



BELFOND

Claude Évrard

Francis Ponge

2

DAVIS & MONTGOMERY COLLECTION

FRANCIS PONGE

Arrivé, par Alain et Odette Vignaux
 Bachelier, par Alfred Simon
 Brevet, par Gérard Legendre
 Collège, par Frédéric Vignaux
 René-Claude, par Christian Dupont
 La Chapelle, par Jean-Yves Tablé
 Dactylographe, par Régis Tablé
 Ponge, par Roger Legendre
 Roger-Claude-Léonard et le Grand
 par Alain et Odette Vignaux
 L'Asie, par Régis Robin
 L'Asie, par Marcelle Méné
 Ponge, par Jean-Yves Tablé
 Michel Yocquier, par François Melle
 Ponge, par Jean-Michel Poirier

LES ÉDITIONS BILBOUD
 Collection des Éditions Bilboud

Z 8

10185

DANS LA MÊME COLLECTION

- Artaud*, par Alain et Odette Virmaux
Beckett, par Alfred Simon
Breton, par Gérard Legrand
Céline, par Frédéric Vitoux
René Char, par Christine Dupouy
La Critique littéraire au XX^e siècle, par Jean-Yves Tadié
Duchamp, par Robert Lebel
Freud, par Roger Dadoun
Roger Gilbert-Lecomte et le Grand Jeu,
par Alain et Odette Virmaux
Kafka, par Régine Robin
Lacan, par Marcelle Marini
Proust, par Jean-Yves Tadié
Michel Tournier, par Françoise Merllié
Trakl, par Jean-Michel Palmier

LES DOSSIERS BELFOND

Collection dirigée par Jean-Luc Mercié

CLAUDE EVRARD

AVANT-PROPOS

FRANCIS
PONGE

820

847544

6

PIERRE BELFOND
216, boulevard Saint-Germain
75007 Paris

traduit par Alice et Odette Vermeir
 traduit par Alfred Simon
 traduit par Gérard Legrand
 traduit par Frédéric Vézina
 traduit par Christian Dupuy
 La Grande Histoire de la France, par Jean-Yves Tillé
 traduit par Roger D.
 traduit par Alice et Odette Vermeir
 traduit par Régis Robin
 traduit par Michelle Mouton
 traduit par Jean-Yves Tillé
 traduit par Françoise Mollat
 traduit par Jean-Michel Ponsard

Si vous souhaitez recevoir notre catalogue
 et être tenu au courant de nos publications,
 envoyez vos nom et adresse, en citant ce livre,
 aux Éditions Pierre Belfond,
 216, bd Saint-Germain, 75007 Paris.
 Et, pour le Canada, à
 Edipresse Inc., 945, avenue de Beaumont,
 Montréal, Québec, H3N 1W3.

ISBN 2.7144.2493.7
 Copyright © Belfond 1990



AVANT-PROPOS

Ce que Ponge dit de Malherbe, on peut le dire de Ponge lui-même et de son œuvre : d'une étonnante présence, et cependant toujours *ailleurs*, insaisissable dans son évidence même comme l'eau du *Parti pris* qui laisse aux doigts curieux sa marque humide et fuit, échappe à toute définition cohérente et solide. Assurément, l'écriture très étrange de ce « locataire inlogeable » ressemble bien aux choses qu'elle prend à partie, tant elle en a la proximité et le mystère, la rigueur fugitive, la netteté mobile, la simplicité proprement fantastique.

Ouvrez le moindre livre de Ponge, et tout se met à vivre. Dans la certitude et la surprise. L'assurance des regards qui s'étoilent et qui bougent. La rectitude du mot pétri d'imaginaire. A peine entré, c'est l'aventure, l'obligation d'agir et de participer, l'indifférence impossible. Et voilà bien le phénomène, toute la puissance d'une œuvre écrite *pour nous* : la création d'un monde à sensations qui nous requiert et nous implique, attend sans cesse de nous que nous le fassions naître... Bel hommage à la vie, au plaisir et à la poésie. A la lecture aussi, au plus haut prix.

Lire Ponge, l'aimer, le dire... A chaque fois, le mimétisme est total. Sans doute est-ce là, s'agissant d'une œuvre aussi « impressionnante », la condition naturelle du lecteur, du critique : de se trouver *sous influence*, d'éprouver complètement l'autorité d'une voix vivante sans que cette oppression des mots qui le traversent et le bousculent affecte en rien sa liberté, sa qualité de partenaire privilégié convié à l'acte dans l'indépendance et le respect. Intimité, complicité, dévouement passionné et lucide, don de soi consenti avec les yeux ouverts, l'œuvre de Ponge appelle bien de

nous que nous réinventions pour notre propre compte cette relation d'amour de l'homme avec les choses : celle d'un parti pris parfaitement réfléchi, où le langage épouse l'objet même qu'il aborde, se donne à l'œuvre en pleine conscience, s'y laisse prendre et ravir à plaisir...

Et voilà bien le mot, l'esprit dans lequel fut écrit cet ouvrage, et sa seule ambition : de donner en partage ce bonheur égoïste et ce rajeunissement qu'on a immédiatement, fabuleusement, au contact de Ponge.

Ce que Ponge dit de l'écriture, on peut le dire de l'usage
lui-même et de son œuvre : d'une attention constante et soutenue
toujours ailleurs, toujours dans son être même, dans son
l'acte du parti pris qui l'aime aux objets mêmes et mêmes mêmes
et fait, échappé à toute définition cohérente et solide, à l'écriture
l'écriture une étrange de ce « langage étrange » que l'écriture dit
aux choses qu'elle prend à partie, sans elle on a la promesse et le
travail, la rigueur négative, la neutralité froide, la simplicité propre-
ment littéraire.

Ouvrez le monde livre de Ponge, et vous verrez à l'œuvre. Dans la
contrainte et la surprise, l'écriture des objets qui s'écrit et qui
bouge. La contrainte du mot pris à partie, le geste même
c'est l'écriture, l'écriture s'agit et se partagent, l'écriture
impossible. Et voilà bien le problème, comme la promesse d'une
écriture écrite pour nous, la création d'un monde à sensation qui
nous rejoint et nous surpasse, même sans nous de nous que nous
le faisons écrire... Et le langage à la vie, au plaisir et à la poésie. A
la lecture même, au plus haut point.

Une Ponge l'auteur, le livre... Et l'écriture, la promesse de
une écriture est-ce le langage à l'œuvre, à l'impos-
sible ? la condition naturelle du langage de l'écriture de la
trouver sans hésiter, d'écrire sans hésiter, l'écriture et l'écriture
voix vivante sans que ceux qui écrivent ne soient que le mouvement
le mouvement même en son être même, le geste même, le geste
privé, comme à l'acte dans l'impossibilité et le respect. In-
tuit, complexe, dévotement personnel et même, dans son
contact avec les yeux mêmes, l'écriture de l'écriture, l'écriture même de

SIGNES ET ABRÉVIATIONS

Par commodité, et afin de ne pas surcharger le texte, nous avons employé, concernant les recueils les plus connus de Ponge, les abréviations suivantes, entre parenthèses et suivies de la page de référence. Les autres œuvres de Francis Ponge sont citées en clair dans le texte.

- (P., —) : *Proèmes*, dans *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1967, coll. « Poésie / Gallimard ».
- (PPC, —) : *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1967, coll. « Poésie / Gallimard ».
- (RE, —) : *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1976, coll. « Poésie / Gallimard », n° 116.
- (L, —) : *Lyres*, Paris, Gallimard, 1980, coll. « Poésie / Gallimard », n° 135.
- (M, —) : *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1971, coll. « Idées », n° 249.
- (PC, —) : *Pièces*, Paris, Gallimard, 1971, coll. « Poésie / Gallimard », n° 73.
- (Mal, —) : *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1977.
- (E. P/S, —) : *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1970.
- (S. —) : *Le Savon*, Paris, Gallimard, 1967.
- (CFPP, —) : *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, 1977.
- (AC, —) : *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977.

Les commandes de cette nature ne sont pas revendues, mais elles
 peuvent constituer les éléments les plus connus de l'œuvre de l'auteur.
 Elles sont surtout destinées à servir de base de référence pour
 les travaux de l'Institut Français de la Recherche Scientifique.

SIGNES ET ABBREVIATIONS

Les commandes de cette nature ne sont pas revendues, mais elles
 peuvent constituer les éléments les plus connus de l'œuvre de l'auteur.
 Elles sont surtout destinées à servir de base de référence pour
 les travaux de l'Institut Français de la Recherche Scientifique.

- 1. - : *Revue de la Recherche Scientifique*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Poésie / Gallimard ».
- 2. - : *Revue de la Recherche Scientifique*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Poésie / Gallimard ».
- 3. - : *Revue de la Recherche Scientifique*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Poésie / Gallimard ».
- 4. - : *Revue de la Recherche Scientifique*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Poésie / Gallimard ».
- 5. - : *Revue de la Recherche Scientifique*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Poésie / Gallimard ».
- 6. - : *Revue de la Recherche Scientifique*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Poésie / Gallimard ».
- 7. - : *Revue de la Recherche Scientifique*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Poésie / Gallimard ».
- 8. - : *Revue de la Recherche Scientifique*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Poésie / Gallimard ».
- 9. - : *Revue de la Recherche Scientifique*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Poésie / Gallimard ».
- 10. - : *Revue de la Recherche Scientifique*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Poésie / Gallimard ».

LE LIVRE PREMIER

PREMIÈRE PARTIE

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

PREMIÈRE PARTIE

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

CHAPITRE PREMIER

L'ÉCRITURE DU REGARD

La prestidigitation réaliste

La « figuration sensible »

La fascination qu'exercent sur nous les descriptions de Francis Ponge est sans doute l'un des phénomènes les plus étranges qu'une œuvre littéraire ait jamais fait connaître à un lecteur de poésie. L'intérêt que nous portons à ces textes, la passion qu'ils se révèlent capables de susciter en nous, le plaisir sans mélange qu'ils nous donnent, bref tous ces mouvements dont nous sentons aussitôt agités sont bien ce qui, à chaque instant, fait de notre lecture du *Parti pris des choses*, de *La Rage de l'expression* ou du *Grand Recueil* un véritable « événement », somme toute assez mystérieux et, à maints égards, tout à fait incompréhensible. Comment expliquer en effet cet attachement que nous éprouvons pour des sujets aussi « minces », aussi « ordinaires », aussi régulièrement dépourvus d'originalité et de sensationnel ? Encore serions-nous en mesure de mieux comprendre ce saisissement qui nous traverse si ce langage qui « dit les choses qui nous entourent » en faisait exploser la banalité au profit de quelque « dessous » jusqu'alors inaperçu, de quelque aspect caché dont la « révélation » illuminerait tout à coup l'univers, en dirait les mystères et les secrets. Or, si le lecteur a bien le sentiment d'assister à une « métamorphose », il sait en même temps qu'elle n'est pas de cette espèce-là. Ce qu'il lit en effet, c'est une *description* des choses telles qu'il les voit lui-même chaque jour autour de lui, telles qu'elles se

montrent à son regard profane, selon leurs aspects naturels et familiers, leurs formes et leurs couleurs identifiables, leur humble et débonnaire platitude... C'est d'ailleurs instantanément qu'il les reconnaît pour les avoir déjà vues si souvent à son entour, si nettement conformes qu'elles apparaissent à ce qu'elles sont « en réalité ». Le cageot ressemble, à s'y méprendre, à tous les cageots possibles, l'orange ne diffère pas de tous les exemplaires de l'espèce, l'abricot fendu par le milieu a tout l'air d'un abricot. Plus encore, ces choses vues comme on les voit et dites comme elles sont ne servent même pas à signifier autre chose qu'elles-mêmes, puisque l'artiste qui leur consacre tant d'efforts n'en fait jamais prétexte pour manifester ses sentiments, pour exprimer à travers elles les mouvements de son cœur¹. Tout, au contraire, y paraît « neutre », « précis », « objectif », et si l'on sent parfois la présence du poète, ce n'est, semble-t-il, que parce qu'elle est nécessaire pour que les objets soient, puissent devenir des textes, aidés qu'ils sont par lui, doucement, du dehors, à prendre des contours, à rentrer peu à peu dans leurs formes². Expression « fidèle » et « mesurée » d'un univers sans extravagance, les descriptions de Ponge nous livrent ainsi, « à jet continu », ces objets indifférents et pauvres qui font tout le décor de la vie ordinaire.

Et cependant, sans que nous nous en rendions compte, sans que nous sachions vraiment comment, ces petits textes disant de moindres choses nous attachent et nous envoûtent, suscitent au plus profond de nous des mouvements essentiels, font bruire des choses que nous portons déjà et dont l'éveil en même temps nous transforme et nous change. Ce qui nous impressionne, ce n'est pas tant ce « tour de force » auquel nous assistons, et dont témoigne, issue de sujets aussi bas, une expression d'une variété et d'une richesse étonnantes ; c'est bien plutôt cet « événement » que devient à chaque fois notre lecture, la façon dont nous la sentons tout entière absorbée par la *présence* même de la chose. Nous avons beau la connaître par cœur, nous avons beau constater que la description qui nous en est faite ne la rend pas différente de ce que nous en savons, son existence au sein du texte est si profonde et si totale qu'elle nous requiert, nous anime et nous *surprend*, par ce sentiment dès lors bien paradoxal qu'elle nous donne d'une intense nouveauté, d'une profonde découverte.

Telle est alors l'« étrangeté » de ces descriptions en apparence

toutes simples et dépourvues de prétention : l'impression très vive de réalité qui nous emplit à la lecture repose en effet sur quelque chose d'assez indiscernable, étrangement faite qu'elle demeure de reconnaissance et d'étonnement mêlés, de certitude et de révélation. Si nous sommes en mesure, à tous moments, de rapporter ce que nous lisons à la nature des représentations ordinaires que nous avons du monde sensible, nous sentons en même temps que la réalité exprimée par le texte nous échappe, prend sous le geste de l'artiste un « caractère », une « façon » qui nous empêchent de la ramener entièrement à l'ordre d'une vision commune. C'est là toute la conviction, toute la séduction aussi, de cette écriture, ce réalisme à la fois étrange et « susceptible », où le langage qui ne dit que les choses en même temps les déborde, sans paraître jamais cependant les quitter. Ce phénomène que nous subissons, et qui nous fait bien souvent hésiter sur « l'objectivité » de la description, ne saurait être très longtemps tenu pour un effet *secondaire* où s'exprimerait, pour une sorte de plaisir « supplémentaire » du lecteur, la qualité de style d'un prosateur de talent. C'est bien plutôt une modalité *fondamentale* de l'entreprise de Ponge, ce qui, très sérieusement considéré, nous semble tout à fait de nature à éclairer, en termes proprement poétiques, toute l'originalité du « parti pris des choses ».

