



HAL
open science

Ironie et poésie. Théorie et pratique de l'écriture oblique dans l'oeuvre de Francis Ponge

Aziz Jendari

► **To cite this version:**

Aziz Jendari. Ironie et poésie. Théorie et pratique de l'écriture oblique dans l'oeuvre de Francis Ponge. Littératures. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2011. Français. NNT : 2011ENSL0681 . tel-00701171

HAL Id: tel-00701171

<https://theses.hal.science/tel-00701171>

Submitted on 24 May 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Lyon
École Normale Supérieure
École doctorale : Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Ironie et poésie.

Théorie et pratique de l'écriture oblique dans l'œuvre de Francis Ponge

Par Aziz JENDARI

Thèse de doctorat en littérature française

Sous la direction de Jean-Marie GLEIZE

Présentée et soutenue publiquement le 10 décembre 2011

Composition du jury :

M. Jean-Marie GLEIZE, Professeur émérite, École Normale Supérieure de Lyon

M. Vincent VIVÈS, Professeur des Universités, Université de Valenciennes

M. Jean-Michel ADAM, Professeur des Universités, Université de Lausanne

Mme Bénédicte GORRILLOT, Maître de conférences, Université de Valenciennes

Table des matières

Remerciements.....	4
Liste des abréviations utilisées et référencement des citations.....	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
PREMIERE PARTIE : Conditions et constitution d'une posture ironique	43
Prologue : au commencement était l'ironie.....	44
I.1. Portrait du poète en bouffon.....	48
I. 1. 1. Un objectif : « défaire le sérieux ».....	50
I. 1. 2. Un modèle : Hamlet.....	54
I. 1. 3. Un idéal : Mallarmé.....	65
I. 1. 4. Une technique : l'imitation.....	72
I. 1. 5. Le bouffon et ses contre-modèles.....	77
I. 2. Pratiques.....	89
I. 2. 1. Le drame de l'expression et sa mise en scène.....	90
I.2. 2. Les paradoxes du langage.....	120
DEUXIEME PARTIE : Du rhétorique au générique : vers une esthétique de l'ironie.....	144
II. 1. Fragments d'un discours rhétorique.....	146
II. 1. 1. Élaborations théoriques	147
II. 1. 2. Pratiques de l'humour et de l'ironie	168
II. 2. Du rhétorique au générique.....	191
II. 2. 1. Eloge paradoxal et paradoxe de l'éloge.....	194
II. 2. 2. Ironie des genres et genres de l'ironie.....	207
II.3. Discours de la méthode et méthode(s) du discours.....	223
II. 3. 1. Ponge contre Socrate.....	224
II. 3. 2. Esthétique de l'ironie.....	239
TROISIEME PARTIE : De l'esthétique à l'éthique : la morale de l'ironie	251
III. 1. Une éthique à venir.....	253
III. 1. 1. De la satire à l'homme de parole(s).....	253

III. 1. 2. « ironiser » et « refaire ».....	259
III. 2. De l'universelle ironie.....	267
III. 2. 1. Le monde comme erreur et comme ironie.....	268
III. 2. 2. Réponses esthét(h)iques.....	277
CONCLUSION	295
BIBLIOGRAPHIE	299
I. Œuvres de Francis Ponge.....	300
I. 1. Editions originales.....	300
I. 2. Edition de référence.....	302
I. 3. Textes parus en revues	302
I. 4. Correspondance	309
I. 5. Entretiens	310
II. Etudes sur Francis Ponge.....	310
II. 1. Essais	310
II. 2. Collectifs et numéros de revues.....	312
II. 3. Articles et chapitres d'ouvrages.....	314
III. Ouvrages et articles généraux.....	317
III. 1. Ouvrages	317
III. 2. Numéros spéciaux de revues	321
III. 3. Articles.....	321

Remerciements.

Que soient ici vivement remerciés

Jean-Marie Gleize, pour sa direction bienveillante, ses encouragements dans les moments difficiles et, surtout, pour son enseignement si décisif...

Ma famille et mes amis du Sud, de Paris et d'ailleurs, qui m'ont soutenu et encouragé durant toutes ces années de travail,

Laëtitia, pour ces longues journées en bibliothèque et ces discussions fructueuses.

Je tiens enfin à remercier tout particulièrement ma femme, Sophie, qui a été d'un soutien sans faille et sans qui ce travail n'aurait sans doute jamais vu le jour. Merci et pardon pour tout ce temps (en)volé...

Liste des abréviations utilisées et référencement des citations

Textes de Francis Ponge

DPE : Douze petits écrits

PPC : Le parti pris des choses

PAE : Le Peintre à l'étude

PR : Proèmes

A : L'Araignée

RE : La Rage de l'expression

GR L : Le Grand Recueil I. Lyres

GR M : Le Grand Recueil II. Méthodes

GR P : Le Grand Recueil III. Pièces

PM : Pour un Malherbe

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

S : Le Savon

FP : La Fabrique du pré

AC : L'Atelier contemporain

CFPP : Comment une figue de paroles et pourquoi

EB : L'Écrit Beaubourg

T : La Table

NAP : Nioques de l'avant-printemps

PSV : Petite suite vivaraise

PE : Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel

THR : Textes hors recueils

Pour l'ensemble de ces textes, l'édition de référence est celle des *Œuvres complètes* éditée sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, 2 volumes, 1999 et 2002.

PAT : *Pages d'atelier 1917 - 1982*, édition de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. "Les Cahiers de la nrf", 2005.

Corr. I, Corr. II : *Francis Ponge, Jean Paulhan, Correspondance*, respectivement t. I et t. II, édition de Claire Boaretto, Paris, Gallimard, 1986. Cette abréviation est suivie du numéro de la lettre concernée et de la page, notées comme dans l'exemple suivant : Corr. II, l. 435, p. 85.

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

Référencement des citations

L'ensemble des citations, y compris celles de Francis Ponge, sont données en bas de page. Concernant spécifiquement Francis Ponge, la référence contient le titre abrégé, suivi du volume des *Œuvres complètes* concerné, respectivement notés OC I et OC II, puis du numéro de page.

Ex :

AC, OC II, 602. : *L'Atelier contemporain*, vol. II, p. 602.

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

INTRODUCTION GÉNÉRALE

En 1983, dans un entretien¹ avec Ghislain Sartoris paru dans la revue *Po&sie*, interrogé sur ses relations difficiles avec Jean Paulhan et plus précisément sur les accusations d'orgueil de son mentor auxquelles répondraient de sa part la dénonciation de « son côté gamin », Francis Ponge, en guise d'introduction à sa réponse sur ces faits, semble avoir besoin de rappeler et de préciser un point de sa poétique et répond, en forme de désaveu (ironique) pour son interlocuteur :

« Mais il y a chez moi à chaque instant l'ironie, l'humour, dans tous mes textes, ce que Sartre n'a pas assez vu, et qui a été bien compris ensuite par d'autres exégètes. Est-ce qu'on peut dire que ce soit gamin ? Non, je ne le crois pas, c'est le sel... »².

Propos tout à la fois évidents, énigmatiques et paradoxaux. Évidents en ce que tout lecteur de l'œuvre de Ponge ne peut manquer d'être effectivement sensible à cette saveur particulière qui imprègne ses textes et que Sartre n'aurait pas (suffisamment) goûtée ; énigmatiques en ce que Ponge, pour désigner le rôle (ou la fonction) de l'ironie et de l'humour dans ses textes, use d'une métaphore qu'il nous laisse - on interprétera ainsi les points de suspension de la transcription - goûter à sa juste saveur : « le sel... ». Que (nous) laisse-t-il entendre ? Il serait tentant ici, en mimant modestement la démarche du poète, de déployer sinon la polysémie du mot, du moins ses attributs ou « qualités » : le sel est ce complément (condiment) indispensable qui détermine (conditionne) la saveur, le goût d'un plat et donc sa mise en bouche ; mais il se caractérise également par son amertume et, mal dosé, peut tout aussi bien gâter ce plat et rendre sa consommation difficile, voire impossible. Deux qualités donc opposées, contradictoires, paradoxales : exactement dans le goût de Ponge... . Autrement dit : « le sel », c'est essentiel !

Ces propos, et c'est là l'essentiel pour nous, manifestent donc que quelque chose de prétendument léger, inoffensif, secondaire, insignifiant, « gamin », peut (doit) être considéré avec le plus grand sérieux. Mieux : l'insistance de Ponge (« à chaque instant », « dans tous mes textes ») nous met clairement sur la voie d'un discours de poétique générale... qui suffirait à fonder et justifier la démarche entreprise ici. Mais avant d'aller plus loin, il nous semble indispensable de revenir une dernière fois sur cette petite entrée en matière salée. Si l'on regarde en effet

¹ « Entretien de Francis Ponge avec Ghislain Sartoris », in *Po&sie*, n° 26, 1983.

² Ibid. p. 98.

ces propos avec la distance qui nous est donnée aujourd'hui, on ne manquera pas d'y relever, et c'est là notre troisième qualificatif, sinon un paradoxe, du moins une inexactitude : Ponge fait crédit aux « exégètes » post-sartriens d'avoir « bien compris » cette dimension essentielle de son œuvre. S'il est évidemment difficile de savoir précisément à qui il fait référence ici et à quels travaux, il serait en revanche relativement aisé de recenser les études entreprises en ce domaine. En tout état de cause, il n'existe pas à notre connaissance de travail à la fois approfondi et synthétique sur ces questions³ et malgré un développement conséquent, voire pléthorique, des analyses d'inspiration rhétorique, aucune étude d'ensemble n'a, semble-t-il, été entreprise pour lire l'œuvre de Ponge dans cette perspective. C'est donc à combler une telle lacune que ce travail voudrait contribuer.

Pour autant, mener une telle étude suppose, en guise de préalable impératif, de revenir sur ces notions ou catégories à vrai dire embarrassantes et qui demeurent aujourd'hui encore bien problématiques. Une mise au point s'impose donc et, avant de solliciter les recherches universitaires, une petite généalogie des notions d'ironie et d'humour chez Ponge nous serait sans doute d'un secours non négligeable. Qu'entend-il exactement par ironie et humour ? Chez quelqu'un à ce point préoccupé par les « questions rhétoriques » et qui faisait du « vieux traité de rhétorique ou discours de distribution des prix », avec l'alphabet et le Littré⁴, l'outillage minimal indispensable du poète, nul doute qu'il n'ait réfléchi à ces notions. De quel matériau disposons-nous donc pour dégager, même à grands traits, une conception pongienne de l'ironie et de l'humour ?

Un document des plus intéressants, et à notre sens bien négligé⁵, est cette lettre⁶ adressée à Bernard Groethuysen, réponse à la question de son ami lui

³ Le terme « ironie », qui apparaît tout au plus de manière ponctuelle dans un certain nombre de travaux, est ainsi absent de la liste des « mots-clés » qui permet de s'orienter dans la *Bibliographie de Francis Ponge* de B. Beugnot, J. Martel et B. Veck, coll. « Bibliographie des écrivains français », Éditions Meminni, 1999. En revanche, l'humour pongien semble avoir davantage obtenu les faveurs de la critique puisqu'on dénombre un ensemble non négligeable d'études dont, notamment, les travaux de Michaël Riffaterre sur lesquels nous reviendrons.

⁴ « Le dispositif Maldoror-Poésies », *OC I*, 634.

⁵ Hormis dans la belle étude de Gérard Farasse, « La métaphore traversée », in *L'âne musicien. Sur Francis Ponge*, Coll. « N.R.F. essais », Gallimard, 1996, sur laquelle nous aurons à revenir.

⁶ Cf. « Dans l'atelier du *Parti pris des choses* », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 68 – 69. Cette lettre est également reproduite dans la monographie de Philippe Sollers.

demandant, à propos du « Galet », « dans quelle mesure [il] pense que la phénoménologie poétique comporte des comparaisons ou métaphores ? », question à laquelle Ponge répond assez catégoriquement (et logiquement) que « c'est dans la mesure où elle se conçoit elle-même, comme une connaissance non exacte ». Prenant toutefois soin d'éviter une interprétation du « Galet » comme « métaphore continuée », Ponge justifie l'emploi de la métaphore de manière purement négative en l'opposant, ou du moins en la différenciant d'une autre figure, l'ironie :

« [...] si pour exprimer *quelques-unes* des “ idées qui me sont venues par la perception sensible “ (des qualités de cet objet) j'ai eu recours à des métaphores, c'est sans doute comme d'autres esprits, différents du mien, auraient eu recours à d'autres *figures*, par exemple *l'Ironie*.

Si la phénoménologie poétique se prenait pour une science exacte, si elle concevait les idées dont elle se compose comme des (vérités) ou des réalités, la métaphore n'y aurait point de place, ou témoignerait alors de quelque imperfection dans le chef-d'œuvre phénoménologique. »⁷

L'usage de la métaphore apparaît donc, ainsi qu'il l'explique d'ailleurs par la suite, comme la résultante d'une conscience aiguë de la relativité de toute expression et de l'impossibilité d'un « langage-absolu ». Il est la tension entre la nécessité d'exprimer la vérité de l'objet et la conscience lucide de l'irréductible distance entre les mots et les choses. La métaphore est une « ruse » destinée à rendre compte de « cette disposition d'esprit » paradoxale. Or, c'est précisément cette situation paradoxale qui amène Ponge à rapprocher paradoxalement la métaphore de l'ironie :

« Si mon esprit avait été essentiellement “ philosophique “, sans doute la figure que j'eusse alors inconsciemment employée eût été l'Ironie. »⁸

Tout en paraissant les différencier comme les manifestations de deux tournures d'esprit fondamentalement différentes, métaphore et ironie sont rapprochées en ce que Ponge semble leur assigner un même but : elles ne se différencient que dans la mesure où le « poète » oppose assez nettement un esprit poétique et un esprit philosophique. Il s'agit donc d'une différence de nature et non de démarche (ou d'objectif), ce que tend à souligner l'adverbe « inconsciemment ».

⁷ Ibid., p. 68.

⁸ Ibid., p. 69.

Cette paradoxale assimilation par différenciation se trouve confirmée et accentuée par la suite :

« Mais comme une certaine passion, pour les objets qu'il [son esprit] se propose, une certaine chaleur d'esprit (enthousiasme poétique) peut-être regrettable, mais pourquoi ? lui étaient naturelles, c'est à la métaphore (plus encore qu'à la simple comparaison) qu'il a eu recours pour indiquer ses réserves (dans tous les sens du mot) et même ses menaces. »⁹

On peut voir ici comment Ponge assigne à la métaphore deux objectifs diamétralement opposés : celle-ci est à la fois l'expression d'une « certaine passion », d'un « enthousiasme » à l'égard des objets (donc une absence de réserve) et, semble-t-il, un instrument de relativisation de l'expression. Si l'on déploie effectivement la polysémie du terme « réserves », comme il nous y invite, il est à comprendre que l'usage de la métaphore indique les réserves (quantitatives) d'expressions du « poète », ses ressources au service de sa passion pour les objets et, simultanément, sa prudence, sa méfiance et sa défiance, voire comme il le dit lui-même ses « menaces ». En ce second sens, « réserves » appartient d'abord au vocabulaire de la loi : il indique une contestation, « une protestation, selon Littré, faite par une partie contre les inductions que l'on pourrait tirer d'un acte émané d'elle. ». Autrement dit, la métaphore, chez Ponge, est un instrument critique : c'est ici qu'elle rejoint l'ironie. Dans ces conditions, le rapprochement « inconscient » entre le métaphorique et l'ironique prend tout son sens : dès lors qu'on se situe hors du cadre restreint et restrictif des figures de rhétorique et qu'on raisonne en termes de « fait rhétorique » (ce que Ponge semble nommer « tournure d'esprit »), on comprend le rôle qu'il entend faire jouer à la métaphore, qui est bien une entreprise de subversion généralisée du jeu analogique : abolir la métaphore par l'abus de métaphores en la retournant contre elle-même dans le temps même qu'elle advient, en une recherche incessante de l'expression. Il y a là une dimension « dialogique » de la métaphore : simultanément discours de (l'objet) et discours critique sur (elle-même). Il s'agit donc de faire un usage ironique de la métaphore (par et contre elle-même) : à l'image sans doute de l'ironie elle-même qui se dit

⁹ Ibid.

sans vouloir se dire, la démarche ironique pongienne se définit dans la négativité : si elle ne s'énonce pas en tant que telle, elle ne se définit pas moins ainsi ; et le but ici n'est pas tant d'opposer ironie et métaphore en tant que figures de rhétorique que d'articuler le jeu analogique à la démarche ironique. Ponge distingue ici deux régimes de discours, le poétique-métaphorique et le philosophique-ironique, et son travail consistera notamment, en traversant la métaphore, à annexer le régime ironique au profit du poétique. Si la démarche pongienne peut se lire comme une subversion généralisée de la rhétorique poétique et de la métaphore, qui en est le symbole, en particulier, c'est qu'elle met en place une véritable rhétorique de l'ironie, dont il nous faudra mettre en évidence les figures et les dispositifs, et dont la métaphore, aussi privilégiée soit-elle, n'est qu'un instrument parmi d'autres. Et sans doute est-ce ainsi qu'il faut lire la curieuse majuscule dont est affublé le terme (« Ironie »), au rebours et au détriment de la prestigieuse « métaphore », dévaluée ou en tout cas soumise, non pas à une figure, fût-elle comme ici « allégorisée », mais à un véritable Discours, un régime discursif qui ne lui laisse pas de répit. De même, il ne faut sans doute pas être surpris de la conclusion ironique de cette lettre¹⁰, véritable signature du poète. Désigner, à grand renfort de majuscules, par le terme « PATHOS » son propre discours, qui relève ici peu ou prou du « philosophique » et donc théoriquement régi par l'ironie, c'est simultanément renverser un certain discours (philosophique) sur la poésie qui tend précisément à l'assimiler à ce pathos en lui renvoyant son propre jugement et marquer la capacité du poète, dans la spécificité et l'originalité de sa démarche, à se saisir de l'outil du philosophe, mais qui n'a de réalité pour lui qu'à l'épreuve des textes.

Cette (première) approche toute négative de l'ironie ne doit cependant pas masquer le caractère positif d'une posture expressément revendiquée, dès les origines. On connaît la dimension satirique¹¹ des textes du premier Ponge, sur laquelle nous reviendrons, qui est liée à l'expérience douloureuse du « drame de l'expression » et qui s'exprime dès les premiers textes des *Douze petits écrits*, par exemple dans telle formule éloquente : « que j'aie pu seulement quelquefois

¹⁰ « Pardonnez-moi ce PATHOS, mon cher ami ! », *ibid.*, p. 69.

¹¹ Voir, notamment, la notice des *Douze petits écrits* par Michel Collot, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 873 – 881.

retourné d'un coup de style le défigurer un peu ce beau langage »¹². Or une telle entreprise, si elle suppose un certain pouvoir du poète, implique également une certaine faculté de la langue : celle de la satire, qui s'exerce aussi bien sur un ordre du monde refusé que sur la langue elle-même dans la mesure où l'un implique l'autre et réciproquement. On connaît également l'importance et l'influence d'Horace sur Ponge qui revendique, en ces années 20, le modèle des *Satires* et pour lesquelles la langue française lui semble tout à fait appropriée : « (Cette langue est propre à la satire. C'est une langue de farce admirable.) »¹³. C'est précisément cette propriété satirique de la langue qui le pousse, dans la note suivante, à aller bien au-delà d'une conception purement « rhétoricienne » de l'ironie pour ériger cette notion en véritable principe esthétique, voire éthique :

« La peur du ridicule est une vertu sociale. Désir de plaire (tout l'art est là). Et l'affranchi, par l'ironie, s'affranchit de lui-même. C'est en cela que consiste l'affranchissement : la vue claire aussi bien de soi-même – ou en tout cas mettre le plus de chance de clairvoyance de son côté. Les hommes vous savent gré de ne pas vous prendre vous-mêmes au sérieux. »¹⁴

Si l'on reconnaît bien ici un principe horacien dans le désir ou la volonté d'un art susceptible de plaire (au plus grand nombre), Ponge attribue à l'ironie une « vertu » bien spécifique, rendue possible par sa dimension « réflexive » et qu'on nommera, forcément, auto-ironie : celle de ne pas être dupe de lui-même, donc de son art. La pratique, l'art de l'« affranchi », fondés sur l'ironie, peuvent en effet, en s'instituant, s'institutionnaliser et le rendre « dupe » de lui-même ; d'où la nécessité d'une auto-ironie qui évitera tout « enkystement » en interrogeant et en infléchissant continuellement le travail de création. La position du terme dans la phrase, qui l'inscrit littéralement entre deux formes d'affranchissement, traduit cette double modalité « critique » de l'ironie : vis-à-vis de la société des hommes et vis-à-vis de lui-même, c'est-à-dire de son « art ». En ce sens, comme pour la métaphore, il y a une dimension dialogique du discours esthétique : à la fois discours adressé aux « hommes » et discours (critique) sur lui-même. Instrument de libération, d'« affranchissement », l'ironie, pour le jeune Ponge, est donc déjà

¹² DPE, OC I, p. 3.

¹³ PE, OC II, 1040.

¹⁴ Ibid., p. 1043.

bien plus qu'une simple figure : elle est une posture, une position (au sens éthique) qui conditionne et informe son art. Ainsi se dessine une figure du poète (de l' « affranchi ») en ironiste, seul capable d'une posture qui lui permet de défaire le (son) « sérieux ». Cette lucidité précoce, au seuil des années 1920, d'un art qui n'a d'autre choix que de se surveiller (aussi) lui-même témoigne, prophétiquement, de la permanente « clairvoyance » qui présidera au projet poétique pongien.

Ces propos à l'orée de l'œuvre, au moment où se cherche encore une parole, pourraient cependant associer ou cantonner l'ironie à une période essentiellement négative dans le développement de l'œuvre de Ponge. Il n'en est rien. Il est en revanche tout à fait significatif que Ponge revienne explicitement sur cette question à un tournant décisif de son œuvre, pendant l'Occupation, au moment où il rompt avec l'esthétique du sapate ou de la « bombe » (bien que *Le Parti pris des choses* vienne à peine de paraître) pour se tourner vers les textes dits « ouverts » de ce qui deviendra *La Rage de l'expression*. En cette période particulièrement tragique qui voit le monde vaciller mais aussi son œuvre « bouger », Ponge, comme il en a pris l'habitude, rassemble ses raisons. Ce seront les deux « Méditations nocturnes », textes contemporains des « Pages bis » de *Proèmes* et très similaires autant par la facture que les préoccupations. Si le nom de Camus n'apparaît pas ici, ces pages sont néanmoins nourries du dialogue qui s'est instauré entre les deux hommes sur des questions aussi fondamentales que l'absurde, le rapport entre écriture et philosophie ou encore le rôle de l'écrivain. C'est la première de ces méditations qui nous intéresse ici : si les questions de « santé » et de recherche d' « équilibre » sont au cœur de ce texte, c'est (aussi) en raison de ces temps particulièrement troublés. Le déséquilibre humain est lié, chez Ponge, à la question de « l'imposture », thème déjà présent au seuil de l'œuvre, dans les deux textes d'ouverture des *Douze petits écrits*. Ponge y revient ici, dans un contexte plus clairement politique en renvoyant dos à dos le nazisme et la Révolution nationale du maréchal Pétain, auxquels s'ajoutent toutes les idéologies mystificatrices, à commencer par la première et la plus symbolique d'entre elles, qui occupe ici une place de choix : Dieu et la religion. C'est dans ce contexte et ce sentiment d'oppression que se formule à nouveau la nécessité de la posture ironique pour

déjouer et déconstruire toutes ces mystifications, condition préalable à un nouvel ordre humain (individuel et social) et donc au retour de la santé et de l'équilibre :

« Il y a la perfection stupide de la grue, et l'originalité vicieuse des singes, et des hommes, qui n'ont pas fait le monde, mais qui montrent (à travers les barreaux de la cage) des expressions, des paroles, des gestes révélateurs de leur aptitude à le comprendre (à l'ironiser) et par conséquent à le défaire, à le refaire, à le modeler à leur guise un jour. »¹⁵

Le verbe « ironiser », donné ici comme synonyme de « comprendre », implique à la fois une posture (ou position) intellectuelle et une action, une praxis qui fait de la compréhension du monde la condition de sa possible transformation. Tel est le travail qui incombe, semble-t-il, au politique...et au poète (ou à l'artiste).¹⁶ Ironiser le monde, c'est donc adopter une posture spécifique, propre à déjouer toutes les impostures. Le travail de poésie implique d'intégrer, d'intérioriser l'ensemble des représentations mystificatrices qui en modèlent notre perception et qui sont autant de discours à « défaire », à déconstruire selon une logique de renversement, première phase d'un processus en deux temps. A l'horizon (« un jour ») se profile en effet ce nouvel ordre tant espéré, instauré conjointement par l'action du « parti »¹⁷ (communiste) et, aux yeux de Ponge, de façon aussi, sinon plus importante par le travail d'ordonnancement et d'harmonisation de la langue effectué par le poète car de cet ordre-là résulte tout le reste¹⁸. A cet égard, l'image de l'homme-singe enfermé dans sa cage employée ici est tout à fait « parlante » : elle indique très précisément que, pour changer l'ordre (ou plutôt l'ordre

¹⁵ NNR, OC II, 1179.

¹⁶ C'est ainsi que nous comprenons ce passage, quelques lignes plus haut : « Ce que je trouve merveilleux, c'est ou bien une originalité outrée (comme si dans une fourmilière se faisait remarquer soudain une fourmi bariolée de pierreries, ou bien, une toute simple, par ses tours, ses cabrioles), -- ou alors ceux qui travaillent le mieux au progrès de l'espèce vers son organisation optima (c'est-à-dire qui corresponde au corps de l'individu, à sa forme, à leur nombre, etc., etc.). »

¹⁷ « En politique j'accepte pour maître la société humaine, une fois qu'elle sera constituée harmonieusement et, jusqu'alors, le parti qui tend à aboutir à cette constitution harmonieuse. » (ibid., p. 1182.).

¹⁸ « C'est dans la mesure où il (l'homme) nomme que le monde existe. Au début était le Verbe, au commencement était le Verbe. Puisque le monde est une espèce de chaos indistinct qui n'existe pas si on ne distingue pas. Il y a une espèce de grille qui se fait, comme une crypte qu'il faut décrypter. Mais le fait est qu'il y a une grille qui est posée par le langage humain. (...). Et c'est quand cette grille ne fonctionne plus que la rhétorique change, et ça c'est très important... » (« Entretien de Francis Ponge avec Ghislain Sartoris », op. cit., p. 100).

désordonné) des choses, il n'y a pas d'autre issue que de s'enfoncer dans l'épaisseur des mots et de travailler à la rénovation en profondeur des capacités d'expression de la langue dans la mesure où l'homme-singe ne peut sortir de la langue-cage qui détermine en premier et en dernier lieu le monde dans lequel il vit, y compris son organisation politique¹⁹. Enfermement à double tour puisqu'à ce niveau « primitif », pour ainsi dire, inscrit dans la nature même de l'homme-singe en tant qu'être de paroles s'ajoute un niveau « moderne » ou contemporain dans la mesure où il subit une langue et des mots dégradés, salis, incapable de dire la vérité du monde : en somme un enfermement qui est une aliénation de tous les aspects de la vie humaine. Cette situation implique, pour qui veut « refaire » le monde, une posture de défiance première à l'égard de l'outil même qui permettra cette refondation : écrire, ce sera donc (aussi et toujours) écrire contre le langage en tant qu'il est (devenu) la première mystification :

« Ni Dieu, ni Maître. / Le Maître serait-il le Logos, le langage, les mots. / Cela explique ma façon d'écrire contre les mots, contre le langage, en me défiant toujours de leur façon d'abuser de moi, ou de ce que je veux exprimer, en tentant de reculer aussi lentement que possible devant les mots, en les abîmant autant que possible, en les "défigurant" d'un coup de mon style. »²⁰

Ces propos, qui se réfèrent explicitement à un des premiers textes des *Douze petits écrits*, témoignent de la permanence de cet acte critique fondateur de l'œuvre et permettent ainsi d'envisager l'ironie pongienne comme la relation (ou confrontation) critique du discours poétique avec l'ensemble des discours susceptibles d'être véhiculés par le langage et les mots et qui sont autant de mystifications, d'idéologies à défaire en vue de « refaire », reconstruire un nouvel ordre des choses.

¹⁹ Cf. « Entretien avec Francis Ponge », in *Cahiers critiques de la littérature*, n° 2, décembre 1976, p. 9 : « Par ailleurs je pense aussi que la véritable révolution, la véritable subversion, la véritable modernité etc., eh bien se place dans l'écriture, dans la littérature. Et qu'il y a beaucoup plus d'éléments subversifs et révolutionnaires dans un texte, sur n'importe quel sujet, sur n'importe quel thème, serait-ce un compotier, ou un herbier ou tout ce qu'on voudra, n'importe quoi, que dans des sermons ou des discours politiques, ou des œuvres prenant ce caractère. Pourquoi ? parce que nous sommes dans le langage, nous sommes enfermés dans la langue qui est la nôtre, et que rien ne se passe quoiqu'on veuille en dehors de cette langue. Et que c'est à la modification par transmutation des termes, enfin dieu sait quoi, par le travail sur cette langue, que nous pouvons changer les choses, y compris la politique. »

²⁰ « Première méditation nocturne », op. cit., p. 1182.

Il faut cependant se garder ici d'une vision un peu utopique des choses, déformée qu'elle serait par une période idéologiquement très marquée chez Ponge. Cette évacuation du « problème ontologique ou métaphysique » au profit du « métalogue »²¹ qui fait du premier un problème proprement absurde est néanmoins contrebalancée chez Ponge par un sentiment tragique de la nature où les êtres et les choses sont autant d' « erreurs » issus, comme les rocs, d'un « aïeul énorme »²². Sentiment qui, dans une perspective résolument athée, entraîne une approbation de la nature et une glorification de son infinie variété. Cette dialectique entre tragique et acceptation conduit Ponge, alors qu'il a quitté le parti communiste depuis quelques années déjà, à donner une autre dimension à la posture ironique qui s'exprimera en 1953, dans un texte au titre particulièrement expressif, « Des étrangetés naturelles »²³ : sa formulation oxymorique en effet, ainsi que le précise Gérard Farasse, « souligne le caractère monstrueux de la nature tout entière.»²⁴ Ponge, qui y reprend l'idée darwinienne d'une adaptation des êtres à leur milieu « après le coup de baguette magique qui a tout dérangé, qui a déclenché le désordre et la folie »²⁵, étend cette conception d'une filiation unique aux ouvrages humains²⁶, « objets fabriqués » et œuvres littéraires et fait de l'ironie une réponse ultime à la tragédie de l'existence :

« Naturellement, cet être unique mais infiniment varié n'est pas Dieu, c'est le contraire de Dieu : c'est la faiblesse et le courage, le tragique et l'*ironique* universels. »²⁷

L'adjectif substantivé « ironique », placé en italique et en position de clôture d'un système binaire qui dit terme à terme « la faiblesse », « le tragique » et « le courage », « l'*ironique* » force la langue pour inscrire littéralement la réponse ultime à ce tragique et à cette absurdité du monde. À une certaine ironie de la

²¹ « Je remplace le mystère métaphysique par le mystère métalogue. », *ibid.*, p. 1178.

²² « Le Galet », PPC, OC I, 50.

²³ « Des étrangetés naturelles », OC II, 949.

²⁴ G. Farasse, Notice de « Des étrangetés naturelles », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, II, p. 1630.

²⁵ « Des étrangetés naturelles », *op. cit.*, p. 952.

²⁶ « Ce matin la plus simple réflexion m'a amené à étendre cette constatation à l'ensemble des choses (animaux, végétaux, minéraux, astres, objets fabriqués). », *ibid.*

²⁷ *Ibid.*

création semble ainsi répondre l'ironie comme ultime posture (ou position) éthique de la créature. Entendue en ce sens, l'ironie ne peut décidément pas se réduire à une pratique rhétorique ou à un principe esthétique : elle est aussi et surtout une notion philosophique et existentielle, un être au monde qui est envisagé ici comme un vivre malgré tout, envers et contre tout. Dans cette perspective, il serait sans doute légitime de se demander ici dans quelle mesure cette conception pongienne de l'ironie ne recouvre pas sa trajectoire esthétique et philosophique. Toujours est-il qu'à travers ces quelques exemples, Ponge dessine une vision englobante, universelle de l'ironie qui se trouve donc être, dans son cas, à la fois une rhétorique, une esthétique et une éthique et dont il est désormais nécessaire de rendre compte plus précisément d'un point de vue théorique. Si, comme nous l'avons vu, on peut envisager l'ironie pongienne comme une forme, à tous les niveaux, de dialogisme critique vis-à-vis de toute forme de discours établie ou instituée, il est évident que tout dialogisme, comme toute critique, n'est pas forcément de l'ironie et il serait facile de confondre cette dernière avec une sorte d'intertextualité - fût-elle critique - élargie à toutes les formes de discours. La posture ironique revendiquée par le poète implique en effet, au niveau de l'écriture, une posture énonciative et des dispositifs textuels particuliers. Aussi est-il nécessaire ici de préciser ce que l'on entend ici par ironie. Dans cette perspective, il n'est pas inutile de rappeler les termes et les enjeux du débat pour tenter de mieux cerner cette vision universaliste de l'ironie telle que nous la donne à comprendre Francis Ponge et préciser ainsi le cadre méthodologique dans lequel s'inscrit ce travail.

Cette ironie structurelle, généralisée, appelle des précisions en ce qu'elle présuppose une conception bien différente de ce que l'on range habituellement sous cette appellation. Conception et non définition, car s'il est une notion particulièrement difficile à définir, c'est bien celle d'ironie et il n'est pas rare de voir les théoriciens mettre davantage en avant dans leurs études les difficultés à définir cette notion toujours fuyante que de proposer une définition un tant soit peu stable. Au niveau stylistique, Philippe Hamon²⁸ distingue ainsi trois obstacles

²⁸ Philippe Hamon, « Stylistique de l'ironie », in *Qu'est-ce que le style ?*, dir. Georges Molinié et Pierre Cahné, Paris, PUF, 1994, p. 149-158.

principaux à une possible définition de l'ironie : d'une part ce qu'il appelle « le piège nominaliste », qui consiste à confondre les termes du vocabulaire usuel avec les objets théoriques et, par conséquent, à vouloir calquer à tout prix les typologies sur les nomenclatures du lexique (d'où l'acharnement de certains à vouloir établir des distinctions entre, par exemple, humour, grotesque, satire, parodie, dérision, burlesque, etc...), là où il faudrait postuler au préalable une « invariance globale de fonctionnement »²⁹ pour circonscrire un « champ » de l'ironie, quitte ensuite à distinguer des sous-catégories ; d'autre part, une deuxième difficulté tient au fait que la tradition rhétorique, en matière d'ironie, demeure pour le moins problématique et n'offre donc pas un cadre définitionnel rigoureux ; si l'on peut effectivement rattacher l'ironie à ce que d'aucuns considèrent comme l'origine de la littérature, le genre épideictique, dont les finalités esthétiques et éthiques ont pour but la louange ou le blâme des personnes, des choses et des actions (l'ironie étant alors le « comble » de l'épideictique, c'est-à-dire un blâme par la louange), force est de constater la place hésitante qui lui est consacrée par les divers traités, tantôt « trope ou figure de pensée, trope ou non-trope, figure de contradiction ou non, figure fondamentale autonome ou sous-catégorie de l'allégorie, etc. »³⁰ et donc difficilement classable au sein d'une typologie générale des discours ; enfin, on retiendra du troisième obstacle, lui-même multiple, l'accent mis, dans la plupart des études sur l'ironie, sur ses « manifestations aphoristiques » au détriment de ses « manifestations plus globalement et discursivement élaborées à l'échelle de textes, de contextes et d'intertextes souvent étendus »³¹.

Dans ces conditions, pour demeurer au plus près de la vision et de la démarche pongiennes, peut-être convient-il de remonter, pour commencer, aux sources ou plutôt aux racines du mot tel qu'il apparaît chez les Grecs. Il est en effet particulièrement significatif que la première occurrence connue soit un terme désignant un agent, l'*eirôn*, et non le résultat d'une action, l'ironie. La notion renvoie donc d'abord à un type de comportement, c'est-à-dire à une question

²⁹ Ibid., p. 151.

³⁰ Ibid., p. 152.

³¹ Ibid., p. 153.

d'éthique et non à une quelconque rhétorique. Si les toutes premières occurrences se rencontrent dans le théâtre comique d'Aristophane³² pour désigner des personnages dissimulés, menteurs, peu dignes de confiance et assurent au terme une connotation négative, celui-ci se retrouve ensuite dans les dialogues philosophiques de Platon, qui emprunte le terme à la comédie pour qualifier Socrate. Cette récupération donnera au couple *eirôn* (« celui qui interroge, qui pose ou se pose des questions »)/ *eirôneia* (« interrogation ») ses lettres de noblesse en accentuant sa dimension positive tout en maintenant néanmoins son ambivalence ou son ambiguïté et nous verrons que c'est là un trait définitoire essentiel de la notion. En désignant la méthode de Socrate, dite « ironie socratique », la notion est donc d'abord philosophique³³, même si la posture ironique visant à dénoncer les fausses valeurs des sophistes et (re)mettre en question la doxa repose nécessairement, parce que fondée sur le langage, sur un arsenal rhétorique³⁴. Ce qu'il importe de retenir ici, c'est l'idée de dissimulation de l'ironiste, de « mise en scène de sa posture »³⁵ qui lui permet de créer un écart, une non-coïncidence par rapport à lui-même et (donc) à ses paroles.

Le passage de la notion dans le champ de la rhétorique³⁶ s'effectue, quant à lui, en deux temps. D'abord chez les Grecs, dans la *Rhétorique à Alexandre*, ouvrage longtemps attribué à Aristote mais plus vraisemblablement dû à Anaximène de Lampsaque. Ce dernier est le premier à proposer une définition strictement

³² Il est peut-être intéressant de noter que Ponge, dans le texte précédemment cité « Des étrangetés naturelles » où il évoque explicitement la question d'une posture ironique universelle, fait également explicitement référence au début du texte à Aristophane, plus précisément à sa pièce *Les Grenouilles* : « A propos du cri si rauque et si violent des grenouilles, entendu ce soir au long du chemin de halage, j'ai dit à Odette : « Coax, Coax, comme disaient les Grecs. » / Et j'ai pensé alors que j'aimerais relire Aristophane...et Plaute...et les autres classiques de l'Antiquité. » (*OC II*, 951). De même, le rôle de l'*eirôn* apparaît dans les fables où il est parfois tenu par le renard : cette assimilation souligne la part de ruse qui caractérise le type. Et on se souviendra de la même façon que dans la « Première méditation nocturne » précitée, Ponge oppose à « la perfection stupide de la grue » « l'originalité vicieuse des singes, et des hommes », seuls capables d'ironiser le monde...(nous soulignons).

³³ Ce que Ponge avait, semble-t-il, parfaitement à l'esprit dans la lettre à Groethuysen.

³⁴ On reviendra, dans le corps de ce travail, sur la relation (nécessairement) ambivalente de Ponge à la figure socratique.

³⁵ Florence Mercier - Leca, *L'ironie*, Paris, Hachette, 2003, p. 12.

³⁶ Cf. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 76-90 et Michel Le Guern, « Éléments pour une histoire de la notion d'ironie », in *Linguistique et sémiologie*, n° 2, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 47-59, auxquels j'emprunte ces quelques analyses.

rhétorique de l'ironie, sans considérations éthiques. Son analyse est double : l'ironie est définie à la fois comme prétérition, figure par laquelle on affirme ne pas parler d'une chose tout en attirant l'attention sur elle sous une forme négative et comme antiphrase, procédé habituellement associé à l'ironie et qui consiste à utiliser un terme dans un sens contraire à son sens véritable. Cette notion de contraire jouera un rôle considérable, y compris dans les dictionnaires modernes, dans la conception que l'on se fera de l'ironie. Il est à noter que les exemples choisis constituent également un changement de perspective important qui conditionnera tout aussi fortement l'ironie : ceux-ci n'appartiennent plus à la comédie ou au dialogue philosophique mais au discours public tenu par un orateur. C'est cette même perspective d'une ironie verbale qui sera reprise et développée par les rhéteurs latins, Cicéron et Quintilien. Le premier, tributaire de la diversité des héritages, élabore une définition de l'ironie qui prend une double orientation. Dans le *De Oratore*, il rattache celle-ci d'une part à la figure rhétorique de l'antiphrase en reprenant la définition d'Anaximène et, d'autre part, à l'approche essentiellement éthique d'Aristote dont il reprend le modèle de l'*eirôn* et qu'il nomme *dissimulatio* : « C'est une chose spirituelle encore que la dissimulation, quand on dit autre chose que ce que l'on pense, non pas selon cette catégorie dont j'ai déjà parlé, où l'on dit le contraire [...] mais en s'appliquant, par une raillerie continue, dissimulée sous un ton sérieux, à parler autrement qu'on ne pense. »³⁷ Cette définition, qui cerne pourtant les éléments essentiels de la posture ironique en mettant l'accent sur le clivage de l'énonciateur et sur un écart non limité à l'inversion (« autrement ») ne sera malheureusement pas celle que retiendra la tradition rhétorique française, qui s'appuiera quant à elle, comme le montre M. Le Guern, sur les analyses de *l'Institution Oratoire* de Quintilien. Ce dernier, comme Cicéron, élabore un système qui, s'il accorde une attention jusque-là inédite à l'ironie, traduit néanmoins les hésitations dues à la diversité des héritages et aggrave l'ambiguïté de son statut. Quintilien distingue en effet entre une ironie-trope et une ironie-figure ; dans le premier cas, elle est une forme de l'allégorie, d'abord inversée (l'expression du contraire), puis parfaitement

³⁷ Cité par M. Le Guern, op. cit., p. 51.

superposable avec celle-ci (exprimant « autre chose » que la pensée véritable de l'orateur) ; dans le second cas, il met également en concurrence deux conceptions de l'ironie, comme « contraire » et comme « autre chose », qu'il limite au mot ou au syntagme et dont le statut résulte d'une simple accumulation dans le discours d'ironies-tropes, ce qui semble contraire à toute logique. Quintilien établit ainsi un parallèle entre l'allégorie comme métaphore continue et l'ironie –figure comme série d'ironies-tropes, ce qui mine l'ensemble du système puisque sa cohérence voudrait que la métaphore soit considérée comme trope et l'allégorie comme figure ; or il range également l'allégorie parmi les tropes. Ce sont sans doute cette équivoque et ces contradictions qui pousseront les rhéteurs français, bien des siècles après, à ne prendre en considération qu'une partie des analyses de Quintilien et à privilégier la définition par la stricte relation de contrariété.

Dans la tradition française, qui est donc celle d'une considérable restriction de champ, c'est Dumarsais, avec son *Traité des Tropes*, qui va durablement influencer la conception que l'on se fera de l'ironie. En la définissant comme « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral. »³⁸, Dumarsais ne fait que reprendre (partiellement) les analyses de Quintilien dans *l'Institution Oratoire* et, fidèle à la tradition rhétorique, il rattache exclusivement le phénomène au procédé de l'antiphrase ; bien qu'il souligne incidemment l'importance des « idées accessoires » dans le décryptage de l'ironie, c'est-à-dire sa dimension pragmatique, il omet de faire référence à l'idée de raillerie et écarte, de fait, toute idée de jugement de valeur : cette occultation involontaire aura pour conséquence, en France, d'assurer l'hégémonie de la relation logique dans la définition de l'ironie, au détriment de sa dimension axiologique. Dumarsais poussera d'ailleurs la restriction jusqu'à affirmer que l'ironie gomme le sens littéral au profit du seul sens figuré.

Cette vision trop restrictive lui vaudra des critiques de la part de ses successeurs. La première viendra de Nicolas Beauzée dans l'article qu'il consacre à l'ironie dans *l'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert. Beauzée refuse le gommage

³⁸ Cf. Dumarsais, *Traité des Tropes*, éd. F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988, p. 156-157.

du sens littéral opéré par Dumarsais et montre que l'ironie n'opère pas une substitution pure et simple. Un énoncé sera ironique ou sérieux selon l'estime que l'on porte à une personne et l'ironie ne peut donc naître que dans la mesure où « s'installe une tension entre la lettre et l'esprit. »³⁹ En effet, la non-prise en compte du sens littéral entraîne la disparition de la feinte et, avec elle, de l'ironie. Comme l'écrit encore P. Schoentjes, « l'ironie met donc nécessairement en présence deux sens contradictoires dans une aire de tension ; l'écart ironique naît du fait que l'ironie exprime toujours l'un et l'autre, le oui et le non »⁴⁰. Par ailleurs, et contrairement à Dumarsais, Beauzée prend également en compte des cas d'ironie plus diffuse, c'est-à-dire qui dépassent le cadre du mot ou de l'expression pour imprégner tout un texte : il ne restreint donc pas l'ironie à un trope localisé mais, au contraire, l'envisage comme une figure de pensée. De fait, à côté du procédé purement antiphrastique, il laisse place à une ironie conçue comme façon de dire autre chose même si, en définitive, Beauzée condamnera ce dernier usage parce que source d'ambiguïté !

