



STUDI
E
RICERCHE

Marco Nuti

AU PAYS DES MOTS

FRANCIS PONGE
ET L'INAPERÇU DU RÉEL

— Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto —

ISBN 978-88-7916-417-7

Copyright 2009

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

Catalogo: www.lededizioni.com - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org/>>

Videoimpaginazione e redazione grafica: Agenzia il Segnalibro
Stampa: Digital Print Service

In copertina:

G.-A. Bertozzi, *L'Ordre du chaos*, 2002. Huille et acrylique sur toile, 24x16.
(Pinacothèque G. Giansante, Cappelle sul Tavo - PE).

INDEX

Avant-propos	9
1. <i>La chair des mots</i>	11
Francis Ponge et la rhétorique «cloutée» (p. 12) – Traces humaines à bout de bras (p. 16) – La présence et la distance (p. 19) – Paroles circonstanciées (p. 23) – Créer le langage? (p. 32) – Idioms, rhétorique, circonstance (p. 39).	
2. <i>Communication à inventer</i>	47
Lire, écrire, connaître (p. 49) – La littérature comme moyen de connaissance (p. 50) – Les dangers du symbole (p. 52) – Vérité, réalité: une science ambiguë (p. 60) – Abstraction et particularisation (p. 71)	
Conclusion	79
Bibliographie	81
Index nominum	99

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES ET RÉFÉRENCIEMENT DES CITATIONS

TEXTES DE FRANCIS PONGE

- A *L'Araignée.*
- AC *L'Atelier contemporain.*
- CFP *Comment une Figue de paroles et pourquoi.*
- DPE *Douze petits écrits.*
- FP *La Fabrique du pré.*
- L *Le Grand Recueil I. Lyres.*
- M *Le Grand Recueil II. Méthodes.*
- NAP *Nioque de l'avant-printemps.*
- NNR I, NNR II, NNR III *Nouveau nouveau recueil*, respectivement
vol. I, vol. II, vol. III.
- NR *Nouveau Recueil.*
- P *Le Grand Recueil III. Pièces.*
- PAE *Le Peintre à l'étude.*
- PE *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel.*
- PM *Pour un Malherbe.*
- PPC *Le Parti pris des choses.*
- PR *Proèmes.*

RE *La Rage de l'expression.*

S *Le Savon.*

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.

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.

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

«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.

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 «[§]».

AVANT-PROPOS

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. La poétique de Ponge est donc animée par la conviction que la réalité n'est pas donnée, mais qu'elle est tissée de mots, qu'elle est à connaître et à construire: le souci de Francis Ponge est le *réel*, qu'il situe à proximité, tout en sachant et en éprouvant cette proximité comme inaccessible. Ce «souci» s'appuie sur la conscience que l'expérience du réel excède ce que Ponge appelle «les paroles» 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. Le texte de Ponge tend vers la nomination de la «qualité différentielle» propre à la chose à connaître, chez lui, le nom est une autre forme du monde à réinventer. Il s'agit pourtant d'affirmer une résistance au connu et de transmettre un inédit.

1.

LA CHAIR DES MOTS

Des paroles: c'est ce que sont les œuvres de Francis Ponge, 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. C'est bien contre «les paroles» que Ponge essaye d'élaborer *une* parole, Comprendre comment s'élaborent ces paroles écrites 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 construisait sa poétique. 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: 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 sont quelques-uns des traits qui caractérisent les paroles telles qu'elles sont représentées dans son oeuvre. 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 son œuvre, et à partir desquelles Ponge construit sa propre prise de parole. C'est ce questionnaire initial que nous voudrions aborder dans le présent chapitre.

FRANCIS PONGE ET LA RHÉTORIQUE «CLOUTÉE»

Dans ses «Notes d'un poème (*sur Mallarmé*)» de 1926 ¹, 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 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 ². 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.

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:

¹ Ce texte paraît pour la première fois dans un numéro d'hommage à Mallarmé de la NRF (n. 158, novembre 1926).

² «[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).

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 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 ³, confère un rôle central à l'efficiace 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 fifre» 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

³ *Esquisse d'une parabole*, dans «Le Mouton blanc», n. 3, novembre 1922.

par quatre chevaux précis». L'échange intime est donc 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'abatement 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 «giff[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)⁴, l'outil de l'écriture étant en même temps une arme de résistance.

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 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

⁴ Sur cette proximité du crayon, du couteau et du stylet, voir J.-M. Gleize, Francis Ponge, Paris, Seuil, «Les contemporains», p. 41-43.

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 ⁵. 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 ⁶.

«Le sérieux défait», texte écrit en 1924 pour un numéro du *Disque vert* consacré à Charlie Chaplin ⁷, et réédité dans les *Douze petits écrits*, laisse paraître cette présence à 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.

⁵ 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).

⁶ 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.

⁷ *Le Disque vert*, 2^e année, 3^e série, n. 4-5, 1924.

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 ⁸: alors que chez La Fontaine, la mouche est décrite du seul point de vue des actions humaines comme élément nuisible ⁹, 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 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.

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 impar-

⁸ Notice du «Sérieux défait», in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 888.

⁹ 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.

faitement, 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 stilet 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 «feuillaison de paroles» («Le Cycle des saisons», *ibid.*, 23); les végétaux quant à eux «ne s'expriment que par leurs poses» et proposent «une analyse 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 «sécrtété» 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 de la chair en mots, présence corporelle du sujet dans ses paroles, est ailleurs ¹⁰ 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 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

¹⁰ Ailleurs, certes, mais simultanément, tant du point de vue des dates de composition des textes, que de leur présentation publique, dans le livre.

l'exemple qu'un rapport non tragique, qu'un détachement est possible ¹¹ 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.