Quelle est en effet, d'une façon générale, l'ambition du poète (et la justification de son écriture) sinon ce désir de « changer le monde » en agissant sur nos manières de le dire ? Comme le constate Pierre Bourdieu, « changer les mots, c'est contribuer à changer les choses en changeant la représentation des choses »³. C'est bien ce que fait Ponge avec son *Parti pris*. On peut même dire que le choix des objets les plus ordinaires correspond au souci de donner à cette démarche de rajeunissement du monde par la parole de meilleures chances de succès, puisque les choses retenues sont précisément celles qui sont les plus chargées d'humanité, « grillées »⁴ qu'elles sont par le regard, le langage et les représentations de l'homme contemporain. Et c'est bien parce qu'elles sont aussi profondément enlées dans l'usage que la moindre expression neuve tentée à leur propos s'avérera susceptible, même très modestement, d'en « rafraîchir » l'existence à l'esprit et à la parole.

Cependant, pour « raisonnable »⁵ qu'elle puisse d'abord paraître, cette démarche lucide de « modification des choses par la

parole »⁶ n'en constitue pas moins un acte poétique de première importance et d'une totale nouveauté. Ce qui semble en effet importer au poète, ce n'est pas tant de rénover notre vision du monde en agissant sur nos manières de l'exprimer que de s'appliquer à situer cette métamorphose dans l'*intemporel*, de l'inscrire dans la durée, de faire en sorte que les formes qui la composent ne finissent pas un jour par s'apaiser dans des images aussi sédimentées, aussi culturellement datées que celles qu'elles avaient pour fonction de remplacer. Le problème poétique de Francis Ponge est ainsi de conduire une opération verbale largement ouverte au sensible (ne serait-ce que pour approcher la parole de cette évidence qui fait la qualité des choses), tout en plaçant cette tentative dans des *conditions d'expression* telles qu'elle ne puisse dégénérer en figures abstraites ni convertir le monde en représentations, lesquelles — et c'est inévitable — finiraient rapidement par s'avérer impropres et « loin de compte ». Assurer par l'écriture une présence durable de la chose, c'est alors inventer une « manière de décrire » où l'objet transparaisse sans jamais se fixer, où sa puissance éclate sans jamais s'engluer dans l'épaisseur des mots. Le moyen, l'acte réaliste par excellence, c'est bien cette invention qui consiste, non pas à *décrire*, mais à *mimer* l'objet en donnant au langage les valeurs de la chose. Mais ce n'est là qu'un aspect de cette espèce de prestidigitation opérée par l'écriture : si ces textes aux sujets si pauvres nous impliquent de la sorte, c'est aussi, semble-t-il, parce que cette figuration qu'organise le langage concerne moins l'objet que la *relation* intime et profonde que nous avons avec le monde sensible. Ce qu'exprime alors la description, ce n'est pas tant une vision, fût-elle originale, des choses ; c'est bien plutôt une *aventure* où nous sommes par avance engagés, où nous avons essentiellement part : celle d'une conscience vivante dans sa *rencontre* avec chacune des choses du monde.

On comprend aussitôt pourquoi ces textes agissent sur nous avec autant de force : loin d'exprimer les choses telles qu'elles sont, la description nous les donne dans leur naissance, dans la manière dont elles *adviennent* et se produisent au sein d'un espace d'homme. Autant dire que dans cet avènement du monde par l'écriture, ce ne sont pas seulement les choses qui parlent et se désignent : c'est aussi nous-mêmes, la qualité de nos regards, l'intensité de nos émotions, la forme de nos désirs. Cependant, si

ces textes nous réfléchissent dans ce que nous avons de plus authentique, ils nous construisent aussi, et parfois même nous transforment. Cette tendance de la description à la figuration, à l'expression *évocatoire* fait que l'objet ne se « réalise » pleinement que si nous l'achevons nous-mêmes, que si nous intervenons, que si nous devenons des partenaires au sein d'une aventure qui ne saurait alors valoir ni signifier en dehors de nous. L'originalité de Ponge est ainsi tout entière dans cette opération qui consiste à créer chez le destinataire une présence des choses d'une qualité suffisamment « susceptible »⁷ pour que l'expérience qu'il en a, et qui l'aide à *reconnaître*, soit, dans le même temps, vigoureusement traversée par le sentiment d'un manque, d'une *révélation*, d'une découverte.

Rendre compte du « réalisme » de la description et de son étrange pouvoir de séduction, c'est alors s'attacher à définir ce jeu délibéré, entretenu par l'artiste et qui fait du texte des choses, non le lieu où s'élaborent de nouvelles images, mais bien celui où s'organisent, pour nous et à partir de nous, les conditions *favorables* à la constitution d'une représentation *originale*. On verra que cette délimitation d'un espace d'aptitude à la représentation neuve repose en priorité sur l'interférence soigneusement dosée de tout ce qui concourt à l'impression logique et favorise auprès du lecteur la « réalisation solide » de l'objet, et de tout ce qui, *dans le même moment*, fait éclater cette construction latente, ouvre en elle des brèches impressionnantes, dissipe dans l'instant même où elle affleure et « prend », toute saisie décisive, toute illusion d'une quelconque appropriation des choses.

Méthodes et conceptions: une « logique aléatoire »

L'équilibre à tenir entre le *choc* que doit produire en nous la « révélation » du monde, et la faculté qui nous est donnée de la *vivre* et de l'exploiter à notre profit, repose essentiellement sur la relation *commensurable* que l'œuvre se révèle à même d'entretenir entre ce que nous sommes et ce que nous devons devenir, entre ce qui définit notre fréquentation ordinaire du sensible, et le degré de métamorphose que nous sommes capables de lui faire subir. Organiser ainsi l'expérience, susciter au sein de nos propres

ressources un réel espace de découverte, de sorte que nous nous sentions assistés, rassurés, *aidés* pour tout dire à faire de nous-mêmes un pas nouveau, consiste alors pour l'écrivain à baliser l'aventure qu'il nous offre, à semer partout des jalons, des indices, des « signes de reconnaissance » dont la présence doit nous mettre en mesure d'apprivoiser l'étrangeté d'une rencontre inouïe, et d'en réaliser, progressivement, la véritable et fructueuse intégration.

L'un des instruments favorables à cette « préparation » du lecteur, c'est sans doute la manière dont l'œuvre poétique de Ponge prend l'allure d'une *démarche de la connaissance* dont la décision et la mise en œuvre paraissent reposer sur une *conception*, une *méthode* et un *objectif* mûrement réfléchis, tout à fait clairs. Ce sentiment très net que nous avons d'avoir affaire à une tentative d'exploration et de compréhension du monde mettant en jeu, à travers tout un ensemble d'« opérations expérimentales » bien définies, les qualités majeures de l'esprit scientifique, est d'abord provoqué par un *commentaire hors texte* surabondant, où l'écrivain définit et réajuste inlassablement les termes de son entreprise, mesure la validité et la capacité de ses instruments, soumet à la critique et à l'épreuve des faits la qualité de sa méthode et la légitimité des résultats obtenus.

C'est bien, en effet, comme un ensemble « théorique ou méthodologique lourd », où paraît s'inscrire en termes « mémorables » la nouveauté d'une action menée dans l'ordre du savoir, que nous approchons d'abord ces discours qui se développent à la limite de l'œuvre en cours et en régulent, de l'extérieur, l'activité naissante. Ainsi, la série des *Proèmes* suscitée par l'écriture du *Parti pris des choses*, ou cet ensemble de séquences critiques significativement intitulé *Méthodes*, ou bien encore ce « monument » considérable (du reste assez « testamentaire ») que représente *Pour un Malherbe*, semblent bien attester, par l'insistance et l'égalité des discours dont ils témoignent, la mise incessante de l'œuvre en « état de haute surveillance », doublée et contrôlée qu'elle demeure sans relâche par tant de réflexions instrumentales, de pétitions de principes et de déclarations premières où se réaffirment et se reformulent sans cesse les grandes instances du projet⁸.

Ce qui fait toute la force de conviction de ces discours, ce n'est pas seulement leur tenue, c'est plus encore leur caractère absolument *inévitabile* : bien qu'en « marge » de l'œuvre, ils la traversent

en effet, et s'y réfléchissent, de sorte que le lecteur les trouve naturellement sur son chemin sans pouvoir toujours les distinguer de ce qui serait, en deçà ou au-delà, le corps même de l'œuvre propre. Les *Proèmes* sont ainsi en même temps des « poèmes » ; *Méthodes* acquiert, entre *Pièces* et *Lyres*, une vocation poétique au sein du *Grand Recueil* ; quant au *Malherbe*, il conjugue étrangement toutes les qualités de la parole, associe toutes les postures (critiques, techniques et littéraires) de l'artiste dans un texte d'une franchise et d'une originalité exceptionnelles.

Mais ce n'est pas seulement par leur omniprésence que ces discours agissent sur le destinataire et créent en lui cette impression logique que produisent d'ordinaire les actes du savant ou la démarche du philosophe. Ces commentaires en effet qui, d'une manière apparemment égale et sûre, semblent invariablement exprimer, d'une époque à une autre, toute la certitude d'un projet solide et concerté, ne sauraient en même temps constituer un « système de références intangibles » dont le lecteur pourrait alors, de façon finalement rassurante et confortable, mesurer dans la pratique (l'œuvre « réelle ») le degré d'application. Leur nature, en vérité, est tout autre. D'abord, parce que la cohérence de ces discours est plutôt virtuelle, suggérée qu'elle demeure par une écriture en glissements constants, où chacune des notions clés (l'objet, le regard, le langage, l'homme, la morale, la littérature) prend tour à tour une fonction *première*, s'impose dans le moment comme le terme essentiel. C'est dès lors dans cette circulation incessante des principes, ce déplacement continu du « foyer » de la question, que se construit — à travers l'action « intelligente » du lecteur — toute la cohésion de l'ensemble. Mais il y a plus encore : ces textes, s'ils paraissent *répéter* à chaque fois l'essentiel du projet, en *rajeunissent* en même temps l'expression, en reprennent à chaque époque la définition générale à travers une perspective, une terminologie et une qualité de parole absolument nouvelles. Si l'orientation de *Proèmes* (notamment les *Pages bis*) est plutôt philosophique, puisqu'il y est question des relations de l'Homme et du Monde à partir de son rapport « ontologique » au Langage, celle de *Méthodes* (*My Creative Method* surtout) est beaucoup plus personnelle, puisque c'est à travers son expérience intime de contemplateur et d'écrivain que Ponge redéfinit les principes mêmes de son écriture. Quant à *Pour un Malherbe*, c'est l'exem-

plarité de l'œuvre d'un autre qui sert de « pierre de touche » et qui détermine une égale et cependant nouvelle formulation de l'entreprise. C'est, du reste, cette variation des points de vue et cette métamorphose continue de l'écriture qui conduisent le lecteur à *hésiter* sur la nature essentiellement « théorique » de ces textes, puisque cette espèce d'exigence invariable et têtue qu'ils expriment s'accommode en même temps d'une étonnante variété des manières, d'une profonde diversité des styles.

On comprend sans peine le rôle que peut jouer auprès du lecteur un « discours théorique » aussi particulier : l'impression qu'il donne d'un « état de rigueur », et celle en même temps d'une circulation libre des notions et d'une ouverture entière aux circonstances à chaque fois nouvelles de la parole, sont bien ici ce qui aide le destinataire à s'orienter au sein d'une entreprise sans modèle tout en l'invitant à la délimiter lui-même, à faire finalement fonctionner pour son propre compte un ensemble complexe dont les points névralgiques et les lignes de force ont été — de manière à la fois très ferme et très aléatoire — signalés à son attention.

Mais ce n'est pas simplement du dehors que Ponge effectue ce travail de balisage utile au bon déroulement de l'aventure. C'est aussi en chaque texte singulier, au sein de chaque description pratique, que se trouve *signifiée* l'action d'une méthode et d'une conception expérimentales dont le lecteur n'a pas seulement à constater les *effets* (« la façon » dont l'objet est saisi), mais dont il découvre aussi les *principes*, puisque ceux-ci ne cessent de rebondir au cœur même de l'étude, appelés qu'ils sont le plus souvent par une difficulté technique où vient buter pour un instant toute la description. Ainsi, dans *L'Atelier* (PC, 107), ce moment où le langage s'enraye et tourne court, montre son incompetence à « percer la surface » de l'objet, à dire ce qui se passe « à l'intérieur »... Cette résistance de l'expression à quitter le domaine des « apparences » constitue bien un fait-problème où se trouve très concrètement éprouvée (et formulée) l'exigence d'un principe en réalité *constitutif* de l'entreprise : celui selon lequel le texte des choses n'aura de légitimité (et d'espérance de profits) qu'à la condition de s'en tenir aux « phénomènes », c'est-à-dire uniquement à ce qui peut être *décrit*.

Cet affleurement, dans la description même, des lois qui la régissent et en déterminent, *fondamentalement*, l'espace d'activité,

n'est pas particulier à *L'Atelier* : il se produit dans la plupart des textes, augmenté qu'il est d'ailleurs le plus souvent par la « participation » même de l'objet décrit, puisque les choses figurent elles-mêmes assez régulièrement, à travers une sorte d'« allégorie concrète » assez extraordinaire, la nature de la méthode qu'elles appellent et la qualité d'expression qu'elles réclament⁹. On comprend par là même le sentiment qu'éprouvera le lecteur devant une « insistance expérimentale » aussi manifeste : celui d'une démarche dépourvue de hasard, particulièrement lucide et fondée, très scrupuleuse dans le choix de ses outils, très consciente aussi des écueils et des limites qu'elle rencontre, et dont la conception impressionne d'autant plus et convainc qu'elle paraît *sanctionnée* par la voix même des choses.

Mais d'un autre côté, il faut bien constater que ces points stratégiques, dont l'accumulation et la netteté mettent le destinataire en « état de conviction », ne se révèlent à lui qu'à *travers* l'expérience concrète qu'il fait des situations très particulières qu'il rencontre. C'est en effet en « termes sensibles » que s'exprime cette réflexion sur la méthode, puisqu'elle épouse à chaque fois le régime d'expression qu'impose en chaque situation le caractère singulier de l'objet décrit. Autant dire que cette intégration concrète et circonstancielle des principes met le lecteur dans une posture bien singulière, puisque c'est à travers sa propre capacité de les faire agir dans l'ordre le plus empirique qui soit, qu'il peut réellement en appréhender la fonction profonde et la portée générale.