La deuxième critique viendra, au XIX^{ème} siècle, de Fontanier qui, dans son *Commentaire raisonné...du Traité des Tropes* de Dumarsais, reprend à son compte les critiques formulées par Beauzée et en profite pour donner une place centrale au phénomène, l'ironie étant selon lui une figure majeure dans la hiérarchie des figures de rhétorique. Tout en reprenant la définition antiphrastique qu'il amende quelque peu en l'alignant sur celle de l'Académie (« l'ironie est une figure par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre »), Fontanier, considérant que la définition telle quelle est trop forte et ne permet pas, notamment, de distinguer ironie et épitrope, introduit un élément nouveau en mettant l'accent sur la part de moquerie que comporte le phénomène : l'ironie « consiste à dire, par manière de raillerie, tout le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser aux autres ». Cette mise en avant explicite de l'idée de

³⁹ P.Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p.93.

⁴⁰ Ibid. p. 93-94.

raillerie influencera considérablement la conception française de l'ironie⁴¹ mais, comme le rappelle encore P. Schoentjes, « le terme de raillerie dont Fontanier se sert pour préciser la nature de l'ironie doit se comprendre moins comme un synonyme de moquerie que comme une manière de souligner l'aspect critique du procédé : en définissant l'ironie comme une raillerie, le rhéteur rappelle de manière implicite que l'ironie est un jugement de valeur. »⁴², c'est-à-dire qu'elle comporte toujours une dimension axiologique. Cette raillerie est d'ailleurs à prendre en son sens sérieux et non pas ludique, comme l'attestent les exemples choisis, empruntés à Virgile ou Racine et destinés à montrer que l'ironie a sa place aussi dans le genre noble. Il est par ailleurs à noter que ce choix d'exemples issus d'œuvres littéraires et non plus du discours public marque un changement de perspective important en privilégiant des critères esthétiques : l'ironie devient véritablement littéraire.

Cependant, malgré ces précisions importantes, c'est la notion d'antiphrase (« contraire »), héritée d'une longue tradition rhétorique, qui permet encore de définir l'ironie, y compris dans certains travaux linguistiques qui prolongent, d'une certaine manière, cette tradition. C'est ainsi que C. Kerbrat-Orecchioni, dans un article important⁴³, écrit que « l'ironie emprunte en général la voie de l'antiphrase, c'est-à-dire que la relation existant entre le sens littéral et dérivé est une relation d'antonymie, ou d'opposition sémantique »⁴⁴. Dans son approche tropologique, elle prend toutefois soin d'insister sur la dimension pragmatique du phénomène en précisant que l'ironie est un trope « à valeur illocutoire : ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose »⁴⁵. Une telle conception ne semble guère différente

⁴¹ C'est cette conception qui prévaut dans la plupart des grands dictionnaires modernes, à commencer par le Littré qui définit ainsi le phénomène : « raillerie particulière par laquelle on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre ».

⁴² P. Schoentjes, op. cit., p. 96.

⁴³ C. Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, février 1980, p. 108-127.

⁴⁴ Ibid., p. 118.

⁴⁵ Ibid. p. 119. Dans tout cet article, l'auteur essaie de concilier deux aspects apparemment contradictoires de l'ironie, l'aspect sémantique et l'aspect pragmatique. Après avoir défini l'ironie comme un trope « sémantico-pragmatique », elle précise : « en envisageant l'ironie comme un trope, on n'expulse pas nécessairement pour autant les aspects pragmatiques du phénomène : un

de celle que propose Fontanier et elle a manifestement le défaut d'être trop restrictive. C'est ainsi que l'auteur est amené à noter qu'outre les problèmes d'identification que suppose cette relation d'opposition, « la majorité des énoncés ainsi qualifiés (d'ironiques) ne comporte aucune espèce d'antiphrase »⁴⁶. Cette remarque est des plus judicieuses et elle a été reprise depuis par nombre de théoriciens qui relèvent ce paradoxe y compris chez les rhéteurs de l'Antiquité, de la période classique ou du XIX^{ème} siècle. De plus, Kerbrat-Orecchioni reconnaît d'emblée qu'une telle définition, outre qu'elle ne peut rendre compte que d'une ironie spécifiquement verbale (à l'exclusion des autres manifestations du phénomène), ne peut englober dans son champ qu'une ironie « n'excédant pas la dimension du mot ou du syntagme ». Comment en effet rendre compte, par la dimension mécanique de l'antiphrase, de cette ironie plus diffuse, qui imprègne tout un texte (ou une œuvre) et finit par devenir dans certains cas, pour reprendre une formule de Ponge, le « coup de style » de l'auteur ? Un nécessaire élargissement de la définition s'impose donc en tenant compte de la nature évaluative du phénomène, c'est-à-dire de sa dimension fortement axiologique. Dans un premier temps, l'ironie peut ainsi utilement être définie comme une contradiction plus générale, une forme de blâme empruntant les voies de la laudation, l'antiphrase n'étant en fin de compte qu'un « moyen de parvenir à ses fins dépréciatives »⁴⁷.

Un autre élargissement, décisif, nous vient de l'article de D. Sperber et D. Wilson, « Les ironies comme mentions »⁴⁸. Partant du constat que les « faits

trope, c'est l'actualisation simultanée de deux niveaux de valeur dont l'une relève du littéral et l'autre est engendrée par certains mécanismes dérivationnels, lesquelles valeurs peuvent être de nature aussi bien pragmatique que sémantique ». (ibid. p. 109).

⁴⁶ Ibid., p. 118.

⁴⁷ Ibid. p. 122. P. Schoentjes abonde dans le même sens : « La tradition rhétorique a consacré une définition de l'ironie qui privilégie la notion de contraire, mais il n'en demeure pas moins que la majorité des exemples canoniques s'explique – et souvent de façon plus satisfaisante – comme des cas de blâme par la louange ». (op. cit., p. 98-99).

⁴⁸ D. Sperber et D. Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 399-412. Le pluriel est important : « on aurait tort de prendre d'emblée l'ironie comme objet d'étude et de se fonder sur ses illustrations typiques. Il y a, si l'on veut, des ironies, c'est-à-dire des effets particuliers produits par des énoncés particuliers et des parentés perçues entre ses effets. » (ibid., p. 400).

rhétoriques sont des faits psychologiques »⁴⁹, les auteurs tentent de cerner la spécificité de la formulation ironique en mettant en cause à la fois l'insuffisance de la définition par l'antiphrase et la notion de « sens figuré » comme matrice d'une définition plus générale de l'ironie : selon eux en effet, le discours ironique ne cherche pas tant à faire entendre « quelque chose à la place d'un sens littéral » qu'« autre chose qu'un des sens littéraux », quelque chose « en plus »⁵⁰, et cette remarque concerne en premier lieu l'antiphrase. Ainsi, pour reprendre un exemple fourni par les auteurs, un énoncé tel que « ce temps est splendide ! » formulé par un promeneur à l'adresse de son compagnon par un temps d'averse, peut aisément être perçu comme ironique et « traduit » en « ce temps est épouvantable ! » mais on n'aura pas pour autant rendu compte de la totalité de l'effet produit par une telle formulation et de tout l'implicite qu'elle recèle. Les choses se compliquent encore si, dans le même contexte, l'énoncé était : « Il me semble avoir senti quelques gouttes de pluie » ou encore « As-tu pensé à arroser les fleurs ? », énoncés difficilement réductibles à leur contraire. C'est pourquoi :

« La seule intuition claire et reconnue, c'est que le locuteur ne veut pas faire entendre l'idée qu'il énonce, et qu'au contraire il veut faire entendre que cette idée est à l'opposé de la sienne. Certes, de là on peut déduire ce qu'est l'idée du locuteur ; mais on ne peut pas en déduire que son intention ait été principalement ou même accessoirement de transmettre cette idée. On pourrait concevoir plutôt que le locuteur cherche à faire entendre *une idée sur une idée* – par exemple que serait ridicule ou dérisoire l'idée ou le désir que le temps soit splendide, et non pas une idée sur le temps lui-même. »⁵¹ (nous soulignons).

Sperber et Wilson distinguent ainsi, dans un premier temps, les formulations ironiques comme « emplois » qui indiquent une « attitude du locuteur vis-à-vis de l'objet de leur énoncé » et les ironies comme « mentions » qui indiquent « une attitude du locuteur vis-à-vis de leur énoncé même »⁵². Pour ces dernières, c'est l'incongruité des formulations qui focalise l'attention sur l'énoncé et suscite une interprétation comme « mention », c'est-à-dire non pas comme une désignation directe du monde, mais comme l'écho d'une opinion, d'une parole, d'un point de

⁴⁹ Ibid., p. 399.

⁵⁰ Ibid., p. 401.

⁵¹ Ibid., p. 402-403.

⁵² « Lorsque l'on emploie une expression on désigne ce que cette expression désigne ; lorsque l'on mentionne une expression on désigne cette expression ». (ibid. p. 404).

vue avec lesquels le locuteur prend ses distances. Généralisant cette proposition, les auteurs suggèrent de concevoir toutes les ironies « comme des mentions ayant un caractère d'écho : écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. Lorsque l'écho n'est pas manifeste, il est néanmoins évoqué », la différence n'étant qu'une question de degré de netteté de l'écho, passant « de l'évidence à la suggestion »⁵³, ce qui permet de faire l'économie de la notion de sens figuré et de son caractère trop mécanique.

On peut dès lors envisager l'ironie non comme un trope particulier (lié à l'antiphrase) mais véritablement comme un « fait rhétorique »⁵⁴, ce qui élargit le cadre interprétatif et, en déplaçant l'intérêt de l'énoncé à l'énonciation, permet de rendre compte d'un spectre beaucoup plus large de phénomènes. Il convient toutefois de préciser que cette relation entre ironie et mention est dissymétrique : si toute ironie peut se décrire comme mention, toute mention n'est pas ironique, le flou du terme « mention » pouvant assimiler l'ironie à du discours rapporté. Ce que souligne Oswald Ducrot : « il n'y a rien d'ironique à rapporter que quelqu'un a tenu un discours absurde. Pour que naisse l'ironie, [...] il faut "faire comme si" ce discours était réellement tenu, et tenu dans l'énonciation elle-même. »⁵⁵. Ducrot reprend et précise la conception de Sperber et Wilson en l'intégrant dans sa théorie de la polyphonie et établit une distinction entre le locuteur (auteur de l'acte de parole) et l'énonciateur (auteur du point de vue mis en œuvre) :

« Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L ne prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient

⁵³ Suggestion qui peut être très lointaine ; ainsi, toujours à propos de l'énoncé « ce temps est splendide », les auteurs écrivent : « imaginer qu'avant le départ des interlocuteurs en promenade on leur ait annoncé un temps splendide. L'écho serait manifeste. Imaginer que tout l'hiver durant les interlocuteurs se soient complus à parler des promenades qu'ils feraient au soleil de l'été. L'écho plus lointain serait néanmoins discernable. Même sans imaginer d'énoncé antérieur : ce n'est pas sans espérer le beau temps que l'on part en promenade ; s'il pleut, « Ce temps est splendide » fait encore, quoique plus vaguement, écho à des espoirs déçus. Dans les trois cas le même énoncé est compris sensiblement de la même façon ; seul le caractère d'écho de la mention passe de l'évidence à la suggestion. »

⁵⁴ Le *Gradus* de Dupriez notait déjà un élargissement de l'ancienne définition en incluant dans l'ironie d'autres tropes que l'antiphrase : « la litote, l'hyperbole, l'antiphrase, l'astéisme, le chleuasme, la moquerie, l'imitation (le pastiche), le calembour, la parodie, la fausse naïveté... » (remarque 1) et encore « l'allusion, l'implication, le cliché » (remarque 5). (UGE, 10 /18, 1997, p. 264-265).

⁵⁵ O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 210.

pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation. »⁵⁶

Une telle distinction permet en outre de mettre en évidence l'ambiguïté fondamentale de l'ironie et son refus d'indices trop ostentatoires ; en ce sens, l'ironie se rapproche de sa signification originelle, l'*eirônéia* grecque qui, au dire des étymologistes, signifiait interrogation : l'ironie est interrogation, questionnement, mise à l'épreuve du sens et du...lecteur. Par ailleurs, ce trait paradoxal de l'ironie soulève nécessairement la question de l'intentionnalité : si elle ne vise pas toujours une « cible » précise, l'ironie vise en tout cas à faire entendre quelque chose en rapport avec l' « écho » qu'elle convoque : elle est donc toujours propositionnelle, mais ce qu'elle « affirme » ne s'inscrit pas forcément dans un strict rapport de renversement⁵⁷.

On peut mesurer, du coup, la portée opératoire de cette conception polyphonique de l'ironie sur une œuvre comme celle de Ponge, « fondamentalement dialogique »⁵⁸ et critique : dans sa relation au langage considéré à la fois dans son usage « commun » et littéraire et soumis à haute surveillance, dans sa relation à la littérature et à la poésie en particulier, dans une perspective éminemment critique, et dans sa relation (toujours critique) à une certaine conception de l'homme, de la société et de la morale qui les fondent, ces trois « niveaux » étant évidemment étroitement imbriqués. On considérera donc l'ironie comme un mode, fondamental à nos yeux, de ce que Jean-Marie Gleize⁵⁹, reprenant une formule de l'Appendice du « Carnet du Bois de pins », nomme

⁵⁶ Op. cit. p. 211.

⁵⁷ Le renversement opéré par l'antiphrase n'est ainsi qu'un cas particulier d'un phénomène plus large, ce qui permet de concilier partiellement les conceptions de l'ironie comme antiphrase et comme « mention-écho ». Plus fondamentalement, on peut songer ici aux propos de Roland Barthes : « L'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage. L'habitude que nous avons prise de donner au symbole un horizon religieux ou poétique nous empêche de voir qu'il y a une ironie des symboles, une façon de mettre le langage en question par les excès apparents, déclarés, du langage. Face à la pauvre ironie voltairienne, produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même, on peut imaginer une autre ironie, que, faute de mieux, l'on appellera baroque, parce qu'elle joue des formes et non des êtres, parce qu'elle épanouit le langage au lieu de le rétrécir. » (*Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 74-75).

⁵⁸ Bernard Veck, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Mardaga, 1993, p. 16.

⁵⁹ Jean-Marie Gleize, « Écrire contre », in *Ponge, résolument*, dir. J.M. Gleize, Lyon, ENS Editions, 2004, p. 117-124.

« l'écrire contre » (qui est aussi, nécessairement, un « écrire pour ») de Francis Ponge, dont il appelle de ses vœux à la relecture de l'œuvre selon cette perspective et dont il trace un certain nombre de pistes qui seront, pour ce qui nous concerne, autant de « cibles » potentielles de l'ironie : « contre l'ensemble des contraintes (ici dites "règles") qui définissent formellement le genre au moment où j'écris », « contre telle et telle œuvre désignée par un nom propre », « contre tel effet d'école ou de mouvement, contre telle idéologie constituée, historiquement définie de la poésie », « contre la littérature déjà là, c'est-à-dire comme si la littérature n'avait jamais eu lieu vraiment, comme s'il s'agissait de l'inventer »⁶⁰. On pourrait ajouter à cette liste non exhaustive, sans se restreindre à un cadre strictement littéraire : contre (et pour) les mots, contre les images, contre la métaphore ; ou encore : contre le religieux, contre le politique, contre le philosophique, etc...en tant qu'ils sont autant de discours constitués et institués avec lesquels la parole « poétique » se confronte et qu'elle affronte. Ou encore, et c'est là une modalité très importante chez Ponge de l'écrire contre telle ou telle œuvre désignée par un nom d'auteur : contre soi-même, « contre ce que l'on a déjà écrit. »⁶¹. L'œuvre de Francis Ponge comme procès continu de la poésie a toujours été aussi son propre procès continu : souvenons-nous des termes de la formule précitée⁶² par laquelle, dès le début des années 1920, est désignée la finalité de la nécessaire ironie de l'artiste vis-à-vis de son propre art (« l'affranchissement » et le désir de « clairvoyance »). On mesurera ainsi également toute l'importance de l'auto-ironie chez Ponge.

Reste l'humour. Quelle place lui accorder ? Et d'abord quelle place lui accorde véritablement Ponge ? S'il doit être pris en compte dans le cadre de ce travail, ce n'est pas seulement en vertu d'une certaine tradition devenue un lieu commun et qui veut qu'à toute définition de l'ironie soit associée celle de l'humour, précisément pour les différencier et en marquer les spécificités respectives. Outre que cette association-dissociation peut en soi être fondée en légitimité, il apparaît que l'humour constitue, autant que l'ironie, un aspect important de la poétique

⁶⁰ J.M. Gleize, op. cit., p. 119.

⁶¹ Ibid., p. 120.

⁶² Cf. *Pratiques d'écriture*, OC II, 1043.

pongienne. Pourtant, s'il semble lui accorder, dans l'entretien avec Ghislain Sartoris, une place égale à l'ironie en affirmant son omniprésence dans ses textes, nous disposons d'un matériau bien moindre que dans le cas de l'ironie pour élaborer, au niveau théorique, une conception pongienne de l'humour. Le premier problème qui nous est posé ici, et il est de la plus haute importance, est de savoir si ces propos de Francis Ponge traduisent, dans son esprit, une véritable et claire distinction entre ces deux notions ou s'ils recouvrent peu ou prou, pour lui, le même champ d'application. Une première réponse, qui part d'une hypothèse paresseuse, tendrait à corroborer la seconde option et consisterait à dire, le cadre relâché et moins rigoureux de l'entretien aidant, que Ponge assimile plus ou moins les deux notions ou, s'il établit une distinction entre les deux termes, celle-ci n'irait guère au-delà de la perception commune que nous en avons et qui est, au reste, floue et poreuse⁶³. La seconde hypothèse, et c'est celle que nous retiendrons, consistera à prendre Ponge au mot et à tenter de cerner, autant que possible, la spécificité de la formulation humoristique au regard de l'ironie puisque si distinction il y a, lien il y a : Ponge les distingue mais, dans le même temps, les associe. Définir l'humour impliquerait donc de l'étudier dans sa relation avec l'ironie, en tant que deux modalités indissociables d'une écriture.

Pour autant, et sans doute encore davantage que pour l'ironie, la notion d'humour ne va pas de soi. La difficulté d'une définition est d'emblée augmentée par le fait que le mot ne figure (presque) pas dans les manuels de rhétorique : l'humour n'est pas une catégorie rhétorique. Le *Gradus* en propose une définition

⁶³ Cf. Simone Lecointre, "Humour, Ironie : signification et usage", in *Langue Française*, n° 103, septembre 1994, p. 103-112. Étudiant la perception de ces deux termes dans l'usage, l'auteur montre qu'« une large partie de la population francophone cultivée s'avère en difficulté quand on lui demande une définition un tant soit peu précise des deux termes, alors même qu'elle en use couramment » (p. 103-104). Alors même qu'ils ne se présentent pas comme synonymes à la conscience linguistique, leur signification en discours peut être très proche : « faits d'énonciation, marqués de l'esprit de l'énonciateur, exerçant sur une cible concrète, exerçant sur une cible concrète une verve simultanément moqueuse et drôle, drôle et moqueuse. Les deux termes peuvent alors figurer comme synonymes l'un de l'autre. » (p. 106). Et il en est de même de l'usage de ce couple dans le discours critique, ce qui conforterait encore cette première hypothèse : « Dans nombre de textes de critique en effet, l'un des deux termes est directement repris par l'autre comme s'il s'agissait d'une véritable coréférence. Critique littéraire, dramatique, mais aussi picturale, musicale, et de toutes les formes d'expression artistique : on remarque dans ce « genre » particulier la fréquence incontestable – pour ne pas dire la vogue – de ces deux mots. Leur emploi ne dénote pas toujours la plus grande précision et rend ainsi possible le jeu coréférentiel. » (p. 108).

qui n'est pas à proprement parler rhétorique : « Si l'humour est difficile à définir, c'est qu'il est le sentiment des limites de l'esprit et de la banalité des choses. On peut le décrire comme une acceptation consciente de la différence entre l'idéal et le réel, différence que l'on n'hésite pas à souligner, ce qui est une façon de se dégager »⁶⁴. Il ajoute cependant qu' « il n'est pas incompatible avec l'ironie et emprunte, par exemple, les voies de la pseudo-simulation »⁶⁵. Henri Morier⁶⁶, quant à lui, va beaucoup plus loin en assimilant les deux notions, l'humour n'étant qu'une « ironie de conciliation ». Il se heurte toutefois à « un humour qui manque d'humour »⁶⁷ et qu'il appelle « noir », terme consacré depuis l'*Anthologie de l'humour noir* de Breton.

Sans doute, pour rester toujours dans une perspective pongienne, convient-il ici encore de revenir, dans un premier temps, aux racines du mot. L'étymon latin humor est un terme scientifique, plus précisément médical, qui renvoie à la célèbre théorie des humeurs développée chez les Grecs et qui, transmise par les Arabes et recueillie par les médecins et alchimistes, conservera ses traits principaux jusqu'à la fin du Moyen-Age. Or ce rapport entre humor et humeur, inscrit dans l'étymologie même du mot, se conservera dans la plupart des langues, à l'exception notable du...français : la langue française est en effet la seule, du fait des aléas de la diachronie, à distinguer deux lexies différentes de l'étymon latin. Dans les autres langues, il s'agit donc d'un seul et même mot auquel correspondent plusieurs couches de sens et que Jonathan Pollock résume ainsi : « La strate supérieure, « une sorte de gaieté railleuse et originale » selon la définition élégamment indéfinie d'Emile Littré, se rattache au champ sémantique du rire. La strate intermédiaire inscrit humor au nombre des termes indiquant un état d'esprit, ou une disposition passagère de l'âme. La strate la plus enfouie situe les humours au niveau du corps : le mot sert à désigner tout ce qui est flux, « fluence » ou effluence à l'intérieur ou à la sortie du corps, par opposition aux « figures » ou organes,

⁶⁴ Op. cit. p. 234 .

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981.

⁶⁷ Ibid., p. 616.

lesquels constituent l'autre versant de la physiologie ancienne. »⁶⁸ Or Littré définit l'une des valeurs du mot *humeur* de la manière suivante : « Penchant à la plaisanterie, originalité facétieuse, à peu près dans le sens de l'anglais *humour* ». En empruntant ce terme à la langue anglaise au cours du XVIII^e siècle, le français n'aurait donc fait que diviser le champ sémantique réservé jusqu'alors au seul terme *humeur* puisque ce dernier englobait l'idée de « fantaisie » au XVI^e siècle et celle de « disposition à la gaieté » au siècle suivant ainsi que le remarquait Voltaire qui notait l'emploi en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille⁶⁹. Dans ces conditions, on peut supposer que cette dimension organique, corporelle de l'étymologie du mot comme son occultation dans la langue française n'ont pas échappé à Ponge quand il l'intégrait explicitement à sa méthode (ou plutôt à ses méthodes) d'écriture, dans une parenthèse significative : « (Inclusion de l'humour : grands jeux de mots) »⁷⁰, et qui se présente bel et bien comme une définition. Si le « jeu » est bien une catégorie pongienne, il convient (comme pour tous les jeux) de le prendre au sérieux : l'humour pongien apparaît ici comme un processus actif⁷¹ qui s'exerce d'abord sur la matière verbale, conçue en tant qu'*humeur*, « véritable sécrétion commune du mollusque homme », « la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps »⁷². Il n'est pas seulement le résultat ou l'effet produits par une signification particulière ; il s'inscrit dans la matière même des mots, conçus d'abord en tant que signifiants phonétiques, graphiques et surtout « épaisseur sémantique ». Si, à l'image de l'ironie, l'humour prend appui sur une certaine contradiction, en l'occurrence ici (d'abord) l'insuffisance d'un certain

⁶⁸ Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, p. 13.

⁶⁹ Op. cit., p. 39. Voir également à ce propos, Robert Escarpit, *L'humour*, Paris, PUF, 1960, p. 64-65.

⁷⁰ "My creative method", GR M, OC I, 534. La parenthèse est en effet toujours très importante chez Ponge : on verra que l'humour comme l'ironie y trouvent souvent un « lieu » de prédilection.

⁷¹ Il est à noter que c'est cette vision d'une activité pleinement consciente de la pratique humoristique qui justifia l'emprunt du mot à la langue anglaise : à l'époque élisabéthaine, notamment dans le théâtre de Ben Jonson, s'impose l'idée selon laquelle l'humoriste, au lieu de subir ses humeurs, les cultive délibérément afin de produire un effet sur les humeurs d'autrui, ce qui explique la création de deux formes verbales, *to humour* et *to humorize*. Au sens transitif, les deux verbes signifient « se conformer à l'humeur de quelqu'un ou de quelque chose » ; au sens intransitif, le premier signifie « exercer son humeur, son imagination » et le second « parler ou réfléchir avec humour, faire des remarques humoristiques. » (J. Pollock, op. cit., p. 40).

⁷² « Notes pour un coquillage », PPC, OC I, 40.

usage de la langue, cette dernière est néanmoins pour lui un donné qu'on ne peut qu'accepter (dans la mesure où on ne peut en sortir) et tenter de le transformer pour l'améliorer. La dimension comique du procédé, secondaire, n'en constitue qu'un effet : l'essentiel est dans le travail opéré sur la langue. D'autre part, il conviendrait également de s'interroger ici sur l'emploi de l'adjectif « grands » qui, simultanément, qualifie et quantifie le procédé. Il peut désigner à la fois la quantité de ces « jeux » et ainsi renvoyer à l'omniprésence de l'humour revendiquée par Ponge ; mais il peut aussi désigner leur qualité : jeu(x) sur tous les aspects des mots et jeux entre les mots, sur leurs collocations dans l'unité du texte, au-delà de l'unité minimale du mot. On peut ici, à l'instar de la « Première méditation nocturne » concernant l'ironie, s'appuyer sur la « Seconde » du même nom pour tenter de préciser cette conception de l'humour, d'autant plus que le bilan des enjeux proprement esthétiques de son œuvre y occupe une place bien plus grande que dans la première. Dans la rubrique intitulée « Histoire de mon esprit », Ponge revient sur sa période du « drame de l'expression », au début des années 1920 et note, non sans humour, à propos des « Fables logiques » : « Fables logiques ou fabulations logiques. / L'affabulation d'un texte émanant seulement des aventures sémantiques des mots qui le composent...(Non, ce n'est pas tout à fait cela, mais pas loin de cela, ce Langage absolu « se nourrissant lui-même » (J.P.), que je recherchais – avec une gravité extrême, un désespoir soutenu, aucun humour – vers 1925.) »⁷³ Ces propos, dans un texte qui réaffirme avec force le nécessaire équilibre entre parti pris des choses et compte tenu des mots⁷⁴, déplorent la quasi-gratuité d'une pratique purement spéculative du langage qui condamne, à proprement parler, à l'enfermement ; s'ils déplorent également l'absence d'humour, c'est que ce dernier est intimement lié à l'expression de « quelque chose », à une transitivité qui motive, au sens linguistique du terme, le jeu sur les mots. Déplorer son absence, c'est en faire implicitement ou explicitement l'envers positif de son écriture. La pratique humoristique de la langue ne peut trouver sa justification première et dernière (sa pertinence et son plaisir) que dans

⁷³ « Seconde méditation nocturne », *OC II*, 1188.

⁷⁴ « Il est bon qu'on ait l'intention d'exprimer quelque chose – cependant il faut tenir compte des mots. Le Compte-Tenu des Mots ferait assez bien le pendant du Parti pris des Choses. » (ibid.).

l'expression positive des « choses ». C'est une telle position qui pousse Ponge à juger sévèrement la pratique de l'humour chez les surréalistes dont il n'est pas besoin de rappeler ici la place centrale qu'ils lui accordent dans le champ esthétique. Prenant soin de rappeler que les mots sont des choses, il écrit, renvoyant dos à dos poètes et critiques :

« Rose Sélavy / « Baroque », dit-on / (les imbéciles – et spécialement les critiques littéraires). / Pourquoi baroque ? / Pourquoi pas shakespeareien, ou élisabéthain ? / Il n'y a pas plus d'humour dans le jeu de mots sémantique que de gravité, ou de vérité. »⁷⁵

On voit en quoi ce jugement renvoie à celui porté sur ses propres « Fables logiques » : l'humour ne saurait consister en un jeu gratuit sur le sémantisme des mots, aussi subtil soit-il.

Il est en revanche une référence, dans ces propos, qui ne nous semble pas totalement gratuite dans le cas de Ponge : Shakespeare et la période élisabéthaine. On connaît l'intérêt qu'il porte et l'importance qu'il accorde à l'œuvre du dramaturge anglais⁷⁶, laquelle lui fournira matière à plusieurs textes⁷⁷ et dont la figure emblématique, récurrente dans son œuvre, est celle d'Hamlet. Dans cette perspective, il nous semble tout à fait intéressant d'interroger ici cette référence à un auteur et une époque précis, d'autant plus remarquable dans un contexte qui se réfère à l'humour. Elle semble indiquer que Ponge ne méconnaît pas l'importance de la dimension comique de la tragédie élisabéthaine en général, et shakespearienne en particulier. La portée ironique de son propos qui dénonce la surévaluation de la pratique du calembour, jugée indigne du qualificatif « baroque », chez Desnos et ses compagnons, réévalue celle du théâtre anglais de la période élisabéthaine et nous invite à reconsidérer un instant la question de l'humour à travers le prisme de ce personnage si complexe d'Hamlet. S'il est à ce point important dans l'imaginaire pongien, c'est qu'il inaugure en quelque sorte son œuvre, dans le premier texte du premier de ses recueils, *Douze petits écrits*,

⁷⁵ Ibid., p. 1187-1188.

⁷⁶ Cf. « Entretien avec Francis Ponge », in *Cahiers critiques de la littérature*, n° 2, décembre 1976, en particulier les pages 9-17.

⁷⁷ Par exemple « Coriolan ou la grosse mouche », in *Lyres*, OC I, p. 456 et « Opinions politiques de Shakespeare », in *Proèmes*, ibid., p. 169.

sans pour autant y être nommément désigné⁷⁸. Cette réécriture d'une des scènes les plus célèbres du théâtre fait néanmoins de celui-ci, à l'évidence, le locuteur. Que dit-il ? Entre autres choses, et c'est la seule chose qui nous intéressera ici pour l'instant, il exige de son interlocuteur ou plutôt il lui demande, à la forme interrogative, de le considérer comme un « bouffon », mettant par là en doute la capacité ou la volonté de le considérer comme tel : « Vous est-il impossible de me considérer à chaque rencontre comme un bouffon ? » Revendication en apparence « masochiste »⁷⁹ mais qui peut s'éclairer, selon nous, si l'on considère ce qu'est la folie du personnage de Shakespeare. Hamlet est en proie aux humeurs qui dérèglent son esprit : il est, en anglais, un humo(u)r, « mais un humour tragique »⁸⁰. Or Shakespeare va mener, tout au long de sa pièce⁸¹, une réflexion sur la double signification du verbe *to act* : « jouer un rôle » et « agir ». Hamlet choisit ainsi de temporiser en assumant « une disposition clownesque » au lieu d'agir rapidement en tuant l'assassin de son père ; en se prévalant de ce rôle de bouffon à la Cour, il se donne les moyens d'agir en manœuvrant à sa guise et peut, sans crainte de représailles, émettre des vérités sur le monde corrompu dans lequel il vit. D'ailleurs, le personnage qu'il joue n'est autre que lui-même : mimant sa propre folie, il se libère, dans une certaine mesure, des puissances humorales qui l'affectent. Mieux encore, cette identification élargit le rayon d'action de ces puissances en les faisant passer au plan du langage. « La bile noire, écrit J. Pollock, alimente les assises cérébrales de sa pensée, dévie les opérations formelles qui président à la création de nouvelles phrases, déclenche des séquences inédites, des enchaînements saugrenus, des associations cocasses. Autrement dit, l'humeur se transforme en humour. »⁸² Le tragique n'est donc pas incompatible avec le comique ou, plus précisément, l'humoristique ; et l'expérience tragique du « drame de l'expression » chez Ponge ne conduit pas à l'aphasie : bien au contraire, elle

⁷⁸ Voir à ce propos, et sur l'ensemble de ce texte, Maurice Delcroix, « Le premier des Douze petits écrits », *CRIN*, n° 32, 1996, p. 105-113.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁰ R. Escarpit, *op. cit.*, p. 16.

⁸¹ Nous empruntons les analyses qui suivent à J. Pollock, *op. cit.*, p. 59.

⁸² *Ibid.*

conduira, à l'instar d'Hamlet, le poète-bouffon à cette pratique déviante, humoristique, du langage qui, si elle dénonce également la corruption du monde dans lequel il vit, ne la dissocie pas de celle du langage qu'il s'agira donc, c'est la revendication du second texte qui fait pendant au premier, de « défigurer »⁸³. Cette revendication du statut de bouffon au seuil de l'œuvre, au moment où Ponge entre, pour ainsi dire, en scène littéraire renvoie donc, comme dans le cas de l'ironie, à une posture, une théâtralité où le poète, masqué, se met en jeu, au sens dramaturgique du terme. Il nous semble qu'il ne serait pas dénué d'intérêt, dans le cadre de cette étude, de suivre, au-delà de cette période spécifique des années 1920, les continuités et les métamorphoses du poète-bouffon⁸⁴ en tant que figures de l'humour (avec donc, selon l'humeur, une coloration plus ou moins positive) et de l'ironie.

Dans ces conditions, il semble nécessaire de revenir un instant sur ce qui a déjà été dit de l'humour pongien car s'il reste difficile à cerner avec la plus grande exactitude, celui-ci, et c'est là un paradoxe des études pongiennes, a donné lieu à des études non négligeables sur lesquelles on peut, dans une certaine mesure, s'appuyer. Les travaux de Michael Riffaterre sont ici incontournables. D'un point de vue strictement théorique d'abord, celui-ci ne s'est jamais fondé, à notre connaissance, sur les déclarations de Ponge lui-même, aussi rares et laconiques soient-elles par ailleurs. La seule définition qu'il propose de la notion figure en marge, dans une note qui accompagne l'affirmation selon laquelle « l'humour est fréquent dans la poésie moderne, particulièrement française »⁸⁵, précisément pour le différencier de l'ironie : « Il n'est peut-être pas superflu de souligner les différences entre humour et ironie. Tous deux relèvent du comique et l'humour peut être brutal, parfois même aussi agressif que l'ironie ; mais l'ironie a deux niveaux de sens, l'un contredisant l'autre (...). L'humour ne présente pas ces deux niveaux. C'est une constante formelle – bizarre, amusante, une déviance gratuite,

⁸³ Voir à ce propos la notice des *Douze petits écrits* par Michel Collot, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 873-881 qui insiste sur la « tonalité foncièrement ironique » de ces textes et la pratique du jeu de mots et autres « calembours ».

⁸⁴ En ce sens que la revendication formulée dans ce texte inaugural s'adresse (aussi) au lecteur...

⁸⁵ M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 158.

du moins en apparence, par rapport à ce que le sujet nous fait attendre. À bien des égards, l'humour est un cas de conversion à l'état pur. »⁸⁶ Il semble a priori difficile de s'appuyer sur une telle définition : parler de « constante formelle » en l'affublant de qualificatifs difficilement formalisables tels que « bizarre » ou « amusante » nous paraît relever d'une certaine contradiction. Quant à la gratuité de la « déviance » humoristique, même « en apparence », elle ne relève ni de la pensée, ni de la pratique qu'en fait Francis Ponge. Plus étonnant encore, il va jusqu'à affirmer, dans un autre ouvrage, que « l'humour est un trope, et rien d'autre. »⁸⁷, sans fournir davantage d'explications, quand on sait que le terme n'a jamais figuré dans un quelconque traité de rhétorique classique, à l'exception notable des rares traités modernes précités qui, nous l'avons vu, ne le définissent certainement pas comme un trope.

Cependant, Riffaterre est amené à redéfinir la notion au cours des diverses études qu'il consacre à certains textes de Ponge dans une perspective qui rejoint partiellement ce que nous avons tenté de cerner plus haut. Il fonde ainsi l'humour sur ce qu'il conçoit comme un des universaux du littéraire, la surdétermination, laquelle se caractériserait, dans le cas de Ponge, par sa visibilité et qu'il rattache à la notion pongienne de « fonctionnement » du texte. L'humour présente, selon lui, une triple caractérisation (« visibilité », « dé-conventionalisation », « plaisir ») et se présente comme « un emploi ludique du langage (et en fait, le plus souvent, de jeux sur les mots, ou même de jeux de mots purs et simples), dont l'incongruité amuse, ce qui est le moyen de contrôler l'attention du lecteur. »⁸⁸ Il est en revanche difficile de le suivre lorsqu'il fait de ce procédé un mécanisme dérivationnel à l'origine de la totalité d'un texte⁸⁹, lequel se trouve ainsi réduit à une entité formelle (re)construite uniquement par le lecteur, selon sa capacité ou non à « rationaliser » l'humour. Dans la négative, il n'hésite pas à affirmer que

⁸⁶ Ibid., p. 236.

⁸⁷ M. Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 163.

⁸⁸ Ibid., p. 270.

⁸⁹ « Une prose de Ponge n'est jamais autre chose que l'expansion textuelle d'un mot noyau. Les caractères formels et sémantiques du texte sont dérivés de ce mot directement ou indirectement. » (ibid., 267).

« l'humour est totalement gratuit ».⁹⁰ De même, on ne peut adhérer non plus à la conclusion selon laquelle, chez Ponge, « il ne reste du fait littéraire qu'une activité métalinguistique portant directement sur le statut de l'écriture, plutôt que sur ce que le poème semble représenter. Il ne reste du texte que la pratique même de sa production. »⁹¹ Si effectivement Francis Ponge est parfaitement conscient que l'homme est enfermé dans le langage et sans illusion sur la capacité de ce dernier à représenter, il n'en demeure pas moins qu'il se définit lui-même comme « quelqu'un pour qui le monde extérieur existe »⁹² et dont la poétique tient de l'équilibre entre parti pris des choses et compte tenu des mots. Sans négliger l'apport de Riffaterre aux études pongiennes et sans préjuger des analyses qu'il livre de certains textes, il nous apparaît que les présupposés théoriques qui soutendent ses travaux limitent la portée du phénomène même s'ils font du procédé humoristique la matrice génératrice du texte.

Plus fondamentalement, on peut reprendre ici les analyses de Gilles Deleuze⁹³ qui définit l'ironie et l'humour en les envisageant dans leur rapport à la loi. L'ironie est ainsi un « mouvement qui consiste à dépasser la loi vers un plus haut principe, pour ne reconnaître à la loi qu'un pouvoir second » tandis que l'humour est le mouvement qui, à l'inverse, « descend de la loi vers les conséquences ». Si dans les deux cas on vise une « contestation », « un renversement radical de la loi », l'humour, à l'inverse de l'ironie qui procède par remontée vers un principe, « tourne » la loi « obliquement, par approfondissement des conséquences »⁹⁴. Par ailleurs, Deleuze, reprenant des analyses de Sade, dit de la loi qu'elle est « la mystification, non pas le pouvoir délégué, mais le pouvoir usurpé, dans l'abominable complicité des esclaves et de leurs maîtres »⁹⁵. À

⁹⁰ *Sémiotique de la poésie*, op. cit., p. 159.

⁹¹ *La production du texte*, op. cit., p. 285.

⁹² « Entretien avec Jean Ristat », in *Digraphe*, n° 14, 1978, p. 108

⁹³ Cf. G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Minit, 1967, en particulier les pages 71-79.

⁹⁴ Ibid. p. 77.

⁹⁵ Ibid. p. 76. La perspective deleuzienne est certes particulière mais sans aller jusqu'à dire que Ponge entretient une relation sado-masochiste à la langue (!), il nous semble que ces distinctions ne manquent pas de pertinence. Le vocabulaire pongien est d'ailleurs, à l'occasion, éloquent : à propos des paroles, il s'agit ainsi de « les violenter, les soumettre » et la langue est le « fouet de l'air » !

considérer la loi d'abord comme le pouvoir inscrit dans la langue comme code, « institution » (aussi bien littéraire), ordre « sordide » à l'image du monde qu'elle exprime et qui l'exprime, on peut envisager et lire l'œuvre de Ponge comme une pensée et une écriture de la loi. Il conviendra évidemment de revenir de façon précise sur cette question fondamentale de la poétique pongienne, maintes fois évoquée, mais on rappellera ces propos de 1967 :

« Il s'agit que le rôle positif de la poésie s'exprime enfin, qu'il ne s'agisse plus de gémissements, enfin de tout ce que Lautréamont classe, par exemple, dans les grandes têtes molles. Il s'agit du rôle positif de la poésie, que je viens de définir comme une activité qui donne les lois de la politique, de la morale. Il s'agit que la poésie soit considérée ainsi. »⁹⁶

La poésie exprime donc quelque chose, positivement ; elle est une activité, un travail de et dans la langue ; elle a un but pratique, en ce sens qu'elle conditionne la vie des hommes en fixant l'ordre politique et moral. C'est pourquoi toute parole, pour Francis Ponge, doit tendre, comme on sait, au proverbe, à la formulation impersonnelle et donc à l'universalité.

Dès lors, ironie et humour peuvent être envisagés comme deux modalités de contestation de la loi, en ce sens que l'écrire contre (qui est aussi un écrire pour) implique un renversement de la loi (pour que puisse advenir une autre loi, un nouvel ordre des choses)⁹⁷. Mais alors que l'ironie opère en substituant un discours à celui qu'elle rejette tout en feignant de l'assumer, l'humour (pongien) consiste à renverser cet ordre en s'inscrivant résolument au cœur de cette langue pour la travailler de l'intérieur, en poussant sa logique à bout, en exploitant les ressources les plus insoupçonnées des mots. C'est sans doute en ce sens qu'il faut comprendre ces propos que l'on (re)trouve dans la « Première méditation nocturne » et que Ponge rapporte directement aux propos déjà rapportés

⁹⁶ EPS, p. 26.

⁹⁷ Cette question de la loi et de sa subversion étaient, semble-t-il, au centre des débats entre Ponge et Paulhan au seuil des années 1930, ainsi que le rappelle ce dernier à son ami au moment où leurs relations sont au plus mal : « Il me semblait que ceci du moins était passé de moi à toi (ou de toi à moi, peu importe) que le subversif qui nous occupe – et le seul à vrai dire qui mérite d'exister – était un peu plus qu'une opposition à telle ou telle loi humaine, qu'il était une opposition à toute loi du monde, de la nature. Il me semblait aussi que cette opposition essentielle (auprès de laquelle toutes les autres sont misérables), nous savions déjà, sinon tout à fait comment l'exprimer, du moins où la rencontrer – et qu'elle ne pouvait être tout à fait étrangère à ce que l'on appelle bêtement la littérature. » (Corr. I, l. 122, p. 126).

concernant sa « façon d'écrire contre les mots, contre le langage », ce dernier qualifié de « Maître » (donc garant de la loi) :

« (...) mon travail sur les mots avec le Littré aboutit non pas à les respecter, mais à les respecter *outré mesure*, en respectant la totalité de leur sens sémantique. Si bien que j'abuse d'eux, au moins autant qu'ils abusent de moi : jeu d'abus réciproque, revanche. »⁹⁸

Où l'on retrouve l'obliquité (« respect » qui est en fait « abus », « revanche »), le « jeu » (confrontation qui est aussi plaisir de... déjouer) et le processus lui-même, indiqué par l'italique « *outré mesure* » (approfondissement des conséquences, selon la formule deleuzienne). Si l'on y ajoute les autres procédés du travail pongien sur les mots (en tant que potentialités également contenues dans ces mots), on a là une définition précise de l'humour. Il ne s'agit pas d'instituer un « contre-langage » mais, pour reprendre les termes de tel proème, de « ridiculis[er] les paroles par la catastrophe, - l'abus simple des paroles »⁹⁹. Pour celui qui se définit comme « professionnel de la démystification à outrance », l'humour est une « arme » de choix ; mais pas plus que dans le cas de l'ironie, il n'est pure négativité ; c'est même, dans le cas de Ponge, ce qui le distingue le plus de cette dernière : il se rattache à ce côté résolument et paradoxalement positif de cette œuvre qui fait la singularité de l'entreprise pongienne¹⁰⁰. Autrement dit, alors que l'ironie est un discours *sur* (un autre discours), l'humour est un discours *dans* (la langue, dans sa matérialité), étant entendu par ailleurs qu'ils sont tous deux des discours contre (et pour). C'est pourquoi l'humour, nous semble-t-il, est aussi et surtout à rechercher dans ce versant positif de l'œuvre, par exemple dans la pratique de l'éloge (entendu en son sens le plus large) : éloge de la Nature et de incommensurable richesse, éloge de certains lieux particulièrement chargés de sens ou de sensualité mais aussi éloge des hommes : amis, prédécesseurs illustres

⁹⁸ « Première méditation nocturne », op. cit., p. 1182.

⁹⁹ PR, OC I, 175. Ou encore : « Il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin ». (« Les écuries d'Augias », ibid., p. 192).

