araignée », entre autres, en présente les marques textuelles caractéristiques, notamment l'adresse directe, « des énoncés où [le narrateur] désigne [le narrataire] par des mots comme "lecteur" ou "auditeur" et par des locutions telles que "mon cher" ou "mon ami" » (G. Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, avril 1973, p. 183). Dans « L'Araignée », ce rapport n'est certes pas amical (contrairement au lien que met en scène *Le Savon*, par exemple), mais le procédé est bien le même.

« Francis Ponge ou la résolution humaine » n'est pas le premier texte critique que Georges Garampon consacre à Ponge. En 1949 déjà, « Position de Francis Ponge » paraissait dans *Combat*. Plus précisément consacré aux publications récentes de Ponge (*Proèmes*, *Le Peintre à l'étude* et *Liasse*), cet article s'attache à reconsidérer l'œuvre à la lumière de ce nouveau corpus, notamment pour souligner en quoi il nuance voire dément les interprétations antérieures. Georges Garampon souligne ainsi que *Proèmes* et *Liasse* « révèlent la durée de Francis Ponge », et précise : « Je veux dire que l'objet, pour lui, n'est pas statique »<sup>735</sup>. Plus généralement, il s'agit pour Garampon de proposer un questionnement proprement littéraire, au-delà des problématiques philosophiques et ontologiques qui prévalent à son propos : « Cet art qui, par nomination [...] tend à susciter l'être de l'objet, comment le situer dans l'ordre littéraire ? On est d'abord tenté de voir dans les *Proèmes* un art antipoétique »<sup>736</sup>. A partir de cette « position » antipoétique, Garampon marque clairement la différence de Ponge à l'égard de Sartre et de Camus : il affirme, contre le premier, que l'œuvre constitue un acte humaniste et révolutionnaire, et rappelle que la « création métalogue », que les « Pages bis » des *Proèmes* revendiquent, s'inscrit contre « la poésie » comme « illustration singulière, révélation fulgurante de l'absurde, porté à son plus haut degré de tragique »<sup>737</sup>. Garampon axe donc sa réflexion sur des problématiques littéraires, place la durée comme un élément capital des développements de l'œuvre, et critique les « fausses interprétations » que Ponge s'emploie lui-même à corriger. En cela, la démarche de Garampon correspond exactement à la réception de son œuvre que Ponge souhaite promouvoir. Du reste, cet article de Garampon est l'un des premiers qui manifeste la fascination exercée par le discours méthodologique de Ponge sur ses commentateurs : y sont reprises tel quel, sans guillemets, des formules dues à l'auteur lui-même. Ainsi de cette phrase, qui se trouve à l'identique (à la transposition de personne près) dans le « proème » qui clôt « My creative Method » (*M*, I, 536) : « S'il utilise le magma poétique, c'est pour s'en débarrasser »<sup>738</sup>. Garampon fait ailleurs mention de « My creative Method », ainsi que de « Tentative orale », dont les publications sont pourtant contemporaines de son propre texte<sup>739</sup>. On est donc légitimement amené à supposer que Ponge lui-même a communiqué ces textes à son critique, qui relaye dès lors d'autant mieux sa pensée « en termes propres ». A cet égard, il n'est pas indifférent de noter que le destin éditorial de Georges Garampon est redevable à Ponge : ce dernier le recommande ainsi chaleureusement à Paulhan<sup>740</sup>, qui finalement accepte de publier *Le Jeu et la chandelle*, l'ouvrage de Garampon, dans la

<sup>735</sup> G. Garampon, « Position de Francis Ponge », *Combat*, 23 juin 1949, p. 3.

<sup>736</sup> *Ibid.*

<sup>737</sup> *Ibid.* L'insistance sur ce clivage, au sein même de *Combat*, la revue fondée par Camus, n'est pas sans force.

<sup>738</sup> G. Garampon, « Position de Francis Ponge », *op. cit.*, p. 3.

<sup>739</sup> « My creative Method » paraît en effet dans la revue *Trivium*, Heft n° 2, 1949, achevée d'imprimer le 30 mai 1949. « Tentative orale » paraît dans le n°7 des *Cahiers de la Pléiade*, daté du printemps 1949.

<sup>740</sup> *Corr.* II, I, 469 et 470, p. 110-111. Ces lettres sont de 1951 ; *Le Jeu et la chandelle* paraît en 1953.

collection « Métamorphoses », celle-là même où avait paru *Le Parti pris des choses*.

« Francis Ponge ou la résolution humaine », le texte qui paraît en même temps que *L'Araignée, publiée à l'intérieur de son appareil critique*, reprend la plupart des idées formulées dans le premier article de Garampon, et est lui aussi clairement démarqué des propres déclarations de Ponge. La première partie de l'essai notamment (« Un parti pris »), s'attache à différencier la démarche de Ponge des problématiques sartrienne et camusienne. Dès le début de son texte, Garampon souligne la relation complexe que les textes de Ponge entretiennent à l'égard des circonstances, et la nécessité corrélatrice d'adapter le terme (sartrien) de « situation » à sa démarche : l'œuvre possède ainsi « le double caractère d'être à la fois inactuelle et inséparable de l'actualité, de se vouloir et de se trouver *en situation et hors de situation* »<sup>741</sup>. Plus loin, la mise au point porte sur l'absurde, à partir des mots de Ponge : « L'absurde n'existe que dans la projection par l'esprit du fini dans l'infini, du relatif dans l'absolu. L'art de Ponge est, dans le relatif, de connaissance exacte et de définition. La poésie se fait avec lui *création métalogue*, suscitation de l'objet par la parole »<sup>742</sup>. Tout l'essai s'emploie ainsi à poser la « qualité différentielle » de Ponge à l'égard de ses premiers lecteurs. La troisième partie, intitulée « Homme, résolument », s'attache tout particulièrement à corriger la lecture sartrienne du « grand rêve nécrologique », et conclut même sur la destination humaine du travail sur la langue que Ponge opère : il écrit selon Garampon « une nouvelle *Défense et Illustration de la Langue Française*. [...] C'est donc bien à l'homme que, par la médiation exemplaire de l'objet, il s'adresse »<sup>743</sup>. L'essai se propose donc de permettre d'appréhender Ponge selon des critères littéraires, plus exactement selon ses propres catégories, ce dont témoigne la reprise du métalangage de l'auteur par le critique lui-même. Les titres choisis par Garampon sont suggérés par Ponge lui-même. On peut ainsi lire dans la huitième des « Pages bis » : « Mon titre (peut-être) : *La Résolution humaine*, ou *Humain, résolument humain* ou *Homme, résolument* » (PR, I, 219). Il s'agit également pour Garampon, comme dans son article précédent, de reconsidérer l'œuvre fondatrice qu'est *Le Parti pris des choses* à partir des textes publiés ultérieurement, de la replacer dans le parcours de Ponge plutôt que de l'envisager à partir de l'impression d'immobilité qu'elle dégage, impression renforcée par les interprétations de Sartre :

***On n'a peut-être pas remarqué assez nettement que les « descriptions-définitions » de Ponge étaient d'abord des genèses, que son œuvre présentait l'objet, que l'objet se présentait dans son œuvre - même le cageot, même la cigarette - en gestation, qu'il était lui-même perpétuellement en gésine, qu'il ne saurait, pas plus que l'araignée, achever son ouvrage***<sup>744</sup>.

Ces phrases, tirées de la partie centrale de l'essai, plus particulièrement consacrée à

<sup>741</sup> G. Garampon, « Francis Ponge ou la résolution humaine », in F. Ponge, *L'Araignée, publiée à l'intérieur de son appareil critique*, op. cit., p. 9 ; nous soulignons.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 44.

« L'Araignée », s'attachent donc à reconfigurer l'œuvre entier à partir du texte singulier qui est ici envisagé<sup>745</sup>.

Mais, tout en resituant Ponge selon des coordonnées qui lui sont propres, et que par ailleurs l'auteur lui-même s'applique à préciser, Garampon propose également une réflexion sur la lecture induite par l'œuvre, et sur sa propre situation. C'est en effet du point de vue de l'adresse que la destination humaine des textes de Ponge est envisagée. La phrase que nous venons de citer, et qui conclut l'étude, se termine significativement sur le mot « adresse »<sup>746</sup>. A propos de « L'Araignée », la question de la lecture est abordée plus précisément, et Garampon s'emploie à démontrer l'écart entre la représentation de la lecture qui s'y déploie, et la lecture *effectivement* recherchée par Ponge. Il note ainsi que « La Gigue d'insectes volants » dénote en première approche un « pessimisme apparemment absolu à l'endroit du lecteur »<sup>747</sup>, qui « ne garderait de valeur que comme stimulant d'une sécrétion verbale, ne serait plus qu'un élément conditionnel dans le phénomène de la création »<sup>748</sup>. Mais, s'appuyant sur les déclarations de « Natate piscem doces » selon lesquelles l'écrivain doit avoir pour « intention » de créer des objets « [proposés] à l'homme »<sup>749</sup>, Georges Garampon fait une lecture antiphrastique de la figure du lecteur-proie dans « L'Araignée », texte marqué au contraire, selon lui, par l'effacement de l'auteur : « l'auteur est devenu araignée. Le symbole a fait place à l'être »<sup>750</sup>. Cette lecture se situe toute entière du côté de l'*objet*, tel que le définira Ponge quelques années plus tard : le rapport de prédation représenté dans le texte est strictement ironique, et vise *a contrario* à instituer le lecteur en position d'acteur du texte. L'humour du texte fait ainsi passer au second plan ce que cette représentation recèle malgré tout d'agressif. Le souci du destinataire, et de son plaisir, sont d'ailleurs désignés par Garampon comme des éléments motivant sa prise de parole à propos de Ponge : « De qui, lecteur, tiendrais-je un plaisir analogue à celui qu'il me donne ? Nul auteur n'en aurait le pouvoir ni ne s'en soucierait »<sup>751</sup>. Cette dernière

<sup>745</sup> A cet égard, « L'Araignée », qui présente une mise en forme d'un texte « fini », sans datation des différentes parties, n'est pas le plus caractéristique de l'introduction de la temporalité dans la poétique de Ponge, plus sensible dans les textes prenant la forme du journal d'écriture. Garampon s'appuie cependant sur le dossier génétique reproduit dans la plaquette, et souligne l'écriture au long cours de ce texte : « *L'Araignée* est surtout un très beau poème dont la lenteur avec laquelle il a pris figure (Fronville, 1942, Paris, 1948) souligne l'importance » (*ibid.*, p. 52).

<sup>746</sup> Rappelons cette phrase : « C'est donc bien à l'homme que, par la médiation exemplaire de l'objet, [Ponge] s'adresse » (*ibid.*, p. 85).

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>749</sup> Voici la citation exacte : « Le poème est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui. Cette intention ne doit pas faillir au poète » (*PR*, I, 178-179). Cité par G. Garampon, « Francis Ponge ou la résolution humaine », *op. cit.*, p. 50.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 59.

phrase, tout en faisant du souci du lecteur l'un des éléments fondamentaux de la poétique pongienne, salue cependant le « pouvoir » de l'auteur : si Garampon minimise dans son propos l'ambition de maîtrise de la lecture dont témoigne « L'Araignée », son texte apparaît à la fois comme un acte de lecture rendu possible par l'œuvre, et comme une marque de reconnaissance respectueuse à l'égard de l'auteur, qui fait la preuve de son pouvoir et procure du plaisir.

*L'Araignée*, publiée à l'intérieur de son *appareil critique* est une plaquette confidentielle<sup>752</sup>, qui suscite du reste peu d'écho lors de sa parution. L'intrication des discours de l'auteur et de son critique qui caractérise cette publication est d'ailleurs circonstancielle, et le texte de Ponge poursuit par ailleurs un parcours autonome, hors de son « appareil critique »<sup>753</sup>. Mais, si le destin éditorial de l'ouvrage est anecdotique, son dispositif est hautement significatif des tensions et contradictions qui caractérisent les représentations de la lecture chez Ponge et sa position d'auteur à l'égard de sa propre réception : ce dispositif accorde spectaculairement une place centrale à un lecteur empirique et destitue l'auteur de la maîtrise totale de son « œuvre », qui accueille en son sein un commentaire encadrant. Cette égalité de traitement apparente entre paroles auctoriale et lectoriale relativise en outre les représentations de la lecture internes au texte de « L'Araignée ». Mais, pour valide que soit cette perception de l'ouvrage, tous les éléments qui l'étaient sont susceptibles d'être interprétés de manière contraire. Le fait de lier ainsi l'œuvre et son commentaire est aussi une façon d'incorporer ce commentaire, et d'exhiber une maîtrise absolue sur ce qui en principe se trouve hors de l'œuvre : sa lecture. Cela est ici d'autant plus frappant que le discours de Georges Garampon est extrêmement tributaire des formules de Ponge, et en bien des endroits relaye les mises au points que l'auteur a pu faire lui-même par rapport à sa première réception, reprend les formules qu'il a élaborées à propos de sa propre poétique. Dans cette perspective, le discours critique n'est pas tant un contrepoint à la parole de l'auteur qu'une chambre d'écho. Dès lors, l'écart entre le lecteur-proie de « L'Araignée », et le lecteur empirique qu'est Garampon apparaît moindre : par moments victime d'un auteur ventriloque, les paroles qu'il signe semblent parfois émaner directement de la « panse » (A, 316) de l'araignée-Ponge, l'essai réalisant alors à la lettre le programme du texte, même si ce programme se présente de façon évidemment humoristique.

Cette seconde interprétation n'invalide pas la première, et notre propos n'est pas de dénoncer le fait que Ponge *ferait semblant* de faire place à la parole lectoriale *pour* mieux la phagocyter, que l'*objeu* ne serait qu'un *faux-semblant*, alors que le *vrai* mouvement du texte viserait au contraire à renforcer la toute-puissance auctoriale. Il s'agit de montrer que ces deux logiques contradictoires sont effectivement co-présentes dans les œuvres, et qu'elles régissent les choix éditoriaux et le positionnement de Ponge, sans qu'on puisse en tirer une interprétation stable et définitive.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>752</sup> Elle est tirée à 325 exemplaires.

<sup>753</sup> Dès 1952, les quinze exemplaires du poème réimposé au format in-plano Jésus manifestent cette autonomie, confirmée par la reprise du texte dans *Pièces*, en 1961.

Dialoguer avec sa réception, donner à lire lui-même son propre parcours (dans la durée), se tourner vers l'atelier des peintres, s'expliquer ou susciter d'autres discours : les stratégies que Ponge met en place pour répondre à sa première réception sont nombreuses, et se déploient dans plusieurs directions, affectant les écrits comme les positionnements éditoriaux. Elles témoignent toutes d'un souci de tenir compte des paroles extérieures, et du changement que de telles paroles produisent en retour. En cela, ces réponses sont parfaitement cohérentes avec le rôle fondamental que Ponge confère à la lecture comme lieu où se réalise pleinement le texte, rôle qu'il lui attribue avant même les premiers contacts de ses textes avec des lecteurs « réels ». Le signe le plus net et le plus marquant de ce compte tenu des lectures réelles est l'infléchissement notoire de l'œuvre dans le sens d'une plus grande discursivité, infléchissement qui se donne explicitement comme un démenti apporté après-coup aux interprétations de Sartre. Plus généralement, les références répétées de Ponge à ses critiques, l'inclusion de lettres, de formules, indiquent bien que leurs discours font pour l'écrivain partie intégrante de la construction et du développement de son œuvre.

Mais ces réponses se font aussi sur le mode polémique : il s'agit de rendre possible une autre lecture (non existentialiste, non absurde) de ses œuvres. Le guidage interne de la lecture, que les écrits « anti-poétiques » du début des années 1940 rendait plus explicite, devient autour de 1950 un enjeu crucial : il se trouve encore renforcé, et s'inscrit en partie *contre* les lectures déjà existantes. Par là même, il s'agit pour Ponge de reprendre barre sur l'interprétation de ses textes : s'il ne cesse de reconnaître que son statut d'auteur lui est conféré de l'extérieur, par les discours tenus sur son œuvre, il s'appuie sur cette autorité nouvellement acquise pour réduire l'influence de ces mêmes discours sur ses lecteurs à venir. D'où le rapport extrêmement ambivalent que l'œuvre entretient avec son dehors : elle ne cesse de lui ménager une place en son sein tout en essayant d'en réduire l'altérité en l'absorbant. C'est de même en tant qu'auteur maîtrisant les effets de lecture de son texte que Ponge figure le mécanisme de l'*objeu*, où le lecteur est invité à occuper (à « se subroger » à) la place de l'auteur lui-même. L'inscription de plus en plus explicite de la lecture et la prise en compte de la première réception au sein même de l'œuvre exacerbent ainsi les contradictions que contenait en germe le projet pongien, et jouent un développement central dans l'évolution de l'œuvre.

### III.2.2. Stratégies de Sarraute

La préface de Sartre à *Portrait d'un inconnu* est une reformulation fondamentale du projet de Sarraute : l'œuvre est traduite en termes philosophiques, elle fait l'objet d'une recatégorisation générique en « anti-roman », et elle est finalement extraite du domaine « psychologique » que Sarraute elle-même désigne comme le champ de son investigation. Mais cette préface ne se présente pas comme une contestation profonde de sa démarche, et vise au contraire à légitimer la valeur de l'œuvre. S'il y a bien pour Sarraute nécessité de prendre ses distances par rapport à ce discours critique qui tend à contester sa capacité à formuler son projet « *en termes propres* », pour reprendre l'expression de Ponge (*M*, I, 529), cette différenciation ne prend pas tout de suite la forme d'une contestation frontale du discours de Sartre. La position de Sarraute est d'autant plus

difficile que l'écrivain paraît, éditorialement et intellectuellement, beaucoup plus tributaire de Sartre que ne l'est Ponge à cette époque. Au début des années 1950 néanmoins, cette situation évolue : Marcel Arland accepte de publier *Martereau*, qui paraît donc chez Gallimard en 1953<sup>754</sup>. Plus fondamentalement, si les stratégies que met en place Sarraute pour répondre à sa première réception sont plus discrètes, c'est qu'elle est réticente à inscrire explicitement son œuvre dans un réseau d'échanges sociaux, lui-même déterminé par des enjeux de pouvoir : l'insertion du fait esthétique et littéraire dans des logiques d'échanges socialisés contribue toujours selon elle à occulter la singularité de la communication esthétique. « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant », on l'a vu, montrait déjà comment cette pression du groupe empêchait qu'advienne l'« événement neuf » de la rencontre singulière avec un texte. Si la suite de l'œuvre, dès *Le Planétarium* (1959), mais plus encore avec *Les Fruits d'or* (1963) et *Entre la Vie et la mort* (1968), s'applique à montrer que la communication esthétique est toujours aussi un acte social, cette socialisation de la lecture apparaît de façon constante comme une menace pesant sur l'œuvre, risquant de réduire ce qu'il y a de « vivant » en elle aux stéréotypes que, précisément, elle entend combattre. Alors que, pour Ponge, il est crucial d'exhiber au sein de l'œuvre même les logiques socio-économiques et les rapports de force qui interfèrent aussi dans la prise de parole littéraire, quitte à tenter de les désamorcer par la technique qu'il nomme *objeu*, il est à l'inverse capital pour Sarraute de maintenir son œuvre autant que possible à l'écart de ce qui lui semble anecdote, phénomènes de mode et jeux de salons. Les stratégies d'écriture et de publication qu'elle met en place témoignent donc d'une réelle prise en compte de la réception, mais ce compte tenu ne prend pas les formes aussi explicites que chez Ponge, qui nomme ses critiques, les cite, se positionne frontalement à leur égard. Sur ce point comme sur d'autres, que nous avons déjà rencontrés, le rapport au nom oppose encore les deux écrivains : désigner les critiques reviendrait pour Sarraute à rabattre son propos sur des référents trop évidents, à attirer l'attention de ses lecteurs sur le récit anecdotique, alors que son propos est, au sujet de la communication littéraire comme en ce qui concerne « l'autre réalité » qu'elle cherche à montrer, de se situer sur un plan anthropologique et non sur celui des particularités circonstancielles.

Ponge assume au sein de son œuvre le conflit de souveraineté qui se pose à lui, quitte à développer des stratégies textuelles complexes et ambiguës. Sarraute est confrontée au même conflit d'autorité quant à l'interprétation d'ensemble de son œuvre, mais sa situation dans le champ littéraire et ses positions esthétiques lui interdisent d'assumer aussi frontalement une posture de maîtrise à l'égard du sens, en contradiction avec les phénomènes fuyants, rétifs à toute parole définitive, qu'elle cherche par ailleurs à transmettre<sup>755</sup>. Si, à partir des années 1950, elle s'attache elle aussi à forger des outils

---

<sup>754</sup> Même si Sarraute rejoint l'éditeur qui publie Sartre et *Les Temps modernes*, cette proximité éditoriale constitue paradoxalement un début d'émancipation à son égard, puisque, au sein de la vaste maison Gallimard, elle se situe en un lieu distinct, plus proche de la NRF que des *Temps modernes*. En 1953, Marcel Arland vient d'accéder à la direction de la NRF (aux côtés de Paulhan). Il a publié, deux ans auparavant, *La Prose française : anthologie, histoire et critique d'un art*. Le fait que ce défenseur d'une ligne modérée au sein de la maison Gallimard publie *Martereau* dès son accession à un poste décisionnel indique bien que Sarraute n'apparaît guère comme un écrivain d'avant-garde à cette date. Le prière d'insérer que le service de presse de Gallimard joint à *Martereau* confirme ce malentendu initial entre l'auteur et son nouvel éditeur, comme on le verra par la suite.

critiques propres à son œuvre, à guider de plus près la lecture et à contrôler autant que possible sa réception, les moyens qu'elle met en œuvre pour atteindre de tels objectifs diffèrent sensiblement. « De Dostoïevski à Kafka », « L'Ere du soupçon », articles tous deux parus dans *Les Temps modernes*, défendent certes, contre le behaviorisme des écrivains américains et les positions revendiquées par Sartre, la dignité du « psychologique » comme matériau littéraire. Mais, nous l'avons dit <sup>756</sup>, si ces articles sont des réponses à la préface de Sartre, qui contestait le rôle de la psychologie dans *Portrait d'un inconnu*, ils semblent néanmoins, par les positions qu'ils défendent à propos de la technique narrative et par les analyses critiques d'un certain nombre d'œuvres, compatibles avec les conceptions de Sartre à cette époque. Ces deux articles opèrent donc une différenciation discrète, qui n'est d'ailleurs apparue pleinement que dans l'après-coup. De ce point de vue, « Conversation et sous-conversation », que Sarraute propose en 1954 aux *Temps modernes*, opère une vraie rupture, dans la mesure où l'article attaque plus directement les positions de Sartre et Beauvoir sur la littérature ; il est d'ailleurs refusé par le comité de lecture de la revue.

Si, à partir du *Planétarium* (1959), et plus encore des *Fruits d'or* (1963), la nécessité de prendre en charge la lecture se manifeste à l'intérieur des œuvres, par une interpénétration accrue des réflexions critiques et poétiques, la réponse de Sarraute à sa première réception est d'abord critique, et la prise d'indépendance à l'égard des interprétations de Sartre apparaît avec un certain décalage temporel. Il semble que l'accueil critique réservé à *Martereau* constitue un facteur explicatif, déterminant les stratégies que développe Sarraute dans l'après-coup de ces premières lectures.

### III.2.2.1. SARRAUTE EN 1954

Nathalie Sarraute a beaucoup insisté sur le silence qui aurait accueilli ses premiers écrits, et la solitude extrême dans laquelle elle aurait travaillé, sans rencontrer un quelconque lectorat, au moins jusqu'à la publication du *Planétarium*. En 1983 encore (mais c'est dans sa bouche et sous sa plume un *leitmotiv*), elle déclare : « C'est seulement en 1956 au moment de *L'Ere du soupçon* que l'intérêt de la critique a été éveillé. Après il y a eu le mouvement du nouveau roman et *Le Planétarium* a été bien accueilli : c'était en 1959, vingt ans après mon premier livre » <sup>757</sup>. On peut, à l'instar de Pierre Verdrager, voir dans cette insistance à dramatiser le silence de la critique « un dispositif culpabilisateur » <sup>758</sup> qui, une fois la reconnaissance obtenue, appelle « contrition » <sup>759</sup> de la part de la critique.

<sup>755</sup> Les différences entre les stratégies développées par l'un et l'autre écrivain sont en cela cohérentes avec les différences de conception de la prise de parole qui se font jour dans leurs œuvres : alors que le slogan de l'oncle est dans *Martereau* l'archétype de la parole aliénante, le proverbe représente selon Ponge un idéal de verbe efficace (cf. *supra* II.2.3. « Conclusions partielles »).

<sup>756</sup> Cf. *supra* III.1.2.2. « La préface à *Portrait d'un inconnu* ».

<sup>757</sup> « Nathalie Sarraute », propos recueillis par P. Boncenne, *Lire*, n° 94, juin 1983, p. 52.

<sup>758</sup> P. Verdrager, *La réception de la littérature par la critique journalistique : le cas de Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 199.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 446.

Comme le montre le même auteur<sup>760</sup>, l'œuvre rencontre malgré tout assez rapidement un écho certain : si la première édition de *Portrait d'un inconnu*, en 1949, ne suscite que quelques réactions isolées, les périodiques, considérés dans un large spectre, qui va de *La République du Centre* et *France Soir* à *Critique* en passant par *L'Express* ou *L'Observateur d'aujourd'hui*, rendent largement compte de *Martereau*.

Ces aspects quantitatifs revêtent effectivement une certaine importance étant donné la lecture rétrospective et l'usage polémique que Sarraute en a fait. Mais nous voudrions surtout insister ici sur le fait que cette première réception révèle une incertitude quant au positionnement esthétique et philosophique de Sarraute. Ses relations avec Sartre et l'existentialisme, et plus généralement les rapports de l'œuvre avec le genre romanesque (la part faite à la psychologie, à l'intrigue, aux personnages) occupent ainsi une part importante dans les questions que se posent les critiques. Et il s'agit bien ici de questions, qui ne peuvent trouver de réponse stable dans une parole auctoriale méconnue, ou difficilement discernable<sup>761</sup>.

Trois articles rendent compte de *Portrait d'un inconnu*, lors de sa publication chez Robert Marin, en 1949, qui tous trois mentionnent Sartre<sup>762</sup>. Cependant, ils adoptent à l'égard de cette référence des attitudes diverses, ce qui souligne que la coïncidence entre les catégories proposées dans la préface et l'œuvre en question ne va pas de soi. Le compte-rendu que Jean Blanzat publie dans *Le Figaro littéraire* est le plus tributaire d'une lecture sartrienne. Il commence du reste par deux citations de la préface, dont celle où l'œuvre est qualifiée d'« anti-roman ». C'est à partir de cette catégorie que l'absence d'intrigue est envisagée : « Si nous étions dans le "roman", nous saurions comment se déroulerait le livre. En peignant les personnages [...], l'auteur, peu à peu, construirait l'histoire ; elle s'édifierait sous nos yeux, [...], de plus en plus solide »<sup>763</sup>. Les notions de lieu commun et d'authenticité sont également convoquées : « les lieux communs sont le meilleur remède contre le destin implacable qui menace de filtrer par la "fente minuscule" », et le livre est structuré par un « jeu d'aller-retour entre les lieux communs-refuges et la zone authentique du danger »<sup>764</sup>. Blanzat reprend presque littéralement des formules de Sartre, mais en infléchit sensiblement le sens : alors que « L'Authenticité » était selon le préfacier « partout suggérée mais invisible », Sarraute ne donnant à voir que « le mur de l'inauthentique » et le repli systématique sur les « lieux communs » pour éviter « le danger »<sup>765</sup>, Blanzat suggère au contraire que le livre permet aussi des intrusions dans cette zone dangereuse de l'authentique. Mais l'écart le plus

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 453-458 (« Un succès rapide »).

<sup>761</sup> Les trois premiers articles critiques de Sarraute, parus dans *Les Temps modernes*, n'ont pas encore été repris en volume. De plus, l'usage de l'ironie, le caractère dialogal de son discours critique, rendent difficilement discernable dans ces articles une position stabilisée.

<sup>762</sup> L'un d'eux est dû à François Erval, co-fondateur de la maison Robert Marin, et donc éditeur du livre.

<sup>763</sup> J. Blanzat, « *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute », *Le Figaro littéraire*, 7 mai 1949, p. 5.

<sup>764</sup> *Ibid.*

sensible par rapport à la vision sartrienne est l'explication psychologique que donne Blanzat des visions du narrateur, qui se juxtapose dans l'article aux interprétations philosophiques par ailleurs données du livre (*via* Sartre, mais aussi à travers Hegel, également convoqué). L'absence d'intrigue solidifiée est ainsi expliquée par l'état mental de ce narrateur : « Ce témoin est un névrosé, un malade obstiné que son médecin psychiatre n'arrive pas à guérir ». Dans le même temps donc, Blanzat appréhende le livre à travers les concepts proposés par Sartre, et réintroduit des éléments psychologiques qui particularisent à l'extrême, en la ramenant à une complexion personnelle du narrateur, la « vision du monde » que propose l'œuvre.

L'article de Luc Estang s'interroge de manière plus concertée sur les liens entre l'étiquette d'anti-roman accolée à *Portrait d'un inconnu* et la psychologie. Il en conclut que l'œuvre, malgré le caractère anti-romanesque qu'elle exhibe, est romanesque malgré elle : « Privés de noms, détachés d'une "histoire" cohérente, les héros de cet antiroman gardent une épaisseur romanesque. C'est tout à l'honneur du talent de l'auteur, mais au point de vue de la gageure, c'est un échec - heureusement ! »<sup>766</sup>. L'« échec » est celui de la réalisation, par rapport aux intentions que Luc Estang suppose communes à Sartre et à Sarraute<sup>767</sup>. La proximité philosophique entre les deux écrivains est par ailleurs affirmée : la méfiance à l'égard des autres, l'absence de solidarité et de charité entre les êtres, perceptible dans *Portrait d'un inconnu*, situe l'œuvre « dans la droite lignée » de la philosophie de Sartre. Le livre de Sarraute s'oppose en cela à *La Noire*, de Cayrol, dont Estang fait le compte-rendu dans le même article.

L'article de François Erval, qui, on l'a dit, se trouve à l'origine même de la publication du livre, s'attache à minimiser la recatégorisation générique de Sartre, quitte à prêter des propos à Sarraute qu'elle n'aurait certes pas revendiqués : « "Anti-roman", a dit Sartre, dans la préface qu'il a consacrée au livre de Nathalie Sarraute ; "anti-roman classique", se hâte-t-elle de préciser »<sup>768</sup>. Malgré cette problématique classification en œuvre néo-classique<sup>769</sup>, François Erval s'applique à montrer l'importance que prend le

<sup>765</sup> J.-P. Sartre, Préface à *Portrait d'un inconnu*, in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. 37-38.

<sup>766</sup> L. Estang, « Les autres », *La Croix*, 5-6 juin 1949, p. 3.

<sup>767</sup> Il écrit plus loin : « Quoi qu'en dise M. Sartre, on aboutit à "l'analyse psychologique" la plus décriée par la nouvelle école », cette « nouvelle école » étant celle du roman américain, à laquelle, malgré sa pratique déviante à l'égard d'un supposé dogme behavioriste, Sarraute est implicitement rattachée.

<sup>768</sup> F. Erval, « Retour au roman classique ? », *Combat*, 11 août 1949, p. 4. Dans un film de 1973, Nathalie Sarraute dément d'ailleurs ces propos, et dénonce un contresens de François Erval : « il avait dit que c'était un anti-roman traditionnel, alors que je lui avais dit que c'était un anti roman-traditionnel, c'était contre le roman traditionnel » (propos recueillis par Olivier de Magny, *Archives du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, SFP, film de Philippe Collin, 1973, cité par P. Verdrager, *La réception de la littérature par la critique : le cas de Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 453, n. 38)

<sup>769</sup> Elle fait problème à Sarraute, en regard de la vision de son œuvre qu'elle cherche à imposer, et aux propres yeux du critique, qui finalement se refuse à appliquer l'adjectif « classique » au livre, *Portrait d'un inconnu* ne présentant « pas de causalité psychologique, pas de caractère » (F. Erval, *op. cit.*).

« psychologique » dans *Portrait d'un inconnu*, aux dépens des éléments romanesques habituellement attendus. Il relaye en cela les idées défendues dans « De Dostoïevski à Kafka », et « L'Ere du soupçon » : comme Guy Dumur dans *Les petites Filles modèles*, dont Erval rend compte dans le même article, Sarraute fait preuve d'un « certain "anti-américanisme" littéraire », considérant comme « périmée » la « psychologie de comportement »<sup>770</sup>. Le psychologique est bien finalement le seul terrain qui permette d'appréhender l'œuvre : « Raconter une histoire, montrer des héros serait tricher aux yeux de Nathalie Sarraute ; dans ce cours d'événements purement extérieurs, on sacrifierait la seule chose qui compte : l'analyse psychologique »<sup>771</sup>.

Cette première réception de *Portrait d'un inconnu* montre la difficulté à situer Sarraute à partir du dispositif que constitue le « roman » accompagné de sa préface : si l'écart entre l'interprétation de Sartre et la « psychologie » à l'œuvre dans le texte est souvent perçu, cet écart est mis au compte d'un manque de maîtrise et/ou interprété comme un désir de retour à une tradition romanesque plus ancienne : la voie singulière que tente de se frayer Sarraute - distincte de celle des behavioristes américains, mais aussi de la tradition psychologique - n'est pas perçue en première approche.

Avec la publication de *Martereau*, la référence à Sartre est moins centrale, même si elle revient de façon récurrente. Le modèle le plus souvent convoqué est Proust. Néanmoins, le caractère romanesque de ce « roman », et le rôle de la psychologie structurent toujours les discours critiques, et confirment la difficile perception de l'espace spécifique que Sarraute cherche à imposer à ses lecteurs. Si le nom de Sarraute n'est pas accompagné d'une signature imposante comme il l'était dans *Portrait d'un inconnu*, sa voix est néanmoins brouillée par le prière d'insérer que Gallimard joint au livre. Nous reproduisons ici ce document difficile d'accès<sup>772</sup>, et qui joue, nous le verrons, un rôle important dans la première réception de *Martereau* :

***C'est un jeune homme qui raconte cette histoire. Il vit chez son oncle à Paris, et soigne ses poumons dans le confort et l'oisiveté. Sauf de brefs moments de lucidité, ou plutôt de vision conventionnelle, il est plongé la plupart du temps dans un état d'hypersensibilité qui lui fait attribuer aux faits et aux sensations une signification étrange. L'oncle, ayant décidé de placer une somme d'argent sans avoir à la déclarer au fisc, demande à un de ses amis, Martereau, d'acheter une maison en son nom. Martereau est un homme d'un âge certain, de milieu modeste : le narrateur l'admire et l'envie pour sa solidité et la banalité apparentes où il croit trouver un remède à ses propres incertitudes. C'est le narrateur***

<sup>770</sup> *Ibid.*

<sup>771</sup> *Ibid.*

<sup>772</sup> En effet, les *Œuvres complètes* ne reproduisent que le prière d'insérer rédigé par Sarraute elle-même pour l'édition de poche de 1964, qui désigne *Martereau* comme la « recherche d'une substance et d'une forme romanesque nouvelles », et rapproche le livre des « textes brefs ("Tropismes") », et de *Portrait d'un inconnu*, *Le Planétarium* et *Les Fruits d'or*. Le terme *tropismes* est par ailleurs employé pour décrire les mouvements du texte (N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. 1791-1792). En 1964, Sarraute est donc un auteur en mesure d'imposer à son éditeur ses propres mots dans le « péritexte » de son livre. On peut trouver le prière d'insérer original aux archives Gallimard. Il a été une première fois reproduit dans la thèse de Pierre Verdrager (*op. cit.*, p. 583).

***lui-même d'ailleurs qui porte l'argent à Martereau. Il oublie de lui en demander un reçu. L'attitude de Martereau après l'acquisition de la maison inquiète la famille du narrateur : Martereau, en effet, s'installe dans cette maison avec sa femme sous prétexte de surveiller les travaux ; il ne répond même pas aux lettres de l'oncle. Martereau est-il un escroc ou un homme d'une infinie délicatesse ? Au fond de sa faiblesse et de son oisiveté, le narrateur passe par des alternatives de confiance et de soupçon... La restitution même de la maison ne lui apportera pas de réponse décisive. Si Nathalie Sarraute n'a donné de nom qu'au seul Martereau, c'est pour souligner le contraste entre cet homme et la famille du narrateur. Martereau est le seul personnage de l'histoire qui ait des contours nets, que le jeune homme voie d'une façon apparemment saine et normale. Et pourtant l'énigme qui le ronge, ce n'est pas sa famille qui la lui pose, sa famille tourmentée et inquiétante, mais bien ce Martereau qu'il croyait toute lumière, toute simplicité. Avec une puissance de pénétration et un acharnement dans l'analyse qui font songer à Proust, Nathalie Sarraute a écrit ici un roman qui touche à ces deux buts si rarement atteints ensemble : le portrait profondément vrai d'un caractère (le narrateur) et la peinture d'un milieu social.***

Suit une très courte « notice biographique », qui mentionne les origines russes de Nathalie Sarraute, ses études de « Lettres et Droit », ainsi que ses publications précédentes, dont sa « collaboration aux *Temps Modernes* » et « *Portrait d'un inconnu*, préfacé par Sartre ».

On le voit, ce prière d'insérer détaille longuement les différentes péripéties de l'intrigue, après avoir insisté sur la disposition malade du narrateur (« [oisif] » et « [hypersensible] »), posée dès le début de cette présentation comme le facteur d'explication de la « signification étrange » qu'il attribue « aux faits et aux sensations ». La présentation de l'éditeur reprend tous les traits de la définition du roman que Sarraute contestait au début de « *L'Ere du soupçon* » : « une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages » (ES, 1577). Le prière d'insérer ménage certes la possibilité que la maladie du narrateur ne soit pas le seul facteur explicatif à ses perceptions étranges, qui peuvent être l'indice d'une appréhension de la réalité de portée plus générale, les « moments de lucidité » s'identifiant à une « vision conventionnelle ». Le rapprochement avec Proust correspond également à une parenté revendiquée par Sarraute elle-même dans ses écrits critiques. Pourtant, l'ensemble de cette présentation tend à induire une lecture s'attachant à chercher les éléments romanesques communément admis : c'est d'ailleurs sur ce point qu'elle se conclut, célébrant le « portrait [...] d'un caractère » et « la peinture d'un milieu social », implicitement posés comme le propre de l'écriture romanesque. L'insistance sur le caractère malade du personnage est par ailleurs contraire à l'universalisme, ou « nouvel unanimisme » (ES, 1572) que revendique Sarraute pour ses écrits, et dont elle cherche à persuader son lecteur.

L'influence de ce prière d'insérer sur les articles critiques rédigés lors de la parution de *Martereau* est sensible. La référence à Proust y apparaît même comme un passage obligé chez la plupart des commentateurs, quitte à la contester, en se référant parfois explicitement à la présentation de Gallimard. Dans un article du reste plutôt louangeur, Jean Mogin conclut ainsi : « On voudrait, à propos de Nathalie Sarraute, nous suggérer quelque analogie avec Proust. Franchement, je n'en vois pas »<sup>773</sup>. Mais ce

rapprochement est le plus souvent validé dans la lecture : la référence à Proust permet généralement de rattacher Sarraute au « roman psychologique ». Ainsi, Jacques Brenner évoque d'abord le caractère oisif du personnage, « qui se soigne, ce qui consiste surtout à paresser. [...] Il est très soupçonneux, hérissé "à propos de bottes" (il le note), souvent haineux, pourtant soumis, et, certes, nous sommes en plein roman psychologique. On pense à l'analyse proustienne »<sup>774</sup>. Le rapprochement avec Proust est également lié à l'attention portée à la psychologie, en tant qu'elle permet de décrire un certain milieu social. C'est par exemple le cas dans la chronique radiophonique d'Etienne Lalou : « Toutes les scènes qui dépeignent l'oncle ou la tante du narrateur, ou encore qui les montrent en train de s'affronter chez eux ou à l'extérieur sont de tout premier ordre et rappellent parfois Marcel Proust par leur acuité féroce »<sup>775</sup>. C'est également la « chronique maritale » qui est selon Jean Blanzat d'« une férocité, d'une acuité proustiennes »<sup>776</sup>. Cette dimension « proustienne » de *Martereau* ne dément en rien les analyses de Sartre selon ce critique, pour qui « la préface pour *Portrait d'un inconnu* pourrait parfaitement s'appliquer à *Martereau* »<sup>777</sup>. Cette parenté proustienne, qui suppose que l'accent soit placé sur le « psychologique », amène en revanche certains critiques à reconsidérer la position de Sarraute à l'égard de l'existentialisme : Braum relève ainsi que, « bien que le nom de Nathalie Sarraute apparaisse dans *Les Temps modernes* », *Martereau* est un « roman plus proustien qu'existentialiste »<sup>778</sup>.

Si la « psychologie » est effectivement reconnue le plus souvent comme la matière principale de l'œuvre, le terme donne lieu à des interprétations diverses. Suivant les incitations du prière d'insérer, bien des commentateurs l'entendent dans le sens d'une étude de cas, celui du narrateur. Guy Le Clec'h commence certes par souligner que le livre est propre à provoquer « pas mal de malentendus, à commencer par ceux de la prière d'insérer », mais conclut son article en voyant dans *Martereau* essentiellement « la description d'un cerveau malade »<sup>779</sup>. Certains comptes-rendus reprennent la présentation de Gallimard, en accentuant encore le caractère déterminant de la maladie du narrateur, comme dans le bref article paru dans *La Revue de Paris* : « Etant de nature hypersensible, [le narrateur] prête aux êtres des intentions qui ne traduisent le plus

<sup>773</sup> J. Mogin, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *Le Soir* (Bruxelles), 20 février 1954, p. 5. Sans contester la référence, le compte-rendu de *France-soir* rappelle son origine : « A son sujet [au sujet de *Martereau*], on parlera de Proust (l'éditeur s'en est déjà chargé) » (An., « *Martereau*, par Nathalie Sarraute », *France-soir*, 24 juillet 1953, p. 6).

<sup>774</sup> J. Brenner, « Nous avons lu pour vous : *Martereau* », *Paris-Normandie*, 3 juillet 1953, p. 6.

<sup>775</sup> E. Lalou, « Le Goût des livres », *France Culture*, émission du 9 septembre 1953 (retranscription disponible aux archives Gallimard).

<sup>776</sup> J. Blanzat, « *Martereau*, de Nathalie Sarraute », *Le Figaro littéraire*, 12 septembre 1953.

<sup>777</sup> *Ibid.*

<sup>778</sup> B. Braum, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), 19 juin 1953.

<sup>779</sup> G. Le Clec'h, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *La Table ronde*, n° 70, octobre 1953, p. 141 et 142.

souvent que ses propres impressions, ses impressions de malade »<sup>780</sup>. La recension que Georges Perros consacre au livre dans la *NRF* est également démarquée du prière d'insérer. Perros perçoit certes dans *Martereau* « une sensibilité aiguë à la violence dans les relations quotidiennes et les paroles journalières », discernant donc un propos général que permet de rendre palpable l'« organisme défaillant et incapable de réagir »<sup>781</sup> du narrateur. Mais, finalement, c'est bien l'exploration de ce cas particulier qui constitue l'objet du livre selon lui, exploration sur laquelle il poursuit son article : « Doué d'une sensibilité féroce pendulaire, et nécessairement malade et oisif, [le jeune homme qui raconte l'histoire] vit chez ses oncle, tante et cousine »<sup>782</sup>.

La psychologie de l'œuvre, ainsi entendue comme étude de cas, pose même la question du statut romanesque du livre. Selon le critique de *La Tribune de Genève*, « l'infirmité mentale » du narrateur, qui lui fait « oublier de vivre la vraie vie », affecte tellement son récit que celui-ci en perd tout caractère romanesque : « Il est évident que l'auteur, en écrivant son livre, n'a pas visé le roman mais l'étude psychologique, la peinture d'un certain caractère partagé entre l'égoïsme et l'obsession de l'analyse »<sup>783</sup>. Pour Etienne Lalou à l'inverse, l'intrigue, digne d'une « comédie de boulevard, en étant traitée en étude psychologique de la maladie, devient un roman ». Mais cette insertion *in extremis* de l'« étude » dans le roman se fait au prix de procédés voyants, qui font parfois tomber l'auteur dans « l'écueil de la littérature »<sup>784</sup>. Que les lecteurs concluent finalement à l'incompatibilité entre « étude psychologique » et « roman », ou qu'ils reconnaissent que l'« étude » peut *malgré tout* se faire roman, le présupposé est identique, et s'appuie sur une conception du roman comme œuvre d'imagination, plus ou moins incompatible avec une exploration « sérieuse » du réel.

A l'inverse, pour Alain Bosquet, qui se situe par là dans la lignée du compte-rendu de *Portrait d'un inconnu* par François Erval, la « précision méticuleuse dans l'analyse psychologique » rattache le livre de Sarraute à une grande tradition romanesque : le nom de Proust est une nouvelle fois évoqué, mais accolé à celui de Benjamin Constant. Et si le livre mélange « des confitures dans un ragoût », il trouve finalement son équilibre grâce à « l'intrigue précise et rigoureuse » que permet finalement d'organiser le personnage de Martereau<sup>785</sup>. L'intrigue est également l'un des points qui focalise les questions que se posent les premiers lecteurs du livre. Comme la « psychologie », cet élément romanesque donne lieu à des interprétations divergentes. Peu de lecteurs critiquent la faiblesse de l'argument narratif, même lorsque leur jugement est défavorable : si le journaliste de *La*

<sup>780</sup> M. Thiébaud, « Le critique imaginaire », *La Revue de Paris*, n° 60, octobre 1953, p. 157.

<sup>781</sup> G. Perros, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *NRF*, II, 8, août 1953, p. 329.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>783</sup> G.S., « *Martereau*, par Nathalie Sarraute », *La Tribune de Genève*, 3 juillet 1953, p. 11.

<sup>784</sup> E. Lalou, *op. cit.*

<sup>785</sup> A. Bosquet, « Méandres », *Combat*, 1<sup>e</sup> octobre 1953, p. 7.

*libre Belgique* trouve l'analyse continuelle lassante, il le regrette d'autant que le lecteur est de ce fait amené à « ne s'intéresser que médiocrement à l'action », alors que « pourtant, elle est originale »<sup>786</sup>. Roger Nimier regrette lui aussi que cette intrigue ne soit pas exploitée comme il se doit. Il écrit ainsi que « le roman de Nathalie Sarraute est une bouillie de trois cents pages », indigeste malgré de « bons ingrédients » : « par exemple, *Martereau* comporte une intrigue, ce qui vaut d'être signalé. [...] Le neveu est terrorisé. D'un rien, il fait un monde ». La conclusion exclut finalement l'œuvre du genre du roman : « Il y avait là de quoi faire un roman. [...] Voulant montrer un personnage qui s'ennuie, [Nathalie Sarraute] a ennuyé »<sup>787</sup>. A l'inverse, le compte-rendu de *L'Express* loue la virtuosité de l'écrivain dans un article exclusivement axé sur l'analyse de l'intrigue, qui fait l'objet d'une interprétation originale, centrée sur les polarisations sexuelles. Tout en reproduisant des stéréotypes de genres<sup>788</sup>, le critique voit dans le roman une « étude féroce » de la condition des femmes. Ainsi, la « demi-inaction à laquelle sa maladie condamne le narrateur l'a conduit à une sensibilité de femme hystérique », et « ce jeune mâle est tombé au rang, à la condition de femelle ». A l'inverse, *Martereau* et l'oncle incarnent la virilité et, « telle une femme à qui ne demeure que sa coquetterie, [le narrateur] va les dresser, les exciter l'un contre l'autre, au premier prétexte venu »<sup>789</sup>. Le propos de Nathalie Sarraute est donc de montrer « l'état des femmes choyées, nourries, chéries, et pourtant irrémédiablement en marge du monde [...] à l'écart d'une société qu'elles n'ont pas contribué à créer »<sup>790</sup>.

De tels commentaires, au-delà du jugement finalement porté sur la réussite de l'œuvre, présupposent là encore une certaine conception de ce qu'est le roman, et engagent l'interprétation du livre dans son ensemble : l'intrigue, qu'elle soit, en fonction des différents jugements, correctement exploitée ou non, requiert l'attention, et elle est d'emblée considérée comme l'élément organisateur du propos de l'œuvre. Une telle appréhension du livre amène implicitement les lecteurs à se situer du côté du cours « normal » des événements, et donc à épouser le système axiologique et la conception de la réalité de l'oncle et de *Martereau* (leur conflit n'étant attribué qu'au parasitage du narrateur, élément perturbateur de l'intrigue) : affirmant du narrateur que « d'un rien il fait un monde », Nimier reprend à son compte le jugement que porte son oncle sur lui. Le considérant « en marge du monde », « tombé au rang de femelle », le critique de *L'Express* fait également siennes les condamnations de l'oncle, selon lesquelles son

<sup>786</sup> An., « *Martereau*, par Nathalie Sarraute », *La libre Belgique*, 8 juillet 1953, p. 12.

<sup>787</sup> R. Nimier, « *Martereau*, de Nathalie Sarraute », *Carrefour*, 26 août 1953, p. 8.

<sup>788</sup> Rappelons que nous notons le terme « genre » en italique lorsqu'il renvoie à des polarisations sexuelles (dans un emploi correspondant au *gender* anglais), et « genre » en caractères romains pour renvoyer aux catégorisations littéraires.

<sup>789</sup> An., « *Martereau*, de Nathalie Sarraute », *L'Express*, n° 31, 19 décembre 1953, p. 8. Cet article est le second que consacre *L'Express* au livre, quelques lignes (reproduisant des extraits du prière d'insérer) ayant déjà paru dans le numéro du 9 juillet 1953 : il témoigne donc de l'attention certaine que suscite le livre lors de sa parution.

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 9.

neveu n'est qu'« une sensitive... un grand délicat » (*M*, 249) n'ayant pas le sens des réalités. « L'autre aspect de la réalité », dont le narrateur est le porte-parole, n'est donc tout simplement pas perçu. Réciproquement, la mise au second plan de l'intrigue amène à une plus grande souplesse axiologique (ou résulte de cette souplesse), et conduit à considérer avec plus de sérieux les propos du narrateur. Jean Mogin s'étonne ainsi du titre du livre, car tout l'intérêt repose selon lui sur ce narrateur, « l'histoire en soi, dont Martereau devient, un moment, le centre, n'[étant] pas l'affaire principale de ce livre »<sup>791</sup>.

De même que les caractéristiques psychologiques du personnage ou les enjeux de l'intrigue, le « milieu social » conduit à une particularisation du propos de l'œuvre. Le bref compte-rendu du *Peuple* salue ainsi le « portrait original et dense » de Martereau, et, « en projection de fond, d'un milieu petit-bourgeois »<sup>792</sup>. L'analyse plus développée que signe André Wurmser dans *Les Lettres françaises* lie l'intérêt que porte Sarraute aux problèmes de la bourgeoisie et le choix du « roman psychologique » : l'article, qui évoque également *Le Mouton noir*, de Jacques Perry, s'en prend à cette « littérature cérébrale » qui « se moque de la vraisemblance et se détourne de la réalité ». Si « les fins d'observation » et l'ambition de connaissance sont bien reconnues à Sarraute, sa démarche est néanmoins qualifiée d'« antiscientifique », puisqu'elle néglige les facteurs socio-historiques : « D'où vient cette fortune [celle de la famille du narrateur] ? Qu'ont fait ces gens entre 1940 et 1945 ? ». L'approche de Sarraute, politiquement suspecte, est d'autant plus critiquable qu'elle ne s'appuie sur aucune intrigue solide, ni sur des personnages attachants. A la question de savoir si Martereau rendra les trois millions, André Wurmser répond ainsi :

***Je m'en fiche. [...] Parce que dans ce monde où l'on a deux bonnes, un chauffeur, où chacun fraude le fisc avec un naturel que je souhaiterais à la romancière, il n'y a pas âme qui vive. Des personnages, oui, et encore : des cintres auxquels accrocher des phrases, et non des êtres qui me puissent inspirer un quelconque sentiment***<sup>793</sup>.

Les attendus génériques (intrigue, personnages susceptibles d'émouvoir) sont cette fois politiquement spécifiés : l'attente de sujets d'importance, de la « peinture d'un milieu social » qui ne soit pas celui des « bourgeois » fraudeurs, correspond aux exigences esthétiques des communistes, en cela proches des conceptions sartriennes, malgré l'hostilité qui règne entre *Les Lettres françaises* et *Les Temps modernes*. Mais, une nouvelle fois, une telle lecture amène le critique à adopter vis-à-vis de l'œuvre le même jugement que Martereau et l'oncle à l'égard du narrateur, ce qui est dans ce cas paradoxal, ces deux personnages étant porteurs de valeurs conservatrices<sup>794</sup> : si les problèmes du « jeune homme » sont dénués d'intérêt selon Wurmser, c'est bien qu'ils relèvent d'une « maladie des riches », pour reprendre les mots que lance Martereau au

<sup>791</sup> J. Mogin, *op. cit.*, p. 5.

<sup>792</sup> Le Métronome, « Martereau, de Nathalie Sarraute », *Le Peuple* (Bruxelles), 10 septembre 1953, p. 4.

<sup>793</sup> A. Wurmser, « Le quart de cheveu : Martereau, par Nathalie Sarraute, Le Mouton noir, par Jacques Perry », *Les Lettres françaises*, 23 juillet 1953, p. 3.

<sup>794</sup> L'oncle tient en effet des discours capitalistes et pro-américains, proclamant son admiration pour Ford.

narrateur. Le titre même de l'article (« Le quart de cheveu ») fait référence au reproche que l'oncle fait à son neveu, de toujours vouloir « couper les cheveux en quatre ». Les attendus génériques sont là encore solidaires du type de « réalité » perçu dans le texte.