Ce qui, pour finir, accentue l'impression d'une « organisation aléatoire », c'est la *nature* même de la méthode que le lecteur se sent capable de reconstituer et de déduire, par la confrontation faite en ce sens des différents textes qu'il aborde. Ce qu'il découvre alors, c'est un « système » assez cohérent, mais dont les unités s'avèrent en même temps très mouvantes d'un texte à l'autre, *accommodées* qu'elles demeurent en chaque cas par des procédures qui en assurent la souplesse et l'adaptation aux situations les plus diverses. Le respect des *apparences* signifié à travers l'expérience de *L'Atelier* constitue bien un principe général de la description : l'application n'en reste pas moins étonnamment variable et souple, puisque l'observateur conserve à tous moments la possibilité de modifier sa « hauteur de vue », d'accommoder son « viseur », de

faire varier la qualité de son regard, d'orienter pour tout dire la *valeur* de la description en changeant, non pas d'instrument, mais de manière de s'en servir. Cette adaptation des principes généraux aux situations à chaque fois singulières d'observation¹⁰ est bien ce qui fait de la « méthode » de Ponge un système en jeu libre, et dont le fonctionnement tout à la fois précis et hasardeux est d'ailleurs renforcé à un autre niveau par la faculté qu'a l'écrivain de changer, à tout instant, de sujet de contemplation, de rompre ou de suspendre, au tout « dernier moment » (M, 260) la cristallisation (toujours à craindre) de la description.

On voit ce que peut susciter, dans la constitution de l'impression réaliste, l'aperception d'une activité logique aussi singulière. A quelque niveau qu'il se situe, le lecteur est conduit à réfléchir en lui toute une « réalité expérimentale » dont la tenue, l'organisation, la stratégie même s'imposent à lui avec une grande évidence. Cependant, ces éléments ne font qu'assurer sa prise en charge, lui offrent certes la possibilité de se reconnaître en rapportant ce qu'il découvre à des systèmes qui lui sont connus, mais l'obligent aussi à construire activement son approche, à *faire* lui-même ce qu'il voit faire, précisément parce que cette logique qui le guide et l'incite ne saurait finalement se « réaliser », ni s'inscrire dans un système producteur de résultats. Aussi cette impression très nette d'une démarche de la connaissance dans sa prudence et sa rigueur typiques *satisfait-elle* son attente en même temps qu'elle le laisse dans un *état de désir* bien propre à faire de lui autre chose qu'un simple récepteur : un partenaire plutôt, dont la lecture est événement, acte d'intelligence et de complicité, aventure intime pour tout dire, où le monde qui naît en lui sous le geste d'un autre tout à la fois le révèle et le construit.

*Parti pris général et choix singulier :
le hasard intelligent*

Ce qui fait aussi de notre lecture un acte conséquent, où notre responsabilité se trouve décidément fort engagée, c'est la nécessité dans laquelle nous sommes d'assumer l'ensemble des décisions pratiques prises cependant par un autre, d'épouser intimement les développements d'une aventure dont les avatars, les écueils et les

retours marquent le destin d'une personne que nous ne cessons de percevoir comme différente, et dont les actes en même temps nous intéressent et nous impliquent.

Cette projection, que nous opérons dès lors en toute conscience, repose sur la manière dont l'écrivain parvient à élever les circonstances d'une démarche personnelle et pragmatique à l'ordre des « raisons », à faire des incidents qui lui arrivent et le concernent des faits « représentatifs », des moments « exemplaires ». Le caractère *essentiel* que prend, par exemple, en chaque cas le choix pourtant très circonstanciel d'un objet donné illustre assez bien ce qui régit, sans confusion aucune, l'identification du lecteur à la personne du texte, l'entière prise en charge qu'il effectue de cette conscience dont il éprouve pourtant, sinon l'étrangeté, du moins l'altérité incontestable.

Lorsqu'on s'interroge en effet sur les raisons qui déterminent l'attention du poète pour tel objet particulier — pourquoi la mousse ? pourquoi la lessiveuse ? —, on a tout d'abord l'impression qu'il n'y a pas d'argument propre au choix d'un objet contre un autre et que rien *a priori* n'interdit l'éventualité d'un texte sur n'importe quel objet. La seule chose que nous sachions de manière certaine, c'est qu'il doit s'agir d'un objet — c'est-à-dire très *généralement* d'un phénomène susceptible d'être décrit — dont l'évidence sensible et le mutisme naturel constituent la raison suffisante pour qu'on en parle. Dès lors tout objet peut devenir un peu pongien, dans la mesure où l'on doit « pouvoir écrire mille pages sur n'importe quel objet » (RE, 37). Ainsi, son élection particulière ne semble tenir qu'à l'évidence d'un principe général qui veut qu'« à propos de n'importe quoi, même d'un objet familier, depuis des millénaires à l'homme, il reste beaucoup à dire » (RE, 43).

Cependant, la manière dont le texte figure — par la dimension exemplaire que prend dans chaque cas la personne de Ponge — une rencontre très individualisée avec un objet du monde n'est pas loin de transformer ce qui n'est d'abord qu'une « quête aléatoire » en situation privilégiée dont la qualité tient alors tout autant à la force d'interpellation originale de l'objet qu'à l'action décisive chez l'observateur d'un « mécanisme » (M, 35) personnel¹¹. En effet, si le parti pris détermine bien une « façon du regard » (P, 120) où les objets dès lors nécessairement apparaissent, alertent et font des

signes, réclament l'attention en agitant sous cape (ou ostensiblement) l'un de leurs caractères¹², cette « activité » du sensible paraît aussitôt susciter en retour une attitude du contemplateur bien de nature à convertir le hasard d'un contact en signe d'intelligence, l'objet fortuit en sujet nécessaire.

Voyez, dans *Lyres*, le « Texte sur l'électricité » (L, 72). Ponge y consacre beaucoup d'espace à expliquer les circonstances par le jeu desquelles il en est venu à « s'occuper » d'un tel sujet. L'indication soulignée de deux versions du texte, dont l'une (la plus importante pour Ponge) doit justement intéresser, non le technicien mais l'homme ordinaire, paraît correspondre à la volonté de montrer que l'électricité *satisfait* par nature et d'emblée à l'exercice d'une parole profonde, authentique et « profane ». Si ces considérations élèvent aussitôt les circonstances¹³ à l'ordre des raisons, cette conversion du hasard en *destin* paraît aux yeux de Ponge plus encore signifiée par le choix de sa propre personne dans ce cas pratique: en tant qu'écrivain et technicien du langage, il est l'intermédiaire idéal pour établir le « contact » entre deux espèces de techniciens (les électriciens/les architectes). Mais davantage encore, parmi les écrivains, il est l'intermédiaire parfait entre le critique et le littéraire, celui chez qui s'équilibrent efficacement la communication et l'expression, la perfection esthétique du texte et le respect du monde concret.

Cette incidence d'une sorte de « hasard objectif »¹⁴ semble tout autant dominer l'aventure que nous racontent *Les Trois Boutiques*. Ainsi se trouve justifiée à rebours une situation apparemment aléatoire, et dont l'existence *mérite* d'être interprétée comme le signe d'une nécessité intuitivement perçue. Si leur « considération » ne semble tenir qu'aux circonstances (« près de la place Maubert, à l'endroit où chaque matin de bonne heure j'attends l'autobus » [PPC, 78]), le regard posé sur elles (« les contemplant tour à tour, j'[en] observe les comportements différents à mes yeux... ») semble agir comme une *solution*, un bain photographique où chaque élément « réagit » en fonction de sa nature et de sa teneur propres. Si le regard relève d'une neutralité intrinsèque (cet ensemble d'objets circonstanciels n'est pas rigoureusement *appelé*), sa « façon » ou son « acidité », prédéterminée par l'existence du projet, en fait aussitôt une *attitude* devant laquelle l'ensemble perçu s'organise, reste silencieux ici, et là se « révèle »

et s'exprime. Les instruments de l'observateur (le regard et la voix) agissent ainsi comme une sonde, comme la baguette du sourcier, et le « choix » des objets résulte alors tout autant de leur capacité de constituer un motif d'attention que de leur aptitude à briser le silence, à ouvrir tout un espace de paroles. Si les métaux, les pierres précieuses, le morceau de viande s'apaisent bien vite au contact de quelques mots d'emblée *suffisants*, le bois et le charbon au contraire ouvrent une brèche vertigineuse dans le discours, manifestent aussitôt un énorme potentiel d'expression : « Sans doute y faudrait-il plusieurs pages... » A la différence — toute relative on va le voir — des *Trois Boutiques*, le texte sur *Le Mimosa* peut être considéré comme un cas de « hasard subjectif ». Comme le *Texte sur l'électricité*, il s'ouvre sur un préambule agitant ostensiblement la question du choix. Si Ponge prend la peine de détailler les raisons qui le conduisent au mimosa, c'est aussitôt, semble-t-il, pour en souligner l'extériorité, pour les faire apparaître comme de *mauvaises* raisons.

Le choix de l'objet ne paraît pas en effet procéder de l'intuition d'un caractère propre mais bien plutôt de la façon dont il s'est trouvé associé à l'histoire du moi individuel. Fleur chérie de l'enfance, le mimosa reste étroitement lié à l'émotion juvénile et peut-être même à la sensualité dont on se demande « si elle ne s'est pas éveillée aux soleils du mimosa » (RE, 76). Cette insistance sur l'implication personnelle de l'objet paraît d'abord souligner l'urgence d'une réaction salutaire propre à le débarrasser de la rumeur du moi, à le retirer de la « construction » subjective où il apparaît, de manière à pouvoir en approcher le véritable caractère : du « mimosa et moi », il faut en arriver impérativement au « mimosa sans moi » (RE, 77).

Cependant, loin de conduire à l'exercice d'une espèce d'« objectivité » impliquant la nécessité d'une « soustraction » de l'observateur, l'aventure du *Mimosa* semble plutôt dominée par le souci de *réfléchir* sur la capacité de « révélation » d'un choix aussi subjectif. Ponge, en effet, *ne résiste pas* à la rumeur imaginaire de l'objet : il l'accueille au contraire, laisse totalement faire, y répond même par la décision de faire *absolument* « un écrit sur le mimosa » ; attitude périlleuse puisqu'il constate lui-même que l'objet, chaque fois qu'il apparaît dans le présent, réveille aussitôt à l'esprit toute humeur affective dont il se trouve chargé... Certes, tout cela ne

serait rien — car la reconnaissance de telles implications pourrait encore ne servir qu'à justifier un « nettoyage » de l'objet — si Ponge ne signalait aussi la *façon particulière* dont le mimosa agit à la mémoire les sensations de l'enfance, les restitue dans le présent : « si bien qu'à présent le mimosa [...] me rappelle tout cela *et fane aussitôt* » (c'est nous qui soulignons). La manière dont l'objet induit à chaque fois les formes du passé personnel dans l'espace présent est justement *la même* que celle qui le définit en propre : par un étoilement « vite découragé ». Alors si, sur le plan de la description et de l'explication, la « subjectivité » première de l'objet fait obstacle et exige de l'observateur qu'il se retire, elle constitue cependant, sur le plan du choix, un indice de vérité, puisque la qualité constitutive de l'émotion juvénile coïncide étrangement avec le « caractère » de la fleur, tel qu'il peut être approché par la seule description.

On comprend aisément, par ces exemples, que l'agitation des circonstances du choix, précisément par cette impression de « nécessité » qu'elle suggère, ne fasse qu'accentuer le processus d'identification du lecteur, puisque l'espace qu'on lui propose, et qui s'avère « aussi précis que hasardeux » (PPC, 31), l'oblige tout ensemble à *reconnaître* (comme « autres ») et à *inventer* (comme « siennes ») les situations qu'il rencontre.

Savoirs et mythologies: l'appel au sens commun

La figuration par le texte, non pas de l'objet tel qu'il est, mais de la manière dont il fait événement dans une conscience d'homme, assure son pouvoir de séduction par bien d'autres moyens encore que ceux par lesquels le lecteur se sent intimement associé au choix intelligent d'un objet donné. Partenaires de la transformation des choses en « centre [des] préoccupations » (M, 34), nous le sommes aussi de l'ensemble des « opérations » qu'elles réclament : ce qui est alors saisissant, c'est que ces « manipulations » reproduites à notre adresse nous aident à *rajeunir* notre vision du monde tout en s'appuyant sur l'expérience que nous avons de situations et de systèmes fortement accrédités *par l'usage*.

Cette « assistance » à l'appréhension inédite est, de toute évidence, ce qui justifie chez Ponge le recours à tous les savoirs,

- ric Berthet (31 mai 1976), *Cahiers critiques de la littérature* n° 2, décembre 1976.
- 1978: Entretien avec Jean Ristat, « L'Art de la Figue », *Digraphe* n° 14, avril 1978.
- 1979: Entretien avec Marcel Spada (8-9 avril 1979), en extraits dans *Le Monde*, puis intégralement sous le titre « Une parole à l'état naissant » dans *Le Magazine littéraire* n° 260, décembre 1988, p. 26-33.
Entretien avec E. Jausset, *Le Figaro Magazine*, 24 mars 1979.
Entretien avec Lois Dahlin, 13 juin 1979, dans *L'Herne*, 1986, pp. 521-531.
- 1981: Entretien avec Philippe de Saint-Robert, émission « Agora » du 6 février 1981 sur France-Culture, reproduit dans *L'Herne*, 1986, p. 533-539.
Entretien avec Serge Koster, « Vivre sur un fond de pessimisme » (novembre 1981), publié dans *Le Monde*, 1^{er} janvier 1982, série « Témoins du siècle ».
- 1983: Entretien avec Serge Koster, « Regards sur un parcours », 2 février 1983, dans *Francis Ponge* de S. Koster, Henri Veyrier, 1983.
Entretien avec Ghislain Sartoris, *Poésie*, n° 26, 1983.
Entretien avec J.-M. Parisi, *Libération*, 27 juillet 1983.
- 1985: Entretien avec Guy Lavorel, 12 octobre 1985, dans *Francis Ponge* de G. Lavorel, La Manufacture, 1986, p. 251-260.

3. Filmographie

Éléments empruntés à Serge Koster, *Francis Ponge*, H. Veyrier, 1983, p. 148, et à Guy Lavorel, *Francis Ponge*, La Manufacture, 1986, p. 268.

Vers Francis Ponge (questions sur la poésie: *Le Verre d'eau* et *Le Pré*), film de télévision (durée: une heure), réalisé par Jean Casaril (29 mars 1966, 2^e chaîne).

Initiation à la littérature contemporaine, film pour la télévision scolaire (durée: trente minutes), réalisé par Sylvain Roumette. 1. 29 mars 1968 (« Francis Ponge ou un nouveau matin »: entretien sur la poétique); 2. 19 avril 1968 (*L'Abricot bien tempéré*: explication du texte par l'auteur).