¹⁰⁰ G. Deleuze, op. cit. p. 75, écrit : « Le pseudo-sens du tragique rend bête ; combien d'auteurs déformons-nous, à force de substituer un sentiment tragique puénil à la puissance agressive comique de la pensée qui les anime. Il n'y a jamais eu qu'une manière de penser la loi, un comique de la pensée, fait d'ironie et d'humour. »

et admirés, amis artistes (peintres le plus souvent) mais aussi éloge de l'homme, de l'homme créateur et (re)créé par un langage revivifié.

Ironie et humour entrent donc dans une nécessaire relation dont il conviendra d'examiner les relations et qu'on peut envisager, dans une perspective plus générale, comme deux manifestations de ce que Philippe Hamon appelle « l'écriture oblique »¹⁰¹. Et si Francis Ponge leur accorde une telle importance dans son écriture (« à chaque instant », « dans tous mes textes »), nous faisons l'hypothèse que cette pratique du discours « oblique » couvre tout le champ de sa poétique : à la fois rhétorique, esthétique et éthique. On interrogera donc de manière générale le discours « oblique » de l'œuvre de Francis Ponge, ce qui impliquera, nécessairement, de distinguer des catégories sans pour autant verser dans une démarche purement illustrative où l'œuvre serait simple prétexte à la confirmation d'une grille préétablie ; bien évidemment, cette catégorisation sera commandée par et uniquement par l'œuvre : elle couvrira donc les divers aspects des trois niveaux de l'écriture « oblique » que nous venons de distinguer . Autant de directions susceptibles de contribuer à une meilleure connaissance de l'écriture pongienne.

A un premier niveau, on entendra donc « écriture » en termes de stratégies discursives à l'œuvre dans les textes, ce que Ponge nommerait, en son sens premier et originel, « rhétorique ». En somme comment se met en place, dans la variété des dispositifs textuels, une véritable rhétorique de l'ironie et de l'humour. On fera notamment la part entre les nombreuses formulations théoriques et les pratiques dans les textes plus proprement « poétiques », en dépit du refus pongien d'une telle partition, ce qui n'empêchera pas, comme on le verra, une analyse rhétorique parfois fructueuse des textes critiques, Ponge faisant ce qu'il dit et disant ce qu'il fait. On s'attachera à montrer comment cette rhétorique oblique déjoue le « magma poétique » en même temps qu'elle participe du renouvellement, ardemment souhaité et appelé par Ponge, de la vieille rhétorique dont les figures euclidiennes ne peuvent plus rendre compte de notre nouvelle perception du monde. A un second niveau, on envisagera l'écriture oblique comme phénomène

¹⁰¹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

textuel global : alors qu'au premier niveau, elle se présente sous formes de figures en des points stratégiques du texte, elle affecte ici le dispositif textuel lui-même dans son ensemble. C'est le second champ d'application que Ponge attribue à la rhétorique dans la (trop) célèbre formule qui exige « une rhétorique par objet » (texte). On s'intéressera donc, entre autres, aux genres du discours oblique en tant qu'ils sont contestation ou renversement de genres ou discours poétiquement institués (ou en passe de l'être), qui « travaillent » le texte pongien et que celui-ci (re) travaille à son tour ou, au contraire, invente de toutes pièces . Cette seconde rhétorique, solidement appuyée sur les nombreuses formulations théoriques qui sont (elles aussi) autant d'arts « poétiques » en acte, nous mènera ainsi sur la voie d'une esthétique du discours oblique. Cet ensemble constituera la partie centrale de notre étude.

La première partie, quant à elle, s'attache à l'étude de la mise en place d'une posture ironique et des conditions qui la rendent possible à travers l'examen de la production pongienne antérieure à l'élaboration de la poétique du parti pris, aussi bien sur un plan théorique que pratique. Cette période marquée par la crise du « drame de l'expression » et hantée par la figure du bouffon nous semble essentielle quant à la constitution d'une stratégie oblique en ce qu'elle manifeste l'intense recherche linguistique de Ponge et, partant, l'élaboration des outils rhétoriques de cette écriture oblique qui seront développés par la suite.

Enfin, la troisième partie sera consacrée à ce qui se présente comme l'horizon du texte, en tant qu'il est porteur d'un projet qui est, invariablement chez Ponge, politique et moral, éthique. L'ironie ne doit pas seulement être pensée en termes de stratégies discursives : elle est également une notion philosophique et existentielle. La posture ironique universelle explicitement revendiquée par Ponge est, en même temps qu'une opposition, une position qui engage une vision du monde et de la place y dévolue à l'homme.

PREMIERE PARTIE

Conditions et constitution d'une posture ironique

Prologue : au commencement était l'ironie.

Pour mieux appréhender l'importance de l'ironie chez Ponge et le rôle qu'il entend lui faire jouer, on remontera d'abord à sa genèse pour la saisir dans ses premiers développements, telle qu'elle s'élabore, théoriquement et pratiquement, dans les textes de jeunesse. Pour ce faire, et avant même de s'intéresser aux textes proprement dits dans lesquels elle s'élabore, il peut être utile de s'intéresser d'abord à la personne ou plutôt à la personnalité de l'auteur : après tout, si l'ironie est nécessairement marquée d'une certaine intentionnalité, elle se trouve de fait inséparable de la figure de l'ironiste qui l'exerce. Or, avant même ces premiers écrits des années 1920, Ponge semble avoir parfaitement pris conscience des enjeux d'une notion qui est d'emblée pour lui une activité, une pratique revendiquée, si l'on en croit les propos de ce texte non repris en recueil, daté de janvier 1919, que son titre, « Premier essai d'analyse personnelle »¹⁰², désigne explicitement comme une tentative d'introspection, de saisie de soi par soi et qu'il convient de citer un peu longuement ici :

« Je lèverai les yeux vers les folies sentimentales, les dissymétries fatales, sans trembler, sans crainte qu'une force me pousse toujours vers elles, comme auparavant, toujours plus haut et plus seul et plus tourmenté, et plus impuissant à penser et à vivre. De ce spectacle je retiendrai profondément l'impression dramatique de l'existence, de l'histoire individuelle. Mystère, tragédie, œuvre d'art passionnante : une vie d'homme ! Je baisserai ma lunette critique vers le fade équilibre des médiocrités de bon sens, à mes pieds; je rirai du sérieux quelconque de ces gens, grouillants méthodiquement dans la plaine, donnant toute leur attention à ce qu'ils font, persuadés que ces choses qu'ils font sont dans l'ordre de ce qui doit être fait, qu'elles sont bien ainsi, naturelles, mais néanmoins méritoires et assez importantes.

Je connaîtrai l'enthousiasme et l'antienthousiasme (l'ironie), et je vivrai raisonnablement selon Schopenhauer car, a-t-il dit : “ La vie d'un homme prise dans son ensemble est une tragédie, prise dans ses détails une comédie. ”

Il ne doit pas y avoir de place pour le sérieux : pas de milieu : se *passionner* pour la vie considérée dans son ensemble dramatique, pour l'Art, la Sociologie, la Politique — ou bien *ironiser* sur chaque détail. Dans ces deux attitudes qui alternent chez tout véritable artiste, est la vérité. Le sérieux, loin d'être de la réflexion est de l'irréflexion, de la bêtise.

Pourquoi ne pas rire du moment qu'on ne pleure pas, ou qu'on ne frissonne pas d'enthousiasme ? C'est grotesque. »¹⁰³

¹⁰² PAT, 27-32.

¹⁰³ Ibid., p. 31-32.

Pour mieux cerner les enjeux des propos que nous rapportons ici, il faut d'abord rappeler le dispositif textuel dans lequel ils s'inscrivent. Cet « essai » qu'on attendrait d'un seul tenant et où le « je » désignerait sans ambiguïté possible, comme dans l'écriture autobiographique, l'auteur clairement identifié, emprunte en fait le détour de la fiction. Le texte se présente en effet comme le dialogue entre deux personnages dont les noms, Nogères et Reusal, réfèrent de façon détournée à l'auteur¹⁰⁴. Ponge se dédouble (doublement) pour porter un double regard sur lui-même. L'auto-analyse se fait obliquement, par le truchement d'une fiction où l'auteur, qui n'est pas encore entré sur la scène littéraire, se met lui-même en scène.

Le personnage entend se placer à une certaine hauteur de vue¹⁰⁵, une position qui lui permettra - le passage est au futur car il définit avant tout un programme - d'adopter tour à tour deux attitudes, deux regards sur le spectacle qui s'offre à lui et qu'il oppose nettement. La première, placée sous le signe ascendant, relève de la passion, de la déraison (« folies sentimentales », « dissymétries fatales ») mais sur laquelle est porté un regard distancé, maîtrisé. Ce qui constituait un tourment existentiel et une véritable perdition, tout en s'imprimant dans l'esprit, semble désormais faire l'objet d'un « enthousiasme » contrôlé. Ce que dessine en effet le premier paragraphe, ce n'est ni plus ni moins qu'une figure romantique en convalescence¹⁰⁶, avec certes tous les traits qui la caractérisent et que l'accumulation donne ici tout d'un bloc (hauteur, solitude, tourmente, mal de vivre) mais bien tempérée. À l'inverse, la seconde attitude, dans un mouvement descendant, met en valeur sa supériorité intellectuelle vis-à-vis d'un « ordre » des choses jugé bien trop conventionnel et consensuel pour être porteur d'un quelconque intérêt; alors que le premier mouvement était axé sur

¹⁰⁴ Nogères est le pseudonyme choisi par Ponge pour signer ses premières publications et Reusal est l'anagramme du patronyme de sa famille maternelle, les Saurel.

¹⁰⁵ Juste avant notre passage, Nogères, dont l'obsession est de maintenir l'équilibre auquel il est parvenu grâce, selon lui, aux quelques mois d'abrutissement militaire qui l'ont empêché de sombrer dans une folie totale, précise le point d'observation qui sera le sien : « Moi, je veux rester à mi-côte pour bâtir mon observatoire, et mon palais de travail. »(ibid., p. 31).

¹⁰⁶ Le reste du texte insiste notamment sur la fragilité de l'équilibre auquel est parvenu Nogères, pas complètement guéri de sa « maladie » (« Ma crainte est de briser mon pauvre équilibre tout neuf, si fragile, à peine cristallisé...Je suis gauche et inquiet vis-à-vis de lui. », p. 30-31).

« l'histoire individuelle » d'un sujet en proie à l'exaltation démesurée mais dont l'expérience se résorbe finalement dans « une vie d'homme ! » (au sens le plus noble du terme), cette seconde étape (ou phase) met l'accent sur sa relation aux autres; relation « critique » dans la mesure où « ces gens » (le démonstratif marque un certain mépris) sont, aux yeux de Ponge, dupes d'eux-mêmes parce que dupes de leurs pratiques et contribuent ainsi au fonctionnement et à la consolidation du « fade équilibre des médiocrités de bon sens », réduits à l'état de vermine, « grouillants méthodiquement dans la plaine » de l'indifférenciation¹⁰⁷. Cette relation critique s'exerce selon une modalité qui est ici exprimée par l'opposition de deux termes, le « rire » et le « sérieux », la moquerie joyeuse face à la médiocrité et à l'imposture de ceux qui, pour ainsi dire, se prennent trop au sérieux.

Ces deux attitudes diamétralement opposées, Ponge les désigne, dans le paragraphe suivant, par deux termes (« l'enthousiasme et l'antienthousiasme ») dont le second, construit par simple préfixation du premier, est un néologisme qu'il corrige aussitôt, dans une parenthèse rectificative, par le terme « ironie ». Si l'on se rappelle les termes employés dans la lettre à Groethuysen à propos du « Galet », on ne peut manquer d'être frappé par la similitude du vocabulaire employé et la permanence de deux postulations intimement liées et néanmoins contradictoires, l'enthousiasme et l'antienthousiasme, la passion et la raison, la métaphore¹⁰⁸ et l'ironie. Cette liste ne serait cependant pas complète si l'on n'ajoutait pas ici : la tragédie et la comédie. Car ce qui est également mis en avant ici, c'est le modèle théâtral, à travers une dramaturgie où se mêlent, indissolublement, tragique et comique, drame et rire. Si, pour justifier le nouveau mode de vie qu'il entend mener, il se fonde sur la sagesse du philosophe, en l'occurrence Schopenhauer, les propos de ce dernier fondent eux-mêmes sa vision

¹⁰⁷ On peut raisonnablement penser que cette critique sévère vise aussi bien un ordre social honni qui réduit les hommes à de pures fonctions d'un système qui les dépasse tout en les persuadant de leur utilité qu'une certaine catégorie d'artistes, d'écrivains dont les pratiques relèvent au mieux d'un académisme terne et sans relief et dont l'auto-satisfaction ne contribue pas peu à leur ridicule.

¹⁰⁸ En ce sens que Ponge, dans la lettre à Groethuysen, lie explicitement passion et métaphore et accompagne son propos de cette citation de Voltaire : « La tragédie admet les métaphores, mais non pas les comparaisons : pourquoi ? Parce que la métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion; les comparaisons n'appartiennent qu'à l'esprit. » Le texte n'est d'ailleurs pas avare de ces métaphores.

de l'existence humaine sur une bipartition qui est celle de l'opposition entre ces deux genres théâtraux majeurs que sont la tragédie et la comédie et que le dernier paragraphe va entériner sous la forme de deux postures opposées et complémentaires, propres à tout artiste.

Ce qui est tout d'abord remarquable ici, au-delà du contenu, c'est la tournure impersonnelle du propos qui confère une portée universelle à ce qui se présentait de prime abord comme une « analyse personnelle » : Ponge énonce une loi - pour ne pas dire un manifeste - qui distingue trois « attitudes » dont deux, situées à chaque extrémité de cette échelle ou organisation tripartite, relèvent d'une position (ou posture) proprement artistique, à l'exclusion (paradoxalement) de la voie du milieu, dite « sérieuse ». Ces deux attitudes générales, qui ne sont pas véritablement opposées mais placées sur un pied d'égalité, équivalentes dans un système d'alternance (et non d'alternative), sont exprimées à l'aide de deux verbes à l'infinitif : « se passionner » et « ironiser ». On passe ainsi d'un état à une action et leur différence se situe au niveau des modalités et du champ d'action vis-à-vis de leur objet, exactement inverses : alors que la passion suppose l'adhésion la plus totale et la plus inconditionnelle à la vie, dans toutes ses dimensions certes mais considérée comme une globalité, « dans son ensemble », l'ironie, elle, implique la distance la plus grande, la plus extrême en même temps qu'elle s'exerce « sur chaque détail » de cet ensemble. Autrement dit, alors que la passion procède spontanément (et nécessairement) par synthèse, l'ironie est consciemment (et forcément) analytique. Si dans les deux cas, c'est bien une forme de radicalité qui est prônée ici et où le juste milieu, improprement nommé, n'a de fait pas sa place, les deux processus ne se situent cependant pas exactement au même niveau : leur alternance n'a de sens que dans la mesure où elle exprime également et simultanément un rapport logique, qui est ici de subordination. Dans la vie comme dans les propos de Ponge, la passion est première et l'ironie, qui est son pendant réflexif, exerce une prééminence soulignée ici par la conclusion qui propose de faire du « rire » ironique, en dehors des moments d'enthousiasme, la condition pérenne de l'artiste. Par ce mouvement de retour qui la caractérise et en ce qu'elle s'attache au « détail », l'ironie relève, sans doute davantage que la passion, du temps de l'écriture. En ce sens, elle est, aux yeux du jeune Ponge, l'instrument à la

fois indispensable et privilégié de « tout véritable artiste », celui qui permet de tempérer et de contrôler le flux passionnel dans ses moindres détails, tout comme de dénoncer l'imposture de l'ordre imposé par le sérieux, celui de la « bêtise ». Elle est cette « lunette critique » qui, placée à bonne hauteur (« à mi-côte »), permet de regarder tranquillement, sereinement, aussi bien vers le bas que vers le haut. L'ironie ainsi conçue est une stratégie pleinement consciente et calculée : pour qui travaille la matière verbale, elle est donc d'abord une rhétorique. Et l'enjeu est on ne peut plus « sérieux ». En effet, il ne s'agit pas ici d'opposer l'ironie au sérieux mais plutôt de différencier, de dissocier ce que la doxa envisage comme un couple intangible et, aux yeux de Ponge, parfaitement usurpé : « sérieux » e(s)t « vérité ». Tout se passe comme si à l'impératif catégorique « il faut être sérieux » répond le non moins catégorique « il ne doit pas » qui renverse radicalement la hiérarchie des discours quant à leur aptitude et leur prétention à se faire porteurs de « vérité ». La posture ironique pour le jeune Ponge, loin d'occulter la « vérité », semble être donc la condition même de son émergence.

Ces propos de 1919 ne peuvent manquer de nous rappeler ceux que nous rapportions au seuil de cette étude, datés de 1983, où Ponge insistait sur la présence, « à chaque instant » et « dans tous [ses] textes », de l'ironie (et de l'humour), comme elle s'exerce ici « sur chaque détail », et permettent de mesurer la permanence et la fidélité aux intuitions premières. Entre ces deux dates, on tentera d'explorer les modalités de l'écriture ironique et, plus généralement, du discours oblique.

I.1. Portrait du poète en bouffon.

Si le modèle dialogique – et, nous le verrons, singulièrement théâtral – semble revêtir une telle importance aux yeux du jeune Ponge, c'est sans doute qu'il peut, davantage qu'aucun autre, figurer, mettre en scène l'expérience singulière et fondatrice de ce qu'il désignera, quelques années après notre texte, comme le « drame de l'expression ». Les propos du texte de 1926 qui porte ce

titre¹⁰⁹permettent de mieux cerner les implications d'un tel « drame ». Il y est question d'une véritable scission entre le sujet et le « monde », du fait de l'impossibilité pour le premier de donner corps à ses « pensées les plus chères », c'est-à-dire à les exprimer de telle façon qu'elles deviennent « communes » à ce dernier¹¹⁰. Les pensées non seulement demeurent « étrangères » au monde, mais encore au sujet lui-même, réduit à la déploration toute théâtrale de son impuissance tragique (ou dramatique) : « Hélas ! Le puis-je ? Elles me paraissent étranges à moi-même. »¹¹¹ Tout se passe pour le sujet comme s'il se trouvait dans une double situation d'étrangeté ou d'extranéité vis-à-vis de ses propres paroles, dans la mesure où elles ne permettent ni d'exprimer son rapport monde, ni d'y inscrire sa singularité. La dernière phrase du texte résume bien une telle situation :

« Une suite (bizarre) de références aux idées, puis aux paroles, puis aux paroles, puis aux idées. »¹¹²

La relation des « idées » aux « paroles » et inversement, dont l'adjectif « bizarre » souligne une nouvelle fois l'étrangeté, fonctionne comme un système ou un circuit qui tourne à vide. Le terme « suite » comme la répétition de l'adverbe « puis » indiquent une succession, des bonds successifs et arbitraires des unes aux autres et non pas une véritable relation de nécessité entre pensée et langage. De fait, on peut observer ici que le sujet (« je ») comme le monde se trouvent exclus de ce système en vase clos. Cette impossibilité du sujet à se reconnaître dans ses propres paroles souligne précisément leur impropriété et, consécutivement, le sentiment de trahison induit par l'écart impossible à combler entre l'intime de ce qui est à dire et l'étrangeté de ce qui est dit. Une telle situation implique et appelle, pour qui refuse catégoriquement d'être réduit au silence, une réponse par laquelle le sujet puisse tout à la fois s'exprimer mais ne pas se retrouver dupe des paroles. Aussi, l'ironie revendiquée, dans le « Premier essai d'analyse personnelle », comme l'une des deux postulats fondamentales, au côté de la passion, avant d'être une figure de rhétorique ou un ensemble de stratégies discursives, trouve à s'incarner dans

¹⁰⁹ « Drame de l'expression », PR, OC I, 175-176.

¹¹⁰ Ibid., p. 175.

¹¹¹ Ibid., p. 176.

¹¹² Ibid.

une figure privilégiée, à la fois historiquement avérée et emblématique d'un certain genre théâtral : celle du bouffon. Cette figure complexe, qui aura des prolongements tout au long de l'œuvre, se fait prédominante dans les textes des années 1920 et condense les enjeux tragi-comiques de la conquête de l'expression tels que les affronte alors Francis Ponge.

I. 1. 1. Un objectif : « défaire le sérieux ».

Qu'entend véritablement le jeune Ponge lorsqu'il évoque la question du « sérieux » et qu'il rejette si radicalement en ce qu'il représente à ses yeux le mal par excellence, le danger absolu pour la vie et l'œuvre de l'artiste ? Le sérieux, nous dit-il, est de l' « irréflexion », de la « bêtise », ennemi de la réflexion et de la création. On pourrait a priori considérer ces propos comme datés, produit de l'esprit d'un jeune homme pas vraiment parvenu à maturité, dont l'œuvre est encore inexistante et au demeurant lui-même assez instable, comme en témoigne le ton général du texte dont ils sont tirés. La dénonciation du sérieux serait au mieux la manifestation d'un certain dandysme lié à l'esprit rebelle d'une jeune bourgeois cultivé et cultivant une certaine aristocratie de l'esprit qui est, par nature et par définition, anticonformiste. Or il est symptomatique de voir la question resurgir au premier plan quelques années plus tard, au moment du « drame de l'expression ». L'apparition de la figure du poète en bouffon coïncide en effet avec l'expérience fondatrice de ce drame que constitue l'infidélité des moyens d'expression. En ce sens , défaire le sérieux, c'est tout autant déjouer la tentation du tragique qu'échapper à la médiocrité du commun.

Dans cette perspective de renversement radical, un texte comme « Le sérieux défait » joue un rôle tout à fait emblématique de cette entreprise de déconstruction de l'imposture d'un discours en ce qu'il va réaliser très exactement le programme annoncé par son titre. Bien que ne relevant pas à proprement parler du genre théâtral, il procède néanmoins à une véritable mise en scène de la parole :

Le sérieux défait

A Charlie Chaplin

« “ Mesdames et messieurs, l'éclairage est oblique. Si quelqu'un fait des gestes derrière moi qu'on m'avertisse. Je ne suis pas un bouffon.

Mesdames et messieurs : la face des mouches est sérieuse. Cet animal marche et vole à son affaire avec précipitation. Mais il change brusquement ses buts, la suite de son manège est imprévue : on dit que cet insecte est dupe du hasard. Il ne se laisse pas approcher : mais au contraire il vient, et vous touche souvent où il veut; ou bien, de moins près, il vous pose la face seule qu'il veut. Chassé, il fuit, mais revient mille instants par mille voies se reposer au chasseur. On rit à l'aise. On dit que c'est comique.

En réfléchissant, on peut dire encore que les hommes regardent voler les mouches.

Ah ! mesdames et messieurs, mon haleine n'incommode-t-elle pas ceux du premier rang ? Était-ce bien ce soir que je devais parler ? Assez, n'est-ce pas ? vous n'en supporteriez pas davantage.“ »

Ce texte de 1924 écrit pour le numéro du *Disque vert* consacré à Charlie Chaplin et dédié par Ponge au plus grand comique de son temps a déjà fait l'objet d'une analyse convaincante par Benoît Auclerc qui insiste sur « la présence à la fois embarrassante et libératrice du corps dans le discours »¹¹³ et dont nous reprenons ici les acquis essentiels, mais que nous voudrions relire à la lumière de la perspective qui est la nôtre. Il nous semble en effet relever d'une double pratique du discours oblique, étroitement liés ici : l'ironique et l'allégorique. Dans le premier cas, l'ironie consiste à mettre en scène le discours sérieux de telle façon qu'il se trouve (par) lui-même ridiculisé. L'adresse du début nous place en effet dans le cadre de la conférence, lieu par excellence où s'exerce et se déploie le discours sérieux. Mais d'emblée le conférencier, au lieu de s'exprimer, exprime son inquiétude quant à la possibilité même de tenir un discours sérieux dans les circonstances qui sont les siennes, remettant en cause le sérieux d'une partie de son auditoire et revendiquant, par la négative, son statut qu'il oppose à celui du « bouffon ».

Dans le second paragraphe, qui constitue le corps de la conférence et le cœur du discours sérieux, l'ironie semble opérer dès la première phrase : le ridicule réside déjà dans l'incongruité établie par les deux points entre le cadre sérieux et docte de la conférence exprimé par la solennité de l'adresse (« Mesdames et

¹¹³ Benoît Auclerc, *Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute (1919 - 1958)*, thèse de doctorat de 3ème cycle, Lyon II, 2006, p. 26-27.

Messieurs ») et l'objet dérisoire de cette conférence, la mouche, dont il est paradoxalement mais solennellement dit que la « face » est « sérieuse ». Cette phrase sonne comme un avertissement à l'adresse du public et vise à prévenir une réaction que le conférencier ne semble pas méconnaître et à laquelle il s'attend. Le reste de la conférence, consacré aux agissements de la mouche, décrit une situation comique, celle d'un homme aux prises avec les « mille » facéties de cet insecte particulièrement agile et tenace mais le discours sérieux de la conférence, fondé sur le commentaire (« On rit à l'aise. On dit que c'est comique. »), neutralise son effet et met en évidence son inadéquation à son objet. Le dernier paragraphe, qui fait écho au premier en substituant à la conférence proprement dite l'évocation des conditions matérielles qui ne la rendent plus possible, opère le renversement ironique : la mauvaise haleine de l'orateur, émanation de son corps, « défait » son discours sérieux et le rend acteur, « bouffon » bien malgré lui, de l'objet de son discours : il s'agit d'une ironie de situation¹¹⁴. Mais c'est là également sa chance : l'envers positif de cette ironie est qu'elle lui permet, paradoxalement, d'échapper au ridicule d'un discours sérieux sur le comique. Les conditions d'énonciation du discours permettent ainsi de réaliser ce que le discours lui-même n'a pu réaliser en suppléant à son efficace.

Pour autant, le comique ne signifie pas, dans son fond, l'absence de sérieux. Si la stratégie d'ensemble du texte vise à déconstruire un esprit de sérieux ici hors de propos, il ne faut cependant pas oublier le genre dans lequel s'inscrit explicitement ce texte : l'apologue requiert en effet une lecture « allégorique » et n'a de raison d'être qu'en tant qu'il nous délivre une leçon. D'emblée, le conférencier nous avertit : « l'éclairage est oblique », et il est ici double. A l'obliquité de l'ironie se greffe et se superpose celle de l'allégorie : la description de la situation matérielle de la communication peut se lire, dans cette perspective, comme un discours réflexif à usage du lecteur sur les conditions et modalités de réception du texte. Selon la traditionnelle inversion des rôles, le « bouffon », double de l'écrivain, a donc quelque chose de « sérieux » à nous dire, qui s'exprime ici par le point de vue adopté dans la description de la mouche. Comme cela a été souligné

¹¹⁴ Ou ironie du sort, en ce sens que le personnage - orateur se retrouve très exactement dans la situation à laquelle il voulait très précisément échapper.

par Michel Collot¹¹⁵, Ponge, contrairement au discours de la fable classique qui prêtait aux animaux des comportements humains, adopte le point de vue de la mouche et le mépris dont elle a pu faire l'objet chez La Fontaine dans « Le Coche et la Mouche » est ici réparé en ce que le texte souligne sa logique propre et partant son autonomie. Cette réhabilitation se fait au moyen d'un contre - discours qui se veut en apparence celui de l'opinion commune et donc propre à emporter l'adhésion du public mais dont on doit comprendre qu'il est faux. Ainsi des mouvements en apparence désordonnés de l'insecte (« **on dit que** cet insecte est dupe du hasard ») qui ne doivent certainement rien au « hasard »; et de même pour ce qu'on considère comme une banale situation comique (« **On** rit à l'aise. **On dit que** c'est comique. ») qui met en valeur, aux dépens des hommes, l'agilité de l'insecte et sa capacité concertée à se poser et se positionner pour s'imposer selon les circonstances où il évolue, sans jamais donner prise : s'il « ne se laisse pas approcher », il « vous touche souvent où il veut » et « vous pose la face seule qu'il veut ». L'ironie de la formulation réside ici dans l'ambiguïté entre le discours consensuel du lieu commun porté par l'indéfini « on » qui semble inclure le locuteur et la distance sous-jacente du locuteur vis-à-vis de ce même discours sous-tendue par la forme du discours rapporté. La dernière phrase consacrée à la mouche, par sa brièveté et la formule introductive « En réfléchissant », semble fonctionner comme la leçon de l'apologue : ici il ne s'agit pas de marquer ses distances avec un discours (« on dit que ») mais d'en proposer un nouveau, dans lequel le locuteur est partie prenante (« on peut dire encore »)¹¹⁶ et qui fait du comportement ou façons d'être de la mouche un modèle de liberté pour les hommes, prisonniers qu'ils sont des représentations induites par des discours préconstruits ou préfabriqués, vecteurs de préjugés et donc à même d'occulter la vérité. Contrairement à la mouche qui « vole à son affaire » selon des principes qui lui sont propres et adéquats, les hommes, dont on souligne la passivité au regard de l'insecte (« les hommes regardent voler les mouches »), sont donc dupes de leur paroles, incapables de voir la vérité des choses parce qu'incapables de (re)mettre

¹¹⁵ M. Collot, dans la notice de « Le sérieux défait », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 888.

¹¹⁶ On peut penser ici que, sous couvert de simple ajout, l'adverbe « encore » indique plutôt une proposition inverse des précédentes.

en question les paroles dont ils usent et dont la prétention est ici ridiculisée : les jugements portés sur les agissements de la mouche et leurs conséquences renvoient les hommes à leurs propres inconséquences quant à leur relation aux paroles. Cette vérité, qui se lit en creux dans le discours du malheureux orateur , donne rétrospectivement toute leur légitimité et leur « sérieux » (entendu cette fois au sens de « vérité ») aux paroles du « bouffon ». La situation comique dans laquelle il se retrouve n'oblitére pas le sérieux de la leçon de l'apologue : le corps se joint à la parole¹¹⁷ pour produire une communication efficace. L'opposition entre l'homme et l'animal, sur laquelle, parmi d'autres, s'appuie l'esprit de sérieux, se trouve déconstruite par l'ironique et l'allégorique qui interrogent en même temps, obliquement, la vérité des choses et des discours, qui posent la question du « dire », du comment dire et du dire vrai.

I. 1. 2. Un modèle : Hamlet.

Une telle perspective peut également se lire dans un autre texte, tout aussi emblématique puisqu'il est le premier de ce premier recueil et auquel « Le sérieux défait » semble directement faire écho. Du fait de ce positionnement qui le surdétermine dans l'économie générale du recueil, il mérite une attention toute particulière pour mesurer l'importance de l'ironie et de la figure du bouffon qui l'incarne :

« Excusez cette apparence de défaut dans nos rapports. Je ne saurai jamais m'expliquer.

Vous est-il impossible de me considérer à chaque rencontre comme un bouffon ? Je ris maintenant d'en parler d'une façon si sérieuse, cher Horatio ! Tant pis ! Quelconque de ma part la parole me garde mieux que le silence. Ma tête de mort paraîtra dupe de son expression. Cela n'arrivait pas à Yorick quand il parlait. »¹¹⁸

¹¹⁷ On peut d'ailleurs remarquer que ce qui place l'orateur dans la situation du bouffon, sa mauvaise haleine, emprunte le même canal que ses paroles, la bouche.

¹¹⁸ DPE, OC I, p. 3.

Ce petit texte daté de la même année que le précédent mais dont la rédaction s'est poursuivie sur l'année 1925 a également été publié dans *Le Disque vert* avant d'être repris en pièce liminaire des *Douze petits écrits*, sous le titre « Une réplique d'Hamlet »¹¹⁹. Ce titre et les guillemets qui accompagnaient la version préoriginale indiquaient plus explicitement une situation de discours¹²⁰, comme dans « Le sérieux défait », et faisaient clairement du personnage éponyme de la pièce de Shakespeare le sujet de l'énonciation. D'autre part, comme le souligne Maurice Delcroix¹²¹, l'importance quantitative accordée dans le texte au célèbre dialogue de Hamlet avec le crâne de Yorick (Acte V, scène 1) est telle qu'on peut à bon droit le considérer comme une réécriture de l'épisode shakespearien, d'autant plus que l'hypotexte est ici, pour reprendre la terminologie de Riffaterre, « obligatoire » tant il appartient aux fondamentaux d'une culture commune.

Dans la mesure où il prolonge, comme le texte suivant d'ailleurs, la dédicace initiale à Jean Paulhan, il est toujours possible de le référer aux « rapports » avec son mentor. Mais sans nier cette dimension du texte, il semble plus pertinent de prendre au mot l'ambiguïté, dans l'adresse initiale, de la deuxième personne du pluriel (« Excusez ») qui fait de toute communication verbale, en tant que production et réception, un malentendu¹²². Il convient en effet ici de mettre en rapport les deux parties du texte. La première, constituée de deux phrases juxtaposées mais dont le rapport logique est sous-jacent, fait naître l'écriture d'une situation d'incommunication. Tout en le déplorant, elle porte un jugement rédhibitoire (« jamais ») sur l'impossibilité d'une parole efficiente, c'est-à-dire capable à la fois d'exprimer pleinement et vraiment le sujet parlant et, d'autre part, d'être comprise, reçue en tant que telle. Ce paradoxe d'une communication voulue mais clairement assumée sinon comme impossible, en tout cas toujours insatisfaisante, est à mettre en relation avec la seconde partie du texte dont la

¹¹⁹ *Le Disque vert*, 3^e année, 4^e série, n^o 2, 1925.

¹²⁰ Entrée en matière paradoxale : la série des « écrits » s'ouvre par une prise de parole et l'interpellation d'un interlocuteur.

¹²¹ Maurice Delcroix, « Un intertexte évident : Hamlet et le premier des *Douze petits écrits* », *CRIN*, n^o 32, 1996, p. 106.

¹²² Sur cette expérience fondatrice de l'écriture et sur les *Douze petits écrits* en général, voir J. M. Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1988, p. 30-43.

tonalité contraste singulièrement avec la précédente. À la déploration et à la posture d'infériorité qui l'accompagnent succède et s'oppose ici une tonalité revendicative, pour ne pas dire vindicative. Celle-ci en effet répond à ce constat d'impuissance par un second paradoxe qui affirme la suprématie du sujet sur la conséquence possible d'une telle situation (le silence) et le fonde en tant que sujet parlant (écrivain) : « Quelconque de ma part la parole me garde mieux que le silence. » Il s'agit donc de parler malgré tout, quitte à paraître (plus tard) « dupe de son expression ». Allons un peu plus loin : « paraîtra » et non pas sera : en substituant une possible perception déformée de la réalité de son l'expression, le sujet instaure une distance avec son interlocuteur qui est celle de l'obliquité et se met en jeu en (se) jouant de ses paroles. D'où sa revendication, à l'ouverture du paragraphe et à la forme interro - négative, comme une invitation pressante pour son interlocuteur à le considérer (à l'entendre et à le lire) exclusivement (« à chaque rencontre ») et sérieusement dans ce rôle. La phrase suivante confirme et complète cette revendication en instaurant une seconde distance, interne, entre le sujet et son propre discours (ou ses propres paroles); distance qui n'affecte pas le fond (sérieux) du discours, lequel ne change pas, mais la façon de l'envisager et de l'exprimer. En substituant le rire à la parole « si sérieuse », il fait du premier non pas seulement une modalité de son discours mais son discours proprement dit : la parole comme rire, le rire de la parole pour déjouer le sérieux, c'est-à-dire le drame de toute expression. Rire qui advient dans le moment même de l'énonciation, l'adverbe « maintenant » indiquant, autant et davantage qu'une distance temporelle garante du dépassement d'une situation jugée auparavant dramatique, un présent de l'énonciation qui fait du rire un avènement et un événement inscrits dans la profération de la parole et que vient souligner le point d'exclamation final. Le « fatalisme facile »¹²³ de l'expression « Tant pis ! », elle-même affublée du point d'exclamation, vient confirmer cette revendication d'une dérision à tout propos. Il n'est pas dit que, dans ce jeu de dupes, l'expression l'emporte : ce qui transparait ici, c'est plutôt un certain mode de relation au langage par lequel le poète-bouffon, par ses facéties, ne s'en laissera pas conter.

¹²³ M. Delcroix, art. cité, p. 112.

Considéré dans son ensemble, ce texte doit à son tour être mis en relation avec le second avec lequel il forme une unité affichée (I et II). A quoi tient cette unité ? À la revendication de la parole comme telle et à l'assomption de sa possible duperie succède ici la revendication explicite d'une action, violente : « défigurer » :

« Forcé souvent de fuir par la parole, que j'aie pu seulement quelquefois retourné d'un coup de style le défigurer un peu ce beau langage, pour bref qu'il renomme Ponge selon Paulhan. »¹²⁴

On retiendra d'abord ici l'ambiguïté de la formule initiale (« fuir par la parole ») qui peut (et doit) se comprendre de deux façons : fuir à cause de la parole, de ses insuffisances et de sa duperie et traduit ainsi une forme d'impuissance; fuir au moyen de la parole, en tant que ressource dernière, ultime, celle qui « garde », préserve du (contre) le silence (la mort). Le terme initial « forcé » peut renforcer cette hypothèse : dans le premier cas, il indique bien une contrainte, une force subie par laquelle le sujet se trouve pour ainsi dire mis en déroute (et donc forcé de fuir) par la parole et l'on peut penser ici aux échecs du jeune Ponge confronté à l'exercice de la parole académique; dans le second cas, il indique au contraire une nécessité intérieure et impérieuse, une force vitale qui fait de la parole l'unique et l'ultime refuge du sujet. D'ailleurs, cette ambiguïté ne recouvre-t-elle pas celle de la « parole », entre oralité et écriture et sans doute, dans le cas de Ponge, écriture contre oralité ? On notera également l'antiphrase ironique « beau langage » qui semble assimiler, de fait, une certaine conception de la beauté ou du beau sinon au mensonge, du moins à une forme d'imposture. Première étape donc dans la conquête de l'expression : la défiguration. Le verbe peut s'entendre à la fois comme l'action de rendre à sa laideur ce prétendu « beau langage » en lui faisant tomber le masque (« retourné ») et brouiller la représentation/figuration, cette dernière apparaissant comme la condition de la première. Dès lors, si l'on considère les deux textes dans leur unité comme nous y invite Ponge, il ne semble pas exclu d'envisager le second comme le pendant pratique du premier, la mise en œuvre effective d'une posture première, la dérangeante parole du bouffon comme contre-parole efficace. Par ailleurs, l'unité entre les deux textes peut également se lire

¹²⁴ DPE, OC I, 3.

dans le parallélisme qu'ils instaurent quant à la posture du sujet face à la parole. En effet, les deux textes s'ouvrent par une mise en situation (scène) où le sujet se trouve mis en défaut par sa parole, de façon rédhitoire dans le premier (« jamais ») et de façon quasi - similaire dans le second (« souvent »). De même, à la revendication de l'humiliant statut de bouffon et de sa parole répond la modeste ampleur de son travail de défiguration (« quelquefois », « un peu »). Modestie apparente (ou humilité feinte) qui est au fondement de la posture ironique car les enjeux, eux, sont de taille. C'est ce que semblent suggérer simultanément l'expression « coup de style » et le dernier verbe de la phrase (« renomme »). La défiguration par le « coup de style » souligne les enjeux esthétiques d'une écriture qui ne peut advenir que contre celle instituée par le champ dans lequel pourtant elle s'inscrit. Le verbe « renommer », dont il faut souligner toute l'ambiguïté, comme d'ailleurs de l'ensemble du dernier membre de la phrase, semble indiquer le résultat d'une telle entreprise. Il ne s'agit rien moins que de (re)fonder un nom, celui d'auteur, d'écrivain, en l'occurrence celui de Francis Ponge, expressément nommé dans le texte. La défiguration comme marque de fabrique du sujet parlant (écrivain) Francis Ponge. Or, selon Littré, le verbe « renommer » peut s'entendre en d'autres acceptions dont on peut dire à bon droit qu'elles s'actualisent simultanément dans ce contexte ambigu. Il signifie également « se réclamer de quelqu'un, s'autoriser d'un nom », en l'occurrence ici Paulhan. Du coup, la préposition « pour » semble devoir être lue, elle aussi, selon deux acceptions : une valeur prospective (pour, en vue de renommer Ponge, autorisé de Paulhan) et une valeur classiquement concessive, comme le rappelle M. Collot, qui propose une telle interprétation (« quelle que soit la réputation de brièveté que ce trait de style confère à Ponge, selon Paulhan »)¹²⁵ et qu'il rattache au reproche souvent formulé par son mentor d'une « infaillibilité un peu courte ». On mesure ici comme dans la dédicace « À J. P » qui ouvre le livre, toute l'ambiguïté du rapport à son mentor. La reconnaissance est en même temps, dans une certaine mesure, une défiance, voire un défi, la prise de parole du sujet se faisant a priori contre un certain beau langage et donc, dans une certaine mesure, contre Paulhan. L'ambiguïté de l'attitude à

¹²⁵ M. Collot, note 1 de « Forcé de fuir... », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 883.

l'endroit de Paulhan trouve ainsi son expression dans l'ambiguïté de la formulation. De la fuite à la re-nomination en passant par la dé-figuration, les membres de la phrase-texte dessinent une progression et, pourrait-on dire, comme un programme, dont le vœu se réalise dans le temps même qu'il se formule, par la syntaxe contournée de la phrase et ses ambiguïtés consécutives. Pour autant qu'elle est défigurée, la parole du bouffon lui est du moins propre et il entend bien l'assumer comme telle. S'il consent à n'être qu'un bouffon, ce n'est que dans la mesure où il peut (et veut) être son propre maître, c'est-à-dire être maître de sa propre parole; en cela Ponge fait (effectivement) ce qu'il dit et dit ce qu'il fait : le bouffon revendiqué, en même temps qu'il formule son vœu d'une défiguration des paroles, s'assure de sa maîtrise. L'ironie réside également ici dans le décalage entre la modestie apparente de la formulation et la maîtrise affichée de cette même défiguration. La posture du bouffon comme masque de qui veut contester l'ordre et les lois du discours. Et cette contestation des paroles (du beau langage) va de pair avec la contestation de leur (son) autorité, dans une certaine mesure incarné par Paulhan et son beau langage. Renommer Ponge, c'est imposer sa parole, y compris contre celle de son mentor, lui-même expressément nommé. Le texte, malgré (ou grâce) à sa brièveté, condense tous les enjeux, y compris « relationnels », de l'écriture telle que Ponge l'affronte dans cette première moitié des années 1920.

Une telle lecture peut être corroborée par un texte, intitulé « Proème »¹²⁶ et dédié à Bernard Groethuysen, qui semble fonctionner comme son exact pendant théorique, d'autant qu'il date exactement de la même époque. Ponge lui-même signale son importance lorsque, en 1960, il adjoint ce texte à la publication de « La Figue (sèche) » dans le numéro 1 de *Tel Quel* et va jusqu'à en faire, dans le chapeau qui l'accompagne, une grille de lecture possible de ce texte fondamental : « Je suis heureux que mes jeunes amis de *Tel Quel* (ils ont à peu près l'âge que j'avais alors) l'aient jugé digne encore de quelque intérêt, après trente-cinq ans. / Et « la Figue », au surplus peut bien être lue à sa lumière »¹²⁷. Par ailleurs, et c'est là ce qui nous

¹²⁶ Ce texte n'a été publié pour la première fois qu'en 1951, pour le numéro 18 de la revue *Paragone* dirigée par Piero Bigongiari.

¹²⁷ Cité par B. Beugnot dans la notule consacré à ce texte, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, II, p. 1495.

importe présentement, il le réfère explicitement, non sans fausse modestie ironique, au premier texte de son premier recueil :

« "Son défaut est de redire à peu près les mêmes choses que le premier texte des *Douze petits écrits* : " Excusez ce défaut dans mes rapports. Ma tête de mort paraîtra dupe de son expression, etc." " / Ce genre de déclarations plaît toujours (quand elles sont authentiques); c'est de la confiance au plus haut niveau. / Mais je n'ai pas souvent le goût de la confiance. Bien plus souvent celui du mépris, du dédain et de la dissimulation(...) »¹²⁸

On notera d'abord l'étonnante inexactitude de Ponge citant, par écrit, son propre texte, du moins dans la première phrase qui supprime le terme « apparence » et, surtout, substitue le possessif de première personne du singulier à celui du pluriel initial. Simple inadvertance ou volonté d'assumer, de rapporter le défaut de ses rapports à sa seule personne ? Ce qui est sûr (et fortement souligné ici), c'est le rapport établi avec le texte inaugural des *Douze petits écrits*, jusque dans la reprise du terme « défaut », et dont il se présente comme la « traduction » théorique. Ponge y dresse le constat similaire de paroles impossibles à assumer comme telles, dans la mesure où leur « signification » est toujours synonyme d' « erreur » :

« Les paroles ne me touchent plus que par l'erreur tragique ou ridicule qu'elles manifestent, plus du tout par leur signification.
(...) »

La vérité ? Je ne comprends pas. La beauté ? Je ne comprends pas. Tel sentiment, tel désir qui porte à parler; tel effort pour parler comme on veut parler; le ridicule de son sérieux (de son tragique), le tragique de son insignifiance; quel effet obtenu par telles paroles; enfin la comédie ou le drame logique, drame dont le ressort est cette passion peu étudiée en elle-même qu'est la rage de l'expression : voilà quels pourraient être la spécialité de l'art littéraire, le lieu de ses sujets. »¹²⁹

Ce qui ressort profondément ici et qui prépare l'homologie nécessaire avec le théâtre shakespearien et le bouffon Hamlet, c'est la véritable mise en scène, au sens strictement dramaturgique, de la « crise » du langage et de l'expression, du « drame logique ». D'emblée, la relation du sujet aux paroles, dont le nœud (au sens théâtral) réside dans l'affrontement avec « leur signification », est dramatisée en une relation d'ordre « sentimental », comme deux personnages en délicatesse (« ne me touchent plus », « plus du tout »). Cette relation de discordance, c'est la relation de discordance entre le désir du sujet de soumettre les paroles à sa volonté

¹²⁸ Cf. "Dans l'atelier du *Nouveau Recueil*", in F. Ponge, *Œuvres complètes*, II, p. 347.