Une dernière particularisation de l'œuvre concerne cette fois Sarraute elle-même, qui n'a certes pas d'image publique, mais dont le prénom indique qu'elle est une femme. Les remarques concernant cette caractéristique de l'auteur sont plutôt rares et éparses. Il semble que la stratégie de neutralisation de l'écriture, sensible notamment dans le choix de narrateurs masculins, ait une certaine portée : d'emblée Sarraute tend à s'imposer comme *un* écrivain et non comme un écrivain *femme*. Le caractère déroutant voire « cérébral » de ses œuvres joue sans doute également un rôle dans cette perception<sup>795</sup>. Toutefois, plusieurs remarques tendent à montrer que le genre de l'auteur n'est pas indifférent à certains commentateurs, ou du moins qu'il ne passe pas inaperçu. Reprendre la parenté avec Proust, revendiquée par l'écrivain et suggérée par le prière d'insérer, pour qualifier Sarraute de « Proust en jupons »<sup>796</sup>, est ainsi un moyen de restreindre la portée de son œuvre et même de tourner en dérision cette filiation. On peut de même légitimement penser que l'interprétation de l'intrigue selon des polarisations sexuelles que propose le critique de *L'Express*, lui est suggérée par le fait que Sarraute s'appelle *Nathalie*. Il conclut d'ailleurs son article en soulignant que l'écrivain a « réussi l'acrobatie de montrer cet état chez un homme pour montrer quelle parfaite connaissance elle a de son sujet »<sup>797</sup> : pour ce critique, si une femme fait parler un homme, c'est pour montrer qu'il se comporte en femme, ce choix relevant d'une démonstration de virtuosité. Jacques Brenner s'interroge au contraire sur le choix d'un narrateur masculin, que Nathalie Sarraute partage avec certaines autres romancières, et y voit un effort de neutralisation de l'écriture : « elles refusent peut-être par là certaine littérature dite "féminine", et elles ont raison. Parle-t-on d'une littérature masculine ? ». Son commentaire est certes centré sur le caractère maladif du narrateur, mais ce critique s'interroge finalement sur une éventuelle portée générale de l'œuvre. Si l'univers de l'œuvre est « bien étouffant », empli

<sup>795</sup> Ann Jefferson rappelle en effet qu'il y a souvent une relation établie entre *genre* de l'écrivain et genres littéraires, les femmes s'illustrant le plus souvent dans des genres populaires comme le roman sentimental, les contes et nouvelles. Etant perçue comme un écrivain « cérébral », Sarraute ne correspond donc pas aux stéréotypes de genres (dans les deux sens du terme) habituels (voir A. Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory - Questions of Difference* (2000), Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 106). Être reconnue indépendamment de son sexe biologique constitue pour Sarraute un enjeu philosophique et esthétique (« l'autre réalité » qu'elle cherche à transmettre se situant en-deçà des partitions de *genres*), mais correspond aussi à un enjeu sociologique, comme le suggère Christine Planté, considérant l'écrivain dans l'après-coup de sa consécration : « Nathalie Sarraute paraît aujourd'hui intégrée au "canon" de la littérature française, et cela non comme une *romancière*, mais bien comme un des *romanciers* majeurs de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle » (C. Planté, *Le Désir du neutre - Sur Enfance, de Nathalie Sarraute* », *op. cit.*, p. 3).

<sup>796</sup> An., « Nathalie Sarraute », *France Dimanche*, 11 octobre 1953, p. 7.

<sup>797</sup> An., « *Martereau*, de Nathalie Sarraute », *L'Express*, n° 31, 19 décembre 1953, p. 8. De façon plus anecdotique, c'est au nom de « cette vieille galanterie féminine » que le chroniqueur du *Midi libre* choisit de traiter en premier les romans écrits par des femmes (*Martereau* et *Lili pleure*, d'Hélène Bessette), avant d'évoquer les œuvres d'hommes (An., « La chronique littéraire », *Le Midi libre*, 11 novembre 1953, p. 9).

« de maladies et de secrètes intentions », cette impression même est envisagée comme une possible réaction de défense : « peut-être ne veut-on pas non plus se voir ainsi, car on craint de se reconnaître dans les personnages »<sup>798</sup>. La portée générale de la vision que propose le livre est esquissée alors que le *genre* de l'auteur est considéré comme un élément non pertinent, en un mouvement symétrique de l'interprétation proposée dans *L'Express*.

L'article de Jacques Brenner oscille ainsi entre une interprétation anthropologique de l'œuvre, dont la leçon aurait une portée universelle, et une lecture qui s'attache aux caractéristiques psychologiques propres aux personnages, comme lorsque le critique se demande : « Les personnages sont-ils inquiétants, ou est-ce dû au narrateur, perturbé ? ». L'emploi du *on* (« on craint de se reconnaître dans les personnages ») est l'indice le plus marquant d'une repragmatisation de la lecture tendant à considérer que la fiction rend compte d'une « parcelle de la réalité » perceptible en dehors des caractéristiques propres à l'univers fictionnel. Un même mouvement d'universalisation du monde fictionnel est sensible dans la conclusion de Jean Blanzat, même si cette « réalité » n'est pas considérée comme inédite, et est même résumée en un « message » : « Nous sommes mystérieux les uns aux autres. [...] Nous retrouvons dans *Martereau* ce message dostoïevskien dont Nathalie Sarraute assure, parmi nous, le relais »<sup>799</sup>. C'est plus nettement comme une investigation quasi-scientifique, dont la portée générale est envisagée sur le mode du *on*, qu'Albert-James Hesse lit *Martereau*. L'univers fictionnel est selon lui structuré selon un endroit et un envers, et sert de milieu d'expérimentation : « “A l'endroit”, si l'on ose dire, il s'agit là d'une famille qui n'a rien que de très ordinaire. [...] “A l'envers”, des forces maléfiques grincent et distillent, aussi déconcertantes à l'œil que les infusoires qui grouillent sous le microscope dans une goutte d'eau prétendue claire, un poison mortel »<sup>800</sup>. La métaphore scientifique trouve sa justification dans la suite de l'article, puisque ce « grouillement », qui dément la « prétendue » clarté, est envisagé comme une leçon à valeur générale. A propos de l'anonymat des personnages, le critique s'interroge ainsi : « Faut-il en conclure que nommer n'est qu'illusion, tricherie, que l'on ne peut guère nommer que ce qui vous appartient en propre : désirs, rêves, volontés ? »<sup>801</sup>.

De ce point de vue, l'étude que Colette Audry<sup>802</sup> consacre à l'ouvrage dans *Critique* est la plus explicite : la portée anthropologique de l'œuvre y est ainsi affirmée avec force. La continuité entre *Martereau* et *Portrait d'un inconnu* est ainsi selon la critique la confirmation que « cette histoire est le contraire même de l'exception », et décrit

<sup>798</sup> J. Brenner, « Nous avons lu pour vous *Martereau* », *op. cit. (ibid.)*.

<sup>799</sup> J. Blanzat, « *Martereau*, de Nathalie Sarraute », *op. cit.*

<sup>800</sup> A.-J. Hesse, « Un Monde à l'envers », *Franc-tireur*, 18 juin 1953, p. 4.

<sup>801</sup> *Ibid.* Certes, chez Sarraute, le soupçon à l'égard de la nomination frappe même ce qui semble nous appartenir « en propre », les « désirs, rêves, volontés » étant eux-mêmes des constructions où « les autres » prennent une part active, de sorte que « le propre » de la conscience isolée apparaît à bien des égards comme une chimère. Indépendamment de cet écart, il nous importe de montrer qu'une leçon d'ordre anthropologique est tirée de la lecture.

« certaines relations interhumaines universelles »<sup>803</sup>, marquées par le « soupçon »<sup>804</sup> constant envers autrui. L'expérience du narrateur est une démonstration qui vaut au-delà de son caractère propre, et Colette Audry s'emploie même à balayer une interprétation qui serait exclusivement centrée sur ce personnages : « Mais enfin, dira-t-on, ce narrateur n'est tout de même pas un homme comme les autres. [...] Ne serait-ce pas un fou ? C'est très exactement le contraire d'un fou »<sup>805</sup>. *Martereau* apparaît au contraire comme une expérience qui permet de mettre en lumière des invariants de la condition humaine : « Si Martereau tient le coup, s'il s'avère qu'il ignore vraiment les arrière-pensées, alors le narrateur reconnaîtra allègrement l'abjection de ses soupçons, mais, du même coup, il saura qu'on peut vivre - qu'il peut vivre - sans soupçons »<sup>806</sup>. L'alternance entre le *on* et le *il* s'inscrit bien dans la regramatisation en termes anthropologiques que défend Colette Audry. La quadruple scène de la dispute entre Martereau et sa femme donne une réponse à cette hypothèse de départ : Martereau « ne tient pas le coup » et, « après ces quatre scènes, il ne reste plus une pierre de ces édifices que nous appelons l'expérience humaine, la connaissance d'autrui, etc.... »<sup>807</sup>. La conclusion de l'article, où le terme *tropismes* est à notre connaissance employé pour la première fois pour désigner l'univers

<sup>802</sup> On va le voir, les articles que Colette Audry consacre à *Martereau* sont les plus fidèles à la pensée de Sarraute elle-même, et traduisent assez exactement les effets de lecture que l'écrivain dit vouloir produire. Alors que cette « pensée » est par ailleurs largement inconnue, il n'est pas indifférent de noter que Colette Audry et Nathalie Sarraute se connaissent personnellement, comme le raconte Simone de Beauvoir : « je fis connaître [à Violette Leduc] Colette Audry que je voyais assez souvent et aussi Nathalie Sarraute ; une amitié naquit entre elles, assez vite brisée par le heurt des tempéraments » (S. de Beauvoir, *La force des choses* I (1963), Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 35). Même si Colette Audry ne s'y réfère jamais explicitement, il paraît par ailleurs évident qu'elle a lu les articles critiques de Sarraute.

<sup>803</sup> C. Audry, « Nathalie Sarraute : communication et reconnaissance », *Critique*, n° 80, janvier 1954, p. 14.

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>805</sup> *Ibid.* L'étude de *Critique* reprend en la développant l'argumentation du compte-rendu que Colette Audry avait fait paraître dans *L'Observateur d'aujourd'hui*, où elle s'opposait plus frontalement aux autres critiques, qui avaient axé leurs analyses sur le « cas » du narrateur : « "Ce jeune homme est un malade, ont-ils dit. Quelle vision morbide du monde. Nathalie Sarraute peint un curieux caractère". Malheureusement pour eux, Nathalie Sarraute ne peint pas un caractère : elle peint l'effrayante aventure de quelqu'un qui découvre qu'il n'existe pas de caractères » (C. Audry, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *L'Observateur d'aujourd'hui*, 19 novembre 1953, p. 8). L'opposition se structure entre « un caractère » et « quelqu'un », un sujet particulier et un individu quelconque, opposition qui engage la portée de l'œuvre et plus généralement la référenciation (l'auteur nous parle d'un cas psychologique ou d'une réalité humaine). Il est à noter que le conflit interprétatif engage aussi des enjeux de pouvoir : Colette Audry, forte de sa proximité intellectuelle et humaine avec l'auteur, détient *le bon sens* de l'œuvre, et souligne sa supériorité à l'égard des malheureux qui tombent dans le *contresens*. Avant même la publication de *L'Ere du soupçon*, l'œuvre est ainsi prise dans les rapports de force qu'elle thématise (cf. *supra* I.1.2. « Nathalie Sarraute et la parole comme passage à l'acte), et qui y prendront une importance croissante : « *Disent les imbéciles* » (1976) explore ainsi systématiquement les effets de la parole d'autorité.

<sup>806</sup> C. Audry, « Communication et reconnaissance », *op. cit.*, p. 17.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 19.

fictionnel et la démarche générale de Sarraute, confirme que ce qui agite le narrateur relève d'un « fond commun » (*ES*, 1571) qui excède les particularités d'un individu : « Chez Nathalie Sarraute, les rapports humains se trouvent ramenés à un genre de tropismes méfiants comme on peut imaginer qu'il en existe entre les poissons et les mollusques abyssaux »<sup>808</sup>. Le terme de *tropismes* est accompagné d'une note, qui ne définit pas le terme, mais rappelle qu'il s'agit du titre du premier livre de Sarraute. Dans cette perspective, la fiction sert donc un discours à valeur générale, qui remet en cause certaines catégories comme « l'expérience humaine », « la connaissance d'autrui », etc. Les personnages ne sont alors que des supports nécessaires mais secondaires : si la démonstration qu'opère la quadruple scène de *Martereau* se présente comme une scène imaginaire, cela répond à une nécessité ressentie par le romancier moderne qui se refuse à l'omniscience, ce qui, selon Colette Audry, rapproche Sarraute du Faulkner d'*Absalon ! Absalon !*<sup>809</sup> Mais, tout en universalisant le propos fictionnel à partir des termes propres de Sarraute (« soupçon », « tropismes »), Colette Audry, prolongeant en cela le propos de Sartre, conteste avec force le primat de la « psychologie », et voit même dans le livre la destruction de cette catégorie : la quadruple scène est sur ce point une rupture, car « jamais la "psychologie" n'avait été plus radicalement contestée »<sup>810</sup>. L'article de *L'Observateur d'aujourd'hui* explicite les prémisses de cette conclusion : le « roman psychologique » est inséparable pour Colette Audry d'un déterminisme qui s'appuie sur des caractères, et « raconte une histoire toute enlacée de ses propres motivations ». Dans les chefs-d'œuvre psychologiques, comme *Andromaque* ou *La Princesse de Clèves*, « l'œuvre contient tous les moyens nécessaires à son élucidation », ce à quoi se refuse précisément Sarraute<sup>811</sup>. Ainsi, dans cette lecture visiblement soucieuse de rester fidèle au projet de l'auteur, la catégorie même que défend Sarraute dans ses écrits critiques est contestée avec vigueur.

Cette première réception critique de Sarraute est disparate : elle comporte beaucoup de brefs comptes-rendus, parfois proches du billet d'humeur écrit rapidement, qui côtoient des analyses plus poussées, malgré tout elles aussi soumises aux contraintes de l'actualité éditoriale. Même s'il ne s'agit pas pour nous de niveler tous les discours et de placer sur le même plan les pages très concertées de Sartre et un compte-rendu moqueur de *France Dimanche*, ces articles méritent attention dans la mesure où ils permettent de saisir, au moment de sa parution, les effets de l'œuvre, les réflexes et les catégories mobilisés dans son appréhension. Le personnage (notamment le narrateur malade) et l'intrigue, qui focalisent de manière récurrente l'attention de la critique, s'avèrent ainsi être les éléments primordiaux dans l'analyse du livre : dans plusieurs articles, la conformité ou non du livre à ces attentes est même explicitement posée comme ce qui permet de l'évaluer, et de le catégoriser (ou pas) dans le genre roman. L'analyse de la première

<sup>808</sup> *Ibid.*

<sup>809</sup> *Ibid.*

<sup>810</sup> *Ibid.*

<sup>811</sup> C. Audry, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *op. cit.*, p. 8.

réception confirme en outre que cette plus ou moins forte structuration de la lecture en fonction de critères génériques stabilisés détermine largement le positionnement axiologique des lecteurs, et, plus généralement, leurs modes de référencement : si l'attention se porte sur le « caractère » maladif du personnage, aucune consistance ne peut être accordée à « l'autre réalité » dont il cherche à persuader son entourage, et le lecteur empirique ne saurait reconnaître que cette tentative de persuasion s'adresse également à lui. De même, si l'intrigue est considérée comme le ressort de l'intérêt romanesque, les « grouillements » qui retiennent le narrateur apparaissent comme un élément plus ou moins parasitaire bloquant la progression du récit : la romancière, tout comme son narrateur, « coupe les cheveux en quatre » (Wurmser), « d'un rien, [elle] fait un monde » (Nimier), là où, comme le dit l'oncle au narrateur, il n'y a « pas de quoi fouetter un chat » (*M*, 331). L'horizon d'attente traditionnel du roman peut ainsi conduire à ce que se reproduise, au plan de la lecture empirique, la situation de communication que les fictions mettent en scène de façon récurrente : on ne voit « rien », là où des personnages s'évertuent à montrer l'existence d'« une parcelle de réalité »<sup>812</sup>.

Ces lectures, si elles paraissent aujourd'hui évidemment très éloignées de ce qui a par la suite requis l'attention de la critique et de la lecture idéale que Sarraute elle-même appelle par ailleurs de ses vœux, n'ont pour la plupart d'entre elles rien d'aberrant. Les articles que nous avons cités s'appuient du reste sur des éléments textuels tangibles : les narrateurs sont bien présentés comme malades (ils le disent et on le leur dit), même si la nature de leur maladie est incertaine. Dans *Martereau*, il est bien question *aussi* de gens aisés (« bourgeois ») essayant de contourner les lois fiscales, etc. Si les premiers livres de Sarrautesuscitent de telles lectures, c'est que les œuvres présentent des éléments participant d'une « esthétique romanesque » telle qu'on l'entend couramment en 1954. Mais il se trouve que ce que Sarraute cherche à transmettre (et à produire) dans la lecture ne correspond pas - ou ne correspond que marginalement - à ce qui est perçu dans la lecture *d'un roman*. Il semble donc que les procédés internes aux œuvres, encourageant une lecture réflexive s'interrogeant sur sa propre pratique et ses catégories perceptives, soient insuffisants pour induire le déplacement de l'intérêt romanesque escompté : les œuvres ne parlent pas tout à fait d'elles-mêmes, même si Sarraute dit parfois trouver incongru d'avoir à s'expliquer sur son travail d'écrivain. Depuis 1947 pourtant, elle publie régulièrement des articles critiques qui, on l'a vu, touchent de très près à ses préoccupations et éclairent, même indirectement, sa propre démarche. Mais ces propos sont rendus inaudibles au moment de la parution de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau* : la préface de Sartre pour le premier, le prière d'insérer pour le second, tendent à poser un cadre de lecture étranger à l'espace de la lecture désiré par Sarraute<sup>813</sup>. Et si la « psychologie » est invoquée par beaucoup de lecteurs, elle l'est souvent dans un sens opposé à celui que défend Sarraute dans ses propos critiques. L'œuvre de Sarraute ne se heurte pas au silence, mais les catégories et les processus de lecture qu'elle tente de susciter restent donc largement inaperçus.

<sup>812</sup> Il n'est pas question ici de dénoncer de « mauvaises lectures », des contresens, au nom d'une vérité dont seraient porteuses les intentions de l'auteur. L'enjeu est pour nous de montrer le rôle de la précompréhension générique dans l'échec ou la « félicité » (Austin) de l'acte de langage que Sarraute entend effectuer, et des stratégies qu'elle mettra après-coup en œuvre pour obtenir cette félicité.

### III.2.2.2. INTERVENTION CRITIQUE

Lorsque, en 1954, Sarraute propose « Conversation et sous-conversation » aux *Temps modernes*, il lui faut donc se situer par rapport à deux types de discours. L'approche sartrienne d'une part, encore dominante dans le champ intellectuel, fait de l'engagement la seule légitimation de l'œuvre littéraire. D'autre part, Sarraute doit se positionner à l'égard des lectures fondées sur une conception plus traditionnelle du roman, qui informent largement la réception de *Martereau*, et s'appuient notamment sur la « psychologie » des personnages. Or, la psychologie est la « substance » que revendique elle-même Sarraute dans ces premiers articles critiques, bien qu'elle en fasse un usage très différent. Elle est donc en quelque sorte amenée à lutter sur deux fronts distincts, voire opposés, mais qui semblent tous deux proches d'elle. La modernité semble du côté du behaviourisme américain et de Sartre, dont Sarraute veut s'émanciper, la « psychologie » qu'elle revendique étant perçue du côté d'une tradition littéraire et critique dont elle veut également se différencier.

En défendant la psychologie contre l'absurde et le roman américain, « De Dostoïevski à Kafka » et « L'Ere du soupçon » constituaient déjà des réponses à la préface de Sartre. « Conversation et sous-conversation » marque cependant un infléchissement sensible de la pensée critique de Sarraute, qui y opère, nous voudrions le montrer, un positionnement stratégique à l'égard de ces deux types de discours. C'est d'ailleurs à son propos qu'a lieu la rupture avec Sartre et *Les Temps modernes*.

Le titre affiche pourtant une certaine proximité avec Sartre, le terme de « sous-conversation » lui étant associé : c'est lui qui, le premier, l'a employé, dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*, déjà dans un rapport d'opposition à « conversation ». Bien que le terme y soit placé entre guillemets, Sartre en est l'inventeur<sup>814</sup>. « Conersation et sous-conversation » semble donc annoncer un hommage de Sarraute à son préfacier, l'auteur de *Portrait d'un inconnu* reprenant à son compte les termes que Sartre avait employés à son propos. Mais l'opposition entre conversation et « sous-conversation » sert à souligner les limites du monologue intérieur et l'apport des romanciers américains, dans un article qui par ailleurs remet très directement en cause la pertinence et l'efficacité des théories de l'engagement politique. Beauvoir perçoit d'ailleurs l'article comme une mise en

<sup>813</sup> La confusion est d'autant plus grande que la préface comme le prière d'insérer appartiennent tous deux au « péri-texte » (Genette) et sont de ce fait perçus comme étant en accord avec les intentions auctoriales. Peu d'articles consacrés à *Martereau* s'inspirent directement de la pensée de Sartre, bien que son influence soit perceptible dans certains discours. La question de l'engagement est ainsi sous-jacente aux propos d'André Wurmser dans *Les Lettres françaises*. De même, la contestation de la « psychologie » que Colette Audry discerne dans *Martereau*, et la non-coïncidence qu'elle relève entre « moi pour moi et moi pour l'autre » sont sans doute redevables à la pensée de Sartre (C. Audry, « Nathalie Sarraute : communication et reconnaissance », *op. cit.*, p. 16).

<sup>814</sup> Rappelons la phrase où le terme est employé : « ainsi la conversation sacrée, échange rituel de lieux communs, dissimule une "sous-conversation" où les ventouses se frôlent, se lèchent, s'aspirent » (*PI*, 38). Nathalie Sarraute a revendiqué par la suite une paternité au moins partielle de ce mot, Sartre l'ayant selon elle repris de leurs entretiens à propos de cette préface. Que l'anecdote soit exacte ou non, ce qui nous importe dans cet article est la réappropriation du terme, en un sens anti-sartrien.

cause personnelle révélant des divergences philosophiques, esthétiques et politiques inconciliables :

**Dans *Les Mandarins* je suis restée fidèle à la technique de *L'Invitée*, en l'assouplissant : le récit d'Anne est sous-tendu par un monologue qui se déroule au présent, ce qui m'a permis de le briser, de le raccourcir, de le commenter librement. [...] Juste après la publication des *Mandarins*, Nathalie Sarraute a écrit un article pour condamner ce traditionalisme. Sa critique est à mes yeux non avenue parce qu'elle présuppose une métaphysique qui ne tient pas debout. D'après elle, la réalité s'est « aujourd'hui » réfugiée dans « des frémissements à peine perceptibles » ; un romancier qui ne se fascine pas sur les « endroits obscurs de la psychologie » ne peut être qu'un fabriquant de trompe-l'œil. C'est qu'elle confond l'extériorité avec l'apparence. Mais le monde extérieur existe. A partir d'un psychologisme périmé il n'est pas impossible d'écrire de bons livres, mais on ne saurait certainement pas en déduire une esthétique valable. Nathalie Sarraute admet qu'il y a, en dehors d'elle, « de grosses souffrances, de grandes et simples joies, de puissants besoins » et qu'on pourrait songer à « évoquer d'une façon plausible les souffrances et luttes des hommes » ; mais ce sont là pour un littéraire de trop basses besognes : avec une surprenante désinvolture, elle les abandonne aux journalistes. A ce compte-là, on pourrait aiguiller ses lecteurs vers des études cliniques, des comptes rendus psychanalytiques, des témoignages bruts de paranoïaques ou de schizophrènes. Si scrupuleuse quand il s'agit de dépiauter une ambition ou un dépit, croit-elle qu'il suffit de rapports et de statistiques pour rendre compte de la vie d'une usine ou d'un H.L.M. ? [...] Il faut inventer des moyens qui aident le romancier à mieux dévoiler le monde, mais non l'en détourner pour le cantonner dans un subjectivisme maniaque et sans vérité.<sup>815</sup>**

Dans le contexte, la critique du monologue intérieur que formule « Conversation et sous-conversation » est donc clairement perçue comme une remise en cause de la technique adoptée par Beauvoir elle-même. La « psychologie » revendiquée par Sarraute, qui n'empêchait pas Sartre de lire dans *Portrait d'un inconnu* un questionnement existentiel, est désignée comme un « psychologisme périmé » qui s'apparente à un refus de parler du monde et à un désengagement certains. Alors que l'investigation psychologique est pour Sarraute un moyen de fonder une réalité, elle nous en détourne selon Beauvoir, pour qui cette investigation relève de la psychiatrie, d'un « subjectivisme maniaque ». Tandis que la préface de Sartre réduisait le différend à une question terminologique (Nathalie Sarraute emploie le terme de « psychologie », mais elle parle en fait de l'« existence »), la divergence, telle que l'exprime Beauvoir à la lecture de « Conversation et sous-conversation », porte sur la définition même du réel. Il est par ailleurs remarquable que, pour dénier la pertinence de l'approche psychologique de Sarraute, Beauvoir la rabatte sur l'étude de cas psychiatrique.

Cette réaction permet de mesurer la forme de rupture<sup>816</sup> que constitue le quatrième article de Sarraute, dont les positions sont à partir de ce moment-là jugées incompatibles, voire opposées, aux lignes défendues par *Les Temps modernes*. Sur la proposition de Marcel Arland, c'est finalement dans la *Nouvelle Revue Française*, qui a commencé à

---

<sup>815</sup> S. de Beauvoir, *La Force des choses I*, op. cit., p. 369-370.

---

reparaître en 1953, que l'article sera finalement publié au début de 1956<sup>817</sup>. Comme dans les articles précédents, Nathalie Sarraute met en scène l'isolement d'un individu face à des dogmes critiques et théoriques. Mais, plus encore que dans « L'Ere du soupçon », elle revendique hautement l'appartenance au camp des « modernes », à la fois contre les tenants du monologue intérieur et du roman engagé, et contre les défenseurs de la psychologie traditionnelle. La citation de Virginia Woolf qui ouvre l'article, identifie d'emblée « modernité », « progrès » et « psychologie », et pose l'enjeu stratégique de cet article, qui consiste pour Sarraute à allier innovation formelle, progressisme politique et « psychologie », cette dernière étant déconsidérée par *Les Temps modernes*. Les phrases de Woolf citées, empreintes d'un positivisme certain que Sarraute fera sien dans la suite de l'article, revendiquent en effet la psychologie comme facteur de progrès dans le roman : « Il est difficile de ne pas tenir pour acquis que l'art actuel du roman est en progrès sur l'ancien... Les outils des classiques étaient frustes et leur matière était primitive. [...] Pour les modernes, l'intérêt se trouve dans les endroits obscurs de la psychologie » (cité in *ES*, 1587). Il s'agit dès l'attaque de renverser la polarisation axiologique attachée au terme « psychologie » - ce que Beauvoir continuera à nommer le « psychologisme périmé » -, pour la situer du côté de la modernité et de l'innovation : alors que les techniques narratives défendues dans « L'Ere du soupçon » (récit à la première personne, refus d'un point de vue surplombant) recoupaient plus ou moins celles promues dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, ce qui oppose Sarraute à Sartre, - la psychologie - est ici posé comme le propre de la modernité. Sarraute revendique donc une posture d'avant-garde, déjà sensible dans l'article précédent, où « le vieux roman » faisait l'objet de ses critiques, mais cette fois elle le fait contre Sartre aussi<sup>818</sup>. Cette prise de distance à l'égard de Sartre s'accompagne également d'une opposition aux tenants de la tradition littéraire et critique de la psychologie : Sarraute opère donc une double différenciation à l'égard des orientations critiques qui dominent sa première réception. La banalisation de Joyce et de Proust, dénoncée juste après les citations de Woolf, semble ainsi faire écho aux articles qui ont rapproché *Martereau* de *La Recherche* du point de vue de la « peinture d'un milieu social »<sup>819</sup>. Dans ce passage où elle adopte provisoirement le point de vue de ceux à qui elle s'oppose, Sarraute décrit ainsi la muséification des deux écrivains :

***Mais, pour la plupart d'entre nous, les œuvres de Joyce et de Proust se dressent***

<sup>816</sup> S'il y a bien une dimension de rupture dans « Conversation et sous-conversation », il est sans doute excessif de parler, à l'instar de Galia Yanoshevsky, de « visée manifestaire », le manifeste revêtant souvent un caractère collectif. Ce n'est que dans l'après-coup de la publication de *L'Ere du soupçon*, et le rapprochement avec Robbe-Grillet, que les articles de Sarraute ont pu être perçus comme une sorte de manifeste (G. Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman - Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2006, p. 67).

<sup>817</sup> Dans les numéros 37, janvier 1956, p. 50-63, et 38, février 1956, p. 233-244.

<sup>818</sup> Cette prise de position est toutefois complexe, Sarraute usant comme souvent de l'ironie, et feignant d'abord d'intérioriser la condamnation de la psychologie avant de développer, par un retournement de point de vue, ses conceptions propres.

<sup>819</sup> L'expression se trouve, rappelons-le, dans le prière d'insérer de *Martereau*.

**déjà dans le lointain comme les témoins d'une époque révolue. Le temps n'est pas éloigné où l'on ne visitera plus que sous la conduite d'un guide, parmi les groupes d'enfants des écoles, dans un silence respectueux et avec une admiration un peu morne, ces monuments historiques (ibid., 1588).**

Les « endroits obscurs de la psychologie » (ibid.) que, selon Sarraute, ces écrivains ont mis au jour, sont occultés par leur tombée dans le domaine public, qui les ravale au rang de « témoins d'une époque révolue », leurs œuvres n'étant plus effectivement perceptibles que par ce qu'elles disent de leur époque (de leur « milieu social »), au détriment d'un contact direct et vivant avec leurs lecteurs. Mettant en scène un dialogue fictif entre un partisan de la « psychologie » et ses opposants de tous bords, Sarraute figure très exactement sa propre situation au sein du champ littéraire, telle qu'elle apparaît à la suite de sa première réception :

**Le mot « psychologie » est un de ceux qu'aucun auteur aujourd'hui ne peut entendre prononcer à son sujet sans baisser les yeux et rougir. Quelque chose d'un peu ridicule, de désuet, de cérébral, de borné, pour ne pas dire de prétentieusement sot, s'y attache. Les gens intelligents, les esprits avancés à qui un auteur imprudent oserait avouer - mais qui l'ose ? - son goût secret pour les « endroits obscurs de la psychologie » ne manqueraient pas de lui dire avec un étonnement apitoyé : « Ah ! parce que vous croyez encore à cela ?... » Depuis les romans américains et les grandes vérités aveuglantes que n'a cessé de déverser sur nous la littérature de l'absurde, y a-t-il encore beaucoup de gens qui y croient ? Joyce n'a tiré de ces fonds obscurs qu'un déroulement ininterrompu de mots. Quant à Proust, il a eu beau s'acharner à séparer en parcelles infimes la matière impalpable qu'il a ramenée des tréfonds de ses personnages, dans l'espoir d'en extraire je ne sais quelle substance anonyme dont serait composée l'humanité tout entière, à peine le lecteur referme-t-il son livre que [...] [son œil exercé] reconnaît aussitôt un riche homme du monde amoureux d'une femme entretenue, un médecin arrivé, gobeur et balourd, une bourgeoise parvenue ou une grande dame snob qui vont rejoindre dans son musée imaginaire toute une vaste collection de personnages romanesques (ibid., 1588-1589).**

En un procédé très retors, Sarraute prête un discours de vérité à ses adversaires, au regard duquel sa propre lecture de Proust paraît marginale et non pertinente, la « substance anonyme » dont son œuvre est porteuse étant imperceptible pour le lecteur, qui reconstitue des personnages ancrés dans un milieu socialement et historiquement déterminé. L'association du nom de Joyce à celui de Proust permet en outre à Sarraute de mener de front la double différenciation qu'elle tente d'opérer dans « Conversation et sous-conversation ». Elle rappelle au passage que le père du monologue intérieur est irlandais et non américain. Juste après ce passage, c'est à la grande tradition du roman psychologique classique, dont *Martereau* a également été rapproché, que Sarraute oppose la psychologie qu'elle entend défendre, à la suite de Virginia Woolf : « si quelque entêté continue, à ses risques et périls, à vouloir explorer à tâtons les "endroits obscurs", aussitôt on le renvoie à *La Princesse de Clèves* et à *Adophe* » (ibid., 1589)<sup>820</sup>. Entrelaçant toujours les deux types de discours par rapport auxquels elle cherche à se positionner, Sarraute évoque ensuite ce que la défense de la psychologie a d'inacceptable au regard des impératifs d'engagement qui pèsent sur le romancier : l'« entêté » féru de psychologie, et plongé dans le « bocal »<sup>821</sup> où il observe des

micro-phénomènes, éprouve une mauvaise conscience certaine lorsqu'il considère les gens du dehors, « des hommes qui ont d'autres chats à fouetter que de se pencher sur leurs frémissements intimes »<sup>822</sup>, qui « agissent et luttent », dont les préoccupations sollicitent « sa conscience » et répondent « aux exigences de son temps » (*ibid.*, 1590).

Tout en la dramatisant, Nathalie Sarraute reproduit donc au sein de son intervention critique sa propre situation à l'égard de ses lecteurs « réels » : ceux qui la lisent et parlent de son œuvre ont des conceptions d'une certaine manière opposées aux siennes, et méconnaissent selon elle sa singularité<sup>823</sup>. Mais cette dramatisation prépare un retournement : alors que l'« entêté » est d'abord isolé, accroché à des positions indéfendables, c'est finalement son point de vue que le texte épouse et fait triompher. La question de l'engagement<sup>824</sup> est l'occasion de ce retournement : tentant d'écrire à propos des hommes « qui agissent et luttent », l'auteur qui essaye ainsi de sortir de son « bocal » ne capte dans son écriture que « de grandes carcasses vides » et « de belles poupées destinées à amuser les enfants » (*ibid.*). Émerge ici l'une des idées principales de l'article : les écrits se revendiquant comme politiquement avancés sont infantilissants et inertes, voire mortifères, sur le plan formel. Dans la suite de son argumentation, Sarraute continue à combattre simultanément les tenants de la psychologie traditionnelle et les promoteurs d'une littérature engagée, et montre que leurs positions, aussi opposées qu'elles puissent paraître, sont finalement proches et font preuve du même conformisme : en plaçant leur effort dans l'adaptation « à toutes les nouvelles histoires, à tous les nouveaux personnages et [à] tous les nouveaux conflits », les partisans de l'engagement se contentent finalement du « dénombrement des situations et des caractères ou [de] la peinture des mœurs », reproduisant des « procédés » hérités, qui sont précisément ceux mis en œuvres par les partisans du roman psychologique traditionnel (*ibid.*, 1593). La

<sup>820</sup> Ces deux romans d'analyse avaient déjà été mentionnés dans « De Dostoïevski à Kafka », avant donc que l'œuvre de Sarraute ne soit rapprochée de cette tradition romanesque. Mais l'usage qu'en faisait alors Sarraute répondait à des enjeux sensiblement différents : il s'agissait de disqualifier l'absurde revendiqué par Camus dans *L'Étranger*, en soulignant que le style qu'il prêtait à Meursault en faisait « l'héritier de la princesse de Clèves et d'Adolphe » (*ES*, 1561).

<sup>821</sup> L'image du « bocal », qui revient à plusieurs reprises dans cet article, reprend à la fois le reproche adressé à Sarraute de se détourner des grands sujets (reproche commun à la critique communiste et à l'existentialisme), et l'ironie qui pointe dans certains comptes-rendus à l'égard de la littérature « cérébrale », « de laboratoire » que pratiquerait Sarraute.

<sup>822</sup> L'« entêté » amateur de psychologie, qui est en quelque sorte le « personnage » de cet article, intériorise le jugement de ses adversaires. L'expression « avoir d'autres chats à fouetter » fait évidemment écho à « Pas de quoi fouetter un chat », que l'oncle lance au narrateur de *Martereau* pour déclarer comme nulles et non avenues ses explorations « psychologiques », et que le narrateur finissait lui aussi par faire sienne : Sarraute souligne ainsi discrètement l'homologie entre sa position à l'égard de ses lecteurs, et la situation fictionnelle dans laquelle elle place ses narrateurs.

<sup>823</sup> Cette dramatisation est à entendre dans tous les sens du terme : elle consiste à accentuer les enjeux du débat - « l'entêté » agissant « à ses risques et périls » (*ES*, 1588) - et prend la forme d'un drame dialogué.

<sup>824</sup> Le terme n'apparaît jamais, même si la cible est transparente. Le citer reviendrait à nommer Sartre, et entrer explicitement dans un jeu de luttes d'influence, ce à quoi se refuse Sarraute, même si, on le voit, elle mène activement cette lutte.

longue note auctoriale consacrée aux « romans behavioristes » insiste ainsi sur le fait que l'intérêt qu'ils suscitent chez leurs lecteurs, « entraînés par le mouvement de l'action et talonnés par l'intrigue » (*ibid.*, 1596), suppose précisément le maintien de l'intrigue comme élément premier de la construction romanesque. L'importance accordée à une action spectaculaire amoindrit l'efficacité de ces œuvres, dans la mesure où elle ne déstabilise pas l'univers de croyance des lecteurs et leurs catégories de perception :

***[Les romanciers behavioristes] poussent leur personnage à accomplir des actions insolites et monstrueuses que le lecteur alors, confortablement installé dans sa bonne conscience et ne retrouvant dans ces actes criminels rien de ce qu'il a appris à voir dans ses propres conduites, considère avec une curiosité orgueilleuse et horrifiée, puis écarte paisiblement pour retourner à ses moutons, comme il fait chaque matin et chaque soir après avoir lu les faits divers des journaux, sans que l'ombre épaisse qui baigne ses propres régions obscures en ait été un instant dissipée (ibid.)***

Alors même que Sartre défend les romans behavioristes au nom de sa conception de l'engagement, Sarraute s'attache ici à montrer comment leur technique, consistant à décrire du dehors les actes des personnages, est d'un point de vue politique inefficace, dans la mesure où elle ne permet pas une participation réelle du lecteur, et ne donne lieu à aucune compréhension plus globale de la réalité. Alors que les romanciers américains (Faulkner, Hemingway, Dos Passos) constituent pour le Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?* un modèle privilégié pour écrire une « littérature des grandes circonstances »<sup>825</sup>, où le lecteur « sent enfin que chacune des humeurs [des personnages], que chaque mouvement de leur esprit enferment l'humanité entière »<sup>826</sup>, Sarraute s'attache à l'inverse à souligner que leur technique, et, précisément, leur attachement aux « grandes circonstances », est inapte à provoquer une quelconque prise de conscience chez le lecteur. Pour Sartre, le behaviorisme offre aux écrivains de sa génération les outils pour « que [leurs] livres tinsent tout seuls en l'air » et « pour chasser la Providence de [leurs] ouvrages », en chassant l'auteur<sup>827</sup>. Sarraute s'applique à montrer qu'au contraire la technique des romans behavioristes - notamment le maintien des marques traditionnelles du dialogue - « [rappelle] discrètement que l'auteur est toujours là, que ce dialogue de roman, malgré ses allures indépendantes, ne peut comme le fait le dialogue de théâtre, se passer de lui et se tenir en l'air tout seul » (*ES*, 1600-1601). En cela, ces romanciers américains, perçus comme des précurseurs, sont formellement rétrogrades, et s'apparentent aux écrivains les plus traditionnels, qui traitent le dialogue comme « Mme de la Fayette ou Balzac » (*ibid.*, 1599). Ce conformisme technique a en outre des conséquences politiques, puisque, comme le souligne la note citée plus haut, il conforte les lecteurs dans leurs modes de pensée et de perception au lieu de les rendre acteurs de leur lecture. Dès lors, ce qui semblait périmé devient le comble de l'innovation, et ce qui se présentait comme révolutionnaire s'avère réactionnaire : le malheureux « entêté » du début de l'article n'est plus isolé, et ses positions sont maintenant attribuées plus

<sup>825</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 223.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 228.

généralement aux « modernes ». Même si elle s'en prend ici à la littérature engagée, Sarraute n'entend pas abandonner le terrain de l'action politique dans l'écriture, et lie au contraire étroitement innovation formelle et progressisme politique d'une part, conservatismes formel et politique de l'autre. A propos des formules contournées utilisées dans les romans contemporains pour introduire les dialogues, elle écrit ainsi :

***Tous ces recours à de trop apparents subterfuges, ces attitudes embarrassées, sont pour les partisans des modernes d'un grand réconfort. Ils y voient des signes précurseurs, la preuve que quelque chose se défait, que s'infiltré insidieusement dans l'esprit des tenants du roman traditionnel un doute sur le bien-fondé de leurs droits, un scrupule à jouir de leur héritage, qui fait d'eux, sans qu'ils s'en rendent compte, comme des classes privilégiées avant les révolutions, les agents des bouleversements futurs (ibid., 1600)<sup>828</sup>.***

La posture avant-gardiste que revendique ici Sarraute, plus fortement encore que dans les articles précédents, se manifeste en termes à la fois esthétiques et politiques. La solidarité postulée entre choix formels et conséquences politiques de l'écriture n'est pas qu'une métaphore, et fait l'objet dans l'ensemble de l'article d'un raisonnement construit. En disqualifiant les « actions insolites et monstrueuses » que les romans behavioristes mettent en scène, Sarraute fait des « paroles » l'objet propre du roman, objet qui en est en même temps le matériau :

***A défaut d'actes, nous avons à notre disposition les paroles. Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs. [...] Leur réputation de gratuité, de légèreté, d'inconséquence - ne sont-elles pas l'instrument par excellence des passe-temps frivoles et des jeux - les protège des soupçons et des examens minutieux : nous nous contentons en général à leur égard d'un contrôle de pure forme. [...] Aussi, pourvu qu'elles présentent une apparence à peu près anodine et banale, elles peuvent être et elles sont souvent en effet, sans que personne y trouve à redire, sans que la victime elle-même ose clairement se l'avouer, l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes (ibid., 1597).***

Les paroles ainsi considérées ont donc valeur d'actes, dont la perception dit quelque chose du monde et de la réalité. Ce déplacement significatif du centre de gravité du roman, de l'intrigue vers « les paroles », prend le contre-pied des analyses que développe Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, selon lesquelles la « prose » - la prose romanesque en particulier - se distingue de la « poésie » en ce que les signes y sont transparents. En insistant sur le fait que le roman a pour objet les signes qui le composent, et dont l'usage constitue un acte, Sarraute met implicitement en question cette transparence de la prose romanesque. Or, elle s'attache à montrer que cette relative opacification du langage romanesque<sup>829</sup> lui confère une efficacité politique plus grande que les formes qu'elle juge périmées, et que les romanciers engagés privilégient. Alors que les fresques traitant de grands sujets proposent des représentations « destinées à amuser les enfants », alors que dans le roman behavioriste la maîtrise de l'auteur est

<sup>828</sup> Ce passage vise plus particulièrement « les tenants du roman traditionnel ». Mais, dans la mesure où c'est l'usage des marques du dialogue qui les rattache plus particulièrement à « l'Ancien Régime » (ibid.), usage qu'ils ont en commun avec les romanciers américains, ces derniers sont eux aussi visés (et Sartre à travers eux) par ces remarques.

encore perceptible, la déstabilisation des repères génériques que proposent « les modernes » responsabilise le lecteur, et développe ses capacités perceptives et critiques : ***Le lecteur, privé de tous ses jalons habituels et de ses points de repère, soustrait à toute autorité, mis brusquement en présence d'une matière inconnue, désarmé et méfiant, au lieu de s'abandonner les yeux fermés comme il aime tant à le faire, a été obligé de confronter à tout moment ce qu'on lui montrait avec ce qu'il voyait par lui-même (ibid., 1594).***

Plus loin, Sarraute revient plus explicitement sur l'efficiace politique dont peut être porteuse l'analyse psychologique, remettant en cause la portée des écrits plus ouvertement engagés :

***Ne vaut-il pas mieux essayer, en dépit de tous les obstacles et de toutes les déceptions possibles, de perfectionner pour l'adapter à de nouvelles recherches un instrument qui, perfectionné à son tour par des hommes nouveaux, leur permettra de décrire de façon plus convaincante, avec plus de vérité et de vie des situations et des sentiments neufs, plutôt que de s'accommoder de procédés faits pour saisir ce qui n'est plus aujourd'hui que l'apparence, et de tendre à fortifier toujours plus le penchant naturel de chacun pour le trompe-l'œil ? (ibid., 1604).***

Face à une conception qui place le devoir du créateur dans sa capacité à parler du monde par delà les signes dont il use, Sarraute défend une responsabilité formelle de l'écrivain, dans la relation qu'il établit avec son lecteur.

Le passage que nous venons de citer fait suite à la confrontation de la technique des behavioristes, disqualifiée pour les raisons que l'on vient de voir, avec l'approche proustienne, caractérisée par le « recours à l'analyse » (*ibid.*, 1602). La supériorité de cette méthode sur celle des behavioristes est d'emblée affirmée, dans la mesure où « elle tend à apporter aux lecteurs ce qu'ils sont en droit d'attendre du romancier : un accroissement de leur expérience » (*ibid.*). Mais, selon Sarraute, cette analyse revêt chez Proust un caractère rétrospectif qui empêche les lecteurs d'entrer en contact direct avec la réalité mise au jour. Cela conduit l'écrivain à retomber par moments dans une cartographie des sentiments, ce qui le rattache à une tradition psychologique dont Sarraute se démarque. Dégageant des grandes lignes à partir des « mouvements innombrables et minuscules » qu'il explore, Proust « reconnaît parmi elles celles qui sont déjà explorées et les désigne par leurs noms connus : jalousie, snobisme, crainte, modestie, etc. ; il décrit, classe et nomme » (*ibid.*, 1603). Pour la première fois, Sarraute fait un inventaire critique de Proust, relativisant ainsi sa dette à l'égard de celui qu'elle a jusqu'alors présenté comme son devancier : Proust nomme, et s'adresse trop exclusivement à l'intelligence du lecteur, négligeant « les ressources de l'inconscient » (*ibid.*), ce qui l'oppose radicalement à Sarraute. En cela, les pages qu'elle lui consacre dans « Conversation et sous-conversation » participent du propos d'ensemble de l'article,

---

<sup>829</sup> Cette opacification rapproche le roman tel que le définit Sarraute de la poésie telle que l'entend Sartre. L'insistance de Sarraute à dégager « le propre du roman », en des formules parfois franchement essentialistes comme « ce qui a été et ce qui est encore le propre de toute œuvre romanesque » (*ES*, 1595), trouve peut-être un début d'explication dans cette altération qu'elle impose au genre dans sa définition canonique. Ces problématiques seront approfondies dans « Ce que voient les oiseaux », le dernier essai de *L'Ere du soupçon*.

consistant à revendiquer une posture d'avant-garde et à affirmer une radicale singularité

830 .

C'est aussi à propos de Proust que le terme de « sous-conversation » apparaît pour la première fois dans l'article. Il intervient dans la comparaison entre Proust et les behavioristes, qui livrent à leur lecteur les paroles des personnages sans le guider, et sans lui donner à ressentir « les mouvements intérieurs infimes et compliqués qui ont propulsé le dialogue » (*ibid.*, 1602). La démarche de Proust est sur ce point opposée :

**[II] ne se contente pour ainsi dire jamais de simples descriptions et n'abandonne que rarement le dialogue à la libre interprétation des lecteurs. Il ne le fait que lorsque le sens apparent de leurs paroles recouvre exactement leur sens caché. Qu'il y ait entre la conversation et la sous-conversation le plus léger décalage, qu'elles ne se recouvrent pas tout à fait, et aussitôt il intervient, tantôt avant que le personnage parle, tantôt dès qu'il a parlé, pour montrer tout ce qu'il voit, expliquer tout ce qu'il sait, et il ne laisse au lecteur d'autre incertitude que celle qu'il est forcé d'avoir lui-même, malgré tous ses efforts, sa situation privilégiée, les puissants instruments d'investigation qu'il a créés (*ibid.*, 1602-1603).**

Le terme que Sartre avait employé est ainsi retourné contre les écrivains qu'il défend et pose en modèle de l'esthétique et de la morale qu'il essaye de promouvoir. La « sous-conversation » est ici un « instrument d'investigation » *psychologique*, qui permet que le dialogue échappe à l'inauthentique : elle offre la possibilité de montrer ce qui, dans le « lieu commun » de la conversation, ne ressort pas de cette inauthenticité. Du même coup, la préface à *Portrait d'un inconnu* se trouve pour le moins nuancée : selon Sartre, « le mur de l'inauthentique » qu'édifient chez Sarraute les lieux communs échangés dans la conversation ne cache « rien, ou presque »<sup>831</sup>, et la « sous-conversation », avec ses « coulées, baves, mucus, mouvements hésitants, amiboïdes », s'oppose de manière tranchée à « la pierre du lieu commun »<sup>832</sup>. A propos de Proust, Sarraute tente de montrer que « sous-conversation » et « conversation » sont dans un rapport de continuité, la seconde étant le prolongement de la première, s'en différenciant de manière parfois imperceptible. Le clivage établi par Sartre, qui reposait sur l'identité entre conversation, lieu commun, inauthenticité d'une part, et de l'autre, sous-conversation et authenticité, se trouve par là même contesté.

La notion de « sous-conversation » est érigée par Sarraute en véritable outil critique, qu'elle applique ensuite à la romancière anglaise Ivy Compton-Burnett. Sarraute insiste pour commencer sur le fait que l'univers fictionnel de cet écrivain est peu en prise avec les préoccupations de son temps, et qu'il est peuplé de personnages privilégiés : « Rien

<sup>830</sup> Dans un entretien de 1953, Sarraute va même jusqu'à répondre à Gabriel d'Aubarède, qui lui dit que son œuvre évoque Proust : « Je ne crois pas qu'il m'ait beaucoup influencé ». De même, lorsque son interviewer lui demande si elle a un « penchant pour l'existentialisme », Sarraute balaie cette possible influence avec la même désinvolture : « Peut-être... je ne sais pas... En tout cas, si j'ai fait de l'existentialisme dans *Portrait d'un inconnu*, c'est comme Monsieur Jourdain écrivant en prose sans le savoir » (« Instantané : Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires*, 30 juillet 1953, p. 4).

<sup>831</sup> J.-P. Sartre, « Préface à *Portrait d'un inconnu* », in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. 37.

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 38.

de moins actuel, en effet, que les milieux que décrit Ivy Compton-Burnett (la riche bourgeoisie et la petite noblesse anglaise entre les années 1880 et 1900), rien de plus limité que le cercle familial où se meuvent ses personnages » (ES, 1605). Sarraute met ainsi l'accent sur ce qui, dans l'œuvre d'Ivy Compton-Burnett, s'apparente le plus à la sienne, et qui tend à la disqualifier aux yeux des tenants de l'engagement. Mais l'usage qu'Ivy Compton-Burnett fait de la « sous-conversation » est finalement ce qui lui permet d'échapper à cet apparent conformisme, et fait de son œuvre un outil d'investigation de la réalité :

***Ces longues phrases guindées, à la fois rigides et sinueuses, ne rappellent aucune conversation entendue. Et pourtant, si elles paraissent étranges, elles ne donnent jamais une impression de fausseté ou de gratuité. C'est qu'elles se situent non dans un lieu imaginaire, mais dans un lieu qui existe dans la réalité : quelque part sur cette limite fluctuante qui sépare la conversation et la sous-conversation. Les mouvements intérieurs, dont le dialogue n'est que l'aboutissement et pour ainsi dire l'extrême pointe, d'ordinaire prudemment mouchetée pour affleurer au-dehors, cherchent ici à se déployer dans le dialogue même. Pour résister à leur pression incessante et pour les contenir, la conversation se raidit, se guinde, prend cette allure précautionneuse et ralentie. Mais c'est sous leur pression qu'elle s'étire et se tord en longues phrases sinueuses. Un jeu serré, subtil, féroce, se joue entre la conversation et la sous-conversation (ibid., 1606-1607).***

La « sous-conversation » est ici un outil de lecture qui permet de rendre compte de la dynamique de l'œuvre d'Ivy Compton-Burnett. Mais, avant même cet usage critique de la notion, Sarraute affirme avec force que « la limite fluctuante qui sépare la conversation et la sous-conversation » est « un lieu qui existe dans la réalité » : dans le cours de l'argumentation, c'est même le fait de s'appuyer sur cette « réalité » qui fonde la valeur de l'œuvre. La « sous-conversation » est donc à la fois la réalité dont parle l'œuvre, et ce qui permet de lire cette réalité, sans qu'il soit possible de distinguer ce qui est premier. Du point de vue argumentatif, le raisonnement est des plus faibles, et frôle la tautologie : Sarraute pose l'existence réelle de la « sous-conversation », avant de la retrouver chez Ivy Compton-Burnett ; réciproquement, la « sous-conversation » est un bon outil de lecture (et légitime l'œuvre à laquelle on l'applique) parce qu'elle existe réellement. Ce raisonnement est cependant révélateur de la conception de la référence que Sarraute tente de mettre en forme, et que nous avons déjà rencontrée : le texte crée la réalité dont il parle, réalité qui résulte aussi de la manière dont nous lisons. Sarraute prend d'ailleurs la peine de préciser que les dialogues de la romancière anglaise n'ont rien de réaliste. A nouveau, le terme de « sous-conversation » est donc utilisé pour contester les théories de Sartre, en l'occurrence sa conception du réel comme entité préexistant à sa mise en mots<sup>833</sup>. A travers ce nouvel exemple, Sarraute distingue une fois encore nettement la dimension novatrice d'une œuvre des sujets qu'elle traite, aussi conformistes et inintéressants qu'ils soient en apparence.

Avec « Conversation et sous-conversation », Sarraute affirme avec force la

---

<sup>833</sup> Ce même différend quant à la conception du réel est également perceptible chez Beauvoir : « Sarraute confond l'extériorité avec l'apparence. Mais le monde extérieur existe » (*La Force des choses* I, *op. cit.*, p. 369).

particularité de son positionnement, et revendique clairement une posture d'avant-garde à la fois contre la littérature engagée, et contre les tenants de ce qu'elle appelle le « roman traditionnel » : critiquant avec virulence les catégories et les valeurs à partir desquelles son œuvre a été lue jusque là, elle pose la singularité radicale de sa démarche. Elle tente dans un même geste de disqualifier le « roman traditionnel » et les conceptions sartriennes de la littérature engagée : elle s'attache même à montrer que le roman behavioriste, dont se réclame l'existentialisme, partage un certain nombre de pré-supposés et de traits formels avec le « roman traditionnel ». C'est finalement un véritable renversement des valeurs littéraires que cherche à opérer Sarraute : alors que la « psychologie » est déconsidérée, elle la revendique comme un instrument de recherche avant-gardiste et rejette au contraire du côté du conformisme ceux auxquels elle s'oppose à présent. Dans cette lutte pour faire reconnaître l'originalité de sa démarche, Sarraute ne cède rien : alors même qu'elle critique les préceptes esthétiques de la littérature engagée, elle se place sur le propre terrain de Sartre, revendiquant pour le type d'écrits qu'elle défend une efficacité politique, minimisant symétriquement la portée politique des romans behavioristes et existentialistes. Alors que l'analyse psychologique permet au lecteur de mieux voir, et donc d'agir en conséquence, le rapport qu'entretiennent les tenants de la littérature engagée avec leurs lecteurs est finalement un rapport de sujétion, où l'auteur infantilise son lectorat en lui offrant des représentations convenues, et en lui disant quoi penser.