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 pour Ponge. Ses 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 lui 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. 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

¹¹ 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.

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 dégagement 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.

PAROLES CIRCONSTANCIÉES

Désigner en creux, dans l'écrit, la présence des corps dans leurs énoncés, ainsi que s'y emploie Ponge, 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. 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», dans un projet d'écriture qui est aussi désir de connaissance à partager.

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 1924¹². Des premières il dit: «C'étaient des textes très axés

¹² Ces textes ne paraîtront finalement qu'en 1953 dans *Le Disque vert* (n. 3, juillet 1953), dans un ensemble de textes plus vaste.

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»¹³ 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 logocentrisme¹⁴: «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 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:

¹³ 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).

¹⁴ 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).

«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 ¹⁵. 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 ¹⁶, s'inscrit cependant dans une conscience plus générale que les mots sont avant tout des objets d'échange entre les hommes. Dès 1928 ¹⁷, 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

¹⁵ Note 7 de la p. 615, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, 1103.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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, l.46, p. 49). Paulhan invite ici Ponge à considérer à nouveau le langage en situation.

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 – 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»¹⁸, 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 théâtrale¹⁹: 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 «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

¹⁸ 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.

¹⁹ 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»).

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»²⁰, 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

²⁰ 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.

d'entente a été trouvé, à travers les résultats pratiques obtenus dans la conversation, dont l'écrit ne peut recueillir que des traces:

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 ²¹. 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

²¹ «– 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).

parle? C'est nous! Ô confusion! Je les vois tous. Je me vois tous. Par-tout 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 interchangeables. 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 *Proêmes*, 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 clause, – «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 «Proême» à 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»²², 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

²² Le deuxième texte du livre commence ainsi par ces mots: «Forcé souvent de fuir par la parole» (DPE, I, 3).

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*²³, 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 contrainst 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 commo-

²³ Paru sous le titre «Une Réplique d'Hamlet» dans *le Disque vert*, 3^e année, 4^e 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».

dités de l'analyse, situer sur deux versants ²⁴: 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.

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 ²⁵. 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

²⁴ De fait, nous le verrons, les différentes postures se recoupent et se trouvent même parfois réunies dans un même texte.

²⁵ 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).

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: 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 *Proèmes*:

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 ²⁶ parvient selon

²⁶ Aragon vient de publier des poèmes dans *La Revue européenne* (vol. II, n.

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 «Mémemorandum» de 1935, qui ouvre les *Proèmes* (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 ²⁷. 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: 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

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.

²⁷ 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.

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 «Écuries d'Augias», et voisin dans la publication ²⁸, 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* ²⁹. 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 édicatrice. Mais Ponge entend

²⁸ Les deux textes se suivent en effet dans *Proèmes*.

²⁹ 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, «Collection Idées» 298, 1973).

faire un usage particulier de la rhétorique. En effet, «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 Cie)» (*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 recommande³⁰. Mais ce nihilisme est dans le texte de 1930 fortement nuancé par l'ambition positive qui s'y exprime:

³⁰ Se situer «contre Marx, Hegel et Cie» 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).

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 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'énonciation³¹.

³¹ 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

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 rhétorique³². 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] 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., devant-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 succes-

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.

³² «Raisons de vivre heureux» est situé vers la fin de «Natare piscem doces», la première section de Proèmes, et apparaît donc comme un jalón 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 Recueil*.

sives 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 singulières³³. 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.

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 grenouillière, cette amphibiguïté salubre, tout reprend forces, saute de pierre en pierre

³³ 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.»

et change de pré» (PPC, I, 16). Les néologismes servent ici la densité de l'expression en conjoignant plusieurs significations: la grenouillière 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, principe esthétique qui permet de «repandre 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 Littré³⁴, les différents sens répertoriés par le dictionnaire servent de base au déploiement des isotopies du texte. Si le renouvellement de

³⁴ «On peut se moquer de Littré, mais on doit user de son dictionnaire. [S] Outre la syntaxe en usage, il règle au mieux l'étymologie. Quelle science est plus nécessaire au poète?» (NR, II, 305)

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 accrue³⁵. Dans cette logique, le néologisme est le prolongement possible mais nullement nécessaire de la démarche³⁶.

Plus que par une mutation en surface s’attachant à des inventions lexicales ponctuelles, le renouvellement passe par un «ton» qui convienne aux choses³⁷ et par un agencement des mots existants et de leurs sens possibles³⁸. 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).

³⁵ 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».

³⁶ 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.

³⁷ «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»).

³⁸ 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.

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 entourage³⁹.

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. 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

³⁹ 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.

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 formulent 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, puérole d'obéissance, revenant tout de suite *lorsqu'on la rappelle* en changeant la pente de ce côté-ci» (*ibid.*, 32, nous soulignons)⁴⁰. 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.

⁴⁰ 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».

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 «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 enchaînées 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.

La question de la prise de parole occupe dès les premiers écrits une place centrale chez Ponge, 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 Ponge. 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 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 ses écrits les mots en situation, Ponge souligne et met 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. 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, d'être en mesure de trouver de «nouvelles qualités» et de les «[nommer]» selon Ponge. Il y a en effet chez lui un rapport 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 son écriture, les modalités en sont à inventer.