¹²⁹ « Proème », NR, OC II, p. 309.

d'expression, de « parler comme on veut parler » et le jeu de dupes que lui propose en retour leur signification, rebelle à toute (cette) soumission et toujours prête, pour ainsi dire, à le tromper.

Pour autant, cette discordance du (dans le) couple se manifeste selon deux modalités sinon antinomiques, au moins contradictoires et paradoxales que sont le « tragique » et/ou le « ridicule ». Le premier terme revient ici à trois reprises et il est significatif de voir qu'il est donné comme synonyme de « sérieux », terme qui non seulement accentue le parallélisme avec le texte dont il se veut l'explicitation mais renvoie également au premier texte abordé, « Le sérieux défait », qui peut lui-même être envisagé dans sa théâtralité, à la fois sérieux et ridicule, tragique et comique. Tout aussi significativement, le second terme est répété et simultanément associé au « sérieux » dont il apparaît comme le résultat ou, peut-être, la distance salutaire et salvatrice¹³⁰. Entre les deux paragraphes, c'est le passage des adjectifs aux substantifs (« tragique » et « ridicule » deviennent « le tragique » et « le ridicule ») qui assure le processus de dramatisation ou de théâtralisation en inscrivant cette double manifestation des paroles dans le genre dramatique. La fin du paragraphe vient comme une confirmation (« enfin »), par l'emploi effectif de termes désignant les genres théâtraux (« la comédie ou le drame ») mais dont l'objet (ou le sujet), « le ressort »¹³¹, est d'ordre strictement « logique ». Il n'y a évidemment pas ici alternative (le « ou » est inclusif) : « comédie » ou « drame », la scène du langage suscite « passion » et « rage ». Cette (con)fusion des genres, sorte de tragi-comédie du langage, c'est précisément celle du théâtre élisabéthain en général et du drame shakespearien en particulier, dont le modèle du personnage - bouffon Hamlet va, de fait, être de nouveau convoqué :

« Quant à moi, à mes paroles ? Si j'écris ou si je parle, ne serait-ce par activité de dissimulation ? Comme Hamlet ne parle que par force, lorsqu'il n'est plus seul. Lorsque quelqu'un entre, cela me fait parler : soit d'une manière commune, soit comme un fou, peu importe...Je m'occupe d'autre chose. Je suis en pleine séance avec moi-même, en plein complot, avec l'Ombre. Aucune parole, prononcée pour les autres, ne m'engage vis-à-vis de moi-même. »¹³²

¹³⁰ C'est, nous l'avons vu, le sort (et la chance) de l'orateur - bouffon dans « Le sérieux défait ».

¹³¹ Autre terme appartenant au vocabulaire théâtral. On peut aisément penser que la « comédie » renvoie au « ridicule » et le « drame » au « tragique ».

¹³² « Proème », *ibid.*

L'identification formelle avec ce personnage place le travail d'expression de l'écrivain sur le terrain du jeu, au niveau le plus conscient et le plus actif : la « dissimulation », terme utilisé par les Latins pour désigner l'ironie¹³³, implique une stratégie par laquelle le poète s'avance masqué, dissimule son vrai visage à ses lecteurs - interlocuteurs en se désolidarisant de ses propres paroles. Mais ce jeu est on ne peut plus sérieux. Comme le suggère encore le motif du « complot, avec l'Ombre », qui n'est pas sans rappeler celui d'Hamlet avec le Spectre, tout se passe comme si Ponge transposait littéralement, sur la scène du langage, l'intrigue de la pièce de Shakespeare et le complot - combat d'Hamlet pour faire émerger la vérité sur la mort de son père et pouvoir le venger. De même, les deux régimes de la parole ici distingués, « soit d'une manière commune, soit comme un fou », sont également ceux de son modèle; du reste, la folie du personnage, comme chacun sait, n'est qu'apparente et est le fait de ceux et celles qui le perçoivent comme tel, à travers ses paroles. De même pour Ponge, toute parole circonstanciée, « prononcée pour les autres », est frappée du sceau de l'ironie, mise à distance par la coupure revendiquée entre le sujet de l'énonciation et son énoncé : la folie de l'expression pour dénoncer mais perçue comme expression de la folie et n'engageant donc pas la responsabilité du sujet. La suite du texte entérine cet état de fait tout en précisant la nature de ce « complot » :

« Et quant à ce complot, quant à ce dont je m'occupe avec moi-même, en un mot : la Pensée, ce ne sont pas les mots qui m'y feront décider ou changer quoi que ce soit; mes monologues eux-mêmes ne m'y tromperont pas. Je n'en serai *au fond* pas dupe, car *au fond* ce dont je m'occupe, ce n'est que de la mort. Oui, de la même façon qu'on peut dire que *s'occupe* une chose entraînée fatalement vers une série d'engrenages qui la détruiront en quelques instants. La *Pensée* : une sorte d'attente, de pressentiment de l'homme sur la barque au milieu du courant, avec le Niagara au bout du rouleau.

C'est en ce sens seulement qu'on peut dire que la pensée *conduit* aux actions... »¹³⁴

On peut ici encore approfondir la similitude avec la figure shakespearienne dont la méfiance à l'égard de ses ennemis comme à l'égard de lui-même et de ses propres pensées trouve une transposition dans la méfiance affichée vis-à-vis des mots et de la « pensée » qu'ils peuvent exprimer. Le pessimisme profond qui s'exprime ici et

¹³³ C'est, nous l'avons vu, le terme employé par Cicéron.

¹³⁴ « Proème », *ibid.*

qui fait de toute pensée la chronique d'une défaite annoncée, l'issue nécessairement fatale d'une tragédie, trouve sa cause dans le constat d'une séparation radicale entre les mots et leur (in)capacité à « conduire » à l'action juste et efficace comme à être porteurs de « vérité ». Cette étanchéité entre le dire et le faire, que Ponge analyse explicitement dans la pièce de Shakespeare¹³⁵, fonctionne comme le miroir réfléchissant de sa propre expérience de la vacuité de toute parole et des mots qui la portent. Mais, à l'instar d'un Hamlet aiguillonné par l'exclusive volonté de venger la mort injuste de son père, Ponge, qui a lui-même fait l'expérience douloureuse de la mort prématurée de son père l'année précédente¹³⁶, transpose cette expérience sur le terrain de la parole : la mort, c'est la tentation du silence ou le danger de l'aphasie. C'est pourquoi la parole du bouffon est fondamentalement paradoxale, prise entre nécessité (ou mise en demeure) de parler et, par conscience aiguë de ses dangers, désengagement, dépossession volontaire de sa propre parole. Cette mise à distance de la parole pourtant prise est, encore une fois, le moyen de ne pas être dupe, d'échapper au jeu du même nom qu'elle propose. Travail de distanciation qui peut prendre le visage (ou la forme) de l'ironie ou, en tout cas, de ce que Ponge désigne comme tel¹³⁷.

Le dernier « acte » du texte, si l'on peut dire, entérine ce paradoxe dans une conclusion tout aussi théâtrale qui fait de l'homme la scène, le simple terrain de jeu passif d'un jeu qui le dépasse et le dépossède de lui-même ou de ce qu'il croit être :

« Les pensées, les paroles et les actions ne se commandent ni ne s'obéissent dans l'homme : elles s'y jouent. Elles s'y trompent. Elles s'y dévorent, et l'homme est leur radeau... »¹³⁸

¹³⁵ « Lorsque la série des actions, ou des meurtres (car c'est la même chose) commence, - par celui du rat ou de Polonius - , cela ne s'arrête plus, cela se précipite au contraire jusqu'à ma propre destruction. Tandis que les paroles suivent de plus en plus péniblement, et finalement se taisent tout à fait. / Aucun rapport entre le discours des paroles et la cascade des meurtres (ou, pour parler plus généralement, des actions). Cela encore est bien montré dans *Hamlet* par le caractère du premier meurtre : tout gratuit, imprévisible, une véritable plaisanterie, un incident baroque et vite réglé, au milieu d'un flot de discours qui n'a aucun rapport à cela. » (ibid., p. 310).

¹³⁶ Armand Ponge meurt le 18 mai 1923.

¹³⁷ On se rappelle en effet qu'à la même époque, Ponge associe étroitement la pratique de l'ironie à la nécessité de ne pas être dupe, c'est-à-dire de ne pas se prendre au (piège du) "sérieux".

¹³⁸ « Proème », ibid.

Si la scénographie ici élaborée relève manifestement du tragique, l'homme « radeau » étant voué à sombrer dans le « Niagara » précédemment évoqué, la toute fin du texte laisse pourtant entrevoir une issue de secours, une porte dérobée en fonctionnant davantage comme un manifeste, le manifeste d'une volonté résolue de parler et aboutit à cet autre paradoxe :

« "Ne parler plus que pour dénoncer les nœuds communs où nous nous enchaînons par les paroles..." »¹³⁹

On peut considérer cette phrase, véritable dénouement de la scénographie mise en place par le texte, la seule placée entre guillemets, comme étant précisément celle du complot, un monologue sous forme de mot d'ordre à l'adresse de lui-même, comme Hamlet le fait pour se donner du courage. En une véritable restriction de champ (« ne...que »), la pratique langagière voit sa transitivité abolie et se trouve réduite à une activité de dénonciation de son pouvoir aliénant. Le terme « nœuds », issu du vocabulaire théâtral, établit une équivalence entre le paroxysme de l'intrigue d'une pièce et la véritable dépossession opérée par des paroles que nous utilisons pourtant mais qui ne sont pas véritablement (les) nôtres. Comme la tragédie ou la comédie appellent nécessairement un dénouement, parler contre les paroles est le moyen de dénouer ces nœuds, de défaire le sérieux auquel elles nous contraignent. La forme impersonnelle (infinitif, pronom « nous ») suggère le dépassement d'une problématique purement individuelle et l'élargit à l'ensemble de la communauté des hommes. Cette généralisation commande de lire l'adjectif « communs », qui qualifie les « nœuds », dans sa double acception : il désigne à la fois une aliénation par les paroles commune à tous les hommes et la banalité, le caractère on ne peut plus commun de ce qu'elles permettent d'exprimer et qui n'exprime donc pas la singularité du sujet parlant.

Cette prééminence de la bouffonnerie et singulièrement de la figure hamlétienne dans l'activité de dénonciation des paroles revient comme un véritable leitmotiv en cette année 1924. Mais elle trouve déjà son expression la plus accomplie l'année précédente, en 1923, dans un texte où Ponge, mêlant indifféremment personnages historiques et personnages de fiction, recense toutes

¹³⁹ Ibid.

les figures qu'il peut compter au nombre de ses amis. « De amicis meis » place significativement Hamlet au premier rang, le seul de cette liste qui ne présente à ses yeux aucun défaut et auquel il peut s'identifier sans restriction aucune :

« Comme amis il faut certainement reconnaître Hamlet si génial, mon portrait, le seul qui me comprenne dans tous les cas. »¹⁴⁰

Sans doute, si Ponge peut envisager Hamlet comme son plus fidèle « portrait », son double parfait, c'est que l'identification au héros shakespearien semble elle-même double, comme le suggère ici le jeu sur l'emploi du verbe comprendre; le thème de l'amitié, ici central, suppose d'abord un sens que l'on pourrait qualifier d'affectif : la psychologie complexe et tourmentée de l'orphelin d'Elseneur peut trouver écho chez le jeune Ponge, lui-même orphelin en cette année 1923 et en proie au drame logique, et fonctionner ainsi comme le miroir réfléchissant (et consolateur) de sa propre âme. Mais, en un second sens, il doit s'entendre comme une relation de contenant / contenu : Hamlet comprend Ponge « dans tous les cas », en ce sens que ce dernier retrouve chez son modèle toutes ses interrogations, ses postures et ses pratiques langagières. A la fois maître à penser et maître à jouer, sachant prendre tous les masques pour se jouer de ses adversaires, Hamlet, en tant que figure archétypale du bouffon, est le véritable parangon du poète tel que le conçoit Ponge en ces années 1920.

I. 1. 3. Un idéal : Mallarmé.

S'il est vrai qu'on ne peut envisager la figure du bouffon sans prendre en compte ce qui constitue son envers ou en tout cas le second membre d'un « couple » inséparable, le prince (ou le roi), c'est certainement en l'auteur des *Divagations* que ce dernier trouve à s'incarner pleinement et véritablement. C'est en 1926, dans une note qui, à bien des égards, fait directement écho au texte précédent, que Ponge lie sans doute le plus explicitement le travail du poète au rôle du bouffon. Or, « Une conception du poète », dont le titre même se veut d'une

¹⁴⁰ NNR I, OC II, 1063.

certaine manière emblématique, s'appuie d'emblée sur l'œuvre de Mallarmé¹⁴¹ et pose la question de l'identité entre le poète et son œuvre en s'interrogeant sur l'adéquation entre le sujet réel et le sujet lyrique :

« J'appelle cet ouvrage un poème lyrique. Parce qu'à la question : qui parle ? il faut répondre ici : le poète. Et à qui parle-t-il ? à lui-même. Cela est-il légitime ? Occupez-vous de cela, métaphysiciens, moralistes, messieurs les penseurs. »¹⁴²

En désignant Mallarmé du terme « ouvrage » et en inscrivant sa poésie dans une filiation « lyrique », Ponge, non sans quelque provocation ironique, fait incontestablement de lui le garant et le dépositaire « légitime » de cette identité, de cette (con)fusion entre l'homme et l'œuvre. Par là, il détourne la notion de « poème lyrique » de son sens habituel, réduit ici à sa plus simple expression : l'expression d'un sujet en adéquation stricte avec sa parole, à la fois émetteur et destinataire de sa parole, dans une parfaite réciprocité. Dès lors, la question de la légitimité d'une telle conception ici posée apparaît davantage comme une question oratoire dont l'association avec l'injonction aux « métaphysiciens » et aux « moralistes », « penseurs » professionnels s'il en est, ne vise qu'à délégitimer ces derniers dans leur capacité à s'occuper de telles questions, comme le souligne par ailleurs la portée ironique de la formule de politesse « messieurs ».

Une telle charge vise à opérer une nette distinction entre le travail de pensée et le travail de poésie, distinction fondamentale qui sera reprise et accentuée par la suite, lorsque Ponge se livrera dans les années 1940 à une critique en règle des « idées »¹⁴³, mais que l'on trouve déjà dans un texte légèrement antérieur au nôtre, « Examen des "Fables logiques" »¹⁴⁴, auquel elle sert de conclusion appuyée¹⁴⁵.

¹⁴¹ On sait à quel point l'œuvre de Mallarmé revêt une importance cruciale aux yeux de Ponge dans la naissance et le développement de la modernité poétique et son admiration pour l'auteur du *Coup de dés* ne sera jamais démentie. Il semblerait que ce texte ait servi de « réservoir d'écriture », selon la formule de Monic Robillard, pour alimenter le texte consacré à Mallarmé, « Notes d'un poème (sur Mallarmé) » (cf. Monic Robillard, « Ponge en la grotte mallarméenne », *Genesis*, n° 12, 1998, p. 24-47), ce que semble confirmer le post-scriptum ajouté à la fin du texte et postérieur, lui, à 1948.

¹⁴² PE, OC II, 1012.

¹⁴³ Notamment dans cet art poétique qu'est « My creative method », sur lequel nous reviendrons longuement.

¹⁴⁴ PE, OC II, 1028 - 1030.

Mallarmé, ici idéal du poète accompli, n'est donc pas un penseur et c'est en cela qu'il est au plus près de sa parole, qu'il est « lyrique ». En ce sens, il est un ou plutôt le modèle à suivre :

« Pour nous cela fait partie de notre silence, de notre préparation mais nous n'en parlons pas parce que *nous trouvons qu'il y aurait trop à dire*. Et dans tous les sens. *Le poète est un ancien penseur qui s'est fait ouvrier*. C'est aussi un moraliste, un économiste mal écouté *qui se venge en coffrant tout le trésor (de la justice, de la logique, de tout l'adjectif)*. Les magistrats de ces arts repasseront plus tard. »¹⁴⁶

Au verbiage creux et sans doute trop aguicheur et plastronnant des « penseurs » s'opposent ici l'humilité du « silence » et la patience de la « préparation » que nécessite l'activité proprement poétique. Alors que ceux-ci se retrouvent volontiers sous le feu des projecteurs et diffusent leur « trop à dire » dans « tous les sens », le travail du poète est considéré ici comme une activité volontairement clandestine qui nécessite un certain déclassement, d'abord social en ce que le poète, anciennement auréolé du prestige de « penseur », se fait volontairement « ouvrier »; intellectuel d'autre part, en ce qu'il redescend du piédestal des idées pour se consacrer au matériau qui leur sert habituellement de simple support. En effet, l'expression « trop à dire », que Ponge nous invite à lire « dans tous les sens », peut autant signifier qu'il serait trop long, trop fastidieux de se lancer dans des explications qui l'apparenteraient de fait à ses ennemis les « penseurs », qu'il serait dangereux d'en dire trop, de se découvrir et de donner ainsi prise à l'ennemi. La « préparation » silencieuse dont il est question ici est certainement celle de la « bombe » telle qu'il l'évoque avec Philippe Sollers, une bombe verbale artisanale qui nécessite de se cacher, d'œuvrer dans le secret mais aussi de cacher, de masquer sa parole, de la condenser pour lui donner, potentiellement, le maximum d'impact, ce qui suppose, à l'inverse des « penseurs » pour qui le langage est au mieux un support, un véritable travail d'élaboration concret de la matière verbale. En somme, il s'agit moins de dire que de faire. Mais cette situation de déclassement volontaire est paradoxalement ce qui fait sa supériorité et sa richesse, dans la

¹⁴⁵ « Que l'encre n'a rien à voir avec la vertu. Qu'il s'agit en poésie et en littérature de beau langage et pas d'autre chose. Que les idées n'ont rien à voir là-dedans et qu'on ne demande pas à un poète d'être un penseur. » (ibid., p. 1030).

¹⁴⁶ « Une conception du poète », op.cit., p. 1012.

mesure sans doute où la pensée et les « arts » sont tout entiers contenus dans le matériau qu'il travaille, véritable « coffr(e) » contenant « tout le trésor » dont lui seul détient la clé, au grand dam des prétendus « magistrats » encore une fois gentiment congédiés. C'est là la « venge(ance) », la revanche de celui qui est « mal écouté ». C'est peut-être en effet le sens qu'il convient de donner à la parenthèse un peu obscure, qui sera reprise dans les « Notes d'un poème (sur Mallarmé) », selon laquelle le « trésor » coffré par le poète est composé « de la justice, de la logique, de tout l'adjectif » : l'énumération paradoxale qui fait de l'adjectif la catégorie générale qui englobe toutes les autres masque un processus de réduction par quoi l'ordre social et moral comme celui de la pensée se trouvent dépendre du mot, du langage dont l'adjectif fonctionne ici probablement comme la désignation substitutive. Par là, il est à comprendre que de ce trésor que constitue le langage et de son bon usage dépendent l'ordre de toute chose (portée éthique). En cela (c'est pourquoi) chez Mallarmé, l'œuvre est consubstantielle au poète à tel point, nous l'avons vu, qu'elle peut, aux yeux du jeune Ponge, se substituer à lui : elle le comprend littéralement. Si l'exemple de Mallarmé constitue un idéal, c'est qu'il est, en fin de compte, l'anti-bouffon par excellence; il est celui, nous dit Ponge, qui « n'imite aucune façon logique. »¹⁴⁷ En s'incarnant pleinement et complètement dans sa parole, c'est-à-dire son œuvre, il franchit et dépasse la distance ironique pour habiter littéralement sa parole.

C'est tout le sens du texte - hommage de 1926 donné à la NRF et repris bien plus tard dans *Proèmes*. Les « Notes d'un poème (sur Mallarmé) »¹⁴⁸, par leur titre même qui souligne leur inachèvement, semblent suggérer une forme de modestie et, pour tout dire, d'inaccomplissement au regard du poète accompli qu'est Mallarmé. Tout dans ce texte, en effet, tend à confondre, à faire coïncider l'homme et l'œuvre, comme à faire de son plus particulier le plus général et le plus universel. Prenant le contrepied des tenants de la « poésie pure », catégorie dans laquelle il peut aussi bien ranger l'abbé Brémond que les surréalistes avec leur véritable culte voué à Rimbaud et enfin Valéry, qualifié avec une ironie d'une rare

¹⁴⁷ Dans les notes préparatoires à « Notes d'un poème (sur Mallarmé) ». Cf. la notule, par Jacinthe Martel, de « Une conception du poète », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 1653.

¹⁴⁸ PR, OC I, 181-183.

violence de « disciple soufflé de verre »¹⁴⁹, qui confisque l'héritage mallarméen mais dont le point commun est une lecture erronée de son entreprise qui l'oriente fallacieusement vers une supposée quête de l'Idée conduisant aux confins du silence, Ponge au contraire fait de l'auteur du *Coup de dés* le modèle même de celui qui non seulement ne cède pas aux sirènes du silence mais encore exploite les ressources du langage au maximum de ses possibilités, quitte à le faire jouer contre lui-même. En « trahi[ssant] le bruit par le bruit »¹⁵⁰, il reconduit en effet l'exercice résolu de la parole en une contre – parole d'une grande efficacité :

« A ceux qui ne veulent plus d'arguments, qui ne se contentent plus des proverbes en fonte, des armes d'enfernement mutuel, Mallarmé offre une massue cloutée d'expressions-fixes, pour servir au coup-par-supériorité.

Il a créé un outil antilogique. Pour vivre, pour lire et écrire. Contre le gouvernement, les philosophes, les poètes-penseurs. Avec la dureté de leur matière logique. »¹⁵¹

L'adjectif « antilogique », qui doit s'entendre selon deux acceptions, condense les enjeux de l'écriture mallarméenne selon Ponge : à la fois contre la logique de la pensée à l'œuvre dans une certaine poésie, celle des « poètes-penseurs » représentés notamment par Valéry et qui ne peut produire que des « proverbes en fonte » et contre, selon l'emploi étymologique que Ponge fait de ce mot, le logos, c'est-à-dire contre l'ordre coercitif du langage tel qu'il s'impose à qui veut le pratiquer. Dans le premier cas, celui d'une parole poétique aliénée à la pensée et donc à la phraséologie idéo-logique, Ponge use d'un néologisme pour ainsi dire forgé à partir du verbe « enferrer » et qui peut s'entendre ici à la fois en son sens propre et figuré. En effet, l'« enfernement » dont il est ici question peut suggérer la part de violence inscrite dans un tel usage de la parole laquelle, à défaut d'être convaincante par elle-même, tente de compenser sa fragilité par la violence symbolique assénée à son interlocuteur ou son lecteur et qui peut conduire à la mort, c'est-à-dire au silence ; mais il doit également se comprendre en son sens figuré, dérivé de la forme pronominal du verbe, qui, selon Littré, signifie « s'embrouiller, se prendre à ses propres paroles, ses propres pièges, se

¹⁴⁹ Ibid., p. 182.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

compromettre ». Ce que Ponge appelle « être dupe ». En ce second sens, il est à comprendre qu'une telle parole, fondée sur des « arguments », ne peut aboutir qu'à un jeu d'abus réciproque, « mutuel », une double tromperie par laquelle l'imposture se trouve sans cesse reconduite. Face à une telle situation, l'œuvre de Mallarmé se présente comme le modèle par excellence de la parole efficiente, celle qui, au-delà de toute stratégie de conviction, s'impose par la seule force de son évidence. Le terme « massue » choisi pour désigner une telle parole démarque ironiquement l'expression lexicalisée « argument-massue » pour proclamer la « supériorité » de Mallarmé aussi bien sur son épigone Valéry que sur la catégorie plus générale des « penseurs » philosophico-poétiques. De même, l'usage du tiret, comme pour compenser la faiblesse potentielle d'un discours qui relève lui-même de la pensée, inscrit dans la langue cette même supériorité de la parole mallarméenne en substituant à la contrainte de la successivité des concepts dans l'ordre de la pensée des expressions qui traduisent la simultanéité du dire et du faire, du pouvoir de conviction d'une parole dès lors que proférée. Et la prouesse de Mallarmé n'est pas dans l'invention d'une langue mais bien dans sa capacité à recycler les mots de la tribu, à réutiliser la même « matière logique » que ses adversaires et donc à les battre sur leur propre terrain, « avec » leurs propres « armes ». Mais contrairement au discours de la pensée, la parole mallarméenne ne vise pas à vaincre en réduisant au silence mais, bien au contraire, à susciter : elle se veut une « offr[ande] », un « outil » mis à la disposition de qui veut éprouver l'efficacité effective de la parole¹⁵². Cependant, cet acte de résistance armée qu'est l'écrire « contre » n'a d'autre finalité qu'un « pour » qui déborde ici, tout en l'incluant, le terrain purement esthétique pour se définir comme un souci d'être au monde aux enjeux proprement éthiques. Plus précisément, il s'agit, comme dans la note précédente, de faire coïncider l'homme et l'œuvre, de fusionner l'être et l'écrire, le dire et le faire. « Pour vivre, pour lire et écrire » nous dit Ponge : pour vivre, c'est-à-dire pour lire et écrire pourrait-on paraphraser. « Pour », « Contre », « Avec » : le jeu des prépositions, toutes et successivement placées en attaque de

¹⁵² Dès le début du texte, Ponge suggère par antiphrase la possibilité d'envisager Mallarmé comme modèle crédible : « Il ne décourage personne de l'ordre, de la folie. » (ibid.) La fin du texte se fait explicite et souligne la leçon personnelle que tout aspirant poète peut tirer du travail de Mallarmé : « Il s'est nommé et demeurera au littérateur pour socle d'attributs. » (ibid.)

phrase, dessine une relation triangulaire dans laquelle le primat est donné à la dimension éthique mais dont la réalisation suppose une stratégie de retournement de la langue par qui l'accomplit intégralement. En ce sens, Mallarmé, plus que tout autre, parvient à retourner la loi de la langue pour créer l'espace où peut se formuler sa propre loi¹⁵³.

C'est dans cette perspective que la leçon mallarméenne rejoint celle du proverbe, l'autre problème majeur abordé dans ce texte et qui deviendra par la suite l'un des axes majeurs de la poétique pongienne. Le tour de force de Mallarmé est, selon Ponge, d'avoir pu et su élever l'expression de son plus particulier au rang de proverbe, d'avoir donné à l'expression la plus subjective force de loi (objective) :

« Chaque désir d'expression poussé à maximité.
Poésie n'est point caprice si le moindre désir y fait maxime. »¹⁵⁴

C'est encore une fois par un travail concret de la langue, qui prend ici la forme du néologisme « maximité », que Ponge tente de formuler la singularité de l'entreprise mallarméenne : le terme conjoint en effet l'intensité du « désir » en tant que manifestation paroxystique d'une subjectivité et la valeur pourtant impersonnelle, proverbiale que parvient à lui conférer l'usage maîtrisé de la parole. La grandeur de Mallarmé est dans la résolution de ce paradoxe qui fait se rejoindre le plus personnel et le plus impersonnel dans une parole qui s'impose à tous. La seconde phrase, comme d'ailleurs nombre d'énoncés du texte, prend la forme même de ce qu'elle énonce : la « maxime » comme forme idéale de l'énoncé poétique est tout autant le fait de Mallarmé que de Ponge parlant de Mallarmé et, dans le même temps, énonçant l'idéal d'une poétique encore à venir, à la lisière d'un drame de l'expression dont elle peine encore à sortir. La figure mallarméenne mesure toute la distance à accomplir en terme de travail pour passer de l'imitation ou de la reproduction des paroles du commun impliquées par ce drame à la parole

¹⁵³ Cette notion de loi est explicitement formulée dans le manuscrit du texte et associée à celle de rhétorique : « L'œuvre de Mallarmé prouve la possibilité d'une rhétorique par poète » et d'une « rhétorique du particulier, du lyrisme : je peux faire une loi de mon particulier ». (cf. la notule du texte, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 972).

¹⁵⁴ « Notes d'un poème », *ibid.*

véritablement singulière vouée à devenir à son tour valeur commune¹⁵⁵. C'est en effet paradoxalement lorsque le plus singulier s'exprime dans sa plénitude que l'écrit peut atteindre à l'universel, faire loi et servir dans tous les cas.

I. 1. 4. Une technique : l'imitation.

Tel n'est pas encore le cas du jeune Ponge. Si le texte dessine déjà, à travers l'exemple de la figure mallarméenne, une représentation du poète et de sa pratique vouées plus tard à une grande fortune dans son œuvre, il marque également un décalage entre cet idéal incarné et la réalité de celui qui n'est pas encore sorti du drame logique. La dernière partie de la note de 1926, tout en situant le travail de poésie à la croisée et à l'extrémité de tous les savoirs constitués, marque néanmoins la limite de celui qui ne peut encore se montrer sous son vrai visage :

« Tout cela fait partie de sa technique : métaphysique, morale, logique, grammaire, sémantique. Il se sert de tout cela comme l'acteur du maquillage.

Qu'il prenne le masque tragique, comique, satirique, lyrique, etc. le poète n'est qu'un bouffon, il joue un rôle.

Le poète est un imitateur des façons logiques. »¹⁵⁶

Cette activité d'imitation des « façons logiques » souligne toute la distance ironique instaurée entre le sujet de l'énonciation et son énoncé, entre le poète et ses paroles, lequel est ainsi capable de jouer tous les rôles sans jamais pour autant donner prise à travers une parole pleinement assumée. A l'instar de la mouche dans « Le sérieux défait », le poète-imitateur (ou mime) vous pose la face (ou le masque) qu'il veut (« tragique », « comique », « satirique », etc..) sans que jamais il

¹⁵⁵ Cette question du proverbe et de ses enjeux pragmatiques, avant même les premiers développements de la poétique du parti pris, fait l'objet d'une réflexion approfondie, notamment à l'occasion des commentaires de Ponge sur ses propres « Fables logiques » et des échanges avec Paulhan concernant les travaux de ce dernier sur les proverbes malgaches qui nourrissent manifestement sa propre démarche. Cf. infra. « I. 1. 3. 1. 2. Fables logiques ou fabulations logiques : le bouffon et ses avatars ».

¹⁵⁶ « Une conception du poète », *PE, OC II*, 1012.

puisse être cantonné dans un « rôle » précis, précisément parce qu'il ne s'agit que d'un rôle. S'il est capable d'imiter tous les parlers des hommes, il reste néanmoins absent de (à) des paroles qu'il se contente d'exhiber à la face des hommes. Comme dans le « Proème » dédié à Groethuysen, l'imitation des « façons logiques » est une manière de parler contre les paroles, de n'en pas être dupe, de s'en déprendre et de les maintenir à bonne distance de façon telle que si l'on feint d'en assumer la profération, on n'en porte pas pour autant la responsabilité, comme le rappelle encore cette note datée du 21 décembre 1924 :

« Je ne sais plus ce qu'est une pensée.

Je ne veux même pas me composer une attitude permanente, un personnage.

Cela est trop facile et c'est encore trop difficile, trop de travail, surtout trop de projet (trop de confiance) en vain.

Je ne connais plus que des sons dans le vent, plus une idée, plus un avis, plus une opinion.

Je ne m'occupe plus que d'imiter les façons des hommes, les façons logiques des hommes. Quand cela m'amuse, par besoin de gesticulation, par hérédité simiesque (humaine).

Je n'en crois pas *un mot*. »¹⁵⁷

Le poète-bouffon est très exactement un mime, mais un mime par défaut, comme un pis-aller : tout le texte est construit sur une série de négations qui traduisent toute l'ampleur d'un drame logique sur les débris duquel se construit sa parole. Les mots sont des « sons dans le vent », emportés dans (par) leur vacuité et, avec eux, disparaît toute forme de « pensée ». Et on comprend pourquoi l'identification à « un personnage », fût-il inventé de toutes pièces, est également refusée : une telle composition dans une « attitude permanente » implique en effet une unité de parole « encore trop difficile » à trouver, mobilisant une énergie excessive pour un résultat au demeurant parfaitement « vain » car, in fine, ce sera toujours la parole d'un autre, celle d'un masque. Emprunter une seule posture, c'est s'installer durablement dans une imposture et, une fois encore, se retrouver dupe de ses paroles. Dès lors, la seule posture envisageable est celle qui consiste, paradoxalement et précisément, à n'en privilégier aucune pour les adopter toutes, « quand cela [l']amuse », au gré des circonstances et des envies. Si le bouffon est la

¹⁵⁷ PE, OC II, 1028.

figure incarnée de l'ironie, la variété de ses registres en sont autant de visages masqués donnés à la face des hommes mais dont aucun n'est véritablement le sien. En jouant tous les rôles que lui permet la liberté de son statut, il peut faire déjouer les paroles par l'imitation grimaçante, « simiesque », de leurs (im)postures¹⁵⁸. Ainsi se définit la distance ironique du poète-bouffon, comme matérialisée ici par le blanc typographique qui isole la dernière phrase du texte, celle précisément où s'exprime et s'affirme la défiance et la distance les plus grandes à l'égard de ses propres productions langagières. L'italique du dernier mot, par lequel ce dernier s'auto-désigne, souligne l'ironie complète du poète-bouffon dans sa relation à son moyen d'expression, les paroles en tant qu'assemblage de mots dont aucun (c'est peut-être le sens de l'italique du déterminant) ne doit être entendu ou lu comme l'expression de sa pensée.

Ce jeu de masques et de dupes avec les paroles comme échappatoire au véritable désespoir induit par le drame de l'expression s'exprime de façon exemplaire dans un texte de 1924, « Fragments de masque », qui se présente pourtant comme un des témoignages les plus sombres de cette période. Si le titre peut se lire comme la déploration des mensonges, des « poses » auxquels contraignent les paroles, aussi bien dans leur usage commun que dans le travail d'écriture, il fait en même temps état d'une stratégie par laquelle ces mêmes masques fonctionnent comme protection contre l'action désespérante de ces mêmes paroles, stratégie qui, si elle ne s'exprime pas aussi explicitement ici, semble devoir relever de celle du bouffon. Les paroles sont « fragment de masque », « fragment d'habitude », « fragment du commun » mais elles appellent une réponse du même ordre qui consistera précisément à se revêtir de ces mêmes masques :

« A quel calme dans le désespoir je suis parvenu sous l'écorce la plus commune, nul ne peut le croire; nul ne s'y retrouve, car je ne lui en fournis pas le décor, ni aucune réplique : je parle seul.

¹⁵⁸ Cette image du poète ironisant les paroles des hommes en les singeant est reprise dans le texte qui précède, daté de la même période et intitulé, encore plus simplement, « Le poète » : « Afin de pouvoir se livrer à sa conspiration (/sauvagerie) contre les paroles (ou idées) le poète peut consentir à se laisser prendre pour un parfait singe, un honnête... » (op. cit., p. 1011).

Nul ne peut croire non plus à l'absolu creux de chaque rôle que je joue. »¹⁵⁹

Il s'agit, on le voit, d'un drame maîtrisé. Le « calme » gagné sur le désespoir passe par (suppose) un processus actif par lequel le sujet masque sa singularité, trompe ses interlocuteurs en revêtant « l'écorce la plus commune ». Il se présente comme un véritable comédien, ou plutôt un metteur en scène qui met en scène son propre rôle, lequel consiste à brouiller les conditions d'énonciation (« nul ne s'y retrouve ») pour instaurer une pseudo-communication; la parole n'est pas destinée à la communication, à l'échange intersubjectif mais se présente plutôt comme un monologue qui consiste à parler contre les paroles dans la mesure où les conditions de possibilité de cette communication (« décor » ou conditions matérielles, « réplique » ou message verbal) sont volontairement occultés pour réduire l'acte de parole à une forme de monologue (« je parle seul ») par lequel le langage se désigne et se dénonce plus qu'il ne permet une réalisation pragmatique. Puisque le langage ne permet pas de fonder la communication sur l'authenticité, autant retourner la duplicité à laquelle il contraint en faisant de chaque situation un « rôle » « creux » par lequel le sujet demeure masqué et désolidarisé de sa parole.

Ce travestissement un peu forcé auquel contraignent les paroles mais qui s'avère être une solution privilégiée en cette période de crise logique est réitéré de façon plus explicite et plus précise dans un autre texte du même recueil, daté de la même période et intitulé, non sans quelque ironie, « Si j'étais artiste » :

« C'est la seule activité obligatoire à laquelle on ne puisse vraiment pas échapper : vivre, prendre des attitudes, penser (si peu que ce soit) parler (répondre).

C'est la seule que j'admets parce que j'y suis forcé — j'imiterai donc, je créerai donc cette activité (mon activité) pour avoir le plus possible la paix, et pas d'ennui (voilà ce que c'est : *être artiste*)

Attitude de l'homme forcé de vivre, façons logiques, habitudes, manies.

L'*imitation* de cette activité (ou conscience) c'est l'art. »¹⁶⁰

On retrouve ici les thèmes communs aux autres textes étudiés précédemment, notamment le « Proème (à Bernard Groethuysen) ». La première phrase use de parenthèses pour qualifier ironiquement des catégories de l'esprit qui sont

¹⁵⁹ PR, OC I, 189.

¹⁶⁰ PE, OC II, 1010.

devenues, aux yeux du jeune Ponge, l'ombre d'elles-mêmes : l'activité de « penser » est réduite à sa plus simple et triviale expression et celle de parler, une fois encore, à « répondre » aux exigences minimales de la communication humaine. Mais le cœur, c'est-à-dire la présence effective et pleine du sujet dans sa parole, n'y est pas. La prise de parole, obéissant uniquement aux nécessités sociales, est essentiellement vécue sur le mode de la contrainte (« forcé »)¹⁶¹. Dans ce contexte particulièrement oppressant, l'imitation, qui est présentée dans la deuxième phrase comme la résultante directe de ces contraintes (linguistiques) imposées par l'existence humaine et sociale (le connecteur logique « donc » est redoublé), en constitue le redoublement distancié. Mais ce que montre également la deuxième phrase, c'est que ce redoublement ne va pas sans ambiguïté. Le verbe imiter en effet, comme s'il exprimait imparfaitement ce qu'il désigne, est immédiatement corrigé ou requalifié par le verbe créer; de même, le terme « activité » par lequel Ponge désigne cette pratique langagière d'imitation, est d'abord introduit par le démonstratif « cette » et, dans une parenthèse rectificatrice, par le possessif « mon ». Dans les deux cas, le dédoublement de la formulation traduit le balancement et l'ambiguïté d'une pratique qui se veut tout à la fois la plus grande des mises à distance et néanmoins la marque de fabrique d'un sujet qui peut, sans complexe, se désigner comme « artiste ». En somme, l'imitation n'est-elle pas déjà, si ce n'est en soi, une création ? Imiter les paroles, les « façons logiques », pour les dénoncer, les mettre à distance tout en les reprenant (du moins en apparence) à son propre compte : une telle duplicité dans la relation aux paroles est également révélatrice d'une ironie qui, si elle dit pas ici son nom, ne se définit pas moins ainsi. Et en faisant de cette imitation la définition même de « l'art », Ponge souligne à quel point cette mimésis n'est pas tant art de la représentation que de la distanciation, dont la figure du bouffon se présente comme le masque ironique. Le bouffon, symptomatique du drame logique, manifeste une identité fragmentée, instable, où vient se loger une parole hétérogène; mais, en même temps, ce caractère protéiforme et imprévisible le constitue comme rempart idéal face à cette hétérogénéité : il est un masque interposé entre le poète et des (ses) paroles

¹⁶¹ C'est le même terme de « forcé » qui était utilisé, rappelons-le, dans le second texte - dédicace des *Douze petits écrits* (« Forcé souvent de fuir par la parole... », op. cit.).

encore impossibles à assumer comme telles; son usage oblique de la langue (allégorie, ironie, humour), la liberté propre à son statut, doivent permettre de réaliser cet impossible paradoxe : parler tout en se défendant des paroles. Parce que sa parole est foncièrement hétérogène, miroir réfléchissant mais déformant (défigurant) des us linguistiques des hommes qu'il contribue à (re)mettre en scène, il est le plus à même d'en dénoncer les méfaits en déjouant la multiplicité de leurs impostures par la diversité de ses postures. Il peut jouer sur tous les registres sans qu'aucun ne lui appartienne en propre : ce qui est un handicap rédhibitoire pour le poète constitue pour lui, littéralement, le rôle de sa vie puisque, dans son cas, le premier se confond avec la seconde. « Double grimaçant » de l'auteur, selon la formule de Starobinski¹⁶², il s'inscrit dans une déjà longue tradition de la poésie française et on ne peut que souscrire aux propos de l'auteur de *L'œil vivant* lorsqu'il écrit que

« le choix de l'image du clown n'est pas seulement l'élection d'un *motif* pictural ou poétique, mais une façon détournée et parodique de poser la question de l'art. Depuis le romantisme (mais non certes sans quelque prodrome), le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse. »¹⁶³

Dans le cas de Ponge, l'élection de la figure du bouffon en ces années 1920, si elle permet effectivement de « poser la question de l'art » et, corrélativement, celle du statut du poète et de son identité, infléchit néanmoins cette question vers une interrogation plus fondamentale encore : parce qu'elle est d'abord intimement liée à la période du « drame de l'expression » et donc exclusivement centrée sur les questions proprement langagières, elle interroge les conditions même de possibilité de sa vocation esthétique.

I. 1. 5. Le bouffon et ses contre-modèles.

¹⁶² J.Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Flammarion, « Champs », 1983, p. 5.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 7.

La figure ironique du bouffon comme acteur masqué de la parole du poète est également celle par rapport à laquelle se jaugent et se jugent les pratiques concurrentes des autres figures de la scène poétique et littéraire dans laquelle elle apparaît. Véritable instrument d'évaluation, il permet de situer la pratique de Ponge dans le champ littéraire des années 1920 et révèle le regard critique qu'il porte sur certains auteurs, reconnus ou en passe de l'être, et le constitue en témoin privilégié des conflits et enjeux créés autour de la NRF. Ces textes qui, de façon générale, s'apparentent davantage à des notes, sont restés dans les archives et n'ont été publiés que très tardivement, dans le dernier recueil publié du vivant de Ponge, *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*. L'importance quantitative accordée dans ce recueil aux textes des années 1920 souligne leur pertinence rétrospective et vient combler une lacune, étant donné que les recueils précédents n'accordaient que peu de place à des écrits pour la plupart plus proches des proèmes que de textes d'ordre proprement poétique. Sans doute la jeunesse de Ponge lui interdisait-elle également à l'époque de publier ces textes qui, loin d'être des hommages à des écrivains majeurs de son temps, relèvent plutôt de la plus sévère critique¹⁶⁴.

Une première variation autour de la figure du bouffon est simultanément consacrée à deux écrivains; plus exactement, le dégoût maintes fois formulé par Ponge à l'égard de l'écriture de Gide trouve ici une première formulation¹⁶⁵ et sert de point de référence pour évaluer de la même manière celle de Léon-Paul Fargue. Tous deux sont qualifiés, dans le titre même du texte, de « semi-bouffons »¹⁶⁶ en ce que, aux yeux de Ponge, ils se retrouvent dupes par le fait même qu'ils ne cessent de dire qu'ils ne le sont pas :

« Fargue, comme Gide, est de ceux qui se sont affranchis de tout, sauf de la peur d'être crus dupes. [...] Et ils sont aux poètes et aux littérateurs ce que serait, à une

¹⁶⁴ Sur la composition et, plus généralement, sur les enjeux du recueil, voir la « Notice » de Jacinthe Martel, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, II, p. 1641-1646. L'auteur suggère par ailleurs l'hypothèse selon laquelle Ponge aurait peut-être donné là des textes initialement prévus pour les *Douze petits écrits*. (ibid., p. 1645).

¹⁶⁵ Il y reviendra de manière plus détaillée et plus critique encore dans *EPS*, p. 58, notamment à propos de *Paludes*, du *Voyage d'Urien* et des *Nourritures terrestres* : « Cela me répugnait, répugnait à mon goût, à mon goût profond ».