L'éthique du rapport au lecteur est donc ce qui fonde la légitimité de la poétique défendue par Sarraute dans cet article. La relation établie entre le lecteur et l'auteur, et plus précisément le rôle joué par l'autorité dans cette relation, est une préoccupation récurrente dans « Conversation et sous-conversation » : le traitement du dialogue dans le « roman traditionnel » comme dans le roman behavioriste est condamné parce qu'il trahit la position de surplomb et de maîtrise que l'auteur continue à occuper, les incisives, « dit-il », « [rappelant] discrètement que l'auteur est toujours là » (ES, 1600). La position de Sarraute sur ce point n'est d'ailleurs pas sans ambiguïtés, puisque quelques pages plus loin, elle loue Proust de guider au plus près l'interprétation du dialogue par le lecteur, d'« [intervenir] » « pour montrer », « expliquer », ne laissant au lecteur « d'autre incertitude que celle qu'il est forcé d'avoir lui-même » (*ibid.*, 1602-1603). A l'inverse, lorsqu'il s'agit de concevoir la portée pragmatique de l'écriture des « modernes », Sarraute insiste sur le fait que dans leurs œuvres le lecteur se trouve « soustrait à toute autorité » (*ibid.*, 1594).

La stratégie adoptée dans « Conversation et sous-conversation » est donc complexe : d'une part, Sarraute affirme une position singulière, et prend position avec virulence contre un certain nombre de points de vue critiques et théoriques. Mais dans le même temps elle se refuse à assumer une position de maîtrise, une posture d'auteur, qui consisterait à reproduire dans une intervention théorique l'attitude même qu'elle entend dénoncer. Il s'agit bien de mener une « guerre des mots » (Valérie Minogue) : renverser les valeurs attachées à *psychologie*, *roman behavioriste*, etc. Mais si ce conflit n'est pas sans rapport avec les drames qui se jouent dans les fictions où, comme l'écrit Sarraute dans l'article même, les paroles constituent une « arme [...] très efficace » (*ibid.*, 1597), elle évite soigneusement de se poser explicitement en détentrice du savoir et de la vérité.

La manière dont elle se réapproprie le terme de « sous-conversation », le reprenant à Sartre pour le retourner contre lui, est à cet égard emblématique. En redéfinissant implicitement le terme, Sarraute invente un outil propre à décrire son travail ; mais elle ne le fait pas en son nom propre, et s'attache au contraire à montrer que la notion permet de rendre compte d'œuvres aussi différentes que celles de Proust et d'Ivy Compton-Burnett<sup>834</sup>. Il s'agit bien de forger un métalangage spécifique, mais cette invention est légitimée par sa pertinence critique, et non revendiquée d'emblée comme la notion adéquate que désigne l'auteur pour lire son œuvre<sup>835</sup>. Comme dans les autres articles qui composeront *L'Ere du soupçon*, il est constamment question dans « Conversation et sous-conversation », de « mouvements infimes », de « grouillements », mais ces mouvements ne sont jamais désignés comme des *tropismes*. Ce n'est que plus tard que Sarraute s'autorisera un usage métalinguistique du terme : la réticence à nommer de façon trop univoque les phénomènes qu'elle s'emploie à mettre en mots, et à poser clairement des catégories de lecture pour son œuvre propre, est encore sensible dans cet écrit. Pour autant, si la relation d'autorité au lecteur n'est jamais explicitée, l'article est comme les précédents tout entier traversé par le désir d'emporter l'adhésion, et de faire épouser son point de vue au lecteur. Le fait que Sarraute évite de parler en première personne ne signifie pas pour autant qu'elle n'exerce pas une pression certaine sur son lectorat. Comme dans « L'Ere du soupçon », elle délègue à la figure du lecteur la responsabilité de l'évolution du genre romanesque : c'est bien « le lecteur » qui, « [voulant] regarder encore plus loin ou, si l'on aime mieux, d'encore plus près, [...] n'a pas été long à apercevoir ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur », c'est-à-dire « le foisonnement innombrable de sensations » (*ibid.*, 1594) justifiant que l'on s'oriente vers l'exploration de la « sous-conversation », plutôt que de continuer à écrire des monologues intérieurs. Ce détour par la figure du lecteur rend encore plus nécessaire l'évolution des techniques romanesques, et renforce sa légitimité : elle ne correspond pas à l'obsession d'un créateur isolé, mais répond à une demande attribuée aux lecteurs eux-mêmes. L'usage récurrent de l'ironie correspond au même type de stratégie : le procédé évite en effet que le point de vue de Sarraute apparaisse univoque et dogmatique. L'écrivain semble même par moments reprendre à son compte les thèses que précisément elle tente de battre en brèche. Si, comme le note Ann Jefferson, ce procédé est « hautement risqué » et a généré un certain nombre de confusions lors de la parution de *L'Ere du soupçon*<sup>836</sup>, l'ironie, pour peu que la lecture soit attentive, a néanmoins une force persuasive incontestable, suscitant chez le lectorat le désir de ne pas être dupe, et de se placer du côté des rieurs, en adoptant le point de vue (plus ou moins masqué) de l'énonciateur<sup>837</sup>.

<sup>834</sup> En 1987, Nathalie Sarraute confirme sans détour à Simone Benmussa que l'œuvre d'Ivy Compton-Burnett n'est pour elle qu'un prétexte : « Comme dans *L'Ere du soupçon*, je ne pouvais pas parler de moi, de ces dialogues qui recouvrent une sous-conversation, je me suis dit : "Eh bien, voilà ! je vais la prendre comme exemple" » (S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 45-46, nous soulignons).

<sup>835</sup> La réappropriation de la « sous-conversation », comme l'invention pongienne de « l'objeu », correspond bien au désir de proposer des outils de lecture spécifiques : mais là où Ponge assume la posture de l'auteur créant un genre qu'il nomme, Sarraute se pose en critique.

« Conversation et sous-conversation » vise à délimiter un espace d'échange singulier, que les œuvres s'efforçaient déjà de dessiner, mais que Sarraute juge inaperçu par la critique. L'intervention critique apparaît donc comme une nécessité pour guider la lecture de l'extérieur des œuvres. Mais cette intervention, pour ferme qu'elle soit, n'est pas celle d'un auteur en mesure d'imposer explicitement ses catégories critiques. Avec la publication de *L'Ere du soupçon*, en 1956, Nathalie Sarraute devient « essayiste », et cette position évolue sensiblement.

### III.2.2.3. PORTÉE DE L'ESSAI

En mars 1956, soit un mois après la publication de la seconde partie de « Conversation et sous-conversation », *L'Ere du soupçon* sort chez Gallimard, dans la collection « Les Essais ». Le volume, sous-titré « essais sur le roman », regroupe les articles déjà publiés en revue par Sarraute, à l'exception de « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant », articles auxquels s'ajoute un inédit, « Ce que voient les oiseaux ». La parution du volume marque un tournant crucial dans le positionnement stratégique de Sarraute, et dans sa réception : avec *L'Ere du soupçon*, les écrits critiques de l'écrivain constituent un tout visible et indépendant, qui s'inscrit doublement - par le sous-titre et le nom de la collection - dans un genre constitué, l'essai. Les articles isolés, pour la plupart parus dans *Les Temps modernes*, dans l'ombre de Sartre, acquièrent ainsi une visibilité nouvelle, et une autonomie certaine. Leur signification tend par là même à se modifier : d'interventions critiques ponctuelles, ils passent au statut de réflexion générale à visée théorique, ce que tend à suggérer le sous-titre, qui désigne comme objet de la réflexion « le roman », et non des écrivains particuliers. Le genre de l'essai est par ailleurs distinct de l'étude universitaire, en ce qu'il est avant tout un exercice d'écrivain, et qu'il allie, dans la définition que la NRF a contribué à imposer depuis les années 1910, une exigence de pensée à un effort stylistique : en signant un recueil d'essais, qui plus est dans la prestigieuse collection de Gallimard, Nathalie Sarraute devient pleinement écrivain.

Comme l'a récemment montré Marielle Macé, l'essai, bien qu'il fasse l'objet d'une pratique pluriséculaire, n'est pleinement institué comme genre qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion de la NRF : c'est en son sein que les modèles de l'essai sont établis,

<sup>836</sup> A propos du début de « Conversation et sous-conversation », où les arguments de Virginia Woolf semblent tournés en dérision, Ann Jefferson commente ainsi : « It was a risky piece of rhetoric and even some of the most well-disposed critics missed the ironic intent » [« C'était une rhétorique risquée, et même certains des critiques les mieux disposés sont passés à côté de l'intention ironique »] (A. Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, op. cit., p. 141). L'auteur cite en exemple des malentendus engendrés par le recours à l'ironie le cas de Claude Mauriac, qui dans son compte-rendu de *L'Ere du soupçon* pour la revue *Preuves*, attribue à Sarraute elle-même la honte que suscite « le mot psychologie » chez un auteur (« Nathalie Sarraute et le nouveau réalisme », *Preuves*, VII, n° 72, février 1957, p. 16). Le remaniement de cet article pour sa reprise en volume dans *L'Alittérature contemporaine* (Paris, Albin Michel, 1958), fait disparaître cette phrase (voir A. Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, op.cit., n.2 p. 185). Dans la réédition de 1969, Claude Mauriac rétablit néanmoins ce passage.

<sup>837</sup> Une fois encore, le parcours de Claude Mauriac est de ce point de vue révélateur. Semblant oublier sa propre mésaventure, ou la commentant sans le dire, il écrit l'année suivante : « [Nathalie Sarraute] n'a moqué la psychologie que par antiphrase. Mais comme on lit vite et mal, on l'a prise au mot » (*Le Figaro littéraire*, 20 septembre 1958, p. 3).

qu'est assurée sa promotion éditoriale, et que la place du genre est identifiée. Cette place correspond à l'« affirmation d'un "style de pensée" propre à la littérature », au moment de la montée en puissance des sciences humaines<sup>838</sup>. A la fin des années 1930, cette institution du genre est pleinement accomplie : l'essai est le lieu où convergent une exigence de pensée et la marque singulière d'un style, lieu de « l'invention d'une affectivité de l'intellect qui puisse répliquer à l'émergence des sciences humaines »<sup>839</sup>. La création de la collection « Les Essais », en 1931, parachève ce processus : elle manifeste sur un plan éditorial l'autonomisation du genre, qui se distingue de la réflexion philosophique ou universitaire accueillie dans une autre collection, « La Bibliothèque des idées ». Les auteurs publiés - parmi lesquels Valéry, Grenier, Camus, Caillois, Sartre - sont avant tout des écrivains, ce qui confirme la vocation de l'essai à proposer une pensée littéraire<sup>840</sup>. Au moment où paraît *L'Ere du soupçon* s'achève une polémique engagée entre Bataille et Sartre sur la validité philosophique de l'essai, le dernier critiquant ce genre d'homme de lettres, tout en le pratiquant. L'essai apparaît à cette date comme un genre dont l'existence n'est plus contestée, et dont certains traits distinctifs commencent à se préciser dans la conscience commune :

***Quelques axes nouveaux ont émergé : la dramatisation, exploitée ou écartée, mais qui fonctionne comme marque de genre ; l'image d'un discours « chargé », où l'éclat de style vient nourrir la création conceptuelle. L'essai mord de plus en plus nettement sur le terrain des autres genres littéraires : côté lyrisme dans l'usage de la métaphore comme nœud de pensée et forme conductrice de ce que Gracq nomme « un courant d'idées » ; et côté roman dans la tension vers le récit et l'élaboration d'une « fiction théorique »***<sup>841</sup>.

Selon cette analyse, l'essai confirme donc sa vocation à délimiter un espace spécifique pour la pensée littéraire, mais l'existence même de ce lieu contribue à déstabiliser les partitions génériques.

L'inscription résolue de Sarraute dans un genre constitué, qu'elle revendique pleinement par le sous-titre qu'elle donne à son livre, et qu'elle ne démentira jamais<sup>842</sup>, peut surprendre en première approche. Comme le note Ann Jefferson, « Sarraute semble de façon surprenante disposée à accepter le statut métalinguistique conventionnel de l'essai critique, et à exploiter sans scrupules l'autorité énonciative qui est le privilège de l'essayiste »<sup>843</sup>. L'essai, effectivement, nimbe son auteur d'un prestige certain. Mais, même s'il a acquis une certaine stabilité générique, il occupe une position intermédiaire,

---

<sup>838</sup> M. Macé, *Le Temps de l'essai, Histoire d'un genre au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, « L'extrême Contemporain », 2006, p. 5.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>842</sup> Ann Jefferson rappelle que toutes les éditions du livre portent des marqueurs génériques, de la réédition dans la collection « Idées » en 1964 aux *Œuvres complètes* parues dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1996 (A. Jefferson, *Nathalie Sarraute : Fiction and Theory*, *op. cit.*, p. 122).

aux contours souples : son statut littéraire est « conditionnel », pour reprendre la terminologie de Genette<sup>844</sup>, et se construit à partir des échanges mouvants qu'il entretient avec les autres genres littéraires. Accepter l'étiquette générique de l'essai offre donc à Sarraute l'occasion de rendre visible la singularité de son positionnement critique, et de revendiquer l'autonomie d'une pensée proprement littéraire, tout en s'insérant dans un genre qui certes préexiste, mais est formellement assez peu codifié : nonobstant les risques de figement dans la posture de l'essayiste qu'il lui fait encourir, le genre offre malgré tout une réponse possible aux problèmes de positionnement stratégique que rencontre Sarraute à cette époque<sup>845</sup>. « Les Essais », la collection de Gallimard, par le caractère central qu'elle occupe dans la promotion du genre, et par ses orientations, tend certes à mettre l'accent sur le prestige de l'écrivain plutôt que sur l'innovation formelle : la figure de l'écrivain penseur<sup>846</sup>, héritier d'une grande tradition stylistique et pratiquant une certaine « prose française »<sup>847</sup>, est en effet privilégiée par la maison d'édition. De ce point de vue, le contexte éditorial ne coïncide pas vraiment avec la posture avant-gardiste que Sarraute revendique. Le cadre générique et éditorial dans lequel paraît *L'Ere du soupçon* reproduit donc et accentue les tensions déjà perceptibles dans « Conversation et sous-conversation » : Sarraute défend avec fermeté une position anti-autoritaire.

« Ce que voient les oiseaux », l'article qui paraît pour la première fois dans le recueil, confirme un certain infléchissement de la position de Sarraute : la part de la critique proprement dite y est moindre, et Sarraute s'exprime sans le détour du commentaire d'autres écrivains. Elle s'abstient cependant de développer ses arguments en première personne, et l'article prend à nouveau la forme d'un « drame », où Sarraute feint d'abord d'adopter le point de vue de ses adversaires, placés initialement en position dominante, avant de faire triompher ses propres opinions. Pourtant, les conclusions qui finalement s'imposent énoncent assez fermement une norme, ce qui donne une tonalité particulière à cet article par rapport aux précédents. L'argumentation, sur laquelle nous reviendrons, oppose « formalistes » et « réalistes ». Mais le renversement opéré ne porte pas, comme

<sup>843</sup> « Sarraute seems surprisingly content to accept the critical essay's conventional metalinguistic status and to exploit without compunction the enunciative authority that is the privilege of the essay writer » (*Ibid.*).

<sup>844</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*.

<sup>845</sup> Les caractéristiques du genre que distingue Marielle Macé (dramatisation, usage de la métaphore, recours à des procédés narratifs), correspondent du reste assez bien à la propre pratique de Sarraute, et sont d'autant plus acceptables que ces marqueurs génériques sont en cours de constitution, et ne sont donc pas figés en « lois du genre ». Le « style "chargé" », et plus généralement la valorisation d'un beau langage, qui sont étalement associés au genre, sont en revanche pour Sarraute des écueils que l'écrivain doit sans cesse tenter d'éviter, ce qu'elle rappelle d'ailleurs dans « Ce que voient les oiseaux » : « Le style (dont l'harmonie et la beauté apparente est à chaque instant pour les écrivains une tentation si dangereuse) n'est pour [le véritable auteur réaliste] qu'un instrument ne pouvant avoir d'autre valeur que celle de servir à extraire et à serrer d'aussi près que possible la parcelle de réalité qu'il veut mettre au jour » (*ES*, 1614).

<sup>846</sup> Figure que Valéry incarne et dont Sarraute s'était naguère moquée.

<sup>847</sup> Rappelons que Marcel Arland publie ainsi en 1951 *La Prose française : anthologie, histoire et critique d'un art*.

dans « Conversation et sous-conversation », sur les connotations axiologiques attachées aux termes en question<sup>848</sup> : il s'agit d'échanger les noms. Sarraute se trouve ainsi dans la position de nommer, ce qu'elle s'était jusqu'à présent refusée de faire. Dénonçant les « faux bons livres », elle les oppose aux « bons livres », et redistribue ainsi les étiquettes :

***S'il fallait désigner tous ceux-ci [les bons livres] par un nom, c'est le nom de « réalistes » qu'il faudrait leur donner, pour les opposer aux autres, auxquels s'applique très exactement, si paradoxal et même scandaleux que cela puisse leur paraître, le nom de « formalistes » (ES, 1613).***

La nomination ne se fait certes pas sans réticences, comme en témoignent les guillemets et les périphrases. Mais, une fois opérée cette qualification, Sarraute en use sans plus de précautions : le terme de « formalistes » revient au moins deux fois dans la suite de l'article, sans mise en mention<sup>849</sup>. La même vigueur se retrouve dans la critique du roman engagé et de ses présupposés esthétiques et éthiques, critique qui prend ici la forme d'une condamnation sans appel. Dénonçant la « confusion » dans les discours sur le roman entre considérations de style et préoccupations « extra-littéraires », Sarraute conclut ainsi :

***La confusion est portée à son comble quand, s'appuyant précisément sur cette tendance du roman à être un art toujours plus retardataire que les autres, moins capable de se dégager des formes périmées, vidées de tout contenu vivant, on veut en faire une arme de combat, destinée à servir la révolution ou à maintenir et à perfectionner les conquêtes révolutionnaires. [...] Tout ce qui asservit le roman à une forme académique et figée est précisément ce dont on se sert pour faire du roman une arme révolutionnaire. [...] Ainsi, au nom d'impératifs moraux, on aboutit à cette immoralité que constitue en littérature une attitude négligente, conformiste, peu sincère ou peu loyale à l'égard de la réalité (ibid., 1618-1619).***

Ces phrases assertives et définitives sont beaucoup plus nombreuses dans ce dernier article que dans les précédents, et sont le signe que Sarraute entend défendre plus fermement encore ses positions. Mais malgré ce ton incisif, elle s'efforce dans le même temps de ne pas adopter une posture d'auteur : le *on* visé dans le passage que nous venons de citer ne s'oppose pas à un *je* écrivant, mais à un *nous* de lecteurs, du point de vue duquel sont décrits les effets que produisent les œuvres « formalistes » :

***Seule une longue habitude, devenue pour nous une seconde nature, notre soumission à toutes les conventions généralement admises, notre distraction continuelle et notre hâte, et, par-dessus tout, cette avidité qui nous pousse à dévorer les appétissantes nourritures que ces romans nous offrent, nous font accepter de nous laisser prendre aux surfaces trompeuses que cette forme fait miroiter devant nous (ibid., 1616).***

Face aux œuvres authentiquement « réalistes », qui révèlent une « réalité » inédite,

---

<sup>848</sup> Dans « Conversation et sous-conversation », ces termes étaient « psychologie » et « roman behavioriste », la première, d'abord disqualifiée, apparaissant finalement supérieure au second.

<sup>849</sup> Voici les deux occurrences que nous avons relevées : « Il en va tout autrement des formalistes et de leurs ouvrages » (*ibid.*, 1615) et « Quand on voit l'emprise que ces formalistes parviennent à exercer aujourd'hui sur le roman, on ne peut s'empêcher de donner raison à ceux qui affirment que le roman est le plus désavantagé de tous les arts » (*ibid.*, 1616).

c'étaient déjà les réactions d'un *nous* qui étaient exprimées :

***Nous sentons [cette réalité] comme un noyau dur qui donne sa cohésion et sa force au roman tout entier, comme un foyer de chaleur qui irradie à travers toutes ses parties, quelque chose que chacun reconnaît, mais qu'on ne sait désigner autrement que par des termes imprécis, tels que : « la vérité » ou « la vie ». C'est à cette réalité-là que nous revenons toujours, malgré nos trahisons et nos égarements passagers, prouvant par là qu'en fin de compte c'est à elle que nous aussi nous tenons par-dessus tout (ibid., 1615).***

Le *nous* remplit dans ce passage une triple fonction : il permet à Sarraute d'éviter la position surplombante de l'auteur affirmant péremptoirement la supériorité de son point de vue esthétique ; il donne en outre plus de force au discours de « vérité » que, malgré les guillemets, elle tient ici, en le présentant comme une évidence fondée sur une expérience partagée et universelle. Les effets de la lecture apparaissent ici comme une donnée tangible, ne connaissant pas de variation significative d'un individu à l'autre : selon un postulat implicite, ce que produit l'œuvre s'appuie sur des invariants anthropologiques<sup>850</sup>. Mais, et c'est sa troisième fonction, ce *nous* est également programmatique : par la définition qu'elle donne de la « réalité » en art, Sarraute dessine en même temps la lecture qu'elle souhaite promouvoir de ses œuvres, en désignant par avance une communauté de perception regroupée autour de cette conception. Cette ambition de construire un lectorat spécifique est ici plus nettement perceptible que dans les articles précédents, dans la mesure où Sarraute ne parle pas de la « réalité » chez tel ou tel écrivain, mais tient ici un discours de portée plus générale sur le « réalisme » dans le roman.

L'affirmation de la capacité de l'art à fonder sa propre réalité est au cœur de l'argumentation de cet essai. Cette affirmation passe par la critique conjointe « des critiques » - et c'est plus particulièrement la critique journalistique qui est ici visée - et de la littérature engagée, « Ce que voient les oiseaux » prolongeant de ce point de vue la polémique engagée dans « Conversation et sous-conversation », et constituant une nouvelle réponse à la première réception de Sarraute. Mais l'angle que choisit cette fois l'écrivain est celui de la lecture littéraire proprement dite : Sarraute s'attache ainsi à montrer que ce qui suscite des engouements critiques (la supposée « vérité » des personnages, l'habile construction de l'intrigue) relève d'un conformisme, ce qu'elle nomme « formalisme », qui suppose que la lecture est informée par des préoccupations « extra-littéraires » (*ibid.*, 1612) et par des conventions de représentation qui n'ont d'autre justification que de répondre à ce que l'on attend d'un roman : l'intrigue, les personnages, sont ainsi qualifiés de « futilités [que les lecteurs] pourraient trouver aussi bien dans des œuvres dénuées de toute valeur littéraire » (*ibid.*, 1607). Ce sont donc en premier lieu les réflexes génériques de la critique journalistique qui sont visés, Sarraute décrivant les enthousiasmes éphémères et collectifs que suscitent certaines œuvres qui rapidement tombent dans l'oubli (*ES*, 1608)<sup>851</sup>. Ce qui est présenté ici comme une erreur de jugement provient de réflexes de lecture « formalistes », c'est-à-dire déterminés par une

<sup>850</sup> Ce postulat était déjà présent dans les articles précédents, et nous l'avons déjà relevé à propos de « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant » : en tant qu'expérience pouvant être éprouvée de manière identique par tout être humain, la lecture a donc des affinités certaines avec les *tropismes*.

idée *a priori* de la forme que doit revêtir un roman. Ce genre est selon Sarraute paradoxalement le genre le plus soumis à cette « précompréhension » générique (Dufays), même s'il apparaît souvent dans la théorie littéraire comme le moins codifié. Le fait est d'autant plus grave que ces catégories de lecture amènent les critiques à méconnaître aussi les bons livres, négligeant le travail sur la langue des écrivains. La recherche des futilités s'applique aussi aux « chefs d'œuvre » et les occulte : Nathalie Sarraute évoque ainsi

***ce besoin qui nous pousse à chercher dans les romans ces satisfactions dont nous avons déjà parlé et qu'il faut bien qualifier d'extra-littéraires, puisque aussi bien des ouvrages dénués de valeur littéraire que des œuvres ayant atteint le plus haut degré de perfection peuvent nous les donner (ibid., 1612).***

Les mauvais lecteurs continuent donc à ne voir que ce qu'il y a de conformiste dans les grandes œuvres, et ce quelle que soit leur qualité :

***Comment le romancier pourrait-il se délivrer du sujet, des personnages et de l'intrigue ? Il aurait beau essayer d'isoler la parcelle de réalité qu'il s'efforcerait de saisir, il ne pourrait qu'elle ne soit intégrée à quelque personnage, dont l'œil bien accommodé du lecteur reconstituerait aussitôt la silhouette familière aux lignes simples et précises [...]. Il est étonnant de voir avec quelle complaisance [bien des critiques] s'appesantissent sur l'anecdote, racontent « l'histoire », discutent les « caractères » dont ils évaluent la vraisemblance et examinent la moralité (ibid., 1617).***

L'image d'un lecteur qui, « c'est plus fort que lui, typifie » (*ibid.*, 1584) apparaissait déjà dans « L'Ere du soupçon » ; mais dans ce précédent article, cette tendance naturelle du lecteur était une donnée qui rappelait à l'écrivain l'impérieuse nécessité de renoncer aux conventions formelles héritées. Ici, le romancier semble impuissant à lutter par ses propres moyens contre ces tendances à la typification, et Nathalie Sarraute fait entrer un nouvel acteur dans la relation entre le texte et ses lecteurs : « les critiques », qui continuent à lire tous les romans selon des catégories inadéquates. Plus nettement encore que dans « Conversation et sous-conversation », il s'agit de disqualifier les lectures suscitées par *Martereau* : le cas ici envisagé d'œuvres qui, malgré tout, présentent certains traits romanesques traditionnels (sujet, personnages, intrigues), secondaires du point de vue de la poétique de l'auteur, mais qui focalisent malgré tout l'attention des premiers lecteurs, correspond très exactement à la façon dont Sarraute perçoit sa première réception. D'où la nécessité de redéfinir la lecture de romans, et de constituer une communauté de lecteurs pratiquant cette lecture, que l'article esquisse par l'usage du *nous*.

Cette disqualification « des critiques » amateurs de satisfactions « extra-littéraires », est une nouvelle fois solidaire de la critique de la littérature engagée, qui porte « à son comble » l'exigence de satisfactions extra-littéraires (d'ordre politique cette fois) à l'égard du roman, entraînant la méconnaissance de sa spécificité artistique. Une telle attitude est politiquement contre-productive, dans la mesure où elle encourage le conformisme des lecteurs. Les arguments ici développés sont identiques à ceux exposés dans « Conversation et sous-conversation ». Mais Sarraute explicite aussi dans « Ce que

---

<sup>851</sup> On reconnaît là ce qui deviendra l'argument des *Fruits d'or* (1963).

voient les oiseaux » des conceptions qui ne sont qu'esquissées dans l'essai précédent. Elle établit ainsi un lien consubstantiel entre le « style » - qu'elle prend la peine de distinguer nettement de la recherche du beau langage - et la « réalité » : renversant la perspective de la *mimésis* traditionnelle qui, avec quelques aménagements, prévaut dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sarraute fait de la « réalité » la résultante d'une recherche stylistique. On peut comprendre dans cette perspective anti-sartrienne la focalisation générique du propos de Sarraute : elle semble en effet postuler une essence du genre, que la mission de l'écrivain consisterait à atteindre, par un mouvement d'épuration continu<sup>852</sup>. En cela, elle reprend à son compte la généricité ferme qui structure l'essai de Sartre. La valeur de la littérature y résidait essentiellement dans sa capacité à viser le monde au-delà des signes, capacité proprement romanesque. Sarraute dénonce cet asservissement du roman à une réalité postulée *a priori* et son instrumentalisation à des fins qui lui sont extérieures : ce qui pour l'un est constitutif de la littérature est qualifiée par la seconde d'« extra-littéraire ». C'est d'ailleurs à la promotion du roman comme « art » autonome que s'attache Sarraute, autonomie que lui conteste la théorie de l'engagement. Cet « art du roman » (*ibid.*, 1616) suppose, pour être pleinement fondé, que le traitement du matériau verbal soit prioritairement pris en compte par les lecteurs, d'où l'insistance de Sarraute à réclamer de la part des critiques une attention au « style » des romanciers. Par là même, elle exige donc pour le roman la lecture qu'accorde Sartre à la poésie. Le parallèle établi entre l'évolution du roman et celle de la peinture (*ES*, 1616-1617) va dans ce sens : au début de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre décrivait, on s'en souvient, la spécificité de l'énonciation poétique en comparant le poète au peintre, chez qui le travail de la matière tend à prendre le pas sur la représentation. Tout en inscrivant sa réflexion dans un cadre générique limité (le roman), qui semble reproduire les démarcations fortes de Sartre<sup>853</sup>, Sarraute s'applique donc à contester les spécifications génériques de la lecture<sup>854</sup>.

« Ce que voient les oiseaux » parachève le mouvement de singularisation à l'égard des discours critiques qui informent la première réception de Sarraute. Rejetant à la fois les lectures (essentiellement journalistiques) s'appuyant sur les traits romanesques canoniques (sujet, intrigue, personnage) de même que les préceptes de la littérature engagée, Sarraute revendique pour le roman - mais à travers lui, on vient de le voir, pour la littérature en général - une autonomie à l'égard des impératifs de représentation. Pour invalider les méthodes critiques et les conceptions esthétiques qu'elle combat, Sarraute se place du point de vue des effets de lecture : c'est à partir de ce que les romans « formalistes » ou « réalistes » produisent sur *nous* qu'ils sont évalués. Tout en répliquant

<sup>852</sup> Sur l'essentialisme de certains propos de Sarraute concernant les partitions génériques, voir A. Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, *op. cit.*, p. 119-123.

<sup>853</sup> Outre le sous-titre de *L'Ere du soupçon* (« Essais sur le roman »), l'exclusion de « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant » de la reprise en volume confirme la spécification générique du propos de Sarraute.

<sup>854</sup> La comparaison de « l'art du roman » à un autre art, ici la peinture, et non à d'autres genres littéraires, comparaison dissymétrique déjà présente (à propos du cinéma) dans « L'Ere du soupçon » et « Conversation et sous-conversation », confirme l'hypothèse que la réflexion « sur le roman » aboutit paradoxalement à un décloisonnement des genres.

à ses premiers lecteurs empiriques, Sarraute tente d'amorcer, par sa propre intervention théorique, la constitution d'un lectorat spécifique, et précise ce qu'est, pour le roman tel qu'elle l'entend, une lecture adéquate. La destination de « Ce que voient les oiseaux » est donc double : l'essai s'adresse aux premiers lecteurs de l'œuvre, en réfutant après-coup les interprétations qu'ils en ont proposées. Mais il vise aussi à initier à ses œuvres de fiction les lecteurs à venir. Les réflexions sur la « réalité » font en cela écho à la problématisation de cette notion qui, on l'a vu, joue un rôle structurant dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*<sup>855</sup>. Comme l'a montré en détail Ann Jefferson, et comme nous l'avons également évoqué, les textes de fiction comportent des indications concernant la lecture qu'ils appellent ; réciproquement, les textes critiques présentent un certain nombre de situations, de traits formels et énonciatifs communs avec les fictions. Ces convergences mettent en lumière le fait qu'écriture de l'essai et écriture de fiction ne diffèrent pas en nature, et soulignent la continuité des conceptions de l'« essayiste » et de la « romancière ». Mais, prenant acte du fait que les directives contenues dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* n'ont pas suffi à susciter la lecture qu'elle désirait, Sarraute joue du cadre non fictionnel de l'essai pour préciser après-coup le mode d'emploi de ses fictions : affirmer que l'intérêt porté au caractère des personnages, à l'intrigue néglige « le propre du roman », c'est indirectement indiquer que la maladie, l'oisiveté des narrateurs de ses romans sont des éléments secondaires qui ne doivent pas retenir l'attention. En quelque sorte, Sarraute réhabilite subrepticement ses narrateurs en disqualifiant les jugements moraux dont ils pourraient faire l'objet. La fin de l'essai, où elle esquisse un portrait de l'écrivain authentiquement « réaliste » qui ressemble étrangement à ses propres narrateurs, contribue à accréditer l'idée d'une convergence de vues entre l'auteur et ses narrateurs :

***Il peut arriver que des individus isolés, inadaptés, solitaires, morbide-ment accrochés à leur enfance et repliés sur eux-mêmes, cultivant un goût plus ou moins conscient pour une certaine forme d'échec, parviennent, en s'abandonnant à une obsession en apparence inutile, à arracher et à mettre au jour une parcelle de réalité encore inconnue (ES, 1619).***

Par un mouvement de balancier perceptible ici, la mise au second plan du caractère du personnage s'accompagne d'une promotion de « la parcelle de réalité encore inconnue », qui fait écho à « l'autre aspect » de la réalité (PI, 48) rencontré dans *Portrait d'un inconnu*, ou à la « réalité » défendue par le narrateur de *Martereau* face aux « faits » que lui assène son oncle. En soulignant la parenté entre la manière dont elle conçoit l'écriture comme moyen d'investigation du réel et la démarche de ses narrateurs, Sarraute tente de guider de l'extérieur la référenciation de ses livres de fiction. La définition de la réalité qu'elle fait sienne dans un cadre non fictionnel incite également à prendre au sérieux les visions des narrateurs :

***Pour parvenir à [ce qui lui apparaît comme étant la réalité], [l'auteur réaliste] s'acharne à débarrasser ce qu'il observe de toute la gangue d'idées préconçues et d'images toutes faites qui l'enveloppent, de toute cette réalité de surface que tout le monde perçoit sans effort et dont chacun se sert, faute de mieux, et il arrive parfois à atteindre quelque chose d'encre inconnu qu'il lui semble être le***

---

<sup>855</sup> Voir *supra* II.1.1. « Nathalie Sarraute et "l'autre réalité" ».

**premier à voir (*ibid.*, 1613-1614).**

La « réalité inconnue » ainsi entendue, opposée à la « réalité de surface », est ce qui ne se voit pas d'abord et qui peine à se faire reconnaître : elle correspond très exactement aux visions des narrateurs. Depuis l'essai, Sarraute précise donc l'axiologie qui prévaut dans ses fictions : le « bon sens » revendiqué par le « Vieux », l'oncle ou Martereau, est requalifié en « idées préconçues », tandis que les visions en apparence aberrantes des narrateurs sont à l'inverse présentées comme des découvertes susceptibles d'être reconnues par tout un chacun. L'écrit théorique joue donc un rôle d'attestation des référents de la fiction. De ce point de vue, « Ce que voient les oiseaux » influence rétroactivement sur le sens des essais précédents : les métaphores qui parcourent l'ensemble du volume - grouillements, frémissements, mouvements imperceptibles, etc. - que Sarraute utilise pour parler d'autres œuvres que la sienne, renvoient aussi à la « réalité » telle qu'elle la définit et tente de lui donner forme dans ses fictions. Cette assimilation est par ailleurs encouragée du fait que ces mêmes réseaux métaphoriques parcourent lesdites fictions. Le regroupement des articles en volume, et l'adjonction de « Ce que voient les oiseaux » - qui s'éloigne de la perspective critique pour défendre un point de vue plus général - tend donc à infléchir l'ensemble des essais : les remarques portant sur les « mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents » (ES, 1566) chez Dostoïevski correspondent également à une vision singulière de la réalité qui trouve chez la signataire de l'essai une application directe. Les articles ménageaient tous, on l'a vu, cette possibilité d'élargir les remarques faites sur tel ou tel écrivain à une « vision du monde » plus globale : la formule « mon bon vieux fond » de Dostoïevski permettait ainsi, par glissements successifs, de qualifier un « fond commun » à l'humanité tout entière, et qui excédait le cadre de l'œuvre particulière. La frontière entre « sous-conversation » et « conversation » explorée par Ivy Compton-Burnett était posée comme « un lieu qui existe dans la réalité » (*ibid.*, 1605). Avec le volume de *L'Ere du soupçon*, la cohérence de ces extrapolations devient cependant plus visible, et renvoie plus explicitement à une « réalité » finalement définie en dehors de toute visée critique précise. La constitution du recueil d'essais infléchit donc les interventions critiques de Sarraute dans un sens plus théorique, mais, au-delà, elle tend à attester l'existence effective de la « réalité » évoquée dans les fictions, et qui ne porte pas encore le nom de *tropisme*<sup>856</sup>.

La parution de *L'Ere du soupçon* constitue un geste d'émancipation : Nathalie Sarraute y apparaît comme un écrivain ayant une pensée critique et même théorique propre, et l'essai final, qui paraît à cette occasion, parachève cette autonomisation en invalidant avec vigueur les catégories et outils critiques avec lesquels son œuvre a jusqu'à présent été lue. Mais cette réponse à la première réception accentue la difficulté que constitue pour Sarraute le fait d'intervenir en tant qu'auteur : cette intervention entre en quelque sorte en contradiction avec son projet initial de créer dans son œuvre un espace d'échanges échappant aux conventions des échanges sociaux, et aux rapports de

<sup>856</sup> En 1956, le terme ne désigne encore que l'œuvre parue en 1939 (si l'on excepte l'emploi plus général qu'en fait Colette Audry dans son article sur *Martereau* paru dans *Critique*, et qui est à cette époque un hapax). Ce n'est qu'à la sortie du *Planétarium*, en 1959, que Sarraute commencera à employer régulièrement le mot pour désigner la « réalité » que vise son œuvre et en faire le terme-clé de sa poétique.

force qui régissent habituellement la conversation. De fait, malgré les stratégies énonciatives mises en place, qui visent à atténuer ou à masquer l'autorité de sa position énonciative, Sarraute tire profit de cette position pour se constituer un lectorat formé selon ses principes. Bien plus, elle exploite discrètement le point de vue privilégié que lui confère le genre de l'essai pour suggérer une « bonne » lecture de ses œuvres déjà publiées, indiquer quelle est leur orientation axiologique et attester, dans un cadre non fictionnel, l'existence « réelle » de ce à quoi la fiction tente de donner forme.

C'est en ce point que Sarraute conteste de l'intérieur la position qu'elle occupe elle-même : poser l'univers de la fiction comme réel, c'est en effet du même coup suggérer la porosité des discours fictionnels et non fictionnels. La force de persuasion de *L'Ere du soupçon* repose ainsi essentiellement sur les homologues de forme, de situation et la récurrence des métaphores entre les différents types de discours : le lecteur sera d'autant plus persuadé que « l'autre réalité » des fictions existe bel et bien que l'auteur s'en sert effectivement comme outil de lecture des textes qu'elle convoque, et qu'elle la lui donne à éprouver dans ses discours non-fictionnels. Ainsi que le note Ann Jefferson, « la fonction stratégique du statut générique distinct conféré au discours critique par Sarraute est en dernière instance de produire une fusion universelle où les frontières, la distance et les différences sont abolies »<sup>857</sup>. La posture générique de Sarraute est en effet des plus ambiguës : elle s'insère délibérément dans un genre (l'essai) pour parler d'un autre genre (le roman). Mais son propos vise finalement à contester tout ce qui fait l'évidence du roman, et ce qu'elle définit finalement comme « le propre du roman » est ce qui relève dans la conscience critique commune de la poésie, de sorte que la partition générique qui sous-tendait son discours se trouve dissoute par le discours lui-même. De la même façon, Sarraute joue de la catégorie de l'essai pour maintenir une certaine extériorité de son discours critique à l'égard de l'écriture de fiction, extériorité qui confère un poids certain à sa parole. Mais elle utilise l'autorité acquise par cette position générique pour promouvoir une lecture qui s'affranchit des rapports d'autorité et encourager une re pragmatisme de la lecture des textes fictionnels. Or, cette re pragmatisme suppose que soit nuancée la partition entre un discours fictionnel entièrement pris dans la sphère de l'imagination, et un discours non fictionnel, porteur d'une réalité existant en dehors de tout discours. Le déploiement ultérieur de l'œuvre de fiction confirme cette intrication toujours plus serrée entre ces différentes pratiques discursives.

#### III.2.2.4. RÉPONSES FICTIONNELLES

C'est en 1959, soit trois ans après la publication de *L'Ere du soupçon*, que paraît *Le Planétarium*, qui, comme *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, porte la mention générique de roman. *Le Planétarium* est la première œuvre de fiction que Sarraute fait paraître

<sup>857</sup> « The strategic function of Sarraute's generically distinctive critical discourse is ultimately to produce a universal fusion where boundaries, distance and differences will no longer exist » (A. Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory, op.cit.*, p. 144). Sur la continuité des pratiques fictionnelles et critiques de Sarraute, voir aussi F. Asso, « La théorie en fiction », *Cahiers de la Maison de la Recherche* (« Romanciers et théoriciens du roman »), Lille, Université Lille III, p. 80 notamment : « Soumis à la question, à une théorie de questions, le discours dominant, par force dominant, est l'objet d'une mise en fiction dans les essais mêmes, lesquels se trouvent repris en éclats de voix et de sens dans les romans ».

après que ses essais sont publiés. Les pages qui suivent ne visent pas à proposer une étude détaillée de l'œuvre, dont la date de parution est située au-delà notre période d'étude, mais à souligner en quoi ce livre constitue une autre forme de réponse à la réception des œuvres antérieures, et comment il s'articule à la réponse critique apportée par *L'Ere du soupçon*. Ce troisième « roman » de Sarraute marque en effet une étape importante dans l'évolution de sa poétique : les changements les plus visibles sont l'abandon du récit à la première personne, et l'introduction du monde littéraire au sein de la fiction. Nous voudrions à présent montrer en quoi ces évolutions et la construction d'ensemble du livre supposent en partie acceptées par le lectorat les conceptions défendues dans *L'Ere du soupçon*<sup>858</sup>, et ont simultanément pour effet de renforcer l'encadrement de la lecture de l'intérieur même de l'œuvre. Dès lors, il s'avère que *Le Planétarium* manifeste au sein d'un cadre fictionnel la tension, déjà perçue dans *L'Ere du soupçon*, entre la volonté de guider fermement la lecture pour mieux persuader le lecteur de l'existence de « l'autre réalité », et la nécessité de minimiser autant que possible les rapports d'autorité dans la relation au lecteur.

Si, on l'a vu, la réunion des articles critiques de Sarraute donne une consistance et une autonomie à sa pensée critique, elle rend également visibles certaines variations dans ses prises de position. L'une d'elles concerne les opinions émises sur le récit à la première personne : alors que, dans « *L'Ere du soupçon* », il est présenté comme une nécessité s'imposant à l'écrivain soucieux de ne pas mystifier son lecteur en feignant une trop grande distance à l'égard de la « réalité » qu'il explore<sup>859</sup>, « Conversation et sous-conversation » affirme que, de ce point de vue, ce procédé ne constitue en rien une garantie, et qu'il peut tout à fait conduire l'écrivain à rester en dehors du « jeu »<sup>860</sup>. *Le Planétarium* manifeste dans l'écriture fictionnelle cette évolution. Bien des comptes-rendus de *Martereau*, on l'a vu, avaient lu l'œuvre comme le discours d'un personnage malade et déviant, ce qui tendait à disqualifier ses visions aux yeux des critiques, et à occulter la « réalité » dont Sarraute cherche à prouver l'existence. En soi, l'abandon du narrateur constitue donc une forme de réponse à cette première réception. Mais cette réponse suppose que soient déjà connus certains principes d'écriture, et que la lecture du livre soit elle-même relativement informée par les positions défendues sur le terrain critique. En 1987, dans ses entretiens avec Simone Benmussa, Nathalie Sarraute

<sup>858</sup> Comme on le verra par la suite, *L'Ere du soupçon* a largement contribué à modifier le paysage critique, et c'est dans le contexte de l'émergence du « Nouveau Roman » que paraît *Le Planétarium*.

<sup>859</sup> Rappelons ce passage, où Nathalie Sarraute évoque les « états complexes et ténus » que le véritable écrivain s'attache à explorer : « Dès que le romancier essaie de les décrire sans révéler sa présence, il lui semble entendre le lecteur, pareil à cet enfant à qui sa mère lisait pour la première fois une histoire, l'arrêter en demandant : "Qui dit ça ?" [§] Le récit à la première personne satisfait la curiosité légitime du lecteur et apaise le scrupule non moins légitime de l'auteur » (*ES*, 1583).

<sup>860</sup> Critiquant les marques de dialogue dans le « roman traditionnel », Sarraute écrit : « Ni le romancier ni les lecteurs ne descendent de leur place pour jouer eux-mêmes le jeu comme s'ils étaient l'un ou l'autre des joueurs. [§] Et ceci demeure vrai quand le personnage s'exprime à la première personne, dès l'instant où il fait suivre ses propres paroles de : dis-je, m'écriai-je, répondis-je, etc. » (*Ibid.*, 1600). Sans aller jusqu'à disqualifier complètement le procédé qu'elle a elle-même employé, Sarraute prend donc clairement ses distances à l'égard de cette technique narrative.

attribue cette évolution de sa technique à un changement d'état d'esprit :

***Dans Portrait d'un inconnu et dans Martereau, comme je n'avais pas confiance, comme je pensais qu'on ne voyait pas ces tropismes, que personne ne les percevait, j'avais effectivement introduit un personnage, une sorte de « fou » qui passait son temps à les chercher chez les autres. [...] Et puis, à partir de là, dans Le Planétarium, je n'en ai plus eu besoin. J'ai pris confiance. Je me suis dit : « Tout le monde les a, ces mouvements, tout le monde les éprouve »<sup>861</sup>.***

Si, comme elle le dit dans cet entretien, Sarraute pensait au moment où elle écrivait ses deux premiers « romans » qu'elle était seule à éprouver les *tropismes*, elle n'hésitait pourtant pas à suggérer dès « De Dostoïevski à Kafka », paru en 1947, leur caractère universel. On peut donc légitimement penser que la « confiance » acquise au moment d'écrire *Le Planétarium* l'est du fait que Sarraute suppose que son effort d'accréditation de l'univers fictionnel par le discours critique a été couronné de succès : elle sait les lecteurs davantage disposés à percevoir « ces mouvements » et à accepter leur caractère universel. Entre *Martereau* et *Le Planétarium*, *L'Ere du Soupçon* a conquis cette prédisposition favorable.

Les premières pages du *Planétarium*, extrêmement complexes, vont dans le sens de cette interprétation. La première section s'ouvre sur les pensées intérieures de la tante Berthe<sup>862</sup>, qui sera nommée bien plus tard, et sur les mouvements contradictoires que suscitent chez elle le réaménagement de son salon. L'angoisse et l'insatisfaction sont telles qu'elle s'imagine courir dans la rue pour rattraper les ouvriers, au moment où intervient ce passage, à la cinquième page du livre :

***On sonne... c'est à la porte de la cuisine... Le voyageur égaré dans le désert qui perçoit une lumière, un bruit de pas, éprouve cette joie mêlée d'appréhension qui monte en elle tandis qu'elle court, ouvre la porte... « Ah ! c'est vous enfin, vous voilà, je croyais que vous ne reviendriez jamais... Vous savez que ça ne va pas du tout... » Elle sait qu'il vaudrait peut-être mieux être prudent... une maniaque, une vieille enfant gâtée, insupportable, elle sait bien que c'est ce qu'elle est pour eux, mais elle n'a pas la force de se dominer (PLA, 345).***

Alors que, en ce début d'œuvre, la dramatisation des travaux d'aménagement prend de telles proportions qu'un lecteur formé aux règles du « roman réaliste » (au sens où l'entendent ceux que Sarraute appelle les « formalistes ») est légitimement fondé à mettre en doute la fiabilité des événements perçus par « elle », peu d'indices textuels sont là pour le détromper : « le voyageur égaré dans le désert » apparaît immédiatement après la mention du coup de sonnette (qui, indiqué sous forme de didascalie, pourrait en contexte n'être qu'une hallucination), et ne peut être interprété qu'en fin de phrase comme le comparant de « elle » qui court répondre à la porte. L'enchaînement avec les phrases

<sup>861</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 62-63.

<sup>862</sup> Nous désignons les personnages par leur nom, même si cette commodité n'est pas fidèle à la logique du texte : c'est en effet lorsqu'ils sont saisis de l'extérieur, réduits à une image, que leur nom apparaît dans le livre. Il serait donc plus conforme à la logique de l'œuvre de parler de « celle que les autres appellent Berthe », formule certes plus rigoureuse mais peu commode. En essayant de ne pas céder sur la chose faite de céder sur le nom, nous essaierons néanmoins de ne pas considérer les personnages comme des « poupées de cire ».

entre guillemets ne permet pas de lever nettement l'ambiguïté sur le degré de réalité (au sein de la fiction) des paroles échangées, d'autant que le *vous* à qui ces paroles s'adresse n'est pas identifié. La suite du texte, qui précise qu'« elle n'a pas la force de se dominer », n'est pas propice à dissiper l'hypothèse d'un personnage « fou ». Les guillemets séparent certes les paroles adressées à ce *vous* du reste du texte, mais force est de constater que le lecteur du *Planétarium* est confronté *ex abrupto* au glissement « insensible » de l'action « du dedans au-dehors » (ES, 1604). *Tropismes, Portrait d'un inconnu, Martereau*, s'attachaient déjà, on l'a vu, à déstabiliser les habitudes de perception. Avec *Le Planétarium*, un pas de plus est franchi dans l'exigence de coopération du lecteur. De même, mieux vaut avoir à l'esprit l'opposition entre « conversation » et « sous-conversation » pour aborder la deuxième section du livre, où celui qui s'avèrera être Alain, au sein d'une assemblée composée d'autant de consciences que de points de vue épousés successivement, raconte ce qu'on finit par reconnaître comme la suite de la première scène.

L'abandon de la figure du narrateur résulte pour partie des malentendus révélés par la réception de *Martereau*, mais s'appuie aussi sur des compétences acquises par le lecteur au contact de *L'Ere du soupçon*<sup>863</sup>. Cet abandon a pour corrélat que les « mouvements », « grouillements », « flageolements » agitant les personnages, qui constituaient dans les fictions précédentes « l'autre réalité », que *L'Ere du soupçon* désignait comme la réalité romanesque par excellence, ne sont plus rapportées à une conscience particulière, mais interviennent dans le texte sans modalisation. Le fait qu'ils se reproduisent dans *toutes* les consciences prises successivement comme foyer perceptif tend à accréditer l'idée que ces mouvements sont effectivement universels - ils le sont en tout cas dans l'univers de la fiction - et ne sont pas propres à tel ou tel individu : qu'il s'agisse d'une vieille dame isolée, d'un jeune doctorant, d'un écrivain courtisé, d'un père vieillissant et inquiet ou d'une jeune mariée, tous sont en proie à ces mouvements. Le changement de technique narrative joue donc un rôle dans la référenciation induite chez le lecteur, qui, à moins de considérer que les personnages sont tous « fous » ou « idiots », est amené à considérer que ces « mouvements » n'ont rien de pathologique. De l'intérieur du livre, Sarraute s'attache d'ailleurs à décourager une interprétation qui ferait de l'univers fictionnel un univers de malades : les personnages ne cessent de se qualifier de « maniaque », d'« idiot », de « fou », et cette réitération même, dans des contextes où ces paroles sont présentées comme réductrices, remet en question une lecture qui s'orienterait dans cette voie. Cette interprétation du comportement des personnages selon des catégories extérieures à la « réalité » qu'il s'agit de transmettre est mise en cause à plusieurs reprises. Les termes psychanalytiques apparaissent ainsi en plusieurs endroits comme des armes d'enfermement plus que comme des outils herméneutiques adéquats. La mère de Gisèle se sent d'autant plus fragilisée face à sa fille et à son gendre que leur regard sur elle est marqué par ce discours intimidant :

***Ils peuvent en faire le tour, l'examiner à loisir : avare ; mesquine ; bornée ; béotienne ; lâche qui profite brutalement de sa force ; mère dénaturée ; « castratrice » - une de leurs expressions ; vraie belle-mère de vaudeville (PLA,***

<sup>863</sup> Que ce contact soit direct ou médié par d'autres types de péri-textes (entretiens, conférences, articles de presse, etc.) : Nathalie Sarraute tire les dividendes auprès de son lecteur de sa position d'auteur nouvellement acquise.

370).

Le terme « castratrice », placé entre guillemets, se manifeste par son étrangeté : il a ici le rôle d'un mot d'initiés qui l'utilisent pour intimider celle qui ne maîtrise pas ce jargon. Mais, dans le cours de la phrase, il est mis sur le même plan que les autres qualificatifs hâtifs et, au final, participe au même titre qu'eux de la construction d'un type, la « belle-mère de vaudeville ». Dans un autre passage, un « lapsus » est pour celle qui le relève chez son interlocuteur un moyen de le « saisir » et de le réduire au silence :

**Rien n'est plus amusant que de les voir - pareils à des autruches, la tête cachée dans leurs plumes et leur derrière pointant en l'air - exhibant devant elle avec une touchante naïveté ce qui peut le mieux les lui livrer : un mot dit pour un autre et aussitôt rattrapé, mais c'est trop tard, elle a entendu, [...] elle les saisit (ibid., 476-477).**

Ces éléments, glissés au cœur de la fiction, jouent donc sur plusieurs plans. Ils visent à démentir des interprétations jugées erronées, déjà rencontrées<sup>864</sup>, et, outre leur rôle (secondaire) dans le déroulement de l'action fictionnelle, ils fonctionnent comme indication herméneutique adressée au lecteur. Mais cette indication sera d'autant mieux perçue par ce lecteur qu'il connaît la méfiance de Sarraute à l'égard de la psychanalyse utilisée comme « grille » de lecture<sup>865</sup>.