2.

COMMUNICATION À INVENTER

«L'usage de la parole»: c'est aussi à cette expression que pense Ponge pour désigner l'ensemble de sa démarche, dès 1943. 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. En 1980, ce public existe, plus totalement sourd, une communauté d'oreilles qui connaissent déjà ces mots s'est constituée, même si demeure la nécessité de s'assurer de ce lien. «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 ¹, ne se recourent complètement.

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.

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

¹ Selon la terminologie proposée par Genette (*Seuils*, Paris, Seuil, «Poétique», 1987, p. 75).

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 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 ². Comme découverte partageable, cet «usage de la parole» nouveau suppose que soit pris en compte, «compris», le destinataire à qui cette découverte est transmise.

Concevoir l'écriture comme un outil de connaissance, ainsi qu'il le fait, 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

² 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.

précédemment. Mais en retour, Ponge parie sur le fait que ses 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 cet écrivain de cet espace spécifique et intermédiaire, et son invention, qu'il nous faut à présent explorer.

LIRE, ÉCRIRE, CONNAÎTRE

La représentation de ce que produit une «prise de parole» est, nous l'avons vu, une préoccupation centrale des écrits de Ponge, dès ses premiers textes. Cette attention à la langue et à ses usages s'articule cependant très tôt chez lui 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'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 Ponge de ces deux entreprises que sont l'investigation du langage et la connaissance d'une «réalité mystérieuse qui sans cesse se dérobe. 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 ses écrits ne saurait donc se confondre avec un repli autotélique, 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 entend formuler, qu'il s'agit à présent d'interroger.

LA LITTÉRATURE COMME «MOYEN DE CONNAISSANCE»³

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:

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 humanité⁴.

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,

³ «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».

⁴ 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.

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 ⁵. Le modèle de connaissance qui se fait jour dans ces lignes suppose donc une implication corporelle, sensorielle et affective du découvreur, même si, par ailleurs, la valeur universelle des découvertes pongiennes, implicitement posée, les apparente d'emblée aux représentations communes de la découverte scientifique ⁶.

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

⁵ De telles déclarations mettent en perspective une certaine image de Ponge qui confond son souci d'objectivité avec un positivisme étroit.

⁶ 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, [S] – pour moi et pour le Français de mon époque» (M, I, 536).

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.

Pour Ponge 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.

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.

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 occultent également la perception de la réalité, des choses extérieures dans leur complexité. Si, dès 1923, «Règle» dénonçait les images de carte postale ⁷, 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'effcience 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

⁷ «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.

la dynamique du cliché est défaillante: 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.

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.⁸
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 limités⁹. D'où le triomphe d'un

⁸ R. Barthes, «Le mythe, aujourd'hui», in *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, «Points», 1970, p. 199-200.

⁹ 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

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 specularité 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, specularité impensée et négligente à l'égard du réel. À 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*¹⁰, 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

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).

¹⁰ 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.

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» 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-sortequ'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»¹¹. Dans un cas comme dans l'autre est mise en cause la fixité d'une 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'Ceillet», 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 scrupu-

¹¹ *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).

leuse 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 problématique¹². 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 textel], 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 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 chose¹³.

¹² Ponge ajoute en effet qu'il s'agit de fonder une «science des impressions esthétiques» (*ibid.*).

¹³ 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).

«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 ¹⁴ – 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.

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

¹⁴ Voir à ce sujet, *supra*. Chapitre 1: «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».

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 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 poésie 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 Ponge¹⁵. 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 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

¹⁵ . Il est en effet évident – et du reste explicite – que Ponge voit dans le travail de Braque l'expression picturale de sa propre démarche.

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»¹⁶.

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 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

¹⁶ 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?»).

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'hypothèse¹⁷.

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 puérides, gratuites et sans intérêt, celles-là même de préférence peut-être, parce qu'ayant plus de chance d'apporter quel que élément non encore utilisé.

¹⁷ 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).

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 conglomérat 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 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»¹⁸, 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»,

¹⁸ J.-M. Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, «Pierres vives», 1983, p. 160.

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 reparait 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 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»¹⁹: 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»²⁰ 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

¹⁹ «Natare piscem doces», *Proèmes*, I, 178.

²⁰ Dans une note de «My creative method» en date du 27 décembre 1946 (M, I, 518).

refaire» (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 ²¹.

²¹ 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

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

Chez lui 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 *mimèsis* traditionnelle: la «réalité» ne préexiste que virtuellement au texte qui la désigne, et qui, de fait, la produit. 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: le vrai est bien pour Ponge 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».

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

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.

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»²². Une «science des impressions esthétiques» telle que Ponge rêve de la fonder dans «La Mounine», tout en doutant de sa possibilité²³, peut à 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 savants²⁴, 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 confron-

²² S. Lévy, *Francis Ponge: de la connaissance en poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, «Essais et savoirs», 1999, p. 14-15

²³ «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).

²⁴ «Braque le réconciliateur» (1946) se conclut en effet par ces mots: «Qu'on nous laisse à notre laboratoire» (PAE, I, 135).

tation 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 ²⁵, 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.