¹⁶⁶ « Fargue, Gide, semi-bouffons », PE, OC II, 1046. Ce texte a été probablement rédigé dans les années 1926-1928.

troupe d'acteurs, un jeune premier qui, au milieu de la récitation d'un rôle, s'interromprait à chaque instant pour dire : ne vous y trompez pas. Je joue un rôle. Ce ne sont pas mes propres idées que j'exprime, mon propre comportement que je représente, ni ma propre figure même. »¹⁶⁷

La comparaison avec l'univers théâtral, que l'on retrouve à nouveau ici, et le cantonnement de nos auteurs à des rôles de jeunes premiers au sein d'une troupe expérimentée, renversent ironiquement leur prétention à se croire « affranchis de tout » : dans le jeu (théâtral) du bouffon, ils ne jouent - c'est le sens littéral du titre - qu'à moitié leur rôle. La posture visant à déjouer toute forme de mystification et qu'ils revendiquent constamment selon Ponge, est paradoxalement le signe d'une forme de naïveté car elle ne va jamais chez eux sans un continuel dévoilement qui la désigne comme telle et, par là - même, l'annihile. En creux se dessine bien ici la figure du bouffon telle que la conçoit Ponge et telle que nous l'avons rencontrée : une figure de l'ironie qui joue pleinement son rôle, en ce sens que non seulement elle n'a nul besoin de préciser qu'elle joue un rôle mais également que c'est précisément cette (dis)simulation qui est à même de garantir son efficacité. Déjouer le jeu de dupes imposé par les paroles implique de jouer, en apparence, le plus sérieusement du monde le rôle auquel elles contraignent.

Cette même critique se fait encore plus virulente à l'égard d'un auteur que Ponge a toujours jugé avec la plus grande sévérité, Saint-John Perse. Dans une note contemporaine de la parution en 1925 du numéro de la N.R.F. en hommage à Jacques Rivière dans lequel l'auteur d'*Anabase* publia une lettre, Ponge, qui ne collabora pas à cette livraison, écrit :

« Cet imbécile de Saint-Leger Leger dit avec fierté "Mon nom n'appartient pas aux lettres" etc. C'est la dernière chose à dire quand on veut dire ce qu'il veut dire. Il croit n'être bouffon que certains jours.

(Sous une certaine signature — ou seulement quand il écrit.) »¹⁶⁸

On peut penser que la désignation ironique de l'auteur par son véritable nom traduit déjà en elle-même un mépris manifeste en soulignant ce qu'il peut avoir de ridicule, d'autant plus qu'il est également le titre de la note. Cette insistance n'est

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ PE, OC II, 1047.

pas anodine car c'est précisément la question du nom qui est ici posée, en tant qu'appartenance à la famille littéraire. La courte citation de la lettre de Saint-John Perse dans laquelle ce dernier affirme ne pas appartenir « aux lettres » vise à mettre en évidence ce qui sera le reproche constant de Ponge à son égard : l'imposture. Comme dans le cas de Fargue et Gide, une telle affirmation, aux yeux de Ponge, nie et neutralise ce qu'elle prétend affirmer et, dans le cas présent, ne fait que trahir une forme de suffisance et d'auto-satisfaction dissimulées. Mais si Fargue et Gide étaient qualifiés de « semi-bouffons », Saint-John Perse semble relever quant à lui du bouffon qui se méconnaît, sans doute la forme la plus négative car elle implique d'être dupe sans même la conscience qui permettrait d'échapper au ridicule d'une telle prétention. Roger Little, dans le petit article qu'il consacre à cette « haine de Francis Ponge »¹⁶⁹, émet un certain nombre d'hypothèses pour tenter d'expliquer cet « acharnement immodéré contre Leger »¹⁷⁰ qui se poursuivra jusqu'à sa mort alors même que celui-ci fait montre, selon lui, d'une bienveillance certaine. Cependant, lorsqu'il se réfère à la note que nous venons de citer, il la date de 1984, moment de sa publication en recueil, pour justifier l'acharnement de Ponge alors que, nous l'avons vu, sa rédaction remonte aux années 1920. Certes, Ponge conserve cette note au moment où il compose son recueil mais cela ne témoigne pas nécessairement d'un acharnement injuste et injustifié, comme le laisse entendre Roger Little qui fonde toute son explication sur un sombre épisode lié à la non-publication dans la revue *Commerce* d'un texte de Ponge retrouvé dans les archives Saint-John Perse et dans lequel ce dernier, en tant qu'« éminence grise » de la revue, aurait pu jouer un rôle déterminant. Ponge, suite à cette mise à l'écart, aurait ainsi conservé une éternelle rancune manifestée par sa continuelle dépréciation de l'auteur d'*Anabase*. Or cet épisode, s'il a eu lieu, date de 1932 alors que, nous l'avons vu, la note reprise dans le recueil de 1984 lui est bien antérieure. Pour notre part, il nous semble que la décision de Ponge de donner à la publication une note si ancienne tient à la pertinence rétrospective qu'il lui accorde, en ce sens qu'elle visait, de manière pour ainsi dire prophétique,

¹⁶⁹ Roger Little, « "Fragments de masques honteux". Une haine de Francis Ponge », *Europe*, n° 755, mars 1992, p. 120-123.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 122.

la prétention persienne à envisager son travail d'écriture hors de la chose littéraire, dans un dépassement ou une sortie hors de ses cadres. Dans cette perspective, cette note pourrait préfigurer ce qui sera développé beaucoup plus tard dans le *Malherbe* et que Ponge expérimente pour son propre compte : une telle prétention, fût-elle de Saint-John Perse, de Ponge ou de tout autre écrivain, relève de l'illusion et l'œuvre, quels que soient par ailleurs son pouvoir de subversion et son acharnement à se situer hors de la *res literaria*, finira toujours par appartenir à la « Bibliothèque »¹⁷¹.

Enfin, ce choix de la figure du bouffon comme qualificatif privilégié de certaines des figures littéraires majeures de son temps retrouve également du service pour désigner de façon particulièrement critique ceux que Ponge nomme ironiquement les « philosophes », qu'il côtoie de près au sein du comité de la NRF dont il fait lui-même partie à titre de secrétaire de la revue depuis octobre 1925. Dans la note préparatoire¹⁷² à la première réunion à laquelle il assista le 4 février 1926, Ponge s'attache à préciser pour lui-même la stratégie à adopter face aux autres membres du comité. Pour ce faire, il commence par situer la discipline elle-même représentée par ces membres, la « philosophie » :

« Au cours des réunions du Comité NRF ne pas oublier de me placer quelques fois à ce point de vue d'où la "philosophie" apparaît comme un "mode-d'expression-comme-un-autre", / comme un *genre-littéraire* (avec ses mots favoris, son ton, ses règles) et les "ouvrages de philosophie" comme soumis à la *critique* artistique (comme on dit) : / c'est-à-dire : *beau langage* ? / à ces questions : *bonne imitation* de certaines façons logiques /

(Me rappeler à ce propos les exposés de Groethuysen) / si volontiers rien-que-des "jeux" »¹⁷³

¹⁷¹ Réflexion qui sera développée dans le *Malherbe*. Ponge confirmera par ailleurs cette conscience précoce chez lui d'appartenir irrémédiablement à la chose littéraire lorsqu'il évoque son travail des années 1920 : « [...] je savais parfaitement que ce que j'allais faire, que ce que je faisais était un texte – et que je ne sortais pas de la langue française, et que je ne voulais pas en sortir ; que j'étais assez, je ne veux pas dire clairvoyant (ça a l'air trop bête) au milieu de l'irrationnel qui sortait de moi-même, pour me rendre compte, au fur et à mesure, parce que j'étais en même temps le lecteur de ce que j'inscrivais, de ce que je traçais, immédiatement je me rendais bien compte que ça allait non seulement dans la langue française, mais dans la bibliothèque française ; que, finalement, je faisais un livre. » (EPS, p. 66-67).

¹⁷² « CNRF (*Memorandum*) », PE, OC II, 1020-1021.

¹⁷³ Ibid., p. 1020.

La teneur du propos vise ici à relativiser cette « philosophie » en la considérant comme une simple catégorie du discours littéraire, en des tournures qui pourraient s'apparenter à la rhétorique philosophique. Ainsi l'usage récurrent du tiret, de l'italique ou leur association (« mode-d'expression-comme-un-autre »; « *genre-littéraire* ») peut s'apparenter à un des modes de formation du concept en philosophie mais dont la portée est ici de réduire celle-ci à un discours, certes avec sa rhétorique spécifique (« ses mots favoris, son ton, ses règles »), mais comme simple composante d'un système plus vaste qui englobe toutes les pratiques discursives. Quant à ses productions effectives, les « ouvrages de philosophie » que Ponge prend soin de placer entre guillemets, elles seront donc, pour ce qui est de leur évaluation, nécessairement considérées dans une relation de subordination (« soumis ») à une « critique » d'ordre esthétique, même si Ponge se montre plus que réservé, pour ne pas dire ironique, sur les termes qu'il choisit ou se trouve contraint d'utiliser. La parenthèse qu'il ajoute au qualificatif « artistique » ironise sur l'aspect à la fois galvaudé et prétentieux d'une telle catégorie; quant à celle qui est son corollaire, le « beau » (langage), le point d'interrogation semble indiquer comme une hésitation et interroge une catégorie, employée ici comme adjectif et accentuée par l'italique, qui ne s'accorde qu'imparfaitement avec le médium qu'elle qualifie. On se souvient en effet que dans le second texte-dédicace des *Douze petits écrits*, le vœu de Ponge était précisément de « défigurer un peu ce beau langage » aux secrets duquel Paulhan l'avait initié mais à l'égard duquel on a vu à quel point sa position est problématique. Si la notion de « beau », s'agissant du langage, reste en suspens et donc à redéfinir, le « point de vue » auquel il entend se « placer » semble en revanche relativement précis et s'apparente clairement à la posture ironique du bouffon en ce qu'elle lui emprunte sa technique : à défaut de « beau langage », la « *bonne imitation* » pour montrer aux adversaires, en l'occurrence les « philosophes » en tant qu'ils sont porteurs de « certaines façons logiques », que l'on n'est pas dupe. C'est pourquoi, dans le cadre de cette entreprise de démythification du « parler philosophe »¹⁷⁴, Ponge peut paradoxalement s'appuyer sur les propos d'un philosophe ami et, dans une certaine mesure, allié ou

¹⁷⁴ Ibid.

modèle malgré lui : là encore, la réduction des « exposés » de Groethuysen à des « rien-que-des "jeux" » ou le souvenir bienvenu des propos de son ami, pour le coup maître de philosophie, réduisant lui-même le philosophe au « professeur de philosophie »¹⁷⁵ fournissent matière à le conforter dans sa position de principe qui est aussi, immanquablement, une posture. C'est en effet dans une telle configuration que se formule la nécessité de juger les membres du comité à l'aune de la figure du bouffon :

« Enfin considérer les "philosophes" : (Ramon Fernandez), Rivière, etc. comme une sorte de *bouffons* tout-comme nous-autres. Ne pas s'y laisser prendre. »¹⁷⁶

Ponge, qui pense encore à ce moment-là représenter le pôle poétique lors de ce comité qu'il qualifiera après coup de « comité de seconde zone » et qui donnera lieu, entre Paulhan et lui, à ce qu'il nommera lui-même « l'affaire du Comité »¹⁷⁷, entend ainsi, en ramenant ou rabaissant le rôle de ces membres au rang de « bouffons », neutraliser toute tentative de prise de pouvoir ou d'annexion de la revue par le pôle des idées au détriment du poétique. Il s'agit là d'une position de résistance. Mais en s'incluant lui-même (et les autres écrivains) dans ce déclassement, il distingue implicitement entre deux types de « bouffons » : celui, comparable au cas Saint-John Perse, des « philosophes » du comité, dupes de leurs paroles qu'ils prennent bien trop au sérieux¹⁷⁸ et donc « bouffons » malgré eux, et le sien, parfaitement conscient de son statut et de la puissance mystificatrice des paroles induites par cet esprit de sérieux, dès lors à même de jouer parfaitement

¹⁷⁵ Ibid., p. 1021 : « Groeth. par ex. disant : / "le philosophe, c'est-à-dire le professeur de philosophie" montre bien qu'il n'est pas dupe. Il décrit une sorte de pantin comme-une-autre / (ou d'homme, n'est-ce pas ?) ».

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Cette « affaire » occupe nombre de lettres de la correspondance entre les deux amis. Les deux expressions se trouvent dans Corr. I, l. 135, p. 141-143. La qualification sévère de « seconde zone » tient du fait qu'aux yeux de Ponge, « il n'y avait à ce comité aucun des grands collaborat.[eurs] de la revue : Ni Gide, ni Valéry, ni Claudel, et qu'on y voyait même un garçon de [son] âge, Arland... » (ibid., p. 142-143) et que, dans ces conditions, il pouvait espérer représenter la poésie au lieu d'être réduit à noter « docilement », en tant que secrétaire supposé, « les âneries de Du Bos, de Romains et de Ramon Fernandez. » (ibid., p. 143).

¹⁷⁸ A propos de Ramon Fernandez, qui devait justement publier en 1926 son premier ouvrage consacré à l'analyse philosophique des œuvres littéraires (*Messages*), Ponge ajoute cette note lorsqu'il cite son nom : « je parle de lui parce que c'est lui qui sera le défenseur du sérieux au comité NRF, le représentant des dupes de la *Pensée*. » (ibid., note de bas de page). On l'a vu, la virulence du propos ne sera pas démentie, bien au contraire, dans la lettre à Paulhan de 1930.

son rôle, c'est-à-dire de défaire ce sérieux, selon les termes du titre du texte de 1924 dédié à Chaplin déjà rencontré. En 1930, Ponge confirmera à Paulhan sa volonté d'alors d'adopter, lors de la tenue du comité, cette posture ironique propre au bouffon tel qu'il l'envisage (sans doute comme substitut aux « injures » directes) et reproche à son ami de l'avoir écarté du comité précisément pour cette raison :

« J'avais une autre conscience de mon rôle, je pensais avoir à dire plusieurs choses contre l'administration de la revue, et donc ne pas me laisser dès l'entrée mettre en posture de ministre ou de fonctionnaire d'un gouvernement alors que je désirais y faire opposition.

Tu sais d'ailleurs parfaitement à quoi tu pouvais t'attendre de ma part, mon attitude au cercle pour la Vérité aurait pu te prévenir : je ne pouvais à ce moment là penser sans indignation à des gens comme Du Bos, Maurois, Ramon Fernandez, et compagnie. Me demander de prendre en note ce qu'ils disaient c'était je pense s'assurer que je ne me trouverais pas en position de les *injurier* ou de *me moquer* d'eux. »¹⁷⁹ (nous soulignons).

Où l'on voit bien que le rôle de bouffon endossé pour déjouer le piège des paroles revêt (aussi), en s'appliquant à la prise de parole orale, des implications très concrètes. Et l'on ne peut que songer ici au premier texte des *Douze petits écrits*, précisément dédié à Paulhan et daté de la même année que la présente note, dans lequel le bouffon Hamlet-Ponge, nous l'avons vu, exigeait et simultanément désespérait de la possibilité que son interlocuteur-Paulhan le considérât « à chaque rencontre comme un bouffon ».

Plus fondamentalement, il semblerait que le choix rétrospectif de publier cette note se justifie par sa pertinence précoce à s'attaquer à ce qui constituera au fil du temps une des cibles privilégiées de Ponge : les « idées » en tant que mystifications de la pensée et en tant qu'elles sont la négation du médium qui permet pourtant de les exprimer. C'est sans doute ce que semble exprimer la dernière phrase de cette note, ajoutée tardivement et en gros caractères, qui se présente en une formulation quasi proverbiale : « La philosophie comme soumise aux règles d'art littéraire. »¹⁸⁰ Davantage qu'une hiérarchie qui établit la supériorité de l'art littéraire et singulièrement de la poésie sur la philosophie, il s'agit ici de marquer une différence essentielle entre deux pratiques discursives très éloignées quant à leur relation au médium qu'elles utilisent. À cet égard, le

¹⁷⁹ Corr. I, op. cit., p. 143.

¹⁸⁰ « CNRF (Memorandum) », *ibid.*

premier texte de *Pratiques d'écriture*, pour ainsi dire significativement intitulé « Hors des significations »¹⁸¹, permet d'affiner cette différenciation. Sa place inaugurale dans le recueil fait écho aux textes précédents situés quant à eux à la fin et fonctionne, dans une certaine mesure, comme leur grille de lecture. L'importance de ce texte longtemps confiné dans les archives est accentuée par le fait que Ponge l'a, à l'inverse de beaucoup d'autres textes du recueil, profondément retravaillé pour en faire ce qui se présente, à bien des égards, comme un art poétique. Bien que la genèse en soit en grande partie lacunaire et que les retouches et suppressions effectuées par Ponge aient effacé l'inscription du texte dans le contexte des années 1920, on a pu le dater d'octobre 1927, c'est-à-dire au moment des échanges tendus qui eurent lieu entre Breton et Paulhan et que permet de préciser le dernier texte du recueil, « M. A. Breton... »¹⁸². Il est d'ailleurs à la fois amusant et instructif que dans cette affaire, Ponge, qui s'inquiète de plus en plus de la tournure dangereuse¹⁸³ qu'elle est en train de prendre, conseille à son ami, du moins dans le brouillon conservé d'une lettre perdue, d'adopter la posture du bouffon pour échapper au « tragique » auquel peuvent conduire les mots pris trop au sérieux :

« S'il y a par ci par là des cas où de s'être soumis les mots doit profiter, doit servir à autre chose qu'à s'y resoumettre comme d'habitude, celui-là en est un, c'est celui-là. Les mots pris au tragique et ce qui en résulte d'événements, laissons cela à nos sujets; et les "TRAGEDIES" [barré : "Nous sommes des bouffons mais pas des Rigoletto ni des Paillasse. Rions de bon cœur. Il n'y a vraiment pas de tragique pour nous."] »¹⁸⁴

Même si Ponge a barré cette indication jugée sans doute peu recevable par son ami dans le contexte immédiat des événements, elle n'en correspond pas moins à une attitude profonde et constante à l'égard des « mots » et, comme dans l'affaire du comité, elle a des implications très concrètes que Ponge souligne (littéralement) ici. Mais ce que révèlent également ces propos et que « Hors des significations » va

¹⁸¹ « Hors des significations », PE, OC II, 1003-1007.

¹⁸² Toutes ces précisions sont empruntées à la notice consacrée à ce texte par Jacinthe Martel, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, II, p. 1648-1649, qui se fonde également sur une lettre de Ponge à Paulhan concernant cette affaire et à laquelle le texte emprunte plusieurs expressions. Cf. Corr. I, l. 85, p. 80-81.

¹⁸³ Il est notamment question d'un duel entre les deux hommes, à l'initiative de Paulhan.

¹⁸⁴ Corr. I, *ibid.*, p. 81.

développer de façon plus systématique, c'est, en un renversement ironique radical, une certaine vision aristocratique de la figure du bouffon, détaché de toute contingence « tragique » qu'il délaisse, dans un geste de souverain, à ses « sujets ». Lui ne s'occupe que de « ri[re] de bon cœur ».

Cette distinction suprême de la figure du bouffon, érigé en absolu hermétique à tout sentiment tragique (ou sérieux) de la langue est en effet théorisée dans « Hors des significations » à partir d'une réflexion sur l'usage littéraire (et singulièrement poétique) des mots qui oppose leur assujettissement aux « idées » dans les usages antérieurs et la volonté, nouvelle, de les considérer hors signification, « comme chacun un objet, une trace noire sur le papier, une suite de sons dans le vent, en pensant le moins possible à ce qu'ils "veulent dire". »¹⁸⁵ Ponge esquisse dans ce texte une sorte d'histoire ou de généalogie du dire poétique à travers le prisme de la notion de « signification », c'est-à-dire de la transitivité des mots considérés comme simples « signes » de quelque chose situé en dehors d'eux :

« Jusqu'à présent les poètes, les écrivains ont presque tous tenu à "dire quelque chose". Pour la plupart très fiers des idées auxquelles leurs connaissances, leurs recherches, leur imagination les ont amenés, ils ont prétendu au titre de penseurs. D'autres moins ridicules ont prétendu seulement bien dire quoi que ce soit mais enfin ils étaient encore déterminés d'abord par ce "quoi que ce soit" qu'il s'agissait d'*exprimer*, de bien dire. [...] Il s'agissait de trouver le mot propre, il y avait un mot ou un assemblage de mots, une tournure de syntaxe *pour* chaque idée claire ou non claire, et même pour chaque nuance de sentiment. On parlait de l'idée indéfinie pour la définir, du sentiment pour l'exprimer. »¹⁸⁶

Si la critique, ici encore, se fait particulièrement sévère à l'égard des poètes-penseurs, ceux dont la prétention est de « seulement bien dire quoi que ce soit » se confondent pourtant avec eux dans la mesure où, dans les deux cas, les mots jouent pour ainsi dire les seconds rôles; commandés par une exigence extérieure à eux, ils ne valent que pour leur capacité à se mettre au service de cette exigence, dans une relation de stricte vassalité. Ce rapport de domination affecte d'ailleurs aussi bien le choix des mots que leur « assemblage » par la « syntaxe » qui, si on pousse cette logique à bout, fait du texte ou du poème en tant qu'agencement verbal le support

¹⁸⁵ « Hors des significations », op. cit., p. 1005.

¹⁸⁶ Ibid., p. 1003.

abstrait d'une finalité en relation d'extériorité à lui, « idée » ou « sentiment ». L'insistance, par l'italique, sur le verbe « exprimer » invite à une lecture étymologique : les mots sont littéralement pressés, vidés de leur substance. Ils ne constituent ni l'origine, ni la fin mais seulement un moyen (c'est le sens de l'italique de la préposition « *pour* ») de parvenir à autre chose, sans souci de leur valeur propre. Leur emploi idéal ou leur efficacité maximale étant leur effacement au profit ou devant ce qu'ils servent (au sens de servage) à donner réalité.

C'est à partir de ce constat initial peu flatteur pour l'histoire littéraire que sont convoqués et jugés, à tour de rôle, divers acteurs de la scène rhétorique et littéraire, et non des moindres. Ainsi, pour ce qui est de la période antique, des « rhéteurs » dont l'habileté rhétorique à user et abuser des paroles devait, en théorie, mettre à l'abri d' « un tel préjugé », d'une « telle autorité des idées » mais qui, selon Ponge, « se sont montrés aussi dupes que possible par leur ton sérieux »¹⁸⁷. Les périodes classique et contemporaine sont quant à elles représentées par Racine et Max Jacob : si le jugement à leur égard est moins radical, il n'en demeure pas moins qu'ils restent à ses yeux « encore et d'abord des psychologues »¹⁸⁸, ces derniers ayant d'ailleurs, juste auparavant, fait l'objet, en une prétériorité expéditive, d'un rejet sans concession¹⁸⁹. Et c'est la même prétériorité qui condamne les « Dadas » et, partant, les surréalistes :

« Je ne parle pas des Dadas, parce qu'ils se sont d'abord affichés comme penseurs et que leurs expressions si elles n'ont, je le reconnais, aucune valeur de signes, "signifient" dans l'ensemble par contraste toute une philosophie. Les mots dadas ont encore un but; leurs significations sont bafouées mais ces jeux de mots-là ont encore une prétention (tragique dada). »¹⁹⁰

Le jugement est certes plus nuancé ici. Ponge reconnaît une certaine valeur au travail effectué par eux sur les « expressions » (neutralisation des mots en tant que « signes »; significations « bafouées ») mais, pour autant, il ne cède rien sur l'essentiel. Leur erreur, selon Ponge, réside dans la posture primitive qu'ils ont adoptée (celle de « penseurs ») qui a conditionné leur rapport global aux mots,

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid., p. 1004.

¹⁸⁹ « Je ne parle pas des moralistes ni des psychologues, ni des penseurs professionnels. » (ibid.).

¹⁹⁰ Ibid.

lesquels se trouvent malgré tout porteurs d'une « philosophie », c'est-à-dire idéologiquement marqués; et les « jeux de mots » auxquels ils donnent lieu ne reposent pas sur un rapport « gratuit » au langage mais sont orientés, toujours dans une relation d'extériorité, par un « but », une « prétention » que résume la parenthèse « (tragique dada) ». Cette expression, qui se retrouve également dans le texte consacré à Breton à la fin du recueil¹⁹¹, n'est pas dépourvue d'ironie et souligne, concernant les pratiques dadaïstes et surréalistes, le paradoxe d'un rapport souffreteux et, pour tout dire, romantique (au sens le plus péjoratif) au langage et à l'écriture.

C'est par rapport et par opposition à ce sérieux et ce tragique qui affectent sans distinction la quasi-totalité des figures de l'histoire littéraire que Ponge tente de définir ce qui serait, selon lui, le véritable bouffon :

« Il est bien peu de bouffons qui n'aient pris leur rôle au sérieux, voire au tragique, bien peu qui n'aient cru sincèrement tenir un rôle nécessaire, qui ne se soient comportés en fonctionnaires.

La véritable fantaisie, l'irrespect de l'irrespect même, le retournement constant, la folie comme telle, la gratuité de la satire ou de l'éloge, le mépris de la raison la plus originale ne se rencontrent guère que chez Shakespeare, peut-être Cervantès, et peut-être Sterne bien que ce dernier me paraisse encore se laisser prendre à certaines règles du jeu. »¹⁹²

Où l'on voit bien qu'il y a bouffon et bouffon. À travers l'opposition opérée entre d'une part les « fonctionnaires »¹⁹³ de la littérature pris au « sérieux » ou au « tragique » de leur rôle, soumis au pouvoir de leurs paroles et donc dupes d'une posture où leur ethos se trouve pris au piège du pathos de leurs paroles et, d'autre part, les figures exceptionnelles, l'aristocratie de la bouffonnerie représentée par les trois auteurs (étrangers) que sont Shakespeare, Cervantès et Sterne, tout le propos vise ici à faire émerger cette figure aristocratique du bouffon. D'ailleurs, parmi les trois grandes figures ainsi distinguées, Ponge opère une seconde

¹⁹¹ « Une chose certaine autant que je puis ne pas mentir, M. A. Breton me donne plutôt envie de rire. Le tragique dada qu'ils en crèvent tous, qu'est-ce que vous voulez que cela me fasse. C'est bon la nuit, on connaît ça, un moment à passer. Qu'est-ce que c'est maintenant que cette religion du tragique, de la souffrance intellectuelle, [...]. Je trouve ça assez drôle. » (PE, OC II, 1051-1052).

¹⁹² « Hors des significations », *ibid.*

¹⁹³ c'est le même terme, on s'en souvient, qui est utilisé dans la lettre à Paulhan pour dénoncer le rôle que ce dernier entendait lui faire tenir au sein du comité NRF.

opposition ou plutôt une hiérarchisation qui est celle de leur ordre d'apparition. La modalisation « peut-être » qui affecte Cervantès et plus encore Sterne ne sauve finalement et totalement que l'auteur d'*Hamlet*. Derrière la figure de l'auteur se cache en effet aussi celle de son personnage le plus emblématique (le plus représentatif) dont on a vu à quel point il incarne pour Ponge le modèle par excellence de la figure universelle du bouffon. Les qualificatifs dont il affuble l'œuvre de Shakespeare et qui font de son écriture un modèle d'absolue liberté peuvent tout aussi bien désigner son personnage. Leur accumulation dans ce passage dessine un portrait idéal de ce bouffon qui est en même temps la définition d'une stratégie d'écriture foncièrement ironique et humoristique, affranchie de tout sérieux (ou tragique) et affranchie d'elle-même : l'« irrespect de l'irrespect » indique en effet, dans sa formulation, une posture essentielle, un au-delà de toute posture qui se joue de la posture ironique elle-même. Ce détachement extrême ne peut, dans ces conditions, être incarné que par un personnage qui réunit en lui-même deux extrêmes : à la fois prince et bouffon, prince-bouffon.

La figure du bouffon est à la fois une « pose » au sens le plus négatif du terme dans la mesure où elle résulte d'une contrainte induite par l'état d'extrême dégradation de la langue qui oblige à s'humilier avec elle mais, en même temps, elle est, en réponse (ironique) à cette situation, une posture active qui implique une véritable stratégie à l'égard de cette même langue et qui se traduit, au niveau des textes et de l'écriture, par une position énonciative. À la fois symptôme et remède au drame de l'expression.

I. 2. Pratiques.

Entre la figure du bouffon telle qu'elle se construit dans ces textes et sa stratégie à l'égard des paroles telle qu'elle est esquissée d'une part, et les textes proprement « poétiques » de la même période d'autre part, y a-t-il véritablement solution de continuité ? Qu'en est-il pratiquement de la langue du bouffon ? À quelles conditions énonciatives cette imitation rejoint-elle le discours oblique de

l'ironie ? En d'autres termes, dans quelle mesure la posture de principe du bouffon, en tant que figure de l'ironie, se trouve-t-elle construite en énoncé et à quelles stratégies discursives donne-t-elle lieu ?

I. 2. 1. Le drame de l'expression et sa mise en scène.

Nous avons vu la corrélation étroite entre la figure du bouffon et l'expérience du drame de l'expression tel que le vit Ponge, particulièrement entre les années 1923 et 1926 mais dont les manifestations débordent largement ces deux bornes. On s'attachera à montrer ici comment l'élection de cette figure trouve son prolongement ou son application, d'une part à travers une mise en scène proprement théâtrale des paroles qui rejoue leur dimension tragi-comique pour mieux les déjouer et, d'autre part, à travers un dispositif modulateur qui décline cette figure en de multiples variations qui sont autant de façons d'en relativiser la portée tragique.

I. 2. 1. 1. Le théâtre des paroles.

Il convient à présent de voir, à travers la complexité de cette figure du bouffon, comment le modèle théâtral permet de mettre en scène cette hétérogénéité des paroles et la difficulté pour le sujet, dans ces conditions, à inscrire sa singularité dans le donné linguistique comme à établir une communication digne de ce nom. Le drame intérieur de l'expression trouve à s'exhiber, dans certains textes contemporains de cette période, en une véritable dramaturgie où les questions langagières occupent pour ainsi dire le devant de la scène. C'est le cas par exemple d'un texte de 1923 dont le titre même, « Vif et

décidé »¹⁹⁴, peut se lire comme une didascalie. Sans doute, si le texte se place d'emblée sous l'égide de Racine, le maître de la tragédie, c'est, par contraste, pour faire ressortir ici l'absurdité d'une communication qui n'est pas vraiment un échange. On peut aisément diviser cette petite « pièce » en trois « actes ».

Le premier inscrit d'emblée l'échange sous le signe de la bouffonnerie. Les trois personnages, simplement désignés par les trois premières lettres de l'alphabet (« A », « B » et « C »), loin de se livrer à un véritable dialogue, peinent à trouver un consensus concernant le sujet ou le thème à aborder entre eux et l'on assiste plutôt à une confusion des voix où les signifiants semblent se répondre sans qu'un sens puisse émerger (« causer d'art /d'art à cause? »; « commun /communiqué »; « m'en fous / moi fou »); l'échange piétine dans la redondance (« Tu es commun /Et toi commun »), voire la folie (« contradiction /fou »)¹⁹⁵. Cependant, dans ce trio on ne peut plus désorganisé, « B » occupe, comme dans l'alphabet, la place centrale et tente de régenter un échange voué à l'échec et à la dispersion. Alors que toutes ses répliques semblent répondre à l'exergue racinien en débutant systématiquement par un « oui » qui manifeste son accord avec ses interlocuteurs, celles où il tente d'asseoir son autorité débutent quant à elles par un « non » suivi d'une injure (« idiots », « méchants ») qui contredisent violemment cet accord. Et les questions qu'il pose conséquemment (« Qui juge ici ? » ; « Qui commande ici ? ») traduisent son impuissance aussi bien à être le sujet de sa parole qu'à imposer un sujet de conversation. Dès lors, le dialogue ne peut être, selon ses propres termes, que « contradiction » et « interdiction » et s'il a bien le dernier mot de l'échange, la référence toute racinienne à Agamemnon n'est là que dans la mesure où son signifiant permet d'inscrire littéralement la contradiction dans la conjonction du oui et du non¹⁹⁶.

¹⁹⁴ *THR*, OC II, 1348-1349. Ce texte a été publié, avec « Peut-être un peu trop vicieux » (repris dans *Lyres*), sous le titre « Deux petits exercices » dans *Le Disque vert*, n°3 Bruxelles, janvier 1923 et n'a jamais été repris en recueil.

¹⁹⁵ Commun / fou : on se rappelle que dans le « Proème » à Bernard Groethuysen, texte contemporain ou légèrement ultérieur à celui-ci, Ponge écrit qu'il parle « soit d'une façon commune, soit comme un fou ». Par ailleurs, un tel échange trouverait sans doute place dans le théâtre de l'absurde des années 1950.

¹⁹⁶ Bien entendu, Agamemnon est également la figure par excellence de l'interdiction.

La deuxième partie du texte, si elle suggère une entente entre les trois protagonistes, n'indique pourtant pas comment celle-ci a été trouvée. Le simple blanc typographique qui la sépare de la précédente souligne l'arbitraire d'une telle décision, toute à l'initiative de « B » (« Tenez »), même si elle reçoit l'assentiment de « A » et « C » (« Attention. Merci »). De fait, l'échange, loin d'être un véritable dialogue, se résume à un quasi-monologue, plus précisément le récit que fait « B » de sa rencontre amoureuse avec la Vénus de Milo, les interventions de « A » et « C » se résumant à un double et simultané « Et cœtera » pour le moins ambigu : il est en effet difficile de l'envisager ici comme un procédé de relance du récit traduisant leur « vif » intérêt pour les propos passionnés de « B ». Tout porte à croire au contraire qu'il s'agit là d'un jugement ironique et désabusé né d'un sentiment d'exclusion de l'échange. Si la passion est exclusive et n'admet pas l'intervention de tiers, celles de « A » et « C » semblent vouloir, sinon mettre un terme à ce qui nie le principe même de l'échange, comme l'indiquent les points de suspension à la fin de chaque réplique de « B », du moins à le tourner en dérision en soulignant son développement autarcique, hors de tout cadre intersubjectif.

La troisième et dernière partie du texte peut en apparence se lire comme la célébration unanime d'une entente et d'un lieu commun de la parole (re) trouvés :

« A : Tu parles !
C : Je t'écoute !
B : Comme vous dites !
Ensemble : Je pense bien ! »

Mais ce dernier acte, davantage encore que les autres, ne va pas sans ambiguïté. Les expressions lexicalisées, entendues comme telles, peuvent exprimer exactement le contraire de ce qu'elles semblent affirmer en propre. Ainsi, la réplique de « A » ne serait rien d'autre que l'expression populaire, commune, d'une désaffection vis-à-vis des propos d'autrui (dans le sens de « cause toujours »), en l'occurrence ici de « B »; de même pour celle de « B » qui, prise littéralement marque l'assentiment du locuteur, semble pourtant indiquer qu'il n'est pas dupe de l'attention et de la bienveillance de ses interlocuteurs. Du coup, lorsque « C » a besoin de préciser qu'il « écoute », on peut fortement douter de la sincérité de son propos. D'ailleurs, les points d'exclamation qui terminent systématiquement

chacune des répliques font pencher en faveur d'une telle lecture et la belle unanimité finale s'en trouve minée : n'indique-t-elle pas plutôt l'enfermement de chacun dans sa parole et l'absence d'un véritable échange (l'expression, également commune, indiquant que chacun semble vouloir avoir raison, c'est-à-dire en somme personne) ? Si le texte pose effectivement la question de l'art comme son enjeu central (à tous les sens du terme), la communication n'a cependant pas vraiment eu lieu et le lieu commun de l'échange se réduit à l'échange de lieux communs.

C'est à une semblable dispersion des voix et à la confusion qui en résulte que l'on assiste dans un texte écrit l'année suivante, en 1924 mais resté inédit jusqu'en 1948 et l'édition des *Proèmes* : « L'imparfait ou les poissons volants »¹⁹⁷. Davantage encore que dans "Vif et décidé", le modèle théâtral se fait prégnant en empruntant, du moins en apparence, plus clairement et plus explicitement à un dispositif des plus classiques. Ici encore, le titre même peut se lire comme une référence ou un clin d'œil, dans sa formulation comme dans sa désignation. La double formulation en titre et sous-titre est celle de bon nombre de pièces classiques et le choix de personnages « volants » peut, par exemple, renvoyer le lecteur au « Médecin volant » de Molière. S'ensuivent, très classiquement, l'indication du lieu de l'action, de l'espace dramatique, la présentation de la liste des personnages et la distribution des répliques entre ces divers personnages qui auront tous, dans leur ordre de présentation, la parole. Mais si tout contribue à faire de ce texte une petite pièce reconnaissable et identifiable, à proprement parler une scène de genre, inscrite dans une catégorie qui la valide dans l'espace littéraire commun, certains de ces mêmes indices manifestent la contamination par un autre genre, « oblique » : la situation de la scène « au-dessus des eaux » et le choix de personnages « poissons volants » doués de parole inscrivent le texte dans l'allégorique ou la fable. L'intrication de ces deux modèles place le texte à la jonction de deux perspectives qui sont peut-être celles du principe horacien si cher à Ponge, le jeu et le sens, le plaisir et l'instruction.

¹⁹⁷ PR, OC I, 180-181.

Si Ponge, dans ses *Entretiens avec Philippe Sollers*, présente ce texte comme un simple jeu sur une catégorie grammaticale, « une étude sur l'imparfait, sur le temps de l'imparfait, le temps grammatical de l'imparfait »¹⁹⁸, force est de constater ici que l'enjeu est autrement plus essentiel et relève de l'existential : ce qui est donné en spectacle à travers la dramaturgie déployée par le texte, comme l'indique le nota bene, c'est la possibilité (ou plutôt l'impossibilité) pour le langage de faire revivre le passé, de faire coïncider un vécu nécessairement au passé et un dire qui s'actualise fatalement au présent :

« Ces bouches ne peuvent parler que dans le présent (au-dessus des eaux), et ne peuvent parler que du souvenir (de sous les eaux). Elles n'en parlent donc qu'à l'imparfait, ou imparfaitement. »¹⁹⁹

Cette précision donnée dès la présentation des personnages, avant même leur prise de parole, et qui lie de façon indissoluble imparfait et imperfection, place d'emblée le texte sous le signe de l'échec et du drame de l'expression, en même temps qu'elle fournit les clés pour sa lecture allégorique. Le choix des poissons volants comme personnages de ce drame se justifie par leur aptitude à se mouvoir à l'intersection de deux espaces a priori antithétiques, en tout cas difficilement compatibles pour un poisson, l'eau et l'air. Cette bipartition de l'espace figure la différence entre le passé (l'expérience vécue sous les eaux) et pour ainsi dire sa mise au jour, à l'air, dans le présent de la parole. La différence temporelle se double d'une différence spatiale (ou plutôt s'exprime en termes spatiaux) et le rapport différent des poissons volants à ces deux espaces figure la différence linguistique, qui est ici distance, entre l'expérience et son avènement par (dans) la parole. Or, si l'on observe l'organisation d'ensemble du texte, on remarque que seules les deux répliques centrales, celles de Pasko et Poski, sont effectivement à l'imparfait. Elles expriment cette étanchéité entre l'expérience et sa traduction verbale : alors que ces poissons font preuve, dans l'eau, d'une « vivacité singulière » et d'une « aisance de concert » qui n'a nul besoin de s'exprimer²⁰⁰, la plus grande maladresse les

¹⁹⁸ *EPS*, p. 66.

¹⁹⁹ « L'imparfait ou les poissons volants », *ibid.*, p. 180.

²⁰⁰ La mer étant, par ailleurs, le monde du silence : « Aucune voix ne parvenait d'eux, même avec la plus extrême lenteur. » (*ibid.*, p. 181).

caractérise dès lors qu'ils sautent hors de l'eau et se confrontent à l'air (capacités de mouvement limitées; difficulté à respirer - et donc à s'exprimer; organes de la parole qualifiés de « blessures »).

De part et d'autre de cet axe de symétrie, c'est une parole au présent qui tente de se formuler et de s'affirmer. Les deux répliques initiales en constituent le versant positif; la première, tout en soulignant la rapidité avec laquelle il « fuit », s'inscrit pourtant dans ce présent de l'énonciation qu'elle glorifie de façon triviale et bouffonne (« Oui, oui, présent ! C'est beau, ça sent bien bon. ») tandis que la deuxième, qui introduit le caractère proprement « humain » du souvenir en l'opposant à l'imbécilité des « petites têtes qui volent si haut, si vite », s'attache à définir ce projet de transcription de l'expérience subaquatique (« Je veux, que voulez-vous, par lentes ambages, décrire dans l'air toute ma pensée »). À l'opposé, les deux dernières répliques fonctionnent bien comme l'image négative, inversée, d'une entreprise présentée d'emblée comme celle d'un « rêveur ». Si la tentative d'expression a en apparence bien eu lieu, elle se solde par un échec : « À cet étage les paroles regrettent les espaces du silence sans en avoir l'air. »²⁰¹ Il conviendrait sans doute ici de lire l'expression lexicalisée finale selon deux acceptions : déceptive dans la mesure où si des mots ont été posés sur l'expérience des « espaces du silence », ils n'ont pas pour ainsi dire la profondeur voulue et espérée et, d'autre part, une acception littérale en ce sens que ces paroles n'ont pas obtenu « l'air », ne sont pas pour ainsi dire à la hauteur de l'exigence d'expression et restent, pour reprendre l'expression d'un des personnages, « sans trace ». Dans ces conditions, le passage de l'expérience à son expression verbale demeure dans l'indécision et ne peut faire l'objet d'une quelconque assomption : « Inférieur, supérieur ? Osé, qui signera ? »²⁰² Pire, c'est à un renoncement que l'on assiste et c'est dans un geste théâtral tragique que l'entreprise est clairement désignée comme utopique : « Hélas ! Mon aile est imparfaite, quittons cette impossible songerie. »²⁰³ C'est dans cette perspective que doit s'entendre le jeu

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid.

anagrammatique sur les noms des personnages : tous issus du même (Piscavio), ils n'en sont chacun qu'un fragment, un représentant lacunaire, et celui-ci n'est désigné qu'à la troisième personne, dans la dernière réplique. Celle-ci présente d'ailleurs, à la différence des autres, une particularité qui souligne et renforce cette idée d'une fragmentation du sujet en voix multiples, comme autant de manifestations d'une parole impossible à articuler²⁰⁴ : alors que la parole du dernier personnage se présente comme la leçon qui entérine un échec annoncé (« le Souvenir se Présente à l'Imparfait »), le tiret final dédouble une réplique dont on ne sait quel est le second locuteur. S'il s'agit de Piscavio, annoncé juste avant (« Piscavio peut-être ? »), il est manifestement absent à sa parole et ne s'annonce et ne s'énonce que dans la dénégation (« — Non plus. »). Le sujet se présente en autant d'identités d'emprunt mais dont aucune n'est à proprement parler la sienne et pour lesquelles, en aucun cas, il n'apposera sa signature.

Sans être aussi précisément que le texte précédent inscrit dans une filiation générique, un texte comme « L'Aigle commun », écrit en 1923, développe néanmoins une dimension clairement dialogique et, de la même manière, la dimension allégorique vient se greffer sur ce premier mode de structuration²⁰⁵. Le titre du texte, qui ne peut se lire ici, ainsi que nous l'avons vu dans les autres cas, comme une didascalie ou un titre de pièce, synthétise néanmoins de façon exemplaire, dans sa formulation oxymorique, le paradoxe de la figure du poète-bouffon. Si l'on peut voir effectivement dans l'aigle, à l'instar de l'albatros, la figure allégorique du poète dans son aspiration à l'élévation, à la sortie hors du « commun », il est immédiatement rattrapé par ce dernier et de fait, comme chez Baudelaire, sa trajectoire est irrémédiablement celle d'une « chute » au milieu des huées du commun. À l'inverse du poisson volant qui emprunte un mouvement ascendant, hors des profondeurs marines, pour tenter de s'exprimer, l'aigle amorce logiquement une descente parmi le commun, défini d'abord positivement comme l'espace discursif où peut se réaliser potentiellement la communication

²⁰⁴ Cette désarticulation se lit également dans la juxtaposition autonome des répliques : aucune en effet ne se présente comme une réponse à l'autre et chacun semble parler seul, pris dans les filets d'une parole impossible à communiquer.