Les convergences entre discours critique et fictionnel dans la construction de la référence interviennent également dans la constitution des réseaux métaphoriques. Les images utilisées pour décrire les mouvements qui se déploient chez le père d'Alain lorsque, accompagné de son fils, il croise Germaine Lemaire dans la librairie, entrent ainsi en résonance étroite avec certains passages de *L'Ere du soupçon* :

**Tout cela tourbillonnant, se chevauchant en désordre... Mais il connaît pour les avoir mille fois observées ces infimes particules en mouvement. Il les a isolées**

<sup>864</sup> Pour Jean Blanzat, le « spécialiste » de *Portrait d'un inconnu* était un personnage incarnant une forme de normalité, par rapport auquel le comportement du narrateur était interprété comme une déviance : « Ce témoin est un névrosé, un malade obstiné que son médecin psychiatre n'arrive pas à guérir » (J. Blanzat, « *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute », *Le Figaro littéraire*, 7 mai 1949, p. 5). *Portrait d'un inconnu* manifestait déjà une méfiance à l'égard de la psychiatrie, et à travers elle, de la psychanalyse. Mais, dans *Le Planétarium*, c'est plus précisément comme « grille » interprétative que la psychanalyse est mise en cause. L'absence de narrateur, dans *Le Planétarium*, rend cette mise en crise des discours psychiatrique et psychanalytiques équivoque : il n'est pas utilisé pour parler d'une personne dite « malade », mais bien comme arme d'enfermement dans des situations courantes. De plus, « l'ambivalence », le terme de « spécialiste » de *Portrait d'un inconnu*, était repris à son compte par le narrateur, et apparaissait lui-même en contexte ambivalent, puisqu'il permet effectivement, dans une certaine perspective, de rendre compte de l'univers fictionnel de Sarraute. La défiance à l'égard de la psychanalyse est donc plus sensible de manière moins ambiguë dans *Le Planétarium*. Plus généralement, la psychanalyse, comme discipline constituée, est située dans une dangereuse proximité avec la démarche de Sarraute : la diffusion des conceptions de la psychanalyse risque de faire passer pour du déjà connu ce que l'écrivain considère comme inédit et cherche à transmettre à son lecteur, et ainsi de réduire la singularité de son œuvre.

<sup>865</sup> Dans « *L'Ere du soupçon* », Freud apparaissait aux côtés de Joyce et de Proust comme l'un de ceux qui avaient révolutionné notre conception de la réalité, et insinué le « soupçon » dans l'esprit du lecteur (*ES*, 1581). Dans « *Ce que voient les oiseaux* », c'est la discipline psychanalytique, comme système interprétatif constitué, qui est mise en cause : « On sait [...] avec quel empressement nous acceptons de croire que telle grille - comme la psychanalyse - posée sur cette immense masse mouvante qu'on nomme notre "for intérieur" [...] la recouvre complètement et rend compte de tous ces mouvements » (*ibid.*, 1611-1612).

***d'autres particules avec lesquelles elles avaient formé d'autres systèmes très différents, il les connaît bien. Maintenant elles montent, affleurent, elles forment sur le visage de son père un fin dépôt, une mince couche lisse qui lui donne un aspect figé, glacé. Et elle aussitôt a son air d'impératrice, sa voix aiguë, son accent bizarre, une sorte d'imitation d'accent anglais, et ce ton qu'elle a aussi parfois, d'une politesse trop appuyée... (ibid., 427).***

A la fluidité, à l'indétermination des impressions premières succède la reconstitution de formes stables, qu'« il connaît bien ». Les paroles de Germaine Lemaire telles que le père d'Alain les interprète aboutissent à une distribution de rôles bien établis, où chacun a sa place, dûment précisée : « elle lui donne une leçon, à lui, son père... [...] Mais ils ont besoin d'une leçon, la dame et son greluchon... » (*ibid.*, 428). La typification qui s'opère ici s'exprime dans les mêmes termes que ceux employés dans « Conversation et sous-conversation » pour décrire (et critiquer) certaines lectures de Proust :

***Quant à Proust, il a eu beau s'acharner à séparer en parcelles infimes la matière impalpable qu'il a ramenée des tréfonds de ses personnages, dans l'espoir d'en extraire je ne sais quelle substance anonyme dont serait composée l'humanité tout entière, à peine le lecteur referme-t-il son livre que par un irrésistible mouvement d'attraction toutes ces particules se collent les unes aux autres, s'amalgament en un tout cohérent, aux contours très précis, où l'œil exercé du lecteur reconnaît aussitôt un riche homme du monde amoureux d'une femme entretenue, un médecin arrivé, gobeur et balourd, une bourgeoise parvenue ou une grande dame snob (ES, 1588-1589).***

Il n'est certes pas indispensable d'avoir en tête ce passage de *L'Ere du soupçon* pour lire l'extrait du *Planétarium* précédemment cité. Il est néanmoins évident que la circulation des métaphores d'un type de discours à l'autre permet de leur conférer un sens métapoétique en contexte fictionnel, qui renforce la réflexivité de la lecture : dans cet exemple, la transformation des particules multiples et variées, qui « se collent les unes aux autres » (*ibid.*) et s'agrègent en « une couche lisse » (*PLA*, 427), fonctionne comme un signal de « typification » de la scène vue. La prise de conscience de ce processus, que Sarraute affecte d'un coefficient négatif dans ses écrits critiques, amène le lecteur à considérer de façon distancée, comme une construction stéréotypée, les rôles et les qualificatifs qui finalement sont attribués (« dame », « greluchon », etc.). Inversement, ces convergences entre critique et fiction renforcent l'homologie entre lecture littéraire et appréhension du réel : on typifie les romans comme on typifie les êtres et les situations<sup>866</sup>. La reprise des images d'un type de texte à l'autre renforce l'idée que les processus interprétatifs mis en œuvre dans la lecture sont identiques à ceux mobilisés « dans la vie », et, réciproquement, que ce que figure la fiction participe de la « réalité » : de la sorte, la construction de la référence excède pour partie le cadre d'une œuvre particulière et se construit par échos d'un livre à l'autre. Les images de poupées de cire, de « faces lisses et plates », présentes dès *Tropismes*, reprises dans *L'Ere du soupçon* pour décrire la facticité des images conventionnelles, apparaissent à nouveau dans *Le Planétarium*, et y jouent le même rôle d'indice de ce que Sarraute appelle aussi des trompe-l'œil. « L'autre réalité » se construit aussi d'un livre à l'autre, par la formation progressive d'un lecteur susceptible de faire référer les œuvres d'une manière qui leur soit adéquate, ainsi que le

<sup>866</sup> Voir *supra* II.1. « Lire, écrire, connaître ».

note Yannick Chevalier : « le lecteur, insensiblement persuadé, peut se faire le lieu d'un dépôt du sens, le réceptacle de ces innovations sémantiques qui se capitalisent au fil de sa lecture du texte, d'une œuvre à l'autre »<sup>867</sup>.

Ces « innovations sémantiques » se construisent en effet à l'échelle de l'œuvre considérée dans son entier, et s'étaient sur les acquis antérieurs pour se déployer plus avant. L'apparition de métaphores ayant des résonances historiques et politiques explicites est à cet égard significative. Dans *L'Ere du soupçon*, on s'en souvient, Sarraute conférait une dimension politique à la déstabilisation des habitudes de lecture, considérée comme une manière de lutter contre les conformismes de tous ordres. Dans *Portrait d'un inconnu* et dans *Martereau*, les personnages qui défendaient une version conventionnelle de la réalité étaient aussi ceux qui professaient les discours les plus conservateurs. Avec *Le Planétarium*, ces deux niveaux de l'analyse se rencontrent, et les processus d'intimidation ou les conformismes qui se font jour dans la conversation sont directement assimilés à des actes guerriers, fascisants, de sorte que se dessine en filigrane une continuité entre la « micro-politique » (Deleuze)<sup>868</sup> des échanges quotidiens et ce qui se sédimente, à une autre échelle, en événements historiques. Dès la première séquence, les ouvriers, acquiescant à toutes les demandes de la tante Berthe, sont comparés à « des machines aveugles, insensibles, saccageant, détruisant tout » : « Des ordres - c'est tout ce qu'ils connaissent. Avec des ordres on leur fait faire n'importe quoi, brûler des cathédrales, des livres, faire sauter le Parthénon... » (PLA, 346). Dans un autre passage, c'est plus clairement à la traque et à la dénonciation des juifs pendant la guerre qu'il est fait allusion, lorsqu'Alain invoque « les lois » pour contraindre sa tante à lui céder son appartement :

***Des prisonniers évadés, des résistants, des juifs cachés sous de faux noms se prélassaient au soleil, bavardaient sur les places des villages, assis au bord des fontaines, trinquaient, comme si de rien n'était, dans les bistrots, proies sournoises, inquiétantes, forçant sournoisement les autres, les purs, qui n'ont rien fait, les forts, qui n'ont rien à craindre de personne, à une répugnante complicité, les attirant dans leur déchéance, narguant la loi, bouleversant l'ordre, faisant enfin se lever un beau matin -, il faut bien que quelqu'un le prenne sur soi et le fasse, à la fin - sortir de chez lui et courir le long des murs, l'échine courbée, le dénonciateur... (ibid., 473).***

Sarraute présente souvent l'usage des métaphores comme une nécessité didactique : elles « grossissent » (comme le ferait une loupe), exagèrent les drames des *tropismes* pour les rendre visibles au lecteur. Mais assimiler la colère d'Alain rappelant sa tante à

---

<sup>867</sup> Y. Chevalier, *Etudes sur le phénomène métaphorique dans les romans de Nathalie Sarraute (1948-1973)*, thèse de doctorat, Université Clermont II, 2005, p. 216.

<sup>868</sup> « Nous avons autant de lignes enchevêtrées qu'une main. Nous sommes autrement plus compliqués qu'une main. Ce que nous appelons de noms divers - shizo-analyse, micro-politique, pragmatique, diagrammatisme, rhizomatique, cartographie - n'a pas d'autre objet que l'étude de ces lignes, *dans des groupes ou des individus* » (G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 152-153 ; nous soulignons). Pour une première approche deleuzienne de l'œuvre de Sarraute, voir B. Cope, « La communauté en question : lire Sarraute avec Deleuze et Guattari », in P. Foutrier (éd.), *Ethiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 201-211).

l'ordre à la dénonciation des juifs pendant la guerre excède largement ce cadre didactique, et ce qui serait censé occuper la place du comparant, par sa violence et la force de l'événement collectif, ne peut jouer un simple rôle d'éclairage latéral d'un différend familial : c'est la confrontation de ces deux « drames » sans commune mesure, mais s'appuyant sur des dynamiques analogues, qui constitue le texte et son référent<sup>869</sup>. Mais tout se passe comme si ces conséquences ultimes du déploiement des *tropismes* ne pouvaient trouver place dans l'œuvre qu'après que les écrits précédents eurent préparé le lectorat à les recevoir<sup>870</sup>.

La lecture que projette *Le Planétarium* s'appuie sur les écrits antérieurs, et suppose un lecteur plus coopératif, davantage préparé à accepter comme réels les « mouvements » que tente de figurer le texte. Cette re-pragmatisation s'étaye notamment sur la force d'accréditation de « l'autre réalité » par le discours critique. Mais, on l'a vu, le texte de fiction fonctionne aussi comme confirmation en acte des idées défendues par Sarraute contre ses premiers lecteurs, dans ses interventions théoriques et critiques. Un certain nombre de questions abordées dans les essais se trouvent ainsi thématisées dans le livre même<sup>871</sup>. L'attraction exercée par un beau récit bien construit, ou au contraire la solitude auquel s'expose celui qui ne sait pas raconter d'histoires, est ainsi un motif insistant dans le livre, et relaye dans la fiction la critique exercée dans *L'Ere du soupçon* à l'égard des lecteurs fascinés par « l'intrigue » des romans. Comme l'a montré Arnaud Rykner, la demande de récit est un motif récurrent dans la plupart des livres après *Le Planétarium*<sup>872</sup>, mais elle occupe dans cette œuvre une place particulièrement importante. La fascination pour « les histoires » apparaît ainsi dès la deuxième section du livre, où quelqu'un supplie Alain de « raconter » la dernière anecdote qui lui est arrivée avec sa tante : « Oh, il faut qu'il vous raconte ça, c'est trop drôle... Elles sont impayables, les histoires de sa tante... [...] Vous racontez si bien... Vous m'avez tant fait rire, l'autre jour... Si... racontez... » (*ibid.*, 350)<sup>873</sup>. La narration qui s'ensuit, racontant la « suite » du drame de Berthe face à sa porte, sur lequel s'ouvre *Le Planétarium*, contraste en certains endroits par la simplification extrême des « mouvements » décrits dans la première

<sup>869</sup> Ce passage est d'ailleurs un cas limite dans ce livre. C'est l'une des seules fois dans *Le Planétarium* où la « sous-conversation » est modalisée : les images de dénonciation des juifs sont ainsi rapportées à des souvenirs d'enfance d'Alain, ce qui explique l'emploi des verbes au passé. En d'autres passages cependant, l'ordre policier fait irruption dans le texte plus directement. La suite de l'œuvre, notamment « *Disent les imbéciles* », multiplie les références à des univers carcéraux ou même concentrationnaires sans plus avoir recours à ce type de modalisation.

<sup>870</sup> Le fait que *Portrait d'un inconnu*, écrit pendant la guerre, ne fasse pas allusion à de tels événements, va dans le sens de cette hypothèse. Notons par ailleurs que, comme toujours, fiction et discours critique se confirment réciproquement (de sorte que ce qui distingue l'un de l'autre devient ténue) : l'explicitation des résonances politiques de l'exploration psychologique renforce ainsi les conceptions défendues dans *L'Ere du soupçon*.

<sup>871</sup> En cela, *Le Planétarium* se situe dans la continuité de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*, où la problématisation du personnage de roman était thématisée. Mais, paraissant après *L'Ere du soupçon*, les effets de cette thématisation sont différents dans *Le Planétarium*.

<sup>872</sup> A. Rykner, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 73-74.

section. Et ce sont les scrupules d'Alain, rétif à susciter des réactions simplistes comme « c'est une vieille maniaque » (*ibid.*, 352), qui l'amènent à multiplier les nuances et les incises dans son récit, et le conduisent à un échec mondain : vouloir rendre compte de la réalité psychologique et répondre à la demande de récit apparaissent incompatibles. Bien des scènes fonctionnent ainsi en diptyque dans le livre : un autre exemple frappant est donné par le passage qui suit la première entrevue d'Alain avec Germaine Lemaire, passage dans lequel il essaye de raconter son expérience à Gisèle. Cette seconde scène, entièrement dialoguée, laissant peu de place à ce que Sarraute a défini comme la « sous-conversation », contraste une nouvelle fois avec la complexité des mouvements suscités « effectivement » par cette rencontre, tels qu'ils se déployaient dans la section précédente. Au terme de ce récit, Gisèle a certes l'impression de comprendre Alain, mais leur dialogue n'aboutit finalement qu'à des qualifications hâtives :

***\_ Mon chéri, nous y voilà... c'est donc de là que ça vient, ce regard traqué, cet air malheureux... Je me demandais tout le temps... je comprends maintenant... Mais Alain, tu perds le recul. Tu es drôle, tu sais. Tu ne te rends pas compte de l'impression que tu fais. Mais tu es la dernière personne au monde dont on pourrait penser ça, je t'en réponds. Il faudrait que Germaine Lemaire soit idiote. Et ce n'est pas le cas. [...] \_ C'est vrai, Gisèle, tu as raison... tu dois avoir raison... Je dois être fou. Je suis fou. [...] C'est ça qui a dû l'amuser, ces scrupules, ces révoltes... Ca fait très adolescent (ibid., 407-408, nous soulignons).***

Au terme de sa narration, où Alain n'a guère pu rapporter à Gisèle que les paroles échangées, anodines, il est amené à faire siens les qualificatifs réducteurs dont les autres l'affublent parfois (« fou », « adolescent »).

C'est encore la force aliénante des belles histoires qui alimente l'amertume de la mère de Gisèle, lorsqu'elle constate le décalage entre l'image du « prince charmant » (*ibid.*, 372) dont elle rêvait pour sa fille dans des scénarios personnels eux-mêmes nourris de contes de fée et d'articles de presse féminine, et la réalité d'Alain. C'est à la lumière de ce même récit ultra-codifié que Gisèle relit son histoire avec son mari, ce qui l'amène à se désespérer du hiatus qu'elle constate entre l'image que leur couple renvoie - « c'était bien vraiment ce qu'il fallait appeler le bonheur » (*ibid.*, 378) - et la réalité de ce qu'elle perçoit. C'est finalement cette seconde réalité qui lui paraît artificielle : « C'est faux, Alain et elle. Du toc, du trompe-l'œil, des images pour représenter le bonheur » (*ibid.*, 384). Ce qui dans le texte est présenté comme le comble de la facticité incarne la réalité même aux yeux de Gisèle, qui croit (en un sens quasi-religieux) au récit qu'on lui a fait de ce que devait être sa vie. « L'autre réalité », celle qu'elle vit et qui ne rentre pas dans les cadres de cette belle histoire, est au contraire perçue comme inauthentique.

Le récit, thématized dans la fiction comme une réduction de l'expérience à des lieux communs qui nous aliènent tant ils informent nos perceptions, justifie ainsi aux yeux du lecteur, à l'intérieur de l'œuvre, la technique employée dans le livre qu'il est en train de

<sup>873</sup> Cette demande de récit reparait à plusieurs reprises dans *Le Planétarium*. Au moment où Germaine Lemaire s'apprête enfin à parler sérieusement avec Alain de ses travaux, elle est interrompue par « René », qui réclame encore une histoire : « Pourquoi vous ne le laissez pas continuer ? Si, Mainie, laissez-le, je veux qu'il raconte... » (*ibid.*, 460-461). Les mêmes phrases reviennent presque à l'identique quelques pages plus loin : « Allez, Fernande, allez-y, vous en mourez d'envie... Alors... racontez-nous... » (*ibid.*, 475).

lire. En cela, cette mise en question du récit au sein de l'œuvre rejoint une préoccupation théorique plus générale de Sarraute, également thématifiée : la détermination réciproque de l'expérience littéraire et de ce qui est vécu quotidiennement. De ce point de vue, la présence d'un personnage d'écrivain joue un rôle important. La scène où Germaine Lemaire, mise en cause dans un journal, relit ses propres œuvres, doutant soudain de leur valeur, entre ainsi en résonance étroite avec la première section du livre, où Berthe doute de la qualité esthétique de ses choix dans la décoration de son salon. La tante avait choisi du jaune pour tapisser ses murs, la couleur lui faisant songer à des meules de foin ; constatant que la porte en chêne présente des irrégularités, elle songe la recouvrir d'un enduit pour lui donner une surface lisse. Réagissant à la question perfide de *L'Echo littéraire* - « Germaine Lemaire est-elle notre Mme Tussaud ? » - l'écrivain reprend ses œuvres littéraires, et regarde d'un œil neuf « tous les trésors » qu'elle y a mis, parmi lesquels « la poussière des chemins, les champs de blé, *les meules de foin* au lointain » (*ibid.*, 449, nous soulignons), et reconsidère ses œuvres à la lumière de ce jugement extérieur :

**Comme c'est inerte. Pas un frémissement. Nulle part. Pas un soupçon de vie. Rien. Tout est figé. Figé. Figé. Figé. Figé. Figé. Complètement figé. Glacé. Un enduit cireux, un peu luisant, recouvre tout cela. Une mince couche de vernis luisant sur du carton. Des masques en cire peinte. De la cire luisante. Un mince vernis... (*ibid.*, 450).**

Dans le contexte précis de ce passage, l'image de la cire fonctionne en relation avec « Mme Tussaud ». Mais, à l'échelle de l'œuvre, elle signale aussi que ce qui se joue dans l'écriture et dans la lecture est en relation étroite avec nos perceptions quotidiennes, insignifiantes en apparence, mais où se joue quelque chose de vital, où l'angoisse de mort est patente : la manière dont Germaine Lemaire se lit met en jeu des processus homologues à ceux qui interviennent dans la façon dont Berthe considère son intérieur<sup>874</sup>. La scène initiale du *Planétarium* n'est pas sans évoquer le passage de *Portrait d'un inconnu* où « le Vieux » examine la fuite qui soulève le papier peint :

**On bouchera le trou, on collera le papier... La menace sera écartée... il ne verra plus la faille, la fissure par où quelque chose d'implacable, d'intolérable, l'agrippait brutalement, le tirait, par où sa vie elle-même, lui semblait-il, s'écoulait... (PI, 133)**

Les affects mis en jeu et les images convoquées sont très proches des passages du *Planétarium* que nous venons de citer. Mais, plus explicitement que dans *Portrait d'un inconnu*, *Le Planétarium* suggère un lien étroit entre cette expérience et « l'événement » de la lecture, ce rapprochement guidant plus précisément les lecteurs empiriques. En thématifiant la question de l'écriture et de la lecture dans son œuvre, Sarraute suggère

<sup>874</sup> C'est à une telle lecture qu'invite le prière d'insérer rédigé par Sarraute. « La création à l'état naissant » y est désignée comme « l'un des thèmes » du livre, qui s'étend bien au-delà des passages concernant Germaine Lemaire ou Alain Guimier : Sarraute définit ainsi « la création à l'état naissant » comme « cet état créateur qui sans cesse s'ébauche, tâtonne, cherche son objet, s'enlise, se dégrade - ainsi, par exemple, dans ce qui paraît n'être que de banals commérages ou les obsessions d'une vieille femme maniaque » (in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. 1818. Le « prières d'insérer » reproduit dans les *Œuvres complètes* est présenté comme celui de l'édition de poche de 1966. Nous avons pu vérifier aux archives Gallimard qu'il est identique à celui de l'édition originale).

plus nettement que dans ses ouvrages précédents quel type de reprogrammation elle cherche à provoquer.

Cet encadrement de la lecture que permet la figuration du monde littéraire au sein de l'œuvre vise aussi, négativement, à décourager un certain nombre d'interprétations, passées ou redoutées. Germaine Lemaire, dans la plus grande partie du livre, n'est perçue que de l'extérieur, comme un « faux astre »<sup>875</sup>. C'est à travers son aura, les projections fantasmatiques que son statut d'écrivain suscite chez les autres, qu'il nous est donné de la percevoir. Pour s'approcher d'elle et contempler « la Madone couronnée de pierre précieuses, parée de satin et de velours » (PLA, 512), il faut « une longue initiation » (ibid., 393), lutter contre « les ignorants, les infidèles » (ibid., 394). Cette aura religieuse de l'artiste est du reste liée à sa médiatisation : l'image de la Madone renaît dans la conscience d'Alain après qu'il a réussi à « se placer près de ceux, innombrables, dont les yeux affamés se jettent avidement sur son image quand elle apparaît sur les écrans de la télévision, sur les couvertures des magazines de luxe, dans les vitrines des librairies » (ibid., 512). Plus que les autres personnages, l'écrivain, qui intervient dans la vie publique, est soumis aux images que l'on se fabrique de lui. Et, significativement, mis à part le moment où elle est amenée à se relire, il n'est jamais question dans *Le Planétarium* des œuvres de Germaine Lemaire. Seuls sont perçus ses propos quotidiens, aussi banals et plats que ceux des autres. L'écrivain que Sarraute figure dans son œuvre, sauf dans le passage précédemment cité, n'en est pas un : ce n'est qu'une image d'écrivain. En fait, deux images se côtoient : une image idéalisée par la mythification de la littérature, relayée par les représentations des *mass medias*, qui répondent elles-mêmes aux logiques commerciales de l'édition. La seconde, prosaïque, se révèle lorsqu'on s'approche d'elle, et détruit la première. Mais, l'une comme l'autre, elles occultent le contact véritable avec l'œuvre : de la rencontre avec Germaine Lemaire, Alain ne tire aucun enseignement, il ne pourra parler avec elle que de ses problèmes immobiliers et des placards de son appartement. Ce n'est donc pas comme porte-voix que Sarraute introduit un écrivain dans son livre : au moment où elle accède elle-même à une certaine notoriété, elle souligne le fait que l'image de l'auteur est un danger pour son œuvre, et nuit à une lecture véritable<sup>876</sup>. A cet égard, il n'est pas indifférent que Germaine Lemaire soit une femme : alors que Sarraute avait choisi des narrateurs masculins pour *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, alors que Bréhier, l'auteur des "Fruits d'or", et l'écrivain d'*Entre la Vie et la mort* sont également des hommes, elle choisit ici un écrivain femme pour montrer les effets que provoque une image d'auteur. Et ces effets sont spécifiques, bien des projections fantasmatiques suscitées par ce personnage ayant trait à son physique : la première phrase qui vient à l'esprit d'Alain au moment de la rencontrer est « Germaine Lemaire est belle » (PLA, 393). C'est encore son visage et son âge que commente le père de Gisèle, à partir d'un article de *France-soir* :

**« J'ai vu sa photo... Ah, il n'y a pas à dire... il ricane... c'est une jolie femme... »**

<sup>875</sup> C'est dans le passage que nous venons de citer, au moment où sa statue vacille, que le lecteur accède pour la première fois au « for intérieur » de l'écrivain.

<sup>876</sup> Il n'est pas indifférent que Sainte-Beuve soit à plusieurs reprises évoqué dans *Le Planétarium*, appelant a *contrario* le *Contre Sainte-Beuve* de Proust.

**[...] Cette Germaine Lemaire, eh bien moi... ha, ha, ha... Moi pour tout l'or du monde... [...] Elle est laide comme un pou. Ça crève les yeux. [...] Ce qu'elle fait, c'est le dernier cri pour vous, l'avant-garde... Mais vous savez quel âge elle a, cette tête brûlée ? Mon âge, si vous voulez le savoir (ibid., 410).**

Si la manière dont Germaine Lemaire est appréhendée par ses lecteurs - mais la lisent-ils vraiment ? - est un contre-modèle, le fait que Sarraute choisisse pour une fois de représenter un écrivain femme est aussi une indication, *a contrario*, pour les lecteurs empiriques, qu'elle souhaite écarter les considérations sur le *genre* de l'expérience de lecture, et répondre aux interprétations qui s'appuyaient sur de telles considérations<sup>877</sup>. Que l'écrivain s'appelle Germaine et non Germain, dans *Le Planétarium*, s'inscrit donc paradoxalement dans l'effort de neutralisation de l'écriture qui avait présidé aux choix de narrateurs masculins dans les livres précédents.

On a souligné, dans les pages qui précèdent, le fait que Sarraute, avec *Le Planétarium*, s'appuyait sur l'autorité acquise grâce à ses interventions théoriques pour guider de plus près les interprétations de ses lecteurs, tout en exigeant d'eux une coopération plus importante. Cette réflexivité accrue de la lecture, qui ira s'accroissant dans les œuvres suivantes<sup>878</sup>, sert donc, on a voulu le montrer, l'effort de persuasion qui guide la démarche de Sarraute. Toutefois, bien que l'infléchissement de sa poétique, qui se fait jour dans *Le Planétarium*, capitalise pour partie l'autorité acquise antérieurement, il n'apporte pas de certitudes herméneutiques au lecteur : les débats théoriques soulevés dans *L'Ere du soupçon* parcourent *Le Planétarium*, mais ils ne permettent pas de tirer une interprétation stable et univoque de l'œuvre. Germaine Lemaire, on l'a vu, ne joue pas le rôle de porte-parole de Sarraute : le fait qu'elle soit comparée à « Mme Tussaud » la situerait plutôt du côté des écrivains qui cherchent à créer des personnages « vivants » donnant l'impression à leur lecteur de se trouver face « aux poupées du musée Grévin » (*ES*, 1618), écrivains critiqués dans *L'Ere du soupçon*. Mais on ne peut non plus de manière univoque en faire un contre-modèle. Le peu qu'il nous soit donné de savoir de ses livres peut tout aussi bien faire penser à certains principes d'écriture revendiqués par Sarraute elle-même. En quelques pages, tout et son contraire est dit à propos de la poétique de Germaine Lemaire, de sorte qu'il devient impossible de situer esthétiquement

<sup>877</sup> Cette consigne de lecture est d'autant plus patente dans ce passage que Germaine Lemaire y apparaît comme un écrivain précurseur entraînant dans son sillage une génération de jeunes gens se revendiquant de l'avant-garde, ce qui correspond très exactement à la position de Sarraute en 1959. Cette consigne est en même temps une réponse aux considérations de *genre* qui affleuraient dans la réception de *Martereau*. Sarraute semble consciente également qu'une image d'elle-même est en train de se construire, par le biais de ses interventions dans la presse, dont elle n'est d'ailleurs pas avare. En 1958 déjà, Denise Bourdet, dans l'introduction à son entretien avec Nathalie Sarraute, prend la peine de décrire le « vaste et luxueux » appartement de Sarraute, et la profession de son mari (D. Bourdet, « Nathalie Sarraute », *La Revue de Paris*, n° 65, juin 1958, p. 127). Mais c'est paradoxalement avec la parution du *Planétarium* que cette image se cristallise. Citons pour exemple l'entretien paru en novembre 1959 dans *Vogue*, et significativement intitulé « Ce qu'une femme informée voudra lire ». Paul Guth présente ainsi son interlocutrice : « Elle est vive, sensible, timide. Elle n'a rien de la terrible race des femmes de lettres » (P. Guth, « Ce qu'une femme informée voudra lire », *Vogue*, novembre 1959, p. 8).

<sup>878</sup> On songe notamment au cycle que constituent *Les Fruits d'or* (1963), *Entre la Vie et la mort* (1968) et *Vous les entendez ?* (1972), trois œuvres centrées sur la relation à l'art.

Sarraute par rapport à son personnage. La fierté éprouvée que tire la romancière fictive des « nourritures riches » qu'elle offre à ses lecteurs semble en tous points opposée aux positions défendues par Sarraute :

***Elle prend ce qui lui convient où bon lui semble. Ses muscles puissants soulèvent du plomb. Elle peut, comme les bons ouvriers, se servir des instruments les plus rudimentaires, les plus grossiers. La matière la plus molle et la plus ingrate devient ferme, dense, modelée par ses mains. Tout est bon pour son immense appétit d'ogre (PLA, 451).***

Mais deux pages plus haut, c'est en des termes beaucoup plus proches de l'esthétique de Sarraute que le style de Germaine Lemaire est décrit : « son style toujours docile peut, quand il le faut, porté à l'incandescence, forer lentement une matière dure qui résiste » (*ibid.*, 449).

Alain Guimier a pu paraître comme une forme de « héros positif », en proie à des scrupules au moment de raconter des histoires, ne se satisfaisant pas des platitudes de la conversation ordinaire. Pourtant, il est lui aussi susceptible de qualifications hâtives, il recourt comme les autres à des procédés d'intimidation et d'enfermement : il terrorise sa tante en invoquant la loi, est capable de prononcer des phrases comme « ta mère est autoritaire » (*ibid.*, 380), se fabrique lui aussi des rêves stéréotypés, etc. Les échos de *L'Ere du soupçon* ne résonnent pas à travers la voix d'un personnage, mais sont donc diffractés en des éclats multiples.

Plus fondamentalement, les opinions défendues dans les essais n'ont pas valeur de vérité stable dans l'univers de la fiction. Si, on l'a vu, la psychanalyse apparaît comme une arme d'enfermement, ceux qui la rejettent sont capables d'autant de brutalité. Le « elle » qui relève le lapsus se fait à son tour interrompre par le groupe, au cri de « assez de psychanalyse » (*ibid.*, 478)<sup>879</sup>. Les propos d'Alain, à la fin de son récit manqué dans la deuxième section, sont plus significatifs encore de l'ambivalence que cherche à provoquer Sarraute à l'égard de ses propres énoncés. Alors qu'une voix interrompt Alain, suggérant que son obsession pour sa tante vient du fait qu'il lui ressemble, il se défend ainsi :

***Mais bien sûr que je lui ressemble. Nous nous ressemblons comme deux gouttes d'eau, vous ne vous en êtes jamais aperçue avant ? Sinon je ne m'y intéresserais pas tant. Et vous, je ne vous ferais pas tant rire à certains moments... Je peux être si drôle, vous me forcez toujours à raconter. Ça ne vous intéresserait pas tant, vous non plus, si vous-même et nous tous ici, nous n'avions pas un petit quelque chose quelque part, bien caché, dans un recoin bien fermé (ibid., 362, nous soulignons).***

Ce qui justifie le récit mondain d'une anecdote est le fait qu'il toucherait à une réalité universelle susceptible de concerner tout un chacun. C'est exactement l'argument invoqué par Sarraute elle-même pour défendre son refus des « grands sujets », au nom d'un « fond commun » qu'elle cherche à révéler. Il est ici reformulé de manière triviale et autoritaire (il s'agit de faire taire celle qui interrompt), utilisé pour défendre un type de narration que, par ailleurs, Sarraute met en question.

<sup>879</sup> La gêne exprimée par Sarraute à l'égard de cette « grille » de lecture apparaît donc, dans la fiction, susceptible de se rigidifier en terrorisme intellectuel.

Une variation autour de ce même thème apparaît à la toute fin du livre. Elle est cette fois placée dans la bouche de Germaine Lemaire, en réponse à Alain qui lui fait remarquer chez l'intellectuel Lebat quelque chose pouvant s'apparenter à de la vanité : « Vous êtes sévère... Je crois que nous sommes bien tous un peu comme ça » (*ibid.*, 519). Cette fois, l'argument sert une morale conventionnelle incitant à l'indulgence à l'égard de petits travers qui seraient le lot de l'humaine condition ; il est d'autant plus ambigu qu'il peut s'appliquer à Germaine Lemaire elle-même, passée au cours du livre du statut d'icône au rang d'être ordinaire aux préoccupations communes. La reprise de cet argument, dans des formulations triviales, d'un bout à l'autre du livre, tend même à en faire un stéréotype. L'un des éléments fondamentaux de la poétique de Sarraute, l'idée d'un « fond commun » à l'humanité toute entière, se trouve ainsi repris de façon péjorative au sein de la fiction<sup>880</sup>, de sorte que la pensée de l'auteur ne se constitue pas en discours de vérité stabilisant l'interprétation.

*Le Planétarium* prolonge au sein de la fiction le dialogue polémique avec la critique engagé dans *L'Ere du soupçon* : les catégories qui déterminent la lecture du roman (récit construit, personnages individués, relations entre l'art et la « réalité »), mises en cause dans les interventions théoriques, se trouvent thématiques au sein même de l'œuvre. Par là même, Sarraute invite plus nettement encore que dans les livres précédents son lecteur à faire retour sur sa propre pratique. Cette réflexivité accrue, qui s'inscrit bien dans une entreprise de persuasion et ne constitue donc pas un repli de l'œuvre sur elle-même, s'apparente à un encadrement plus précis de l'acte de lecture au sein même de l'œuvre. Mais, simultanément, *Le Planétarium* requiert des compétences nouvelles de la part du lecteur par rapport à *Martereau*, compétences qui s'appuient sur la diffusion et l'autorité des positions défendues dans *L'Ere du soupçon*. De ce point de vue, la réponse que constitue *Le Planétarium* prolonge dans la fiction la tension qui traversait déjà le recueil d'essais : il s'agit bien de guider l'interprétation aussi précisément que possible sans imposer un sens univoque. Sarraute s'emploie ainsi à effacer toute position de surplomb à l'égard du sens de son œuvre : prenant acte du fait qu'elle a elle-même accédé au sein du champ littéraire à une certaine notoriété, ce dont témoigne notamment le personnage de Germaine Lemaire, elle mine cette autorité fraîchement acquise au cœur même de son livre, tout en s'appuyant sur elle pour exiger une coopération plus importante du lecteur.

### III.2.3. Conclusions partielles

La lecture se trouve inscrite au cœur même du projet d'écriture de Ponge et de Sarraute : c'est vers elle que tend le désir qu'ils formulent tous deux de construire une réalité dans l'écriture, réalité qui ne peut pleinement exister que par des actes de lecture<sup>881</sup>. Les réponses apportées aux premiers discours suscités par leurs œuvres confirment cette

<sup>880</sup> Françoise Asso souligne, dans son étude portant sur l'ensemble de l'œuvre, que Sarraute se livre régulièrement à cette déstabilisation de son argumentation : « [Elle] va aussi loin qu'il est possible puisqu'elle utilise même son propre discours (celui du « paratexte ») en lui imprimant, par une mise en situation particulière, un caractère négatif » (*Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction, op. cit.*, p. 131).

<sup>881</sup> Voir *supra*, chapitre II.

place cruciale conférée au lecteur, et attestent le fait qu'il n'est pas pour ces écrivains une simple instance idéale postulée abstraitement, mais que la réception effective de l'écrit est bien un enjeu concret et central de leurs poétiques respectives. Elle joue en effet un rôle déterminant dans les stratégies qu'ils adoptent l'un et l'autre : leurs choix éditoriaux, leurs positionnements critiques et leurs poétiques mêmes manifestent un compte tenu des discours tenus à propos de leurs œuvres.

Ces premiers discours critiques sont avant tout marqués par les interventions de Sartre : d'emblée, les textes de Ponge et de Sarraute attirent l'attention d'un lecteur capital, qui propose une interprétation forte, s'insérant dans le cadre d'une théorie générale de la littérature, elle-même structurée par une solide conceptualisation philosophique. Les lectures de Ponge et de Sarraute proposées par Sartre ont donc leurs déterminations propres, très concertées. Sartre lit ces deux auteurs depuis un lieu radicalement extérieur à ce que nous avons appelés les espaces de la lecture que l'un et l'autre tentent de créer.

Les réponses de Ponge et de Sarraute à cette première intervention critique ont en commun d'affirmer l'autonomie de leur écriture à l'égard des conceptions philosophiques qui sous-tendent les interprétations de Sartre, et des devoirs moraux d'engagement politique qu'il fixe à l'écrivain. Cette autonomisation correspond à une double nécessité. Au plan de la visibilité dans le champ littéraire, elle répond au besoin de se différencier d'une école de pensée et d'écriture qui tend à absorber l'œuvre, tant la différence de notoriété et d'autorité intellectuelle est importante entre le représentant de l'existentialisme et ces deux « jeunes » écrivains que sont encore à l'époque Ponge et Sarraute. Au plan de la poétique, et de la relation au lectorat qui en découle, les théories de l'engagement, qui appellent l'écrivain à intervenir sur un monde qui préexiste à son geste créateur, sont incompatibles avec le projet de Ponge et de Sarraute, consistant à co-construire avec leur lecteur une « réalité » trouvant son origine dans les textes.

Ce mouvement d'autonomisation se manifeste par des interventions critiques prenant des formes diverses (à propos des peintres dans le cas de Ponge, sur d'autres écrivains pour Sarraute) qui tendent à défendre plus généralement des conceptions personnelles de l'œuvre d'art et de la communication esthétique. Plus directement, Ponge propose des textes « méthodologiques » qui portent sur son propre travail, et Sarraute passe progressivement de la critique à la théorie littéraire, notamment dans « Ce que voient les oiseaux », le dernier essai de *L'Ere du soupçon*. Pour l'un et l'autre, il s'agit de souligner que l'art, et plus particulièrement la littérature, a des moyens d'action propres, qui ne sauraient être soumis à des options ou à des objectifs politiques définis *a priori*, en dehors de toute considération spécifiquement esthétique. Cette position ne peut cependant se résumer à un débat d'idées : leurs interventions, en cohérence avec les positions défendues, prennent la forme de considérations techniques, et ont valeur d'actions littéraires à part entière. C'est à travers un travail sur son matériau, la langue, que l'écrivain agit : c'est pourquoi Ponge privilégie le discours « méthodologique », s'attachant à sa « Pratique de la littérature », et que les considérations sur les techniques romanesques sont placées au premier plan des discours critiques et théoriques de Sarraute. Tout en contestant la grille interprétative proposée par Sartre, il s'agit de se constituer, à côté de ce premier lecteur empirique (et contre lui), un lectorat propre. Cela

se traduit notamment par l'élaboration d'un métalangage spécifique. « Objeu », « réson », et, plus tard, « objoie », « moviment » : Ponge n'est pas avare de néologismes propres à s'appliquer spécifiquement à sa poétique. De même, en se réappropriant le terme de « sous-conversation », employé en premier lieu par Sartre, Sarraute le retourne contre son inventeur et fournit un outil de lecture susceptible de rendre compte de son œuvre propre. Sans que le processus ait pleinement abouti, Sarraute s'attache également à imprimer un sens singulier au terme *tropismes*, qui, plus tard, s'imposera comme le terme emblématique de son œuvre<sup>882</sup>.

Ce souci de prendre en charge la lecture de plus près et de se démarquer des premières interprétations proposées, résultant selon les auteurs de malentendus, se fait jour également à l'intérieur des œuvres<sup>883</sup>. Chez Ponge, la multiplication des adresses au lecteur, déjà sensible dans les textes du début des années 1940, apparaît plus clairement comme un moyen de constituer un lectorat à venir, ayant appris à lire avec Ponge, en partie contre les premiers lecteurs (essentiellement « philosophes »). L'accentuation de la discursivité, explicitement présentée comme une forme de réponse à la lecture de Sartre, est l'un des éléments majeurs de son évolution esthétique, rendant particulièrement visible la prise en compte de la réception dans l'écriture même. L'intrication de la création et de la réflexion méthodologique, qui devient notamment sensible au début des années 1950, va également dans le sens d'un encadrement renforcé du processus de lecture. Cette réflexivité accrue marque aussi l'évolution de la poétique de Sarraute : elle est notamment sensible à travers la thématisation de plus en plus saillante des questions abordées dans les propos critiques et théoriques, questions qui avaient également retenu l'attention de la critique lors de la parution de *Martereau*. Contrairement à Ponge, Sarraute ne nomme pas ses premiers lecteurs, ni dans son œuvre de fiction, ni même dans ses essais. Mais c'est bien en réaction contre ceux qu'elle désigne collectivement par l'expression « les critiques », et contre la littérature engagée (qu'elle évite également de nommer), que l'écrivain réclame une rénovation radicale des modes d'appréhension du roman, et s'applique à transmettre à ses lecteurs des compétences et des outils spécifiques à son œuvre.

Ces réponses aux premières réceptions critiques sont, on le voit, marquées par une forte ambivalence. Ponge et Sarraute tiennent le plus grand compte des discours de leurs lecteurs, se positionnent plus ou moins explicitement vis-à-vis d'eux, font évoluer leur poétique en fonction des effets provoqués par leurs livres précédents. Mais, dans le

<sup>882</sup> Le mot n'apparaîtra jamais dans les fictions. Notons toutefois que, dès 1956, Sarraute l'emploie dans un entretien avec Bernard Pingaud, et nomme ainsi les « mouvements » dont il est question dans *L'Ere du soupçon* : « *Les mouvements infimes que je m'attache à décrire et que j'ai appelés "tropismes"*, changements infinitésimaux qui se situent en deçà de la parole même intérieure, [...] on pourrait les repérer chez chacun » (« Dix romanciers face au roman », entretiens avec B. Pingaud, *La Pensée française*, n° 2, 15 décembre 1956, p. 56, nous soulignons). En 1958, dans son entretien avec Sarraute, Clarisse Francillon prend la peine de définir le *tropisme* selon l'auteur, en des termes très proches de ceux que reprendra la préface de 1964 à *L'Ere du soupçon* : « des mouvements psychologiques secrets, inavoués, inexprimés qui, en deçà du monologue intérieur, forment la trame de notre existence et de nos rapports avec autrui et conduisent à ces mouvements ultimes que sont nos paroles et nos actes » (C. Francillon, « Le roman d'aujourd'hui : un entretien avec Nathalie Sarraute », *La Gazette de Lausanne*, 29 novembre 1958, p. 12).

<sup>883</sup> Ce clivage entre « l'intérieur » des œuvres et l'intervention extérieure étant à terme remis en cause par les deux écrivains.

même temps, toutes ces paroles venues du dehors, utilisant des catégories et des outils étrangers aux poétiques auctoriales, menacent la singularité de la communication que l'un et l'autre, pour son propre compte, cherchent à instaurer. La réponse est donc souvent un démenti, le lecteur empirique apparaît la plupart du temps comme un obstacle à contourner pour rencontrer le lecteur rêvé, à venir, formé par l'œuvre. Pour rendre visibles et perceptibles les espaces de lecture singuliers qu'ils cherchent à créer, et pouvoir transmettre leur « réalité » propre, Ponge et Sarraute sont donc tentés de corriger les « fausses interprétations », de dénoncer les contresens, d'indiquer les « bonnes » directions. La lecture des œuvres est ainsi prise dans un rapport de force, elle devient le lieu d'un conflit interprétatif. A cet égard, les réponses auctoriales, ressenties comme nécessaires par Ponge et Sarraute pour que puissent être perçues les « qualités différentielles », « l'autre aspect de la réalité », entrent en tension avec leur démarche initiale, consistant à créer des espaces d'échanges qui ne soient pas soumis aux mêmes rapports de force que les paroles courantes. Utiliser un statut d'auteur nouvellement acquis grâce à la reconnaissance des discours critiques afin d'exercer un contrôle accru sur la lecture ne va donc pas de soi : les réponses apportées à la première réception correspondent à une nécessité profonde, mais risquent de restaurer dans l'échange littéraire une parole d'autorité du même type que celle qui, dans les conversations courantes, fait obstacle à la perception du réel et fait de la parole un instrument de coercition.

Face à cette problématique commune, Ponge et Sarraute adoptent des stratégies sensiblement différentes, notamment dans leur positionnement générique. Le premier choisit d'exhiber au sein de ses textes la construction même de son auctorialité par les discours critiques, assume l'autorité qu'elle lui confère pour nommer le genre qu'il veut fonder - « discours liquide fluent », « objeu », etc. - et souligne la maîtrise des effets provoqués par ses propres écrits sur ses lecteurs. Une telle démonstration de force s'apparente en même temps à une démythification de l'auteur lui-même, et, en un geste paradoxal, le genre institué par l'auteur, l'*objeu*, vise à terme sa propre destitution, pour que se « subroge » à lui son lecteur. Ponge revendique son statut d'auteur et, le revendiquant, en amoindrit les effets contraignants : la mise en abyme crée du jeu, de sorte qu'il est toujours possible pour le lecteur empirique de ne pas subir frontalement les rapports de pouvoir qui se recréent dans sa relation au texte, et qui lui sont exposés, souvent avec humour. Mais le plaisir que procure cette relation jouée au texte et à son auteur participe de la séduction même du lecteur, et renforce paradoxalement l'emprise de l'œuvre sur lui. Cette tension insoluble entre la volonté de manifester une parole forte capable d'en imposer à son destinataire, et le désir de mettre le lecteur en position de prendre à son tour la parole, s'accroît fortement et trouve sa pleine expression au moment de la rencontre avec les premiers lecteurs empiriques.

« Vous me direz que je profite ici du crédit que sur mes précédents écrits l'on m'accorde » (S, II, 387), lit-on dans *Le Savon*. Voilà certes une phrase que ne risquerait pas d'écrire Sarraute. S'il s'agit bien pour elle aussi d'amener son lecteur à faire sienne la vision de la réalité qu'elle défend en usant de son statut d'auteur, cette autorité ne se manifeste jamais aussi visiblement dans ses textes. Alors que Ponge transgresse explicitement les partitions génériques, notamment la séparation entre discours critique et

écrit de création, Sarraute investit les catégories génériques disponibles : elle publie, d'une part, des essais, qui portent sur « le roman », et, d'autre part, continue à écrire des livres qu'elle appelle « romans ». Cette séparation apparemment étanche entre les deux types de discours permet, entre autres, d'accréditer, en contexte énonciatif non fictionnel, l'existence de « l'autre aspect de la réalité » dont les fictions tentent de persuader leur lecteur. En s'inscrivant délibérément dans des cadres génériques préexistants, Sarraute se situe en outre sur le terrain des lecteurs dont elle conteste les interprétations : faire du roman le lieu de l'exploration de la langue, dont les traits définitoires ne sont ni l'intrigue, ni les personnages, qui ne cherche pas à donner des représentations vraisemblables du monde, c'est nier tout ce qui pour Sartre fait que le roman est l'outil littéraire par excellence. C'est aussi, dans le même geste, mettre à bas toutes les catégories de perception qui informent les discours de la critique, notamment journalistique. Les « essais sur le roman » de Sarraute tendent donc à dissoudre leur objet, ou du moins à en redessiner radicalement les limites, de sorte qu'il épouse étroitement les contours de sa propre démarche. Subrepticement, elle fait, à la limite, de son œuvre propre une norme du genre.

Mais les limites du discours critique sont elles aussi estompées, tant il se rapproche, par les situations mises en scène, les images convoquées et les procédés mis en œuvre, des textes de fiction. Réciproquement, les fictions servent de chambre de résonance aux essais, en prolongent les réflexions critiques, et offrent la confirmation, dans l'acte de la lecture, de la pertinence de ces réflexions pour appréhender les œuvres. En s'appuyant sur la distinction relative entre discours critique et fictionnel, Sarraute crée un dispositif où l'un et l'autre se confirment réciproquement. Dans le même temps, elle s'attache à estomper la frontière entre énonciations fictionnelle et factuelle : le continuum entre l'univers fictionnel et l'univers réel que crée ce dispositif facilite la re pragmatisme visée par l'œuvre, « l'autre réalité » étant constituée en objet du monde par des énoncés non fictionnels. L'insertion dans des genres constitués sert donc la visée persuasive de Sarraute de façon très concertée. Pour discrètes que soient ces stratégies, elles n'en visent pas moins à informer la lecture selon les catégories auctoriales : si Sarraute ne parle presque jamais en première personne, sa réalité, qu'elle désigne comme une « parcelle de réalité », tend néanmoins à s'identifier à la seule réalité désirable.

Néanmoins, flécher excessivement la lecture, et donner une trop ferme consistance à la « réalité » qu'il s'agit de construire serait la détruire et en faire un slogan. Sarraute s'attache donc à déstabiliser la cohérence du dispositif qu'elle a mis elle-même en place, en se refusant à occuper de manière trop stable un point de vue identifiable : la fiction n'est pas une illustration des essais, et remet même en question ponctuellement certains de leurs présupposés. Sarraute use certes, sans le dire, de sa position d'autorité dans ses relations au lecteur, mais elle donne en même temps à son lecteur les moyens de mettre en cause cette position.

Là où Ponge exhibe sa maîtrise et proclame sa volonté de convaincre, Sarraute rend aussi discrets que possible les mécanismes qui conduisent son lecteur à épouser sa vision. A travers ces stratégies différentes, l'un et l'autre tentent donc d'allier leur désir de convaincre à la nécessité éthique de ne pas contraindre. L'entrée de leurs œuvres dans le domaine public, consacrée par les premiers témoignages critiques, rend tangible cette

tension, la question de l'auctorialité et de l'autorité occupant une place de plus en plus sensible dans les deux œuvres. Avec cette nouvelle publicité - entendue dans son sens premier - la lecture se trouve inscrite une seconde fois dans l'œuvre, de façon plus complexe : au lecteur désiré par le texte, figuré en creux ou représenté plus explicitement, s'ajoutent, souvent dans un rapport d'opposition, les traces des lectures ayant effectivement eu lieu.

### III.3. Tableaux critiques

Quels effets ces réponses, ces stratégies, produisent-elles en retour sur la réception ? La fin des années 1950 constitue pour Ponge comme pour Sarraute un tournant, et se caractérise par leur accession à une place visible - c'est notamment le cas pour Sarraute - au sein du champ littéraire. En 1956, le numéro spécial de la *NRF* d'« hommage à Francis Ponge » voit enfin le jour, et témoigne du fait que Ponge est reconnu comme une figure importante, même si ce numéro répond aussi à la nécessité de rendre cette importance manifeste, alors que l'œuvre est encore dispersée et peu disponible. En 1957, Emile Henriot emploie pour la première fois l'expression « Nouveau Roman », dans un article sévère sur *La Jalousie* de Robbe-Grillet, et *Tropismes*, qui vient de paraître chez Minuit. L'expression cristallisera les débats autour des techniques romanesques qui suivent la parution de *L'Ere du soupçon* et, l'année suivante, la revue *Esprit* consacre, dans son numéro de juillet-août, un important numéro au « Nouveau Roman », ainsi constitué pleinement en objet d'étude et de débat, occupant le devant de la scène littéraire et intellectuelle.

Outre ces grands repères, qui permettent de mesurer la place accordée à l'un et à l'autre écrivain à la fin de notre période d'étude, il convient de s'interroger d'un point de vue qualitatif sur l'infléchissement des discours critiques, à la lumière des stratégies mises en place par Ponge et Sarraute. Quels effets provoquent la déstabilisation des repères génériques qu'ils opèrent tous deux ? En quoi induisent-ils de nouvelles postures de lecture ? Les tableaux critiques que nous voudrions à présent esquisser tenteront de répondre à ces questions. Ils ne seront pas tout à fait symétriques : la réception de Ponge est plus éparpillée, quantitativement moins importante, et nous ferons donc un bilan plus synthétique des discours critiques tenus sur son œuvre, depuis les quelques articles qui rendent compte des textes sur les peintres, à partir de 1945, jusqu'au numéro d'hommage de la *NRF*. La réception de Sarraute est quant à elle beaucoup plus structurée par la publication de ses différents livres, signe d'une différence de notoriété certaine à cette époque entre les deux écrivains<sup>884</sup>. Cette différence dans la structuration des discours critiques témoigne en outre du fait que la réception des deux écrivains est génériquement

---

<sup>884</sup> L'accès à une notoriété équivalente interviendra quelques années plus tard pour Ponge. En 1960, la création de la revue *Tel Quel*, qu'il « parrainera » durant ses premières années, le placera au premier plan, et coïncide avec une activité éditoriale intense, qui rend l'œuvre déjà publiée à nouveau disponible (*Le Grand Recueil*, 1960, *Tome Premier*, 1965), et facilite la publication de nouveaux textes (*Pour un Malherbe*, 1965, *Le Savon*, 1967).

déterminée : en tant que « poète », Ponge attire essentiellement l'attention de revues plus ou moins confidentielles, dont les chroniques sont en général signées par des écrivains et répondent moins aux exigences de l'actualité éditoriale. La poésie, bien qu'elle ait rencontré un engouement certain du public dans l'immédiat après-guerre, redevient rapidement un genre au lectorat relativement restreint. Le roman confirme en revanche sa place de genre hégémonique, qui retient l'attention plus générale de la presse, et fait l'actualité littéraire : d'où les réponses immédiates et variées que suscite la publication d'un livre perçu comme un roman, ou traitant de ce genre. La dissymétrie dans le traitement des réceptions de Ponge et de Sarraute trouve sa raison dans ces différences, dont les pages qui suivent se veulent le reflet.