Le Volet, court métrage réalisé par Carlos Vilardebo pour la D.G.A.C.T. du ministère des Affaires étrangères, avec le concours de Pathé-Cinéma, Paris, 1972.

« Francis Ponge », émission d'Apostrophes: dialogue avec B. Pivot avec la participation de Ph. Jaccottet, R. Sabatier, R. Planchon, P. Oster, J. Ristat, sur le thème: la poésie; vendredi 8 avril 1978 (durée: une heure trente).

Francis Ponge ou la rage de l'expression, film de télévision de Isabelle de Vigan et Alain Taieb, FR3, 11 avril 1982.

Des extraits d'un film de Pierre Dalle Nogare (1982) ont été programmés le 3 avril 1983 dans « Boîte aux lettres » de Jérôme Garcin, FR3.

4. *Œuvres publiées en éditions de poche*

Le Parti pris des choses, précédé de *Douze Petits Ecrits* et suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1967, coll. Poésie/Gallimard, 224 p.

Méthodes, Paris, Gallimard, 1971, coll. Idées/Gallimard, n° 249, 320 p.

Pièces, Paris, Gallimard, 1971, coll. Poésie/Gallimard, n° 73, 194 p.

La Rage de l'expression, Paris, Gallimard, 1976, coll. Poésie/Gallimard n° 116, 217 p.

Le Parti pris des choses (Ed. critique de I. Higgins), Athlone Press, London, 1979, 116 p.

Lyres, Paris, Gallimard, 1980, coll. Poésie/Gallimard, n° 135, 192 p.

II. OUVRAGES, COLLECTIFS ET TRAVAUX UNIVERSITAIRES CONSACRÉS A FRANCIS PONGE

— *Hommage à Ponge*, dans *N.R.F.*, 8, 1956, p. 385-425. Textes de P. Bigongiari, A. Camus, J. Carner, J. Grenier, Ph. Jaccottet, B. Miller, A. Pieyre de Mandiargues, G. Zeltner-Neukomm, G. Braque.

— G. Jaeger: *Einige Aspekte der Dichtung Ponge's*. Thèse, Zurich, 1962, 72 p.

— Ph. Sollers: *Ponge*. Présentation et choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés, Seghers, 1963, 224 p.

— E. Walther: *Ponge, eine ästhetische Analyse*, Kiepenheuer und Witsch, 1965, 182 p.

— I. Woinckel: *Ponge, Poesie und Poetik*. Thèse, Freiburg, 1967, 248 p.

— J. Thibaudeau: *Ponge*. Etude Critique, Gallimard, 1967, 288 p.

— F. Caro: *La Signification de l'objet littéraire chez Ponge*. Thèse, Melbourne, 1972, 191 p.

- T.-C. Michelino: *Ponge, poète des objets?* Thèse, Exeter, 1971-1972.
- *Revue des sciences humaines*, n° 38, Lille, 1973, « Y a-t-il des mots pour Ponge? », articles de P. Bonnefis, G. Farasse et J.-L. Lemichez.
- *Books abroad an international quarterly* 48, automne 1974, comprenant une chronologie, une bibliographie sélective et des articles de P. Bigongiari, B. A. Brombert, M. Butor, H. de Campos, S. Gavronsky, R. W. Greene, H. Henniger, I. Ivask, H. Levin, E. Morot-Sir, M. Riffaterre, R. Stamelman, R. Wilbur.
- W. Wider: *La Perception de Ponge*. Thèse, Zurich, Juris-Verlag, 1974.
- H. Maldiney: *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, précédé d'un « Envoi à H. Maldiney d'un extrait de mon travail sur la table », Lausanne, L'Age d'Homme, 1974, 11 i p.
- M. Spada: *Ponge*. Etude, choix de textes, biographie, bibliographie, filmographie, Seghers, 1974, 192 p.
- F. Simonis: « Ponge, Lyrik einer Weltdeutung aus gegenständlicher Sicht » dans F. S., *Nachsurrealistische Lyrik im zeitgenössischen Frankreich*, Heidelberg, Winter, 1974, 200 p.
- *Sud 16*: 4^e trimestre 1975, avec des textes de H. Labrusse (« La Coloquinte », p. 5-16), R. Jean (« Ponge et le plaisir », p. 20-26), et P. Carminade (« Lors d'un anniversaire », p. 27-28).
- R. Sherman: *Dialectical Tensions in the Work of Ponge*. Thèse, Case Western Reserve University, 1975, 187 p.
- G. Butters: *Theorie und Praxis einer neuen Poesie*. Thèse universitaire, Erlangen-Nürnberg, 1974-1975, Schäuble, 1976, 305 p.
- *Ponge inventeur et classique*. Colloque, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (2-12 août 1975), Union Générale d'Éditions, 1977, coll. 10-18, n° 1127, 434 p. Textes de J. M. Adam, S. Allen, F. Berthet, J.-F. Chevrier et J. Thibaudeau, P. Bonnefis, J. Derrida, G. Farasse, S. Gavronsky, J. Guglielmi, R. Jean, H. Maldiney, C. Prigent, M. Riffaterre, M. Spada, J.-L. Steinmetz, et J. Tortel.
- F. Chapon: *Ponge*, manuscrits, livres, peintures. Catalogue de l'exposition. Bibliothèque publique d'information. Centre Georges-Pompidou, 25 février-4 avril 1977, 83 p.
- D. Ewald: « Ponge » dans *Die moderne französische Fabel. Struktur und Geschichte*. Thèse, 1977.
- L. Dahlin: *Birth Imagery in the Writing of Ponge*. Thèse, University of Iowa, 1977, 363 p.
- J.-E. Preckshot: *The Fiction of Poetry. The Prose Poems of Ponge and Michaux*, dans *Abstracts international*, 38, 1977-1978. Thèse, University of California, 1977, 175 p.
- J.-M. Gleize et B. Veck: *Introduction à Ponge*, Larousse, 1979, coll. « Textes pour aujourd'hui », 94 p.

- I. Higgins: *Ponge*, Athlone Press, 1979, 144 p.
- S. Gavronsky: *Francis Ponge, the Power of Language*. Texts and translations. Introduction et traduction par S. G., Berkeley, University of California Press, 1979, 277 p.
- W. Godzich: « Construction poétique chez Ponge et Heidegger » dans *Authors and philosophers*, University of South Carolina, 1979, 201 p.
- W. Kryszynski: *Trois arts poétiques modernes, Ponge, Wallace Stevens et Octavio Paz*, Actes du 7^e congrès de l'Association internationale de littérature comparée (Montréal-Ottawa, août 1973), Stuttgart, Kunst und Wissen, 1979, 562 p.
- T. Aron: *L'Objet du texte et le Texte-objet*, « La Chèvre » de F. Ponge, Editeurs Français Réunis, 1980, coll. « Entailles », 126 p.
- M.-C. Menard-Hall: *Ponge, question de forme*. Texte oral, texte écrit. *Dissertation Abstracts International*, 41, 1980-1981. Thèse, Ohio State University, 206 p.
- *Etudes françaises*, 17, 1-2 avril 1981, numéro thématique consacré à Ponge, 171 p., comprenant « La Table » en chantier, avec une préface de B. Beugnot, et des articles de B. Beugnot et R. Mélançon, A. Kibédi Varga, W. Kryszynski, A. Lazaridès, P. Léonard, M. Riffaterre, M. Rebillard, P. Verdier.
- M. Sorrel: *Ponge*. Twayne, 1981, 155 p.
- M.-A. August: *A Study of the Modern Autobiographical Fragment. Writing as self-affirmation in the Works of F. Ponge, M. Leiris and R. Barthes*, *Dissertation Abstracts International*, 48, 1981-1982 (Thèse, Columbia University, 1982, 342 p.).
- S. Koster: *Ponge*, Veyrier, 1983, 180 p.
- G. M. Nunan: *The Poetic Genesis of Ponge, from Fragmentation to Reconciliation*, *Dissertation Abstracts International*, 44, 1983-1984 (Thèse, Stanford University, 1983, 305 p).
- B. Beugnot: « La Table » de Ponge. Présentation. Ed. du Silence, 1983, 65 p.
- C. Prigent: *La Poétique de Ponge*. Thèse de 3^e cycle, université de Paris VIII, 1977. 1983, 303 p.
- G. Farasse: *Paraphrases pour Ponge*. Thèse de 3^e cycle, université de Paris VIII, 1977. 1984, 239 p.
- J.-M. Gleize et B. Veck: *Ponge, actes ou textes*, Presses universitaires de Lille, 1984, coll. « Objet », 168 p.
- J. Tortel: *Ponge cinq fois* (cinq essais consacrés à Ponge de 1945 à 1977), Fata Morgana, 1984, 88 p.
- S. Gavronsky: « La Couleur des mots, Ponge », dans S. G., *Culture, écriture*. Essais critiques, Roma, Bulzoni, 1983, 175 p. « La Parole du signifiant. Nietzsche et Ponge », *ibid.*, 1983.

— P. A. Wilkens: *The Man-made Objects of Ponge*. Thèse, University of Birmingham, 1983-1984.

— J. Derrida: *Signéponge/Signsponge*, translated by Richard Rand, N. Y. Columbia University Press, 1984, 160 p.

— M. Bois: *Ponge au travail: élaboration de « La Figue »*. Etude, conduite à l'aide d'outils d'analyse automatique, de l'avant-texte et du texte de « La Figue ». Thèse de 3^e cycle, 7 novembre 1985.

— C. Boaretto: *Correspondance Francis Ponge-Jean Paulhan*, édition critique, Gallimard, 1986, 2 volumes, 370 et 371 p.

— G. Lavorel: *Francis Ponge*. Etudes. Photographies. Extrait de « Préface à un Bestiaire ». Entretien de F. P. avec G. L. (12 octobre 1985). Bibliographie. La Manufacture, 1986, coll. « Qui suis-je ? » n° 5, 278 p.

— *L'Herne, Francis Ponge*, Cahier dirigé par J.-M. Gleize. Présentation de J.-M. Gleize. 63 articles sur Ponge. Textes inédits de F. Ponge: *Je suis un suscitateur*; *Cinquante-trois billets hors sac*; *La Pomme de terre*; *La Pomme de terre* (premier état); *Le Processus des aurores*; *Le Bouquet*; trois entretiens de F. P. avec Carla Marzi (1965), Loïs Dahlin (1979) et Philippe de Saint-Robert (1981). Quelques gravures de Ferdinand Springer initialement destinées à illustrer une édition bilingue du « Galet » en français et en allemand (projet abandonné). Bibliographie des œuvres de Francis Ponge. Editions de l'Herne, 1986, 616 p.

— *Les Mots et les Choses*: collectif à propos de Ponge (*Pièces*), Ellipses, 1988, coll. « Analyses et réflexions », 256 p.

— J. Derrida: *Signéponge*, Seuil, 1988, coll. « Fiction et Cie ».

— J.-M. Gleize: *Francis Ponge*, Seuil, octobre 1988, coll. « Les Contemporains », 286 p.

III. CHOIX D'ARTICLES CRITIQUES

Les articles parus en revue comme les sections d'ouvrages faisant référence à Ponge sont trop nombreux pour qu'on puisse en reproduire ici la liste exhaustive. Nous nous limiterons, par conséquent, à un choix de titres représentatifs, à chaque époque, de l'activité critique suscitée par le développement de l'œuvre.

1. 1924-1942

— J. Hytier: « Francis Ponge », *Le Mouton blanc*, novembre 1924.

— B. Groethuysen: « Douze Petits Ecrits », *N.R.F.*, avril 1927.

— M. Blanchot, « Au pays de la magie (Michaux et Ponge) », *Journal des débats*, 15 juillet 1942.

2. 1943-1948

— J. Tortel : « *Le Parti pris des choses* », *Cahiers du Sud*, juillet-août 1944.

— A. Astruc : « Le Langage et les Choses », *Confluences*, février 1945.

— G. Mounin : « Trois poètes et la dialectique », *Les Lettres françaises*, 24 novembre 1945.

— C.-E. Magny, « Francis Ponge ou l'homme heureux », *Poésie* 46, juin-juillet 1946.

— J.-P. Sartre : « L'Homme et les Choses », *Situations I*, Gallimard, 1947.

— B. Miller : « F. P. and the Creative Method », *Horizon XVI* (92), 1947.

— J. Bousquet : « F. P. et Jean Dubuffet. Matière et Mémoire », *La Gazette des Lettres*, janvier 1947.

— Ph. Jaccottet : « Approche de Ponge », *Cahiers pour l'art*, 1948.

3. 1949-1952

— M. Blanchot : *La Part du feu*, Gallimard, 1949.

— Cl. Roy : « Proèmes et *Le Peintre à l'étude* », *Les Lettres françaises*, 3 février 1949.

— G. Garampon : « Position de Francis Ponge », *Combat*, 23 juin 1949.

— G. Picon : « F. P. », dans *Panorama de la littérature française*, Gallimard, 1949.

— P. Bigongiari : « Il partito preso di Ponge », *Paragone* 2, 1950.

— J. Grenier : « Francis Ponge », Radio-Lille, 1951.

— G. Garampon : *F. P. ou la résolution humaine. L'Araignée de Francis Ponge*, Paris, Aubier, 1952.

— J. Voellmy : *Aspects du silence dans la poésie moderne*, Thèse de lettres, Zurich, 1952, 85 p.

— E. Walther : *Francis Ponge, die Tat*, Zurich, 25 décembre 1952.

4. 1953-1961

— J. Tortel : « Francis Ponge ou la formulation globale », *Cahiers du Sud*, 37, 1953.

— H. Maldiney: *Cours à l'École des Hautes Etudes*, Gand, 1952-1953. « Notes sur F. P. », *La Flandre libérale*, 4 février 1953-27 mars 1955.

— E. Noulet: « L'Œuvre poétique de F. Ponge », *Revue de l'université de Bruxelles*, janvier 1954.

— M. Lecomte: « Réalités secrètes », *Synthèses*, juillet 1957. « Retour sur Ponge », *Le Journal des poètes*, 27 octobre 1957.

— M. Blanchot: *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959 (p. 230).

— Ph. Sollers: « Ponge ou la raison au plus haut prix », *Mercur*, 339, 1960.

5. 1962-1965

— P. Bigongiari: « Un autre Ponge », *Tel Quel*, 8, 1962.

— J. Tortel: « Ponge et la morale de l'expression », *Critique*, 18, 1962.

— M. Pleyonet: « *Le Grand Recueil* », *La Revue de Paris*, août 1962.