ABSTRACTION ET PARTICULARISATION

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.. 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 *convainque*, 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 dis-

²⁵ «My creative method» (M, I, 515-537) notamment, ne parle que de cela.

cours qui dit autre chose que ce qu'il semble dire», et où «le propre est la face visible d'un caché»²⁶, 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, la constitution de cette notion en tant que telle suppose pourtant l'effacement du sujet écrivant, 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 acti-

²⁶ B. Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, «Ecrivains», 1990, p. 9.

vité. C'est ainsi un idéal du texte proche de celui de «L'Éillet» 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»²⁷. 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»²⁸. Si les «leçons» tirées des choses sont plurielles, l'objet ultime du discours,

²⁷ B. Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, op.cit., p. 85.

²⁸ *Ibid.*, p. 99.

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 «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»²⁹: 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

²⁹ 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.

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*»³⁰ 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 paysage³¹ 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»³². 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 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,

³⁰ S. Lévy, *Francis Ponge: de la connaissance en poésie*, op.cit., p. 36.

³¹ «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).

³² «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).

un infléchissement 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.

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 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»³³. 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 environnement³⁴. 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 chose³⁵, 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*,

³³ M. Bompard-Porte, Le Sujet, instance grammaticale selon Freud, *Le Bouscat, L'esprit du temps*, «Perspectives psychanalytiques», 2006, p. 127 (N. 127).

³⁴ *Ibid.*, p. 129.

³⁵ 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).

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'achever³⁶. 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:

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.

³⁶ «Cet objet est en somme des plus sympathiques, – sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement» (PPC, I, 18).

CONCLUSION

«Lire, écrire, connaître»: les pages qui précèdent se sont donc attachées à montrer comment ces trois actes sont inextricablement liés Francis Ponge. Pour lui, 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. La poésie de Ponge se caractérise donc par le souci 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. 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'inconnu: c'est en cela que le savoir littéraire, tel que l'envisage 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 Ponge

se propose de produire dans ses 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 du projet «réaliste» tel que l'entend traditionnellement l'histoire littéraire: 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 continuelle 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 fait Ponge, 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 Ponge entend prendre en charge. Capter les signes du réel et les transcoder en mots. Se donner les moyens d'écrire du nouveau, de l'inédit, suppose avant tout d'être un lecteur attentif des signes du monde. La réalité à produire dans l'écriture nécessite ainsi une aptitude à convertir l'expérience du monde en signes.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres de Francis Ponge 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*, II, 1986, p. 596-615). Une bibliographie très complète a en outre paru récemment (Beugnot Bernard, Martel, Jacinthe, Veck Bernard, *Bibliographie des écrivains français: Francis Ponge*, Paris-Rome, Memini, 1999). On trouvera ci-dessous les références des principales publications parues depuis ces travaux, mais la présente bibliographie ne vise pas à répéter les recherches déjà effectuées et ne prétend donc pas à l'exhaustivité.

I. ŒUVRES DE FRANCIS PONGE

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'Éillet, 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 bâtive 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.

Edition de référence

- Œuvres complètes*, édition dirigée par B. Beugnot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», deux volumes, t. I, 1999, t. II, 2002.

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.

Textes parus en revues (1916-1958)

«Sonnet» (signé Paul-François Nogère), *La Presqu'île*, 2^e série, n. 4, octobre 1916.

«Esquisse d'une parabole» (signé P...), *Le Mouton Blanc*, 1^{ère} série, n. 3, novembre-décembre 1922.

«Fragments métatechniques», *Le Mouton Blanc*, 1^{ère} 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^e série, n. 1, septembre-octobre 1923.

«Esclandre», suivi de cinq poèmes, *Le Mouton Blanc*, 2^e 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^e 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^e année, 3^e 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'Éillet», *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^e 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^{er} 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^{er} 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^{er} semestre 1950.
- «Dessins... 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^{er} 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^{os} 30-31, août-septembre 1953.
- «Un Bronze parle», *Nouvelle Revue Française*, n. 18, juin 1954.
- «Le Soleil placé en abîme», *Nouvelle Revue Française*, n. 24, décembre 1954.
- «Cinq poèmes», *Preuves*, n. 47, janvier 1955 (1. «La Radio»; 2. «La Barque»; 3. «Le Radiateur parabolique»; 4. «L'Herbe»; 5. «La Valise»).
- «Texte sur l'électricité», *Nouvelle Revue Française*, n. 31, juillet 1955.

- «Prose De Profundis (à la gloire de Claudel)», *Nouvelle Revue Française*, n. 34, septembre 1955.
- «Le Soleil placé en abîme» (fragment central), *Réalités secrètes*, n. 2, 30 mai 1956.
- «Cher Calet», *Le Figaro littéraire*, 21 juillet 1956.
- «Les Hirondelles ou 'Dans le style des hirondelles' (Randon)» et «Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi (II)», *Nouvelle Revue Française*, n. 45, septembre 1956.
- «Germaine Richier», *Nouvelle Revue Française*, n. 48, décembre 1956.
- «Une dramatique Erreur de jeunesse. Beaumarchais», *Bref*, n. 1, décembre 1956.
- «Proclamation et petit four», *Arts*, 27 février-5 mars 1957, *La Parisienne*, n. 52, mars 1957.
- «Pour une Notice», *Cabier des Saisons*, n. 10, avril-mai 1957.
- «La nouvelle Araignée», *Nouvelle Revue Française*, n. 55, juillet 1957.
- «La Chèvre», *Nouvelle Revue Française*, n. 60, décembre 1957.
- «Les 'Illuminations' à l'Opéra Comique», *L'Opéra de Paris*, (décembre?) 1957.
- «L'Abricot», Entregas de *La Licorne*, n^{os} 9-10, 1957.
- «L'Abricot», *Les Cahiers du sud*, n. 344, janvier 1957.
- «Cher Hellens», *Le dernier Disque Vert* («Hommage à Franz Hellens»), Paris, Albin Michel, 1957.
- «Prose à l'éloge d'Aix», *L'Arc*, n. 1, janvier 1958.
- «Au Génie de la France et à la beauté confondus», *Botteghe oscure*, n. 22, automne 1958.