²⁰⁵ « L'Aigle commun », *PR, OC I*, p. 179. La proximité entre les deux textes est par ailleurs soulignée, dans l'économie générale du recueil, par leur succession immédiate.

intersubjective. D'ailleurs, dans ce cas comme dans l'autre, le début du texte est marqué par l'apparence d'une communication établie :

« — Puisque je suis descendu parmi vous...
— Salut ! Bravo ! Nous t'entendons. »

Mais la réplique suivante et toute la suite du texte viennent contredire une telle situation et en dénoncer la fausseté et l'imposture :

« --- Voilà l'effet de la première conjonction. Ô parole ! Ô mouvement regrettable de mes ailes, où, dans quelle honte, à quelle basse région ne m'amènes-tu pas. Où ne descendrai-je pas ? Chaque syllabe m'alourdit, trouble l'air, de chute en chute.
" Où es-tu, pur oiseau ? Je ne suis plus moi. Comme c'est mal. Je ne puis m'arrêter de parler, de descendre. Ô inextricable filet ! Chaque effort ajoute à ma chaîne. Tout est perdu. Ô ! Assez. Espaces du silence, que je remonte ! Mais non ! Vous parlez tous. Qui parle ? C'est nous ! Ô confusion ! Je les vois tous. Je me vois tous. Partout des glaces." »

L'établissement de cette pseudo-communication se révèle être le point de départ d'une chute continue pour l'aigle-poète. Dans la première phrase, le jeu humoristique sur le mot « conjonction » permet de désigner une double cause à sa situation. Le terme renvoie au premier mot du texte (« Puisque ») et souligne son caractère « commun » dès lors qu'il prend la parole; en ce sens, comme le souligne M. Collot, « sa déchéance est pire que celle de l'albatros, autre figure du poète, puisqu'elle est due à cela même qui devrait faire sa souveraineté : le langage. »²⁰⁶ En un second sens, le terme joue plus spécifiquement sur la dimension pragmatique de la parole, en tant qu'elle est « jonction » avec la parole de l'autre, c'est-à-dire avec le « commun » des hommes, et nécessairement fatale à son sentiment de supériorité. Dans cette perspective, la phrase indique un jugement ironique sur les propos triviaux, on ne peut plus communs, de ses interlocuteurs et dénonce la banalité à laquelle contraint un usage social de la langue, « inextricable filet » dans lequel il se retrouve piégé tel un poisson volant... . Et tel ce dernier, il n'aspire qu'à retrouver les « espaces du silence »²⁰⁷ qui sont ceux de sa singularité, laquelle est vouée, dans l'espace de la parole, à la dissolution dans la « confusion », l'indifférenciation des voix, le « nous » se substituant au « je » comme autant de « glaces » qui le dispersent en une multitude de semblables désespérément

²⁰⁶ M. Collot, notice de « L'Aigle commun », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 970.

²⁰⁷ La formule se retrouve dans les deux textes mais ces espaces sont évidemment exactement inverses : la solitude des airs pour l'aigle et les profondeurs marines pour le poisson-volant.

interchangeables. Et la dernière question qu'il pose, la plus importante, celle qui interroge l'identité du sujet de l'énonciation (« Qui parle ? ») ne peut que renvoyer, là encore, au « Qui signera ? » de « L'imparfait ou les poissons volants ».

Cette dispersion du singulier dans le multiple peut d'ailleurs se lire, d'une certaine façon, dans le dispositif adopté par le texte après l'échange initial. Alors que l'aigle, entraîné « de chute en chute », semble parler seul dans les deux paragraphes, le second, malgré sa présentation tout d'un bloc, masque une structure dialogique évidente, qu'il serait relativement aisé de redéployer. On assiste d'abord à une forme de dédoublement (« je » et « tu ») par lequel répond, à la simple déploration de l'aigle, une (mauvaise) conscience qui le met en garde contre le risque de perte qu'il encourt²⁰⁸; l'impossibilité pour l'aigle de se relever de sa chute dans le commun, à la fin du paragraphe, est marquée par le passage au « vous » et au « nous » qui dès lors se confondent avec le « je ». Le dialogue caché dans le monologue traduit ainsi la pluralité des voix qui habitent (pour ne pas dire hantent) le sujet parlant dès lors qu'il est pris dans une situation de communication. Dans sa volonté d'exprimer sa singularité, il ne peut que restituer les multiples voix d'un commun intériorisé qui l'empêche de parler en propres termes.

Cependant, et c'est là la dimension proprement ironique du texte, la rhétorique de la déploration déployée, pour ainsi dire, par l'aigle, qui sature son discours par son caractère hyperbolique et outrancier, confine le personnage dans une posture ridicule. L'inflation des procédés (très ou trop nombreuses invocations et exclamations, questions oratoires, rythmes ternaires), par son excès même, traduit ainsi une posture ambivalente. Le drame de l'expression auquel est confronté le poète, tout en trouvant là une expression forte, est en quelque sorte tourné en ridicule par l'excès même de la rhétorique qui le porte. La chute tragique, dans son mouvement excessif, conduit, dans une certaine mesure, à une

²⁰⁸ À titre d'exemple, cet échange pourrait être ainsi retranscrit :

--- Où es-tu, pur oiseau ?

--- Je ne suis plus moi.

--- Comme c'est mal.

--- Je ne puis m'arrêter de parler, de descendre.

forme sinon de comique, du moins de dérision critique. L'aigle, pourtant figure allégorique du poète, ne se superpose qu'imparfaitement avec ce dernier. C'est sans doute en ce sens qu'il faut comprendre les guillemets qui entourent ce second paragraphe et qui marquent, en la redoublant à l'extérieur du discours cette fois, une certaine distance vis-à-vis des propos de l'aigle, présentés comme du discours rapporté. Dans cette même logique, la clause du texte (« Ainsi parle l'aigle commun. »), qui fonctionne comme la leçon de l'apologue, vient redoubler, par son propos comme par son détachement typographique, cette mise à distance d'un discours auquel ne peut être imprimé la marque du singulier. Si l'aigle est bien une figure du poète, sa chute dans le commun en fait également, dans une certaine mesure, son masque bouffonnant. L'ironique et l'allégorique se rejoignent dans un dialogisme tragi-comique où se dit et se nie, simultanément, l'impossibilité d'un dire authentique.

Le modèle théâtral ainsi mis en avant dans les textes de la période du drame de l'expression fonctionne comme l'espace où se projette ce même drame intérieur. Pour autant, ce modèle n'est pas univoque : outre son association avec une forme allégorique qui fait également de ces textes des « fables logiques », l'exhibition théâtralisée du drame induit par l'infidélité des moyens d'expression ne va jamais sans une part ironique et bouffonne propre à en alléger ou en déjouer le coefficient tragique.

I. 2. 1. 2. « Fables logiques ou Fabulations logiques » : le bouffon et ses avatars.

L'accent mis sur les questions proprement langagières dans la pratique pongienne des années 1920 s'exprime, nous l'avons vu, à travers une mise en scène proprement théâtrale ou plus simplement dialogique mais dont la dimension allégorique, sous une forme ou une autre, n'est jamais complètement absente. Or certains textes de la même période, où le langage se prend explicitement et

exclusivement pour objet, mettent davantage l'accent sur ce discours oblique de l'allégorie en s'inscrivant résolument dans un de ses genres, lui-même inscrit dans une grande tradition française : ce seront les « Fables logiques ».²⁰⁹ L'ensemble choisi pour figurer dans *Méthodes* comprend quatre textes dont le troisième, « Du logoscope », se subdivise lui-même en trois variations. À l'exception de la dernière variation et du dernier texte, tous les autres sont consacrés au mot « souvenir », envisagé comme l'acteur par excellence du drame de l'expression²¹⁰. Mais, pour mettre en évidence la portée ironique de ces textes, il faut ici envisager le dispositif d'ensemble formé par ce groupe, en différenciant le noyau formé par le « Logoscope », le plus ancien chronologiquement puisqu'il est daté de 1922 - 1924, et les trois textes que lui adjoint Ponge en 1928, « Un employé » et « Un vicieux » précédant notre texte et « La logique dans la vie » clôturant l'ensemble. La distance temporelle relativement courte qui sépare l'écriture de ces deux couches modifie néanmoins sensiblement la portée de la première.

Les trois textes qui composent « Du logoscope » forment un véritable triptyque, au sens pictural du terme, Ponge qualifiant les deux premiers de « natures mortes » et le troisième de « paysage »²¹¹, tout en différenciant ce dernier dans la mesure où il ne s'inscrit pas directement dans la continuité thématique des deux autres. Les deux premiers, quant à eux, sont liés par un lien de causalité, le second, « Voici ce qui l'a tué », faisant état des raisons de la mort du mot « Souvenir » développée dans le premier. Si le titre invente avec humour un instrument fantaisiste destiné, à l'image du microscope ou du stéthoscope, à scruter et à examiner le langage, le patient est ici un mort, ou plutôt un mis à mort, et le praticien du langage qu'est, pour ainsi dire, le poète se retrouve plutôt dans le

²⁰⁹ « Fables logiques », GR M, *OCI*, 612-615. L'histoire éditoriale de ces fables est, comme le rappelle Gérard Farasse, assez complexe et même rocambolesque, et l'ensemble du même nom publié dans *Le Disque vert* par Franz Hellens en 1953 comprenait un nombre bien plus important de textes, répartis en six sections dont les nôtres ne constituaient que la deuxième et la troisième (cf. G. Farasse, notice des « Fables logiques », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 1102-1103).

²¹⁰ En cela, ces textes développent le même sujet que « L'imparfait ou les poissons volants », à la différence que dans ce dernier, le souvenir est une thématique dont les paroles des personnages tentent de rendre imparfaitement compte tandis que les fables prennent le mot lui-même pour objet, envisagé d'abord comme matérialité graphique.

²¹¹ *Ibid.*, p. 614. Dans la même page, Ponge use également du terme pictural « études » pour désigner ces trois textes.

rôle d'un médecin légiste, doublé d'un enquêteur, analysant froidement un cadavre :

Souvenir

« " Dans ce sac grossier, je soupçonne
une forme repliée, S V N R.
On a dû plusieurs fois modifier
l'attitude de ce mort.
Par-ci par-là on a mis des pierres,
O U E I.
Cela ne pouvait tomber mieux,
Au fond." »²¹²

Le choix du verbe « soupçonner » et plus généralement la formulation d'hypothèses, comme l'imprécision du terme « forme » qui suggère un processus d'identification en cours, tout relève ici de l'examen clinique distancié. A ce titre, le poète-légiste joue parfaitement son rôle : il s'en tient aux constatations légales. Seule la dernière phrase marque un jugement de l'observateur qui livre là une forme de conclusion à ses observations. Conclusion pour le moins ambiguë, la phrase jouant sur deux lectures possibles des expressions lexicalisées « tomber bien/mieux » et « au fond ». Dans une lecture littérale, la phrase juge de l'efficacité du dispositif de mise à mort de notre mot : lesté de « pierres », il ne pouvait que « tomber mieux », c'est-à-dire « au fond », duquel on vient de le repêcher pour procéder à son examen²¹³. Dans une lecture figurée qui considère ces expressions dans leur usage commun, il est à comprendre que cette mort est, en fin de compte, fort opportune (elle tombe bien, au fond) : le locuteur semble ainsi apporter son assentiment à cet état de fait²¹⁴.

Le second texte, dont le titre se propose d'exposer les causes du décès, s'inscrit dans la même démarche d'analyse objective et narre le processus expérimental ayant mené à la mise au jour de ces causes :

Voici ce qui l'a tué

« On a dressé le cadavre entre deux

²¹² Ibid.

²¹³ Cette lecture peut d'ailleurs être soutenue par la disposition typographique de l'expression « Au fond », lestée d'une majuscule a priori non justifiée et isolée à la fin, c'est-à-dire au fond, du texte.

²¹⁴ On pourrait également comprendre cette phrase en ce sens : la configuration dans laquelle se trouve le cadavre, le hasard faisant bien les choses, est optimale pour procéder à son analyse.

écrans, et je ne voyais plus
qu'un fantôme vitreux.
Mais plusieurs noyaux inégalement
répartis apparurent en noir.
Aussitôt on s'écria : Voici ce qui l'a
tué. »²¹⁵

Le protocole adopté ici s'apparente à une radiographie du mot, « dressé » « entre deux écrans » qui le font apparaître, de fait, comme un « fantôme vitreux ». La structure même du texte, dans son organisation tripartite, scande le processus de mise au jour du phénomène explicatif dans un mouvement qui fait se rejoindre, de façon significativement ambiguë, discours narratif et démonstration argumentative. Après le constat initial, la conjonction de coordination « Mais » introduit de façon à la fois inattendue et décisive²¹⁶ le phénomène proprement dit (l'apparition « en noir » de « plusieurs noyaux inégalement répartis ») avant que l'adverbe « Aussitôt » ne tire la leçon qui sert simultanément de conclusion au récit et à la démonstration par la reformulation exacte du titre, y compris dans la reprise de la majuscule initiale, présenté cette fois comme les paroles rapportées des témoins de l'expérience. Le rejet du terme « tué », isolé en dernière ligne du texte, tout en soulignant la mort effective du mot, met ainsi en évidence ce qui était l'objectif du protocole et le but annoncé du titre. Cette circularité à visée démonstrative, la valeur à la fois chronologique et logique des connecteurs comme l'objet même du discours qui, au rebours de la fable classique qui personnifie les animaux, en fait ici de même pour les mots et leurs maux, assurent pleinement au texte le statut de fable logique.

Le troisième et dernier texte ne s'inscrit pas directement dans la suite des deux précédents : après les deux « natures mortes » du mot souvenir, il s'agit ici d'un « paysage » consacré à un autre mot, « multicolore » :

Multicolore

« "Dans cette grise nuit ces contours

²¹⁵ Ibid., p. 615.

²¹⁶ Cette double qualification recouvre les deux niveaux de lecture de la fable, narratif et argumentatif. Dans le premier ordre, le caractère inattendu de l'apparition des « noyaux » renvoie à la péripétie centrale qui fait basculer le récit vers sa résolution; dans le second, il correspond à l'étape décisive d'un raisonnement en trois phases, sorte de majeure d'un syllogisme ou enthymème ?

inconnus du paysage : hors du
monde !
A l'aurore je l'ai sur le bout de
la langue.
Ô couleurs du soleil, chacune à
son carré !
Parbleu : multicolore !" »²¹⁷

La tonalité très différente de ce texte invite à le considérer sans doute comme le versant positif de l'ensemble. C'est d'ailleurs la lecture qu'en propose Gérard Farasse qui y voit une « glorification du *logos* », le mot pouvant se déployer dès lors qu'il est envisagé en lui-même, hors signification, et produire ainsi un « paysage euphorique que colorent diversement les voyelles. »²¹⁸ Une telle lecture semble effectivement pouvoir être corroborée par l'économie générale d'un texte qui, bien qu'assez obscur, semble conjoindre l'apparition d'un paysage « multicolore » et la production du mot qui conditionne celle-ci. Là encore, le texte se veut fable et le phénomène est évoqué, à travers ce qui s'apparente à un récit, comme le résultat d'un processus inscrit dans le temps : à la « grise nuit » qui brouille les « contours » du paysage et le situe proprement « hors du monde » succède « l'aurore » qui fait coïncider le lever du soleil comme potentialité de renaissance du paysage avec la possibilité pour le mot, situé « sur le bout de la langue », de se formuler. C'est à partir de cette formulation que les éléments du paysage peuvent se déployer dans la variété de leurs couleurs, « chacune à son carré », comme autant de manifestations d'un langage (enfin) créateur. Le dernier terme, comme la dernière expression dans le texte précédent, reprend le titre et souligne ainsi la visée démonstrative de la fable. Mais la tonalité n'est pas du tout la même : le point d'exclamation, qui accompagne le mot et clôt le texte comme il l'a d'ailleurs scandé, manifeste cette véritable illumination produite par la profération du mot « ordonnateur du monde »²¹⁹. On peut d'ailleurs noter, sans trop exagérer dans l'interprétation, que cette profération est préparée en amont par les deux points qui précèdent le mot et par le juron « Parbleu » (qui implique nécessairement et pleinement le sujet parlant) dont le signifiant inclut un adjectif

²¹⁷ Ibid., p. 615.

²¹⁸ Note 7 de la p. 615, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 1103.

²¹⁹ Ibid.

de couleur, le « bleu » du ciel étant la condition d'émergence du soleil et donc du déploiement « multicolore » du paysage²²⁰.

Considéré dans son ensemble, le triptyque comporte donc une dissymétrie qui se décline à plusieurs niveaux et qui traduit un double rapport à la langue. Au passé du souvenir qui s'écrit lui-même au passé succède et répond l'illumination du présent, véritable épiphanie de la nomination juste. À l'analyse froide et distanciée par de véritables dissections et décompositions chirurgicales, l'aboutissement lyrique des recompositions et reconfigurations colorées. À la césure entre les mots et l'expérience du réel, la création de ce même réel par la trouvaille heureuse et réjouissante du mot juste. En son cœur même, le drame de l'expression se veut, dans une certaine mesure, un drame maîtrisé en ce sens qu'il se veut également promesse (imminente) d'un bonheur radieux et irradiant comme le soleil par le pouvoir de la nomination. D'une certaine manière, on pourrait considérer le triptyque lui-même comme une séquence narrative scandée en trois « moments » qui dessinent sinon un itinéraire, du moins une certaine démarche : après l'investigation et l'analyse de la mort du « souvenir » vient le temps de la (re)création par le travail (nocturne) de la langue.

Dans cette perspective, les jugements portés par Ponge en 1928 sur ces fables logiques, dans les commentaires qui suivent le deuxième texte qu'il ajoute à ce premier triptyque, sont quelque peu à nuancer. S'il souligne ironiquement que ces textes pour l'essentiel consacrés au souvenir ne lui en ont précisément laissé aucun, « rien d'aucun d'entre eux »²²¹, leur qualification a posteriori de « visions tout à fait folles », qui reprend là sans doute, en les exagérant, les critiques formulées par Paulhan en 1925, masque par son exagération même une forme d'ironie qui, tout en reconnaissant la « maladie » à laquelle peut conduire une attention trop exclusive aux questions langagières, désigne pourtant en creux la justification d'une telle démarche. Dans la même phrase, Ponge désigne ces mêmes textes comme autant de « moments critiques », formule empruntée aux titres des œuvres de Franz Schubert qu'il appréciait particulièrement et dont l'adjectif joue

²²⁰ En poussant encore un peu plus (trop) loin l'interprétation, on pourrait décomposer le mot et dire de « par » qu'il indique ainsi le lien de causalité...

²²¹ Ibid., p. 614.

humoristiquement sur deux significations qui recouvrent la double dimension du rapport à la langue : rapport pathologique de crise et rapport de distanciation critique, condition préalable et nécessaire au travail de création. Cette double dimension, à la fois négative et positive, se formulera un peu plus explicitement mais toujours discrètement dans les années 1940, durant l'Occupation, lorsque Ponge se propose de jeter un regard rétrospectif sur son parcours d'écrivain. Dans la « Seconde méditation nocturne », il ouvre une rubrique intitulée « *Histoire de mon esprit* » et commence significativement par se pencher sur ce moment particulier de son itinéraire :

« Fables logiques ou Fabulations logiques.

L'affabulation d'un texte émanant seulement des aventures sémantiques des mots qui le composent...(Non, ce n'est pas tout à fait cela, mais pas loin de cela, ce *Langage absolu* "se nourrissant lui-même" (J. P.), que je recherchais [...]) »²²²

On le voit, le jugement porté ici n'est pas totalement univoque et pointe une légère erreur de lecture chez Paulhan : les reproches et mises en garde adressés par son ami sur les dangers de la spécularité d'un langage absolu tournant à vide sont nuancés et laissent entendre - c'est le « pas tout à fait » - une part positive dans cette recherche. Cette part positive et constructive, Ponge la développe ensuite dans le fragment suivant en la justifiant par un contexte global de « révolte » exacerbée, « contre la condition humaine » et « contre les moyens d'expression »²²³ :

« En même temps je me posais les problèmes les plus démesurés (que les surréalistes formulaient à cette époque : pourquoi écrivez-vous ? etc...). Je cherchais au fond de l'esprit le plus caché pour le révéler (songes, complexes, sexualité, etc.). »²²⁴

L'écriture des fables logiques et le rapport à la langue qu'elles supposent sont liés tout autant à une démarche critique de révolte née d'un malaise existentiel qu'à une tentative de mise au jour, de révélation par l'écriture de ce qui résiste à la formulation, démarche qu'il relie à celle que menaient alors les surréalistes. Et c'est à la suite immédiate de cette évocation, dans le troisième fragment, que Ponge

²²² NNR, OC II, 1188.

²²³ Ibid., p. 1189.

²²⁴ Ibid.

évoque la rupture que constitue le séjour à Balleroy²²⁵ qui consacre la découverte et le début de la poétique du parti pris. Ainsi, les trois moments successifs de cette rubrique dessinent un itinéraire dont les fables logiques constituent le point de départ d'une recherche qui mènera à la découverte d'une réalité positive à exprimer.

Mais bien avant les années 1940, c'est sans doute ce même souci de réévaluation de la portée de ces fables qui poussera Ponge, dès 1928, à compléter ce premier ensemble en lui ajoutant des textes qui, tout en accentuant leur mise à distance critique, réorientent leur lecture, alors que la poétique du parti connaît ses premiers développements, vers une plus grande considération du matériau verbal et des ressources qu'il offre. C'est particulièrement le cas des deux textes qui précèdent le « Logoscope ».

La première de ces fables²²⁶ est sans doute celle qui se rapproche le plus des textes précédemment évoqués en ce que le modèle dialogique y occupe une place prépondérante, bien qu'il soit enchâssé dans un récit. Récit au demeurant peu conventionnel eu égard à la tradition du genre puisqu'il se présente à la première personne. Le titre du texte, « Un employé », joue humoristiquement de la polysémie et de la polyvalence grammaticale du terme. Considéré comme substantif, il désigne, par un processus de personnification, un salarié (particulièrement expérimenté) convoqué à un entretien préalable d'embauche et sommé de faire état de ses services; envisagé comme participe passé, il renvoie, littéralement et négativement cette fois, aux (trop) nombreux usages du mot qui l'ont « usé » et probablement vidé de sa substance. Dans sa structure, le texte peut être subdivisé en deux mouvements qui traduisent un double rapport à la langue et aux mots. D'un côté, la volonté de tirer parti des ressources du mot, de « ménager [ses] susceptibilités »²²⁷, c'est-à-dire d'actualiser simultanément tous les usages historiques du mot (c'est là une des voies de la poétique du parti pris):

²²⁵ Ibid.

²²⁶ « 1. Un employé », op. cit., p. 612.

²²⁷ Ibid.

« — Enfin, n'êtes-vous pas trop usé ? Vous sentez-vous de force à occuper un poste de confiance dans la phrase où je veux vous faire entrer ? Il vous faudra remplir à la fois tous les offices que vous occupâtes au cours de votre longue carrière. »²²⁸

De l'autre, la volonté de considérer le mot hors signification, de mettre fin à son statut de domestique, c'est-à-dire à sa transitivité. Si le mot, comme tout autre, a « mené de front un service public et un office plus secret », ce dernier renvoyant à son usage littéraire, il semblerait que c'est précisément celui-ci, davantage que le premier, qui suscite l' « impatience » de son employeur et déclenche son ironie²²⁹ :

« — Après tout, lui dis-je, vous semblez bien fier de vos références ! D'avoir toujours servi « à quelque chose »; il ne faut pas croire que je vous choisisse pour cela. Non, mais vos emplois successifs vous ont donné une physionomie curieuse. Je ne suis pas tant un homme d'affaires qu'un artiste, et je veux vous faire servir de modèle. Je vais faire votre portrait. [...] Je le sais, sous prétexte de zèle, vous meniez parfois vos patrons par le bout du nez. Bout du nez : ma foi, c'est peut-être votre caricature que je vais faire, vieux tyran. Enfin vous êtes là sans que j'aie « besoin » de vous ! C'est presque du sadisme, n'est-ce pas ? »²³⁰

Les « références » dont s'enorgueillit le mot et qui sont ici raillées désignent tout autant (et sans doute moins) la capacité référentielle du mot dans son usage commun que le prétendu prestige attaché à ses multiples usages littéraires au cours de l'histoire dont l'auteur semble vouloir faire table rase. Si l'on retrouve ici le vocabulaire pictural par lequel Ponge désignait les fables de 1924, la peinture du mot se veut ici volontairement déformante et vire à la « caricature » vengeresse . Le danger de se retrouver dupe, d'être « mené par le bout du nez » justifie la volonté d'un usage clairement ironique du mot : le dépliement de son épaisseur sémantique comme la stricte considération de sa matérialité en tant que « caractère » ou « figure » jouent pour ainsi dire dans (sur) le même tableau : ils sont la garantie d'un contrôle optimal de toute dérivation signifiante. Par ce moyen, le logocentrisme inhibiteur des premières fables s'en trouve détourné : l'absolu (déjà relatif) du rapport aux mots tel qu'il pouvait s'exprimer en 1924 devient une

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Juste avant la vive réaction de son employeur, SOUVENIR a fait montre des « postes d'honneur » qu'il a occupés, « signés de plusieurs personnes connues : Boileau, Voltaire, Paul - Louis Courier. »

²³⁰ Ibid., p. 613. On remarquera ici que Ponge, pour qualifier sa posture de caricaturiste du mot, use du terme « sadisme », lequel, on s'en souvient, correspond au pôle ironique de la subversion telle que définie par Gilles Deleuze.

manière ou façon de faire un pied de nez à la « tyrann[ie] » des significations car signifier simultanément l'ensemble de ses significations possibles ou n'en signifier aucune, cela revient au même. Par ailleurs, il convient d'ajouter que la structure dialogique de la fable, en instaurant une situation de communication portée par des personnages, exclut de fait toute considération absolutiste du langage.

La portée parodique explicitement formulée dans ce texte se trouve encore accentuée dans l'autre texte ajouté en 1928 et intitulé « Un vicieux »²³¹. Dans une posture de dédoublement caractéristique de l'ironie, Ponge attribue les propos du « Logoscope » à un « confrère », un « écrivain qui présentait une grave déformation professionnelle » qui « percevait les mots hors leur signification, tout simplement comme des matériaux »²³² et par là se désolidarise de ce que pouvait avoir d'excessif le logocentrisme de la période du drame de l'expression. Mais la posture ironique ainsi adoptée est ambiguë car en même temps qu'elle porte un regard distancié sur ce qu'elle considère a posteriori comme une « maladie », celle-ci est encore une fois détournée au profit d'une vision positive et productive de la surévaluation du signifiant au détriment du signifié. Ainsi, la comparaison avec les autres arts (« les pierres de l'architecte ou les sons du musicien »), si elle souligne la difficulté particulière à laquelle est confronté le poète en raison de la singularité de son matériau, « espèce monstrueuse, avec un corps susceptible de plusieurs expressions opposées », vise en dernier lieu à justifier la pertinence d'une telle démarche en faisant des mots des « matériaux vivants », certes « fort difficiles à œuvrer » mais faisant ainsi contre-pouvoir à la toute-puissance des significations. Parce que, toujours selon le texte, cette maladie atteint tous les poètes et avec une gravité à hauteur de leur talent (« les plus grands le plus gravement »)²³³, elle ne peut être jugée négative et désigne plutôt le propre de tout véritable poète : la « conscience » lucide du matériau qu'il utilise, aussi bien des ressources qu'il peut offrir que des pièges qu'il peut tendre à qui le néglige par une attention, cette fois, trop exclusive aux « significations ». Et lorsque Ponge détaille

²³¹ « 2. Un vicieux », *ibid.*, p. 613-614.

²³² *Ibid.*, p. 613.

²³³ *Ibid.*, p. 614.

les symptômes auxquels est confronté son malheureux confrère imaginaire, il semblerait bien qu'il développe là des aspects de son travail linguistique à l'œuvre dans la nouvelle poétique du parti pris et dont les textes du « Logoscope » constituent l'expression originelle :

« Il se demandait avec une anxiété renouvelée chaque nuit si pour le poète l'élément était précisément le mot, ou la syllabe, les signes de ponctuation, enfin tout ce qui forme sur le papier une tache noire distincte ? ou bien plutôt les racines des mots, les cellules étymologiques qu'il s'agissait d'accorder au mieux dans la phrase et le poème.

Quelquefois par l'effet de la même maladie, il considérait ces matériaux eux-mêmes comme sujets d'inspiration, au même titre qu'une nature morte peut (ou un paysage) l'être pour un peintre. »²³⁴

Le logocentrisme premier dans la chronologie, sans être récusé, est relativisé en ce qu'il apparaît simplement comme la forme extrême et ponctuelle (« Quelquefois ») de la maladie. Par là, il s'intègre dans une démarche plus générale d'attention au matériau verbal dont le travail sur l'aspect graphique des mots et celui de remotivation par le recours aux « racines » et « cellules étymologiques » ici évoqués, trouvera son expression dans les textes de ce qui deviendra *Le parti pris des choses* et dont l'élaboration rhétorique, au moment où Ponge ajoute ces textes, a déjà commencé. Mieux : l'assimilation du logocentrisme de 1924 au travail du « peintre » vise, à l'instar de l'architecte et du musicien dont les matériaux étaient qualifiés de « vivants » au début du texte, à rendre ou à redonner vie aux mots, eux-mêmes qualifiés dès le début du texte de matériaux « plus vivants encore » que ceux des autres artistes. La mort constatée dans le « Logoscope » est en quelque sorte conjurée et trouve ici une forme de résurrection dans une démarche de légitimation du travail du poète comme ouvrier des mots²³⁵. En effet, l'emploi du verbe « œuvrer », toujours au début du texte, pour souligner la difficulté du matériau auquel se confronte le poète, joue humoristiquement sur le sens

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Il est à noter que Ponge, confirmant en cela notre lecture, reviendra bien plus tard encore sur ce principe de vie derrière l'apparence de la mort. Évoquant précisément le premier texte du « Logoscope », il conclut son propos en se référant à Mallarmé : « Et là, on peut rappeler cette assertion de Mallarmé, à propos des mots anglais : « Dans l'enveloppe sonore du mot, il y a donc une essence réelle se rapprochant de l'organisme dépositaire de la vie. » « Le mot, dit Mallarmé, présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair. » mon travail (poétique, si vous voulez) portait là-dessus. » (EPS, p. 59).

étymologique du mot pour lier création poétique et travail concret de la matière verbale. Le poète fait œuvre en œuvrant, c'est-à-dire en ouvrageant les mots. La maladie se révèle être, en un renversement ironique, une thérapeutique et le malade quelque peu imaginaire, comme semble l'indiquer le titre du texte dont l'adjectif « vicieux », employé ici comme substantif, évoque, davantage qu'une pathologie subie, une forme de ruse ou de stratégie concertée propre au poète par l'attention portée au langage en tant que matériau, « au même titre » que les autres artistes²³⁶. La « maladie » ainsi désignée ne vise, en définitive, qu'à une réhabilitation de la spécificité du travail poétique, remis à (au) niveau des autres arts.

Le dernier texte de l'ensemble, « La logique dans la vie »²³⁷, est curieusement le moins connu de tous alors qu'il nous semble, par son positionnement dans le dispositif comme par la thématique qu'il développe, relever pleinement du genre dans lequel il s'inscrit. Bien plus, il semble fonctionner, nous tenterons de le montrer, comme la leçon de toutes les fables qui le précèdent. Dans ce qui s'avérera être un éloge de l'illogisme, le titre peut se lire (ou s'entendre) comme un clin d'œil ironique à ce qui se donne dans la réalité, « dans la vie », comme foncièrement illogique. Tel est en effet le propos même du texte qui, en écho au premier, propose également une structure dialogique enchâssée dans un récit mais dont l'économie générale, davantage que dans le premier, relève de la fable proprement dite par la présence d'une morale ou leçon nettement distinguée de la partie narrative²³⁸. Le texte met en scène un échange d'ordre politique entre un certain Bardy et un « jeune homme » à propos des prises de position politiques de ce dernier, que le premier juge parfaitement contradictoires²³⁹. Mais ce que juge Bardy, ce n'est pas tant la « contradiction » des positions politiques en elles-mêmes

²³⁶ On se rappelle encore une fois que dans la « Première méditation nocturne », Ponge parlera de « l'originalité *vicieuse* des singes, et des hommes » dont les paroles et expressions révèlent leur aptitude à « ironiser » le monde pour le « défaire » et le « refaire ». (nous soulignons).

²³⁷ Ibid., p. 615. Ce texte, daté de la même époque, a été ajouté avant 1930.

²³⁸ Dans l'édition préoriginale, cette leçon était encore plus nettement détachée du corps du texte par la présence de trois astérisques.

²³⁹ Bardy soupçonne le jeune homme d'opportunisme en lui reprochant d'avoir à la fois « prouvé son amour de l'Empereur » et « crié Vive la République. » (ibid.)

que celle des paroles proférées par le jeune homme. A travers cet échange, le texte pose la question de la responsabilité de la parole, en tant qu'elle est prise par le sujet et prise dans une situation de communication qui, pour être recevable, présuppose et implique, exige, engage même (en l'occurrence ici la question de l'engagement est cruciale), selon le principe logique fondamental de non-contradiction, à une adéquation entre le sujet de l'énonciation et les divers énoncés qu'il est susceptible d'émettre. En bon logicien, Bardy en tire les conclusions (logiques) qui s'imposent :

« " Si bien que paraissant l'une et l'autre fois vous exprimer avec sincérité, vous fûtes dupe l'une ou l'autre, vous que je reconnais une troisième fois, et vous m'avez dupé qui vous ai applaudi." »²⁴⁰

Le discours proposé ici est bien celui d'un logicien, avec ses déductions, ses connecteurs logiques et le principe de non-contradiction qu'il érige en règle de vie. Le jeune homme est en effet coupable à ses yeux d'avoir nécessairement émis une proposition fautive sur les deux, ne pouvant pas même imaginer que les deux puissent être fausses, comme le montre l'opposition entre « l'une et l'autre » et « l'une ou l'autre », et déplore la double conséquence d'une telle inconséquence : être dupe de soi-même et duper les autres, c'est-à-dire ses interlocuteurs (en l'occurrence lui-même). En bon « comédien », le jeune homme répond avec la pointe d'ironie qui lui sied. Au « ou » exclusif du logicien, il oppose un « Eh ! » ironique qui sous-entend la possibilité d'une multiplicité de propositions, tout aussi susceptibles d'emporter l'adhésion de son interlocuteur :

« "Eh ! vous avez applaudi ? Allez, je ne veux point raisonner de nouveau. Vous pourriez m'applaudir. Ce serait monotone." »²⁴¹

La revendication de la possibilité d'une multitude de postures signe la séparation entre le comédien et le logicien. La réaction de ce dernier (« Quel homme ! ») est d'ailleurs équivoque : elle semblerait indiquer une certaine admiration devant quelque chose qui échappe à sa logique étroite et donc une forme de capitulation devant la supériorité du comédien auquel il accorde malgré lui, ironie de l'histoire, une troisième série d'applaudissements. Le comédien, fidèle à lui-même, c'est-à-

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.

dire à son rôle, « salua et recula pour sortir » : toujours en représentation. Bardy le logicien obéit au principe de non-contradiction et, à ce titre, est le représentant d'un certain esprit de sérieux; le comédien lui oppose la logique supérieure de son art, laquelle transcende la logique dans la vie en englobant ses contradictions.

La leçon morale de la fable, constituée de trois propositions juxtaposées et superposées, entérine ce rapport de forces :

« Le logicien juge le comédien illogique.
Le comédien juge le logicien monotone.
L'auteur doit plaire à tous, dit-il, c'est-à-dire à lui-même, dit-il. »²⁴²

Entre la monotonie du logicien et le manque de logique du comédien, il semblerait, à tout prendre, que la balance penche, sans pour autant aboutir à l'exclusion du premier, en faveur du second, comme le laisse penser la répétition de l'incise (« dit-il ») dans la dernière proposition qui semble être, textuellement, chronologiquement et logiquement (pour ainsi dire) la parole du comédien, lequel a le dernier mot. À ce titre, l'auteur-comédien, dont la fidélité « à lui-même » se juge ou se jauge à l'impératif du « plaire à tous », peut se permettre d'être un logicien illogique. Il peut se faire comédien du langage par les nécessités de son art. C'est d'ailleurs sans doute en ce sens qu'il faut comprendre la réplique ironiquement interrogative du jeune homme à celui qui le place face à ses contradictions : « Était-ce bien crié ? » L'important n'est pas à ses yeux d'avoir « crié » une chose et son contraire mais de l'avoir « bien » crié : où l'on voit que le souci esthétique l'emporte sur toute autre considération²⁴³. Tel est bien, selon Ponge, le paradoxe du poète-comédien. C'est en effet dans de telles conditions que l'on voit resurgir ici la question du jeu de dupes proposé et impliqué par les paroles, dont le logicien fait les frais mais auquel échappe l'auteur - comédien qui, en les jouant pour ainsi dire à tour de rôle, se joue de l'ordre, esthétique, qu'elles imposent et dont l'ordre politique ne pourrait être au mieux que la conséquence.

Si l'on considère ce texte dans le dispositif d'ensemble, il semble possible de lui accorder une fonction synthétique par rapport au « Logoscope » qui le précède

²⁴² Ibid.

²⁴³ À noter que, bien évidemment, Bardy n'entend pas (c'est-à-dire, tout aussi bien, ne comprend pas) une telle demande et poursuit, pour ainsi dire, dans sa logique comme si de rien n'était.

immédiatement et en écho aux deux autres qui constituent l'autre volet de l'encadrement des textes de 1924. À eux trois, ils forment donc un triptyque comparable à celui qu'ils encadrent et, par là même, qu'ils redoublent. La particularité du dernier texte est qu'il résume et condense ce qui s'exprime dans les autres textes en justifiant leur apparente contradiction. Entre la première et la seconde couche du dispositif, la distance ironique se superpose à la distance chronologique pour simultanément relativiser ce qu'il pouvait y avoir d'excessivement négatif (ou en tout cas perçu comme tel) dans les textes du drame de l'expression et, dans le même mouvement, réévaluer et revaloriser la première : à la fois mise à distance critique et assomption d'un « moment » d'un processus logique en cours. Et peut-être, sans verser dans une surinterprétation du texte, convient-il de lire la mention des deux dates auxquelles le jeune homme énonce ses propos contradictoires (« 2 janvier » et « 15 mars ») comme la figuration ou mise en abyme de la distance chronologique qui sépare les deux couches du dispositif.

Mais avant même ces ajouts de 1928, cette réévaluation de la portée logocentrique des textes de 1924 trouve une expression quasi – concomitante dans l' « Examen des « fables logiques » »²⁴⁴, texte daté de 1925-26. La version publiée dans *Pratiques d'écriture* et, davantage encore, la version brouillon permettent de prendre la mesure de cette distance ironique fondée sur l'imitation détachée des façons logiques. Ponge prend d'abord exemple sur La Fontaine pour définir le travail de l'écrivain ou du poète uniquement par sa capacité à « exemplar » (c'est le néologisme qu'il forge pour l'occasion), c'est-à-dire à saisir l' « esprit » ou le « ton » des façons logiques des hommes et, à l'instar du comédien de « La logique dans la vie », sans aucun souci de parti pris d'ordre moral, guidé seulement par un souci d'efficacité et pouvant dès lors exprimer une valeur et son contraire. Il ne s'agit pas tant de dire avec le bien pour objectif que d'avoir l'objectif de bien dire, comme le comédien avait pour unique souci d'avoir « bien crié », le bien étant par ailleurs ici synonyme du beau. C'est en ce sens que Ponge peut également, dans le même texte, s'appuyer sur Paulhan et sa notion de « beau

²⁴⁴ PE, OC II, 1028-1030.

langage » élaborée à partir de ses travaux sur les proverbes malgaches et dans la « suprématie » de laquelle il perçoit une démarche semblable à celle de La Fontaine. Mais, faisant en cela une réserve semblable à celle que nous avons perçue dans CNRF, Ponge propose de le baptiser plutôt « langage général » par opposition au « langage particulier » et met en évidence la notion d' « appli[cation] », qui conditionne l'efficacité du proverbe. Cette notion est en effet véritablement le point nodal des enjeux pragmatiques du proverbe. En lui-même, le proverbe demeure une forme purement potentielle, porteuse de multiples virtualités de sens et dont le corollaire est donc nécessairement une certaine « obscur[ité] ». L'application constitue la ligne de partage entre d'une part cette potentialité pure, à jamais non réalisée, du proverbe et, d'autre part, la possibilité pour lui de s'actualiser dans une situation concrète de discours, « langage capable d'effets pratiques »²⁴⁵. Mais cette ligne de partage est également celle qui délimite et définit la réaction du destinataire ou, si on l'applique pour ainsi dire au poème, du lecteur :

« Paulhan montre très bien que par un curieux effet contraire au lieu d'être honorés les proverbes, quand ils ne sont pas appliqués mais pris absolument à part, sont *moqués* soit qu'on les trouve *obscurs* soit au contraire qu'on en dise « quel intérêt ? ce sont des *Lieux communs* ». »²⁴⁶

Si dans le premier cas de figure le proverbe, en tant qu'il donne la preuve effective de son efficacité, est « honoré » comme une véritable parole oraculaire, objet de culte par « une espèce de religion »²⁴⁷, dans le second quant à lui, il se trouve sanctionné par ceux-là mêmes qui pouvaient lui « céder » ; toute parole non efficace, ou non perçue comme telle, appelle ainsi une certaine posture ironique, soulignée ici sous la forme de la moquerie. L'absence d'application déclenche en retour l'ironie car le proverbe devient, aux deux extrémités contradictoires de sa réception, soit parole énigmatique, obscure et pour tout dire étrangère aux nécessités pratiques de l'échange, soit à l'opposé banalité, parole usée d'avoir trop servi, lieu commun au sens négatif et non pas lieu du commun, de l'assentiment collectif : l'application, c'est-à-dire la portée pragmatique de la parole, est donc

²⁴⁵ Ibid., p. 1029.

²⁴⁶ Ibid., p. 1030.

²⁴⁷ Ibid.

véritablement la ligne de partage entre le commun - consensus souhaité et le commun – banal rejeté et moqué. Il y a donc tension ou plutôt mise en tension chez Ponge de la notion de « commun » en ce que le langage est à la fois porteur de commun, négativement en ce qu'il fait écran au sujet contraint de l'imiter à défaut de s'y renommer, et porteur du commun, du lieu commun au sens littéral, c'est-à-dire de la promesse d'un espace discursif partagé dont le modèle est précisément cette parole commune qu'est le proverbe. L'intérêt paradoxal de ce dernier est en effet dans la possibilité qu'il offre de réaliser la synthèse de cette tension : à la fois lieu commun, formule vide, « obscure », et lieu du commun, de la conviction partagée dès lors qu'« appliquée ». C'est pourquoi le poète ou plutôt, pour ainsi dire, le rôle qui lui est assigné, c'est là son honneur, est précisément et paradoxalement de réaliser cette même synthèse en se faisant pourvoyeur de et du commun : partir du commun, du donné linguistique (logique) tel qu'il s'offre à lui et aboutir au commun, à la parole pragmatiquement efficace, susceptible d'emporter la conviction et l'adhésion de tous²⁴⁸. C'est dans ces conditions que le beau peut rejoindre le bien et qu'au « plaire à tous » du poète - comédien peut se superposer ce qu'on pourrait appeler le « convaincre tous » du poète – fabuliste.

Cette situation ambivalente du proverbe, pris entre le double écueil de l'obscurité et de la banalité qui le condamne au désaveu ironique, est précisément, selon Ponge, celle de la poésie, confrontée à une réception critique similaire :

« Voilà bien les deux reproches qu'on fait constamment aux poètes : *obscur*, ou au contraire, *banal*. N'est-ce pas ? »²⁴⁹

Comme le proverbe lorsqu'il ne trouve pas son application, la poésie se tient entre ces deux pôles d'incompréhension ; mais là où le proverbe devenait ou pouvait devenir objet de moquerie, c'est ici l'ironie du poète qui s'exerce : l'expression lexicalisée finale, faussement interrogative, renverse les termes du débat et les reverse à celui de la nature de la parole poétique. En effet, les « reproches » d'obscurité ou de banalité formulés à l'encontre de la parole du poète ne tiennent, selon Ponge, qu'à une méprise sur les attendus à l'égard d'une telle parole et du

²⁴⁸ On trouve sans doute là une première version de la conviction que Ponge opposera plus tard aux « charmes » valéryens.

²⁴⁹ Ibid., p. 1030.

statut du poète : non pas « *penseur* » ayant à exprimer des « *idées* » avec l'objectif moral de la « vertu »²⁵⁰ mais bien l'unique souci du bien dire, du « *beau langage* » dont les défauts supposés peuvent devenir paradoxalement des qualités (c'est le sens de l'italique des deux termes), en ce sens que, comme le proverbe, son obscurité tire sa nécessité du fait qu'il « doit pouvoir servir dans un très grand nombre de cas »²⁵¹ et sa banalité du fait qu'il ne peut se prévaloir de son efficacité, loin de tout souci d'originalité, qu'à condition, précisément, de devenir parole commune.

Cette dialectique entre assentiment et ironie, sur fond de critique des idées, de différenciation entre écriture littéraire et expression d'une pensée, apparaît plus clairement dans le brouillon de ce texte²⁵² qui l'applique plus explicitement à la situation du poète dont il cherche ou se propose de redéfinir le rôle. S'il s'agit donc de « trouver des formules », des « maximes », des « proverbes » dont la valeur se jugera à leur efficacité pragmatique, c'est par une double réaction : d'une part à la contamination du discours littéraire en général par l'idéologie philosophique dont Ponge situe l'origine chez Voltaire²⁵³ et dans la lignée duquel il place pêle-mêle Pascal, Descartes, Rousseau, Stendhal ou encore Hugo et Valéry²⁵⁴ ; d'autre part, dans le champ plus restreint et plus spécifique du discours poétique, en réaction au sentimentalisme lyrique prétendument sincère :

« Je pense que la spécificité de l'art littéraire ce sont proprement les *façons logiques*, façons de penser, façons de parler.