### III.3.1. Ponge

L'activité éditoriale de Ponge dans l'immédiat après-guerre est intense, mais peu visible : la plupart de ses publications se font dans des revues, ou apparaissent sous forme de plaquettes (comme *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa*, chez Mermod, en 1946), parfois luxueuses (à l'image du *Verre d'eau*, publié en 1949 par la galerie Louise Leiris, avec des lithographies de Kermadec). Plusieurs livres finissent par paraître durant cette période, notamment *Proèmes* et *Le Peintre à l'étude*, publiés chez Gallimard en 1948. *La Seine*, éditée en 1950 par la Guilde du livre, et *La Rage de l'expression*, qui paraît en 1952 chez Mermod viennent ensuite ; mais, figurant au catalogues d'éditeurs moins connus, ces deux ouvrages suscitent peu de réactions. Toutefois, malgré cette faible diffusion, l'œuvre de Ponge suscite un intérêt constant, quantitativement assez faible, mais émanant de revues (*Critique*, *Les Cahiers du sud*, *Les Temps modernes*) et de signatures (Jean Tortel, Léon-Gabriel Gros, René Etiemble, Roger Nimier) importantes. L'œuvre de Ponge est reconnue dans le paysage poétique de l'époque, figurant systématiquement dans les anthologies, apparaissant régulièrement au sommaire des revues, suscitant l'intérêt de jeunes écrivains (Jaccottet, Du Bouchet, etc.).

La situation de Ponge est donc indécise : on le salue, on lui rend hommage, mais son œuvre est peu accessible. Une image de l'écrivain et de son œuvre est en train de se dessiner, mais elle est malgré tout instable : à côté du « poète des objets », se détournant de l'humain, émerge peu à peu une figure plus complexe, où sont remis en jeu les rapports de l'écriture avec le réel, figure d'une œuvre qui, par le primat qu'elle accorde à son matériau, remet en cause un certain nombre d'attendus poétiques. De fait, les « réponses » de Ponge à sa première réception, et notamment celle consistant à affirmer l'égalité importance du « compte tenu des mots » et du « parti pris des choses », contribuent efficacement à déstabiliser les interprétations sartriennes. Plus généralement, cette période coïncide avec le moment où les déclarations anti-poétiques se confrontent à des lecteurs *de poésie*, les amenant à expliciter les présupposés de leur pratique, de sorte que les interprétations préalables et les critères de généricité habituellement acceptés perdent de leur évidence.

Les interprétations de Sartre continuent à informer un grand nombre de discours critiques, et jouent un rôle de discours fondateur, auquel les lecteurs se réfèrent de façon récurrente. Mais il est sensible que cette référence (plus ou moins explicite) à Sartre, est

discutée, et que les conclusions de « L'Homme et les choses » ne s'imposent pas comme une vérité définitive. Rares sont en effet les critiques qui reprennent directement à leur compte ces conclusions, sans les confronter aux démentis que leur apporte la suite de l'œuvre. En 1959 encore, les pages que consacre Suzanne Bernard au *Parti pris des choses* dans *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours* sont, on l'a évoqué plus haut, étroitement tributaires des formulations de Sartre : elle s'attarde ainsi sur « la dureté, l'aspect pétrifié que prend souvent la phrase » dans *Le Parti pris des choses*, et souligne l'« étrange entreprise de minéralisation de l'univers » qui amène l'écrivain à « se complaire dans le rêve d'une époque où l'homme aura disparu »<sup>885</sup>. Cette lecture très déterminée de l'œuvre est d'autant plus significative qu'elle s'opère au nom d'une conception de la littérature en bien des points opposée à celle de Sartre : les propos de la critique à l'égard de Ponge sont certes sévères, mais ce qu'elle lui reproche est de ne pas chercher comme René Char « une réalité supérieure ou spirituelle »<sup>886</sup>, et, plus généralement de manquer de « poésie ». C'est d'ailleurs entre guillemets qu'elle emploie le terme à propos du *Parti pris des choses* : « La "poésie" de Ponge ne se propose ni de charmer nos oreilles, ni de plaire à notre imagination ; elle se moque de l'homme et de ses "pitoyables qualités" »<sup>887</sup>. Suzanne Bernard reprend donc à son compte les conclusions de Sartre, au nom d'une défense de la poésie entendue comme harmonie, charme, effort spirituel, tous éléments qui aux yeux de Sartre tendent à disqualifier le genre. Alors que la poésie était dans « L'Homme et les choses » ce qui conduisait Ponge à l'« échec » manifesté par « le grand rêve nécrologique », ce même rêve (sensible stylistiquement par la fermeté de la syntaxe) devient pour Suzanne Bernard ce qui tend à exclure Ponge de la poésie : « Dans certains cas, cette construction [des textes du *Parti pris des choses*] par paragraphes isolés, par facettes, ce manque de liens tirent le poème vers la prose, nous font douter si nous lisons bien un poème, plutôt que des "notations" en prose »<sup>888</sup>.

Située à l'extrémité de notre période d'étude, le discours de Suzanne Bernard est symptomatique de la position singulière qu'occupe Ponge : malgré ses réticences, la critique intègre malgré tout l'œuvre à son corpus, et lui consacre une étude relativement détaillée<sup>889</sup>. L'œuvre de Ponge s'impose donc comme un objet de lecture incontournable. Mais si c'est bien à l'occasion d'une étude sur une forme poétique que Ponge est abordé, son entreprise apparaît finalement difficilement compatible avec les critères de définition du poétique défendus par Suzanne Bernard. Le traitement du corpus est sur ce point éclairant : les *Proèmes*, qui présentent un nombre important de pièces en

<sup>885</sup> S. Bernard, *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 749.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 748.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 744.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 750.

<sup>889</sup> Elle étudie cependant Malcolm de Chazal dans le même chapitre, alors que Pierre Reverdy, René Char et Saint-John Perse ont droit chacun à un chapitre entier.

prose, sont certes cités, mais toujours à l'appui d'une démonstration, en tant qu'outil métapoétique, et ne sont à aucun moment considérés comme objet d'étude, cet objet étant exclusivement constitué du *Parti pris des choses*. Dans la mesure où l'auteur reprend à son compte, sans les mettre en perspective, les analyses de Sartre, l'ouvrage de Suzanne Bernard fait plutôt exception par rapport aux discours critiques de cette période. Il est cependant révélateur de la difficulté d'appréhension que suscite l'œuvre de Ponge, et du fait qu'elle apparaît comme un objet complexe et problématique : elle est lue depuis la poésie, mais objecte à cette lecture. Même *Le Parti pris des choses*, auquel Suzanne Bernard ramène tout l'œuvre, fait problème, et les autres textes ne sont pas considérés comme faisant partie de l'œuvre propre.

A l'autre extrémité de notre période, les interventions de Claude-Edmonde Magny soulignent en revanche la nécessité pour les lecteurs de confronter la référence à Sartre aux positions de Ponge lui-même, confrontation qui fait apparaître les singularités de l'écrivain. L'article publié dans *Poésie 46*, qui suit immédiatement dans le sommaire les *Dix Courts sur la méthode*, reprend en effet un certain nombre de concepts et de formules sartriens. Dans « Francis Ponge ou l'homme heureux », Claude-Edmonde Magny salue ainsi la perspicacité de Sartre, qui a su percevoir dans l'œuvre une tentative de synthèse de l'*en-soi* et du *pour-soi*, et note comme lui que l'« ambition d'atteindre l'*en-soi* des choses » éloigne Ponge de son matérialisme initial, et le rapproche « de certaines recherches mystiques »<sup>890</sup>. L'année suivante paraît un autre article consacré à Ponge, à l'occasion de la publication du *Carnet du bois de pins* : « Francis Ponge ou la transcendance involontaire » prolonge les réflexions de la première étude, mais souligne cette fois la divergence entre le projet de Ponge tel qu'il le revendique, et les interprétations de Sartre. Alors que l'étude de 1946 était plutôt louangeuse, le mysticisme n'y apparaissant que comme une virtualité fâcheuse, l'article de 1947, qui rend compte de la publication séparée du *Carnet du bois de pins*, porte un jugement plus sévère. Claude-Edmonde Magny cite dès le début de son article l'extrait de la lettre à Audisio où Ponge décrit son texte comme un « effort contre la poésie », et elle ajoute que cette plaquette tend à « faire équilibre aux réussites trop parfaites qui composaient *Le Parti pris des choses* »<sup>891</sup>. Sa démonstration s'attache cette fois à montrer que Ponge ne fait pas ce qu'il dit et que cette imperfection est malgré tout au service d'un projet anti-humaniste, les descriptions répétées tendant à ôter toute signification au monde : « Ponge a beau nous jurer qu'il est avant tout humaniste, [...] nous trouvons chez lui une inverse et corrélative déshumanisation de l'homme, et Sartre ne s'y est pas trompé »<sup>892</sup>. Mais c'est surtout la volonté de produire une connaissance dans l'écriture qui est dénoncée comme une mystification, Claude-Edmonde Magny postulant, malgré la citation qu'elle fait au début de l'article, que l'effort de Ponge tend vers la fabrication d'un poème. En conséquence, la connaissance ne peut être qu'une mystification assimilable à une « opération magique », à une « ambition d'essence mystique » qui rattache Ponge à

<sup>890</sup> C.-E. Magny, « Francis Ponge ou l'homme heureux », *op.cit.*, p. 64.

<sup>891</sup> C.-E. Magny, « Francis Ponge ou la transcendance involontaire », *La Gazette des Lettres* (Lausanne), 6 septembre 1947, p. 1.

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 13.

Breton et Gracq : l'envie de connaître s'alliant à « la volonté de faire un poème »<sup>893</sup>, le matérialisme de Ponge est malencontreusement mâtiné de surréalisme<sup>894</sup>. Claude-Edmonde Magny projette dans le texte « la volonté de faire poème »<sup>895</sup>, et, au nom de cette volonté, conclut comme Sartre à l'échec de Ponge. Mais cette fois, la lecture d'inspiration sartrienne se fait explicitement contre Ponge, alors que l'article précédent entendait lui rendre hommage à partir des présupposés sartriens : avec *Le Carnet du bois de pins*, une différenciation s'est malgré tout opérée.

Cette même incompatibilité entre poésie et matérialisme est également postulée par André Rousseaux, dans ses chroniques du *Figaro*, même s'il inverse les valeurs que Claude-Edmonde Magny affecte à ces termes. L'article qu'il consacre à *Proèmes* commence ainsi : « Francis Ponge est l'un des hommes qui témoignent de la renaissance de la poésie à notre époque »<sup>896</sup>. Suit cette définition du genre : « Le plus bel acte de souveraineté de l'homme sur l'univers. Par la seule vertu de la parole, le poète domine la vie du monde en l'unissant à la sienne ». En cela, l'effort de nomination de Ponge, malgré le paganisme qu'il affiche, est une entreprise adamique, et son œuvre revêt aussi une importance « pour notre vie spirituelle et morale »<sup>897</sup>. C'est la même conception de la poésie comme activité spirituelle qui prévaut encore dans le compte-rendu qu'André Rousseaux fait en 1952 de *La Rage de l'expression* et de *L'Araignée, publiée à l'intérieur de son appareil critique*. Citant la phrase de « L'Œillet », « est-ce là poésie ? », il donne la réponse de Ponge (« je n'en sais rien, et peu importe ») avant de proposer la sienne, sans ambiguïté : « La poésie habite ces poèmes »<sup>898</sup>. Il se désolidarise en cela de la vision matérialiste que Georges Garampon donne de l'œuvre, « nulle vie proprement poétique ne [lui paraissant] pouvoir prendre racine dans une pensée matérialiste »<sup>899</sup>.

Bien que les positions philosophiques et politiques défendues par l'un et l'autre lecteurs soient opposées, les interventions de Claude-Edmonde Magny et d'André Rousseaux présentent un certain nombre de convergences : elles postulent toutes deux une présence de la poésie dans les œuvres (même sous la forme amoindrie d'un désir de poésie), et s'appuient sur une conception *a priori* du genre. Cette conception, commune aux deux critiques, fait de la poésie une activité spirituelle qui présuppose une transcendance, que cette présupposition disqualifie l'œuvre ou en fonde au contraire la valeur. Par l'affirmation du caractère poétique des œuvres contre l'intention générique

<sup>893</sup> *Ibid.*

<sup>894</sup> « Il y a en Ponge un matérialiste et un surréaliste impénitent dont les routes divergent *parfois* » (*ibid.*, nous soulignons).

<sup>895</sup> *Ibid.*

<sup>896</sup> A. Rousseaux, « Francis Ponge ou la nature des choses », *Le Figaro littéraire*, 9 avril 1949, p. 2.

<sup>897</sup> *Ibid.*

<sup>898</sup> A. Rousseaux, « Deux œuvres de Francis Ponge », *Le Figaro littéraire*, 25 octobre 1952, p. 2.

<sup>899</sup> *Ibid.*

auctoriale, ces prises de position sont assez radicales. A première vue, ces lectures semblent faire échec à la stratégie anti-poétique de Ponge, la poésie étant restaurée sans ambiguïté dans ses œuvres. Il est néanmoins remarquable que ces deux lecteurs citent des phrases de ses textes posant la question de leur statut générique, ce qui les amène à expliciter leur propre position à l'égard du genre, et les déterminations éthiques et politiques de leur lecture. En cela, la déstabilisation générique produit, même paradoxalement, une lecture de parti pris.

Dès la parution des *Proêmes*, le statut générique des textes de Ponge fait problème, qu'il s'agisse de nier le statut d'œuvre à ce que Paulhan qualifiait lui-même de « brouillons », ou de s'interroger sur l'articulation de ce nouveau recueil avec *Le Parti pris des choses*. La réaction la plus violente et la plus épidermique est celle que Maurice Saillet publie dans *Le Mercure de France*. Il précise d'emblée que la désignation générique relève chez lui d'un usage évaluatif, la poésie se trouvant au sommet de l'échelle des valeurs, et cite Paulhan, qu'il critique par ailleurs violemment à travers Ponge, à l'appui de sa démarche : « En fait, nous appelons couramment *poètes* les prosateurs qui nous plaisent ; mais *prosateurs* les poètes qui nous ennuient »<sup>900</sup>. Mais, alors que cette phrase est pour Paulhan un état de fait qu'il déplore, Saillet en retourne délibérément le sens, et fait sien cette désignation générique évaluative. C'est selon cette échelle de valeur qu'est jugé l'auteur des *Proêmes* : « Quant à Francis Ponge, qui nous ennue plus souvent qu'à son tour, il nous est aussi difficile de l'appeler prosateur que poète. C'est pourquoi nous ne l'appelons pas du tout »<sup>901</sup>. Malgré le titre de l'article, « Le proète Ponge », qui retourne le genre (ré)inventé par l'auteur pour disqualifier son œuvre, Saillet se refuse radicalement à réaliser le programme du texte, qui vise précisément à engager le lecteur dans un acte de nomination. Toutefois, malgré ce refus de coopérer, Saillet est amené à expliquer plus précisément ce qu'il entend par poésie. Elle exclut les réalités prosaïques, et le critique est particulièrement choqué par l'« affolant morceau de littérature sur les menstrues des statues »<sup>902</sup>. *Proêmes* le conduit aussi à reconsidérer rétrospectivement *Le Parti pris des choses*, composé de « pièces touchantes », qui lui avaient plu par leur « côté "fait à la main" pendant les veillées d'hiver au fond de quelque campagne »<sup>903</sup>. Mais, à la lecture du second recueil, certains traits du premier apparaissent, qui lui ôtent finalement ses qualités « poétiques » : *a posteriori*, Saillet relève ainsi dans *Le Parti pris des choses* le « sérieux qui proscriit tout emportement lyrique »<sup>904</sup>, la « chape de plomb que [les textes de Ponge] imposent à notre imagination »<sup>905</sup>, et surtout le didactisme, radicalement incompatible avec l'écriture

<sup>900</sup> M. Saillet, « Le proète Ponge », *Mercury de France*, CCCV, juin 1949, p. 305.

<sup>901</sup> *Ibid.*

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 307. Maurice Saillet fait ici allusion à « La Loi et les prophètes » : « Les statues se réveilleront un jour en ville avec un bâillon de tissu-éponge entre les cuisses » (*PR*, I, 194).

<sup>903</sup> *Ibid.*

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 308.

littéraire, et qui rattache le recueil « tour à tour aux guides Roret, au journal *Rustica*, aux manuels élémentaires de physique et chimie »<sup>906</sup>.

Par son caractère épidermique, cet article rend particulièrement visibles les effets provoqués par le recueil : son hétéroclisme, son prosaïsme, l'excluent de la poésie, entendu comme paradigme de la valeur littéraire. Saillet est ainsi amené, comme Claude-Edmonde Magny et André Rousseaux, à expliciter sa conception du genre. L'attention au matériau verbal que réclame l'œuvre, constituant une réponse aux lectures philosophiques trop centrées sur « les idées », est également perçue comme anti-poétique, Ponge étant qualifié d'« endoctriné du langage »<sup>907</sup>. Alors que, pour Sartre, l'intérêt porté aux signes linguistiques, considérés en eux-mêmes, rattache Ponge au genre poétique, il est considéré comme un obstacle à cette appartenance générique par ceux qui font du déploiement d'un imaginaire personnel et de l'élévation lyrique les caractéristiques de l'expression poétique<sup>908</sup>. Enfin, la réaction de Saillet révèle également l'efficacité de la stratégie de Ponge consistant à déstabiliser l'œuvre antérieure en l'insérant dans un parcours qui la relativise et en modifie le sens après-coup : la relecture du *Parti pris des choses* à partir de *Proèmes* est sur ce plan emblématique.

Les *Proèmes* déroutent en effet nombre d'amateurs du *Parti pris des choses*. Ainsi, Claude Roy ne considère pas le livre comme une œuvre à part entière, et y voit des « carnets de notes, les préparations, les parenthèses, les hésitations de son œuvre », portant sur l'ensemble un jugement mitigé : « Peut-être me trompé-je, mais beaucoup de notes ne méritent pas d'être publiées même si elles ont mérité d'être écrites »<sup>909</sup>. Sans que cela conduise à une condamnation univoque du livre, la conception du poème comme objet fini empêche malgré tout de considérer pleinement le livre de 1948 comme une œuvre. L'article de René Etiemble, « Trois exercices de style », indique dès l'abord cette même difficulté à appréhender ce texte. Etiemble évoque dans le même article *Au Château d'Argol* de Gracq, et les *Exercices de style* de Queneau. Ce regroupement indique que les *Proèmes*<sup>910</sup> ne sont pas envisagés à l'aune de la seule poésie. Les lignes consacrées à Ponge se détournent des problématiques envisagées par Sartre, pour se placer sur le terrain désigné par l'auteur comme le sien propre, même si ce déplacement

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>906</sup> *Ibid.*

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>908</sup> *Proèmes* constitue donc un objet incongru voire inadmissible, que la poésie soit considérée *a priori* comme un objet noble ou suspect. La réaction de Jean Wahl dans *Les Temps modernes* se rapproche ainsi étrangement par sa violence de celle de Maurice Saillet : « Nous sommes tombés de Char en Ponge. Je ne comprends pas Char ; mais je comprends que Ponge n'est rien, et a manqué le projet qu'il faisait d'être au ras des choses. [...] Ponge, il faut bien le dire, c'est bien souvent du bavardage autour des choses, barbotant dans un marécage, n'arrivant pas à s'en dépêtrer » (J. Wahl, « Autres pages de journal », *Les Temps modernes*, n° 152, octobre 1958, p. 757).

<sup>909</sup> C. Roy, « *Proèmes* et *Le Peintre à l'étude* », *Les Lettres françaises*, 3 septembre 1949, p. 2.

est formulé ironiquement : « Je renoncerai à examiner dans quelle mesure M. Ponge a fait œuvre de poète matérialiste, et s'il a commencé à "relier dialectiquement" les éléments de son grand œuvre » ; Etiemble renonce également à commenter le dessein humaniste - ou non - de Ponge, « [omettant] tout autre souci que de mots et de métier »<sup>911</sup>. Mais, même de ce point de vue, les nouveaux textes de Ponge sont insatisfaisants, et n'apparaissent que comme des « exercices » préparant les véritables réalisations poétiques, dont d'autres écrivains plus accomplis se chargent pour le moment :

**Rien ne manque : pas un gravat, pas une erreur ; tout le « déblai » nous est offert. J'aime que M. Ponge nous montre ainsi le cas qu'il fait de « l'épaisseur sémantique », ou les secours qu'on doit recevoir des dictionnaires. Sans Littré, point de Saint-John Perse ; point de « plaint chant des neiges ». Point de charmes dans *Charmes*, sinon par les ruses de l'étymologie**<sup>912</sup>.

Les « exercices pongiens » démontent les ruses étymologiques, mais ne sauraient constituer un aboutissement : ils « préparent à la grandeur »<sup>913</sup> qu'est le poème. *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa*, et *Proèmes* sont donc à cette date perçus comme un écart isolé dans une œuvre qui dans son ensemble demeure poétique. Le parcours critique d'Etiemble est de ce point de vue significatif du fait que la direction nouvelle de l'œuvre s'impose peu à peu, et que cet écart par rapport aux attendus de la poésie ne peut plus être considéré comme insignifiant. En 1950, il revient une nouvelle fois sur Ponge dans *Les Temps modernes* : Etiemble se révèle un lecteur attentif de l'œuvre, citant *Matière et mémoire*, pourtant diffusé à très peu d'exemplaires, et la « Tentative orale », qui n'a paru qu'en revue, en 1947, dans les *Cahiers de la Pléiade*. Et si l'estime pour « le poète » se lit encore dans ces lignes, Etiemble se montre perplexe, se demandant même « s'il n'aime pas à contresens »<sup>914</sup>, et si l'appel à la grandeur qu'il avait précédemment formulé, refusé par l'œuvre, n'est pas contraire à la logique propre de Ponge :

**Les Proèmes assurément m'ont déçu, agacé par endroits, d'abord parce qu'il est temps pour Francis Ponge et pour tout le monde, d'en finir avec les exordes et les entrées en matière, et que, si je me réjouissais de discerner dans les brouillons de *L'Œillet*, de *La Guêpe*, ou du *Mimosa*, les promesses de la grandeur, c'était pour désormais exiger la grandeur promise**<sup>915</sup>.

Toutefois, à la lecture de la « Tentative orale », découverte par hasard trois ans après sa publication, cette attente est déçue. Bien plus, la grande discursivité de cette « Tentative », et la variété formelle que Ponge y revendiquent, mettent en cause la

<sup>910</sup> Etiemble traite en fait dans ce texte également de la plaquette *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa* (R. Etiemble, « Trois exercices de style », *Les Temps modernes*, n° 23-24, août 1949, p. 519-532).

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 529.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 532.

<sup>914</sup> R. Etiemble, « Pour Francis Ponge », *Les Temps modernes*, n° 55, mai 1950, p. 2088.

<sup>915</sup> *Ibid.*, p. 2087.

poéticité particulière qu'Etiemble avait d'abord admirée chez l'auteur. C'est donc conscient du désaccord qui le sépare de Ponge qu'Etiemble affirme ce qui l'attache à son œuvre : « L'unité de cette œuvre, elle est, sera, rhétoricienne : poétique »<sup>916</sup>. Ce faisant, il constate lui-même que, lisant Ponge contre ses intentions affichées, c'est encore avec ses mots qu'il s'exprime : « Je me figurais n'aimer point les *Proèmes* et constamment je m'y réfère. Quelle ingratitude, si je ne leur savais gré de me corriger de la *Tentative orale* »<sup>917</sup>. Avec le temps et les « explications » de Ponge, l'unité poétique de l'œuvre est bien perçue comme contraire au projet auctorial lui-même, et la différenciation qu'opère Ponge à l'égard de cette attente est entendue.

Selon une optique toute différente, qui ne définit certes pas la poésie comme entreprise rhétoricienne, André Rolland de Renéville, ancien collaborateur du *Grand Jeu*, où il y défendait la ligne d'une « métaphysique expérimentale »<sup>918</sup>, reproche également à *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa* son manque d'unité. Ce défaut éloigne Ponge d'une véritable démarche poétique, et empêche de considérer son livre comme une œuvre à part entière : citant à son tour la question initiale de *L'Œillet* (« Est-ce là poésie ? »), Rolland de Renéville y apporte une réponse négative qui, selon l'usage évaluatif qu'il fait du terme, est clairement une dévalorisation de l'ouvrage, qui « s'apparente davantage aux notations d'un grand prosateur comme Jules Renard, qu'à celles d'un poète dont le rôle est, à l'inverse du précédent, de passer outre aux attributs particuliers de l'objet en cause, pour mettre à nu ses correspondances et le replonger dans l'unité originelle »<sup>919</sup>. La plaquette publiée par Mermod en 1946 n'est donc qu'un « résidu poétique qui s'apparente davantage aux énigmes de Nostradamus qu'à celles de Mallarmé »<sup>920</sup>. En cela, cette dernière publication diffère selon Rolland de Renéville d'autres écrits de Ponge où, malgré son « système » anti-romantique et anti-surréaliste, il faisait preuve d'art, « c'est-à-dire [de] fantaisie personnelle, [de] singularité, [d']invention, [de] surprise, enfin [de] tout ce dont témoignent les écrits de Ponge, et qui nous permet de le nommer un vrai poète »<sup>921</sup>.

Comme souvent, le nom de « poète » fonctionne autant comme jugement de valeur que comme description générique des textes. Néanmoins, cet usage axiologique s'appuie sur une conception du genre assez précise, où la part faite à la subjectivité et à l'imaginaire joue un rôle central. Il s'agit donc de sauver Ponge, en soulignant ce qui malgré tout reste poétique dans sa démarche, en dépit de la publication de textes qu'on

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 2090. S'il réclame « l'unité » de l'œuvre contre la « variété » revendiquée par l'auteur, notons qu'Etiemble identifie « rhétorique » et « poétique », ce qui consiste bien à prendre acte d'une leçon pongienne.

<sup>917</sup> *Ibid.*, p. 2092.

<sup>918</sup> Voir Y. Leclair, article « Le Grand Jeu » in M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, op. cit., p. 314.

<sup>919</sup> A. Rolland de Renéville, « Sur un livre de Francis Ponge », *La Nef*, n° 30, mai 1947, p. 122.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>921</sup> *Ibid.*

ne peut considérer comme des œuvres à part entière.

Jaccottet, lecteur attentif de Ponge, dont il tirera des leçons personnelles, exprime lui aussi une réticence certaine à l'égard de l'« objectivisme absolu » recherché selon lui dans *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa*. C'est au nom d'une certaine idée de la poésie, qui fasse place à la subjectivité, et de la nécessité d'aboutir malgré tout à un poème, que ses réserves s'expriment. Comparant le livre de Ponge aux carnets de Rilke, où se lisent un souci commun d'objectivité, un même recours au dictionnaire, Jaccottet conclut : « Je ne puis considérer ces textes [de Ponge] que comme une ascèse (au sens, premier, d'exercice) », qui nécessite d'être dépassée, comme Rilke a dépassé l'étape des *Nouveaux Poèmes*, où, déjà, il ne présentait que « le poème achevé », là où « Ponge se plaît à nous dévoiler (non sans quelque ironique artifice) sa naissance laborieuse »<sup>922</sup>. « Est-ce là poésie ? » : Jaccottet cite à son tour la question inaugurale de « L'Œillet ». Cela l'amène à préciser ses propres conceptions du genre, et à émettre finalement à un jugement réservé sur les textes dont il parle : « La poésie que je crois la plus haute n'a aucune raison de chercher à supprimer le sujet. Car l'objet finalement n'est objet que pour un sujet. [...] Souhaitons donc que les exercices de Ponge ne soient qu'une étape »<sup>923</sup>.

Ces premiers témoignages critiques font apparaître l'incongruité des ouvrages que Ponge fait paraître dans le paysage poétique de l'immédiat après-guerre. Mis à part André Rousseaux, qui les considère comme des œuvres à part entière, peu de lecteurs leur accorde ce statut : « exercices », « brouillons », « ascèse », les mots employés, qu'ils le soient de manière péjorative ou non, traduisent un embarras certain face à ces livres qui se donnent comme des œuvres mais n'en présentent pas les caractéristiques attendues. Les ouvrages de Ponge objectent à la poésie, et, même si ces textes suscitent désarroi, colère ou malentendus, on peut néanmoins noter la grande efficacité de la stratégie de Ponge consistant à thématiser la déstabilisation générique. « Est-ce là poésie ? », la question placée à l'ouverture de « L'Œillet », est très souvent reprise, et amène les lecteurs à expliciter leurs propres partis pris concernant la poésie. Plus généralement, la poésie cesse d'être une évidence, et Ponge requiert qu'on s'explique à son propos. Qu'il s'agisse de reconnaître l'auteur poète malgré lui, pour l'en blâmer (Claude-Edmonde Magny<sup>924</sup>) ou pour l'en louer (André Rousseaux), de lui refuser absolument ce titre (Saillet) ou plus couramment de ne pas le trouver assez poète dans ses derniers écrits (Jaccottet en 1947, Etiemble, Claude Roy), parler de Ponge contraint à expliciter ce que l'on attend de la poésie, à interroger le savoir que l'on a ou croit avoir à son propos, à exprimer ce que l'on accepte ou non de placer dans cette catégorie<sup>925</sup>. A travers ces

<sup>922</sup> P. Jaccottet, « *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa*, par Francis Ponge », *Formes et couleurs*, n° 2, 1946, p. 14.

<sup>923</sup> *Ibid.*

<sup>924</sup> On pourrait également rattacher Léon-Gabriel Gros à cette position, même si ce reproche n'est qu'à-demi sérieux. Il prend un sens tout différent de celui adressé par Claude-Edmonde Magny, et souligne les limites de l'antilyrisme de Ponge : si Gros relève, dans les textes qui composeront *La Rage de l'expression*, un rejet salubre de « l'exaltation sentimentale », il regrette pourtant la persistance de certains procédés de « ravissement », et d'expressions « poétiques en soi » dans *Le Parti pris des choses* (L.-G. Gros, « Francis Ponge ou la rhétorique humanisée », *Les Cahiers du sud*, XXVI, second semestre 1947, n° 286, p. 1015-1016). Nous reviendrons plus loin sur ces interprétations, radicalement opposées à celles que nous avons jusqu'à présent étudiées.

partis pris dans la catégorisation générique des textes, ce sont aussi des conceptions du sujet, des liens entre la parole et le réel, donc la manière de se référer au monde qui sont en jeu.

Toutefois, un certain nombre de commentateurs considèrent les publications postérieures à 1945 comme des créations à part entière et, quels que soient l'importance qu'ils leur confèrent et l'approfondissement des analyses qu'ils choisissent d'y consacrer, s'interrogent sur leur portée. En 1949, Roger Nimier relit ainsi le parcours de Ponge à la lumière des textes qui composeront en 1952 *La Rage de l'expression*, et discerne dans *Le Parti pris des choses* un désir de connaissance qui apparente la posture de Ponge à celle du « savant qui observe dans son microscope »<sup>926</sup>. Roger Nimier voit ainsi dans l'œuvre publiée à cette date par « cet "artiste en prose" » un effort de connaissance, propre à renouveler le genre poétique. Selon lui, Ponge « est plus neuf que ses confrères »<sup>927</sup>, et sa nouveauté réside dans cet effort de combinaison nouvelle des savoirs : « La réconciliation des sciences qui s'ignorent risque de se produire au niveau le plus simple : telle est peut-être la tâche du poète »<sup>928</sup>. Pour brèves que soient les analyses consacrées à Ponge, Roger Nimier prend au sérieux son ambition de connaissance ; plutôt que de confronter la compatibilité des textes à une définition préalable de la poésie, il s'agit de voir en quoi l'œuvre renouvelle le genre lui-même<sup>929</sup>.

L'évolution de Philippe Jaccottet est également significative du fait que la mise en question de la poésie est peu à peu perçue par certains comme un acte d'écrivain significatif. Alors que, en 1947, Jaccottet était réticent à accorder une pleine dignité d'œuvre aux « exercices » de *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa*, il revient sur ces mêmes textes en 1952, lors de leur reprise dans *La Rage de l'expression*, livre dans lequel il voit une continuité de l'œuvre, où le plaisir de lecture est suscité par « la force du style »<sup>930</sup>. L'effort de Ponge pour se dégager d'une langue poétique mue par un désir d'élévation, en faisant place aux tâtonnements, hésitations, n'est plus perçu comme une incongruité

<sup>925</sup> Mentionnons une autre position possible, il est vrai isolée, consistant à reprocher à Ponge de se vouloir poète sans l'être : en 1952, Robert Champigny loue le « dessein anti-poétique » de Ponge, et apprécie en lui « le prosateur » et « le moraliste », mais se dit « chagriné », car « Ponge s'est présenté comme poète et c'est comme poète aussi que Sartre a admis Ponge » (R. Champigny, « Le Parti pris de Ponge », *French Review*, XXV, n° 4, février 1952, p. 260).

<sup>926</sup> R. Nimier, « Visages de la poésie », *Liberté de l'esprit*, mars 1949, repris dans *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 232.

<sup>927</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>929</sup> Il est intéressant de voir que le romancier Nimier fait preuve d'une plus grande souplesse à l'égard des canons poétiques que lorsqu'il s'agit de commenter un roman qui malmène personnages et intrigue, et n'est selon lui qu'une « bouillie de trois cents pages », comme il l'écrit de *Martereau*. La polémique qu'engage Ponge avec Sartre dans l'après-guerre n'est peut-être pas non plus sans lien avec la bienveillance de Nimier à son égard.

<sup>930</sup> P. Jaccotet, « La Rage de l'expression », *La nouvelle Revue de Lausanne*, 25 juin 1952, p. 1.

déroutante, mais comme un geste fort, dont Jaccottet tire des leçons personnelles, afin d'élaborer un lyrisme plus mesuré<sup>931</sup>. Le texte qu'il consacre au « Soleil », dans le numéro d'hommage de la *NRF*, est également significatif de la prise en compte de cette évolution de Ponge, évolution qui constitue un garde-fou contre l'aspiration au haut langage, sans exclure tout élan poétique, ce en quoi l'œuvre constitue un outil privilégié pour élaborer un lyrisme renouvelé, auquel aspire Jaccottet. La rupture opérée par Ponge est dans ce texte le geste fort qui « [saisit] » d'abord Jaccottet : avec « Le Soleil », « Ponge témérairement bousculait sa perfection et sa mesure, culbutait sa réussite antérieure, sortait, réussissait brillamment à sortir des définitions où l'on avait pu l'enfermer »<sup>932</sup>. Des réserves quant aux expérimentations jugées trop techniques ou « objectives » des livres précédents subsistent<sup>933</sup>, mais « Le Soleil » incarne pour Jaccottet un équilibre retrouvé entre le sacrifice de « toutes les sortes de charmes même les plus pures à [une] recherche d'exactitude », et la préservation d'un certain lyrisme, Ponge manifestant « dans le cas particulier de ce poème, cet élan, cette contention de tout son être, cette force du regard, cette chaleur, cette jubilation qu'il tire à la fois du mystère du monde et du mystère du langage »<sup>934</sup>. Si Jaccottet salue ainsi dans « Le Soleil » ce qu'il perçoit comme le dépassement d'une phase technicienne et formaliste de mise en cause radicale du poème, il considère néanmoins que la mise en question des « charmes » de la poésie est le préalable à la force de l'œuvre, qui s'appuie aussi sur ce travail négatif pour atteindre à « l'épaisseur du monde ».

Dans une perspective voisine, les déclarations anti-poétiques de Ponge sont considérées par Du Bouchet comme un acte créateur fort, qui engage un rapport au réel et à la langue. Il voit ainsi dans « Le Verre d'eau » un « *journal* à maint égard comparable au très beau et trop peu connu *Carnet du bois de pins* », où il est question « encore, de l'homme enchevêtré vif au monde, à la fois défini et détruit par cet enchevêtrement »<sup>935</sup>. Cette parole vraie est étroitement liée dans le propos de Du Bouchet à la posture anti-poétique de Ponge : « Ce trouble, ce défaut de transparence, notre déchet nocturne, Ponge cherche si peu à le cacher qu'il écarte patiemment une à une les trouvailles poétiques qui pourraient *faire illusion* »<sup>936</sup>. En écartant la poésie, Ponge parvient à parler

<sup>931</sup> *Requiem*, que Jaccottet publie en 1947, manifestait un souci d'élévation à un style sublime. *L'Effraie*, qui paraît en 1953, après son arrivée à Paris et sa rencontre avec Ponge, fait preuve d'un lyrisme plus maîtrisé (voir H. Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 2000, p. 53-64). La leçon que Jaccottet retire de Ponge est de longue portée, et trouve son expression la plus visible dans *La Promenade sous les arbres*, paru en 1957.

<sup>932</sup> P. Jaccottet, « Remarques sur le soleil », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 398.

<sup>933</sup> « Il a pu arriver que Ponge, opposé à des objets qui le touchaient moins que le Soleil, s'enfonçât davantage dans l'épaisseur du langage que dans celle du monde, et donnât ainsi l'impression de n'être qu'une sorte de technicien » (*ibid.*, p. 402).

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>935</sup> A. Du Bouchet, « Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, avec des lithographies de Eugène de Kermadec », *Critique*, VII, n° 45, février 1950, p. 182.

<sup>936</sup> *Ibid.*

pour *nous*, dans un désir de fidélité au réel, et de vérité. C'est bien dans le geste de rupture que réside la portée de la parole de Ponge selon Du Bouchet : « Ponge a d'ores et déjà imprimé à la poésie un mouvement de remous qui la refoule dans une voie essentielle encore imprévisible »<sup>937</sup>.

Mais c'est dans les *Cahiers du Sud*, à travers de nombreux articles signés de deux écrivains, Léon-Gabriel Gros et Jean Tortel, l'ami de Ponge rencontré dans la Résistance, que les nouvelles publications font l'objet de l'accueil le plus favorable : elles y sont perçues comme un geste efficace pour lutter contre les exigences d'engagement et contre le sentimentalisme lyrique. Dans l'article qu'il consacre au *Parti pris des choses*, Jean Tortel insiste déjà sur la portée anti-surréaliste du recueil, et, au-delà, anti-lyrique, cet anti-lyrisme se manifestant d'abord par un travail rigoureux sur le langage : « On pourrait définir le poème : un objet qui se nomme. [...] *Le Parti pris des choses* n'ouvre pas la porte à l'incertain de la rêverie »<sup>938</sup>. La leçon pratique de l'œuvre, telle que l'énonce Tortel à la fin de son texte, tire sa force de ce parti pris qui va à rebours de la lecture surréaliste de Rimbaud : « On dirait trop peu en disant que Ponge nous apprend à voir. Il nous invite à effectuer un minutieux et intense règlement de tous nos sens (et l'on pense à un anti-Rimbaud) »<sup>939</sup>. C'est aussi un livre porteur de leçons pratiques que Tortel voit dans les *Proêmes* : l'effort pour s'extraire de toute métaphysique et des théories abstraites est un moyen de connaissance qui est mis à disposition de tout un chacun, et Francis Ponge fait selon Tortel « tout son possible pour connaître ce qui appartient (d'où l'inventaire) à *votre* situation et pour l'améliorer (d'où les règles d'action morale et sociale) »<sup>940</sup>. En cela, les *Proêmes* franchissent un pas de plus par rapport au *Parti pris des choses*, dans la mesure où ils donnent à lire le passage de pièces « violemment lyriques » au « calme (relatif) »<sup>941</sup> des textes plus tardifs, et, se déployant dans le temps, mettent en valeur la relativité de toute chose, de sorte que « l'œuvre de Francis Ponge perd [...] tout caractère mystique »<sup>942</sup>.

Non seulement Tortel considère *Proêmes* comme une œuvre à part entière, mais il les présente donc comme un dépassement du *Parti pris des choses*, qui se trouve relativisé, et en cela modifié rétrospectivement, comme l'indique l'introduction de l'article : les *Proêmes* sont « le seuil de l'édifice pongien, dont *Le Parti pris des choses* n'est, on le voit dès à présent, qu'une aile ou même, vraiment, le vestibule »<sup>943</sup>. En montrant un

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>938</sup> J. Tortel, « Le Parti pris des choses », *Cahiers du sud*, août-septembre 1944, repris dans *Francis Ponge, cinq fois*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 10

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>940</sup> J. Tortel, « Proème à Francis Ponge », *Cahiers du sud*, premier semestre 1949, repris dans *Francis Ponge, cinq fois, op.cit.*, p. 16-17, nous soulignons.

<sup>941</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 21

« effort » pour acquérir un art, *Proêmes* confirme le refus du relâchement surréaliste et le caractère « classique »<sup>944</sup> de l'entreprise de Ponge, tout en lui conférant une dimension dynamique, celle d'une « œuvre "in progress" »<sup>945</sup>. Avec ce prolongement de son œuvre, Ponge réaffirme donc la destination humaine de ses écrits, élabore un type de connaissance et d'action propres à l'écriture - et en cela il permet de contrer la mise hors jeu de la poésie opérée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* - tout en se refusant fermement aux charmes de l'imaginaire et du lyrisme patriotique.

Le troisième article que Tortel consacre à Ponge durant cette période part de ces acquis formulés à partir de *Proêmes*, dont Tortel trouve la confirmation avec la publication de *L'Araignée, publiée à l'intérieur de son appareil critique*, et de *La Rage de l'expression*. « Francis Ponge ou la formulation globale » commence par qualifier ces deux nouveaux livres d'« œuvres "in progress" », dont la principale qualité est d'être « utiles »<sup>946</sup>. A cet égard, les deux publications sont complémentaires (et constituent en un diptyque une « formulation globale »), *L'Araignée* se situant du côté d'une parole poétique cristallisée, tandis que *La Rage de l'expression* donne à lire une parole en cours d'élaboration. C'est du point de vue du rapport à leurs lecteurs que Tortel analyse ces deux œuvres, qui démentent une nouvelle fois radicalement l'anti-humanisme que Sartre avait pu discerner dans le premier Ponge. A propos de *La Rage de l'expression*, Tortel écrit ainsi : « Le combat que Ponge livre avec rage en vue de l'expression figure sa qualité d'homme dans toute son épaisseur. [...] La formuler [la parole], c'est nous formuler. C'est nous faire ce que nous sommes et par conséquent préparer les routes à l'action qui nous concerne en la déblayant des scories »<sup>947</sup>. L'efficiencia politique est donc pour Tortel solidaire de l'effort de Ponge pour « désaffubler » la poésie. Tortel désigne sans cesse la capacité de cette dernière à susciter un *nous*, une communauté humaine qui au contact de l'œuvre emprunte « les routes de l'action ». L'œuvre appelle ainsi ses lecteurs à se réapproprier le texte dans l'action grâce à la forme du journal d'écriture, « type de texte au présent » où « rien alors ne sépare plus [l'écrivain] du lecteur à qui toutes les pièces d'un procès *qui le concerne* sont confiées »<sup>948</sup>. A l'inverse, *L'Araignée* se situe du côté de la parole poétique cristallisée, le texte renvoie au passé, et la lecture qui le rappelle au présent se fait « effraction »<sup>949</sup>. Si Jean Tortel choisit finalement de qualifier Ponge de poète<sup>950</sup>, ce

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>946</sup> J. Tortel, « Francis Ponge et la formulation globale », *Cahiers du sud*, premier semestre 1949, repris dans *Francis Ponge, cinq fois, op. cit.*, p. 27.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 37, nous soulignons. En énonçant au présent de vérité générale, pour un *nous*, les leçons que dispense l'œuvre, Tortel effectue lui-même la regramatisation qu'appelle l'œuvre, tout en analysant comment les textes parviennent à provoquer ce que Ponge appellera dans *Pour un Malherbe* ce « concernement réel ».

qui est finalement désigné comme la pointe la plus acérée et la plus efficace de l'œuvre est ce qui s'écarte le plus des formes poétiques. Le nom de poète, une fois précisé, garde malgré tout sa valeur laudative.

C'est également comme accomplissement d'une déstabilisation salubre des conventions poétiques que Léon-Gabriel Gros, autre membre du comité de rédaction des *Cahiers du sud*, lit l'œuvre de Ponge. Dès 1945, dans une chronique qu'il intitule « Un lyrisme sans complaisance », Léon-Gabriel Gros constate que, durant la guerre, les poètes ont dû faire des concessions temporaires - « recours à l'éloquence, au développement des images, au langage clair, en définitive à tous les artifices susceptibles de leur attirer un auditoire plus vaste »<sup>951</sup> - mais qu'il est temps pour les écrivains de revenir à une plus grande exigence formelle. Ponge apparaît dans ce contexte, avec Queneau et Michaux, comme une voie possible : « Au lieu de se faire propagandistes, certains s'efforcent de dépasser le lyrisme personnel en se livrant à des expériences de rhétorique qui n'ont plus que de vagues relations avec les exercices purement psychologiques de la génération précédente »<sup>952</sup>. Ce refus de la propagande et de l'engagement direct éloigne Ponge du lyrisme de résistance, et en fait également un rempart contre les dogmes marxistes et existentialistes :

***Le Parti pris des choses constitue sans doute le premier exemple d'un lyrisme matérialiste et trace vraisemblablement les voies à une nouvelle avant-garde, à une école, disons faute de mieux, "objectivante", dont les esprits conservateurs risquent de penser qu'elle constitue un jeu inhumain et dont les militants révolutionnaires se méfient également parce que si elle paraît conforme à la philosophie marxiste elle adopte en fait le postulat dangereux d'une révolution déjà accomplie »***<sup>953</sup>.

Le compte-rendu des deux plaquettes *Le Carnet du bois de pins* et *L'Œillet, La Guêpe, Le Mimosa*, que signe Léon-Gabriel Gros en 1947, marque une certaine déception : « toute cette parodie d'autodestruction, qui nous introduit dans les coulisses du poème, peut bien susciter l'intérêt mais n'emporte pas l'adhésion »<sup>954</sup> ; il y est malgré tout question selon Gros du « destin de la Poésie »<sup>955</sup>. Mais, tout en se refusant à considérer ces œuvres comme non poétiques, il reconnaît l'efficacité de ces textes : en affirmant « *Je ne me veux pas poète. Je crois ma vision fort commune* », Ponge fait pièce à « l'exaltation sentimentale mais encore et surtout au fameux "dérèglement de tous les sens" »<sup>956</sup>.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>950</sup> « Bien qu'il en refuse le titre, nous le lui donnons, si le poète est, depuis Platon, celui qui nomme » (*ibid.*, p. 31).

<sup>951</sup> L.-G. Gros, « Un lyrisme sans complaisance », *Cahiers du sud*, second semestre 1945, p. 501.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 502.

<sup>953</sup> *Ibid.*

<sup>954</sup> L.-G. Gros, « Francis Ponge ou la rhétorique humanisée », *op.cit.*, p. 1019.

<sup>955</sup> *Ibid.*

La posture anti-poétique est également pour René de Solier, écrivain et ami de Ponge, un acte fondateur et fertile, qui place au premier plan le travail matériel sur la langue, et rejette les particularités psychologiques et subjectives traditionnellement associées à la poésie. Le double refus de Ponge, du lyrisme et de l'engagement prophétique, assure à sa parole une portée plus importante, et une efficacité certaine. Dans l'œuvre de Ponge, « la parole dérobe le Moi à son image, fantaisiste et complaisante, alors que "le poète" s'empresse de passer aux états lyriques »<sup>957</sup>. Evitant de faire du langage le « miroir de l'âme, de l'intelligence, des sentiments », Ponge rejette également cette autre forme d'occultation du langage qu'est selon René de Solier la littérature d'idées : « Qui cherche l'idée, ou sa prééminence, fuit le langage »<sup>958</sup>. C'est à partir de cette double rupture, à l'égard de la poésie (lyrique), et des idées, que se manifeste l'efficacité pratique de Ponge, efficacité signifiée chez Solier, comme chez Tortel, par l'emploi du *nous* : « Un seul lieu se propose ainsi : le monde des objets, que nous déchiffrons peu à peu grâce aux recherches de Francis Ponge, tout en tendant vers une nouvelle connaissance de l'homme dans ces "*moments où les proverbes ne suffisent plus*" »<sup>959</sup>. Il est révélateur que la réflexion de Solier, qui lit les écrits postérieurs au *Parti pris des choses* comme une rupture, fasse retour sur *Les douze petits Ecrits* : le refus de la poésie est considéré comme l'aboutissement de l'œuvre, qui donne rétrospectivement leur sens aux livres précédents, et appelle une relecture qui, conformément aux vœux exprimés par Ponge, fasse toute sa place au rôle de l'expérimentation langagière dans l'exploration du « monde des objets ».

C'est également la perspective adoptée par René Micha, qui voit dans la rupture pongienne un aboutissement de son œuvre, jetant les bases d'une appréhension nouvelle de la parole poétique, qui l'émancipe des discours philosophiques :

***Il paraît malaisé au philosophe, ou au poète philosopant, d'imaginer que le langage de l'art et que la poésie même (dès le moment où elle offre, en deçà de ses structures, un sens intelligible), puisse être une fin, non un espace ou un véhicule, ou un mode de réflexion***<sup>960</sup>.

Dans ces lignes, préfigurant à certains égards des théories qui feront, plusieurs années plus tard, de l'intransitivité de l'écriture la caractéristique même de sa littéarité, Ponge apparaît comme l'écrivain à partir duquel peut s'élaborer cette nouvelle conception de l'écriture. Dans cette perspective, « on peut se demander si les derniers écrits ne constituent pas l'aboutissement *par excellence* des recherches du début, un chef d'œuvre supposant moins la découverte d'un objet que sa définitive création par le langage »<sup>961</sup>.

Dès 1949, l'œuvre de Ponge apparaît (parmi d'autres) comme un recours et un

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 1015.

<sup>957</sup> R. de Solier, « Douze petits Ecrits ou l'Emulsion du Langage », *Synthèses*, XI, n° 122, juillet 1956, p. 465.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. 464. La citation est tirée des « Notes d'un poème (pour Mallarmé) » (*PR*, I, 182).

<sup>960</sup> R. Micha, « Sur Francis Ponge, "poète vêtu comme un arbre" », *op. cit.*, p. 50.

exemple, dans le cadre d'une autre tentative de redéfinition de l'écriture littéraire contre l'existentialisme : celle que Maurice Blanchot conduit dans *La Part du feu*. « La Littérature et le droit à la mort », dernier essai du livre, consacre ainsi plusieurs pages au *Parti pris des choses*, mais aussi au *Carnet du bois de pins* et aux autres textes qui composeront *La Rage de l'expression*. Blanchot s'en prend dans cet essai à la « littérature d'action » qui, enjoignant l'écrivain à écrire pour un public déterminé<sup>962</sup>, conforme ce public à l'illusion que le monde lui est donné dans la littérature, et se prive de toute liberté : « Le lecteur ne veut pas d'une œuvre écrite pour lui, il veut justement une œuvre étrangère. [...] L'auteur qui écrit précisément pour un public, à la vérité, n'écrit pas : c'est ce public qui écrit et, pour cette raison, ce public ne peut plus être lecteur »<sup>963</sup>. En cela, la littérature d'action est mystificatrice, et occulte les processus de lecture et d'écriture mêmes. Le véritable travail de l'écrivain, et ce qui fonde sa liberté (entendue ici en un sens non sartrien), est donc de prendre acte du défaut ontologique de toute parole, qui l'éloigne irrémédiablement de l'action : « Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. [...] Il est donc précisément exact de dire, quand je parle : la mort parle en moi »<sup>964</sup>. L'effort propre de la littérature, dans cette perspective, est de se tourner vers « la réalité des mots », et de faire du nom « une boule concrète, un massif d'existence »<sup>965</sup>, contre la « prose significative », qui croit pouvoir « exprimer les choses dans un langage qui les désigne par leur sens »<sup>966</sup>. C'est à ce stade de son raisonnement que Blanchot fait intervenir Ponge : « Et voici un homme qui observe plus qu'il n'écrit : il se promène dans un bois de pins, regarde une guêpe, ramasse une pierre »<sup>967</sup>. L'enjeu est pour Blanchot de renverser l'impression première que peuvent donner les écrits de Ponge de renvoyer simplement aux objets du monde, pour souligner au contraire en quoi ils font percevoir le défaut ontologique du langage, qui est leur objet premier : « Ces descriptions, œuvre d'une prose parfaitement significative, qui ne croit les comprendre ? Qui ne les met au compte du côté clair et humain de la littérature ? »<sup>968</sup>. C'est finalement sur la part sombre, négative, de l'écriture pongienne, qu'insiste finalement Blanchot : « Ponge

<sup>961</sup> *Ibid.* On pourrait rapprocher de cette lecture de René Micha celle que propose Franz Hellens, pour qui *Proèmes* et *Le Peintre à l'étude* sont « deux grands coups de gong dont le son ne s'est pas encore arrêté, ne s'arrêtera plus, auxquels vient s'ajouter un troisième, plus récent : *Liasse* » (F. Hellens, « La Nouveauté de Francis Ponge », *La Revue de Culture européenne*, n° 8, 4<sup>e</sup> trimestre 1953, p. 207).

<sup>962</sup> On songe notamment au troisième chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, intitulé « Pour qui écrit-on ? ».

<sup>963</sup> M. Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 299.

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 312-313.

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>966</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>967</sup> *Ibid.*

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 322.

surprend ce moment pathétique où se rencontrent, sur la lisière du monde, l'existence encore muette et cette parole, on le sait, meurtrière de l'existence » ; il exprime « non l'existence d'avant le jour, mais l'existence d'après le jour : le monde de la fin du monde »

969 .

Ces derniers mots de Blanchot se rapprochent des conclusions de Sartre : mais là où l'attention trop grande portée aux mots amenait Ponge à un échec, selon Sartre, cette part faite à la négativité de la parole, « meurtrière de l'existence », fait au contraire de Ponge un exemple du paradigme de l'écriture littéraire que Blanchot tente de définir.

Qu'elles se fassent de l'intérieur de la poésie ou depuis un lieu plus vaste qui tente d'embrasser la littérature dans son ensemble (Blanchot), ces interventions font de l'œuvre de Ponge telle qu'elle commence à s'apercevoir dans l'après-guerre une source de renouvellement, et un corpus qui donne des outils pour repenser le lyrisme (Jaccottet, Du Bouchet), ou pour lutter activement contre le subjectivisme poétique (Tortel, Léon-Gabriel Gros) et fonder l'autonomie de la parole littéraire à l'égard des injonctions marxistes et existentialistes.