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.

II. ETUDES SUR FRANCIS PONGE

Essais

Beugnot, B., *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, «Ecrivains», 1990.

- Beugnot, B., Martel, J., Veck, B., *Bibliographie des écrivains français: Francis Ponge*, Paris-Rome, Memini, 1999.
- Collot, M., *Francis Ponge, entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, «Champ poétique», 1991.
- Derrida, J., *Signéponge*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1988.
- Derrida, J., Farasse, G., *Déplier Ponge* (entretiens), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, «Objet», 2005.
- Evrard, C., *Francis Ponge*, Paris, Belfond, «Les Dossiers Belfond», 1990.
- Farasse, G., *L'Âne musicien*, Paris, Gallimard, «NRF essais», 1996.
- Farasse, G., Veck, B., *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, «Littérature», 1999.
- Gateau, J.-C., *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes de Francis Ponge*, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 1997.
- Gleize, J.-M., *Francis Ponge*, Paris, Seuil, «Les Contemporains», 1988.
- Gleize, J.-M., VECK, Bernard, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, «Objet», 1984.
- Gorrillot, B., *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, S., *Francis Ponge*, Paris, Henri Veyrier, 1983.
- Leclair, D., *Lire Le Parti pris des choses de Ponge*, Paris, Dunod, 1995.
- Levy, S., *Francis Ponge: de la connaissance en poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, «Essais et savoirs», 1999.
- Maldiney, H., *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, J., *Francis Ponge*, Paris, Corti, 1993.
- Sollers, P., *Francis Ponge*, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1963.
- Spada, M., *Francis Ponge*, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1974.
- Thibaudeau, J., *Ponge*, Paris, Gallimard, «La Bibliothèque idéale», 1967.
- Tortel, J., *Francis Ponge, cinq fois*, Montpellier, Fata Morgana, 1984.
- Veck, B., *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Bruxelles, Margada, «Philosophie et langage», 1993.

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. Georget).
- Bonnefis, P., Oster, P. (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. Kryszinski, A. Lazaridès, P. Léonard, M. Riffaterre, M. Robillard, P. Verdier).
- Gleize, J.-M. (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. Hélicon, 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. Stéfán, J. Tardieu).
- Europe* («Francis Ponge»), n. 755, mars 1992 (contributions de D. Leuwers, J.-L. Steinmetz, C. Seibel, J.-M. Gleize, R. Little, M. Collot, P. Herjean, E. Pellet, A. Balakian, J.-P. Courtois, S. Coste, J.-C. Pecker, A. Bellatorre, V. Metzger, B. Veck, S. Roumette, N. Fenosa, J.-M. Maulpoix, Y. Peyré).

- Revue des Sciences Humaines* («Ponge à l'étude»), n. 288, 1992 (contributions de J. Réda, J.-P. Richard, G. Farasse, M. Spada, B. Beugnot, G. Lavorel, I. Higgins, J. Thibaudeau, J. Martel, J. Derrida).
- CRIN (Cahiers de Recherche des Instituts Néerlandais de langue et de littérature françaises)* («Francis Ponge»), n. 32, 1996 (contributions de J. Baetens, A. Bellatorre, M. Delcroix, C. Hayez, T. Kingma-Eijgendaal, N. Roelens, L. Schehr, F. Schuerewegen, P. Smith, B. Veck).
- Génésis* («Francis Ponge»), n. 12, 1998 (contributions de B. Veck, M. Robillar, P. Met, J. Martel, M. Pierssens, F. Foley, G. Fusco-Girard, D. Combe, Y. Peyré, S. Gavronsky, B. Beugnot et J. Martel).
- Action Poétique* («Ponge, 26 fois»), n. 153-154, 1999 (contributions de J.-C. Montel, J. Lapeyrère, J.-F. Bory, J.-P. Bobillot, P. Beurard-Valdoye, G. Noiret, G. Jouanard, H. Lucot, J. Stéfan, C. Minière, J. Todrani, M. Pleyner, 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. Scepti, J.-L. Steinmetz, B. Veck, L. Cuillé, G. Mainchain).
- Gleize, J.-M. (dir.), *Ponge, résolution*, Lyon, ENS Editions, «Signes», 2004 (contributions de J.-M. Gleize, J.-M. Adam, E. Cardonne-Arlyck, J. Martel, A. Bellatore, H. Scepti, 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, G. (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).

Articles et chapitres d'essai

- Beugnot, B., Melançon, R., «Fortunes de Ponge (1924-1980)», *Etudes françaises*, XVII, 1-2, avril 1981, p. 143-169.
- Beugnot, B., «La Mode comme système de réception: le cas Ponge», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 38, 1986, p. 187-200.
- Beugnot, B., «Clivages critiques: genèse et réception du *Pour un Malherbe*», *Œuvres et Critiques*, XXIV, 2, 1999, p. 26-44.
- Bigongiari, P., «Le Parti pris de Ponge», *NRF*, n. 45, septembre 1956, p. 417-420.
- Bigongiari, P., «Un autre Ponge», *Tel Quel*, n. 8, hiver 1962, p. 29-33.
- Blanchot, M., «Au pays de la magie», *Journal des débats*, 15 juillet 1942, p. 3.