Un poète lyrique qui pense ce qu'il chante est un *phénomène*, un *cas* d'humanité, un sujet de Dieu. Il n'est pas digne du nom d'artiste ou de bouffon. Il est dupe, il est sincère. Tout vrai poète est un imitateur. Un type qui *imite* les façons de penser et de parler des créatures de Dieu. Que fait un imitateur : il se moque ou il recrée.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Cf. « Dans l'atelier de *Pratiques d'écriture* », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, II, p. 1056-1057.

²⁵³ En des termes particulièrement violents : « il (Voltaire) a habitué en France cette détestable confusion de la littérature et de la philosophie qui est à la source de toute l'imbécillité, de toute l'inconscience, de toute la prétention et de toute la barbarie actuelles. » (ibid., p. 1056).

²⁵⁴ Si les quolibets dont il affuble certains sont d'une rare violence (Descartes qualifié d'« idiot », Rousseau de « bête », Stendhal de « faux affranchi »), il est à noter que dans le cas de Pascal, Ponge opère une distinction entre l'auteur des *Pensées* qui l'« écœurent » et celui des *Provinciales* qui suscitent au contraire ses louanges : « Pascal n'aurait fait que *Les Provinciales*, bravo. » (ibid.). On peut comprendre pourquoi un tel satisfecit à une œuvre pourtant philosophique : la mise à distance de la pensée, aussi bien par le dispositif dramaturgique du texte que par l'ironie qu'il véhicule.

Il se moque de Dieu ou il recrée son œuvre, donc il l'égale. Dans tous les cas il est sur le même plan que le *créateur* ou si l'on veut la *Nature* et bien au-dessus des sincères et des dupes.

Il n'y a pas à sortir de là. »²⁵⁵

À l'opposé donc du chant lyrique dont la volonté affichée de sincérité expressive est ici raillée (les termes en italique « phénomène » et « cas » semblent désigner une forme de pathologie) et assimilée à la duperie, le véritable travail du poète tel que le conçoit alors Ponge consiste moins à tâcher d'atteindre une sincérité illusoire qu'à tenter d'objectiver le langage, à mettre en formules les pratiques langagières telles qu'elles se donnent dans leur réalisation concrète. Cette stratégie, conformément à la méthode du « bouffon » confronté au drame de l'expression, passe par la technique de l'imitation distanciée de ces « façons logiques ». Mais l'intérêt de cette note réside dans les précisions qu'elle apporte quant aux enjeux de cette notion d'imitation et de la posture de celui qui la met en œuvre. En effet, la posture de l'artiste – imitateur comme les réalisations qui en découlent se définissent selon une alternative, « se moquer ou recréer », qui n'en est pas véritablement une : dans le propos de Ponge, moquerie « égale » recréation et « imitateur » égale « *créateur* », placés « sur le même plan ». L'imitation est re-créative dans la mesure où, tirant en cela leçon du sort réservé à la parole proverbiale en mal d'application, la moquerie ironique à l'égard des usages langagiers communs conditionne la possibilité de leur recréation par le poète qui modifie ainsi les conditions de leur énonciation dans le sens d'une plus grande efficacité pragmatique. Cette importance de la moquerie est d'ailleurs perceptible dans la version publiée lorsque, évoquant l'art de La Fontaine, Ponge emploie à deux reprises le verbe « moquer »²⁵⁶, bien que l'acception du terme, dans ce contexte, renvoie davantage à une indifférence de l'auteur à l'égard de la valeur intrinsèque de son propos dont seule compte l'efficacité expressive qu'à une posture ironique par laquelle les paroles se trouvent moquées. Ce second aspect n'est néanmoins pas totalement absent dans la mesure où La Fontaine n'est pas envisagé comme un créateur de proverbes - et donc de nouvelles valeurs - mais

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ « La Fontaine s'en moque » et « Lui-même s'en moque fort », op. cit., p. 1029.

bien, à l'image de la « conception du poète » que Ponge développe en ces années, comme un imitateur habile des façons logiques des hommes qui offre des formules de substitution à leurs maladresses d'expression par l'efficacité condensée du lieu commun proverbial. Ce qui ne préjuge en rien de sa position quant à la valeur morale véhiculée par ces proverbes et l'on sait qu'en maints cas, les formulations de La Fontaine sont des plus ambiguës. Plus généralement, il y a une part d'ironie inhérente au genre de la fable et il n'y a donc pas loin de « s'en moquer » à « se moquer ». L'imitation des façons logiques, même maximisée dans des formules proverbiales, témoigne en effet, en ces années de drame de l'expression, d'une distance critique à l'égard des paroles communes. L'opposition entre la prétendue sincérité de la poésie subjective et la volonté de reformulation des usages communs en des formules impersonnelles, si elle amorce ici pour la première fois une réflexion sur ce qui deviendra un des aspects fondamentaux de la poétique pongienne, est néanmoins avant tout marquée et dictée par ce souci, véritable leitmotiv en ces années 20, de ne pas être trompé, de ne pas se retrouver une fois de plus « dupe » du jeu pernicieux que les paroles proposent :

« Dès qu'un poète se laisse aller à dire ce qu'il pense, à être sincère, c'est une dupe. Il se prend à son jeu (cf. MM. les romantiques, MM. les prophètes, MM. les poètes philosophes ; métaphysiciens ou moralistes en délire, ou froids comme Prudhomme ou Valéry).

S'il vous plaît de dire ce que vous pensez, de vous livrer, d'être sincères, à votre aise. Moi mon ambition est plus haute. Je ne veux plus être le jouet des mots et des soi-disant pensées. Aussi peu que possible. Ainsi remarquez que *j'imite ici* l'article critique. Croyez bien que je n'en *pense* pas un mot. »²⁵⁷

On retrouve dans le respect ironique manifesté aux différentes catégories de poètes listées dans la parenthèse, cette fois à l'intérieur du champ proprement poétique, les deux pôles contre lesquels s'insurgeait Ponge au début du texte : d'un côté le pôle lyrique dont les représentants sont présentés comme les continuateurs d'un romantisme par eux aggravé, les surréalistes dont on peut penser que l'expression peu amène de « métaphysiciens ou moralistes en délire » les désigne implicitement ; de l'autre, le pôle idéologico – philosophique représenté par Prudhomme et surtout Valéry. Mais avec pour point commun la même forme de naïveté à l'égard du langage qui les rend « dupes ». À l'opposé, la posture ironique

²⁵⁷ « Dans l'atelier de *Pratiques d'écriture* », op. cit., p. 1057.

en tant qu' « ambition plus haute » vise, tout en faisant usage de ce même langage, à contrecarrer la dérive à laquelle il peut conduire le sujet, véritable « jouet » du jeu de dupes qu'il propose. Cette défiance primordiale à l'égard des « mots » et des « pensées » qu'ils véhiculent est d'ailleurs ici poussée à son extrême, Ponge interpellant son lecteur sur le caractère ironique du texte qu'il est précisément en train de lire. Dans ces conditions, la recherche de la formulation proverbiale assignée à l'écriture poétique ne peut se concevoir encore que comme un pis-aller, moins une véritable création de valeurs nouvelles telle qu'elle s'exprimera à partir de la poétique du parti pris qu'un travail d'accompagnement, de recréation de valeurs existantes portées par l'usage quotidien du langage :

« L'art est au bas niveau des conversations pratiques. Un vrai poème devrait pouvoir se résumer à des démarches indispensables, à ces paroles faites pour ménager les gestes : pour reposer (éloge de la paresse). Passez-moi du sel. Attention derrière. Ne poussez pas. Restez près de moi. J'ai besoin d'argent. »²⁵⁸

La première phrase condense cette ambiguïté du travail d'écriture poétique tel que l'envisage alors Ponge en ce qu'elle peut s'entendre de deux façons opposées. Par rapport au romantisme teinté de mysticisme des surréalistes et à la haute pensée valéryenne, il s'agit de faire redescendre la poésie, de la rendre au sol de la réalité ; mais, par rapport à cette même réalité, il est à comprendre que ce travail de recréation résulte de la difficulté à envisager encore la langue telle qu'elle se donne autrement que comme un ensemble de manifestations triviales exprimées ici par les exemples choisis : à défaut de lui faire dire autre chose, il s'agit au moins de lui faire redire mieux ce qu'habituellement elle dit mal. Si moquerie et recréation font bon ménage pour le poète – imitateur, la trouvaille proverbiale apparaît comme l'accomplissement ultime et le versant positif de cette imitation. Mais on est encore loin de ce que Ponge lit chez Mallarmé, créateur de proverbes à partir de son plus particulier et non par imitation des façons logiques.

Le dispositif des « Fables logiques » (comme les commentaires qui l'accompagnent), tout en enfouissant le drame de l'expression, tirent parti du logocentrisme qui le caractérisait; celui-ci, tout en étant assumé, y compris dans sa part négative, se trouve néanmoins joué (au double sens d'acté et trompé) par les

²⁵⁸ Ibid.

multiples couches que sont les différents masques revêtus par l'auteur-comédien, du médecin-légiste armé de son logoscope à l'écrivain prétendument malade en passant par l'employeur tatillon, mais dont la figure du comédien qui les résume toutes, est décidément privilégiée. Ces postures, dans leur diversité, permettent de masquer ou de maquiller ce que peut avoir de tragique le drame de l'expression. La figure du comédien, capable de jouer tous les rôles sans se révéler à travers eux, sans se réduire ou se résoudre dans aucun d'entre eux, rejoint ainsi celle du bouffon : tous deux usent et abusent des paroles sans qu'elles leur collent à la peau. Cependant, le jeu de l'ambiguïté ironique révèle en creux la possibilité d'un autre ordre du langage : la dimension plutôt affective de l'(auto)-ironie pratiquée ici met paradoxalement en valeur l'intérêt d'une telle démarche. Il ne s'agit pas tant de moquer ou (encore moins) de renier cette période particulière que de faire une sorte d'archéologie de sa vocation, dans laquelle les premiers textes jouent le rôle de ferment d'une poétique en cours d'élaboration. Dans un jeu d'équilibriste, l'ironie se joue autant du caractère excessif du logocentrisme du premier Ponge que de la méconnaissance et de la méprise avérées sur l'intérêt d'un tel travail.

I.2. 2. Les paradoxes du langage.

À côté des textes qui traitent spécifiquement du drame de l'expression en le mettant, sous une forme ou une autre, en scène, on dénombre un ensemble important d'écrits, antérieurs ou contemporains de ces derniers²⁵⁹, dans lesquels les problèmes langagiers, tout en restant omniprésents, prennent d'autres orientations et, surtout, d'autres formes. Ces textes, à la fois en raison de la désaffection manifestée à l'égard de certains d'entre eux par Ponge et des

²⁵⁹ Si l'on considère la période 1923-1926 comme celle du drame de l'expression proprement dit : dans ce cas, les textes s'échelonnent de 1919 à 1926. Dans les faits, les choses sont plus complexes et ces problématiques se retrouvent déjà avant 1923 et, nous le verrons, se poursuivent bien au-delà. L'intérêt de circonscrire un tel champ est purement méthodologique et vise à caractériser l'écriture de Francis Ponge avant les premiers développements de la poétique du parti pris.

opportunités éditoriales dans lesquelles ils ont trouvé publication, se trouvent répartis sur plusieurs recueils que sépare parfois une grande amplitude temporelle et qui gagnent à être regroupés ici pour la commodité et la pertinence de l'analyse²⁶⁰. On peut, à la suite de Michel Collot, y distinguer deux orientations majeures, la « veine poétique » et la « veine satirique », mais dont le trait commun est « une tonalité foncièrement ironique »²⁶¹.

I. 2. 2. 1. La « veine poétique ».

Contrairement à ce que Ponge a pu affirmer lors de ses entretiens avec Philippe Sollers en se défendant bien d'avoir jamais écrit autrement qu'en prose²⁶², l'écriture versifiée, toute relative qu'elle soit à l'échelle de l'œuvre, fait néanmoins également partie intégrante de sa palette. Part non négligeable dans la mesure où, au-delà de la période qui nous intéresse ici, la question prosodique investira, sous une forme ou une autre, bon nombre de textes bien plus tardifs, y compris les plus « prosaïques »²⁶³. Mais, pour en rester à la période des années 1920, un certain nombre de textes inscrits, du moins en apparence, dans cet héritage poétique méritent d'être interrogés pour mesurer cette tonalité ironique propre au cadre traditionnel du poème. A cet égard, il nous semble une fois de plus intéressant de partir du premier recueil de Ponge, *Douze petits écrits*, et d'interroger les textes qu'il a choisi d'y faire figurer.

Le titre même de cet ensemble de textes sobrement intitulé « Trois poésies » peut, dans son apparente neutralité, masquer une relation ironique à ce qui est

²⁶⁰ Leur répartition se fait, pour l'essentiel, entre les *Douze petits écrits* (1926), *Proèmes* (1948), *Le Grand Recueil* (1961) et le *Nouveau Recueil* (1967).

²⁶¹ M. Collot, « Notice » des *Douze petits écrits*, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 873.

²⁶² « On m'a classé rapidement, on m'a fourré dans la compagnie des poètes, alors que je n'ai cessé de déclarer que je ne voulais pas être considéré comme un poète, que je ne me croyais pas mettons digne de cette appellation, et que j'écrivais en prose, que j'ai toujours écrit en prose ». (*EPS*, p. 10). Si de tels propos ne peuvent s'appliquer à la période qui nous intéresse ici, c'est que le statut de poète comme le genre dans lequel il écrit ne font pas encore du rejet violent et de la critique en règle qu'ils subiront plus tard.

²⁶³ Par exemple dans le « Carnet du bois de pin », *La Fabrique du pré* ou encore le *Malherbe*.

pourtant désigné comme tel. En effet, le choix du terme « poésies » en lieu et place de « poèmes » renvoie peut-être, davantage qu'à un usage linguistique de l'époque, à une conception scolaire, académique de ce que peut ou doit être la poésie (faire, apprendre, réciter « une poésie »), en tant que celle-ci contribue à son institution et en fixe le pacte de lecture. Mais, dans les deux cas, l'ensemble revendique explicitement l'appartenance et l'inscription dans une doxa poétique que légitime par ailleurs la forme visiblement versifiée. Cependant, ces trois « poésies », contrairement aux textes des deux autres sections génériques du recueil, ne portent pas de titre et, s'ils sont sagement (de la façon la plus neutre) désignés par des chiffres romains qui énumèrent, tout aussi scolairement, leur ordre d'apparition²⁶⁴, la disparition des titres qui permettaient d'identifier chacun d'eux dans l'édition préoriginale²⁶⁵ constitue en soi un premier brouillage thématique et répond sans doute à un souci stratégique de renforcer leur « laconisme énigmatique »²⁶⁶, même si cette suppression semble souligner dans le même temps leur unité. Cette unité déclinée en trois parties, comme dans les bons devoirs scolaires, implique également leur interdépendance. Il peut être dès lors intéressant de les considérer et de les lire comme un dispositif global où chacun occupe une fonction spécifique qui prend sens à être mise en relation avec les autres. Il y a sans doute là comme une scansion, comparable en cela au triptyque du « Logoscope »²⁶⁷. Si l'on observe en effet un peu plus précisément les choses, il est à remarquer, d'abord sur le plan de la versification, que la progression dessinée par les trois parties va non pas dans le sens d'une amplification mais bien d'une réduction continue et rigoureusement réglée. Le premier texte est ainsi constitué de trois quatrains hexasyllabiques²⁶⁸. Le deuxième, également en vers

²⁶⁴ En cela, ils s'apparentent plutôt aux deux textes-dédicaces.

²⁶⁵ Au moment où Ponge compose son recueil, ces trois poésies seront les seules rescapées d'un ensemble plus vaste intitulé « Esclandre, suivi de cinq autres poèmes » et publié dans *Le Mouton Blanc*, nouvelle série, n° 2, novembre 1923.

²⁶⁶ M. Collot, Notule des « Trois poésies », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 884.

²⁶⁷ On peut d'ailleurs noter, à cet égard, que la disposition typographique des trois textes de cet ensemble s'apparente, sans l'être véritablement, à une forme versifiée; plus exactement, une prose redispisée en une forme hybride qui joue de certains procédés poétiques.

²⁶⁸ Hormis peut-être les deux derniers vers du premier quatrain qui seraient plutôt des heptasyllabes. Mais le quatrain entier joue de l'indétermination entre ces deux mètres.

hexasyllabiques, comporte quatre strophes mais divise par deux leur nombre de vers, si bien que l'on passe de douze à huit vers. Le troisième, comme son prédécesseur, comporte quatre strophes de trois vers mais, dans une logique comparable, il divise par deux le nombre de syllabes de chaque vers (le texte étant uniquement constitué de vers trisyllabiques), ce qui en fait un texte de dimension encore moindre. La progression va ainsi dans le sens d'un amuïssement ou d'un amenuisement du mètre qui peut se lire ici comme une dévaluation : quel crédit en effet accorder à un vers trisyllabique, surtout lorsque même typographiquement il ne présente pas vraiment les caractéristiques du vers. Contrairement à ce qui se passe dans les deux premiers textes, le vers comme forme visuellement identifiable est en effet mis à mal dans le dernier : la majuscule initiale n'affecte que le premier vers de chaque tercet et, dans une ultime réduction, elle disparaît totalement du dernier. Par ailleurs, et toujours à l'inverse des deux premiers, ce texte ne comporte aucun signe de ponctuation, à l'exception notable du point d'exclamation final qui lui sert de clôture.

Cette logique de réduction ou de rétrécissement concerne également les personnages mis en scène par les textes. De ce point de vue, les deux premiers, là encore, s'opposent au dernier. Dans le premier, en lien avec la thématique révolutionnaire développée, c'est la clameur de la « ruée écrasante », les « mille bêtes hagardes » de la foule qui sont convoquées, même si une première réduction s'opère déjà dans le second quatrain par la sélection de trois personnages représentatifs : la « mère », le « soldat » et la « petite en rose ». Le deuxième texte lui est comparable mais selon un processus inverse : davantage que le nombre, l'importance est ici liée au statut du personnage choisi, l'empereur Néron. Mais l'évocation, même allusive, des conséquences dramatiques de sa folie - le célèbre incendie de Rome - place également le texte sous le signe du spectacle et de la multitude. Par opposition, le dernier texte réduit considérablement les dimensions du paysage autant que des personnages, qu'il accomplit en son cœur même : l'évocation de l'humble « hameau » aux « vieux toits » au début du texte se réduit, à la fin, aux dimensions de la carapace d'une tortue, qui se trouve être également le modeste personnage du texte.

Dans cette même perspective, et c'est ce qu'on oublie de souligner à propos de ces textes, c'est la situation (pseudo)dialogique commune qu'ils mettent en place qui est également à considérer. Dans chacun des trois textes en effet, on assiste à une forme de dédoublement de l'instance énonciatrice sans que celle-ci soit jamais explicitement désignée : le « je » est symptomatiquement absent de son énoncé et ne se laisse appréhender que de manière sous-jacente, à travers la marque de deuxième personne commune aux trois textes. Encore que celle-ci ne se manifeste pas exactement de la même manière d'un texte à l'autre, ce qui modifie sensiblement la situation d'énonciation de chacun. Ici encore, il apparaît pertinent d'opposer la situation des deux premiers à celle du dernier. Dans les deux premiers cas, il s'agit d'un ordre donné, d'une injonction faite à l'interlocuteur en vue de le pousser à l'action et que souligne la démultiplication des impératifs. Mais de l'un à l'autre, la situation est encore légèrement différente. Dans le premier, le sujet semble d'abord s'interroger lui-même sur la situation qu'il observe avant de délivrer une injonction dont on ne sait si elle s'adresse véritablement à un interlocuteur ou à lui-même : le mot d'ordre rompt avec l'ordre énonciatif du texte et semble aussi bien destiné à celui qui rapporte les événements, sujet de l'énonciation. Le second texte, quant à lui, est entièrement construit sur une succession d'injonctions après l'adresse à César (« Tu meurs ! ») qui relève, elle, d'une forme de constat. De fait, le destinataire des injonctions demeure tout aussi ambigu. Quant au dernier texte, la situation est très différente car il n'y est aucunement question d'injonction : le sujet se contente de faire un parallèle entre son observation du paysage (« Ces vieux toits », « Ce hameau ») et la situation personnelle de son interlocuteur (« ton cœur », « ta sagesse ») qui se révèle être, au final, une tortue. Mais dans tous les cas, c'est l'identité du sujet de l'énonciation qui se trouve brouillée : les textes oscillent et jouent de l'indétermination entre un dialogisme dont les interlocuteurs demeurent en grande partie indéfinis et un monologisme où le sujet semble se parler à lui-même. Par ce décentrement, ce dernier instaure une distance avec ses propres paroles dont il n'est ni tout à fait l'énonciateur, ni tout à fait le destinataire.

Cette ambigüité énonciative ne contribue pas peu à ce qui caractérise en effet ces textes, dès lors qu'on est entré dans le processus de lecture, à savoir leur

hermétisme : le sens, tel la tortue retirée dans sa « sagesse hermétique » à la fin du troisième texte, se ferme et se dérobe dès lors qu'on veut y accéder. On souligne d'ailleurs souvent à propos de cet hermétisme, qui confine parfois au maniérisme, l'influence mallarméenne sur les premiers écrits de Ponge, accentuée en cela par le choix de la forme versifiée qui permet de cultiver l'écart avec les façons logiques communes. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un mallarméisme niais qui se contenterait d'imiter servilement les manières d'un maître admiré. La particularité du mallarméisme pongien est qu'il s'associe, de façon paradoxale, à un certain goût, voire un goût certain, de la provocation qui mine le poème en tant que forme « sérieuse », même si par ailleurs cette provocation peut et doit s'entendre de la façon la plus sérieuse. Si l'on considère à nouveau comparativement nos trois textes, on peut voir que cette provocation s'y investit à chaque fois mais, là encore, de façon dissemblable entre les deux premiers et le dernier. Dans le premier, dont le titre même (« Esclandre ») soulignait à l'évidence ce goût de la provocation, celle-ci n'intervient qu'en toute fin de texte, en un mot d'ordre (ou plutôt de désordre) révolutionnaire qui contraste singulièrement avec le suspens longuement ménagé depuis le début de la seconde strophe²⁶⁹ : « Et **tire, tire, tue, / Tire sur les autos !** »²⁷⁰ Révolution qui s'accomplit dans le temps même qu'elle se formule par l'allitération qui mime le geste qu'elle préconise et brise, pour ainsi dire du même coup, le rythme du vers et celui du poème dont l'unique point d'exclamation final semble fonctionner comme la chute (ou la pointe) ironique. Il n'est pas dit en effet que l'énonciateur de ce mot d'ordre adhère à son propos autrement que d'abord par son accomplissement verbal, tout à la fois à l'intérieur et contre une certaine tradition poétique.

²⁶⁹ Toute la question (répétée à trois reprises) est de savoir si les personnages de la mère, du soldat et de la petite en rose pourront « passer ». Le texte dessine ainsi comme une frontière invisible et coercitive entre deux mondes que tout semble séparer, malgré la volonté de franchissement manifestée par les personnages.

²⁷⁰ *DPE, OC I*, 4. Jean-Marie Gleize note que ce slogan annonce par avance le geste surréaliste le plus simple (*Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1988, p. 42), ainsi défini par André Breton en 1929 : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule » (*Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 782-783).

Et c'est tout l'enjeu du second texte qui propose, à travers ou par le biais de la figure implicite de Néron, un portrait ambigu de l'artiste : « Quel artificier / Tu meurs ! Fauve César ! »²⁷¹. Dans ce premier distique, le texte se prête d'emblée au jeu ironique en démarquant les propos prêtés à l'empereur romain au moment de sa mort : *Qualis artifex pereo !* (« Quel artiste périt en moi »). La figure tyrannique de l'empereur, qualifié de « Fauve », et sa prétention artistique sont ainsi tournés en dérision, réduits, dans une mise en scène proprement tragi-comique, à un feu d'artifice, un illusoire spectacle de lumière qui se retourne contre son auteur pour l'entraîner dans la mort. Les trois distiques suivants peuvent d'ailleurs être lus dans cette perspective : tous trois débutent par des injonctions qui sont autant d'étapes ou de phases du spectacle lumineux mis en place par l'empereur mais dont la dernière (« Et roule mort, gorgé / D'empire et de nuées ! »)²⁷² fait coïncider son apothéose avec la mort de l'artificier. L'inflation des points d'exclamation dans l'ensemble du texte, en même temps qu'elle participe de cette mise en scène spectaculaire, souligne le regard ironique porté sur la vanité d'une telle entreprise. Mais ce même portrait ironique, par le jeu de l'ambiguïté énonciative et par contraste, est aussi celui du poète dont le but est, davantage que d'incendier l'ordre social, de s'attaquer aux « jeux avariés » du vers et des artifices du beau langage poétique qu'il tourne en ridicule en les poussant à l'extrême. Si l'artiste peut se faire artificier, son champ d'action se restreint à l'espace de la langue, laquelle peut certes être conçue, nous le verrons, comme une « arme » contre ce même ordre social mais qui est ici plutôt dirigée contre elle-même, en tant qu'elle est porteuse d'un ordre discursif et poétique honnis. L'insistance du diphone [ar] soulignée par Michel Collot²⁷³ qui, imitant en cela la démarche Ponge, y voit très justement « l'ardeur d'un désir d'art »²⁷⁴ s'inverse significativement en [ra] dans le troisième distique pour dire la méthode à suivre : « Brandis ta rage courte / En

²⁷¹ DPE, OC I, 4.

²⁷² Ibid., p. 5. Il est par ailleurs à noter que la structure de cet avant-dernier vers est semblable à celle de l'avant-dernier du premier poème : « Et tire (...) tue / Et roule mort (...) ».

²⁷³ Dans la notule de ce texte, op. cit., p. 884. Ce diphone se concentre dans les deux premiers distiques : « Quel artificier / Tu meurs ! Fauve César ! // Bigarre le parterre / Aux jeux avariés ! ».

²⁷⁴ Ibid.

torche ! Rugis rouge ! ». Il s'agit, dans un mouvement paradoxal, de donner quelque peu, comme Néron, dans l'éclat, le spectacle théâtral de la « rage » érigée en étendard mais de façon « courte », en coupant court à la propagation de l'incendie, à la prolifération lyrique et ses amplifications; plutôt que l'extension non maîtrisable de l'incendie, la densité circonscrite de la flamme de la « torche » : en somme une « rage » contenue, retenue dans l'espace de la langue et de ses mots. C'est pourquoi la variante humoristique donnée en note de bas de page, qui propose éventuellement de substituer à la paronomase « Rugis rouge » l'anagramme partielle « Hurle, cruel » est à l'image de Néron mais en contrepied, une démonstration d'un véritable savoir-faire artistique, de l'extension potentielle mais non nécessaire d'une palette. Et il se pourrait que, dans cette perspective, la figure de Néron fonctionne bien comme le contre-modèle, l'image inversée et renversée du véritable modèle, Hamlet, dont Ponge peut faire sans doute siens, dans une certaine mesure, les propos de ce dernier (III, 2) :

« Ô mon cœur, garde ta nature; que jamais l'âme de Néron n'entre dans cette ferme poitrine ! Soyons inflexible, mais non dénaturé; ayons des poignards dans la voix, mais non à la main. Qu'en cette affaire ma langue et mon âme soient hypocrites ! Quelques menaces qu'il y ait dans mes paroles, ne consens jamais, mon âme, à les sceller par des actes. »²⁷⁵

On se souvient que dans le « Proème » à Bernard Groethuysen, Ponge s'interrogeait (faussement) pour savoir si, comme Hamlet, son écriture et sa parole n'étaient pas dictées par un souci de « dissimulation ». Même si Ponge sait bien qu'Hamlet ne restera pas forcément longtemps fidèle au principe qu'il s'est fixé, la leçon est pourtant bien celle-là et il n'y a sans doute pas loin de la « langue hypocrite » à l'ironie. La figure de Néron, possible modèle dans son action, est pourtant un repoussoir dans sa « nature » : la véritable force est d'agir discrètement, en s'avançant masqué pour ne pas donner prise à l'ennemi. La pointe de l'ironie (et de l'humour) plutôt que le « poignard » « à la main » mais néanmoins tout aussi « inflexible ». L'action est d'abord et avant tout « actes » de parole(s).

Une telle stratégie nous semble être à la fois thématifiée et accomplie dans le troisième texte dont nous avons aperçu la logique d'amenuisement qu'il opère au

²⁷⁵ Shakespeare, *Hamlet* (1598), Paris, Le Livre de Poche, p. 83-84.

regard des deux textes qui le précèdent, aussi bien d'un point de vue formel que thématique. Sur ce dernier point, la réduction des dimensions du paysage à celles d'un « hameau » va de pair avec un changement de tonalité qui le distingue nettement du diptyque qu'il complète. A l'éclat de la « ruée » révolutionnaire et des feux d'artifice semble succéder l'évocation d'une atmosphère profondément sombre et mélancolique : les « toits » sont « vieux » et « résignés » et le « hameau » comme plongé dans l'obscurité, « sans fenêtre » et enseveli « sous les feuilles »²⁷⁶. Mais pour mesurer toute la dimension provocatrice du texte, il faut encore souligner sa structure exactement symétrique, construite comme un effet de miroir dont l'axe de symétrie se situe nécessairement entre la seconde et la troisième strophe. De part et d'autre de cet axe réfléchissant, s'établissent des relations d'identification formelles et symboliques entre les deux strophes de chaque ensemble. C'est particulièrement le cas entre la première et la troisième : les vieux toits résignés sont assimilés au « cœur » « racorni » du sujet et cette assimilation est accentuée par des parallélismes formels avec la reprise de l'expression centrale « quatre fois » et, peut-on ajouter, des lettres (et des sons) identiques à l'attaque de chaque vers ([c], [q], [r]). Sans être aussi proches sur le plan formel, la seconde et la dernière strophe entrent néanmoins en relation directe sur le plan symbolique mais, et c'est là l'effet de la pointe patiemment et savamment ménagée par le texte, il faut attendre le dernier vers pour voir l'apparition incongrue d'une « tortue » et établir le lien avec le « hameau sans fenêtre sous les feuilles ». Cette incongruité qui « défait » l'harmonie sombre et sérieuse du poème pour introduire l'élément provocateur est en outre renforcée par l'invocation lyrique (« ô ») adressée à la tortue et l'unique point d'exclamation final qui est aussi l'unique signe de ponctuation du texte. Les stratégies d'amenuisement tant du point de vue formel que thématique trouvent ici leur pleine confirmation. Ce qui est visé dans ce texte aux accents verlainiens, c'est, paradoxalement, un souci anti-lyrique : il s'agit, semble-t-il, de jouer le « cœur racorni » contre la profusion et l'extension lyrique; la « sagesse hermétique » contre l'explosion et l'envolée du chant, réduit ici à sa plus simple expression. Pour

²⁷⁶ DPE, op. cit., p. 5.

autant la sagesse et l'hermétisme n'excluent pas, comme on le voit, le pouvoir subversif. De ce point de vue, la tortue peut être considérée à la fois comme la figure humoristique du poète et l'image appropriée d'une démarche ironique qui se veut en apparence modeste, en retrait, retirée dans sa carapace. L'hermétisme est tout autant celui du texte tel qu'il se donne à lire au lecteur que celui du sujet qui s'avance masqué, caché. Une telle interprétation peut également trouver écho dans la description que donne Ponge de ses conditions de travail de l'époque et des buts qu'il assignait alors à son écriture. Dans le premier de ses *Entretiens avec Philippe Sollers*, il se définit volontiers comme « un anarchiste de cabinet » et décrit ce même cabinet de travail comme un petit espace clos sans fenêtre, exactement comme la tortue, où ne figure que l'outillage minimum pour travailler. La sagesse réside dans l'enfermement dans l'espace clos mais aux infinies possibilités de la langue et la tortue retirée et cloîtrée en elle-même, avec sa lenteur méthodique, peut préparer et cacher en son cœur racorni une bombe prête à exploser. D'ailleurs, au risque de verser dans l'explosion interprétative, on pourrait ajouter que, semblablement au second texte, la figure d'Hamlet n'est pas si loin. Dans sa version préoriginale, ce texte s'intitulait en effet « Hameau » : non seulement les deux noms ont, dans chacune des langues, un signifiant en partie commun mais, d'une langue à l'autre, leur signifié est exactement le même, l'un étant purement et simplement la traduction de l'autre, et inversement²⁷⁷. L'art de parler par « dissimulation » que Ponge voit comme le trait essentiel de la figure d'Hamlet et qu'il revendique pour son propre compte s'accomplit sans doute ici sous les traits de la figure dissimulée de la tortue.

Une telle duplicité dans l'attitude face au langage parcourt la plupart des textes de cette période et elle s'exprime donc d'abord par un hermétisme prononcé qui, brouillant leur lisibilité, en rend la lecture difficile; ménageant de multiples effets de sens, ils témoignent ainsi de la volonté du jeune Ponge de se soustraire à « l'ordre du discours ». C'est pourquoi cet hermétisme affiché, s'il touche également les textes en prose, trouve son expression la plus poussée dans les

²⁷⁷ C'est d'ailleurs la traduction qu'en donne Martin Sorrel pour la deuxième strophe où le terme apparaît : « This hamlet /without windows / under the leaves » (in *Francis Ponge*, Boston, Twayne, 1981, p. 111).

pièces en vers. Non seulement parce que le vers offre un cadre et des contraintes supplémentaires où s'exerce la subversion mais surtout parce qu'à l'ordre des paroles communes s'ajoute - ou plutôt se substitue - l'ordre, écrit cette fois, du langage poétique; car c'est bien évidemment d'abord un certain usage littéraire et singulièrement poétique de la langue qu'il s'agit de défigurer. De fait, et davantage encore que pour le reste de l'œuvre, l'ensemble des textes de cette période peut être lu comme un conflit de paroles ou de discours qui instaure un rapport ambigu à l'endroit d'une tradition poétique qui tout à la fois s'accomplit et se nie, se nie tout en s'accomplissant et s'accomplit tout en se niant, où l'ironie marque la distance (et la mise en question) vis-à-vis de toute une tradition d'écriture et l'humour, par son inscription dans le signifiant, une tentative de concrétisation de cette langue de désir. L'écriture se joue de certains codes poétiques traditionnels tout en jouant, c'est-à-dire en exploitant certaines ressources matérielles des mots.

Dans ce double et simultanément mouvement de dénégation et d'approbation, on peut dire que Ponge, dans un mouvement purement négatif, s'attaque d'abord au symbole même de cette langue poétique qu'est le vers. Celui-ci, tout en conservant une forme en apparence conventionnelle, subit un traitement qui brouille quelque peu son identité. Les stratégies observées dans les « Trois poésies » se retrouvent et se diversifient dans nombre de textes de la même période. Dans « Carrousel » et « Le jour et la nuit » par exemple²⁷⁸, deux pièces datées respectivement de 1920 et 1922, le vers, malgré les apparences, n'est pas identifiable comme tel. Dans le premier, malgré une disposition clairement versifiée (un distique et deux quatrains de pentasyllabes), la majuscule initiale comme marque d'identification est absente, à l'exception du premier vers. Dans le second, organisé en deux strophes de quatre heptasyllabes et une de quatre hexasyllabes, la majuscule affecte uniquement le premier vers de chacune d'elles²⁷⁹. De même, dans le texte de 1921 intitulé « Règle », dont le titre peut et doit sans doute s'entendre de manière ironique, la majuscule n'affecte que le premier vers de la première strophe (et celui de la deuxième car précédé d'une ponctuation forte). Par ailleurs,

²⁷⁸ GR L, OCI, 448-449.

²⁷⁹ La majuscule de « Sacrilège » est uniquement due à sa place après une ponctuation forte : elle n'est pas commandée par sa situation en début de vers.

le texte s'inscrit bien dans les règles, dans une parfaite régularité qui fait se succéder quatre strophes de trois pentasyllabes chacune. Dans tous les cas, la disposition typographique semble jouer de l'ambiguïté entre une forme poétique et ce qui ressemble souvent à une prose déguisée. Enfin, l'extrême brièveté des mètres choisis, de l'heptasyllabe au vers de trois syllabes, participe de cette entreprise de défiguration du vers en lui conférant souvent un rythme acrobatique qui vise à le tourner en dérision.

Pour « défigurer un peu ce beau langage », il convient également de s'attaquer à ce qui en conditionne la beauté : les images. Si le traitement ironique des images, et de la métaphore en particulier, occupera une place centrale dans la rhétorique pongienne, la défiance à l'égard de la « folle du logis » se manifeste avec virulence dès ces premiers écrits : le jeune Ponge a parfaitement conscience à la fois du caractère intrinsèquement « imagé » du langage et donc des clichés et stéréotypes qu'il véhicule inévitablement, et, d'autre part, du caractère artificiel des fleurs de la rhétorique poétique. L'ironie, à défaut de permettre la sortie définitive d'une telle logique, consistera à dénoncer ces clichés et ces artifices. Ainsi, les deux mêmes textes précédemment évoqués ont été qualifiés par Ponge, lors de leur publication dans *Le Mouton blanc* en 1923, du terme peu valorisant de « Chromos », manière de souligner leur dimension parodique²⁸⁰. « Règle », le cinquième poème de cette livraison, est sans doute celui qui thématise le plus explicitement le caractère stéréotypé des images; sans être à proprement parler ironique, il peut néanmoins se lire comme une sorte d'art poétique ou de manifeste indirect en ce qu'il pose obliquement la question de la représentation, à travers l'évocation qui est en même temps une dénonciation du stéréotype colporté par le motif de la « neige » :

« C'est trop de la neige
à cause que chère
aux cartes postales. »²⁸¹

²⁸⁰ *Le Mouton Blanc*, n° 2, novembre 1923. Ponge a même un temps songé à donner ce qualificatif à l'ensemble des poèmes publiés dans cette livraison.

²⁸¹ *GR L, OC I*, 449. On retrouvera, de manière significative, une formulation analogue au début d'un texte à la portée éminemment critique, précisément à l'encontre de la reine-métaphore : « C'est trop déjà qu'une rose(...). /C'est trop d'appeler une fille Rose(...) ». (« La parole étouffée sous les roses », *GR P, OC I*, 771).

Les « cartes postales », par nature, fixent et figent les représentations comme, au demeurant, toutes ces vieilles cartes postales fabriquées et empilées par des siècles d'une tradition poétique éculée et désuète. Ce paysage de carte postale semble fonctionner ici comme l'image allégorique de toute représentation. La suite du texte, à l'instar du procédé employé pour les "trois poésies", s'énonce à la deuxième personne, dans une injonction ("Préférez") ambiguë où le sujet semble à la fois s'inclure et se mettre à distance de ses propos mais dont la teneur est bien celle d'un changement, d'une transformation du paysage. La « règle » consistera donc à modifier cette représentation en lui substituant ici sa forme radicalisée et, d'une certaine façon, opposée (le « gel », qui ne jouit pas de connotations aussi positives). Il s'agit d'obtenir une représentation neuve, « sans nuage au ciel », quitte à utiliser des moyens radicaux (« l'acide ») pour nettoyer l'écran des vieilles représentations ternes et ternies de nos « yeux vitreux »²⁸². La règle en la matière, et c'est là peut-être la portée ironique du titre, semble être précisément de changer les règles. Mais en réalité, comme pour le vers, les choses se présentent de façon plus ambiguë et oscillent entre approbation et dénonciation. Dans « Carrousel », Ponge n'hésite pas à comparer le « couchant violet » à « un œillet rare » tout en ne se privant pas de dénoncer les fleurs artificielles de la rhétorique. « Le jour et la nuit » débute en effet ainsi :

« Même fleuri sous la lampe
tyrannique je le hais
le parterre magnétique
colonie de mes ardeurs. »²⁸³

L'adverbe « même », qui fait pourtant écho à une vision positive des ressources de la rhétorique par opposition au langage ordinaire et son imagerie figée, vise plutôt à en redoubler la critique. Par ailleurs, le changement du titre de ce poème en « Chromo » est lié à une prise de distance avec une certaine inspiration

²⁸² Ibid., p. 450.

²⁸³ Ibid., p. 449.

cosmique²⁸⁴, d'où l'ironie des images qui suivent où la nuit apparaît comme « le martyr des prunelles élargies » et la lune, astre poétique s'il en est, ne nous touche plus que par sa « morsure sarcastique ». Et la fin du texte sonne comme un véritable mot d'ordre iconoclaste à l'égard des illusions de l'imagerie : « Sacrilège ! Refus du miracle ! ».

I. 2. 2. 2. Les textes en prose.

Les textes en prose de cette période quant à eux, contrairement à ce qu'on pourrait penser, manifestent tout autant ce souci de l'expression et tentent de déjouer le piège des paroles. La satire sociale à l'œuvre dans la plupart de ces textes, pour essentielle qu'elle soit, ne doit pas masquer l'importance des enjeux proprement langagiers qu'ils mettent en œuvre et leur souci de mettre à distance les dangers potentiels des paroles dès lors que le sujet ou le poète se trouve engagé dans leur usage. La posture ironique impliquée par une telle entreprise consiste en un retournement du langage contre lui-même où l'abus de technique rhétorique peut paradoxalement fonctionner comme le signal d'une pratique ironique à l'égard de cette même rhétorique. Par exemple, pour rester sur le terrain des images, la critique des fleurs artificielles de la rhétorique telle qu'elle s'exprime dans certaines pièces versifiées, nous venons de le voir, trouve son prolongement et comme un écho ironique dans un texte de 1926 qui peut se lire à bien des égards comme un manifeste indirect contre ces artifices :

« Frénésie des détails
Calme de l'ensemble

Si l'une de ces fleurs, l'un de ces nœuds vibrants de sensations, par surprise, par-derrière, se détachant de sa tige venait en droite ligne à me toucher,

Quel hurlement elle tirerait de moi, quelle impression de fer rouge ! J'en mourrais ! Comme une balle explosive, je ne pourrais plus l'extirper de mon corps !

²⁸⁴ Ce texte, comme d'autres, faisait sans doute partie de ce « Mythe du jour et de la nuit » dont le projet fut abandonné avant de trouver un aboutissement bien plus tard, dans « Le Soleil placé en abîme » (GR P, OC I, 776-794).

... (partout ailleurs qu'aux yeux dont elle fait la joie). »²⁸⁵

La forme du texte, dans son titre comme dans le corps du texte, joue de l'ambiguïté entre prose et poème. En effet, la disposition typographique du titre s'apparente à un distique où, a priori sans rapport direct avec la teneur du texte, s'exprime la duplicité d'une forme, entre « frénésie » et « calme », selon qu'on l'envisage dans ses « détails » ou comme un « ensemble »²⁸⁶. Le corps du texte, qui développe l'horreur inspirée par les fleurs, manifeste une ambiguïté en quelque sorte inverse de celle du titre : la prose apparente de « l'ensemble » masque une structuration équivoque en deux ensembles débutant certes chacun par une majuscule mais que séparent uniquement et simplement une virgule. Enfin le segment final, détaché du reste du texte par le blanc typographique et placé entre parenthèses et en italique, n'est rien moins qu'un parfait alexandrin. Cette ambiguïté structurelle entre vers et prose, comme l'élection de ce symbole poétique que sont les « fleurs », favorisent et appellent, nous semble-t-il, une lecture allégorique et métopoétique du texte. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il sera intégralement repris dans "L'Opinion changée quant aux fleurs"²⁸⁷, ces dernières étant considérées comme symbole par excellence des « métaphores de routine » qui enferment nos représentations et ne permettent pas de sortir l'esprit de son « manège »²⁸⁸. La subdivision du texte en deux mouvements solidaires correspond à l'élaboration du système hypothétique sur lequel il repose tout entier. Le premier émet l'hypothèse d'un sujet victime d'un contact non désiré avec « l'une de ces fleurs », dupe uniquement d'un certain machiavélisme de la part de cette dernière (« par surprise, par-derrière »). Le second mouvement tire les éventuelles conséquences d'une telle situation en insistant sur son extrême dangerosité. Cette rhétorique sclérosée, figée, de la fleur est ainsi perçue comme une arme, une « balle explosive » qui vient se figer dans le « corps » et qu'il devient dès lors difficile d'« extirper ». Ce n'est plus, pour

²⁸⁵ GR L, OC I, 451.

²⁸⁶ On se rappellera que ce sont les mêmes termes que ceux utilisés dans l'« Essai d'analyse personnelle » pour définir les posture ironique et passionnelle.

²⁸⁷ NNR, OC II, p. 1203-1222. A la seule différence près que l'italique du segment final disparaît.