Si Ponge est encore peu visible, si ses derniers écrits sont par un certain nombre de lecteurs considérés comme des extravagances négligeables, néfastes ou scandaleuses, la singularité de son œuvre est cependant reconnue, et constitue même pour certains un modèle d'écriture agissante, fournissant des armes littéraires et théoriques porteuses de renouvellement.

Cette position paradoxale de reconnaissance et d'invisibilité est perceptible dans l'appel de plusieurs commentateurs pour que l'œuvre cesse de paraître de façon dispersée en revue ou en plaquettes luxueuses, et soit plus largement diffusée sous forme de livres<sup>970</sup>. Dès 1949, Gaëtan Picon fait de Ponge, avec Michaux, Prévert et René Char, l'un des « quatre poètes majeurs » qu'il distingue dans la « nouvelle littérature ». Contrairement aux deux premiers, il n'a pas selon Picon « cessé de croire à la poésie », mais son œuvre, privilégiant l'objet et « les natures mortes », se singularise du fait qu'elle se situe « aux antipodes du lyrisme traditionnel »<sup>971</sup>. Ponge occupe de même une place de choix dans le tableau critique de la poésie contemporaine que propose Léon-Gabriel Gros. Cet ouvrage se donne pour objet de montrer la vivacité des « recherches en cours » dans la poésie contemporaine, face à une critique devenue indifférente à la poésie, après « le feu de paille lyrique » de la poésie de Résistance<sup>972</sup>. L'auteur consacre son troisième chapitre à Ponge (après Breton et Joë Bousquet), avant

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>970</sup> Du Bouchet regrette ainsi que le *Carnet du bois de pins* soit « trop peu connu », et que *Le Verre d'eau* ne soit disponible qu'en édition de luxe (« Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, avec des lithographies de Eugène de Kermadec, *op. cit.*, p. 182). En 1959 encore, Jaccottet souligne la nécessité d'une étude sur l'ensemble de l'œuvre de Ponge, « quand ses derniers textes, fort nombreux, seront enfin regroupés en volume » (« Erreurs et bonheurs poétiques », *NRF*, n° 77, mai 1959, p. 876).

<sup>971</sup> G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Editions Le Point du jour / Gallimard, 1949, p. 195.

<sup>972</sup> L.-G. Gros, *Poètes contemporains*, deuxième série, Paris, Cahiers du sud, 1951, p.9.

René Char et Henri Michaux. Dans *Le Panorama critique des nouveaux poètes français* que fait paraître Jean Rousselot en 1952, Ponge se trouve en tête de la section « Peut-il y avoir une poésie matérialiste ? », qui regroupe notamment Guillevic et Follain<sup>973</sup>.

Le numéro d'hommage de la *NRF* reflète cette position intermédiaire de Ponge, à la fois en termes de reconnaissance, et de perception de l'œuvre. Ce numéro paraît quelque peu incongru : si Ponge a déjà 57 ans, il n'a publié que quelques livres. Les signatures prestigieuses (Braque, Camus), placées en tête de sommaire, voisinent avec de nombreux articles traduits (Betty Miller, Gerda Zeltner, Piero Bigongiari, José Carner) : il s'agit de manifester l'intérêt et la reconnaissance que suscite l'œuvre, mais cette volonté même confirme *a contrario* que la position de Ponge n'est pas tout à fait assurée. Le contenu des articles révèle également une perception indécise de l'œuvre. D'une part persiste l'image du « poète des objets »<sup>974</sup>, selon le mot de Jean Grenier dans sa présentation, celle d'un écrivain proposant des « bibelots poétiques »<sup>975</sup>, peu soucieux de l'homme<sup>976</sup>. De l'autre, certaines contributions insistent au contraire sur la mise au premier plan de la recherche verbale<sup>977</sup>, et le rôle joué par les textes qui ne se laissent plus décrire comme des poèmes<sup>978</sup>.

<sup>973</sup> Rousselot s'interroge ainsi dans la présentation de la section sur la compatibilité d'un projet matérialiste avec « la poésie, qui, en tout temps et en tout lieu » a eu pour objectif de faire apparaître « des articulations spirituelles que l'homme ne peut contrôler » (*Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, Seghers, 1952, p. 334). A propos de Ponge, Rousselot écrit qu'il est « moins matérialiste qu'il ne le prétend » (*ibid.*, p. 340), et formule malgré lui « une espérance religieuse » (*ibid.*, 335). Les extraits de Ponge sélectionnés sont un fragment du « Galet », la « Promenade dans nos serres », et la fin des « Notes pour un coquillage ».

<sup>974</sup> J. Grenier, « Présentation de Francis Ponge », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 393.

<sup>975</sup> Gerda Zeltner-Neukomm écrit ainsi qu'on a dit « de Ponge qu'il fabriquait des bibelots poétiques, et il est probable qu'il ne s'en défendrait pas. Il tient à mettre sur pied des choses, et rien d'autre : des choses qui servent de jouets aux hommes, de jouets faits de mots » (« Un poète de natures mortes », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 424-425).

<sup>976</sup> Si Betty Miller conclut sur le fait que Ponge est un « écrivain révolutionnaire », il est curieux de constater que l'inventeuse de la formule « Creative method », à qui Ponge a rendu hommage pour s'être détournée de l'étude des idées pour étudier ses textes d'un point de vue formel, est la plus proche de Sartre dans ses analyses, dont elle reprend l'idée d'une hostilité à l'homme : à travers les figures humaines qui apparaissent dans *Le Parti pris des choses*, « nous voyons une fois encore se manifester une certaine hostilité, quelque déplaisir, dans l'image [que Ponge] nous en offre » (« Personne à l'horizon », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 416).

<sup>977</sup> C'est ce renversement par rapport à l'image du « poète des objets » qu'opère Piero Bigongiari, qui par la suite signera un autre article sur Ponge, dans *Tel Quel* : « [Ponge] n'a fait que partir de la science du langage pour y déceler les formes simples des choses. Son langage n'est donc plus un langage analogique » (« Le Parti pris de Ponge », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 418).

<sup>978</sup> Outre la contribution déjà citée de Philippe Jaccottet, l'article d'André Pieyre de Mandiargues, tout en qualifiant de « caprice ou boutade » le rejet par Ponge du titre de poète, insiste ainsi sur la présence chez Ponge d'« une poésie seconde, qui est liée à la brute matière poétique : érosion du concept, éboulement des images, rupture fracassante (ou désagrégation), et puis exploitation des matériaux recueillis » (« Le feu et la pierre », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 407). Notons toutefois que les lectures qui font des déclarations anti-poétiques de Ponge une rupture fondatrice ne sont pas représentées dans ce numéro.

L'année où paraît ce numéro spécial, François Mauriac, dans l'une de ses chroniques au *Figaro littéraire*, ironise sur « La technique du cageot », imaginant (plaisamment ?) qu'elle a dû inspirer un jeune romancier soucieux d'objectivité : Alain Robbe-Grillet<sup>979</sup>. Lequel proteste qu'il n'a rien de commun avec ce Francis Ponge « noyé dans la profondeur des choses »<sup>980</sup>, nageant en plein anthropomorphisme, et qui finalement nie les choses : « Affirmer qu'il parle pour les choses, avec elles, dans leur cœur, revient [...] à nier leur réalité, leur présence opaque »<sup>981</sup>. Au moment où se clôt une première phase de sa réception, Ponge croise donc sur sa route, de loin, bien que cela ne soit pas sans importance pour la suite, un mouvement émergent : le « Nouveau Roman ».

### III.3.2. Sarraute

Si 1956 marque l'aboutissement d'une première étape de la réception de Ponge, elle constitue pour Sarraute un tournant, puisque paraissent cette même année *L'Ere du soupçon* et *Portrait d'un inconnu*, ce dernier livre étant réédité par Gallimard. L'année suivante, *Tropismes* reparaît aux Editions de Minuit. Chacune de ces parutions suscite une activité critique substantielle, et Sarraute devient visiblement un écrivain important. C'est autour de la publication de *L'Ere du soupçon* que se cristallise une réflexion perçue comme collective, bientôt appelée « Nouveau Roman », et qui infléchit notablement la perception des œuvres, comme permet de le constater la réédition des deux premiers livres. Cette évolution rapide étant scandée par ces publications successives, dont chacune, à sa manière, fait événement, notre étude suivra une progression plus strictement chronologique que dans le cas de Ponge.

#### III.3.2.1. LA RÉCEPTION DE *L'ERE DU SOUPÇON*

Malgré le genre à réputation sérieuse de l'essai, *L'Ere du soupçon* suscite un vif intérêt critique qui dépasse largement le cadre des revues spécialisées. Cela tend à confirmer que l'œuvre paraît dans un contexte favorable, où « la crise du roman » est considérée comme un fait établi, reconnu largement, au point que les réflexions sur le roman font l'objet d'un grand nombre de recensions.

La stratégie énonciative de Sarraute, qui se refuse, y compris dans sa prose critique, à défendre un point de vue stable et assignable, n'est pas sans provoquer quelques malentendus. Mais cette difficulté, relevée voire dénoncée par certains critiques, ne les empêche pas de parler de l'œuvre, qui s'impose donc comme un objet de discours. Albert Loranquin regrette ainsi l'hermétisme de l'ouvrage<sup>982</sup>, Pierre de Grandpré s'étonne que, tout en défendant une « forme traditionnelle », « l'analyse psychologique », Sarraute emploie des procédés complexes qui nuisent à l'efficacité de sa démonstration : « Les

<sup>979</sup> F. Mauriac, « La technique du cageot », *Le Figaro littéraire*, 28 juillet 1956, p. 1 et 3.

<sup>980</sup> A. Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », *NRF*, n° 70, octobre 1958, repris dans *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, « Critique », 1961, p. 61

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 62.

phrases paresseuses, gourmandes, grosses de parenthèses et d'incidentes, voilà l'habituel instrument de persuasion de l'auteur »<sup>983</sup>. Sans être critique à l'égard de l'écriture de Sarraute, le chroniqueur de *La libre Belgique* dit sa crainte de n'avoir pas compris l'ouvrage, et de le déformer<sup>984</sup>. La difficulté à identifier le point de vue défendu est également perceptible dans le compte-rendu de *La Gazette de Lausanne*, selon lequel le titre de *L'Ere du soupçon* « peut apparaître aussi bien une vue de l'esprit que l'énoncé d'une constatation », et regrette que « cela reste un peu chinois, un peu vain »<sup>985</sup>. Sans relever particulièrement la difficulté de lecture que présente l'essai, Michel Zéraffa fait de Sarraute une défenseuse de la fiction attristée que le public se tourne davantage vers les biographies ou les récits de voyage, et regrettant que « les auteurs semblent s'excuser de mettre en scène des hommes et des femmes »<sup>986</sup>. Il conclut ainsi : « Nathalie Sarraute montre qu'il est encore possible de "s'engager" dans le roman, c'est-à-dire de se replonger dans l'existence sans honte »<sup>987</sup>. Même des critiques plus spécialisés, comme Claude Mauriac, rencontrent des difficultés à dégager le point de vue que défend véritablement Sarraute. On a vu déjà<sup>988</sup> comment il attribuait à Sarraute elle-même la honte que, au début de « Conversation et sous-conversation », le mot « psychologie » était censé susciter chez les auteurs qui le prononcent : « Elle énonce elle-même une telle affirmation sans baisser les yeux ni rougir, avec l'aplomb, dirait-on, de qui exprime une vérité passée dans le domaine commun. Mais c'est l'assurance se désolidarisant à haute voix de ce dont il se sait complice, sinon même coupable »<sup>989</sup>. Dans l'édition de 1969 de *L'Alittérature contemporaine*, qui reprend une version pourtant modifiée de sa recension de 1956, la difficulté ressentie par Claude Mauriac à démêler les intentions de Sarraute

<sup>982</sup> « On accuse la poésie d'être hermétique ; mais que dire alors de cette manière de concevoir la critique ? » (A. Loranquin, « Nathalie Sarraute - *L'Ere du soupçon* », *Bulletin des Lettres*, XVIII, n° 172, juillet 1956, p. 5).

<sup>983</sup> P. de Grandpré, « Sur la condition présente de l'Art du roman », *Le Devoir* (Montréal), 25 août 1956, p. 24.

<sup>984</sup> L'auteur rattache la pensée de Sarraute à l'absurde, selon lequel « il est entendu que notre univers est soumis à la catastrophe ». Pour Sarraute, il s'agit finalement de faire que « le lecteur [choisisse] en plein cœur de l'absurde » (Un des trois, « Entre Mme Sarraute et Stanislas d'Otreumont », *Libre Belgique*, 18 avril 1956, p. 5). Henri Stierlin note au contraire que le livre vaut pour son « aspect artistique », même s'il comporte trop de développements sur la technique romanesque. Il se dit en revanche en désaccord avec la dévalorisation de la psychologie à laquelle Sarraute se livre selon lui (« Aspects du roman », *Tribune de Genève*, 1<sup>e</sup> septembre 1956).

<sup>985</sup> E.B., « *L'Ere du soupçon*, par Nathalie Sarraute », 5 mai 1956, p. 9.

<sup>986</sup> M. Zéraffa, « *L'Ere du soupçon*, de Nathalie Sarraute », *Journal du dimanche*, 13 mai 1956, p. 12.

<sup>987</sup> *Ibid.*

<sup>988</sup> Voir *supra* III.2.2.2., et A. Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, *op. cit.*, n. 2 p. 185.

<sup>989</sup> C. Mauriac, « Nathalie Sarraute et le nouveau réalisme » (1958), *op. cit.*, repris dans *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 306. Cette réédition de 1969 rétablit donc certaines phrases corrigées lors de la première édition de l'ouvrage, en 1958.

est encore perceptible. Citant le passage où Sarraute décrit le processus par lequel les parcelles infimes des mouvements perçues par Proust « s'amalgament en un tout cohérent [...] où l'œil exercé du lecteur reconnaît aussitôt un riche homme du monde amoureux d'une femme entretenue », Claude Mauriac distingue une critique de Proust<sup>990</sup>, qui amènerait Sarraute à conclure à la supériorité d'Hemingway<sup>991</sup>. Mais, constatant l'écart qui sépare ce qu'il perçoit des essais et ses impressions de lecteur des fictions, c'est à partir de *Martereau* que Claude Mauriac démêle le propos de Sarraute. Y retrouvant les « infimes détails » qui la rapprochent de Proust, c'est au terme de cette enquête qu'il peut finalement inférer une proximité certaine entre Sarraute et l'auteur de *La Recherche*, et conclure : « Nathalie Sarraute méprise donc d'autant moins la psychologie qu'elle y excelle plus qu'aucun autre romancier aujourd'hui. Quelqu'un, dans *Martereau*, parle *en ricanant* de la psychologie, mais ce n'est certes pas le narrateur »<sup>992</sup>.

Malgré ces malentendus, le constat dressé par Nathalie Sarraute n'est globalement pas contesté<sup>993</sup>. Pour Paul de Man, ce constat est même trop pondéré, la « possibilité d'être du roman » ayant été mise en cause par Joyce et Proust, « de la même manière que l'œuvre de Mallarmé est celle de l'échec du poétique »<sup>994</sup> : « On peut donc penser que la crise du roman est d'une si fondamentale gravité qu'elle ne peut trouver de solution qui ne soit absolument radicale »<sup>995</sup>. Au moment où paraît *L'Ere du soupçon* en effet, la « crise du roman » est devenue un lieu commun, ce que relèvent plusieurs critiques<sup>996</sup>. Les traductions de Kafka, l'intérêt pour le roman behavioriste, les romans de Faulkner, Genet, Sartre, avaient mis en cause certains traits caractéristiques du genre. A la lumière de ces réactions, on peut d'ailleurs relire le début de l'article « L'Ere du soupçon », où

<sup>990</sup> Dans ce passage, rappelons-le, il s'agit pour Sarraute de critiquer la typification dans la lecture de Proust (*ES*, 1588). Cité et commenté par Claude Mauriac dans *L'Alittérature contemporaine*, *op.cit.*, p. 308-309.

<sup>991</sup> Claude Mauriac cite à ce propos cette phrase de *L'Ere du soupçon* : « Que de peine [chez Proust] pour aboutir aux résultats qu'obtient, sans contorsions et sans découpages de cheveux en quatre, disons Hemingway » (cité in C. Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 308-309).

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>993</sup> Notons toutefois que Félicien Marceau s'étonne que des œuvres « où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un je anonyme [...] a usurpé le rôle du héros principal » puissent « [prétendre] encore être des romans », et affirme au contraire que Norpois et Madame Verdurin « sont des personnages exactement au même titre que la "Madame de Mortsau" de Balzac » (« Félicien Marceau a lu pour vous : *L'Ere du soupçon*, par Nathalie Sarraute », *Arts*, 13 juin 1956, p. 7). Sans réellement contester le bien-fondé de la réflexion de Sarraute, Georges Anex en relativise la portée en regrettant la perte entraînée par une trop forte rationalisation de l'écriture, qui perd sa spontanéité à force de questionnements théoriques : « Aujourd'hui règnent les interdits. Le génie du soupçon est en effet venu au monde. Pourquoi écrivez-vous ? Qu'est-ce que la littérature ? Ces questions sont autant de menaces et de défis » (« Nathalie Sarraute : *L'Ere du soupçon* », *NRF*, n° 47, novembre 1956, p. 914).

<sup>994</sup> P. de Man, « Situation du roman », *Monde nouveau*, XII, n° 101, juin 1956, p. 58.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 60.

Sarraute s'en prend à la critique qui martèle que « le roman est avant tout “une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages” » (*ES*, 1577). La réception de *Martereau* confirme certes la prégnance de ces critères dans l'évaluation d'une œuvre désignée comme un roman. Toutefois, il semble que cette affirmation péremptoire prêtée aux critiques ait aussi pour effet de renforcer la posture avant-gardiste qu'adopte alors Sarraute, une partie des « critiques » ayant d'ores et déjà relevé que le roman pouvait s'éloigner de ces critères traditionnels. Gaëtan Picon note ainsi en 1949, à propos du « nouveau roman français »<sup>997</sup>, dans lequel il range notamment Sartre, Camus et Queneau :

***Le roman ne répond plus guère au besoin de narrer une histoire, d'animer des personnages, de peindre des caractères, de décrire tel ou tel milieu social : le roman actuel veut être un témoignage sur l'homme, et un témoignage qui l'atteigne dans sa réalité la plus profonde, la plus universelle***<sup>998</sup>.

L'accueil favorable fait au constat de Sarraute quant à la situation défavorisée du roman amène donc à penser que la rupture revendiquée est stratégiquement exagérée par l'auteur de *L'Ere du soupçon*<sup>999</sup>. Mais on peut considérer que, si ce constat semble pour certains une évidence, c'est aussi, pour partie, que le climat critique et théorique a évolué entre le moment où l'article de Sarraute sort dans *Les Temps modernes*, en 1950, et la publication du recueil en 1956. Sur le plan de la production romanesque, tout d'abord, certaines œuvres, qui ne passent pas inaperçues, contribuent à déstabiliser les attributs traditionnels du roman : *Les Gommages* obtient ainsi en 1953 le prix Fénéon ; Robbe-Grillet publie *Le Voyeur* en 1955, qui obtient le prix des critiques<sup>1000</sup>. Après *Passage de Milan*, en 1954, Butor publie *L'Emploi du temps* l'année où paraît *L'Ere du soupçon*. Avec la création d'*En attendant Godot*, en 1953, Beckett se fait connaître, et l'attention se porte

<sup>996</sup> Le critique du *Temps de Paris* s'en agace d'ailleurs : « Certes, la “crise” du roman et de la nouvelle ne date pas d'hier. On nous en parle tous les jours. Avec ses dossiers des *Temps modernes*, Mlle Nathalie Sarraute vient d'ouvrir une instruction (à la fois judiciaire et scolaire) sur le roman, décrétant *L'Ere du soupçon* » (A. Ollivier, « *L'Ere du soupçon*, par Nathalie Sarraute », *Le Temps de Paris*, 19 mai 1956, p. 9).

<sup>997</sup> L'expression n'a évidemment alors pas le sens qui lui sera donné près de dix ans plus tard.

<sup>998</sup> G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, op. cit., p. 80. Dans le compte-rendu, favorable, qu'il consacre à *L'Ere du soupçon* et aux divers articles critiques de Robbe-Grillet, Picon note d'ailleurs : « Je ne m'attarderai pas sur la critique des formes traditionnelles du roman [...] qui va presque sans dire. [...] Le roman ne produit plus que des pastiches - que nous lisons chaque jour » (« Le roman et son avenir », *Mercure de France*, novembre 1956, p. 499). Claudette Oriol-Boyer rappelle en outre que, en 1943, René Tavernier évoquait déjà dans sa revue *Confluences* les « problèmes du roman » et les renouvellements nécessaires du genre qu'imposaient les œuvres de Joyce, Dos Passos, Kafka, Dostoïevski. A partir de 1948, le discours sur le roman américain porte également sur la mise en cause des attributs traditionnels du genre. (C. Oriol-Boyer, *Nouveau Roman et discours critique*, Grenoble, ELLUG, 1990, p. 13). Notons que Nathalie Sarraute prend la peine de se situer par rapport à tous ces écrivains.

<sup>999</sup> En 1958, Isidore Isou dénonce ainsi avec virulence la fausse avant-garde qu'est selon lui le « Nouveau Roman » : « Lorsque j'ai vu paraître les romans de Nathalie Sarraute, je me suis dit : “Cette brave personne ne peut plus se placer que dans le troisième convoi des imitateurs d'*Ulysse*, parmi ceux que j'appellerais les *sous-sous-sous-joyciens*, ceux qui viennent même après les romanciers policiers américains” (Chase, Hamett, etc.) » (« Les Pompiers du nouveau roman I, *Poésie nouvelle*, n° 4, juillet-septembre 1958, repris dans *Lettrisme* n° 17, janvier 1971, p. 9).

sur sa production romanesque qui a commencé à paraître en France depuis 1947. C'est également en 1947 que *Je vivrai l'amour des autres*, de Cayrol, reçoit le prix Renaudot<sup>1001</sup>.

Au plan critique, un renouveau est également perceptible. *Le Degré zéro de l'écriture*, paru en 1953, remet en cause les conventions des Belles-Lettres et de la littérature. Les pages consacrées au roman, notamment, s'attachent à montrer que « la narration n'est pas forcément la loi du genre »<sup>1002</sup>, et que certains traits paraissant consubstantiellement liés au roman, comme l'usage du passé simple ou de la troisième personne, ne se sont historiquement imposés qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Le récit au passé simple, par exemple, est décrit par Barthes comme une pure convention, un « rituel des Belles Lettres » qui oblitère la réalité vécue, coupe le roman « des racines existentielles de l'expérience », et, réduisant la complexité du réel à des relations de cause à effet, « vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits »<sup>1003</sup>. L'effort propre du romancier moderne est de rompre avec ces conventions historiquement et idéologiquement déterminées, conventions que l'œuvre de Balzac incarne emblématiquement pour Barthes. Proust, qui fait le choix du récit à la première personne, dont l'œuvre se tient « au seuil de la Littérature », fait au contraire figure de modèle<sup>1004</sup>. Barthes insiste enfin sur le fait que l'acte révolutionnaire, pour un écrivain, consiste à mettre en cause « l'écriture petite-bourgeoise »<sup>1005</sup> par l'invention d'une écriture, par un travail sur la langue qui permette de sortir des conventions de « la Littérature ». Il constate que les écrivains communistes, et plus généralement la littérature engagée, préconisent et pratiquent paradoxalement une écriture conventionnelle et « petite-bourgeoise ».

Les idées défendues par Barthes entrent d'autant plus en résonance avec la production romanesque dont nous avons parlé plus haut qu'il publie une série d'articles sur Robbe-Grillet<sup>1006</sup>. Robbe-Grillet lui-même se livre dans ces années-là à une intense activité critique et théorique, tant dans des revues spécialisées (*Critique*, la *NRF*) que

<sup>1000</sup> L'attribution de ce prix, dont le jury est composé de personnalités très diverses, où Bataille, Blanchot, Maurice Nadeau, Paulhan, côtoient Gabriel Marcel, Henri Clouard et Emile Henriot, suscite une polémique, et contribue à créer un clivage entre défenseurs du « roman traditionnel » et partisans du « renouvellement du roman » (voir R.-M. Allemand, « Débuts et fins du "Nouveau Roman" », in R.-M. Allemand, *Le Nouveau Roman en questions* 4, Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2002, p. 16-17).

<sup>1001</sup> Le nom de Jean Cayrol n'est certes plus associé au « Nouveau Roman ». Pourtant, par l'originalité de la narration, son livre a parfois été rattaché *a posteriori* au mouvement, à la fin des années 1950. En 1953, Barthes fait de Cayrol l'exemple même du romancier moderne par l'usage des personnes grammaticales qu'il fait dans ses premiers romans (*Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Seuil, « Points », 1972, p. 30-32).

<sup>1002</sup> R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 51.

dans des magazines destinés à un plus grand public<sup>1007</sup>. A partir de 1955, il signe ainsi régulièrement des chroniques dans *L'Express*, dont les titres provocateurs indiquent clairement une volonté de repenser les relations entre politique et écriture, et la nécessité corrélative de renouveler les techniques romanesques : « Réalisme et révolution »<sup>1008</sup>, « Il écrit comme Stendhal »<sup>1009</sup> et « Littérature engagée, littérature réactionnaire »<sup>1010</sup>, paraissent ainsi l'année précédant la sortie de *L'Ere du soupçon*.

Au moment où paraît le livre de Sarraute, la mise en cause des définitions canoniques du genre, et, à travers elle, de la littérature communiste ou engagée<sup>1011</sup>, ne sont donc pas isolées dans le paysage critique, et connaissent même une large diffusion dans la presse. Alain Robbe-Grillet, à travers les deux articles qu'il publie en 1956, contribue largement à rattacher les réflexions de *L'Ere du soupçon* à ces mises en cause, et à les insérer dans un propos collectif. « Une voie pour le roman futur », qui paraît en juillet dans la *NRF*, se présente plutôt comme un essai théorique, et sera d'ailleurs repris dans *Pour un Nouveau Roman*. Le nom de Sarraute n'y est pas mentionné, mais, dans la version parue en revue, Robbe-Grillet place néanmoins une citation de l'essai de Sarraute en exergue. Le but de la démonstration est de montrer que, à partir d'un certain nombre d'expérimentations, une littérature « nouvelle » est susceptible d'émerger dans le contexte actuel. Robbe-Grillet emprunte ainsi un certain nombre d'analyses, et même d'exemples, à Sarraute, rendant perceptibles les convergences entre sa propre réflexion et celle proposée par Sarraute, tout en adoptant le ton du constat univoque. Il s'agit, après Sarraute et Barthes, de construire la catégorie du « roman balzacien », contre laquelle s'édifiera « le roman futur » : « La seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac. Sans mal on pourrait même remonter jusqu'à madame de La Fayette »<sup>1012</sup>. Tout en affirmant l'hégémonie de ce roman balzacien, Robbe-Grillet présente la « crise du roman » comme un état de fait reconnu par tous<sup>1013</sup> : « Devant l'art

<sup>1006</sup> « Littérature objective », *Critique*, n° 86-87, juillet-août 1954, p. 581-891, et « Littérature littérale », *Critique*, septembre-octobre 1955, p. 820-826.

<sup>1007</sup> Voir G. Yanoshevski, *Les Discours du Nouveau Roman*, op. cit., p. 73-84.

<sup>1008</sup> *L'Express*, 3 janvier 1955, p. 15.

<sup>1009</sup> *L'Express*, 25 octobre 1955, p. 8.

<sup>1010</sup> *L'Express*, 20 décembre 1955.

<sup>1011</sup> Bien que, on l'a vu, Sartre s'en prenne avec virulence aux écrivains communistes dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, il est sensible, tant dans la réception de Ponge que dans celle de Sarraute, que la mise en cause de l'existentialisme qui monte en puissance à partir du début des années 1950 porte simultanément sur la doctrine communiste de l'art.

<sup>1012</sup> A. Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *NRF*, n° 43, juillet 1956, repris dans *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 15.

<sup>1013</sup> Robbe-Grillet reprend la rhétorique avant-gardiste, centrée sur une rupture entre un avant et un après : l'usage du futur, ponctuel chez Sarraute, est récurrent dans l'essai de Robbe-Grillet, et renforce le caractère messianique de sa posture.

romanesque actuel, cependant, la lassitude est si grande - enregistrée et commentée par l'ensemble de la critique - qu'on imagine mal que cet art puisse survivre bien longtemps sans quelque changement radical »<sup>1014</sup>. Comme Sarraute, Robbe-Grillet s'emploie ainsi à faire du roman un « art », et s'attache à son tour à redéfinir la « réalité » dont l'art peut être porteur : elle réside dans le constat de la présence des choses, dans l'acceptation que le monde n'est « ni signifiant ni absurde »<sup>1015</sup>. Le cinéma, dans la mesure où il s'affranchit des contraintes de la narration héritées du roman, donne accès (souvent malgré lui) à cette présence nue des objets, et constitue à cet égard un modèle pour le renouvellement du roman. Le héros de roman lui-même se différenciera du « héros traditionnel » en ce qu'il « demeurera là », indépendamment des diverses interprétations qui pourront être faites de lui<sup>1016</sup>. A partir de cette vision nouvelle de la réalité et du roman qui pourrait lui donner forme, Robbe-Grillet conclut ainsi à la possibilité d'un renouvellement profond de la littérature : « Il y a aujourd'hui un élément nouveau, qui nous sépare cette fois radicalement de Balzac comme de Gide ou de madame de La Fayette : c'est la destitution des vieux mythes de la "profondeur" »<sup>1017</sup>.

L'article de la *NRF* reprend ainsi des thèmes et des conceptions de Sarraute, qui font d'elles implicitement l'une des précurseuses de ce « roman futur » que Robbe-Grillet appelle de ses vœux. Mais ces échos de *L'Ere du soupçon* sont associés à un certain nombre d'affirmations qui en prennent le contre-pied : Balzac et Madame de La Fayette, incarnant le « roman traditionnel », sont associés finalement à Gide, que Sarraute cite favorablement à plusieurs reprises dans *L'Ere du soupçon*. Si l'idée d'une conception nouvelle du réalisme en littérature est reprise à son compte par Robbe-Grillet, il en propose une définition incompatible avec la « parcelle de réalité » que Sarraute désigne comme le champ d'exploration du romancier. Leurs positions contraires sur les rapports de l'écriture et du cinéma rendent sensible ce clivage. Enfin, parmi les « franges de culture » qui nous empêchent de voir véritablement les choses, Robbe-Grillet place au premier rang « la psychologie », suivie de « la morale », et de « la métaphysique »<sup>1018</sup>. Les conceptions de Sarraute se trouvent donc dans le même temps légitimées par les remarques de Robbe-Grillet - et, réciproquement, *L'Ere du soupçon* en renforce la validité - et reléguées *in fine* du côté de la tradition qu'il faut dépasser pour accéder au « roman futur ».

L'expression « vieux mythe de la profondeur » revient en effet dans le second article de Robbe-Grillet paru en 1956, et exclusivement consacré à *L'Ere du soupçon* : Sarraute succombe selon lui à ce mythe dans sa défense de la psychologie, du « for intérieur », et par l'invention de la « sous-conversation »<sup>1019</sup>. Les convergences et contradictions,

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1015</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1016</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, p. 18.

tacites dans l'essai précédent, sont cette fois explicitées : Robbe-Grillet acquiesce ainsi à la volonté de Sarraute de redéfinir le « réalisme » en littérature, à la récusation de l'intrigue et au rejet de la littérature engagée, et se distancie en revanche du primat accordé par Sarraute à la « psychologie », aux dépens de la surface. Mais ce second article tend surtout à renforcer la valeur de manifeste à valeur collective conférée au livre. Après avoir énuméré tous les points sur lesquels il est en accord avec Sarraute, il fait de *L'Ere du soupçon* l'arme d'une lutte dans laquelle il s'inclut : « Tout cela est vrai. Et la menace est sérieuse. Il ne faut pas perdre une occasion de le répéter »<sup>1020</sup>. L'autre point commun que souligne Robbe-Grillet est que *L'Ere du soupçon* constitue un effort théorique émanant d'un écrivain, et considère donc le livre comme faisant pleinement partie de l'œuvre de Sarraute, qualifiée d'« œuvre double »<sup>1021</sup>. C'est bien d'abord comme théorie d'écrivain qu'il lit les essais de 1956, affirmant que « *Martereau* [...] reste le meilleur exemple que l'on puisse trouver pour la plupart des règles théoriques [que Sarraute] énonce »<sup>1022</sup>. La réception de *Martereau* est même considérée comme une confirmation de la validité du constat de Sarraute selon lequel l'attention des lecteurs est exclusivement focalisée sur l'intrigue et les caractères : « Il n'est pas jusqu'au narrateur de *Martereau* qu'on a cru pouvoir identifier comme un malade hypersensible »<sup>1023</sup>.

Dans ce contexte, et notamment sous l'influence des deux articles de Robbe-Grillet, *L'Ere du soupçon* est généralement perçu comme une intervention d'écrivain, intervention théorique<sup>1024</sup>. Jacques Howlett salue ainsi dans l'intervention de Sarraute « un moment de réflexion » de la part d'« une des rares *microromancières* que nous connaissions », réflexion grâce à laquelle le roman « prend conscience de lui-même »<sup>1025</sup>. Maurice Nadeau relève que le livre s'adresse peut-être plus aux romanciers qu'au lecteur - ce qui est une manière de souligner que Sarraute est elle-même écrivain - et salue le fait que la réflexion ne vise pas à dégager « une "essence" du roman », mais le « fait romanesque »<sup>1026</sup>.

*L'Ere du soupçon* est dans plusieurs comptes-rendus rapproché de la lecture qu'en fait Robbe-Grillet. Gaëtan Picon souligne en effet le constat commun aux deux écrivains du « retard » du roman par rapport à la poésie et à la peinture, et regrette comme eux que

<sup>1019</sup> A. Robbe-Grillet, « Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman », *Critique*, n° 111-112, août-septembre 1956, p. 700-701.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>1021</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>1024</sup> Rares sont en effet les critiques qui discutent des lectures d'écrivains que fait Sarraute.

<sup>1025</sup> J. Howlett, « L'âge de raison du roman », *Les Lettres nouvelles*, n° 39, juin 1956, p. 914-915.

<sup>1026</sup> M. Nadeau, « L'Evolution du roman », *France-Observateur*, 31 mai 1956, p. 15.

manque au roman « une tradition vivace et bien établie »<sup>1027</sup>. Il souligne enfin leur désaccord au sujet de la psychologie, se situant du côté de Sarraute. Luc Estang, lecteur circonspect de *Portrait d'un inconnu* lors de sa première parution, rapproche également ces deux interventions théoriques, et s'inquiète de la commune mise en cause de tout ce qui constitue le romanesque dans les positions qu'ils défendent. Il reproche ainsi à Sarraute de « [subordonner] les exigences artistiques à son ambition, dont on est en droit de se demander si le roman doit lui sacrifier tous ses éléments constitutifs ». Il conclut sur le primat accordé à la surface, et commente ensuite les articles de Robbe-Grillet<sup>1028</sup>. La dimension de manifeste conféré au livre de Sarraute est encore perceptible dans la publication de « L'Acte de naissance » de « l'alittérature » que Claude Mauriac fait paraître dans *Le Figaro* du 14 novembre 1956, où Sarraute est clairement désignée comme théoricienne d'une « nouvelle école », aux côtés notamment de Robbe-Grillet, qui occupe cependant un rôle moins prééminent :

***L'alittérature est en train de succéder à la littérature. Les auteurs de la nouvelle école n'en écrivent pas moins. Ils ont leurs théoriciens. Nathalie Sarraute dont a paru récemment un essai sur le roman, L'Ere du soupçon. Roland Barthes qui glorifiait, dans son Degré zéro de l'écriture, « ce sabotage bouleversant de la littérature ». [...] Parmi les représentants les plus significatifs de l'alittérature, il faut citer Samuel Beckett. [...] Et, dans un ton plus intellectuel et systématique, l'écrivain du Voyeur, Alain Robbe-Grillet, autour duquel une meute de jeunes confrères assis en rond commence à montrer les dents. Voici avec Michel Butor et son Emploi du temps un autre membre de cette société presque secrète encore***<sup>1029</sup>.

Au moment de sa publication, *L'Ere du soupçon* cristallise donc un certain nombre de réflexions critiques et théoriques, dont le livre de Sarraute devient l'emblème : le glissement de la critique à la théorie, sensible dans la genèse du recueil, est, du fait de cette réception, complètement achevé. C'est avant tout comme une intervention d'écrivain que le livre est perçu, ce qui contribue à conférer ce statut à Sarraute, dont la notoriété, malgré la réception quantitativement assez importante de *Martereau*, était encore limitée. La valeur de manifeste que d'autres écrivains plus jeunes (Claude Mauriac, et surtout Alain Robbe-Grillet), attribuent à *L'Ere du soupçon* donne une consistance certaine à la posture avant-gardiste adoptée par Sarraute dans ses essais, puisqu'ils relayent dans leur discours la rupture entre le « vieux roman », et le roman qu'appelle de ses vœux le livre de Sarraute. Les pratiques de lecture mises en cause par Sarraute se trouvent ainsi soudainement vieilles, et ses positions apparaissent porteuses d'un renouvellement dont elle incarne la pointe la plus avancée.

La réédition de *Portrait d'un inconnu* quelques mois après la parution de *L'Ere du*

<sup>1027</sup> G. Picon, « Le roman et son avenir », *op. cit.*, p. 498.

<sup>1028</sup> L. Estang, « Chassez la signification... », *La Croix*, 2 juin 1956, p. 18. Cet amalgame entre les positions de Sarraute et Robbe-Grillet est significatif de la valeur de manifeste conférée à leurs interventions.

<sup>1029</sup> C. Mauriac, « Acte de naissance », *Le Figaro*, 14 novembre 1956, repris dans *L'Alittérature contemporaine, op.cit.*, p. 11.

*souçon* permet de mesurer l'évolution rapide des façons dont l'œuvre de Sarraute est appréhendée.

### III.3.2.2. LA SECONDE RÉCEPTION DE *PORTRAIT D'UN INCONNU*

En 1948, lors de sa première édition, *Portrait d'un inconnu* n'avait suscité que trois recensions critiques. Cinq ans plus tard, les critiques de *Martereau* s'étaient attachées pour beaucoup d'entre elles à caractériser la psychologie du narrateur. La seconde réception de *Portrait d'un inconnu*, à la fin de l'année 1956, manifeste de façon spectaculaire le déplacement de l'intérêt critique qui s'opère à la suite de *L'Ere du soupçon*. Sans que les conceptions de Sarraute fassent l'unanimité dans la critique, il est cependant frappant de constater que les commentateurs se situent presque tous par rapport à ces conceptions, qui se sont donc imposées dans la lecture de l'œuvre fictionnelle.

Il est à noter que le prière d'insérer que Gallimard joint au livre dans ses envois à la presse est cette fois rédigé par Nathalie Sarraute elle-même, qui s'attache à la fois à se distancier par rapport à la qualification sartrienne d'anti-roman et à détourner l'intérêt de l'intrigue en elle-même :

**« Un anti-roman », a écrit J.-P. Sartre. Et certainement c'en est un, dans la mesure où la matière encore mal connue qu'il explore a conduit son auteur à trouver une technique qui remet à chaque instant en question celle du roman traditionnel. Il n'en constitue pas moins une œuvre essentiellement « romanesque », puisqu'il aboutit à sa manière à montrer au lecteur des personnages aussi bien que le lui permettent les techniques romanesques habituellement employées<sup>1030</sup>.**

Ce premier paragraphe embarrassé dit bien la difficulté de Sarraute à se situer à l'égard de la requalification générique de Sartre, qui postule une forme romanesque stabilisée, par rapport à laquelle son œuvre à elle se situerait négativement, et se trouverait par conséquent enfermée dans une forme stable<sup>1031</sup>. Or, toute la stratégie de Sarraute consiste à s'insérer dans un genre déjà constitué pour en contester de l'intérieur la définition et les délimitations. Il s'agit donc pour elle de montrer en quoi *Portrait d'un inconnu* est un roman *quand même*, et elle se trouve pour cela contrainte d'employer les catégories mêmes qu'elle s'est appliquée à récuser dans *L'Ere du soupçon* : si *Portrait d'un inconnu* est un roman, c'est parce qu'il « [montre] au lecteur des personnages »<sup>1032</sup>. La suite du prière d'insérer précise cependant le projet spécifique de Sarraute au sein du genre romanesque, projet qui en déplace notablement l'intérêt :

**Ce que cherche cependant, tout d'abord, celui qui raconte cette histoire, c'est d'arriver à capter chez les personnages qui le fascinent - un vieux père et sa fille -**

<sup>1030</sup> Ce prière d'insérer est reproduit dans les *Œuvres complètes de Nathalie Sarraute*, à la p. 1761.

<sup>1031</sup> Nathalie Sarraute s'est souvent expliquée sur sa gêne à l'égard de la catégorie d'« anti-roman ». En 1992 encore, Danièle Sallenave l'interroge sur ce point. La réponse de Sarraute exprime clairement le risque de stabilisation formelle que revêt selon elle la formule de Sartre : « Quand on dit "anti-roman", c'est qu'on a une idée nette de ce qu'est le vrai roman. Moi, je n'ai pas d'idée là-dessus » (« A voix nue : Nathalie Sarraute », entretiens avec Danièle Sallenave, diffusés du 23 au 27 mars 1992 sur France Culture. La retranscription de ces entretiens se trouve aux archives Gallimard).

***sous leurs attitudes et leurs paroles, par-delà leur monologue intérieur, ces mouvements secrets, inavoués, à peine conscients, ces sentiments à l'état naissant, qui ne portent aucun nom, et qui forment la trame invisible de nos rapports avec autrui et de chacun de nos instants (ibid., nous soulignons).***

L'intérêt de l'œuvre est ainsi déplacé des personnages aux « mouvements », que Sarraute décrit longuement, et qui font étroitement écho aux termes qu'elle utilise dans *L'Ere du soupçon*. La référence au « monologue intérieur » notamment, introduit à un questionnement sur les techniques romanesques qui renvoie directement à « Conversation et sous-conversation ». Ce second paragraphe vise également à légitimer la quête du narrateur, dont l'objet correspond à une réalité universelle, que Sarraute décrit ici, en recourant au *nous*, dans des termes très voisins de ceux qui définissent, dans *L'Ere du soupçon*, la « parcelle de réalité » que cherche à mettre au jour le véritable romancier. Ce prière d'insérer place d'emblée le narrateur en chercheur d'une certaine forme de vérité, qui correspond à une vision du monde de l'auteur, et décourage ainsi les interprétations qui en feraient un simple malade.

De fait, très peu d'articles s'attachent au caractère du narrateur, et, lorsqu'ils le font, c'est explicitement contre les intentions de l'auteur et souvent avec une certaine mauvaise conscience. Dans un article très ironique, le critique du *Bulletin des Lettres* s'essaie à résumer le livre en soulignant l'ineptie des situations et la recherche de types psychologiques précis, tout en proclamant son incompréhension, et le fait que, d'après la préface de Sartre, l'œuvre serait porteuse de significations profondes :

***Pour vous dire la vérité vraie j'avais cru comprendre qu'il s'agissait d'une particulière qui était en train de tourner à la vieille fille. [...] Celle-ci, et non sans mal, finissait par se trouver un Jules et le père, pour montrer qu'il se résignait et qu'il avait pardonné à sa fille de lui voler du savon, c'est très important cette histoire de savon dit Sartre, leur offrait un repas de noces tout ce qu'il y a de gentil. Mais cela me paraît trop simple pour que ce soit ça***<sup>1033</sup>.

<sup>1032</sup> Dans la réédition de l'œuvre en édition de poche, en 1964, le discours de Sartre sera relativisé davantage encore, n'apparaissant presque plus qu'à titre de document, puisque l'œuvre est également accompagnée d'une postface d'Olivier de Magny, « Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure », très marquée par le discours de Sarraute elle-même. Olivier de Magny reprend dans son commentaire les métaphores mêmes de Sarraute et, par l'usage du *nous*, renforce l'idée que la « parcelle de réalité » que constitue le *tropisme* renvoie bien à une réalité universelle : « Si ductile, hésitante et fuyante soit-elle, notre histoire quotidienne ne cesse, à chacune de ses étapes, à chacun de ses "moments", à chacune de ces "scènes", de figer les tourbillons obscurs de notre préhistoire en émotions et sentiments, en démarches et paroles, en actions et réactions dont le tissu compose notre apparence, notre comportement et notre caractère qui sont prêtés et se prêtent à l'étude d'innombrables romanciers » (« Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure », postface à *Portrait d'un inconnu*, Paris, Union Générale des Editeurs, « 10/18 », 1964, p. 229).

<sup>1033</sup> M.-P.-L., « Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* », *Le Bulletin des Lettres*, avril 1957, p. 15. Marcel Thiébaud s'attache au caractère du narrateur, « un hypernerveux, un malade tout frémissant de presciences, une pythie masculine, certes plus femme qu'homme ». Mais il note qu'une telle lecture est contraire à l'objectif visé par l'auteur : le narrateur « ne devait être qu'un intermédiaire et le voilà devenu personnage central, [...] voué à l'investigation psychologique délirante » (« *Portrait d'un inconnu*, par Nathalie Sarraute », *La Revue de Paris*, n° 64, mai 1957, p. 162). De même, si Denise Bourdet signale que Martereau et *Portrait d'un inconnu* risquent de décevoir les amateurs de roman, elle précise qu'« on y trouve malgré tout des caractères et un milieu social » (« Nathalie Sarraute », *Revue de Paris*, op.cit., p. 130).

S'il s'agit, en creux, de dénoncer une littérature absconse et dénuée d'intrigue solide, ce reproche ne semble plus pouvoir se faire en 1956 sans qu'il soit tenu compte d'une vision du monde particulière à l'auteur, au nom de critères indiscutables de définition du roman. Dans un registre moins dérisoire, et dans une réflexion plus approfondie, les remarques qu'André Rousseaux fait à propos de *Portrait d'un inconnu* vont également dans ce sens : il voit dans l'œuvre une tentative dont l'aboutissement est peut-être l'« assassinat » du roman. Rousseaux reprend donc à son compte la catégorie d'« anti-roman », et, tout en désapprouvant cette tentative, affirme néanmoins que Sarraute se situe « à la pointe des recherches littéraires »<sup>1034</sup>. Ses réserves ne portent donc pas sur l'intrigue ou la construction des personnages, mais sur la vision de la réalité qui sous-tend l'œuvre : le narrateur n'est pas un malade, mais « le délégué de l'auteur à l'observation psycho-larvaire », qui donne accès « au rien d'une vie protozoaire sous le rien d'une vie sclérosée »<sup>1035</sup>. Georges Anex envisage *Portrait d'un inconnu* à travers les catégories critiques de Sarraute, relevant un certain nombre de points communs entre les visions du narrateur et les points de vue défendus dans *L'Ere du soupçon*. Mais c'est au nom d'une divergence de points de vue sur le roman, dont découle une vision du monde différente, qu'il émet un jugement en demi-teinte sur le livre. En effet, Georges Anex lie les conventions acceptées dans la lecture à la « réalité » transmise ou non par un roman : dans *Portrait d'un inconnu*, « à aucun moment nous n'avons le loisir de nous prendre au jeu, je veux dire au jeu romanesque dont nous avons l'habitude et dont nous attendons, de page en page, qu'il renaisse. C'est dans ce jeu, dans cette convention que, lisant un roman, nous recherchons une réalité et une vérité »<sup>1036</sup>. Refuser la rupture imposée par Sarraute à l'égard de « cette convention », c'est en même temps rejeter (au moins en partie) la « réalité » qu'elle tente de transmettre : « Qui nous prouve que cette vie aveuglée et inquiète soit plus significative que celle que nous voyons et montrons, celle que nos gestes et nos paroles découpent à la surface du monde ? »<sup>1037</sup>.

La question du caractère maladif du narrateur est donc d'emblée reléguée au second plan, et de nombreux commentateurs le considèrent au contraire comme le porte-parole de Sarraute elle-même : l'œuvre est donc discutée sur le plan de la « réalité » qu'elle propose et des techniques romanesques mises en œuvre à cette fin. C'est donc, comme on l'a dit, à partir des catégories de Sarraute, et des effets de lecture qu'elle veut induire (la reconnaissance d'une certaine « réalité ») qu'est envisagée l'œuvre, que ces techniques et cette réalité soient acceptées ou non. Il est à cet égard remarquable que la préface de Sartre soit très peu invoquée par les critiques comme élément d'interprétation. Même si la catégorie d'anti-roman est parfois reprise, - souvent de la part des commentateurs les plus réservés - elle est discutée à partir de la pensée critique de Sarraute. C'est le cas, on l'a vu, d'André Rousseaux. De même, Alain Bosquet qualifie

<sup>1034</sup> A. Rousseaux, « Nathalie Sarraute anti-romancière », *Le Figaro littéraire*, 9 février 1957, p. 2.

<sup>1035</sup> *Ibid.*

<sup>1036</sup> G. Anex, « Nathalie Sarraute : *Portrait d'un inconnu* », *NRF*, n° 54, juin 1957, p. 1114.

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 1116.

bien *Portrait d'un inconnu* d'anti-roman, mais sans se référer à Sartre, et compare l'œuvre au *Dernier homme*, de Blanchot. C'est à partir des « grouillements », et du malaise qu'il provoque chez le lecteur de Sarraute, que la catégorie est envisagée : « la conception de l'anti-roman [de Sarraute] suppose la lente et insidieuse décomposition du lecteur »<sup>1038</sup>. L'usage que Bosquet fait du terme renvoie donc précisément à un effet de lecture, par lequel l'unité du lecteur subit la même pulvérisation que celle que l'œuvre opère sur les sujets fictionnels. « Antiroman », sous la plume de Bosquet, signale donc que la fiction « déborde » du livre, dans un processus de repragmatisation. Le compte-rendu de Luc Estang est lui aussi significatif du fait que l'œuvre de Sarraute est à présent envisagée indépendamment de la pensée de Sartre. Lors de la première parution du livre, Estang voyait dans l'hostilité des personnages entre eux un reflet de la pensée existentialiste, qui n'empêchait pas les personnages de conserver « une épaisseur romanesque »<sup>1039</sup>. Dans l'article qu'il consacre à *Portrait d'un inconnu* en 1956, il reprend certes à son compte la catégorie d'« anti-roman », mais pour désigner une entreprise systématique de destruction du genre : dès lors que sont contestés tous les éléments constitutifs du roman, « pourquoi garder la désignation ? Pourquoi appeler "roman" ce qui, avec une foule de bonnes raisons, [...] ne veut pas en être un ? »<sup>1040</sup>. Si Luc Estang rattache *Portrait d'un inconnu* à l'anti-roman, c'est donc qu'il y distingue une entreprise avant-gardiste et radicale, et non une œuvre existentialiste. Cette catégorisation générique s'opère d'ailleurs explicitement contre la généricité auctoriale.

Mais, le plus souvent, la préface de Sartre est jugée incongrue, et la catégorie d'anti-roman écartée comme non pertinente. Jean Cathelin trouve ainsi la préface d'un intérêt médiocre, et privilégie d'autres rapprochements : « On préfère penser que ce livre, comme ceux de Robbe-Grillet, Butor, Pinget, traduit simplement une recherche désespérée de maintenir le roman, malgré la dissolution des formules connues »<sup>1041</sup>. Maurice Nadeau se montre lui aussi réticent et hésitant, se demandant si « Nathalie Sarraute [avaliserait] » la définition que Sartre donne de l'anti-roman, et ajoutant : « C'est tout de même bien un roman qu'elle a voulu écrire ». Il précise que la catégorie ne fonctionne que si l'on se réfère à une définition du roman devenue obsolète : « Si le roman est toujours plus ou moins l'histoire dans le temps de certains individus, en ce sens on peut parler d'"anti-roman" »<sup>1042</sup>. L'intention de Sarraute est ici le critère déterminant pour décider de l'appartenance générique ; en outre, il ne paraît pas absurde qu'une œuvre sans individus, sans intrigue se déployant dans le temps puisse être qualifiée de roman. Jacques Howlett, réclamant pour le roman le régime de l'exception, récuse

<sup>1038</sup> A. Bosquet, « Roman d'avant-garde et anti-roman », *Preuves*, n° 79, septembre 1957, p. 82-83.

<sup>1039</sup> L. Estang, « Les autres », *op. cit.*, p. 3.

<sup>1040</sup> L. Estang, « Renouvellements du roman ? », *La Pensée française*, n° 7, 15 mai 1957, p. 60. Luc Estang commente lui-même l'évolution de son appréhension du roman, qui l'amène à reconnaître finalement la validité de la catégorie proposée par Sartre.

<sup>1041</sup> J. Cathelin, « Quelqu'un est-il passé ? », *Demain*, 7 février 1957, p. 9.

<sup>1042</sup> M. Nadeau, « Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* », *France Observateur*, 7 mars 1957, p. 15.

franchement l'étiquette d'anti-roman : « N'est-ce pas le sort du roman vivant de se contester lui-même, du moins en tant qu'il s'interroge sur des procédés impuissants à exprimer la réalité humaine d'aujourd'hui ? »<sup>1043</sup>. Howlett fait même de la désignation générique un clivage critique qui recouvre deux manières d'envisager la réalité, deux types de reprogrammation de la lecture. La position de Rousseaux qui, dans *Le Figaro*, qualifie l'œuvre de Sarraute d'anti-roman, est à ce titre caractéristique : « La position de ce critique est claire : il n'y a pour lui de roman que de la personne humaine »<sup>1044</sup>. C'est par là même un pan de la réalité qui est nié, réalité que Howlett affirme pourtant comme un universel, réalisant en cela le programme pragmatique de l'œuvre : « Nathalie Sarraute instaure le tragique terrible de l'existence innommable, celle du "cela", du "on" ; *qui peut nier qu'elle ne soit aussi la nôtre ?* »<sup>1045</sup>.

Sans se référer explicitement à Sartre, mais en rapprochant Sarraute de Robbe-Grillet et de Beckett, Blanchot définit également le véritable roman comme la négation du romanesque, et récuse donc implicitement la catégorie de l'anti-roman :

***S'il est vrai que Joyce brise le genre romanesque en le rendant aberrant, il faut pressentir que ce genre ne vit peut-être que de ses altérations. [...] Le roman, ainsi entendu, s'affirme solitairement et silencieusement à l'écart de cette énorme masse de livres romanesques écrits avec talent et générosité, dans lesquels le lecteur est appelé à reconnaître la vitalité d'un genre inépuisable***<sup>1046</sup>.