- Blanchot, M., «La Littérature et le droit à la mort», in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 291-331.
- Camus, A., «Lettre au sujet du «Parti pris»», *NRF*, n. 45, septembre 1956, p. 386-392.
- Champigny, R., «Le Parti pris de Ponge», *French Review*, XXV, n. 4, février 1952, p. 254-261.
- Clancier, G.-E., «La jeune Poésie et ses harmoniques», *Fontaine*, n. 24, mai 1942, p. 476-481.
- Clancier, G.-E., «Le Parti pris des choses», *Fontaine*, n. 25, juin-juillet 1942, p. 588-589.
- Collot, M., Notice et notes des *Douze petits écrits*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 873-889.
- Collot, M., 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.
- Collot, M., Notice et notes de *Proèmes*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 953-992.
- Collot, M., «Un fatras inclassable: *Proèmes*, de Francis Ponge», in Dambre, Marc et Gosselin-Noat, Monique, *L'Eclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 197-208.
- Coste, S., «Le tremblement de certitude», *Europe*, n. 755, mars 1992, p. 79-83.
- Daudet, F., «Revue de la presse», *L'Action française* (Lyon), n. 96, vendredi 23 avril 1943, p. 2.
- Debreuille, J.-Y., «De Baudelaire à Ponge: Sartre lecteur des poètes», in Burgeilin, Claude (éd.), *Lectures de Sartre*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 273-280.
- Derrida, J., Farasse, G., «Répliques», *Revue des Sciences Humaines* («Ponge à l'étude»), n. 228, 1992, p. 149-207.
- Du Bouchet, A., «Francis Ponge, *Le Verre d'eau*, avec des lithographies de Eugène de Kermadec», *Critique*, VII, n. 45, février 1950, p. 182-183.
- Dupin, J., «L'Araignée, Aubier éditeur», *Cahiers d'art*, 1953, p. 159-160.
- Etiemble, R., «Trois exercices de style», *Les Temps modernes*, n. 23-24, août 1949, p. 519-532.
- Etiemble, R., «Pour Francis Ponge», *Les Temps modernes*, n. 55, mai 1950, p. 2087-2092.
- Farasse, G., «Héliographie», *Revue des Sciences Humaines*, n. 151, juillet-septembre 1973, p. 435-457.
- Farasse, G., «Mallarmé pratique», in *Empreintes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, «Objet», 1998, p. 51-61.

- Farasse, G., 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, G., «Position de Francis Ponge», *Combat*, 23 juin 1949, p. 3.
- Garampon, G., «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, J.-M., «La poésie mise en orbite», in *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, «Pierres vives», 1983, p. 157-191.
- Gleize, J.-M., Veck, B., 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, J., «Présentation de Francis Ponge», *NRF*, n. 45, septembre 1956, p. 393-395.
- Groethuysen, B., «Douze petits écrits, par Francis Ponge», *Nouvelle Revue Française*, n. 163, avril 1927, p. 545.
- Gros, L.-G., «Un lyrisme sans complaisance», «Un lyrisme sans complaisance», *Cahiers du sud*, n. 22, second semestre 1945, p. 501-502.
- Gros, L.-G., «Francis Ponge ou la rhétorique humanisée», *Les Cahiers du sud*, n. 26, second semestre 1947, n. 286, p. 1015-1019.
- Gros, L.-G., *Poètes contemporains*, deuxième série, Paris, *Cahiers du sud*, 1951, p. 52-68.
- Hellens, F., «La Nouveauté de Francis Ponge», *La Revue de Culture européenne*, n. 8, 4^e trimestre 1953, p. 206-210.
- Higgins, I., «Ponge des proverbes» («Proverbial Ponge», 1979), *Revue des Sciences Humaines* («Ponge à l'étude»), n. 228, 1992, p. 87-103.
- Hytier, J., «Francis Ponge», *Le Mouton blanc*, novembre 1924, p. 19-20 (repris dans *Cahier de l'Herne*, n. 51, 1986, p. 20-21).
- Iida, S., «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, P., «L'Éillet, La Guêpe, Le Mimosa», par Francis Ponge, *Formes et couleurs*, n. 2, 1946, p. 14.
- Jaccottet, P., «La Rage de l'expression», *La nouvelle Revue de Lausanne*, 25 juin 1952, p. 1.
- Jaccottet, P., «Remarques sur le soleil», *NRF*, n. 45, septembre 1956, p. 396-405.
- Jaccottet, P., «Erreurs et bonheurs poétiques», *NRF*, n. 77, mai 1959, p. 872-878.
- Kaufmann, V., «Co-réalisations», in *Le livre et ses adresses* (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot), Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 115-149.