— A. Denat: « Après *Le Grand Recueil*, ou le Ponge de l'Objeu », *Synthèses*, 18, mai 1963.

— J.-P. Richard: « Les Partis pris de Ponge », *N.R.F.*, 23, 1964. *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964. *Poésie et profondeur*, Seuil, 1965.

— Ph. Sollers: « La Poésie oui ou non », *Mercur*, 334, 1965.

— J. Thibaudeau: « Les "Poésies" de Ponge », *Critique*, 21, 1965.

6. 1966-1971

— R. Mauzi: « Le Monde et les Choses dans la poésie française contemporaine depuis le surréalisme », *Bulletin de la Société des professeurs de français en Amérique*, New York, 1967.

— E. Walther: « Caractéristiques sémantiques dans l'œuvre de Ponge », *Tel Quel*, 31, 1967.

— G. Zeltner-Neukomm: « Ponge, Eine Poetik des Nichtbedeutens », dans G.Z.N., *Das Ich und die Dinge*, Köln, Bln, 1968.

— R. W. Green: « Ponge, metapoet », *Modern Language Note*, 1970.

— M. Bense: « Sur *La Pratique* et sur *Le Savon* » dans M. B., *Die Realität der Literatur Autoren und ihre Texte*, p. 21-27 et 28-35, Köln, 1971.

— Ph. Sollers: « Ponge caché », dans *Ponge aujourd'hui*, TXT, Rennes, n° 3-4, 1971.

7. 1972-1977

— C. Prigent: « Pour une poétique matérialiste » (sur *Le Pré*), *Critique*, 28, 1972.

- G. Farasse: « La Portée de "L'Abricot" », *Communications*, 19, 1972.
- A. Léonard: « Ponge et la naissance d'une nouvelle rhétorique », *Liberté*, 15, 1973.
- M. Riffaterre: « The poetic functions of intertextual humor », *The Romanic Review*, 65, 1974.
- G. Genette: « Le Parti pris des mots », *The Romanic Review*, 66, 1975.
- C. Bonnefoy: « L'Atelier de Ponge », *Nouvelles littéraires*, 17 mars 1977. « L'exploitation du langage » (quelques auteurs, dont Ponge), *Nouvelles littéraires*, 5 mai 1977.
- S. Koster: « Ponge en ses nombreux états », *Quinzaine littéraire*, 253, 1^{er} avril 1977.

8. 1978-1983

- C. Prigent: « La "Besogne" des mots chez Ponge », *Littérature*, 8, 29 février 1978.
- R. Jean: « De La Fabrique du pré » dans R. J., *Pratique de la littérature*, coll. « Roman/poésie », Seuil, 1978.
- E. Morot-Sir: « Comment une figure de paroles et pourquoi », *World Literature Today*, 52, Norman, 1978.
- J.-P. Richard: « La Fabrique de La Figue », *Critique*, 36, 1980.
- S. Gavronsky: « Art Criticism as Autoportraiture », *Esprit Créateur*, 22, 1982.
- J.-M. Gleize: « La Poésie mise en orbite », *Poésie et Figuration*, Seuil, 1983 (thèse).
- I. Higgins: « Against Petrification, Ponge's "Baptême funèbre" », *Modern Language Review*, 78, 1983; « Ponge's Resistance Poetry, "Sombre période" », *French Studies Bulletin*, 8, 1983; « Shrimp, Plane and France, Ponge's Resistance Poetry », *French Studies*, 37, 1983.
- G. Sartoris: « Nioque de l'avant-printemps », *N.R.F.*, 364, mai 1983. « Ponge et la langue française, "Dieu sait pourquoi" », *N.R.F.*, 365, juin 1983.

9. 1983-1988

- J.-M. Gleize: « Ponge, un poète contre la poésie », *Le Cerf-Volant*, 121, 2^e trimestre 1984.
- J.-P. Richard: « La Fabrique de la Figue » dans *Microlectures II*, Seuil, 1984.

- J. Cortès: « Des principes au plaisir du texte. Effets sémantiques et pragmatiques dans trois poèmes de Ponge », *Le Français dans le monde*, 192, avril 1985.
- J. Mambrino: « Un certain rose sacripant », dans J. M., *Le Chant profond*, Corti, 1985, 358 p.
- C. Jacomino: « Temps et Création. A propos de F. Ponge », *N.R.F.*, 407, décembre 1986.
- E. Gardaz: « Ponge et Segalen, deux poétiques en dialogue », *Europe*, avril 1987.
- T. Aron: « La Réécriture faite texte. Un mouvement de Francis Ponge, *La Table* ». *Annales littéraires de l'université de Besançon*, Les Belles Lettres, 1987.
- J. Derrida: *Psyché, Invention de l'autre*, Galilée, 1987.
- *Le Magazine littéraire*: « Dossier Francis Ponge », n° 260, décembre 1988, p. 16 à 44.

NOTES

PREMIÈRE PARTIE

Premier chapitre

1. Une résistance au pathos et à l'expression sentimentale que Ponge évoque notamment dans la *Tentative orale, Méthodes*, p. 259.

2. Ce retrait du contemplateur — pour que la chose retrouve, hors de lui, toute sa cohésion vitale — est largement commenté dans *Pour un Malherbe*, p. 75.

3. Pierre Bourdieu, *Cahier de L'Herne Ponge*, 1986, p. 435.

4. Epithète utilisée par Ponge dans ses *Entretiens* avec Philippe Sollers, Gallimard-Le Seuil, 27 avril 1970, p. 189: « C'est quelque chose qui est découpé, grillé si vous voulez [...] comme soumis à une grille [...] alors qu'évidemment, si nous n'avions pas ces grilles, il s'agirait de quelque chose de parfaitement sans forme, informe, et d'une espèce de chaos dans lequel nous ne verrions absolument rien. »

5. Voir plus loin notre analyse, chapitre II, « L'objet, c'est la poétique ».

6. C'est le titre d'un « proème » écrit en 1929 (P, 122).

7. La « susceptibilité » est la qualité dominante de la crevette, cette « rupture de chiens à tout propos » par quoi elle « s'apparente à quelque hallucination bénigne de la vue » (*Pièces*, p. 22). Cette « façon » paraît également caractéristique de l'écriture de Ponge.

8. C'est dans la deuxième partie de cet ouvrage qu'on trouvera une étude plus détaillée de ces textes. Disons pour le moment qu'ils constituent un fait réellement problématique dans la mesure où ils traduisent la « conscience » de l'œuvre en cours tout en se proposant — leur réagencement et leur réédition en témoignent — comme des « textes » dont la qualité esthétique demeure tout à fait comparable à celle qu'on reconnaît d'emblée, et selon un privilège dès lors bien contestable, au véritable « texte-objet ».

9. Voir à ce propos, au chapitre III, notre analyse de la mimologie.

10. Cette « accommodation » du regard, si elle permet un rajeunissement assez fantastique des objets (comme dans *Le Pain* ou dans *La Mousse*), offre également la possibilité de tirer la description « du bon côté », de faire en sorte que l'objet qu'elle manifeste « reforme » et réjouisse l'homme au lieu de le désespérer. C'est ce qui se passe dans *Le Soleil placé en abîme* où l'approche de l'astre en lui-même détermine une expression particulièrement négative et tragique. Ponge change alors de perspective et entreprend l'hymne au soleil à travers cette façon qu'il a de faire jouir le monde (PC, 148). Ce changement de point de vue, non seulement permet la description (ce que n'autorise pas le soleil qui demeure un objet « qu'on ne peut fixer ») mais libère de surcroît une parole entièrement heureuse et positive, l'accorde finalement à la raison morale du parti pris.

11. Décrivant la « grimace » de sa pensée (L, 137), c'est-à-dire cette façon particulière dont l'attention *accueille* et *conquiert* tout à la fois le monde sensible, Ponge signale bien cette réciprocité qui domine la relation de l'homme aux choses : « Parfois attiré-je hors du troupeau une bête (ou bien n'est-ce pas elle qui m'a attiré?)... » Ainsi le choix de l'objet relève-t-il aussi bien de l'action de l'objet que de la réaction du sujet, et il est parfois bien difficile de démêler laquelle de ces formes domine la rencontre.

12. Dans de nombreux cas, la qualité première de l'objet, parce qu'elle saisit d'emblée et requiert immédiatement l'attention, joue véritablement le rôle d'une qualité *élective* dont l'expression fait d'ailleurs assez souvent l'ouverture du texte. Ainsi l'impression « panoramique » du pain, le plafonnement étonnant de l'asparagus ou l'articulation heureuse de la porte constituent-ils des faits d'observation dont l'admiration sans mélange qu'ils suscitent suffit à justifier l'intérêt porté aux objets qui les produisent et la décision d'un texte « à leur honneur » (PC, 182).

13. Il s'agit en effet d'un texte de commande destiné à la Compagnie d'électricité. Voir à ce propos la lettre de F. Ponge à J. Paulhan du 9 août 1954, n° 499, reproduite dans la *Correspondance* établie par C. Boaretto, Gallimard, 1986, vol. II, p. 143.

14. Cette formulation (« hasard objectif ») comme celle que nous utilisons plus loin (« hasard subjectif ») ne sont que des clins d'œil à la conception surréaliste, la « résolution » pongienne restant, semble-t-il, bien étrangère à une quelconque ouverture aux « caprices de l'inconscient ». Cela dit, il paraît indéniable qu'en maintes circonstances, l'écrivain s'appuie sur la connaissance que peut avoir son lecteur de la poétique surréaliste : mais c'est de toute évidence pour borner son discours et tirer à son avantage tout ce qui, dans une telle conception, peut servir son projet. Voir à cet égard l'analyse que nous faisons plus loin de l'usage chez Ponge des codes culturels.

15. Toute l'analyse de *Faune et Flore* repose en effet sur la valeur *adversative* que Ponge confère à la coordination du groupe, et qu'exprime d'emblée la phrase d'ouverture : « La faune bouge *tandis que* la flore se déplie à l'œil » (PPC, 80).

16. L'approche du feu s'effectue chez Ponge selon une double analyse où s'imposent à la fois la rigueur quasi mécanique d'un processus et l'étrangeté fascinante d'un spectacle puissamment inducteur de rêverie. De là l'interférence d'un lexique logique et d'une imagerie animale.

17. Expression employée par Ponge dans ses *Notes prises pour un oiseau* (RE, 51).

18. *Le Parti pris des choses*, *L'Orange*, p. 42 : il s'agit bien entendu de la graine, « somme toute petite quoique avec certitude la raison d'être du fruit ».

19. *Pièces*, *La Robe des choses*, p. 8.

20. *Le Parti pris des choses*, *Faune et Flore*, p. 82-83 : « Le temps des végétaux se résout à leur espace [...], ils attendent qu'on vienne les lire. »

21. L'originalité de Ponge consiste à manifester, au sein de l'objet commun, la caractéristique la plus singulière mais *de telle manière* qu'elle atteigne à l'universel. A cet égard, la définition que H. Maldiney propose du « marginal » paraît tout à fait judicieuse : « Sans doute est-il en marge mais, comme dans les manuscrits byzantins dont chaque feuille est espace et dont la marge est une résurgence du fond pourpre duquel émane le texte d'or ou d'argent, le marginal n'est pas à côté, il est au fond de chaque chose. » H. M., *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Editions L'Age d'Homme, 1974, p. 48.

22. *Lyres*, « L'objet, c'est la poétique », p. 151.

23. Au sens pongien du mot, c'est-à-dire marquée par une intense qualité de sensation.

24. *Méthodes*, p. 42 : « Je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes. »

25. Selon la définition que Ponge propose lui-même de ce mot dans *Méthodes*, p. 17 : « *s'objecter* », « s'opposer [...], se poser objectivement ».

26. Terme à prendre dans son acception entièrement positive : loin d'exprimer l'affectation, l'ostentation désigne, comme dans la création baroque, l'acte de manifester, de « faire montre ». C'est d'ailleurs ce sens-là que lui donnent J.-M. Gleize et B. Veck dans leur

analyse de Ponge: « La Formulation en Acte, c'est enfin le parti pris de ne rien cacher. L'exhibition de l'écriture [...]. Il s'agit [...] d'une stratégie d'ostentation. » G. et V., *Actes ou textes*, Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 56.

27. Comparaison requise par Ponge pour exprimer les « impulsions » produites par le texte à la lecture, en tout point semblables à celles qu'imprime « le microphone le plus sensible à l'oreille de l'écouteur » (*Entretiens*, p. 50).

28. Ponge commente assez largement cette mutation dans ses *Entretiens* avec Philippe Sollers. Ajoutons qu'elle se trouve assez manifestement prolongée aujourd'hui par la publication des « dossiers » et des « fabriques ».

29. C'est bien cet aspect qui retient l'attention d'André Berne Joffroy dans son article « L'Escargot et le Caribou », *Cahier de L'Herne*, p. 366, ce « tâtonnement » où il voit « l'acte intellectuel par excellence ».

30. Terme en usage dans la critique pour désigner les textes par lesquels Ponge explique son projet, commente son œuvre, définit son écriture et réfléchit sur la création. En ces termes, le texte « proématique » pongien reste particulièrement difficile à identifier dans la mesure où l'œuvre revient perpétuellement sur elle-même et se prend constamment comme objet.

31. C'est le cas du *Grand Recueil* comme le remarque très justement Jean Tortel: « *Le Grand Recueil* n'est pas une anthologie: tout, au contraire, y a été recueilli sans aucune intention de hiérarchisation. Le côté non figé, même un peu fouillis, de ces quelque sept cents pages nous prévient d'ailleurs très vite. » J. T., « F.P. et la Morale de l'Expression », *Critique*, juin 1962, p. 489.

32. M. Riffaterre, analysant « l'intertextualité » chez Ponge, montre bien, au strict plan de l'expression, la nécessité d'une construction du texte par le lecteur consécutive à une relative « rupture » (ou dispersion des sens) délibérément organisée par l'écriture. M. R., « Ponge intertextuel », revue *Etudes françaises* 17/1-2, les Presses de l'Université de Montréal, avril 1981, p. 73.

33. Voir *supra* notre analyse des choix singuliers et notre commentaire en note 12.

34. Poète et savant: c'est dans la tension de ces deux attitudes que doit se situer pour Ponge l'action de l'artiste, comme en témoigne sur ce point le jeu continu et diversement orienté des déclarations. Celle-ci par exemple, faite à G. Audisio: « Qu'entends-tu donc par "métier poétique"? Pour moi, je suis de plus en plus convaincu que mon affaire est plus scientifique que poétique » (RE, 171) ou cette autre, extraite de *L'Œillet*: « Quelles disciplines sont nécessaires au succès de cette entreprise? Celles de l'esprit scientifique sans doute, mais surtout beaucoup d'art » (RE, 56).