Le « roman entendu comme l'exception même », celui qui permet à un véritable écrivain de s'affirmer, consiste bien - et Blanchot cite à ce propos *L'Ere du soupçon* - à mettre au jour « une parcelle de réalité ». L'« élément romanesque » tel que le définit Blanchot et qui consiste à « toucher une limite » - celle du roman aussi bien que celle du réel - est donc en tout point opposé au « romanesque » tel qu'il était habituellement entendu, puisqu'il est « sans imitation, ni représentation »<sup>1047</sup>. Mais il s'oppose aussi, et en cela Blanchot lit Sarraute à rebours du discours auctorial, à « l'élément psychologique ». En effet, la « parcelle de réalité » de Sarraute, qui abolit le sujet, ne saurait être appréhendée selon lui en des termes psychologiques : il distingue en effet chez Sarraute une « puissance impersonnelle », « une intimité toute subjective et pourtant comme privée de sujet, intérieure et toujours en dehors d'elle-même, toujours extérieure à la réflexion qui la saisit »<sup>1048</sup>.

<sup>1043</sup> J. Howlett, « Un roman d'aujourd'hui, *Portrait d'un inconnu* », *Les Lettres nouvelles*, n° 47, mars 1957, p. 436.

<sup>1044</sup> *Ibid.*

<sup>1045</sup> *Ibid.*, p. 437, nous soulignons.

<sup>1046</sup> M. Blanchot, « D'un art sans avenir », *NRF*, n° 51, mars 1957, p. 489. Si Blanchot compare Sarraute à Robbe-Grillet pour l'en distinguer, le titre de son article prend le contre-pied de la posture messianique de l'auteur des *Gommes*.

<sup>1047</sup> *Ibid.*, p. 491.

<sup>1048</sup> *Ibid.*, p. 492. Dans cette perspective, le narrateur n'est pas même le « porte-parole » de Sarraute, mais répond à un « besoin de vraisemblance », qui amène Sarraute, pour le justifier, à maintenir certains traits de caractère (la sensibilité malade par exemple), jugés regrettables par Blanchot.

Jaccottet voit lui aussi dans la catégorie d'anti-roman une étiquette dangereuse, mais se refuse également à comparer *Portraits d'un inconnu* de Beckett, Robbe-Grillet ou Butor, ce qui serait selon lui succomber à « l'espèce de groupage que l'esprit simplificateur du journalisme impose à ces divers romanciers », même s'il note que « le commencement d'efficacité publique qu'il leur donne, a peut-être encouragé l'éditeur à attirer l'attention sur Mme Nathalie Sarraute »<sup>1049</sup>. C'est ainsi hors de la problématique romanesque que Jaccottet cherche à appréhender « l'expérience » du livre :

***Ne parlons ni de roman, ni d'anti-roman. Je vois dans ce livre de Mme Sarraute beaucoup plus que ce qu'on appelle « une nouvelle tentative romanesque », un « effort de renouvellement », une « œuvre d'avant-garde » : formules de cuistres. [...] Ce qui nous touche, c'est que le livre est une sorte de journal d'un combat, de confiance indirecte, prononcée d'une voix sans éclat, mais pressante, tenace, [...] un effort pour cerner au plus près une expérience assez particulière, assez profonde, pour la cerner sans la figer en formules***<sup>1050</sup>.

L'opposition qui selon Jaccottet structure le livre, entre « poupées » et « larves », permet de formuler le questionnement qui se trouve au cœur de l'écriture de Sarraute : « Peut-on échapper à ce dilemme ? Peut-on, en échappant au monde conventionnel, inauthentique, trouver autre chose que le vertige et la chute ? »<sup>1051</sup>. La réponse de Jaccottet à cette question est différente de celle qu'il suppose à Sarraute, puisqu'il évoque « le jour » qui parfois fait disparaître « les spectres » omniprésents dans *Portrait d'un inconnu*. Mais c'est bien, dans les « poèmes ébauchés »<sup>1052</sup> qui forment le livre, une expérience du monde partageable que distingue Jaccottet, expérience qu'il rapproche de *L'Infini turbulent* de Michaux, qui paraît au même moment<sup>1053</sup>.

Jaccottet et Blanchot, dans des directions différentes, formulent le projet plus ou moins en dehors des termes employés par l'auteur, et distinguent tous deux dans l'œuvre une expérience du réel. Dans l'ensemble, il est bien question, lors de cette seconde réception de *Portrait d'un inconnu*, de la vision de la « réalité » dont est porteuse le livre, mais cette question est étroitement liée à la catégorisation générique et à la définition du roman. Les oppositions selon lesquelles Sarraute développe ses réflexions dans *L'Ere du soupçon* sont celles-là même qui s'imposent dans la réception de son œuvre : le choix de la catégorisation générique résulte d'une réflexion que mènent l'ensemble des critiques, et engage leur acceptation ou leur refus de la « réalité » que l'œuvre cherche à transmettre. Si Georges Anex est réticent à considérer ce livre comme un roman, c'est

<sup>1049</sup> P. Jaccottet, « *Portrait d'un inconnu* », *Gazette de Lausanne*, 16 février 1957, repris dans *L'Arc*, n° 95, 1984, p. 26.

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1051</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1052</sup> *Ibid.*

<sup>1053</sup> Ce rapprochement de Sarraute avec l'écriture poétique n'est cependant pas uniquement dicté par l'actualité éditoriale. Jaccottet l'approfondira à propos du *Planétarium* (« Improvisation sur poésie et roman », *La Gazette de Lausanne*, 12 septembre 1959, p. 12-13).

parce qu'il se refuse à considérer la réalité qu'il y trouve plus « vraie » que celle que lui offre le « jeu traditionnel ». Jacques Howlett insiste en revanche pour inclure *Portrait d'un inconnu* dans le genre romanesque car l'œuvre donne à lire « la réalité humaine d'aujourd'hui »<sup>1054</sup>.

Si les conceptions de Sarraute font l'objet de débats, elles s'imposent néanmoins comme cadre de la lecture, et ses propres termes sont souvent utilisés pour engager la réflexion, en début d'article<sup>1055</sup>. L'autorité que confère à Sarraute son statut d'écrivain d'avant-garde exerce même une certaine intimidation, sensible par exemple dans l'article d'André Rousseaux, rappelant que l'auteur est « à la pointe des recherches littéraires », ou dans l'interrogation de Maurice Nadeau se demandant si Sarraute « [avaliserait] » la catégorisation de son livre en anti-roman. Avec la réédition de *Tropismes*, et la désignation d'un groupe incarnant de façon visible le renouvellement du roman, l'intimidation de la posture avant-gardiste va en s'accroissant. Claude Mauriac recommande ainsi *Tropismes* en ces termes : « Lisez Nathalie Sarraute, vous vous trouverez à l'extrême pointe de la véritable avant-garde »<sup>1056</sup>.

### III.3.2.3. LA RÉÉDITION DE *TROPISMES* ET L'ÉMERGENCE DU « NOUVEAU ROMAN »

Quelques mois après la réédition de *Portrait d'un inconnu*, en mars 1957, reparaît *Tropismes*, aux Editions de Minuit, où Robbe-Grillet est membre du comité de lecture. Ce lieu de publication joue un rôle déterminant dans la réception de l'œuvre, Robbe-Grillet s'attachant, dans son travail éditorial, à donner une cohérence aux publications de la maison, et à en faire le lieu de « l'avenir du roman » que, par ailleurs, il théorise<sup>1057</sup>. Paradoxalement, c'est à propos de ce livre, le seul parmi les ouvrages de fiction à ne pas porter la mention « roman », que se cristallise l'idée d'un renouveau du roman, et que l'expression pour le désigner (« Nouveau Roman ») s'impose<sup>1058</sup>. Les mêmes critiques qui, quelques mois auparavant, avaient consacré un article à *Portrait d'un inconnu*, reprennent la plume pour faire un compte-rendu de *Tropismes*, mais souvent dans une perspective plus générale et théorique, l'intégrant dans une réflexion plus globale sur la

<sup>1054</sup> Les oppositions roman/anti-roman et reconnaissance de la « réalité » de Sarraute/refus de cette réalité ne se recoupent pas de façon automatique : tout en qualifiant l'œuvre d'anti-roman, Alain Bosquet reconnaît néanmoins la portée « réelle » de l'univers fictionnel. Notre propos est ici de montrer la solidarité entre référenciation de l'œuvre et sa problématique catégorisation générique, solidarité souvent perçue et formulée par les critiques eux-mêmes.

<sup>1055</sup> Même si la terminologie de Sarraute reste dans l'ensemble réservée à son œuvre, Jean Pouillon utilise même la notion de « sous-conversation » à propos des *Vainqueurs du jaloux*, de Jean Lagrolet (« Les Règles du jeu », *Les Temps modernes*, n° 134, avril 1957, p. 1598).

<sup>1056</sup> C. Mauriac, « Nathalie Sarraute apporte du nouveau après Proust », *Le Figaro*, 10 avril 1957, p. 27.

<sup>1057</sup> Voir R.-M. Allemand, « Débuts et fins du "Nouveau Roman" », *op. cit.*, p. 20-22.

<sup>1058</sup> Le contexte éditorial confirme la montée en puissance des écrivains qui seront bientôt regroupés sous ce label : Robbe-Grillet publie *La Jalousie*, et Butor obtient le prix Renaudot pour *La Modification*, qui est un succès public, le livre se vendant à cent mille exemplaires la première année.

« révolution », ou le « renouveau » (selon les auteurs), du roman. Si l'expression « Nouveau Roman » est attribuée généralement à Emile Henriot<sup>1059</sup>, qui l'emploie en mai 1957 dans un article traitant de *La Jalousie* et de *Tropismes*, on peut considérer avec Nelly Wolf que c'est le numéro de juillet 1958 de la revue *Esprit*, intitulé « Le Nouveau Roman », « qui consacre le Nouveau Roman et officialise l'expression »<sup>1060</sup> : alors que cette expression n'est pour Emile Henriot qu'un titre auquel il ne donne aucun contenu précis, elle désigne quelques mois plus tard un mouvement identifiable, et que ce numéro cherche à définir. Même si un flou terminologique a régné durant quelque temps, le terme s'impose d'ailleurs assez rapidement. Dès le 10 août, Pierre Descargues, se référant notamment à ce numéro d'*Esprit*, titre : « Une école littéraire est née »<sup>1061</sup>. Dans le numéro de *L'Arc* daté de l'automne 1958, René Micha intitule un de ses articles « Le nouveau roman », même s'il y précise que l'expression ne saurait désigner une école<sup>1062</sup>. Un mouvement est constitué autour d'un nom, on tente d'en préciser les membres et leurs points communs. Notre ambition n'est pas ici de proposer une nouvelle histoire de la naissance du « Nouveau Roman », histoire à présent connue même si elle fait l'objet d'interprétations divergentes<sup>1063</sup>, mais de comprendre quel rôle joue Nathalie Sarraute dans cette cristallisation en mouvement littéraire de « la crise du roman », et la signification du fait que *Tropismes* soit à cette occasion perçu comme un (nouveau) roman.

Ce n'est qu'après-coup que l'article d'Emile Henriot est apparu comme l'acte de naissance d'un mouvement, mais il n'en est pas moins révélateur de la perception de Sarraute au moment où sort *Tropismes*. A travers la critique de deux œuvres, *La Jalousie* et *Tropismes*, Henriot s'en prend à deux théoriciens, Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute. L'essentiel de l'article est d'ailleurs consacré à Robbe-Grillet, considéré comme le plus radical des deux. Henriot décrit dans un premier temps *Tropismes* tel qu'il le perçoit en tant que lecteur : « Ce sont des *ils* et des *elles* sans visage, comme le livre est sans anecdote, qui échangent des propos vulgaires ou regardent ensemble des spectacles quelconques, thèmes à lieux communs »<sup>1064</sup>. Mais il fait suivre immédiatement ses propos de déclarations de Sarraute, pour souligner le décalage entre les ambitions

<sup>1059</sup> Roger-Michel Allemand rappelle cependant que l'expression apparaît une première fois sous la plume de Bernard Dort en 1955 (« Avant propos », in Allemand, R.-M. (dir.), *Le Nouveau Roman en questions* 4 (« Situation diachronique »), *op. cit.*, n.1 p. 7).

<sup>1060</sup> N. Wolf, *Une Littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 15.

<sup>1061</sup> P. Descargues, « Une école littéraire est née », *Tribune de Lausanne*, 10 août 1958, p. 17.

<sup>1062</sup> R. Micha, « Le nouveau roman », *L'Arc*, n° 4, automne 1958, p. 45.

<sup>1063</sup> Voir notamment, dans des perspectives différentes, Claudette Oriol-Boyer, *Nouveau Roman et discours critique*, *op.cit.*, p. 10-58, Pierre Verdrager, *Le Sens critique - La Réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2001, p. 23-30, et Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.*

<sup>1064</sup> E. Henriot, « Le nouveau roman : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 22 mai 1957, p. 9.

affichées et l'œuvre dérisoire qui n'apparaît plus que comme simple support : « Je transcris ici les indications données par Mme Sarraute elle-même sur ce qu'elle a voulu faire en nous présentant ses menus *sketches* »<sup>1065</sup>. La suite de l'article dénonce cette « littérature à système », qui « n'intéresse que les écrivains »<sup>1066</sup>.

Le point de vue d'Henriot est hostile, et la mise en avant de l'activité théorique des écrivains a pour but de disqualifier leurs œuvres. Mais il est remarquable que des critiques plus favorables procèdent de même, et n'envisagent l'œuvre qu'à partir de la catégorie qu'ils tentent de créer, en la rapprochant d'autres romans. Yvon Belaval, tout en soulignant la qualité de « ces poèmes en prose »<sup>1067</sup>, n'en commence pas moins par inscrire sa réflexion dans le cadre d'un questionnement sur le genre du roman : « Que retenir de la technique traditionnelle du roman ? »<sup>1068</sup>. Jacques Howlett tient également compte du fait que l'œuvre est antérieure aux « romans » de Sarraute, et y discerne, indépendamment de sa classification générique, « l'expression d'une expérience humaine à bien des égards fondamentale »<sup>1069</sup>. Mais c'est aussi dans la préfiguration des romans à venir que réside l'intérêt du livre : « [les *Tropismes*] forment en fait la meilleur introduction à l'œuvre de la romancière »<sup>1070</sup>. La lecture de Maurice Nadeau est quant à elle conduite par le désir de définir de « Nouvelles formules pour le roman », dans un article qui rend également compte de *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, de *La Modification*, de Butor, et des *Vainqueurs du jaloux* de Jean Lagrolet. L'article a une visée autant théorique que critique, et reprend à son compte la catégorie du « roman balzacien » que Sarraute, avec Barthes et Robbe-Grillet, a contribué à créer. Selon Maurice Nadeau, les « romanciers d'aujourd'hui » ne doivent rien à Balzac, Zola ou Paul Bourget, pas plus qu'« au dernier Américain à la mode »<sup>1071</sup>. La posture de Sarraute, opposant « le vieux roman » représenté par Balzac, à de nouvelles pratiques, elles-mêmes distinctes des tentatives du behaviorisme américain, est devenue un constat objectif qui sert de cadre à une réflexion générale. Les trois œuvres dont Nadeau rend compte sont du reste replacées dans un ensemble plus vaste, qui comprend les romans de Samuel Beckett, Jean Reverzy, Jean Cayrol, Robert Pinget, et Jacques Coussot. Maurice Nadeau revient ensuite longuement sur le différend qui oppose Sarraute et Robbe-Grillet quant au rôle de la subjectivité dans le roman, et aborde *Tropismes* dans cette perspective : « Nathalie Sarraute ne formera vraisemblablement pas de disciples ; elle propose toutefois un exemple qui, s'il était suivi, entraînerait de profondes modifications *du genre tout entier* »

<sup>1065</sup> *Ibid.*

<sup>1066</sup> *Ibid.*

<sup>1067</sup> Y. Belaval, « Nathalie Sarraute : *Tropismes* », *NRF*, n° 62, février 1958, p. 337.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>1069</sup> J. Howlett, « *Tropismes*, de Nathalie Sarraute », *Les Lettres nouvelles*, n° 50, juin 1957, p. 918.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 916.

<sup>1071</sup> M. Nadeau, « Nouvelles formules pour le roman », *Critique*, n° 123-124, p. 707.

1072

C'est également dans le cadre d'un effort de théorisation des métamorphoses du genre romanesque que Gaëtan Picon aborde l'œuvre. Il s'agit de fonder une catégorie, « le roman expérimental », contre celle d'anti-roman proposée par Sartre :

***L'anti-roman reprend les formes traditionnelles pour les contester, les détruire. [...] Le roman expérimental, lui, dépasse ce premier mouvement parodique, et purement négatif : refusant tout de la tradition, opérant presque dans le vide, il cherche cependant ce qui peut échapper à sa table rase, et il est d'autant plus engagé dans les formes et les techniques naissantes que la destruction à laquelle elles ont survécu a été plus radicale***<sup>1073</sup>.

Le primat accordé à la théorie en vue de constituer une nouvelle avant-garde est ici poussé à son comble, puisque ce lecteur si attentif qu'est Picon en vient à négliger la date de rédaction des *Tropismes*, et y voit le prolongement de *L'Ere du soupçon*. L'absence de mention générique est même interprétée comme le comble d'une révolution romanesque :

***Tropismes porte jusqu'à ses dernières conséquences la critique du roman traditionnel esquissée par l'auteur dans L'Ere du soupçon. [...] Ici, le roman conserve son contenu essentiel : la coexistence humaine. Mais tous les fils conducteurs sont abandonnés, le cadrage traditionnel a complètement disparu. Si bien que le livre ne porte même plus « roman » comme sous-titre, et se réduit à une succession de brefs tableaux qui [...] pourraient apparaître comme autant de poèmes en prose. Entre poésie et roman, le temps que l'une refuse et que l'autre accepte forme un barrage naturel. Ici, ce barrage cède : mais l'accent est mis sur les mouvements du psychisme et non sur les images du monde. Autant dire que Nathalie Sarraute maintient la matière première, fondamentale, du roman***<sup>1074</sup>.

Selon une rhétorique compliquée, Picon voit dans l'abolition de toute distinction entre poésie et roman, qui caractérise selon lui *Tropismes*, l'aboutissement de la réflexion de Sarraute sur le roman, et conclut étrangement sur le fait que l'auteur, par là même, se maintient dans le roman. D'une certaine manière, Picon pousse à l'extrême l'usage que Sarraute fait elle-même de la catégorie générique : elle la prend pour objet, mais en nie toutes caractéristiques discriminantes et en fait une « grande forme vague », un « genre indéfini »<sup>1075</sup>. Mais, alors que, dans le déploiement de l'œuvre, il s'agit de produire une lecture non spécifiquement romanesque pour les « romans », le mouvement est ici inversé, puisque le texte non génériquement défini est *in fine* érigé en canon du genre. La lecture de Picon témoigne du plein succès de l'entreprise menée par Sarraute pour redéfinir le genre roman à partir de son œuvre particulière. Mais elle marque aussi la limite de cette stratégie, qui à terme aboutit à la création d'une catégorie - « roman expérimental » et, bientôt, « Nouveau Roman » - à partir de laquelle les textes sont interprétés, indépendamment de leurs traits singuliers.

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 717, nous soulignons.

<sup>1073</sup> G. Picon, « Du roman expérimental », CCCXXX, 1126, juin 1957, p. 301.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>1075</sup> F. Asso, « Une prose sans nom », *op. cit.*

Le numéro de la revue *Esprit* confirme le rôle de théoricienne d'un mouvement qui est maintenant conféré à Sarraute. Si ce mouvement est perçu comme problématique<sup>1076</sup> par ses présupposés philosophiques et moraux, il s'agit néanmoins d'en dessiner les contours, et Sarraute est dans cette perspective une référence récurrente. Récusant, à son tour, la catégorie de l'anti-roman, Olivier de Magny dresse un « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque », qui comprend Sarraute, Robbe-Grillet, Cayrol, Becket, Blanchot, des Forêts ; Kateb Yacine, Claude Simon, Pinget, Duras, Genet, sont également cités. Olivier de Magny précise que le « Nouveau Roman » ne forme pas une école, et que ces écrivains se regroupent autour d'un certain nombre de refus. Il s'attache d'ailleurs à préciser les caractéristiques propres des principaux d'entre eux, dont Nathalie Sarraute. Au moment de définir quels sont ces refus communs, ce sont ses mots à elle qu'il emploie, mots devenus emblématiques d'une entreprise collective : « Nos romanciers actuels [sont] entrés dans l'ère du soupçon, dans l'ère où tout est soupçonné faux, [...] où l'engagement n'a plus de place, où l'Histoire s'éclipse »<sup>1077</sup>. Sarraute est ainsi citée dans tous les articles, et s'impose, avec Robbe-Grillet, comme une référence dans la définition des caractéristiques du « Nouveau Roman », qui apparaît comme un sous-genre constitué, avec des traits stylistiques<sup>1078</sup> et thématiques repérables<sup>1079</sup>. Alors que, dans l'ensemble du numéro, la liste des écrivains rattachés au mouvement connaît certaines variations<sup>1080</sup>, le nom de Sarraute ne fait presque jamais défaut<sup>1081</sup>.

L'ensemble du numéro s'attache également à dégager la philosophie qui sous-tend ce nouveau mouvement romanesque, et, la « réalité » que Sarraute invoque dans ses essais critiques est en général présentée comme une caractéristique d'une certaine

<sup>1076</sup> Un certain malaise est ainsi perceptible dans la présentation de Camille Boutiquel qui, dans le refus des « formes périmées » du genre qui se manifeste dans le « Nouveau Roman », perçoit aussi une mise en cause d'« une certaine notion de l'homme, [de] l'intelligibilité du monde créé » (« Le Nouveau Roman », *Esprit*, n° 263-264, p. 2).

<sup>1077</sup> O. de Magny, « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque », *Esprit*, n° 263-264, p. 12.

<sup>1078</sup> L'usage des différentes personnes grammaticales par les néo-romanciers fait ainsi l'objet d'une étude particulière de Bernard Pingaud (« Je, Vous, Il », *ibid.*, p. 91-99).

<sup>1079</sup> Jacques Howlett propose ainsi ses « Notes sur l'objet dans le roman », tout en relevant que cette thématique est sans véritable pertinence pour Sarraute, puisque la dissolution du sujet qui s'y opère implique une symétrique disparition de l'objet : « Il ne peut y avoir de véritable altérité de l'objet que pour un sujet, il ne peut y avoir des choses que pour une personne » (« Notes sur l'objet dans le roman », p. 71).

<sup>1080</sup> Ainsi, les « Dix romanciers vus par la critique » ne sont pas tous les mêmes que ceux désignés d'abord par Olivier de Magny comme faisant partie de la « nouvelle littérature romanesque » : Butor y fait son apparition, alors que Genet, Blanchot et des Forêts n'y figurent pas.

<sup>1081</sup> Plus encore que Sarraute, Robbe-Grillet fait figure de référence absolue : Bernard Dort se consacre ainsi exclusivement à l'auteur du *Voyeur* et à Cayrol pour traiter de l'espace (« Sur l'espace », *ibid.*, p. 77-82). Le même, s'interrogeant sur la portée politique du « Nouveau Roman », ne mentionne qu'Sarraute en passant, et centre ses analyses sur Robbe-Grillet (« Des romans innocents ? », *ibid.*, p. 100-110).

---

condition humaine, non comme l'invention d'une créatrice, même si cette présentation reprend souvent le discours de Sarraute elle-même. Olivier de Magny écrit ainsi : « Ce que Nathalie Sarraute veut saisir, précède le sentiment ou la passion, l'état ou l'attitude. Cela existe mais cela n'a pas encore de nom »<sup>1082</sup>. C'est comme mise en cause de la personne humaine que Jacques Howlett appréhende l'œuvre : « l'analyse micropsychologique dissout les phénomènes de conscience et les conduites. [...] Dans ces profondeurs où s'abolissent les différences, une sorte de commune mesure infrahumaine s'établit »<sup>1083</sup>. Le refus de l'engagement et une remise en cause de l'humanisme sont d'ailleurs des traits communs aux œuvres du « Nouveau Roman » tel qu'il se constitue ici, et que plusieurs critiques relèvent. Si la plupart des contributeurs ont déjà écrit des articles favorables sur les auteurs concernés, et produiront à leur propos d'autres études par la suite, notons que plusieurs contributions sont, sinon hostiles, du moins franchement réservées. Dina Dreyfus voit ainsi dans « le roman contemporain » une technicité excessive et totalisante, dans la mesure où la « nouvelle dimension romanesque [est] purifiée de toute ingérence étrangère à sa visée propre »<sup>1084</sup>. Se présentant comme une entreprise de démythification, le mouvement produit d'autres mythes, comme l'« objectivisme » et « le formalisme de la technique »<sup>1085</sup>. Dans sa « Lettre à un jeune romancier », Luc Estang met en garde son destinataire fictif contre ce que pourraient avoir de stérilisantes de trop fortes préoccupations techniques et la trop grande conscience « de cette "ère du soupçon" où Nathalie Sarraute [l'] a persuadé [qu'il était] entré »<sup>1086</sup>. Il récuse également le partage entre « roman nouveau » et « roman traditionnel », qui crée artificiellement deux blocs monolithiques, alors même que Robbe-Grillet et Sarraute défendent des positions incompatibles. Il reprend enfin l'argumentation développée à partir de *Portrait d'un inconnu*, selon laquelle ses œuvres qui refusent les caractéristiques définitives du roman devraient renoncer à cette étiquette générique. Selon lui, l'attention réclamée par ces écrivains sur le matériau verbal est le propre de la poésie, catégorie plus propre à accueillir leurs productions, cette recatégorisation permettant de maintenir des partitions génériques que Luc Estang juge nécessaires :

<sup>1082</sup> O. de Magny, « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque », *op. cit.*, p. 6.

<sup>1083</sup> J. Howlett, « Distance et personne dans quelques romans d'aujourd'hui », *ibid.*, p. 89. Notons que même les critiques favorables à Sarraute sont réticents à reprendre à leur compte la « psychologie », la spécification en « micropsychologie » semblant traduire cette gêne chez Jacques Howlett, gêne plus explicitement formulée par Blanchot. Avec l'avènement de la « Nouvelle Critique », le terme sera complètement déconsidéré, et Sarraute elle-même y renoncera. En 1990, elle répond ainsi à Arnaud Rykner, qui lui fait remarquer qu'elle n'emploie plus le mot « psychologique » mais lui préfère celui de « psychique » : « Oui. Parce que dès qu'on dit "psychologie", on pense à l'analyse des sentiments. [...] On met des étiquettes. Alors que la vie psychique n'est pas définissable, n'entre pas dans des catégories toutes faites. C'est pourquoi je ne dis plus "psychologique" » (in A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 166).

<sup>1084</sup> D. Dreyfus, « De l'ascétisme dans le roman », *Esprit*, n° 263-264, p. 61.

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1086</sup> L. Estang, « Lettre à un jeune romancier », *ibid.*, p. 115.

***Je ne ferai pas difficulté pour reconnaître que La Jalousie est construite comme un poème. Il n'empêche que ce « langage » qu'on nomme littérature s'est particularisé en différents modes d'expression et que nous avons à distinguer l'objet d'art que peuvent être un poème, un conte, un essai, une pièce de théâtre, de cet autre objet d'art que nous appellerons roman*** <sup>1087</sup>.

Malgré ces réserves, et les variations dans la délimitation du corpus concerné, ce numéro d'*Esprit* a bien pour effet de donner une consistance théorique, philosophique et esthétique à la catégorie « Nouveau Roman » qu'il contribue à créer. Nathalie Sarraute y fait figure de chef de file, et ses théories sont même, aux côtés de celles de Robbe-Grillet, une référence centrale, le titre de l'essai de 1956 apparaissant parfois comme un slogan rassemblant les écrivains dont il est ici question. En cela, les articles d'*Esprit* prolongent les comptes-rendus de *Tropismes* précédemment évoqués, où les particularités du texte étaient occultées par une réflexion générique plus globale dont Sarraute apparaît comme la figure de proue. Pourtant, si les conceptions de Sarraute sont à présent envisagées dans un processus créatif collectif, il est à noter que la singularité de son entreprise est malgré tout reconnue. Le terme de « tropismes » est ainsi employé à plusieurs reprises pour désigner l'entreprise propre de Sarraute. Luc Estang l'emploie ainsi ponctuellement pour désigner la matière des livres de Sarraute. Plus significativement, Jacques Howlett consacre une note explicative exclusivement consacrée à l'explication de ce que sont les « tropismes », ce qui marque bien le fait qu'au sein de l'ensemble « Nouveau Roman », un objet singulier est distingué, indépendamment de l'interprétation anti-humaniste proposée <sup>1088</sup>. *Tropismes* agit donc à deux niveaux : faisant directement écho à *L'Ere du soupçon*, il est absorbé rétrospectivement dans le genre roman, à partir de la réflexion sur le genre amorcée à partir de la parution de l'essai. Et, au sein de la nouvelle catégorie créée, « Nouveau Roman », le titre s'impose comme la marque singulière de l'auteur. Mais cette reconnaissance suprême est à double tranchant : le processus de lexicalisation d'un sens sarrautien de *tropismes* est enclenché, ce que confirmera la réception du *Planétarium*, et, par conséquent, « ce qui n'a pas de nom » reçoit une désignation relativement stable. D'où, pour Sarraute, la nécessité, que nous avons rencontrée plus haut dans *Le Planétarium*, de remettre en cause sa propre autorité, qui menace « la parcelle de réalité » dont elle cherche à persuader son lecteur, cette réalité étant incompatible avec les désignations stables et les paroles d'autorité.

### III.3.3. Conclusions partielles

---

Après les réponses qu'ils apportent aux premiers discours critiques suscités par leurs œuvres, quelque chose change dans la manière de lire Ponge et Sarraute. Cette transformation est beaucoup plus spectaculaire dans le cas de Sarraute, la déstabilisation de la lecture romanesque qu'elle opère conduisant même à l'invention d'une nouvelle

<sup>1087</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1088</sup> « Ces rapports humains ne se situent pas sur le plan de la reconnaissance consciente des sujets libres, mais sur celui de la passivité et de l'aliénation ; les récits de Nathalie Sarraute dévoilent ce qu'on pourrait appeler des complexes de la Méduse et du Vampire » (J. Howlett, « Les Tropismes de Nathalie Sarraute », *ibid.*, p. 72).

sous-catégorie générique. Son œuvre fait dès lors l'objet d'une intense activité éditoriale et critique. Le fait que l'invention de cette catégorie est due à la critique et non aux écrivains eux-mêmes est souvent interprété comme le signe d'une faiblesse des œuvres, dont la « nouveauté » supposée ne serait le fait que d'une opération commerciale bien orchestrée<sup>1089</sup>. S'appuyant sur la réception des livres de Robbe-Grillet, Beckett ou Sarraute avant 1956, qui ne sont pas perçus comme des œuvres de rupture, Nelly Wolf en déduit que ce mouvement est une imposture, puisqu'il n'est selon elle porteur d'aucun projet d'écriture réel : « Le Nouveau Roman est comme la Bonne Nouvelle : un effet d'annonce. Il est issu d'une annonce qui en l'annonçant l'a fait exister. C'est donc bien que la logique de cette annonce n'était pas dans l'urgent besoin de réforme littéraire invoqué par la suite »<sup>1090</sup>. Que le « Nouveau Roman » soit une « machine à faire parler »<sup>1091</sup>, où les écrivains voient une occasion de s'imposer sur le devant de la scène littéraire, est incontestable<sup>1092</sup>. Mais déconsidérer leurs œuvres du fait que les auteurs se sont attachés à faire évoluer les habitudes de lecture après les premières publications est un raccourci contestable, qui présuppose que l'authenticité d'un geste créateur se mesure à la revendication *par les auteurs* de leur nouveauté, au moment même où ils commencent à écrire<sup>1093</sup>. Si « l'ère du soupçon », le « vieux roman », sont bien des expressions qui créent en partie ce qu'elles désignent, et répondent aussi à des préoccupations stratégiques, on voit mal au nom de quoi cela ôterait toute valeur au geste d'écriture qui les sous-tend, sauf à considérer que la littérature serait un monde de création dégagée des discours tenus à son propos, considérés comme des contingences secondaires. Il apparaît *a contrario* que la déstabilisation de l'horizon d'attente romanesque, opérée avec succès par Sarraute, s'inscrit dans un effort de persuasion pour faire reconnaître une « réalité » dans la lecture, et que la polémique qu'elle engage est consubstantielle à son projet d'écriture. Le fait que la réception de Sarraute soit profondément modifiée par ses interventions critiques et théoriques confirme que la problématisation du genre agit dans la lecture, et permet que soit perçu le signifié qu'elle essaye de construire : *Portrait d'un inconnu*, le livre paru en 1956, n'est littéralement pas la même œuvre que celle publiée en 1949, même si le texte en est semblable<sup>1094</sup>.

Bien que, on l'a dit, cette évolution dans les modes d'appréhension de l'œuvre soit moins visible dans le cas de Ponge, la déstabilisation générique à laquelle il se livre lui

<sup>1089</sup> Pour une présentation synthétique de ces thèses, voir, R.-M. Allemand, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 4-5.

<sup>1090</sup> N. Wolf, *Une Littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>1091</sup> Pierre Verdrager, *Le Sens critique*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>1092</sup> Nathalie Sarraute se prête elle-même volontiers au jeu : en 1958, elle fait partie du jury du « Prix de mai », qui couronne *Moderato cantabile*, de Duras. Ce jury, fondé par Robbe-Grillet, comprend également Bataille, Barthes, Blanchot et Cayrol. A partir de 1959, Nathalie Sarraute participe à de nombreux débats, tables rondes et conférences sur le « Nouveau Roman ».

<sup>1093</sup> Nelly Wolf oppose ainsi le « Nouveau Roman » au naturalisme et au surréalisme, « où naissance et déclaration de naissance sont à peu près concomitantes. Et même dans ces cas-là, la déclaration de naissance sous forme de manifeste ou de profession de foi a plutôt tendance à précéder l'apparition » (*Une Littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 16).

aussi par ses déclarations anti-poétiques, infléchit sensiblement les discours produits autour de ses écrits : pour ses lecteurs, « la poésie » cesse en effet d'être une évidence, et les commentateurs confrontés à ses œuvres sont ainsi amenés à préciser leur propre horizon d'attente générique, et par là même à discuter la « réalité » que propose l'œuvre. L'image du poète des objets continue certes à perdurer, que l'émergence du « Nouveau Roman » renforce, Ponge apparaissant comme une sorte de précurseur modéré de la promotion de la littérature objectale de Robbe-Grillet. A cet égard, sa situation est délicate à la fin des années 1950, comme le résume Philippe Forest : « Trop peu humain aux yeux de Mauriac, Ponge l'est encore trop aux yeux de Robbe-Grillet »<sup>1095</sup>. Néanmoins, par rapport aux problématiques existentialistes, ou portant sur le lyrisme patriotique, problématiques qui dominent les premiers articles consacrés à Ponge et, plus généralement, les discours sur la poésie, la singularité qu'occupe l'œuvre est perçue et discutée. Aucun mouvement ne se forme encore de manière tangible autour de l'auteur, mais un certain nombre de commentateurs - pour la plupart écrivains eux-mêmes - discernent, à travers la contestation d'une certaine écriture poétique, la constitution d'outils propres à renouveler les pratiques d'écriture. Ces voix sont dispersées, et tirent des leçons différentes voire contradictoires de l'œuvre - Jaccottet y trouvant le moyen d'élaborer un lyrisme mesuré quand Léon-Gabriel Gros y salue la contestation radicale du lyrisme.

Ce n'est qu'en 1960, avec la naissance de *Tel Quel*, qu'une nouvelle génération de lecteurs se forme visiblement autour de Ponge. Le rôle de figure tutélaire qui lui est reconnu par les animateurs de la revue est perceptible dès le premier numéro, où est réédité le « Proème à Bernard Groethuysen », et où paraît « La Figue (sèche) ». La « Déclaration » liminaire confirme l'importance de l'œuvre dans l'affirmation d'une nouvelle manière d'appréhender l'écriture littéraire. La critique des « idéologues » s'accompagne de l'affirmation d'une appréhension originale du réel par « l'écriture », qui se substitue dans le fil de ce texte au mot « poésie », de toute façon entendu « dans son sens large, englobant tous les "genres littéraires" »<sup>1096</sup> :

***L'écriture, qui est un peu notre fonction vis-à-vis du monde extérieur, notre façon de le saluer, de créer entre lui et nous une connivence, une intimité, une amitié de plus en plus grandes, n'est, en définitive, qu'une entrée en matière. Il serait peut-être temps, poussés par le sentiment que les choses les plus simples ne sont jamais dites, qu'elles attendent sans fin d'être prises en considération, éprouvées d'un regard nouveau, sans préjugés et sans autre intention que de mieux nous accorder avec elles, de mieux définir nos limites, d'être enfin la***

<sup>1094</sup> Cette évolution dans la réception de l'œuvre fait écho aux réflexions que Jean-Marie Schaeffer développe sur le rôle du contexte dans la « re-création générique », à partir de la nouvelle de Borgès, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 134-135).

<sup>1095</sup> P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, op. cit., p. 23. C'est également comme un humaniste rassurant, opposé à la radicalité de Robbe-Grillet, que Ponge apparaît sous la plume de Bernard Dort dans le numéro d'*Esprit* consacré au « Nouveau Roman » (« Des romans innocents ? », op. cit., p. 104).

<sup>1096</sup> An, « Déclaration », *Tel Quel*, n° 1, printemps 1960, p. 3.

***résultante de toutes les forces que nous pouvons reconnaître et mesurer ; il serait peut-être temps, aujourd'hui et sans plus tarder, de tout faire passer résolument de notre côté***<sup>1097</sup> .

Les termes mêmes employés par cette nouvelle revue, qui entend repenser à nouveaux frais l'écriture littéraire - considérée globalement, au-delà des partitions génériques - sont une reprise très fidèle de ceux dont usait Ponge dans *Proèmes* pour formuler les raisons de son parti pris des choses. Mais c'est aussi un « compte tenu des mots » qui est ici défendu : « L'adhésion exclusive à l'écriture est aussi attention passionnée au réel »<sup>1098</sup> .

Au tournant des années 1960, Ponge et Sarraute apparaissent donc tous deux comme les figures tutélaires d'une tentative de redéfinition de ce qu'est la littérature, contre les problématiques de l'engagement. Cette redéfinition est corrélative d'une contestation des partitions génériques, le « Nouveau Roman » rapprochant le genre roman de la poésie au point d'en estomper la frontière, la poésie tendant simultanément à être envisagée comme synonyme de littérature. Située au-delà des particularisations génériques, la réflexion se porte sur l'« écriture », entendue comme travail sur la langue. Ce qui se construit dans les œuvres, et qui vise au départ à constituer des modes de lecture particuliers et localisés, fournit ainsi des outils de théorisation plus globale. Cette consécration ne va pas sans ambiguïtés. Ainsi, le « Nouveau Roman » ne tarde pas à se constituer à son tour comme catégorie imposant une « grille de lecture », et, dès 1957, le discours de Sarraute elle-même, formant un ensemble de préceptes, sert d'argument d'autorité. Si cette autorité de Ponge est à cette période moins évidente, la séduction opérée par son métalangage n'en est pas moins perçue par certains comme une mainmise sur la lecture<sup>1099</sup> , faisant obstacle à une appropriation individuelle de l'œuvre. L'érection de l'œuvre en figure de proue de la revue *Tel Quel* aura aussi pour effet de renforcer cette impression. La modification du paysage critique et la reconnaissance acquises n'abolissent donc pas la question d'un équilibre sans cesse à redéfinir entre la nécessité de guider la lecture pour convaincre et persuader, et celle de maintenir une indétermination des processus de lecture pour que puisse se transmettre quelque chose de la « réalité » à construire. Les malentendus apparaissent en ce sens constitutifs de la communication littéraire : la période qui s'ouvre, si elle en dissipe certains, en créera d'autres.

<sup>1097</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>1098</sup> P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>1099</sup> Dès 1946, Claude-Edmonde Magny évoquait le « désespoir du critique [que Francis Ponge] manque réduire chaque fois à l'aphasie de la citation » (« Francis Ponge ou l'homme heureux », *op. cit.*, p. 62). A propos de *L'Araignée*, publiée à l'intérieur de son *appareil critique*, Jacques Dupin écrit : « L'auteur n'a jamais négligé, tout au long de son œuvre, de nous éclairer sur ses intentions, et de défendre avec chaleur ou ironie, parfois aussi avec une certaine insistance de pédagogue, le bien-fondé de son propos ». Il ajoute qu'en se tournant exclusivement vers son lecteur, proie passive, l'œuvre se détourne d'une certaine obscurité de la création (J. Dupin, « L'Araignée, Aubier éditeur », *Cahiers d'art*, 1953, p. 160). Jean Tortel, dans une perspective moins critique, s'interroge sur la « ruse » en quoi consiste la coïncidence temporelle entre temps de l'écriture et temps de la lecture, dans *La Rage de l'expression* : « Toutes les cartes retournées, tout est communiqué. (Serait-ce la ruse suprême ?) » (« Francis Ponge et la formulation globale », *op. cit.*, p. 38).



---

## Conclusion

En 1971, lors du colloque de Cerisy intitulé « Nouveau Roman : hier, aujourd'hui », Nathalie Sarraute déclare : « Le lecteur, dont la collaboration est indispensable, doit être libre de pousser ses investigations et de laisser vagabonder son imagination dans toutes les directions. Une seule pourtant devrait, me semble-t-il, lui être interdite. Celle qui tire le texte vers ce qu'il se refuse à être » (« Ce que je cherche à faire », 1706). Francis Ponge décrit quant à lui son œuvre comme « un travail de suscitation » (*PR*, I, 196), mais s'adresse en ces termes aux lecteurs du *Savon* : « Il me faut simplement que vous récitiez mes paroles » (*S*, II, 387). Ces citations, bien qu'elles soient tirées de textes divers et datent d'époques différentes, condensent certaines caractéristiques des rapports que Sarraute et Ponge entretiennent avec leurs lecteurs, et que cette étude s'est attachée à montrer.

Elles confirment tout d'abord le rôle central dévolu par l'un et l'autre à l'instance du lecteur, vers qui sont tendus les textes, qui légitime l'écriture et à qui est confié une fonction capitale dans la *réalisation* des œuvres. Le réel inédit que chacun cherche à transmettre ne peut accéder à l'existence que s'il est reconnu et éprouvé dans la lecture : la construction même des référents qui justifie la prise de parole - la « qualité différentielle » à formuler, le *tropisme* à faire percevoir - est étroitement dépendante du lecteur, qu'il s'agit de convaincre et de persuader. L'histoire de la première réception de Ponge et de Sarraute confirme en outre que l'établissement d'un contact avec des lecteurs « réels » est pour eux un enjeu capital qui détermine pour partie l'évolution de leurs poétiques. Chez Ponge, la multiplication des procédures d'adresse, l'inclusion dans les œuvres mêmes du dialogue avec la réception et les discours « méthodologiques »

témoignent de cette importance accrue accordée dans sa poétique à la prise en charge de la lecture. Après *Tropismes*, qui ne suscite aucune réaction critique, Sarraute insère son œuvre dans un genre repérable, le roman, en un mouvement qu'il est possible d'interpréter comme un geste didactique visant à initier son lecteur à l'« autre réalité », pour « refaire après coup, avec [lui], le trajet qui amène à l'œuvre »<sup>1100</sup>. Les interventions critiques et la publication des essais en volume participent de cette volonté d'instituer des conditions de lecture favorables pour que s'éprouve dans la lecture les « mouvements invisibles » qui selon l'auteur en constituent la « substance ». A travers ces stratégies, il s'agit pour Ponge comme pour Sarraute de constituer la lecture en expérience *réelle* : le lecteur est invité à « co-réaliser » (V. Kaufmann) la formulation de la « qualité différentielle », qui n'accède à l'existence que par ce processus participatif, à « co-effectuer » (L. Adert) le *tropisme* afin qu'il se constitue en réalité dans la lecture.

A cet égard, notre étude a permis de montrer la prégnance des catégories génériques dans les attitudes de lecture, et l'efficacité de leur déstabilisation par Ponge et Sarraute : le statut générique problématique des objets auxquels se trouvent confrontés les lecteurs les amènent à mettre en cause leurs catégories d'appréhension, à faire retour sur leurs propres pratiques de lecture, et finalement à se prononcer eux-mêmes sur la genericité des œuvres. Ces procédés de déstabilisation instaurent ainsi un rapport homologique entre la manière dont les œuvres se présentent à leurs lecteurs, en porte-à-faux par rapport aux désignations disponibles, et la façon dont s'appréhende la « réalité muette opposable » ou le *tropisme* « qu'aucun mot n'exprime ». Comme on a pu le constater à travers l'étude de la réception, les attitudes adoptées à l'égard des classifications génériques engagent effectivement les modes de regramatisation et la manière de faire référer les textes.

Outre cette place capitale conférée au lecteur par les poétiques des deux auteurs, les citations que nous avons reproduites au début de cette conclusion permettent de saisir l'ambivalence que recouvre la prise en charge de la lecture : la liberté du lecteur est encadrée par ce que le texte « se refuse à être » d'après Sarraute ; Ponge met quant à lui en scène avec humour un lecteur dont le rôle consiste à répéter les paroles de l'auteur. En déstabilisant les habitudes de perception, Ponge et Sarraute incitent les lecteurs à manifester une certaine indépendance à l'égard des stéréotypes génériques, et à faire preuve d'une certaine souplesse pragmatique. Mais, pour obtenir un tel résultat, les deux auteurs sont amenés à encadrer très fortement le discours critique et à proposer des outils de lecture spécifiques à leurs œuvres. Si le lecteur est invité à se défaire des attitudes imposées par des « lois du genre », il est aussi appelé à se plier aux lois du texte telles que l'auteur les formule. Ainsi se fait jour une contradiction interne aux deux œuvres. Le lecteur est considéré comme un opérateur essentiel du texte, appelé à se « subroger » à l'auteur et à s'émanciper de sa tutelle ; mais la confrontation des œuvres à des modes de lecture jugés inadéquats amène les deux auteurs à s'inscrire dans un conflit interprétatif concernant leurs propres œuvres, et à occuper une position de relative maîtrise à l'égard du sens<sup>1101</sup>.

Une nouvelle fois, le rapport au genre révèle de façon symptomatique ces tensions,

---

<sup>1100</sup> F. Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 7.

et permet de les préciser. Commentant le « nouveau genre » qu'il invente et qu'il nomme *objeu*, Ponge souligne ainsi que les « limites » de ce genre, dont « Le Soleil » est l'archétype, résident précisément dans « son *extension* » trop vaste (L, I, 522). Poussée à son terme, la logique d'invention générique tend donc à faire de l'œuvre singulière le tout de la littérature, dont seuls les mots de Ponge sont aptes à rendre compte. Certains discours critiques, dès les premières publications, permettent de mesurer la séduction exercée par le métalangage spécifique inventé par Ponge. Certains lecteurs en font parfois état, constatant qu'ils sont amenés à « réciter [les] paroles » de l'auteur (S, II, 387). Le développement ultérieur de la réception confirme le mimétisme auquel l'œuvre conduit souvent ses commentateurs, que certains relèvent eux-mêmes et intègrent à leur propre démarche, à l'image de Claude Evrard : « Lire Ponge, l'aimer, le dire... A chaque fois le mimétisme est total. Sans doute est-ce là, s'agissant d'une œuvre impressionnante, la condition naturelle du lecteur, du critique : de se trouver sous influence, d'éprouver complètement l'autorité d'une voix vivante »<sup>1102</sup>.

La manière dont Sarraute tend à renverser le rapport œuvre/genre, faisant implicitement de ses propres écrits le canon de toute œuvre littéraire authentique<sup>1103</sup>, lui donne de même une certaine emprise sur ses lecteurs : si l'on considère avec elle que les habitudes de lecture romanesque ne permettent pas d'appréhender de façon adéquate les « bons livres » (ES, 1613), et notamment ceux qu'elle signe, on est amené à adopter sa propre terminologie (« sous-conversation », *tropisme*) pour rendre compte de ses œuvres. Le lecteur se trouve dès lors réduit, comme dans le cas de Ponge, à déployer dans son commentaire les propres conceptions de l'écrivain. En subvertissant les partitions génériques, Sarraute cherche à faire reconnaître la singularité de sa démarche, mais est amenée également à la poser comme un absolu incomparable. Ainsi que le note Ann Jefferson, la posture adoptée par Sarraute en tant qu'auteur se rapproche de l'attitude de la mère telle qu'elle est décrite dans *Enfance* : « au-delà, loin de toute comparaison »<sup>1104</sup>. La solidarité que Sarraute instaure entre manières de percevoir le

<sup>1101</sup> Cette contradiction est perceptible dans la manière dont Sheila Bell rend compte des phénomènes de lecture chez Sarraute. Son discours oppose implicitement l'instance du lecteur « agissant » telle qu'elle se figure dans les œuvres au rôle du critique, appelé à se conformer à un désir d'auteur : « L'expérience [du dernier texte d' *Ici*] comprend aussi *la présence active et agissante* de cet autre infini qu'est le lecteur. La lecture, telle que Sarraute nous la fait vivre, n'est nullement soumission à l'autorité du texte mais une forme de dialogue, d'interaction avec la parole d'autrui. [...] Au critique incombe la tâche - impossible ? - de devenir *lecteur à la manière de Nathalie Sarraute*. Travaillons de sorte qu'elle puisse affirmer à la suite de Ponge : "Je parle et tu m'entends, donc nous sommes" » (« Digne de figurer dans un musée ? Arcimboldo et la peinture-écriture », in P. Foutrier (dir.) *Ethiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 126, nous soulignons).

<sup>1102</sup> C. Evrard, *Francis Ponge*, Paris, Belfond, « Les Dossiers Belfond », 1990, p. 7. Dans bien des cas, cette « influence » n'est pas formulée mais subie.

<sup>1103</sup> La réflexion sur le roman, considéré par Sarraute comme un « art » plus que comme un genre littéraire, tend effectivement à s'étendre à toute la littérature.

<sup>1104</sup> N Sarraute, *Enfance*, cité par A. Jefferson, « Différences et différends chez Nathalie Sarraute », in J. Gleize et A. Léoni (dir.), *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle, op. cit.*, p. 20.

monde de la fiction et manières de lire ses textes <sup>1105</sup> tend également à rendre problématique la prise de parole à propos de son œuvre : de même que, dans les fictions, la conversation assèche toute chose en lieux communs, de même, tout discours sur l'œuvre se trouve toujours pris en défaut. Pascale Foutrier explicite en termes frappants le dilemme auquel se trouve confronté le commentateur de Sarraute : « Le respect du texte ne peut passer que par la reconnaissance de son intraductibilité, de son caractère d'événement absolu dont aucun équivalent linguistique ne peut rendre compte » <sup>1106</sup> .

En relevant ces contradictions, notre propos n'est pas d'invalider les démarches de Ponge et de Sarraute. Il s'agit de souligner comment le désir de mettre les œuvres en contact avec un « dehors » et de faire se rejoindre le réel exploré dans l'écriture avec une réalité extra-textuelle amène les deux écrivains à prendre en compte des logiques contradictoires, contradictions qui structurent leurs œuvres et les rapports qu'elles entretiennent avec leurs lecteurs. Dès la fin de notre période d'étude, nous avons ainsi pu constater les stratégies que l'un et l'autre mettent en place pour maintenir une certaine indétermination dans les processus interprétatifs, et ainsi mettre à distance leur propre autorité : Ponge se figure de façon plaisante en auteur tyrannique maîtrisant pleinement les effets de son texte, tandis que Sarraute, par un jeu de miroirs déformants, met en crise le prestige de l'écrivain et son propre discours. L'un choisit d'exhiber les rapports de force qui régissent aussi la communication littéraire tandis que l'autre autonomise ses œuvres par rapport à ses positions auctoriales, rendant ces rapports de force invisibles. A ces stratégies textuelles correspondent deux modes d'intervention auctoriaux symétriques. A partir des années 1960, Ponge adopte une attitude bienveillante à l'égard de ses lecteurs : il ne relève pas ce qui l'oppose aux conceptions de Sollers lors de leurs entretiens ; lorsque ses opinions gaullistes entraînent la rupture avec *Tel Quel*, il se tourne vers la revue communiste *Digraphe*. Au-delà de ces clivages politiques, il semble accepter les différentes orientations critiques qui s'appliquent à ses œuvres, qu'elles soient d'inspiration phénoménologique, textualiste ou génétique <sup>1107</sup> . A l'inverse, Sarraute n'hésite pas à démentir frontalement les interprétations qui sont données de ses œuvres <sup>1108</sup> , et à décréter comme nulles et non avenues les lectures d'inspiration psychanalytique, sociologique, féministe, etc.

Ces dispositifs textuels et les postures auctoriales qui les complètent, pour différents

---

<sup>1105</sup> Cette cohérence est même décrite par Sabine Raffy comme un « principe d'enfermement du lecteur » : « il doit adhérer à la conception de l'homme et de la psychologie de Sarraute s'il veut comprendre quoi que ce soit à son œuvre » (S. Raffy, « Une lecture paranoïaque de l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Critique*, n° 656-657, janvier-février 2002, p. 13).

<sup>1106</sup> P. Foutrier, « Sarraute et le jugement esthétique : critique de la critique », in P. Foutrier (dir.) *Ethiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 101.