- Leuwers, D., «Les Lecteurs de poésie», in Heistein, Jozef (dir.), *La Réception de l'œuvre littéraire*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1983, p. 113-122.
- Magny, C.-E., «Francis Ponge ou l'Homme heureux», *Poésie* 46, n. 33, juin-juillet 1946, p. 62-68.
- Magny, C.-E., «Francis Ponge ou la transcendance involontaire», *La Gazette des Lettres* (Lausanne), 6 septembre 1947, p. 1 et 13.
- Mauriac, F., «La technique du cageot», *Le Figaro littéraire*, 28 juillet 1956, p. 1 et 3.
- Melançon, R., 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, P., «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, R., «Sur Francis Ponge, 'poète vêtu comme un arbre'», *Revue de Suisse*, n. 9, juin-juillet 1952, p. 49-56.
- Miller, B., «Francis Ponge and the Creative Method», *Horizons*, n. 16, septembre 1947, p. 214-220.
- Miller, B., «Personne à l'horizon», *NRF*, n. 45, septembre 1956, p. 413-416.
- Mounin, G., «Trois poètes et la dialectique», *Les Lettres françaises*, n. 24 novembre 1945, p. 1 et 4.
- Mounin, G., «L'anti-Pascal ou la Poésie en vacances: Francis Ponge», *Critique*, n. 57, juin 1949, p. 493-500.
- Moussinac, L., «Un poète et la circonstance», *Les Lettres françaises*, n. 25 décembre 1945, p. 1.
- Nimier, R., «Visages de la poésie», *Liberté de l'esprit*, mars 1949, repris dans *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 230-234.
- Peterson, M., «Avant-propos», *Œuvres et critiques*, XIV, 2, 1999, p. 5-10.
- Pieyre De Mandiargues, A., «Le feu et la pierre», *NRF*, n. 45, septembre 1956, p. 406-408.
- Prigent, C., «Le Texte et la mort», in Bonnefils, Philippe, et Oster, Pierre (dir.), *Ponge inventeur et classique*, Paris, UGE, «10/18», 1977, p. 352-371.
- Prigent, C., «L'Objet et son homme», in *Ceux qui merdrent*, Paris, POL, 1991, p. 79-110.
- Rolland De Reneville, A., «Sur un livre de Francis Ponge», *La Nef*, n. 30, mai 1947, p. 120-123.
- Rousseaux, A., «Francis Ponge ou la nature des choses», *Le Figaro littéraire*, 9 avril 1949, p. 2.

- Rousseaux, A., «Deux œuvres de Francis Ponge», *Le Figaro littéraire*, 25 octobre 1952, p. 2.
- Rousselot, J., *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, Seghers, 1952, p. 334-344.
- Roy, C., «Proèmes et *Le Peintre à l'étude*», *Les Lettres françaises*, 3 septembre 1949, p. 2.
- Saillet, M., «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), R., «*Douze petits Ecrits* ou l'Emulsion du Langage», *Synthèses*, XI, n. 122, juillet 1956, p. 459-478.
- Sartre, J.-P., «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, J., «Le Parti pris des choses», *Cahiers du sud*, août-septembre 1944, repris dans *Francis Ponge, cinq fois*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 9-14.
- Tortel, J., «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.
- Tortel, J., «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, B., «Quelques jeunes gens et l'avenir - Images du public dans l'œuvre de Ponge», *Œuvres et Critiques*, XXIV, 2, 1999, p.11-25.
- Wahl, J., «Autres pages de journal», *Les Temps modernes*, n. 152, octobre 1958, p. 757.
- Zeltner-Neukomm, G., «Un poète de natures mortes», *NRF*, n. 45, septembre 1956, p. 422-425.

III. LIVRES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

Livres

- Allemand, R.-M., *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, J.L., *Quand dire, c'est faire* (1962), trad. française, Paris, Seuil, «Points», 1970.
- Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, «Points», 1972.
- Barthes, R., *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, «Points», 1970.
- Barthes, R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, R., *Leçon* (1978), Paris, Seuil, in *Œuvres Complètes*, vol. V, édition établie par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 427-446.
- Barthes, R., *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, PUF, «Quadrige», 1991.
- Bernard, S., *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- Blanchot, M., *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.
- Blanchot, M., *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, «Folio essais», 1988.
- Bompard-Porte, M., *Le sujet, instance grammaticale selon Freud*, Le Bouscat, L'esprit du temps, «Perspectives psychanalytiques», 2006.
- Bourdieu, P., *Les Règles de l'art - Genèse et structuration du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, «Points», 1998.
- Bremond, H., *La Poésie pure*, Paris, Grasset, 1926.
- Charles, M., *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, «Poétique», 1977.
- Cohn, D., *Le Propre de la fiction* (1999), trad. française, Paris, Seuil, «Poétique», 2001.
- Collot, M., *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, «Ecriture», 1989.
- Collot, M., *La Matière-émotion*, Paris, PUF, «Ecriture», 1997.
- Combe, D., *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, «Les essais», 1989.
- Combe, D., *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, «Contours littéraires», 1992.
- Compagnon, A., *Le Démon de la théorie- Littérature et sens commun* (1998), Paris, Seuil, «Points», 2001.
- Dällenbach, L., Ricardou, J. (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, «Bibliothèque de signes», 1982.
- Dambre, M., Gosselin-Noat, M. (dir.), *L'Eclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Deleuze, G., Parnet, C., *Dialogues*, Paris, Flammarion, «Champs», 1996.
- Dufays, J.-L., *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, «Philosophie et langage», 1994.