35. La pluie apparaît en effet comme le révélateur de la *fonction* de la végétation, puisque chaque plante qui la reçoit la conserve, retourne sa chute intermittente en érection durable, l'informe et la construit, l'accomplit pour tout dire et la fait « œuvre », en l'éternisant dans la branche, dans la feuille et dans le fruit, élevant ainsi ce trait d'union caduc du ciel au sol à la transcendance, à la forme solide et à la permanence.

36. C'est par la même thématique (celle de la pierre) que Diderot, dans son évocation des « ruines », exprime la relation pathétique de l'homme avec le temps et son désir d'éternité: « ... je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière, et je ne veux pas mourir! et j'envie un faible tissu de fibres et de chair à une loi qui s'exécute sur le bronze! » D. D., *Œuvres esthétiques*, Classiques Garnier, « Salon » de 1767, p. 644.

37. La manipulation incessante des « commutateurs électriques » qui divise l'aventure racontée par le *Texte sur l'électricité* correspond en effet, sur le plan de l'écriture, à l'accentuation « visuelle » d'un langage largement inondé de lumière et dont la *présence* est sans cesse révélée par une variation correspondante du régime des voix qui le fait successivement passer de la « conférence » à la « conversation plus familière, à voix un peu plus basse » (L, 75).

38. Guy Lavorel montre bien dans quelle mesure l'humour pongien est un *signal* pour le

lecteur, lequel, « mis dans le jeu, conscient même du bond que l'auteur s'apprête à franchir, mais en même temps profondément amusé [...], ne peut qu'acquiescer, être en repos... » G. L., *Francis Ponge*, La Manufacture, 1986, p. 59.

39. Ponge revient assez souvent, notamment dans *Méthodes* (p. 37), sur la nécessité « d'une forme rhétorique par objet » : il convient en effet que chaque objet impose « au poème une forme rhétorique particulière », de sorte que « la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet ».

40. Voir à ce propos la « parenthèse » du *Verre d'eau* (*Méthodes*, p. 167) où Ponge évoque directement toutes les références de l'étude.

41. C'est tout à fait ce sentiment qu'éprouve Julien Gracq (« Une œuvre amicale », *Cahier de L'Herne*, p. 26) à la lecture de Ponge : « Libre à moi d'y voir aussi une prévenance libérale dans l'accueil au lecteur qui me touche singulièrement : celle d'un hôte qui, pour vous recevoir, s'avance à votre rencontre à mi-chemin devant le seuil de sa maison. »

42. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, 1948, « Idées » n° 58, p. 57 : « Il faut que le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite. Sans doute l'auteur le guide ; mais il ne fait que le guider ; les jalons qu'il a posés sont séparés par du vide ; il faut les rejoindre, il faut aller au-delà d'eux. En un mot, la lecture est création dirigée. »

43. Cette espèce de « structuration aléatoire » est ce qui fait, pour Jean Tortel, *Critique*, juin 1962, p. 490, la singularité de l'œuvre de Ponge : « Tout entière livrée à la spontanéité jaillissante [...], elle est aussi la plus concertée, mesurée à l'extrême. Mais c'est en même temps, ou mieux, en un seul temps. »

44. Voir, sur ce point, le final de *L'Atelier* (*Pièces*, p. 110), où la « dérobade » de l'auteur apparente les dernières rumeurs du texte au « nuage d'encre » lâché par « quelque bête affreuse » et « à la faveur duquel elle s'enfuit ». C'est sur la même « sortie » burlesque que s'achève aussi l'étude de *L'Araignée* (*Pièces*, p. 115).

45. C'est en effet ce que fait Diderot (*Jacques le Fataliste et son maître*, 1773, première page) lorsqu'il refuse ostensiblement au lecteur toutes les informations romanesques d'usage : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? » (etc.)

Chapitre II

1. Dans *My Creative Method*, Ponge reformule entièrement son projet en opposant le « dégoût des idées » et la vanité des « opinions » à la certitude sans mélange du monde concret. C'est à partir de là que se définit le texte à faire : une « sorte d'écrit nouveau » capable de reproduire « l'évidence concrète » des choses en combinant la justesse des « définitions » et la présence des « descriptions » particulières (*Méthodes*, p. 11).

2. S'occuper des choses, c'est pour Ponge une façon de dénouer cette question poétique par excellence qu'est l'*antinomie* de la parole humaine, cette nature du langage qui met sans cesse l'homme qui parle en demeure de choisir entre la « communication » et l'« expression ». Une alternative clairement posée dans *Réponse à une enquête* où Ponge renvoie dos à dos l'homme qui parle et ne dit que des « riens », et l'artiste qui tente « vraiment d'exprimer quelque chose », et dont la parole nous est aussi obscure que « du sabir, du chinois » (*Méthodes*, p. 231).

3. C'est la qualité que l'écrivain, dans *Pages bis*, reconnaît à Valéry : celle d'avoir arraché la poésie à la nostalgie de l'expression pure. Un progrès jugé toutefois insuffisant puisqu'il aboutit, selon lui, à un poème qui ne dit que lui-même, qui « dit ce qu'il veut dire, ce qu'il a envie de dire, ce qu'il se trouve qu'il dit ». Ponge veut « tenter au-delà », manifester le langage tout en disant cependant « quelque chose » (*Proèmes*, p. 191).

4. Ce thème, qui sera précisé dans *La Pratique de la littérature* (M, 281), fait déjà

l'essentiel des *Ecuries d'Augias* : Ponge y compare la parole dont disposent les poètes à ce qui serait, pour les peintres, « un même immense pot où depuis la nuit des temps tous auraient eu à délayer leurs couleurs » (*Proèmes*, p. 156).

5. Pour l'expression de ce thème tout à fait central, voir surtout *Méthodes, La Pratique de la littérature*, p. 282.

6. Comme en témoigne, dans *La Rage de l'expression*, cette phrase en manière de manifeste : « Relever le défi des choses au langage », et qui fait l'ouverture de *L'Œillet* (RE, 55).

7. Un équilibre bien mesuré par Jean Tortel dans sa lecture du *Grand Recueil* : « Les textes de Ponge les mieux réalisés tournoient à la manière d'une roue, libre autour de son axe mais enfermée dans son aire » (J. T., « Francis Ponge et la morale de l'expression », *Critique*, juin 1962, p. 482).

8. C'est ce que Ponge explique dans *La Fabrique du pré*, Skira, 1971, p. 20 : « En somme, il faut que les mots soient tels que placés par moi, comme des portes, ils s'aident eux-mêmes à s'ouvrir... »

9. La « parole donnée », c'est la langue telle qu'elle est et se « donne » à l'artiste ; il doit alors la « prendre » et agir sur elle. Chez Ponge, cette action passe d'abord par la parole *rendue* aux choses, au monde muet. Sur cette question, voir l'« Entretien de Ponge avec Breton et Reverdy », *Méthodes*, p. 297.

10. Nous faisons respectivement allusion aux *Plaisirs de la porte* (PPC, 44) et au *Volet, suivi de sa scholie* (PC, 103).

11. Sur cette question de l'« objectivité » déjà évoquée dans le chapitre précédent, voir tout particulièrement *Les Fragments métatechniques, Lyres*, p. 114.

12. Cette idée d'une relation égalitaire à restaurer entre l'homme et le monde est l'un des thèmes dominants de *Tentative orale, Méthodes*, p. 250.

13. Tous ces objets sont ceux du *Parti pris des choses*, p. 40, 41, 43 et 38.

14. Une invention « fabuleuse » dominée par un « personnage fictif donné par jeu d'esprit pour un personnage réel », et à quoi s'ajoute « tout ce qu'on raconte » à son propos, « tout le rôle qu'on lui fait jouer » : c'est la définition que donne Pierre Fontanier de la fabulation dans *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968, p. 408.

15. C'est généralement le cas des objets porteurs de l'idée de temps ; la fabulation s'exerce ainsi dans *Le Galet*, mais aussi dans *La Fin de l'automne* (PPC, 33) où elle sert à figurer une notion assez difficile à imaginer : celle du cycle.

16. Le lecteur aura reconnu sans peine l'origine de toutes ces « scènes ». Ce sont celles que nous offrent *La Crevette* (PC, 13), *La Cigarette* (PPC, 40), *L'Allumette* (L, 21), *La Particularité des fraises* (PC, 10), *Les Plaisirs de la porte* (PPC, 44), *Le Volet* (PC, 103) et *La Mounine* (RE, 175).

17. Voir notamment, dans *Le Verre d'eau*, ce moment pédagogique où l'artiste nous propose le texte à faire comme un véritable « sujet d'exercice » (*Méthodes*, p. 142).

18. Nous pensons tout particulièrement au final de *La Guêpe* (RE, 27).

19. Un objet digne de considération puisque Ponge lui consacre une étude entière. C'est à Bernard Beugnot qu'on doit la retranscription intégrale du manuscrit de *La Table* (21 novembre 1967-16 octobre 1976), publié par *Etudes françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, avril 1981.

20. Une « position du mauvais élève » que Ponge commente dans *La Pratique de la littérature, Méthodes*, p. 273.

21. Voir sur ce point notre analyse, chapitre premier : « Savoirs et mythologies ».

22. Cette « objection » des styles n'est pas sans rappeler Lautréamont, et la force de retournement que Ponge lui reconnaît dans son *Dispositif Maldoror-poésie* (*Méthodes*, p. 211). Ce qui compte cependant ici, c'est que cette manifestation de la littérature reste entièrement au service de l'objet d'expression.

23. La présence du vers est assez forte dans la prose de Ponge, qu'il s'agisse de mètres

nettement identifiables comme dans *Le Bois* ou *Le Soleil*, ou de « vers blancs » comme dans *Le Gymnaste* (PPC, 65), par exemple. Par ailleurs, Guy Lavoirel, dans son *Francis Ponge* (1986, p. 172), n'hésite pas à apparenter la phrase de Ponge (dans *La Nouvelle Araignée*) aux « versets de Claudel ou de Saint-John Perse ».

24. On trouvera d'ailleurs chez Ponge une judicieuse mise à profit des jeux inventés par les surréalistes : le « jeu du cortège » (Prévert) qu'on voit dans *Feu et Cendres* (L, 18), ou cette espèce de « l'un-dans-l'autre » (Breton) qui régit le très surprenant *Bois des tabacs* (L, 21).

25. Tout à fait spectaculaire, en effet, la phrase de *La Robe des choses* : « Soyez émus de ces grandioses quoique délicats, de ces extraordinairement dramatiques quoique ordinairement inaperçus événements sensationnels » (*Pièces*, p. 8).

26. Selon Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (Flammarion, 1966), la valeur de l'écart d'expression dépend de la capacité « linguistique » du lecteur de réduire l'étrangeté de l'image par la visée d'un signifiant complémentaire : une aptitude où se mesurent l'acceptabilité d'une faute de langue volontairement commise par l'écrivain en même temps que la « compétence poétique » du lecteur.

Chapitre III

1. Citons, à ce propos, l'excellente étude de Thomas Aron : *L'Objet du texte et le Texte-objet, La Chèvre*, Les Editeurs Français Réunis, 1980, et notamment le chapitre « Mimologies », p. 92.

2. C'est là une forme d'imitation plus profonde parce que plus soigneusement « dissimulée », puisqu'elle tient tout entière, comme Ponge le note dans *Méthodes*, à « la façon dont est prise la parole, conservée — puis quittée » (M, 37).

3. Voir notre analyse comparée de ces textes, chapitre premier, « La métonymie ».

4. Cette manipulation des temps est l'un des instruments privilégiés de l'écrivain. Il la commente d'ailleurs largement à propos de *La Lessiveuse*, dans une lettre à J. Paulhan, reproduite par C. Boaretto dans sa *Correspondance*, Gallimard, 1986, lettre 511, vol. 2, p. 155.

5. On verra un peu plus loin, dans l'examen de l'« analogie technique », l'intérêt de ce curieux phénomène.

6. C'est la définition de G. Genette, *Mimologiques*, Seuil, 1976, p. 427 : « Mariage imprévu mais heureux, chaque mimologisme réussi est création authentique, c'est-à-dire à la fois invention et découverte. »

7. Marcel Spada, dans son *Francis Ponge*, Seghers, 1974, p. 37, fait un commentaire assez semblable à propos de *La Seine* : aux procédés matériels (structure du livre, marges, typographie, couleur du papier, etc.) s'ajoutent ainsi des instruments plus stylistiques comme l'alternance des « vues » (expressive du cyclisme de l'eau), la syntaxe « sinieuse » et « fluente » et l'usage de mots français depuis longtemps « polis » et « frottés » comme les cailloux du fleuve...

8. Cette image de l'animal qui « grouille et fuit » mais aussi qui « dévore » et qui « ronge », et qu'analyse Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 96) semble bien convenir à l'expression du feu. C'est d'ailleurs selon cette symbolique que J. Giono évoque l'incendie dans *Colline* (Grasset, 1929, p. 138), cette « bête souple du feu » qui tient tout à la fois du fauve, du reptile, du monstre ogresque et du diable.

9. Francis Ponge, *Méthodes*, p. 271.

10. Une relation que H. Maldiney, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, L'Age d'Homme, 1974, p. 91, juge déterminante dans *La Fabrique du pré*, puisque c'est par la quête des « expressions premières », des racines de la langue et du premier cri que le poète

s'efforce de retrouver « l'impression première », la première rencontre de l'homme et du pré.

11. C'est ce que constate J.-P. Richard dans sa lecture de Ponge, cette chose qui « se dit » en même temps qu'elle « dit aussi le geste même de se dire ». Les choses sont ainsi pour le poète, conclut J.-P. Richard, « un moyen de redécouvrir et de fonder les mots mêmes qu'il avait utilisés pour les décrire » (J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p. 179).

12. Voir notre premier chapitre, « Méthodes et conceptions ».

13. Francis Ponge, *Le Savon*, p. 127.

14. Voir le chapitre II de cette étude.

15. Cf. Th. Aron, *op. cit.*, p. 115: « Le paradoxe dont l'œuvre de Ponge est l'objet consiste [...] dans la décision de faire servir à des fins référentielles un outil rebelle à cet usage. » Et c'est bien là l'intérêt de *L'Assiette*: l'effort de dire, malgré tout, cette « platitude » pourtant bien étrangère à la nature du langage.

Chapitre IV

1. Ce langage érotique est celui même de Ponge chaque fois qu'il est question de dire la création: voyez « l'orgasme » du *Savon*, le « coït » du *Soleil*, « l'amour physique » de *La Fabrique du pré*...