<sup>1107</sup> Bernard Beugnot suggère que cette disponibilité de Ponge aux diverses interprétations que ses œuvres suscitent les rend « vulnérables » aux phénomènes de modes critiques (« La Mode comme système de réception : le cas Ponge », *op. cit.*, p. 199). Une telle proposition suppose que la lecture véritable est hermétique aux préoccupations circonstancielles, et que cette disponibilité est une faiblesse. Il nous semble au contraire que, en acceptant que ses textes soient utilisés en diverses circonstances et dans différents contextes, Ponge est cohérent avec son projet pragmatique, qui consiste à « fournir » aux hommes « d'autres arguments pour leurs discussions », et ce indépendamment de ses propres opinions (« Introduction au "Galet" », *PR*, I, 205).

voire opposés qu'ils soient, confirment que les contradictions que nous avons relevées font l'objet d'une élaboration qui informe les œuvres et la manière dont leurs auteurs entendent les faire lire : Ponge et Sarraute envisagent leurs écrits comme des actes publics, et à ce titre prennent en compte les logiques qui prévalent en dehors des œuvres, même s'il s'agit de les contrecarrer. Il est bien question pour Ponge et Sarraute de faire acte de communication, mais ce qui est à communiquer nécessite que le cadre dans lequel les textes sont appréhendés conserve une part d'indétermination. C'est dans cette perspective que peut s'interpréter le rapport polémique entretenu avec les lecteurs à l'intérieur et/ou à l'extérieur des œuvres, et ce au-delà de notre période d'étude. Ainsi, au tournant des années 1960, la rénovation des méthodes critiques promeut des modes de lecture qui semblent davantage coïncider avec les poétiques de Ponge et de Sarraute. Pour autant, tous deux continuent à rendre problématiques les modes d'appréhension de leurs œuvres, et à se situer dans un rapport d'intériorité/extériorité à l'égard des genres et des écoles critiques qu'ils côtoient.

L'attitude de Sarraute à l'égard du « Nouveau Roman » est sur ce point exemplaire : elle participe aux conférences, débats et colloques organisés autour du mouvement. La préface à l'édition de poche à *L'Ere du soupçon*, publiée en 1964, rattache explicitement ses réflexions critiques au mouvement<sup>1109</sup>. Mais, en 1971, elle ne fait qu'une brève apparition au colloque de Cerisy, et se situe dès le début de son intervention dans une position marginale :

***Tout d'abord, il faut que je vous avoue que j'ai beaucoup hésité à participer à ce colloque. [...] Si j'ai tant hésité, c'est que je savais que je me trouverais ici de nouveau, comme je l'ai été si souvent au cours de ma vie, dans une situation assez singulière. Dans un certain isolement dont d'ailleurs je ne me plains pas - il m'a probablement été nécessaire - mais enfin il n'est pas assez agréable pour que j'aie délibérément le chercher (« Ce que je cherche à faire », 1694).***

Dans ces quelques phrases se lisent à la fois la revendication d'une « situation assez singulière » qui situe Sarraute à la lisière du « Nouveau Roman », mais aussi la nécessité d'établir un contact et de ne pas rester dans « l'isolement ». Sarraute s'oriente néanmoins par la suite vers une sortie du mouvement, alors que le « Nouveau Roman » se constitue de plus en plus en « grille » de lecture à travers laquelle l'œuvre est appréhendée. L'écriture des pièces de théâtre manifeste l'indépendance de la « substance » de l'œuvre à l'égard des problématiques romanesques. *L'Usage de la parole* (1980) ne porte plus de

<sup>1108</sup> Les exemples sont nombreux, même si nous n'en retenons qu'un ici. Après son intervention sur Sarraute lors du colloque de Cerisy consacré au « Nouveau Roman », Micheline Tison-Braun se fait vertement reprendre par l'auteur pour avoir employé le mot « timide » et être ainsi passée à côté du texte qu'elle commentait : « Vous dites le timide. Si c'est un timide, ce n'est pas la peine d'en parler : c'est un gros machin, on sait ce que c'est que la timidité. Si j'avais pensé c'est un timide : c'était fini, ça ne m'intéressait plus. Ce qui était intéressant, c'était justement comment arriver à rendre ça autrement par le rythme, l'image, quelque chose... » (in J. Ricardou et F. van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui - 2. Pratiques*, Paris, Union Générale des Editeurs, « 10/18 », 1972, p. 48).

<sup>1109</sup> Cette inscription au sein du mouvement est aussi une revendication de paternité : « *Est-il besoin d'ajouter que la plupart des idées exprimées dans ces articles constituent certaines bases essentielles de ce qu'on nomme aujourd'hui le "Nouveau Roman" ?* » (ES, 1556).

mention générique et le cadre fictionnel tend à s'estomper dans les dernières œuvres, ce que confirment *Ici* (1995) et *Ouvrez* (1997), qui se rapprochent formellement de *Tropismes* : tout se passe comme si, l'œuvre étant parvenue à réunir un lectorat susceptible de l'appréhender dans sa singularité, Sarraute se passait des médiations génériques.

Cette interprétation rend compte du fait que Sarraute a effectivement réussi à constituer de livre en livre un mode de lecture spécifique : les derniers livres prennent acte du fait que le « trajet qui amène à l'œuvre » (F. Asso) a été refait avec le lecteur. Un contact plus direct est donc rendu possible. Toutefois, parallèlement à cette sortie hors des cadres génériques, Sarraute continue à entretenir un rapport polémique à la catégorisation. Pour qu'*Enfance* (1983) ne soit pas lu comme « [l'évocation de]souvenirs d'enfance » (E, 989), Sarraute s'applique ainsi à extraire son œuvre du genre autobiographique<sup>1110</sup>. *Tu ne t'aimes pas* (1989) porte la mention « roman » en couverture, et à nouveau cette appellation générique suscite l'étonnement de la critique.

Ponge s'applique également à se situer « ailleurs » (*PR*, I, 165) par rapport aux attentes de ses lecteurs. La question du statut générique de ses œuvres et de leur poéticité problématique est thématifiée jusque dans les derniers écrits, et contribue à en maintenir l'instabilité. La publication de l'œuvre en recueil, la reprise de textes anciens et leur redistribution dans les différents livres, si elles contribuent à édifier un monument pongien revendiqué comme tel par l'auteur, se refuse à toute fixité, Ponge inventant une fois de plus un mot pour décrire la manière dont il édifie son œuvre : « moviment ». *Le Grand Recueil* (1961) est de ce point de vue exemplaire : s'il est organisé en trois « allées principales » (*L*, I, 145), celles-ci ne se laissent pas appréhender aisément selon les catégories génériques. Les textes méthodologiques occupent une place centrale dans l'édifice, sont ainsi inclus dans l'œuvre propre, et ne peuvent donc pas être considérés comme des interventions « paratextuelles », même si *Méthodes* reprend des textes de conférences et des entretiens radiophoniques. Les textes eux-mêmes rendent problématiques l'organisation du recueil, puisque, pour certains d'entre eux, ils mêlent étroitement l'effort de description et la réflexion méthodologique : « Le Soleil placé en abîme » figure ainsi dans *Pièces*, alors que ce texte est constitué en grande partie de considérations métapoétiques. Le principe même d'ordonnement du recueil est donc mis à mal par les textes qu'il contient. En outre, d'un volume à l'autre, des orientations contradictoires se dessinent : alors que *Lyres* semble annoncer une rupture à l'égard de la posture anti-lyrique adoptée dans les écrits précédents, « La Pompe lyrique », situé dans *Pièces*, critique de façon virulente les excès du lyrisme<sup>1111</sup>.

<sup>1110</sup> Philippe Lejeune montre sans peine que l'œuvre présente toutes les marques formelles du genre, et il y voit même un « livre très classique » (« Paroles d'enfance », *Revue des Sciences Humaines*, 1990-1, n° 217, p. 23). Le rejet de l'autobiographie par Sarraute ne correspond donc pas à un enjeu formel mais pragmatique, et engage une nouvelle fois les modes de référenciation de l'œuvre. Philippe Lejeune voit ainsi dans *Enfance* le « fondement secret » de l'œuvre de Sarraute considérée dans son ensemble (*ibid.*, p. 28). Monique Gosselin, qui fait du livre une « autobiographie critique », y voit l'accession d'un enfant au statut de « sujet », le livre constituant la « matrice de l'œuvre entière » (*Enfance, de Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1996, respectivement p. 99, 178 et 180). A l'inverse, Françoise Asso appréhende l'œuvre en dehors de la problématique générique, et dès lors ne considère pas l'œuvre du point de vue de l'émergence d'un sujet, mais à partir de la notion deleuzienne de « blocs d'enfance » (« La Mère abandonnée - A propos d'*Enfance*, de Nathalie Sarraute », *Poétique*, n° 129, février 2002, p. 81).

*Pour un Malherbe* (1965), qui paraît alors que l'œuvre de Ponge est célébrée par le structuralisme comme un modèle de « fonctionnement » textuel, constitue également une sorte de contre-pied à l'égard d'une attente lectorale déterminée : Ponge reprend le modèle de *l'objeu*, mais le livre se déploie aussi à partir d'un important matériau autobiographique, qui entre en tension avec l'imaginaire de la machine textuelle. En outre, le livre, d'abord annoncé dans la collection « Écrivains de toujours » du Seuil, est d'abord reçu comme un essai par certains lecteurs, qui se trouvent amèrement déçus à la lecture de l'œuvre<sup>1112</sup>. La poétique de Ponge comme sa stratégie éditoriale maintiennent ainsi un hiatus entre la façon dont l'œuvre se déploie et les attentes de son lectorat présumé.

Les processus grâce auxquels les œuvres entrent en contact avec leurs premiers lecteurs s'inscrivent dans des circonstances particulières, marquées notamment par la prééminence intellectuelle de l'existentialisme durant les années d'après-guerre. Néanmoins, comme nous venons brièvement de l'indiquer, les logiques qui se mettent en place à cette occasion se déploient dans d'autres contextes de réception : de façon récurrente, Francis Ponge et Nathalie Sarraute sollicitent l'attention de leurs lecteurs, mais les amènent à déplacer leurs attentes. La rencontre avec un lectorat telle qu'ils l'envisagent tous deux implique que soit maintenue une part d'indétermination et d'incertitude dans l'échange. La communication que Francis Ponge et Nathalie Sarraute s'emploient à établir a en effet ceci de particulier qu'elle inclut dans sa dynamique même une part de malentendu et d'incompréhension. Revenant sur la réception de son œuvre, Ponge écrit : « On ne peut pas tout de suite comprendre des choses qui sont faites pour être comprises indéfiniment » (*M*, I, 655). « Je ne comprends pas » : cette phrase donne son titre au dernier texte de *L'Usage de la parole*. Constituant un « Ilot de résistance » au milieu d'une conversation noyée dans « des océans [...] de terrorisme, de conformisme, de lâcheté », c'est elle qui permet que s'instaure un véritable échange (*UP*, I, 985). C'est aussi le nécessaire compte tenu de cette part d'incompréhension que les œuvres de Francis Ponge et de Nathalie Sarraute nous enseignent.

<sup>1111</sup> Les effets de cette position d'intériorité/extériorité de Ponge à l'égard du lyrisme se font ressentir à long terme. Dans les débats soulevés dans les années 1980 et 1990 par la question du « nouveau lyrique » ou de la « restauration lyrique » (selon le point de vue envisagé), l'œuvre de Ponge occupe une place centrale : elle est pour Jean-Marie Gleize un socle permettant d'élaborer une écriture littérale et anti-lyrique (*A noir - Lysisme et littéralité*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1992). Mais il est significatif que les tenants du lyrisme s'appuient également sur l'œuvre de Ponge et s'attachent à l'intégrer à leur démarche, quitte à en proposer une lecture critique (voir notamment J.-C. Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ vallon, « Recueil », 1995, et J.-M. Maulpoix, « Francis Ponge sans illusions ? », in *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 2002, p. 271-287).

<sup>1112</sup> Voir à ce sujet B. Beugnot, « Clivages critiques : genèse et réception du *Pour un Malherbe* », *Œuvres et Critiques*, XXIV, 2, 1999, p. 26-44.



---

## Bibliographie

Les œuvres de Francis Ponge et de Nathalie Sarraute ont fait l'objet d'importants travaux bibliographiques. En ce qui concerne Ponge, une liste exhaustive de ses publications (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). Concernant Nathalie Sarraute, les travaux de Sheila M. Bell font un bilan très précis des publications de 1939 jusqu'au début des années 1990 (voir *Nathalie Sarraute : a bibliography*, Londres, Grant and Cutler, « Research bibliographies and checklists », 1982 et « The Conjuror's hat : Sarraute criticism since 1980 », *Romance Studies*, n° 23, 1994, p. 85-103). La bibliographie de la thèse de Pierre Verdrager propose un relevé exhaustif des articles parus dans la presse jusqu'à la fin des années 1990 (*La réception par la critique journalistique : le cas de Nathalie Sarraute*, thèse de doctorat, Université Paris III, 1999, p. 605-643).

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 nous avons cités au cours de notre étude, dont on trouvera les références précises.

## I. Œuvres de Francis Ponge et de Nathalie Sarraute

### I.1. Œuvres de Francis Ponge

---

#### I.1.1. Œuvres étudiées

##### I.1.1.1. Editions originales

Nous indiquons 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.

*Proèmes*, 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.

*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 Groethuysent*, 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.

*Nioque de l'avant-printemps*, Paris, Gallimard, 1983.

*Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann, 1984. Texte accompagné de seize dessins de François Rouan.

### I.1.1.2. 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.1.2. Autres œuvres de Francis Ponge

*Nouveau Recueil*, Paris, Gallimard, 1967.

*La Fabrique du Pré*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1971.

*L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977.

*Comment une Figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, « Digraphe », 1977.

*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.1.3. Textes parus en revues (1916-1958)

« Sonnet » (signé Paul-François Nogère), *La Presqu'île*, 2<sup>e</sup> série, n° 4, octobre 1916.

« Esquisse d'une parabole » (signé P...), *Le Mouton Blanc*, 1<sup>ère</sup> série, n° 3, novembre-décembre 1922.

« Fragments métatechniques », *Le Mouton Blanc*, 1<sup>ère</sup> 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*, 2<sup>e</sup> série, n° 1, septembre-octobre 1923.

« Esclandre », suivi de cinq poèmes, *Le Mouton Blanc*, 2<sup>e</sup> 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*, 4<sup>e</sup> 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 », 2<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> 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.
- « 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, 2<sup>e</sup> 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, 1<sup>er</sup> 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).
- « Prologue aux question rhétoriques », *Cahiers du sud*, n° 295, 1<sup>er</sup> 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, 1<sup>er</sup> semestre 1950.
- « Dessesins... 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.
- « Proèmes 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, 1<sup>er</sup> 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 », *Mizai* (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.
- « 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<sup>os</sup> 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<sup>OS</sup> 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.

#### I.1.4. . Correspondance

*Correspondance Francis Ponge / Jean Paulhan, I. 1923-1946 ; II. 1946-1968*, édition établie par Claire Boaretto, Paris, Gallimard, 1986.

*Correspondance Francis Ponge / Jean Tortel (1944-1981)*, édition établie par Bernard Beugnot et Bernard Veck, Paris, Stock, 1998.

#### I.1.5. Entretiens

AURY, Dominique, « Qu'est-ce que l'existentialisme ? » (entretiens avec Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel et Francis Ponge), *Les Lettres françaises*, 1<sup>o</sup> décembre 1945, p. 4.

SOLLERS, Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard-Seuil, 1970.

## I.2. Œuvres de Nathalie Sarraute

---

### I.2.1. Œuvres étudiées

#### I.2.1.1. Editions originales

*Tropismes*, Paris, Denoël, 1939.

*Portrait d'un inconnu*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Robert Marin, 1949.

*Martereau*, Paris, Gallimard, 1956.

*L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

*Le Planétarium*, Paris, Gallimard, 1959.

#### I.2.1.2. Rééditions significatives

*Tropismes*, Paris, Minuit, 1957 (six nouveaux textes sont ajoutés et un texte est supprimé par rapport à l'édition originale).

*Portrait d'un inconnu*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, 1956.

*Portrait d'un inconnu*, préface de Jean-Paul Sartre, postface d'Olivier de Magny (« Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure »), Paris, Union Générale des Editeurs, « 10/18 », 1964.

*L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964 (avec une préface inédite de l'auteur).

#### I.2.1.3. Edition de référence

*Œuvres complètes*, édition dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

### I.2.2. Autres œuvres de Nathalie Sarraute

*Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963.

*Le Silence* suivi de *Le Mensonge*, Paris, Gallimard, 1967.

*Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968.

*Isma ou Ce qui s'appelle rien*, suivi de *Le Silence* et *Le Mensonge*, Paris, Gallimard, 1970.

- Vous les entendez ?*, Paris, Gallimard, 1972.
- Théâtre (Le Silence, Le Mensonge, Isma, C'est beau et Elle est là)*, Paris, Gallimard, 1978.
- L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980.
- Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, 1982.
- Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.
- Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant*, suivi de *Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986.
- Tu ne t'aimes pas*, Paris, Gallimard, 1989.
- Ici*, Paris, Gallimard, 1995.
- Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997.

### I.2.3. Textes parus en revues (1947-1958)

- « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant », *Les Temps modernes*, n° 16, janvier 1947.
- « De Dostoïevski à Kafka », *Les Temps modernes*, n° 25, octobre 1947.
- « L'Ere du soupçon », *Les Temps modernes*, n° 52, février 1950.
- « Le Cercle », *Monde nouveau*, n° 95, 1955 (Textes XX, XXII, XXIII et XIV de l'édition de *Tropismes* de 1957).
- « Conversation et sous-conversation I », *Nouvelle Revue Française*, n° 37, janvier 1956.
- « Conversation et sous-conversation II », *Nouvelle Revue Française*, n° 38, février 1956.
- « Le Planétarium », *Les Lettres nouvelles*, n° 53, octobre 1957 (première section du livre du même titre).
- « Le Planétarium », *Les Lettres nouvelles*, n° 54, , novembre 1957 (deuxième section du livre du même titre).
- « La Rencontre », *Nouvelle Revue Française*, n° 70, octobre 1958 (extrait du *Planétarium*).

### I.2.4. Entretiens

- AUBAREDE (d'), Gabriel, « Instantané : Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires*, 30 juillet 1953, p. 4.
- PINGAUD, Bernard, « Dix romanciers face au roman », *La Pensée française*, n° 2, 15 décembre 1956, p. 50-58 (entretiens avec Françoise Sagan, Alain Robbe-Grillet, Hervé Bazin, Célia Bertin, Jean Cayrol, Félicien Marceau, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Michel Mohrt et François-Régis Bastide).
- BOURDET, Denise, « Nathalie Sarraute », *La Revue de Paris*, n° 65, juin 1958, p. 127-130.

- FRANCILLON, Clarisse, « Le roman d'aujourd'hui : un entretien avec Nathalie Sarraute », *La Gazette de Lausanne*, 29 novembre 1958, p. 12-13.
- GUTH, Paul, « Ce qu'une femme informée voudra lire », *Vogue*, novembre 1959, p. 8-9.
- BONCENNE, Pierre, « Nathalie Sarraute », *Lire*, n° 94, juin 1983, p. 51-53.
- BENMUSSA, Simone, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, repris in Benmussa, Simone, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du Livre, « Signatures », 1999.
- SALLENAVE, Danièle, « A voix nue : Nathalie Sarraute », entretiens diffusés du 23 au 27 mars 1992 sur France Culture.

## II. Etudes sur Francis Ponge

### II.1. Essais

---

- BERCOFF, Brigitte, *Le Statut du sujet dans l'œuvre de Francis Ponge : entre parti pris et détachement*, thèse de doctorat, Université Paris III, 2001.
- 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.
- 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, *Prose sur le nom de Ponge*, Lille, Presses Universitaires du

- Septentrion, « Objet », 2000.
- KOSTER, Serge, *Francis Ponge*, Paris, Henri Veyrier, 1983.
- LECLAIR, Danièle, *Lire Le Parti pris des choses de Ponge*, Paris, Dunod, 1995.
- LEVY, Sydney, *Francis Ponge : de la connaissance en poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 1999.
- 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. Krynski, 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-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. Leuwens, 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. Roumelle, 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. Pleyne, 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, résoluement*, 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).

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

---

- BEUGNOT, Bernard, et MELANÇON, Robert, « Fortunes de Ponge (1924-1980) », *Etudes françaises*, XVII, 1-2, avril 1981, p. 143-169.
- BEUGNOT, Bernard, - « 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.
- BIGONGIARI, Piero, - « Le Parti pris de Ponge », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 417-420.
- « Un autre Ponge », *Tel Quel*, n° 8, hiver 1962, p. 29-33.
- 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.
- CHAMPIGNY, Robert, « Le Parti pris de Ponge », *French Review*, XXV, n° 4, février 1952, p. 254-261.
- CLANCIER, Georges-Emmanuel, - « La jeune Poésie et ses harmoniques », *Fontaine*, n° 24, mai 1942, p. 476-481.
- « *Le Parti pris des choses* », *Fontaine*, n° 25, juin-juillet 1942, p. 588-589.
- COLLOT, Michel, - Notice et notes des *Douze petits écrits*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 873-889.
- Notice et notes du *Parti pris des choses*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 889-921.
- Notice et notes de *Proêmes*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 953-992.
- « Un fatras inclassable : *Proêmes*, de Francis Ponge », in Dambre, Marc et Gosselin-Noat, Monique, *L'Eclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 197-208.
- COSTE, Sophie, « Le tremblement de certitude », *Europe*, n° 755, mars 1992, p. 79-83.
- DAUDET, François, « Revue de la presse », *L'Action française* (Lyon), n° 96, vendredi 23 avril 1943, p. 2.
- 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.
- DERRIDA, Jacques, FARASSE, Gérard, « Répliques », *Revue des Sciences Humaines* (« Ponge à l'étude »), n° 228, 1992, p. 149-207.
- 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.

- DUPIN, Jacques, « L'Araignée, Aubier éditeur », *Cahiers d'art*, 1953, p. 159-160.
- ETIEMBLE, René, - « Trois exercices de style », *Les Temps modernes*, n° 23-24, août 1949, p. 519-532.
- « Pour Francis Ponge », *Les Temps modernes*, n° 55, mai 1950, p. 2087-2092
- 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.
- Notice et notes des « Fables logiques » (*Méthodes*), in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1102-1105.
- FIESCHI, « Francis Ponge : Le Parti pris des choses », *Comœdia*, 29 août 1942, p. 2.
- GARAMPON, Georges, - « Position de Francis Ponge », *Combat*, 23 juin 1949, p. 3.
- « 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.
- 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.
- GRENIER, Jean, « Présentation de Francis Ponge », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 393-395.
- GROETHUYSEN, Bernard, « Douze petits écrits, par Francis Ponge », *Nouvelle Revue Française*, n° 163, avril 1927, p. 545.
- GROS, Léon-Gabriel, - « Un lyrisme sans complaisance », « Un lyrisme sans complaisance », *Cahiers du sud*, n° 22, second semestre 1945, p. 501-502.
- « Francis Ponge ou la rhétorique humanisée », *Les Cahiers du sud*, n° 26, second semestre 1947, n° 286, p. 1015-1019.
- *Poètes contemporains*, deuxième série, Paris, *Cahiers du sud*, 1951, p. 52-68.
- HELLENS, Franz, « La Nouveauté de Francis Ponge », *La Revue de Culture européenne*, n° 8, 4<sup>e</sup> trimestre 1953, p. 206-210.
- HIGGINS, Ian, « Ponge des proverbes » (« Proverbial Ponge », 1979), *Revue des Sciences Humaines* (« Ponge à l'étude »), n° 228, 1992, p. 87-103.
- 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, - « L'Œillet, La Guêpe, Le Mimosa, par Francis Ponge », *Formes et couleurs*, n° 2, 1946, p. 14.
- « La Rage de l'expression », *La nouvelle Revue de Lausanne*, 25 juin 1952, p. 1.

- 
- « 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.
- LEUWERS, Daniel, « Les Lecteurs de poésie », in Heistein, Jozef (dir.), *La Réception de l'œuvre littéraire*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1983, p. 113-122.
- MAGNY, Claude-Edmonde, - « Francis Ponge ou l'Homme heureux », *Poésie* 46, n°33, juin-juillet 1946, p. 62-68.
- « Francis Ponge ou la transcendance involontaire », *La Gazette des Lettres* (Lausanne), 6 septembre 1947, p. 1 et 13.
- 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.
- MET, Philippe, « La Formule de Francis Ponge : du lieu commun au proverbe », in *Formules de la poésie. Etudes sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris, PUF, « Ecriture », 1999, p. 11-79.
- 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.
- « Personne à l'horizon », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 413-416.
- MOUNIN, Georges, - « Trois poètes et la dialectique », *Les Lettres françaises*, n° 24 novembre 1945, p. 1 et 4.
- « L'anti-Pascal ou la Poésie en vacances : Francis Ponge », *Critique*, n° 57, juin 1949, p. 493-500.
- MOUSSINAC, Léon, « Un poète et la circonstance », *Les Lettres françaises*, n° 25 décembre 1945, p. 1.
- NIMIER, Roger, « Visages de la poésie », *Liberté de l'esprit*, mars 1949, repris dans *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 230-234.
- PETERSON, Michel, « Avant-propos », *Œuvres et critiques*, XIV, 2, 1999, p. 5-10.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, André, « Le feu et la pierre », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 406-408.
- 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'Objet et son homme », in *Ceux qui merdent*, Paris, POL, 1991, p. 79-110.
- ROLLAND DE RENEVILLE, André, « Sur un livre de Francis Ponge », *La Nef*, n° 30, mai 1947, p. 120-123.
- ROUSSEAU, André, - « Francis Ponge ou la nature des choses », *Le Figaro littéraire*, 9 avril 1949, p. 2.

- « Deux œuvres de Francis Ponge », *Le Figaro littéraire*, 25 octobre 1952, p. 2.
- ROUSSELOT, Jean, *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, Seghers, 1952, p. 334-344.
- ROY, Claude, « Proèmes et *Le Peintre à l'étude* », *Les Lettres françaises*, 3 septembre 1949, p. 2.
- SAILLET, Maurice, « Le proète Ponge », *Mercure de France*, CCCV, juin 1949, p. 305-313.
- SANTIQUET, « Les Lettres chez la concierge », *L'Effort*, n° 914, samedi 8 et dimanche 9 mai 1943, p. 2.
- 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.
- TORTEL, Jean, - « Le Parti pris des choses », *Cahiers du sud*, août-septembre 1944, repris dans *Francis Ponge, cinq fois*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 9-14.
- « Proème à Francis Ponge », *Cahiers du sud*, n° 295, premier semestre 1949, repris dans *Francis Ponge, cinq fois*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 15-26.
- « Francis Ponge et la formulation globale », *Cahiers du sud*, premier semestre 1949, repris dans *Francis Ponge, cinq fois*, Montpellier, Fata Morgana., p. 27-40.
- VECK, Bernard, « Quelques jeunes gens et l'avenir - Images du public dans l'œuvre de Ponge », *Œuvres et Critiques*, XXIV, 2, 1999, p.11-25.
- WAHL, Jean, « Autres pages de journal », *Les Temps modernes*, n° 152, octobre 1958, p. 757.
- ZELTNER-NEUKOMM, Gerda, « Un poète de natures mortes », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 422-425.

### III. Etudes sur Nathalie Sarraute

#### III.1. Essais

---

- ALLEMAND, André, *L'Œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.
- ASSO, Françoise, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, PUF, « Ecrivains », 1995.
- BELL, Sheila M., *Nathalie Sarraute : a bibliography*, Londres, Grant and Cutler, « Research bibliographies and checklists », 1982.
- BLOCH, Béatrice, *Le Roman contemporain - Liberté et plaisir du lecteur (Butor, des*

- Forêts, Pinget, Sarraute...*), Paris, L'Harmattan, « Littératures », 1998.
- BOUE, Rachel, *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- CALIN, Françoise, *La Vie retrouvée. Etude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, « Situations », 1976.
- CHEVALIER, Yannick, *Etudes sur le phénomène métaphorique dans les romans de Nathalie Sarraute (1948-1973)*, thèse de doctorat, Université Clermont II, 2005.
- CLAYTON, Alan J., *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, « Archives des Lettres Modernes », 1989.
- CRANAKI, Mimika, BELAVAL, Yvon, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1965.
- GLEIZE, Joëlle, *Les Fruits d'or de Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2000.
- GOSELIN, Monique, *Enfance, de Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1996.
- JEFFERSON, Ann, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory - Questions of Difference* (2000), Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- MICHA, René, *Nathalie Sarraute*, Paris, Editions Universitaires, « Classiques du XX<sup>e</sup> siècle », 1966.
- MINOGUE, Valérie, *Nathalie Sarraute and the war of the words*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1981.
- NEWMAN, Anthony S., *Une Poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976.
- PIERROT, Jean, *Nathalie Sarraute*, Paris, Corti, 1990.
- RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1991.
- TISON-BRAUN, Micheline, *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971.
- VERDRAGER, Pierre, - *La réception par la critique journalistique : le cas de Nathalie Sarraute*, thèse de doctorat, Université Paris III, 1999.
- *Le Sens critique - La Réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2001.
- YANOSHEVSKY, Galia, *Les Discours du Nouveau Roman - Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2006.

### **III.2. Collectifs et numéros de revue consacrés à Nathalie Sarraute**

*L'Arc*, n° 95, 1984 (textes de M. Saporta, V. Moremans, A. Wurmser, R. Nimier, E. Lalou, P. Jaccottet, M. Butor, C. Caproux, F. Erval, C. Mauriac, B. Poirot-Delpech, C. Detrez, G. Brulotte, J.-Y. Tadié, C. Senninger, F. Ducout, S. Benmussa, C.-M. Senninger, J.-M. G. Le Clézio).

*Digraphe*, n° 32, mars 1984 (contributions de M. Alphant, H. Biancotti, M. Galey,

- M. Nadeau, J. Sturrock, M. Wittig, G. Zeltner).
- Magazine littéraire* (Nathalie Sarraute), n° 196, juin 1983 (contributions de S. Benmussa, T. Cartano, V. Forrester, J. Piatier, A. Robbe-Grillet, F.-O. Rousseau).
- Revue des Sciences Humaines*, n° 217, 1990-1 (contributions de B. Alazet, G. Brulotte, Alan J. Clayton, R. Le Huenen, P. Lejeune, M. Miguet, V. Minogue, J. Pierrot, S. Raffy, A. Rykner, M. Tison-Braun).
- ANGREMY, Annie, *Nathalie Sarraute, portrait d'un écrivain*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Nationale de France, 1995 (textes de J-Y. Tadié, A. du Bouchet, F. Asso et A. Rykner).
- RAFFY, Sabine, *Autour de Nathalie Sarraute* (Actes du colloque de Cerisy, juillet 1989), *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 1996 (contributions de S. Raffy, V. Minogue, M. Wittig, A. S. Newman, P. Lejeune, J. Dupont, J. Pierrot, A. Duncan, M. Léonard, J.-D. Moussay, M. Froment-Meurice, M. Baude, F. Calin, L. D. Hewitt, M. Miguet, A. Rykner).
- MINOGUE, Valérie, *Etudes sur Portrait d'un inconnu et Tu ne t'aimes pas*, Lille, Roman 20-50, 1998 (contributions de M. Gosselin-Noat, J. Pierrot, A. Rykner, V. Minogue, E. Thoizet-Loiseau, P. Foutrier, F. Dugast-Portes, S. M. Bell, M.-H. Boblet-Viart).
- FOUTRIER, Pascale (dir.), *Ethiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 1999 (contributions de J. Pierrot, E. Thoizet-Loiseau, A. Jefferson, P. Foutrier, S. M. Bell, M. Gosselin-Noat, V. Minogue, M.-H. Boblet-Viart, B. Cope, P. Verdrager).
- Littérature*, n° 118, juin 2000 (contributions de H. Cixous, J.-M. Maulpoix, L. Finas, T. Samoyault, G. Raillard, M. Butor, G. Bompiani, G. Farasse, A. Héliot, J.-M. Gleize, F. Asso, J. Roudaut).
- GLEIZE, Joëlle, LEONI, Anne, *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Aix-en-Provence, Université de l'Université de Provence, 2000 (contributions de J. Gleize, A. Léoni, A. Jefferson, G. Calamusa, F. Asso, V. Minogue, D. Rabaté, M. Borgomano, S. Raffy).
- Critique* (« Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture »), n° 656-657, janvier-février 2002 (contributions de A. Compagnon et P. Roger, J. Lasalle, S. Raffy, M. Gosselin-Noat, P. Foutrier, D. Rabaté, T. Pavel, P. Sellier, C. Doumet, A. Rykner, A. Jefferson, V. Minogue, B. Wright, J.-Y. Tadié).
- FONTVIEILLE, Agnès, WAHL, Philippe, *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Textes et langue », 2003 (contributions de N. Dazord, P. Wahl, A.-M. Paillet, M. Bernard, S. Thonnerieux, S. Bikialo, S. Jollin-Bertocchi, A. Fontvieille, O. Bravard, M. Favriaud, C. Stolz, M.-C. Lala, R. Boué, M. Stistrup-Jensen, G. Kichenin, S. Chaudier, Y. Chevalier, P. Foutrier).
- GOSSELIN-NOAT, Monique, RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute et la représentation*, Lille, Roman 20-50, 2005 (contributions de M. Gosselin-Noat, A. Rykner, S. M. Bell, E. Thoizet, V. Minogue, Y. Baudelle, A. Goulet, J.-P. Ryngaert, M. D. Lee, P. Foutrier, J. Pierrot, D. Rabaté, M.-T. Mathet, M. Borgomano, J.-M. Maulpoix, D. Alexandre, M.-H. Roblet).

### III.3. Articles et chapitres d'essai

---

- ADERT, Laurent, « Le Lieu commun et l'écriture du tropisme », in *Les mots des autres (Flaubert, Sarraute, Pinget)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996, p. 164-295.
- An., « *Martereau*, par Nathalie Sarraute », *La libre Belgique*, 8 juillet 1953, p. 12.
- An., « *Martereau*, par Nathalie Sarraute », *France-soir*, 24 juillet 1953, p. 6.
- An., « Nathalie Sarraute », *France Dimanche*, 11 octobre 1953, p. 7.
- An., « La chronique littéraire », *Le Midi libre*, 11 novembre 1953, p. 9.
- An., « *Martereau*, de Nathalie Sarraute », *L'Express*, n° 31, 19 décembre 1953, p. 8-9.
- ANEX, Georges, - « Nathalie Sarraute : *L'Ere du soupçon* », *NRF*, n° 47, novembre 1956, p. 913-915.
- « Nathalie Sarraute : *Portrait d'un inconnu* », *NRF*, n° 54, juin 1957, p. 1114-1116.
- ASSO, Françoise, - « La Théorie en fiction », *Cahiers de la maison de la recherche* (« Romanciers du XX<sup>e</sup> siècle et théoriciens du roman »), Lille, Université Lille III, p. 79-86.
- « La Mère abandonnée, à propos d'*Enfance*, de Nathalie Sarraute », *Poétique*, n° 129, février 2002, p. 81-89.
- « L'Ecrivain parle de soi », *The Florence Gould Lectures at New-York University*, vol. VI, 2002-2004, p. 39-52.
- AUDRY, Colette, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *L'Observateur d'aujourd'hui*, 19 novembre 1953, p. 8.
- BELL, Sheila, - « The figure of the reader in *L'Usage de la parole* », *Romance Studies*, n° 2, 1983, p. 53-68.
- « The Conjuror's hat : Sarraute criticism since 1980 », *Romance Studies*, n° 23, 1994, p. 85-103.
- « Digne de figurer dans un musée ? Arcimboldo et la peinture-écriture », in P. Foutrier (dir.) *Ethiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 111-126.
- BLANCHOT, Maurice, « D'un art sans avenir », *NRF*, n° 51, mars 1957, p. 488-498.
- BLANZAT, Jean, - « *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute », *Le Figaro littéraire*, 7 mai 1949, p. 5.
- « *Martereau*, de Nathalie Sarraute », *Le Figaro littéraire*, 12 septembre 1953, p. 6.
- BOSQUET, Alain, - « Méandres », *Combat*, 1<sup>e</sup> octobre 1953, p. 7.
- « Roman d'avant-garde et anti-roman », *Preuves*, n° 79, septembre 1957, p. 82-83.
- BOUTIQUEL, Camille, « Le Nouveau Roman », *Esprit*, n° 263-264, p. 1-2
- BRAUM B., « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), 19 juin 1953, p. 4.
- BRENNER Jacques, « Nous avons lu pour vous : *Martereau* », *Paris-Normandie*, n° 3 juillet 1953, p. 6.
- CATHELIN, Jean, « Quelqu'un est-il passé ? », *Demain*, 7 février 1957, p. 9.
- COPE, Ben, « La communauté en question : lire Sarraute avec Deleuze et Guattari », in

- Foutrier, Pascale (éd.), *Ethiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 201-211
- DESCARGUES, Pierre, « Une école littéraire est née », *Tribune de Lausanne*, 10 août 1958, p. 17.
- DORT, Bernard, - « Sur l'espace », *Esprit*, n° 263-264, p. 77-82.
- « Des romans innocents ? », *Esprit*, n° 263-264, p. 100-110.
- DREYFUS, Dina, « De l'ascétisme dans le roman », *Esprit*, n° 263-264, p. 60-66.
- E.B., « *L'Ere du soupçon*, par Nathalie Sarraute », 5 mai 1956, p. 9.
- ERVAL, François, « Retour au roman classique ? », *Combat*, 11 août 1949, p. 4.
- ESTANG, Luc, - « Les autres », *La Croix*, 5-6 juin 1949, p. 3.
- « Chassez la signification... », *La Croix*, 2 juin 1956, p. 18.
- « Renouvellements du roman ? », *La Pensée française*, n° 7, 15 mai 1957, p. 59-61.
- « Lettre à un jeune romancier », *ibid.*, p. 111-119.
- FOUTRIER, Pascale, « Sarraute et le jugement esthétique : critique de la critique », in P. Foutrier (dir.) *Ethiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 85-110.
- GLEIZE, Joëlle, « Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute », in Gleize, Joëlle, et Leoni, Anne (Ed.) *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Aix-en-Provence : Publication de l'Université de Provence, 2000, p. 105-115.
- GRANDPRE (de), Pierre, « Sur la condition présente de l'Art du roman », *Le Devoir* (Montréal), 25 août 1956, p. 24.
- G.S., « *Martereau*, par Nathalie Sarraute », *La Tribune de Genève*, 3 juillet 1953, p. 11.
- HENRIOT, Emile, « Le nouveau roman : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 22 mai 1957, p. 8-9.
- HESSE, Albert-James, « Un Monde à l'envers », *Franc-tireur*, 18 juin 1953, p. 4.
- HOWLETT, Jacques, - « L'âge de raison du roman », *Les Lettres nouvelles*, n° 39, juin 1956, p. 912-915.
- « Un roman d'aujourd'hui, *Portrait d'un inconnu* », *Les Lettres nouvelles*, n° 47, mars 1957, p. 436-437.
- « *Tropismes*, de Nathalie Sarraute », *Les Lettres nouvelles*, n° 50, juin 1957, p. 916-918.
- « Notes sur l'objet dans le roman », *Esprit*, n° 263-264, p. 67-71.
- « Les Tropismes de Nathalie Sarraute », *Esprit*, n° 263-264, p. 72.
- « Distance et personne dans quelques romans d'aujourd'hui », *Esprit*, n° 263-264., p. 87-90.
- ISOU, Isidore, « Les Pompiers du nouveau roman I, *Poésie nouvelle*, n° 4, juillet-septembre 1958, repris dans *Lettrisme* n° 17, janvier 1971, p. 6-37.
- JACCOTTET, Philippe, - « *Portrait d'un inconnu* », *Gazette de Lausanne*, 16 février 1957, repris dans *L'Arc*, n° 95, 1984, p. 26-29.
- « Improvisation sur poésie et roman », *La Gazette de Lausanne*, 12 septembre 1959, p. 12-13.
- JEFFERSON, Ann, - « Différences et différends chez Nathalie Sarraute », in J. Gleize

- et A. Léoni (Ed.), *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Aix-en-Provence : Publication de l'Université de Provence, 2000, p. 11-20.
- Notice et notes aux œuvres critiques in Sarraute, Nathalie, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 2034-2103.
- LALOU, Etienne, « Le Goût des livres », *France Culture*, émission du 9 septembre 1953.
- LE CLEC'H, Guy, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *La Table ronde*, n° 70, octobre 1953, p. 141-142.
- LEJEUNE, Philippe, « Paroles d'enfance », *Revue des Sciences Humaines*, 1990-1, n° 217, p. 23-38.
- LE METRONOME, « *Martereau*, de Nathalie Sarraute », *Le Peuple* (Bruxelles), 10 septembre 1953, p. 4.
- LORANQUIN, Albert, « Nathalie Sarraute - *L'Ere du soupçon* », *Bulletin des Lettres*, XVIII, n° 172, juillet 1956, p. 5.
- MAGNY (de), Olivier, - « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque », *Esprit*, n° 263-264, p. 3-17.
- « Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure », postface à Sarraute, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Union Générale des Editeurs, « 10/18 », 1964, p. 225-243.
- MAN (de), Paul, « Situation du roman », *Monde nouveau*, XII, 101, juin 1956, pp. 57-60.
- MARCEAU, Félicien, « Félicien Marceau a lu pour vous : *L'Ere du soupçon*, par Nathalie Sarraute », *Arts*, 13 juin 1956, p. 7.
- MARTIN, Jean-Pierre, - « Eros et rhétorique de la voix », in *La Bande sonore*, Paris, Corti, p. 121-159.
- « Inconvenance de Sarraute », *Le Fait de l'analyse*, Automne 2000, p. 181-190.
- MAURIAC, Claude, - « Nathalie Sarraute et le nouveau réalisme », *Preuves*, VII, n° 72, février 1957, p. 76-81.
- « Nathalie Sarraute apporte du nouveau après Proust », *Le Figaro*, 10 avril 1957, p. 27.
- « La psychologie et le roman », *Le Figaro littéraire*, 20 septembre 1958, p. 3.
- « Nathalie Sarraute », in *L'Alittérature contemporaine* (1958), Paris, Albin Michel, 1969, p. 306-328.
- MICHA, René, « Le nouveau roman », *L'Arc*, n° 4, automne 1958, p. 45-50.
- MINOGUE, Valérie, - Notice et notes de *Tropismes*, in Sarraute, Nathalie, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1717-1742.
- Notice et notes de *Portrait d'un inconnu*, in Sarraute, Nathalie, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1742-1774.
- Notice et notes de *Martereau*, in Sarraute, Nathalie, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1774-1799.
- Notice et notes du *Planétarium*, in Sarraute, Nathalie, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1799-1827.
- MOGIN, Jean, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *Le Soir* (Bruxelles), 20 février 1954,

- p. 5.
- MOREMANS, Victor, « Ce qu'on lit », *Gazette de Liège*, 3 mars 1939, repris dans *L'Arc*, n°95, 1984, p. 24
- M.-P.-L., « Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* », *Le Bulletin des Lettres*, avril 1957, p. 15.
- NADEAU, Maurice, - « L'Evolution du roman », *France-Observateur*, 31 mai 1956, p. 15.
- « Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* », *France Observateur*, 7 mars 1957, p. 15.
- « Nouvelles formules pour le roman », *Critique*, n° 123-124, p. 707-722.
- NEWMAN, Anthony. S., « La Fonction déclarative chez Nathalie Sarraute », *Poétique*, n° 14, avril 1973, p. 210-224.
- NIMIER Roger, « *Martereau*, de Nathalie Sarraute », *Carrefour*, 26 août 1953, p. 8.
- OLLIVIER, A., « *L'Ere du soupçon*, par Nathalie Sarraute », *Le Temps de Paris*, 19 mai 1956, p. 9.
- PERROS Georges, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *NNRF*, II, 8, août 1953, p. 329-331.
- PICON, Gaëtan, - « Le roman et son avenir », *Mercure de France*, novembre 1956, p. 498-503.
- « Du roman expérimental », *Mercure de France*, CCCXXX, 1126, juin 1957, p. 300-304.
- PINGAUD, Bernard, - « Je, Vous, Il », *Esprit*, n° 263-264, p. 91-99.
- « Le personnage dans l'œuvre de Sarraute », in *L'Expérience romanesque*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 214-264.
- PLANTE, Christine, « Le Désir du neutre - Sur *Enfance*, de Nathalie Sarraute », *Lieux littéraires, la revue*, Montpellier, Presses Universitaires de l'Université Paul Valéry/Montpellier III, n° 7-8 (« Féminin / Masculin, écritures et différences »), 2003, p. 145-166.
- POUILLON, Jean, « Les Règles du je », *Les Temps modernes*, n° 134, avril 1957, p. 1591-1598.
- RABATE, Dominique, « Le Dedans et le dehors », in J. Gleize et A. Léoni (Ed.), *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Aix-en-Provence : Publication de l'Université de Provence, 2000, p. 47-60.
- RAFFY, Sabine, « Une lecture paranoïaque de l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Critique*, n° 656-657, janvier-février 2002, p. 12-21.
- ROBBE-GRILLET, Alain, « Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman », *Critique*, n° 111-112, août-septembre 1956, p. 695-701.
- ROUSSEAU, André, « Nathalie Sarraute anti-romancière », *Le Figaro littéraire*, 9 février 1957, p. 2.
- RYKNER, Arnaud, « Nathalie Sarraute et le logo-drame », in *Théâtres du Nouveau Roman (Sarraute, Pinget, Duras)*, Paris, Corti, 1988, p. 33-80.
- SARTRE, Jean-Paul, « Préface à *Portrait d'un inconnu* » (Robert Marin, 1948), in Sarraute, Nathalie, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la

- 
- Pléiade », 1996, p. 35-39.
- STIERLIN, Henri, « Aspects du roman », *Tribune de Genève*, 1<sup>e</sup> septembre 1956, p. 24.
- TADIE, Jean-Yves, « Un traité du roman », *L'Arc*, n° 95, 1984, p. 55-59.
- THIEBAUT, Marcel, - « *Portrait d'un inconnu*, par Nathalie Sarraute », *La Revue de Paris*, n° 64, mai 1957, p. 161-162.
- « Le critique imaginaire », *La Revue de Paris*, n° 60, octobre 1953, p. 157.
- UN DES TROIS, Un des trois, « Entre Mme Sarraute et Stanislas d'Otreumont », *Libre Belgique*, 18 avril 1956, p. 5.
- WURMSER, André, « Le quart de cheveu : *Martereau*, par Nathalie Sarraute, *Le Mouton noir*, par Jacques Perry », *Les Lettres françaises*, 23 juillet 1953, p. 3.
- ZERAFFA, Michel, « *L'Ere du soupçon*, de Nathalie Sarraute », *Journal du dimanche*, 13 mai 1956, p. 12.

## IV. Etudes sur Francis Ponge et Nathalie Sarraute

- ASSO, Françoise, « Une prose sans nom - A propos des *Tropismes* et du *Parti pris des choses* », communication au colloque international « Francis Ponge, résolument », du 1<sup>e</sup> au 3 avril 1999, à l'ENS Fontenay / Saint-Cloud.
- GLEIZE, Jean-Marie, « L'un et l'autre », *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 71-77.

## V. Livres et articles généraux

### V.1. Livres

---

- ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau Roman 4* (« Situation diachronique »), Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2002.
- An., « Déclaration », *Tel Quel*, n° 1, printemps 1960, p. 3-4.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. française (M. Magnien), Paris, Le Livre de Poche, « Les Usuels », 1990.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* (1962), trad. française, Paris, Seuil, « Points », 1970.
- BARTHES, Roland, - *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1972.
- *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, « Points », 1970.

- S/Z, Paris, Seuil, 1970.
- *Leçon* (1978), Paris, Seuil, in *Œuvres Complètes*, vol. V, édition établie par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 427-446.
- *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, PUF, « Quadrige », 1991.
- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- BLANCHOT, Maurice, - *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.
- *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988.
- BOMPARD-PORTE, Michèle, *Le sujet, instance grammaticale selon Freud*, Le Bouscat, L'esprit du temps, « Perspectives psychanalytiques », 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art - Genèse et structuration du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, « Points », 1998.
- BREMOND, Henri, *La Poésie pure*, Paris, Grasset, 1926.
- COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction* (1999), trad. française, Paris, Seuil, « Poétique », 2001.
- COMBE, Dominique, - *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, « Les essais », 1989.
- *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires », 1992.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie - Littérature et sens commun* (1998), Paris, Seuil, « Points », 2001.
- DÄLLENBACH, Lucien, RICARDOU, Jean (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénéaud, « Bibliothèque de signes », 1982.
- DAMBRE, Marc, GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DELEUZE, Gilles, et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, « Philosophie et langage », 1994.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.
- COLLOT, Michel, - *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, « Ecriture », 1989.
- *La Matière-émotion*, Paris, PUF, « Ecriture », 1997.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula - La coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. française, Paris, Grasset, « Figures », 1985.
- FERRAGE, Hervé, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 2000.
- FOREST, Philippe, *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995.
- FREUD, Sigmund, *L'Inconscient* (1915), in *Œuvres complètes (Psychanalyse)*, t. XIII,

- Paris, PUF, 1994, p. 205-243.
- GENETTE, Gérard, - *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, « Poétique », 1976.
- *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.
- Préface à Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, « Poétique », 1986, p. 7-16.
- *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.
- *Fiction et diction* (1991), Paris, Seuil, « Points », 2004.
- GLEIZE, Jean-Marie, - *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1983.
- *A noir - Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1992.
- GLEIZE, Joëlle, *Le double Miroir - Les livres dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette Supérieur, « Recherches littéraires », 1992
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* (1957), trad. française, Paris, Seuil, « Poétique », 1986.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976), trad. française, Bruxelles, Margada, « Philosophie et langage », 1985.
- 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.
- JOUBE, Vincent, - *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Ecriture », 1992.
- *La Lecture*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires », 1993.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.
- LOUETTE, Jean-François, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette Supérieur, « Portraits littéraires », 1993.
- MACE, Marielle, *Le Temps de l'essai, histoire d'un genre au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, « L'extrême Contemporain », 2006.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Age du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.
- MAINGUENEAU, Dominique, - *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivain », 2002.
- MONTALBETTI, Christine, « Les indices de la fictionalité : une enquête », *Acta Fabula*, URL : <http://www.fabula.org/revue/cr/150.php> .
- ORIOLE-BOYER, Claudette, *Nouveau Roman et discours critique*, Grenoble, ELLUG, 1990.

- PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941), Paris, Gallimard, « Idées », 1973.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction* (1986), Paris, Seuil, « Poétique », 1988.
- PICARD, Michel, - *La Lecture comme jeu*, Paris, Editions de Minuit, « Critique », 1986.  
- *Lire le temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1989.
- PICARD, Michel (dir.), - *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénéaud, 1988.  
- *Comment la littérature agit-elle ? (1992)*, Paris, Klincksieck, 1994.
- PICON, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Editions Le Point du jour / Gallimard, 1949.
- PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ vallon, « Recueil », 1995.
- RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui - 1. Problèmes généraux*, Paris, Union Générale des Editeurs, « 10/18 », 1972.
- RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui - 2. Pratiques*, Paris, Union Générale des Editeurs, « 10/18 », 1972.
- RIFFATERRE, Mickael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, « Critique », 1961.
- SARTRE, Jean-Paul, - *Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Les essais », 1947.  
- *Qu'est-ce que la littérature ? (1948)*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.
- SEARLE, John, *Sens et expression* (1979), trad. française, Paris, Minuit, 1982.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.
- WEINRICH, Harald, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989.
- WOLF, Nelly, *Une Littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

## V.2. Articles parus en revues ou dans des ouvrages collectifs

---

- ALLEMAND, Roger-Michel, - « Avant-Propos », in Allemand, Roger-Michel (dir.), *Le Nouveau Roman 4* (« Situation diachronique »), Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2002, p. 3-10.
- « Débuts et fins du "Nouveau Roman" », in Allemand, Roger-Michel (dir.), *Le Nouveau Roman 4* (« Situation diachronique »), Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2002, p. 13-45.
- COMBE, Dominique, « Modernité et refus des genres », in Dambre, Marc et Gosselin-Noat, Monique, *L'Eclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 49-59.

- 
- COSTE, Didier, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique*, n° 43, 1980, p. 354-371.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Réflexivité et lecture », *Revue des Sciences Humaines*, n° 177, 1980, p. 23-34.
- DEBREUILLE, Jean-Yves, articles « Poètes de la Résistance », in Jarrety, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 667-670.
- KAUFMANN, « Le tiers lecteur », in Dällenbach, Lucien et Ricardou, Jean, *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, « Bibliothèque des signes », 1982, p. 191-202.
- LECLAIR, Yves, article « Le Grand Jeu », in M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 313-315.
- LOUETTE, Jean-François, « Sartre lecteur de Ponge », *Le Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988.
- MACE, Marielle, « Introduction » in Macé, Marielle, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2004, p. 13-46.
- PRINCE, Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, avril 1973, p. 178-196.
- SARTRE, Jean-Paul, - « Sartoris, par W. Faulkner », in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 7-12.
- « Monsieur François Mauriac et la liberté », in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 34-51.
- « A propos de *Le Bruit et la fureur*, la temporalité de Faulkner », in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 53-74.
- « Explication de *L'Étranger* », in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 87-112.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Les Genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », in Dambre, Marc, Gosselin-Noat, Monique, *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-20.
- STEMPEL, Wolf-Dieter, - « Aspects génériques de la réception », *Poétique*, n° 39, septembre 1979, p. 355-362.
- « Comment contrôler la lecture ? », in Dällenbach, Lucien et Ricardou, Jean, *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, « Bibliothèque de signes », 1982, p. 111-119.
- STIERLE, Karlheinz, « Réception et fiction », *Poétique*, n°39, septembre 1979, p. 298-317.
- WARNING, Rainer, « Pour une Pragmatique du discours fictionnel », *Poétique*, n°39, septembre 1979, p. 321-337.

## VI. Œuvres littéraires citées

- BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose* (1869), édition Lemaitre, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1980.
- BEAUVOIR (de), Simone, *La force des choses I* (1963), Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme* (1924 et 1930), Paris, Gallimard, « Idées », 1963.
- GIDE, André, *Les Caves du Vatican* (1914), in *Œuvres Complètes* (Romans), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 654 - 812.
- LA FONTAINE, Jean, *Fables* (1668-1693), édition établie par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1991.
- LAUTREAMONT, *Poésies*, in Lautréamont et Nouveau, Germain, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1-302.
- MALLARME, Stéphane, *Poésies* (1870-1898), édition établie par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 1992.
- QUENEAU, Raymond, *Chêne et chien*, Paris, Denoël, 1937.
- ROMAINS, Jules, *La Vie unanime* (1908), Paris, Mercure de France, 1913.
- VALERY, Paul, *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896), in *Œuvres Complètes*, vol. II, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 11-75.
- ZOLA, Emile, *Au Bonheur des dames* (1883), Paris, Le Livre de Poche, 1972.