- Eco, U., *Lector in fabula-La coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. française, Paris, Grasset, «Figures», 1985.
- Ferrage, H., *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, PUF, «Littératures modernes», 2000.
- Forest, P., *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1995.
- Freud, S., *L'Inconscient* (1915), in *Œuvres complètes (Psychanalyse)*, t. XIII, Paris, PUF, 1994, p. 205-243.
- Genette, G., *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, «Poétique», 1976.
- Genette, G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, «Poétique», 1979.
- Genette, G., Préface à Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, «Poétique», 1986, p. 7-16.
- Genette, G., *Seuils*, Paris, Seuil, «Poétique», 1987.
- Genette, G., *Fiction et diction* (1991), Paris, Seuil, «Points», 2004.
- Gleize, J.-M., *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, «Pierres vives», 1983.
- Gleize, J.-M., *A noir - Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1992.
- Gleize, J., *Le double Miroir - Les livres dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette Supérieur, «Recherches littéraires», 1992.
- Hamburger, K., *Logique des genres littéraires* (1957), trad. française, Paris, Seuil, «Poétique», 1986.
- Iser, W., *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976), trad. française, Bruxelles, Margada, «Philosophie et langage», 1985.
- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale* (1963), trad. française, Paris, Minuit, «Double», 2 volumes, 1994.
- Jarrety, M. (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001.
- Jauss, H.-R., *Pour une Esthétique de la réception* (1974), trad. française, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1978.
- Jouve, V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, «Ecriture», 1992.
- Jouve, V., *La Lecture*, Paris, Hachette supérieur, «Contours littéraires», 1993.
- Larthomas, P., *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.
- Louette, J.-F., *Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette Supérieur, «Portraits littéraires», 1993.
- Mace, M., *Le Temps de l'essai, histoire d'un genre au XX^e siècle*, Paris, Belin, «L'extrême Contemporain», 2006.
- Magny, C.-E., *L'Age du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.
- Maingueneau, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

- Maingueneau, D., *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- Maulpoix, J.-M., *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, «En lisant en écrivant», 2002.
- Oriol-Boyer, C., *Nouveau Roman et discours critique*, Grenoble, ELLUG, 1990.
- Paulhan, J., *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941), Paris, Gallimard, «Idées», 1973.
- Pavel, T., *Univers de la fiction* (1986), Paris, Seuil, «Poétique», 1988.
- Picard, M., *La Lecture comme jeu*, Paris, Editions de Minuit, «Critique», 1986.
- Picard, M., *Lire le temps*, Paris, Minuit, «Critique», 1989.
- Picard, M. (dir.), *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1988.
- Picard, M. (dir.), *Comment la littérature agit-elle? (1992)*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Picon, G., *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Editions Le Point du jour / Gallimard, 1949.
- Pinson, J.-C., *Habiter en poète*, Seyssel, Champ vallon, «Receuil», 1995.
- Ricardou, J., Van Rossum-Guyon, F., *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui - 1. Problèmes généraux*, Paris, Union Générale des Editeurs, «10/18», 1972.
- Ricardou, J., Van Rossum-Guyon, F., *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui -2. Pratiques*, Paris, Union Générale des Editeurs, «10/18», 1972.
- Riffaterre, M., *La Production du texte*, Paris, Seuil, «Poétique», 1979.
- Robbe-Grillet, A., *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, «Critique», 1961.
- Sartre, J.-P., *Baudelaire*, Paris, Gallimard, «Les essais», 1947.
- Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), Paris, Gallimard, «Folio essais», 1985.
- Searle, J., *Sens et expression* (1979), trad. française, Paris, Minuit, 1982.
- Schaeffer, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, «Poétique», 1989.
- Todorov, T., *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978.
- Weinrich, H., *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989.
- Wolf, N., *Une Littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

INDEX NOMINUM

- Aragon, Louis (32, 33, 34), 60
Barthes, Roland 55, 95
Braque, Georges (61, 62), 67, 70, (75, 76), 82, (84, 85, 86)
Breton, André 27, 32, 86
Char, René 32, 93
Eluard, Paul 32
Hellens, Franz 27, 88, 89
La Fontaine, Jean de 19, 26, 27
Mallarmé, Stéphane 12, 21, 25, 83, (91, 92)
Malherbe, François de 12, 64, 82, 87
Paulhan, Jean 8, 25, 32, 35, 62, 74, 87, 97
Péret, Benjamin 32
Ponge, Francis (1-98)
Shakespeare, William 64
Sollers, Philippe 8, 25, (88, 89)
Tzara, Tristan 32
Valéry, Paul 34, 92

Altre pubblicazioni dal catalogo LED

Antologia cronologica della letteratura francese. Diretta da R. Campagnoli

A.M. Finoli • Prose di romanzi. Raccolta di studi (1979-2000)

«Vie de Marine d'Égypte Viergene». Poemetto agiografico del XIII secolo • Edizione critica a cura di B. Ferrari

M. Lecco • Testi, strutture, immagini in tre manoscritti francesi del XIV secolo

S. D'Amico • Heureux qui comme Ulysse ... Ulisse nella poesia francese e neolatina del XVI Secolo

M. Barsi • L'Enigme de la Chronique de Pierre Belon. Avec édition critique du Manuscrit Arsenal 4651

M. Colombo Timelli • Lancelot et Yvain au Siècle des Lumières. La Corne de Sainte-Palaye et la Bibliothèque Universelle des Romans

A. Preda • Ilarità e tristezza. Percorsi francesi del «Candelaio» di Giordano Bruno (1582-1665)

C. Vichard de Saint-Réal • Dom Carlos. Nouvelle historique (1672-1691)

S. Riva • Rulli di Tam-tam dalla Torre di Babele. Storia della letteratura del Congo-Kinshasa

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti è disponibile il sommario, spesso si danno un certo numero di pagine in lettura. Tutti i volumi possono essere acquistati on line.