2. Ces instances majeures font le sujet des deux chapitres précédents.

3. On sent ici, dans la manière de concevoir la poésie, toute l'influence de l'ami Jean Paulhan, comme le montre cette phrase concernant Pascal Pia: « Il ne veut pas comprendre qu'un mot est aussi une pensée, et que c'est là que cesse cette odieuse différence de la matière et de l'esprit. » J. P. à F. P., *Correspondance*, Lettre 122, vol. 1 [février 1930], p. 127.

4. Francis Ponge, *La Crevette dans tous ses états, Pièces*, p. 15-35. On trouve aussi une partie du texte (*La Crevette seconde*) dans *Le Parti pris des choses*, sous le titre *La Crevette*, pp. 87-89.

5. On dira que cette lecture morale est une lecture « classique » puisque le tragique, comme chez Pascal, tient à la force du dehors, à l'attraction de l'extérieur. De là, chez la crevette, cette impuissance physique et métaphysique à coller à elle-même, à vivre sa condition sans écart ni « impatience »...

6. Un renversement moral et esthétique tout à fait comparable à celui qu'on voit dans *De l'eau* (PPC, 61). Le caractère baroque tient ici principalement à l'idée de mouvement et de confusion des règnes et des espèces, une thématique caractéristique de la poésie baroque française (voir Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Armand Colin, 1968, et notamment *L'Eau et le Miroir*, vol. 1, p. 247). Ajoutons que cette variation des points de vue constamment proposés dans leur égalité et leur indifférence est typiquement pongienne: elle fait, par exemple, l'essentiel du *Soleil*.

7. Francis Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, p. 99.

8. Les objets de Ponge sont bien souvent des paradoxes que résume la formule « à la fois »: « La coordination des antagonismes, constate J.-P. Richard, l'à la fois constitue ainsi pour Ponge [...] l'une des catégories essentielles de la perception et du savoir » (J.-P. R., *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p. 176).

9. Francis Ponge, *Méthodes, Tentative orale*, p. 265: « Sur des sujets de ce genre, pas d'idées préconçues, de celles qui s'énoncent clairement... Vous avez l'esprit libre d'idées. »

10. Francis Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, p. 99.

11. L'artiste consacre du reste quelques instants du *Bois* pour évoquer ce problème important de la « différence entre connaissance et expression », notant « en passant » que ces notions ne pourront être facteurs de progrès qu'à partir du moment où elles seront capables, « à la limite de perfection l'une de l'autre », de « se rejoindre » (RE, 145).

H. Maldiney en mesure aussitôt toute la portée : « Que l'auteur [par] impuissance à signifier quelque chose, se rabatte sur des descriptions ou qu'il reconnaisse à l'expression, contre [...] la connaissance (analytique) le pouvoir de signifier, c'est ce pouvoir qui toujours et partout est en cause et avec lui la possibilité d'un sens du monde » (H. M., *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, L'Age d'Homme, 1974, pp. 23-31).

12. Voir notre analyse, chapitre II, « La variation textuelle ».

13. Ces contraintes ne sont pas uniquement celles de la chose : ce sont, dans le même temps, celles du langage, ce que Ponge, tour à tour, appelle l'« intransigeance », l'« honnêteté », le « scrupule », le « goût » : « C'est ça [...]. Il y a des choses qui ne peuvent pas passer » (M, 287). Propos réitérés à Cerisy : « Je préfère crever que d'employer certaines expressions quand j'écris, par exemple, que de laisser passer un mot qui n'est pas exactement dans la palette de ce qui est imposé par mon goût profond... » (F. P., *Colloque de Cerisy*, 1977, p. 149).

14. Francis Ponge, *Méthodes, Tentative orale*, p. 253 : « N'importe quel objet, il suffit de vouloir le décrire, il s'ouvre à son tour, il devient un abîme, mais cela peut se refermer, c'est plus petit ; on peut, par le moyen de l'art, refermer un caillou, on ne peut pas refermer le grand trou métaphysique. »

15. *Comment une figue de paroles et pourquoi*, 1977, p. 118.

16. C'est ce qui, parfois, a fait rapprocher l'œuvre de Ponge de celle de Proust : ainsi, G. Lavorel voit dans le « parti pris » le désir de prendre et de rattraper ce qui risque « à jamais d'être parti », de le saisir « par la vertu des mots qui retiennent la substance des choses » (G. L., *Francis Ponge*, 1986, p. 240).

17. L'émotion, le mystère, la rencontre, voilà les caractères de l'objet poétique : « Tout commence par une émotion [...]. S'agissant d'un objet quel qu'il soit, [...] il provoque une émotion à la rencontre, une émotion faite de sa beauté ? Sans doute, mais peut-être seulement de sa différence, de son mystère » (*Pour un Malherbe*, p. 310).

18. Francis Ponge, *Proèmes, De la modification des choses par la parole*, p. 122.

19. « Les textes à mon avis les plus authentiques, c'est ceux qui vont à la rencontre de la première rencontre, c'est-à-dire du choc émotionnel provoqué par la première rencontre » (F. P., *Cahiers critiques de la littérature*, 1976, n° 2, p. 6).

20. C'est la même thématique, on s'en souvient, qui, à un moment donné, s'impose dans *Le Soleil*.

21. Une « illusion réaliste » qu'évoque Alain Robbe-Grillet à propos de la rédaction du *Voyeur* lorsque, peinant à décrire les mouettes nécessaires à son livre, il vient à croire qu'il y parviendrait mieux en retournant sur la côte, afin « d'observer les choses sur le vif ». Mais, ajoute aussitôt Robbe-Grillet, « dès le premier oiseau de mer aperçu, je compris mon erreur... » (*Pour un Nouveau Roman*, 1963, p. 138-139).

22. Ce ralenti fait le « plaisir du texte » : une écriture « juste assez » modérée, note Ponge, pour qu'on puisse en jouir et lentement connaître le « plaisir infini que procure la considération au sens propre d'un fonctionnement sans repos en circuit fermé » (F. P., *Pour Marcel Spada*, 1969, p. 4).

Chapitre V

1. Un mot singulièrement pongien au bout du compte, original et dégagé des modes comme en témoigne dans (et dès) *Proèmes* cette fable poétique consacrée à l'absurdité « des poses où vous force le désespoir » et dont il convient de s'affranchir par un double rebond : celui « du révolutionnaire ou du poète » (*A chat perché, Proèmes*, p. 159).

2. *La Fabrique du pré*, p. 220 : un jaillissement des mots devant l'incitation du monde, en tous points comparable au jet séveux du pré en réponse à la pluie...

3. Une révolution au sens cosmique du mot : l'idée d'un retournement complet où

chacun « à la fin se retrouve sur la tête » (*Proèmes, La Loi et les Prophètes*, p. 161. Voir aussi les *Entretiens* avec Philippe Sollers, p. 192).

4. C'est bien là ce qu'éprouve Th. Aron dans sa lecture de *La Chèvre*, cette alliance « entre une clarté immédiate, évidente, du discours, et sa non moins évidente obscurité » (Th. A., *L'Objet du texte et le Texte-objet*, 1980, p. 21).

5. Rocher, caillou, météore : autant de termes pour désigner la création, le texte, l'objet jeté dans le champ du lecteur comme une pierre dans son jardin. Voir notamment *Un rocher, Proèmes*, p. 149.

6. *L'Atelier contemporain*, p. 347. Impossible de ne pas sentir ici, entre les lignes, l'influence de Valéry (*Variétés I*, « Au sujet d'Adonis », p. 92) pour qui le changement de lecteur, au cours des époques, équivaut à un changement du texte même, changement toujours imprévu et incalculable. Ainsi, l'influence de Valéry n'est-elle pas toujours aussi « différentielle » que Ponge le dit, comme en témoigne, par exemple, cette idée — bien valérienne au bout du compte — d'une écriture musicale en forme de fugue...

7. Martial, le langage de Ponge l'est souvent quand il s'agit d'évoquer l'écriture, son « impression » à même la page : « Il s'agit de mots usinés, redressés (par rapport au manuscrit), nettoyés, fringués, mis en rang et que je ne signerai qu'après être passé entre leurs lignes, comme un colonel » (*Proclamation et petit four, Méthodes*, p. 223).

8. *Entretiens* avec Philippe Sollers, p. 170 : « Le comble, pour un texte, serait que chacun des mots qui le composent puisse être pris dans chacune des acceptions successives que le mot a eues au cours de son histoire. »

9. « Les seuls textes valables » sont en effet pour Ponge « ceux qui pourraient ne pas être signés du tout ; ceux qui tiendraient encore comme des objets, placés parmi les objets de la nature » (*Pour un Malherbe*, p. 186).

10. C'est là toute l'histoire du *Savon* : cette aventure où le lecteur contribue à l'arrachement de la parole à « l'atmosphère » et à l'ordre des « perturbations » jusqu'à l'instituer lui-même en écriture, en « forme écrite » sans qu'elle abandonne cette qualité de voix vivante dont elle demeure profondément issue.

11. Inscription (rêvée à même la pierre), l'écriture est bien d'abord monumentale. Mais elle épouse aussi, dans le même temps, le fonctionnement de la parole, celui selon lequel, au bout du compte, ce qui est dit est dit, et que pour effacer ou retrancher, il faut redire... C'est alors bien la *correction par augmentation* qui fait du texte écrit une inscription vivante, un monument-mouvement, ce que Ponge appelle, à l'occasion de sa réflexion sur le Centre Beaubourg, un « moviment ».

12. C'est tout le paradoxe de la chèvre, « loque fautive » et « hasard misérable » sans doute, mais aussi « prodigieux organisme » qui « vit » et « bouge » : un « être » finalement, constate Ponge, « et il fonctionne » (*Pièces, La Chèvre*, p. 186).

13. *Le Savon*, p. 12. Une conception musicale du poème qu'on trouve déjà chez Valéry : « ... je serais tenté [...] d'engager les poètes à produire, à la mode des musiciens, une diversité de variantes ou de solutions du même sujet. Rien ne me semblerait plus conforme à l'idée que j'aime me faire d'un poète et de la poésie » (P. V., *Variété III*, p. 61).

14. Une esthétique de l'esquisse très affirmée chez Ponge, comme le soulignent ces propos sur la « façon » de Georges Braque : « Que dessine Braque ? Ses desseins. A la fois précis et imprécis encore [...]. Des notes seulement, mais soigneuses (non pas soignées) [...]. Elles ont l'allure et le ton de l'étude et de la recherche, jamais de la conviction, jamais de la découverte... Mais la découverte est là, à chaque instant » (*L'Atelier contemporain*, p. 108).

15. Formules utilisées par Ponge pour titrer ses fragments en reprise du même thème, notamment dans *Le Mimosa, La Rage de l'Expression*, pp. 87-88.

16. Comme en témoigne l'usage continu d'un lexique *scriptural* pour dire la végétation, son foisonnement, son expression par « notes, appendices, extension de son réseau » comme s'il s'agissait pour elle de « cacher autant que possible tout ciel, occuper entièrement toute page... » (*L'Opinion changée quant aux fleurs, L'Ephémère* n° 5, 1968, p. 25).

17. C'est bien ce qui fait, pour Ponge, le paradoxe de l'arbre (« à la fois un être et une statue ») et plus encore du bois: « à la fois un monument et une société », un espace aléatoire et intelligent, un désordre capable de se réguler et de se « rectifier », bref, un « monument vivant » (*Le Carnet du bois de pins, La Rage de l'Expression*, p. 148).

18. Guy Lavorel, *Francis Ponge*, La Manufacture, 1986, p. 241.

19. Une interférence soigneusement étudiée par J.-M. Gleize et B. Veck, *Actes ou textes*, pp. 29-32.

20. *Méthodes* p. 223. Une épaisseur graphique de l'écriture que Jean Ristat a tenté de restituer dans sa transcription des états de *La Figue*. Voir à ce propos *Comment une figue de paroles et pourquoi, Digraphe*, 1977, et notamment la « Note de l'éditeur », p. 7.

21. Des résonances assez sensibles dans *La Fabrique du pré*, comme ces allusions au *Bois de pins* ou au *Galet...* Parfois, ce sont plutôt des manières d'être, des « positions » qui font affleurer à la conscience du lecteur la rumeur de textes antérieurs: ainsi, la difficulté de dire le pré dans sa profonde platitude rappelle instantanément la problématique de *L'Assiette*. Enfin, à certains moments, c'est le passage d'une formule intégrale qui fait induction, comme cette image de « l'herbe aux rotules immobiles » déjà tentée dans *L'Éillet* (RE, 67).

22. Francis Ponge, *Cahiers critiques de la littérature* n° 2, p. 13.

23. *Correspondance*, vol. 2, lettre 499, p. 143.

24. *Ponge inventeur et classique*, 1977, p. 178-79: « C'est quand Gallimard a refusé à Mermod les droits du *Parti pris des choses* pour la Suisse, pour être publié en Suisse. Mermod est venu me trouver en me disant: "Est-ce que vous n'avez pas autre chose?" Je lui ait dit: "Je n'ai que des brouillons, des notes..." Il m'a dit: "Je prends", et m'a donné de quoi vivre pendant deux ans. C'est extralittéraire, mais j'ai considéré dès lors mes brouillons comme des textes définitifs! »

25. Mot judicieux des signataires de *Actes ou textes*, p. 69.

26. Un goût évident pour les titres fragmentaires et proprement « insignifiants »: *Douze Petits Ecrits* (1926), *Dix Courts sur la Méthode* (1946), *Liasse* (1948), *Cinq Sapates* (1950), *Nouvelles Notes sur Fautrier* (1964), *Petit Choix d'anciennes écorces* (1980), *Petite Suite vivaraise* (1983), etc.

27. Phrase, désormais fameuse, de J. Tortel, « Ponge qui n'a de cesse », *Colloque de Cerisy*, p. 35.

28. Ainsi, cette attitude de Ponge dans *Pour un Malherbe*, p. 62: « J. T. m'a dit hier que dans *Le Soleil*, je réconciliais Héraclite et Parménide. Bigre! C'est un peu gros! Attention au ridicule, lui ai-je répondu! mais c'est bien un peu cela. »

29. C'est l'avant-propos pour l'ouvrage de Jean Ristat; c'est aussi une préface pour *Actes ou textes*.

30. Il s'agit de l'« Envoi à Henri Maldiney d'un retrait de mon travail sur la table » qu'on retrouve reproduit dans H. M., *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, *L'Age d'Homme*, 1974, p. 7-9.

31. Une vocation documentaire de l'œuvre que Ponge évoque clairement dans *Actes ou textes* (Préface, p. 12) à travers Picasso s'adressant à Brassai: « Sans doute existera-t-il un jour une science [...] qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur. Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... Voilà pourquoi je date tout ce que je fais. »

32. Une écriture à l'image même de la vie, puisque chaque existence d'homme est une erreur, « une tentative avortée, une variante ou variation, une ébauche, un brouillon, un élément d'un travail (du travail de qui? d'un créateur? de l'espèce?), tout comme les états, les manuscrits successifs, dans le temps, de mes textes » (F. P. *Actes du textes*, Préface, p. 12).

33. *Pièces*, « Le soleil placé en abîme: Le nous quant au soleil. Initiation à l'Objet », p. 135.

34. Formule de Ponge dans son évocation de « E. de Kermadec », *L'Atelier contempo-*

rain, p. 321 : « Kermadec, singulier et pluriel de sa nature, livre ses cheminements émotionnels successifs, superpose sans rien cacher ses états esthétiques provisoires, transitoires, momentanés, les laissant se chevaucher et se confondre, transparaître les uns sous les autres grâce à la fluidité de ses couleurs. »

35. *Méthodes, La Tentative orale*, p. 246 : « Il y a des preuves de lecture, il y a un article dans un journal, et brusquement on se trouve *changé*. On se trouve changé comme quand on se voit dans une glace pour la première fois. » Même réaction devant les lectures du *Bois de pins* : « Il est des moments où je me sens tout à fait hérisssé (défensivement) à l'idée d'être *expliqué* » (*La Rage de l'expression*, « Appendice au *Carnet du bois de pins* », *Correspondance*, p. 167).

36. Deux stratégies de résistance, à ce propos, chez Ponge : « se corriger par d'autres textes » et déclencher partout des « reflets » actifs en répondant « à l'intérieur » ; ou bien tenter, « une bonne fois, de casser un peu la glace » par une déclaration publique : c'est la *Tentative orale*.

37. *Méthodes, My Creative Method*, p. 15 : « Ce qui a changé, c'est mon existence et qu'on en a parlé. Que cela s'est posé, s'est imposé comme existence distincte, et ma "personnalité" dans une certaine mesure aussi. »

38. Aux « *altroporraits* » générés au-dehors, « entachés d'arbitraire et fort souvent injustes », Ponge oppose toute la force de l'*autoportrait*, c'est-à-dire non seulement l'ensemble des renseignements épars fournis par un auteur, mais plus encore son œuvre même, ce monument vivant et d'emblée *suffisant* de l'homme créateur. Ainsi est-ce le cas de l'œuvre de Malherbe, ce qui fait dire à Ponge, d'entrée de jeu : « quant au Malherbe *par lui-même*, il est tout fait » (*Pour un Malherbe*, p. 86).

39. *Pour un Malherbe*, p. 207.

40. Cette fierté de l'inventeur et que sanctionne la signature : « et c'est signé : c'est moi, c'est la preuve de ma supériorité sur tout au monde » (*Méthodes*, p. 22).

41. *Tentative orale, Méthodes*, p. 266 : « Plus loin et plus intensément je chercherai la résistance à l'homme, la résistance que sa pensée claire rencontre, plus de chance j'aurai de trouver l'homme [...] l'homme que nous ne sommes pas encore, l'homme avec mille qualités nouvelles, inouïes. »

42. Toujours dans la *Tentative orale*, Ponge faisant référence à Marx : « Il a dit que l'*homme subjectif* ne pouvait se saisir directement lui-même, sinon par rapport à la résistance que le monde lui offre, sinon par rapport à cette résistance qu'il rencontre. » (*Méthodes*, p. 265.)

43. C'est la « *subjectivité* » telle que Ponge la définit : « en insistant sur le *sub* (ce qui me pousse du fond, du dessous de moi : de mon corps) et sur le *jectif* (qui est dans *subjectivité*) : il s'agit d'un *jet* : d'une *projection*, de *projectiles* » (*La Fabrique du pré*, p. 19-20).

44. *Pour un Malherbe*, p. 133.

DEUXIÈME PARTIE

1. C'est bien, concernant Proust, l'avis de J.-Y. Tadié : « Il faut prendre garde qu'un résumé est établi sur des faits, raconte des actions, rapporte des jugements ; chez Proust, au contraire, tout est impression, mouvement, poésie. » J.-Y. Tadié, *Proust*, Belfond, 1983, coll. « Dossiers », p. 177.

2. Denis Roche, « La Fabrique d'assez près », *Cahier de L'Herne Ponge*, 1986, p. 473.

3. Il est significatif que le recueil s'ouvre sur un texte précisément intitulé *Memorandum*.

4. C'est le reproche de Jean Paulhan, et que Ponge évoque dans le texte de présentation du livre (p. 105).

5. Voir J.-M. Gleize, *Francis Ponge*, Les Contemporains-Seuil, 1988, p. 61.
6. C'est très clair dans *Pages bis*, VI, p. 195 : « Oui, le Parti pris naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde (et de l'infidélité des moyens d'expression). »
7. Thématiquement seulement, car sur le plan rhétorique, Mallarmé demeure un vrai modèle pour Ponge. Voir *Notes d'un poème (sur Mallarmé)*, *Proèmes*, p. 136.
8. Entretien de Ponge avec M. Spada, *Le Magazine littéraire*, décembre 1988, n° 260, p. 33.
9. *Ibid.*, p. 26.
10. Comme en témoignent ces blancs qui font « bulle » au milieu du discours : « [...] (complètement abruti par la visite du préfet, je n'ai pu pousser plus loin », p. 17.
11. Le texte répond en effet à la sollicitation de la revue *Trivium*, laquelle, dit Ponge « m'a demandé d'ajouter moi-même quelques commentaires sur ce que l'un de mes critiques les plus bienveillants, Mrs Betty Miller, a appelé ma méthode créative » (M, 28).
12. Cette étude paraîtra effectivement en 1952 aux *Cahiers du Sud*, *Le Préclassicisme français* (collectif), sous le titre « Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi », avec une présentation de Jean Tortel.
13. Robert W. Greene, « Francis Ponge, métapoète », *Cahier de L'Herne Ponge*, 1986, p. 467, note 9.
14. *Correspondance* Ponge-Paulhan, tome I, lettre 266, p. 274.
15. *Correspondance* I, L. 233, p. 233.
16. Voir notamment le commentaire de J.-M. Gleize à propos des *Douze Petits Ecrits*, *op. cit.*, p. 30 et s.
17. C'est bien ce qu'il écrit à J. Paulhan, *Correspondance* I, L. 287, p. 296.
18. *Ibid.*
19. *Correspondance* II, L. 361, p. 15.
20. *Correspondance* I, L. 290, p. 301.
21. *Correspondance* II, L. 665, p. 311.
22. Deuxième ou même troisième naissance, suggère J.-M. Gleize, *op. cit.*, p. 203 : « Francis Ponge naît une deuxième fois, ou une troisième fois, en 1961. »
23. C'est notamment le sentiment de B. Groethuysen, et qu'il exprime dans sa lecture des *Douze Petits Ecrits*, *N.R.F.*, 1927 : « J'aime les douze petits poèmes de Francis Ponge que le silence unit. »
24. Voir, pour plus de développement, notre étude générale.
25. Cette vocation « démonstrative » est assurée en grande part par le préambule du livre, essentiellement consacré à la « définition » de l'écriture, « simple éjaculation [...] ne tendant à rien d'autre » (p. 34).
26. *Actes ou textes*, Préface de F. Ponge, 1984, p. 12.
27. *Comment une figure de paroles et pourquoi*, (noté C.F.P.P.), « Note de l'éditeur », p. 7.
28. C.F.P.P., note de Jean Ristat, p. 179.
29. C'est la version de *La Figue (sèche)* telle qu'elle apparaîtra aux pages 204 à 207 de *Pièces*, le troisième tome du *Grand Recueil*.
30. C.F.P.P., note de J. Ristat, p. 165.
31. *L'Atelier contemporain* (noté A. C.), *Au lecteur*, VIII.
32. A. C., VIII.
33. A. C., VII.
34. A. C., *Note sur les Otages*, p. 19.
35. A. C., *Pierre Charbonnier*, p. 80.
36. A. C., *Joca Seria*, note sur les sculptures d'Alberto Giacometti, p. 156.

TROISIÈME PARTIE

1. M. Spada, *Francis Ponge*, Seghers, 1974, « Eléments d'une biographie », p. 161.
2. J.-M. Gleize, *Francis Ponge*, Seuil, 1988, p. 15.

3. *Pour un Malherbe*, p. 39.
4. *Ibid.*, p. 221.
5. *Correspondance* F. Ponge-J. Paulhan (noté *Corr.*), tome I, lettre 9, p. 16.
6. *Corr.* I, note de C. Boaretto, p. 27.
7. *Corr.* I, L. 67, p. 64.
8. J.-M. Gleize, *op. cit.*, p. 37.
9. *Corr.* I, L. 94, p. 91.
10. J.-M. Gleize, *op. cit.*, p. 47.
11. *Corr.* I, L. 163, p. 167.
12. Il s'agit respectivement de *Chronique de la vie intime* et de *Les 400 coups du diable*, textes restés inédits et reproduits par C. Boaretto dans la *Correspondance*, tome I, p. 170 et 172.
13. Ils tirent l'un et l'autre leur « sujet » de la reprise en 1934, au Théâtre-Français, du *Coriolan* de Shakespeare (cf. *Corr.* I, p. 175, n. 2).
14. *Corr.* I, L. 182, p. 184.
15. *Ibid.*, p. 184.
16. *Ibid.*, p. 183.
17. *Corr.* I, L. 212, p. 212.
18. *Corr.* I, L. 273, p. 281.
19. *Corr.* I, L. 289, p. 299.
20. Lettre de J. Paulhan à G. Braque, *Jean Paulhan à travers ses peintres*, Ed. des Musées nationaux, Paris, 1974.
21. *Le Nouveau Recueil*, 1967.
22. *Corr.* II, L. 359, p. 13.
23. Voir *Corr.* II, L. 421, p. 75.
24. *Corr.* II, L. 456, p. 99.
25. *Corr.* II, L. 484 et 487, p. 131 et 133.
26. Il s'agit d'un passage relatif à Léger. Paulhan était d'autant plus embarrassé qu'il avait lui-même insisté auprès de Léger pour qu'il participe à l'*Hommage à Paul Claudel*. Il s'en excuse auprès de Ponge : celui-ci, superbe, le relèvera de sa « consternation » en acceptant la suppression du passage (cf. *Corr.* II, L. 520 et 521, p. 164 à 167).
27. *Corr.* II, L. 563, p. 207.
28. *Entretien* avec S. Koster, reproduit dans *Francis Ponge*, H. Veyrier, 1983, p. 99.
29. *Corr.* II, L. 644, p. 290.
30. *Entretien* avec Carla Marzi, reproduit dans le *Cahier de L'Herne Ponge*, p. 517.
31. J.-M. Gleize, *op. cit.*, p. 211.
32. Lettre de F. Ponge à A. Berne-Joffroy (14 octobre 1968), *Corr.* II, note 4 de C. Boaretto, p. 348.
33. J.-M. Gleize, *op. cit.*, p. 171.
34. On trouvera en bibliographie (dernière partie) la liste des *Entretiens* et leurs références.

1. The first section of the act...
2. The second section...
3. The third section...
4. The fourth section...
5. The fifth section...
6. The sixth section...
7. The seventh section...
8. The eighth section...
9. The ninth section...
10. The tenth section...
11. The eleventh section...
12. The twelfth section...
13. The thirteenth section...
14. The fourteenth section...
15. The fifteenth section...
16. The sixteenth section...
17. The seventeenth section...
18. The eighteenth section...
19. The nineteenth section...
20. The twentieth section...
21. The twenty-first section...
22. The twenty-second section...
23. The twenty-third section...
24. The twenty-fourth section...
25. The twenty-fifth section...
26. The twenty-sixth section...
27. The twenty-seventh section...
28. The twenty-eighth section...
29. The twenty-ninth section...
30. The thirtieth section...
31. The thirty-first section...
32. The thirty-second section...
33. The thirty-third section...
34. The thirty-fourth section...
35. The thirty-fifth section...
36. The thirty-sixth section...
37. The thirty-seventh section...
38. The thirty-eighth section...
39. The thirty-ninth section...
40. The fortieth section...
41. The forty-first section...
42. The forty-second section...
43. The forty-third section...
44. The forty-fourth section...
45. The forty-fifth section...
46. The forty-sixth section...
47. The forty-seventh section...
48. The forty-eighth section...
49. The forty-ninth section...
50. The fiftieth section...

ARTICLE

1. The first section of the act...
2. The second section...
3. The third section...
4. The fourth section...
5. The fifth section...
6. The sixth section...
7. The seventh section...
8. The eighth section...
9. The ninth section...
10. The tenth section...
11. The eleventh section...
12. The twelfth section...
13. The thirteenth section...
14. The fourteenth section...
15. The fifteenth section...
16. The sixteenth section...
17. The seventeenth section...
18. The eighteenth section...
19. The nineteenth section...
20. The twentieth section...
21. The twenty-first section...
22. The twenty-second section...
23. The twenty-third section...
24. The twenty-fourth section...
25. The twenty-fifth section...
26. The twenty-sixth section...
27. The twenty-seventh section...
28. The twenty-eighth section...
29. The twenty-ninth section...
30. The thirtieth section...
31. The thirty-first section...
32. The thirty-second section...
33. The thirty-third section...
34. The thirty-fourth section...
35. The thirty-fifth section...
36. The thirty-sixth section...
37. The thirty-seventh section...
38. The thirty-eighth section...
39. The thirty-ninth section...
40. The fortieth section...
41. The forty-first section...
42. The forty-second section...
43. The forty-third section...
44. The forty-fourth section...
45. The forty-fifth section...
46. The forty-sixth section...
47. The forty-seventh section...
48. The forty-eighth section...
49. The forty-ninth section...
50. The fiftieth section...

TABLE

Avant-propos	7
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Chapitre premier :	
L'écriture du regard	13
Chapitre II :	
Le défi des choses au langage	
La parole dans tous ses états	53
Chapitre III :	
Monde et langage,	
et réciproquement : le mime	79
Chapitre IV :	
L'objet-mystère	
ou « la formulation en acte »	107
Chapitre V :	
Petits écrits et grand recueil :	
le « dispositif » pongien	129

DEUXIÈME PARTIE
ANALYSE DES ŒUVRES PRINCIPALES

Proèmes et autres fragments métatechniques	158
Du poème à l'écriture : pièces, recueils et autres machines	173
Quelques textes en fabrique	185
Textes esthétiques ou « factuels » : le cas de <i>L'Atelier contemporain</i>	194

TROISIÈME PARTIE
POINTS DE REPÈRE BIOGRAPHIQUES

Chronologie	201
Bibliographie	231
Notes	245