²⁸⁸ C'est le commentaire qui suit immédiatement la reprise de notre texte : "La fleur est une des passions typiques de l'esprit. L'une des roues de son manège. L'une de ses métaphores de routine. / L'une des involutions, des obsessions caractéristiques de cet esprit." (ibid., p. 1204).

reprendre une métaphore de routine, la fleur contre le fusil mais la fleur dans le fusil (ou au bout du fusil) ! Mais si la belle fleur de la rhétorique est transformée en arme dangereuse pour le poète, c'est néanmoins, on le voit, par les moyens de cette même rhétorique que celle-ci se trouve nommée, puis jugée et condamnée. C'est par une métaphore (« nœuds vibrants de sensations ») qu'elles sont d'abord qualifiées avant que la comparaison (« comme une balle explosive ») ne les condamne pour leur action néfaste. Et c'est également avec faste que cette même rhétorique se déploie dans ce second mouvement pour exprimer tout le tragique auquel condamnent ces fleurs vénéneuses : inflation d'hyperboles renforcées par autant d'exclamations, gradation (de la douleur à la mort), métaphore et comparaison. Ainsi ce tragique, dans l'excès même de sa formulation hyperbolique, ne laisse pas de revêtir, à l'instar de ce qu'on a pu observer dans « L'Aigle commun », un caractère ambigu et, pour tout dire, ironique. L'abus des artifices rhétoriques, s'il montre une certaine maîtrise, signale en même temps, avec l'emploi du conditionnel, une mise à distance par quoi l'on (se) prouve qu'on n'est pas dupe. Il s'agit toujours de dénoncer le langage en le retournant contre lui-même, par l'abus de langage. Quant à l'alexandrin final, pour hermétique qu'il puisse sembler au premier abord, il fonctionne sans doute comme la leçon de cette allégorie ou fiction rhétorique : les points de suspension qui le précèdent marquent le lien et la continuité avec le « corps » du texte tout en préservant son statut privilégié. Le pronom « elle », à l'évidence, renvoie à la fleur dont il est reconnu qu'elle fait la « joie » des « yeux » mais qui apparaît nocive « partout ailleurs ». La fleur en tant que référent du réel conserve toute sa beauté mais elle est frappée du sceau de l'ignominie dès lors que, transposée dans le système signifiant du langage, elle devient poison ou parasite du « corps » écrivant de l'auteur en voilant de ses artifices l'expression de son plus singulier aussi bien que la possibilité pour lui d'exprimer la singularité de cette même fleur.

Cette stratégie paradoxale de retournement du langage contre lui-même, qui fait de l'usage abusif et outrancier des paroles le signe même de leur négation, peut dans une certaine mesure trouver une assise théorique dans un texte au titre on

ne peut plus explicite et pourtant ambigu, « Justification nihiliste de l'art »²⁸⁹, dont on sait qu'il s'écrit fondamentalement contre l'esthétique surréaliste²⁹⁰. Dans ce proème de 1926, Ponge se place d'emblée sous la caution prestigieuse et la sagesse de Sénèque dont, en apparence du moins, il se propose de rapporter simplement et fidèlement les paroles : « Voici ce que Sénèque m'a dit aujourd'hui : ». La suite du texte prend une forme hybride qui mêle une forme de raisonnement « philosophique » avec ses prémisses (« Je suppose »), ses arguments et déductions (« d'abord », « Alors »), ses conclusions (« Ainsi ») et le discours oblique d'une forme allégorique dont les acteurs ou les personnages sont « l'eau » et « le feu » et dont la leçon se dévoile en toute fin, se superposant ainsi ou se confondant à la conclusion du raisonnement. La structure du texte, après l'hypothèse « nihiliste » initiale qui pose comme « but » à atteindre « l'anéantissement total du monde », oppose nettement deux stratégies pour parvenir à cette fin, entendue à la fois comme finalité et finitude. La première, particulièrement spectaculaire, est celle des surréalistes qui, à l'image du Néron des « Trois poésies », tentent d'opérer une destruction par le « feu », par l'action directe et frontale dont la naïveté empreinte de religiosité (« feu sacré », « esprit absolu ») est ici discrètement raillée sous couvert d'un discours neutre qui se contente de la présentation objective d'une telle possibilité. Ponge en effet semble même reprendre à son compte ou du moins s'inscrire dans la perspective surréaliste, du fait du choix de l'indéfini « on » qui crée une ambiguïté et semble l'inclure dans la situation énonciative. La seconde option, celle de Ponge, si elle conserve le même but de destruction d'un ordre honni, se veut néanmoins dans sa stratégie un paradoxal contre-feu et emprunte une voie détournée, indirecte, oblique; elle se veut en effet une démarche de ruse qui prend le masque, religieux si l'on veut, de la bonté pour mieux détruire son adversaire, en utilisant « ses propres moyens », en l'occurrence ici « l'eau » :

²⁸⁹ PR, *OCI*, 175.

²⁹⁰ Le manuscrit comporte deux feuillets explicites à cet égard, l'un portant la mention du nom de Breton et l'autre une note acerbe contre les Surréalistes « nominalistes » reproduite par Michel Collot dans la notule consacrée au texte, *OCI*, 968 : « Soit-disant incendiaires ils renoncent à mettre le feu ailleurs qu'à l'eau. / Tout leur effort tend à mettre le feu à l'eau. // A mettre le silence aux paroles. / Quand le langage ne se refuse ne se refuse qu'à une chose c'est à faire aussi peu de bruit que le silence / On ne trompe pas (comme le croit Breton) l'apparence avec la réalité. / C'est d'ailleurs bien inutile : le bruit se trahit lui-même. / (Nous n'avons rien à y voir.) »

l'adverbe « benoîtement » s'associe ici au réseau lexical de la trahison (« traître », « trahir », « sous prétexte de ») pour définir une stratégie que l'on peut qualifier d'ironique. C'est le sens de la conclusion du raisonnement et de la leçon de l'allégorie qui propose de « ridiculis[er] les paroles par la catastrophe - l'abus simple des paroles. » Si le terme « catastrophe » apparente la stratégie à une action d'envergure spectaculaire, comparable en cela à celle des surréalistes, il est comme immédiatement corrigé et circonscrit par l'expression plus modeste d' « abus simple » et « l'anéantissement » initial réduit à la volonté de « ridiculiser »; autrement dit : ironiser, moquer, plutôt que « tout détruire », couvrir de ridicule en dé-couvrant les défaillances attachées aux paroles en une stratégie de retournement contre elles-mêmes, dans un mouvement simultané de négation et d'approbation, de négation dans l'approbation. L' « abus simple » n'est pas un simple abus et il ne semble pas ici question d'un quelconque flot ou déchaînement verbal (comme les surréalistes pouvaient, par exemple, abuser du stupéfiant image) par quoi tout au monde se trouverait noyé; bien plutôt, il faudrait comprendre ici ce terme en son sens second, qui est « tromper » et qui rejoint ainsi la logique de trahison élaborée juste auparavant. Bien plus que de flot, il faudrait peut-être parler ici de reflux, par quoi les paroles, en tant qu'elles véhiculent l'ordre coercitif à détruire, se trouvent défaites.

Pourtant cet abus ne signifie pas le plongeon dans l'abîme du verbe absolutisé. C'est parce qu'il y a volonté ironique de ridiculiser les paroles que cette tentation absolutiste du verbe se trouve contenue. On peut en lire une illustration dans « La dérive du sage », texte écrit en 1925 et également repris dans les *Proèmes*²⁹¹. Le titre se présente sous une formulation qui n'est pas sans évoquer « La famille du sage » mais qui présente ici un caractère oxymorique, le sage étant par nature celui qui ne dérive pas ou, du moins celui dont l'effort tout entier est dirigé vers l'évitement de la tentation de la dérive. S'il témoigne lui aussi du drame de l'expression, il s'agit pourtant ici d'une « dérive » calculée, pour ainsi dire préméditée par le sage. Le premier paragraphe semble faire directement écho à la première phrase du premier texte des *Douze petits écrits* (« Excusez cette

²⁹¹ PR, OC I, 183.

apparence de défaut dans nos rapports. Je ne saurai jamais m'expliquer. ») mais en s'interrogeant cette fois sur le bien-fondé d'une telle attitude :

« Parce qu'on est tout seul dans son île (seul avec l'ombre de son sage), acteur maniaque de signaux que personne ne remarque, — c'est toujours par : "*Pitié ! Voyez ma maladresse*" qu'il faudrait s'essayer à se faire comprendre ? »²⁹²

De fait, si on retrouve bien ici certains symptômes du drame de l'expression (solitude, difficulté à « se faire comprendre »), la suite du texte s'attache à refuser radicalement cette attitude de soumission à l'égard de l'interlocuteur (« Non ! ») et prône, à partir de ce refus violent, une insurrection généralisée, une « dérive » nihiliste vers une absolutisation du Verbe. Pourtant, si le texte exprime bien une révolte poussée à l'extrême, la « dérive » vers l'absolu du Verbe, qui se manifeste par la reprise détournée du célèbre début de l'Évangile selon saint Jean, semble quelque peu contenue :

« "Le Verbe est Dieu ! Je suis le Verbe ! Il n'y a que le Verbe !"

(La dérive de l'ombre, dans la barque, est toujours prête, prête à ruer du bord.) »²⁹³

Le détournement ironique de la formule biblique, par lequel le langage est érigé en unique transcendance et « divinise le poète capable de s'égaliser à lui »²⁹⁴, semble bien être l'expression de la folie du sage qui, en s'identifiant à un tel absolu, annihile toute possibilité d'expression personnelle. Mais, en même temps, une telle tentation est mise à distance : seule formule du texte placée entre guillemets, elle est ainsi présentée comme parole rapportée et, de fait, son assumption par le sujet ne va pas sans ambiguïté. Bien plus, elle semble comme mise en opposition avec la dernière phrase du texte, placée, elle, entre parenthèses. Celle-ci, qui reprend à peu de choses près une formule entre parenthèses déjà employée dans le texte, souligne encore une fois une dérive « prête », apprêtée, préparée. Mais le terme « prête », employé d'abord absolument comme dans la parenthèse précédente, est ici associé, dans un emploi immédiatement consécutif, à une sorte d'expression lexicalisée quelque peu détournée : « ruer du bord ». Il s'agit, tout en donnant des

²⁹² Ibid.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ M. Collot, note 1 de « La dérive du sage », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 974.

coups, de rester au bord, de ne pas sombrer dans le précipice ou l'abîme du Verbe. Si tentation vers la dérive il y a, elle est toute en retenue.

Cette tension entre une tentation vers l'absolutisation du logos et la mise à distance critique par le sujet de ses propres paroles, si caractéristique de la période du drame de l'expression, trouve déjà à s'exprimer exemplairement dans un texte de 1922 paru seulement en 1953 avec les « Fables logiques »²⁹⁵ et repris en 1961 dans le premier volume, *Lyres*, du *Grand Recueil*. Après « La famille du sage », qui bénéficie d'un statut particulier en raison de sa place inaugurale, sa composition en italique et du blanc qui l'isole dans la table finale, et qui met en scène le silence qui entoure la mort de la figure tutélaire du père, vient le premier texte de l'ensemble, intitulé « Naissance de Vénus »²⁹⁶. Son positionnement doublement liminaire²⁹⁷ dans un recueil qui se veut une somme et un bilan ne laisse pas de lui conférer, aux yeux du lecteur comme sans doute, rétrospectivement, aux yeux de Ponge, une importance certaine, malgré ou, pourrait-on dire, du fait même de sa brièveté²⁹⁸. Comme dans nombre d'autres textes déjà observés, la dimension allégorique est ici présente et se greffe aux enjeux proprement langagiers du texte. Si le titre se propose en apparence d'évoquer un point bien connu de la mythologie antique, la « naissance » marine de la déesse de l'amour et de la beauté, il s'agit pourtant par ce détour, nous semble-t-il, de poser la question des rapports du poète à son moyen d'expression et, partant, de la possibilité et de la capacité pour eux à créer, à donner corps à cette beauté. Il s'agit donc en quelque sorte d'une naissance au langage, mais d'une naissance douloureuse :

Naissance de Vénus

« Oh ! la vague ne me ressouvient pas : je n'y suis plus :

²⁹⁵ Cet ensemble fut publié dans *Le Disque vert*, n° 3, juillet 1953.

²⁹⁶ GR L, OCI, 448.

²⁹⁷ En tête de *Lyres* et, donc, en tête du *Grand Recueil*.

²⁹⁸ Ponge semble souligner implicitement cette importance lorsque, évoquant ses textes exclusivement centrés sur les problèmes langagiers, il prend précisément en exemple, outre le « Logoscope », notre texte dont il livre par ailleurs une brève analyse : « J'ai, à ce moment-là, écrit d'autres textes qui ont été réunis dans *Proèmes* ou ailleurs, comme « Naissance de Vénus » qui est publiée en tête du *Grand Recueil* (tout de suite après le poème liminaire sur la mort de mon père, qui est une espèce de dédicace générale de mon œuvre à mon père). » (EPS, p. 60).

Ici tout est exprès : ici la mer, limitée par deux autres éléments, s'évapore, et sent, et bleuit : les mots secs, en définitive, c'est une grande étendue d'eau salée :

Vénus d'ailleurs arrive, avec son peintre qui lève à chaque instant un œil indicatif pour la remarquer présente : il signe maintenant :

Oui, sur le sable où j'agonise, la voici : voici, c'est le présent où l'imparfait me quitte : je n'y suis plus. »²⁹⁹

Ce texte que l'auteur présente comme un simple « exercice »³⁰⁰ de style sur les temps et les modes (« indicatif », « présent », « imparfait ») exprime pourtant, aussi bien d'un point de vue thématique que formel, les enjeux essentiels de l'écriture telle que l'expérimente alors Ponge, entre un parti pris du logos et de son pouvoir créateur et un désengagement du sujet vis-à-vis de son propos. Malgré un hermétisme mallarméen qui rend difficile l'élaboration d'un sens, il est possible ici de mettre en évidence la dimension allégorique du texte en se fondant d'une part sur le rôle assigné à chacun des personnages et, d'autre part, sur la thématique du livre du monde esquissée ici à travers l'assimilation entre les « mots secs » et la « grande étendue d'eau salée » qui, pourrait-on dire, annonce une perspective féconde de la poétique pongienne³⁰¹. A y regarder de près en effet, il ne s'agit pas tant ici de l'évocation d'un mythe que de l'allégorie de la naissance d'une œuvre sous l'œil averti de l'artiste, « peintre » en l'occurrence : le cadre de la mer, bordée, « limitée », semble ainsi figurer la toile sur laquelle la beauté incarnée par Vénus prend corps grâce à « son peintre » (le possessif est ici significatif du lien de parenté entre la créature et son créateur) dont l'activité consiste à la « remarquer présente ». Cette dernière expression condense les enjeux d'un processus de création inscrit dans le temps, qui est celui du présent : « remarquer », c'est d'abord inscrire, marquer sans cesse, « à chaque instant », pour rendre enfin « présente » la beauté en train de naître sous son « œil indicatif ». Cette présence effective de la beauté correspond au second sens du verbe et de la préposition, lesquels manifestent que l'artiste prend conscience, par la vue, de la réalisation

²⁹⁹ GR L, OCl, 448.

³⁰⁰ « [...] il s'agit là d'un exercice sur l'indicatif présent, et, d'autre part, sur les « deux points ». Du point de vue de la ponctuation, dans ce petit écrit, il n'y a que des deux points, et du point de vue du référent, si l'on veut, il s'agit de l'indicatif présent. » (EPS, *ibid.*).

³⁰¹ Bernard Beugnot y voit déjà l'amorce de la poétique du parti pris et propose de rapprocher ce texte de « Bords de mer ». (Notule de « Naissance de vénus », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 1060).

effective de son œuvre. C'est pourquoi ce moment coïncide dans le texte, grâce aux deux points, avec celui de la signature qui entérine et valide l'œuvre ainsi créée.

Cependant, de part et d'autre de cet événement qui est aussi un avènement, c'est plutôt, paradoxalement, une figure de l'absence qui prédomine : le texte commence et se termine par la présence d'un sujet, spectateur privilégié et narrateur de cette scène mais pourtant acharné à s'en rendre absent, comme en témoigne la répétition au début et à la fin de la formule « je n'y suis plus ». Cette présence absente n'est pourtant pas identique dans les deux cas. Dans le premier, elle est liée à la question du souvenir, qui est précisément ici une absence de souvenir, laquelle implique donc un désengagement du sujet vis-à-vis de la scène. Dans le second cas, le sujet évoque sa propre disparition - au sens propre puisqu'il la présente comme une scène d'agonie - devant le spectacle de la beauté qui s'offre à lui et dont la naissance semble précisément coïncider avec sa propre mort, comme si cette mort du sujet était la condition même de l'apparition de la beauté ou de l'œuvre. Cette relation d'interdépendance et de concomitance entre l'effacement du sujet et l'avènement au grand jour de l'œuvre en sa beauté s'exprime par un jeu sur le terme « voici » dont les deux occurrences successives, séparées simplement par les deux points, dessinent une limite ou une distance : tandis que le premier se présente clairement comme un déictique qui désigne l'apparition de Vénus, le second, soutenu par le présentatif « c'est », introduit davantage une explication et comme une leçon qui apparaît comme la conséquence directe de ce qui précède. Il n'est cependant pas sûr que l'avènement de l'œuvre signe nécessairement l'anéantissement du sujet : à travers l'opposition entre le présent et l'imparfait c'est, semble-t-il, l'affirmation d'une distance vis-à-vis du risque de la mort et la formule finale (« je n'y suis plus »), mise sur le même plan par les deux points et donc simultanée à la proposition précédente, ne se confond pas avec un « je ne suis plus ». Cette mise à distance de la mort, c'est le refus de la specularité d'un langage pris dans un processus d'auto-engendrement qui échappe au sujet et qui s'exprime ici par la « vague » des deux points que seule arrête le

point final, lequel signe non pas l'œuvre mais la disparition élocutoire du sujet³⁰². Face à ce risque d'anéantissement, il s'agira donc avant tout de parler, en quelque sorte, d'un autre lieu et d'une autre manière. On peut en effet lire dans la volonté du sujet de se séparer de « l'imparfait », à l'instar de ce que nous avons vu dans « L'imparfait ou les poissons volants », non pas seulement le refus ou le rejet du passé au profit du présent mais également, c'est le second sens du mot, celui de l'imperfection. La distance temporelle avec l'œuvre au début du texte se double, à la fin, par une distance avec l'œuvre elle-même dans la mesure où celle-ci échappe au contrôle de son créateur. C'est certainement en ce sens qu'il faut comprendre les guillemets qui entourent le texte³⁰³ : ils relayent, à l'extérieur du texte et sur un plan strictement formel, la double distanciation thématifiée qui encadre son propos et témoignent d'une distanciation ironique qui affecte l'ensemble de son système d'énonciation. Par là, le poète se désolidarise de son propos dont il semble ne plus assumer la responsabilité et qui devient comme la parole d'un autre, la sienne s'inscrivant seulement en creux. Le texte exprime ainsi cette tension entre un parti pris attentif aux ressources du langage, étape indispensable dans la recherche d'une parole singulière, et la nécessité de se départir d'une parole jugée potentiellement aporétique.

De façon générale, la stratégie de Ponge en cette période consiste à développer de multiples procédés dont le point commun est de maintenir cette tension entre la prise de parole et la nécessité d'une distanciation qui évite la prise de pouvoir du logos sur le sujet. C'est ainsi qu'à l'instar de « Naissance de Vénus », nombre de textes de cette époque sont accompagnés de guillemets qui leur confèrent souvent le statut de paroles rapportées avec lesquelles l'auteur semble se désolidariser bien qu'on l'y sente par ailleurs tout à fait engagé. Ce paradoxe énonciatif participe d'une posture ironique générale par laquelle l'auteur ne peut s'avancer que masqué et rejoint la posture ironique du bouffon fondée sur l'imitation des façons logiques des hommes. De même, le fameux « tour oral » noté

³⁰² Il est à noter que, contrairement aux propositions qui encadrent le texte, le récit proprement dit de la naissance de Vénus est, significativement, à la troisième personne. Il s'agit là d'une première distanciation de ce processus de création.

³⁰³ On sait que Ponge a maintes fois utilisé ce procédé, surtout dans les préoriginales des textes de cette période.

naguère par René de Solier³⁰⁴ à propos des textes des *Douze petits écrits* relève d'une semblable stratégie. Dans tous les cas il s'agit, par l'imitation ou la mimèse des pratiques langagières communes, de mettre au jour de l'intérieur les défaillances et les impostures qui leur sont attachées et, partant, d'en dénoncer les insuffisances et les ridicules tout en paraissant les adopter. Faute de pouvoir encore trouver une langue, c'est la relation parodique à ses structures et ses usages les plus éprouvés qui permet d'en déjouer les pièges. Au-delà des diverses formes qu'elle peut prendre, la démarche générale adoptée peut se définir comme une stratégie de retournement de l'arme du langage contre lui-même, qui est précisément celle de l'ironie. Mais une telle stratégie a pour corollaire, comme nous avons pu le voir pour nombre des textes abordés, une ambiguïté certaine qui brouille leur lisibilité. C'est sans aucun doute dans cette perspective qu'il faut comprendre l'hermétisme qui caractérise la plupart de ces textes. Même lorsque leur composante est essentiellement narrative, l'accès au sens demeure particulièrement délicat. De fait, en créant l'ambiguïté du sens, l'hermétisme ouvre le texte à la multitude des interprétations mais, dans le même temps, il empêche la fixation d'un sens. Le langage est pris dans un tournoiement où les mots s'entrechoquent sans jamais vraiment s'imbriquer. Il est ainsi poussé contre lui-même et exhibé dans ses insuffisances dans la mesure où il se trouve mis en défaut face à l'excès du sens. Au niveau du texte, l'impossibilité d'accéder à une signification littérale met en défaut l'illusion (bourgeoise) d'une langue transparente à elle-même et parfaitement claire dans son aptitude à dire le réel. Face à l'opacité du réel, la langue se fait elle-même opaque et se voit contrainte à se (re)tourner vers (contre) elle-même : l'impossibilité de la signification engendre une réflexivité auto-critique où le langage se fait métalangage, discours critique de lui-même qui lie intimement crise et création.

³⁰⁴ René de Solier, « *Douze petits écrits* ou l'Emulsion du langage », in *Synthèses*, n° 122, Bruxelles, 1956.

DEUXIEME PARTIE

**Du rhétorique au générique :
vers une esthétique du discours oblique.**

La découverte de la poétique du parti pris, dont la naissance est datée par Ponge de 1926 lors de son séjour à Balleroy, coïncide symboliquement avec la publication de son premier recueil, les *Douze petits écrits*. Une page commence donc à se tourner au moment même où s'objective par la publication une période marquée par une relation, nous l'avons vu, profondément critique – au double sens du terme – au matériau verbal. Or cette découverte d'une réalité positive à exprimer, par laquelle le sujet trouve à se renommer (ressourcer) en nommant les choses, implique une nouvelle relation au langage dont on peut supposer qu'elle accorde, au moins dans une certaine mesure, une relative confiance aux ressources qu'il offre. Dans ces conditions, la question de l'ironie, pourtant rétrospectivement revendiquée par Ponge comme omniprésente dans ses textes, peut apparaître paradoxalement marginale. De fait, la rupture constituée par la poétique du parti pris avec la possibilité d'une réalité positive à exprimer exclut a priori la pertinence d'une posture ironique, nécessairement « critique » et donc au moins en partie négative. Explorer et exprimer positivement les qualités propres à chaque objet ou chose ne nécessite pas, du moins en théorie, cette négativité attachée à toute posture ironique. En revanche, l'humour pourrait peut-être, quant à lui, y trouver plus logiquement place dans la mesure où il relève d'une pratique plus « positive » du langage. Quoi qu'il en soit, la poétique du parti pris, en tant que nouveau parti pris esthétique, appelle nécessairement une reconsidération du matériau verbal par rapport aux années noires qui ont précédé et dont il convient de cerner la spécificité au regard de la perspective qui est la nôtre. De l'imitation désabusée des façons logiques à l'intimation stimulante des choses, de la liberté du bouffon à l'ordre imposé par les choses et leurs « muettes supplications », qu'advient-il dans l'ordre du langage ? Qu'en est-il de la « rhétorique » ? Quelle place peut être faite à l'écriture oblique de l'ironie et de l'humour dans les stratégies formulatoires mises en place pour rendre compte de la « qualité différentielle » propre à chaque objet ?

Mais la rhétorique, si l'on considère les diverses occurrences de ce mot chez Ponge, est une notion complexe, susceptible de recouvrir des acceptions différentes et ne saurait donc être appréhendée sur un mode classique et univoque. Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, dans leur petite *Introduction à*

*Francis Ponge*²⁷⁹, soulignaient cette pluralité des sens du mot dans l'usage que peut en faire Ponge, allant du plus large au plus restreint. Dans le premier cas, « rhétorique » tend à se confondre peu ou prou avec la notion même de littérature « entendue comme pratique de la langue »²⁸⁰ alors que dans le second le terme désigne classiquement la notion de règles qui président à l'écriture poétique. Dans ce dernier cas, Ponge se montre des plus ambigus et oscille entre un rejet radical de toute règle prosodique ou générique et la tentation de justifier la nécessité de règles à l'élaboration du poème-objet, lesquelles sont néanmoins conditionnées à une nécessaire « rénovation » des règles héritées. Dans tous les cas et dans la mesure où Ponge n'a cessé, parallèlement mais aussi, et de plus en plus clairement au fil du temps à l'intérieur même de ses textes « poétiques », de produire un discours « métatechnique » sur sa propre pratique, c'est donc tout l'éventail de ces acceptions qu'il convient de déplier et d'explorer (figures, genres poétiques, discours esthétique) en confrontant concomitamment ces nombreuses formulations théoriques et les textes proprement poétiques pour y déceler des éléments propres à fonder en théorie une pratique – qui est aussi nécessairement une rhétorique - du discours oblique.

II. 1. Fragments d'un discours rhétorique.

On connaît les célèbres déclarations pongiennes quant à la rhétorique et la plus célèbre d'entre elles n'est pas la moins paradoxale, qui décline la rhétorique au pluriel : non pas La Rhétorique mais des rhétoriques ; ou plus exactement : une rhétorique par objet, par poème ; une rhétorique singulière²⁸¹ en somme. L'affirmation de cette singularité de la rhétorique, selon des formulations variables, sera une constante dans l'œuvre pongienne au point d'en constituer,

²⁷⁹ J-M Gleize et B. Veck, *Introduction à Francis Ponge*, Larousse, 1979.

²⁸⁰ Ibid., p. 58.

²⁸¹ Selon le titre de la thèse d'André Bellatore, « *TEMPLA SERENA* », *La rhétorique singulière de Francis Ponge*, Aix-en-Provence, 1995.

pour rester sur les territoires de la rhétorique, un lieu commun. Mais cette rhétorique singulière qui désigne le fonctionnement global du texte implique néanmoins un ensemble articulé de procédés, de figures nécessaires à l'élaboration de cette singularité. Il y a une rhétorique globale de la singularité du texte-objet mais celle-ci est soutenue par la rhétorique infra-textuelle nécessairement plurielle des figures et procédés d'élection qui, pour autant qu'ils subissent des altérations, appartiennent néanmoins à un corpus hérité. C'est donc cette pluralité qui constitue et institue la singularité que nous voudrions à présent aborder. Quelles figures et quels procédés permettent de définir une rhétorique du discours ironique et humoristique dans la pratique poétique de Francis Ponge ?

Pour autant, il n'est pas question ici de répéter laborieusement les acquis de la rhétorique de Francis Ponge telle qu'elle a, pour l'essentiel, déjà été décrite de façon détaillée. Notre propos dans le présent chapitre est de remettre en perspective cet ensemble de procédés comme autant de ressorts d'une rhétorique de l'humour et de l'ironie. Mais une telle perspective suppose également, dans le cas de Ponge, de considérer ce qui, dans le discours pongien lui-même, permet de la fonder sur le plan théorique. L'intérêt de la démarche consistera à confronter le discours théorique et la pratique effective des textes-objets, même s'il va de soi qu'une telle opposition, récusée par Ponge lui-même, n'a de pertinence que sur un plan méthodologique. D'ailleurs, un moyen de pallier à cette impertinence est de considérer et d'observer également, s'il y a lieu, une pratique du discours oblique à l'œuvre dans ces textes théoriques. Nous voudrions simplement ici, tout en en rappelant les grandes lignes, intégrer tous ces éléments au sein d'une réflexion globale qui tentera de saisir d'une part en quoi ils relèvent effectivement d'une pratique du discours oblique et, d'autre part, de mesurer et d'interpréter les enjeux d'un tel mode de relation au langage.

II. 1. 1. Élaborations théoriques .

II. 1. 1. 1. D'une fiction allégorique.

Le « Prologue aux questions rhétoriques »²⁸², texte de 1949 que Ponge place au centre du *Grand Recueil* (tout près des « Fables logiques »), comme pour mettre une fois de plus en relief la question centrale du langage (et donc de la rhétorique), se présente comme un texte hybride, fait de l'oscillation entre une parole par laquelle l'auteur semble parler en son nom et la parole fictive d'un personnage de théâtre. Comme son titre l'indique, il ne s'agit que d'un prologue, c'est-à-dire d'un texte à valeur essentiellement programmatique. La brièveté du texte contraste en effet singulièrement avec l'ampleur que donne Ponge aux « questions rhétoriques ». Mais, à le replacer dans son contexte, il est, selon l'expression de Bernard Beugnot, « allusivement gros de tout le passé de l'œuvre »⁴⁶ et du riche débat autour des *Cahiers du Sud*. En fait, cette extrême brièveté, conjuguée à sa place simultanément centrale à l'intérieur de *Méthodes* et du *Grand Recueil*, font de ce texte avant tout un manifeste qui condense dans ses formulations à la fois le caractère essentiel des questions rhétoriques dans la pensée poétique pongienne et l'essentiel de sa démarche quant à ces mêmes questions.

Dans sa structure, il se présente en deux ensembles nettement articulés autour de la phrase-pivot : « Voici mon plan. », le terme « plan » devant s'entendre à la fois comme stratégie à mettre en œuvre et organisation textuelle. En ce second sens, le premier ensemble, qui dresse un constat amer et implacable sur l'écroulement de l'ancienne rhétorique et, conséquemment, de la poésie et de la littérature qui en découlent :

« RHETORIQUE, pourquoi rappellerais-je ton nom ? Tu n'es plus qu'un mot à colonnes, nom d'un palais que je déteste, d'où mon sang s'est à jamais exclu. La poésie, un kiosque en ruines dans ses jardins ; et toi, littérature de notre époque, au mieux la fête nocturne que s'y donne une société ennemie. »²⁸³

²⁸² GR M, OC I, 621-622.

⁴⁶ B. Beugnot, « Questions rhétoriques : Ponge et les *Cahiers du Sud* », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 228, 1992, p. 64.

²⁸³ « Prologue », op. cit., p. 621.

La dénonciation de la faillite de la rhétorique se fait aux moyens de celle-ci, aussi bien par la (dé)gradation qui part de la rhétorique et passe par la spécificité générique de la poésie pour s'étendre à l'ensemble de la production de son temps qu'à travers la série des métaphores dévalorisantes qui caractérise chacune de ces catégories. Toutefois, ce constat initial proprement tragique n'aboutit pas ici à une forme d'acceptation fataliste mais se trouve au contraire contrebalancé par la décision résolue d'une action qui prend la forme d'un complot ourdi sans que soient encore précisées les victimes de cette « entreprise », comme pour ménager un effet de suspense. La résurgence du modèle théâtral, si prégnant durant la période du « drame de l'expression », est ici encore manifeste : la « Tragédie » est auréolée d'une majuscule qui la constitue comme modèle rhétorique et allégorique du texte. Dans le propos initial cité, le lexique qui tisse le réseau métaphorique est déjà celui de la tragédie, qu'il s'agisse du « palais » et des « colonnes », du « sang », des « ruines » ou encore de la « société ennemie ». Dans le second paragraphe qui réfère donc explicitement au genre de la tragédie, il est question, dans une évidente allusion à Paulhan, du « destin » scellé par une parole « engagé[e] » qui contraint à l'action. Paulhan figure ici l'instance paternelle de la tragédie qui engage le héros tragique à accomplir son devoir.

Le second mouvement du texte est consacré au « plan » d'action proprement dit. La convocation du modèle shakespearien à travers l'allusion intertextuelle à la fête nocturne chez les Capulet²⁸⁴ dans laquelle le héros entend s'introduire avec ses compagnons pour y « ravir » sa bien-aimée « la PERFECTION ADOLESCENTE, objet unique de [ses] amours ! »²⁸⁵ fonctionne comme l'exacte allégorie d'une démarche ironique qui consistera à se porter au cœur de la vieille rhétorique – figurée ici par ses « parents » et la « société » qu'ils côtoient - pour la subvertir, la (re)travailler de l'intérieur et la transformer. L'ironie est ici thématisée dans la stratégie élaborée pour enlever la rhétorique à ses carcans surannés qui la maintiennent dans l'oppression :

²⁸⁴ Shakespeare, *Roméo et Juliette*, acte I.

²⁸⁵ « Prologue », op. cit., p. 622. Bien entendu, les majuscules employées ici répondent à celles de la « RHETORIQUE » au début du texte et font de la beauté adolescente l'allégorie de cette dernière.

« Masqués nous pénétrerons ensemble dans ce palais, et participerons à la fête qui s'y donne. Mieux, nous y tiendrons les flambeaux. »²⁸⁶

À la « momerie nocturne » - qui fait écho dans le texte à la « fête nocturne » du début qualifiant le champ littéraire de l'époque - répond semblablement une stratégie masquée qui feindra d'adhérer aux codes de la « société ennemie » pour « mieux » se jouer d'elle. Il s'agit de faire comme si pour mieux faire contre. Si la rhétorique est objet de désir et de convoitise, sa possession exige paradoxalement, en apparence du moins, de se parer de la vertu des (vieilles) convenances. Ainsi, dans le cas présent, la thématization d'une stratégie de subversion de l'ordre rhétorique s'accompagne néanmoins d'un rigoureux ordonnancement rhétorique du texte. Démarche qui n'entend donc pas faire l'économie d'un tel héritage mais qui entend simultanément en faire un instrument adapté aux exigences du temps.

Cette fiction en forme de prologue nous servira également de prologue pour revenir à la période d'élaboration de la poétique du parti pris et examiner ce qui, sur le plan théorique, relève des fondements rhétoriques de cette élaboration et de la place qu'y peut tenir une stratégie ironique et humoristique. Dans cette perspective, on s'intéressera d'abord aux *Proèmes*, dont le titre même peut s'entendre, parmi d'autres lectures, précisément comme des prologues aux poèmes proprement dits, en ce qu'ils rendent plus explicite cette relation critique au langage et à l'ordre littéraire qu'il véhicule .

II. 1. 1. 2. Questions de langage, langage en questions.

L'invention de la poétique du parti pris, si elle permet en effet à Ponge de sortir du drame de l'expression, ne signifie pas pour autant une relation apaisée aux paroles car elle ne résout pas le problème de l'infidélité des moyens d'expression. C'est ce décalage entre le positif de ce qui est à exprimer et la négativité attachée au langage qui fonde une stratégie à adopter face aux paroles. Un proème de 1927, donc contemporain des débuts de l'élaboration de la poétique du parti pris, permet de mesurer le saut (en train de) s'accomplir par rapport à la

²⁸⁶ Ibid.

période du drame de l'expression mais également le paradoxe auquel se trouve confronté celui qui s'était installé dans une posture ironique destinée à le masquer. Le début de « Pas et le saut » exprime en effet le piège auquel peut conduire le maintien (cantonement) dans une telle posture :

« Parvenu à un certain âge, l'on s'aperçoit que les sentiments qui vous apparaissaient comme l'effet d'un affranchissement absolu, dépassant la naïve révolte : la volonté de savoir jouer tous les rôles, et une préférence pour les rôles les plus communs parce qu'ils vous cachent mieux, rejoignent dangereusement ceux auxquels leur veulerie ou leur bassesse amènent vers la trentaine tous les bourgeois.

C'est alors de nouveau la révolte la plus naïve qui est méritoire. »²⁸⁷

Nous avons vu à quel point la figure ironique du bouffon incarnait cette faculté singulière de pouvoir « jouer tous les rôles » pour éviter ainsi de se retrouver dupe, d'échapper à tout prix au piège tendu par une attitude trop naïve à l'égard du langage. Or, ici encore, tout est affaire de posture : la revendication de « la révolte la plus naïve » s'exprime certes ici sur fond éminemment politique, celui d'une contestation de l'ordre capitaliste bourgeois et de l'oppression qui en résulte, et qui rejoint les préoccupations des surréalistes.²⁸⁸ Les qualités d'« affranchissement » qui étaient celles du bouffon s'inversent paradoxalement en « sentiments » – « veulerie », « bassesse » - qui sont ceux-là même auxquels il prétendait échapper, comme s'il avait fini par intérioriser les « rôles » qui au départ avaient pour fonction de le camoufler. Dans cette perspective, la naïveté, par l'adhésion totale et sans condition qu'elle implique, s'oppose en cela à l'ironie qui est, par nature, art de la distanciation. Il n'est cependant pas du tout sûr que le principe énoncé en conclusion de ce propos emporte l'adhésion de Ponge autrement que comme, justement, une pétition de principe, assumée comme telle et qu'il partage avec les surréalistes en leurs aspirations politiques. Le terme peut donc être assumé dans la mesure seulement où il exprime, de façon un peu « romantique », une aspiration profonde, un idéal quant à la volonté de renverser l'ordre régnant et traduit ainsi une forme d'engagement principiel, primordial qui

²⁸⁷ PR, OC I, 171.

²⁸⁸ Voir à ce propos J. M. Gleize, *Francis Ponge*, Seuil, 1988, pp. 49-52, qui insiste sur cette dimension clairement politique à l'œuvre dans les Proèmes et rappelle, à propos du mot « bourgeois » ici employé qu'il ne doit plus être plus être compris en son sens « romantique » d'opposition à l'« artiste » mais bien « en un sens moderne, politique » (ibid., p. 50).

rompt avec la posture en retrait du bouffon de la période du drame de l'expression. Dans les faits, la naïveté n'est pas synonyme de clairvoyance et la « révolte » qu'elle induit donc pas forcément efficace. Si elle a le « mérite » d'une certaine fraîcheur par opposition à un certain nihilisme de l'ironie, elle peut vite devenir une cible privilégiée de cette dernière²⁸⁹. Et c'est donc également en ce sens ironique que ce terme est à comprendre : toute la suite du texte s'attache en effet à montrer au contraire en quoi une telle révolte ne peut porter ses fruits et disqualifie indirectement une attitude qu'il juge être celle des surréalistes. Le terme est donc porteur d'une fondamentale ambiguïté, pris entre la violence du sentiment de révolte contre ce qu'il appellera quelques années plus tard dans un autre proème « l'ordre des choses honteux »²⁹⁰ et pourtant l'impasse à laquelle conduit une opposition frontale. Si donc la révolte, dans son esprit, peut être naïve et recommandable comme telle, elle ne peut se permettre de l'être dans ses actes. Ponge n'hésite pas à recourir à la catégorie morale du « *devoir* », dont il souligne toute l'importance par l'italique, pour indiquer toute sa différence et le lien indissoluble à ses yeux entre cet ordre politique et l'état de la langue telle qu'elle se présente et s'impose. Face au « nominalisme » trop confiant des surréalistes – c'est là une forme de leur naïveté -, c'est la contrainte rhétorique qui est appelée à la rescousse :

« A bas le mérite intellectuel ! Voilà encore un cri de révolte acceptable.
Je ne voudrais pas en rester là, — et je préconiserai plutôt l'abrutissement dans un abus de technique, n'importe laquelle ; bien entendu de préférence celle du langage, ou RHÉTORIQUE. »²⁹¹

L'ordre politique des choses est d'abord conditionné par l'ordre imposé par la loi de la langue qui étend son emprise sur toutes les consciences parce qu'elles l'ont intériorisée, celle des « nourrices », de la « sagesse des nations » qui constituent « toute cette majorité à l'intérieur de *vous* qui vous fait ressembler aux autres, qui étouffe la voix du plus précieux »²⁹². Le contre-ordre préconisé est donc d'ordre

²⁸⁹ Dans l'antiquité, ce personnage du naïf appelé *alazon* s'opposait à l'*eiron* et était la victime de ce dernier. Pour se moquer de son partenaire, l'*eiron* endossait le rôle du naïf.

²⁹⁰ « Les écuries d'Augias », op. cit., p. 191.

²⁹¹ « Pas et le saut », ibid., p. 172.

²⁹² Ibid., p. 171-172.

rhétorique et se formule ironiquement : l'« abrutissement » qui qualifie le travail rhétorique à l'œuvre dans l'écriture suggère par antiphrase que lui seul relève d'une attitude responsable – y compris au sens politique – propre à se libérer et à lutter contre l'ordre établi. La langue telle que la conçoit Ponge est potentiellement une « arme », capable de « sévir », mais à condition d'être « traitée d'une certaine manière »²⁹³. Mais si Ponge ne précise pas encore ici quelle est cette manière, trois textes datés de 1929-1930, dont deux sont contigus dans le recueil, permettent d'apporter des précisions sur le rôle qu'il entend faire jouer à la rhétorique et sur la manière de procéder.

« Les écuries d'Augias »²⁹⁴ dresse un constat similaire à celui exprimé dans « Pas et le saut » mais se fait encore plus virulent en dénonçant d'emblée « l'ordre des choses honteux » qui « crève les yeux » et « défonce les oreilles ». De même, le lien avec l'ordre linguistique et son intériorisation par la conscience individuelle, seulement esquissé dans le texte de 1927, se fait plus explicite :

« Hélas, pour comble d'horreur, *à l'intérieur de nous-mêmes*, le même ordre sordide parle, parce que nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases, c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue. »²⁹⁵

L'expression en italique souligne l'aliénation produite par l'ordre capitaliste marchand qui parle en nous plus que nous ne parlons et pose ainsi une équivalence stricte entre les deux ordres de réalité, sociale et langagière. Dans ce dernier cas, l'ordre sordide affecte aussi bien l'ordre paradigmatique du choix des mots que l'ordre syntagmatique de leur combinaison syntaxique qui font des individus non des consciences singulières mais les simples relais de l'idéologie dominante. C'est dans le dernier paragraphe du texte que s'esquisse une possible réponse à cette situation :

« ... Mais déjà d'en avoir pris conscience l'on est à peu près sauvé, et il ne reste plus qu'à se crever d'imitations, de fards, de rubriques, de procédés, à arranger des fautes selon les principes du mauvais goût, enfin à tenter de faire apparaître l'idée en filigrane par des ruses d'éclairage au milieu de ce jeu épuisant d'abus mutuels. Il ne

²⁹³ Ibid., p. 172.

²⁹⁴ PR, OC I, 191-192.

²⁹⁵ Ibid., p. 192.

s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin »²⁹⁶

La rhétorique opposée à la naïveté en 1927 s'explique ici comme celle de la « ruse » et à l' « abus de technique » prôné alors succèdent les « abus mutuels » : alors que dans le premier texte le terme « abus » renvoyait à une pratique acharnée jusqu'à l'excès, c'est la notion de tromperie qui lui est attachée qui est ici actualisée, sur le mode de la réciprocité. Si la relation aux paroles esquissée est bien de nature conflictuelle et traduit un sentiment de révolte à l'égard de l'ordre qu'elles imposent, la stratégie à adopter semble pourtant de nature oblique, toute en détours. Les « imitations » et « fards » évoquent la stratégie masquée du bouffon confronté au drame de l'expression mais s'il s'agit comme alors de ne pas être « dupe » ou « abus[é] » par les paroles, l'objectif assigné à une telle stratégie a quant à lui changé. Tandis que la posture du bouffon marquait une défiance radicale et la distance avec des paroles impossibles à assumer, il s'agit dans le cas présent d'exprimer positivement quelque chose, de « tenter de faire apparaître l'idée »²⁹⁷. Mais face à l'état de « purin », de matière excrémentielle à quoi se trouve réduite la langue, l'expression de l'idée, du moins sa tentative, doit se faire et surgir sur fond de négativité. Les autres « procédés » énumérés vont dans le même sens : qu'il s'agisse d'«arranger des fautes selon les principes du mauvais goût » ou de l'image du « filigrane », la rhétorique consiste à élaborer une stratégie visant à répondre à la tromperie du langage par une autre tromperie susceptible de produire malgré tout, de façon donc détournée, une contre-communication qui s'opposera à la tyrannie qu'il impose. Face à un impossible travail de purification de la langue, il faut acter son état de délabrement et l'utiliser contre elle-même. C'est le sens de la comparaison finale avec l'un des douze travaux d'Hercule qui donne son titre au texte – en l'occurrence le nettoyage des écuries d'Augias – et que Ponge retourne avec humour par approfondissement de ses conséquences, en faisant du rebut la matière même de l'expression artistique. « Rhétorique », le texte

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Le terme « idée » ne place pas pour autant Ponge dans la catégorie de ce qu'il appelle lui-même les « poètes-penseurs » et qu'il a toujours combattus. Il est ici à entendre de façon plus générale et peut être rapporté à ce qu'il nommera plus tard la « qualité différentielle » de l'objet.

qui suit immédiatement, dresse la constat similaire d'une parole aliénée qui peut conduire au « suicide » mais y adjoint une dimension supplémentaire, celle d'une ambition didactique : il s'agit d'«enseigner l'art de *résister aux paroles*», d'«apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique»²⁹⁸. Les deux expressions ne sont cependant pas synonymes mais complémentaires : si la première s'inscrit, malgré la différence de formulation, dans la logique du texte précédent et prône une attitude générale, la seconde souligne que la rhétorique – c'est-à-dire les moyens engagés dans la résistance – ne peut être que singulière et propre à chaque individu. Il ne s'agit donc pas d'enseigner un corps de prescriptions ou de règles mais de susciter, par l'exemple de son propre travail, la possibilité d'autres vocations susceptibles – c'est la conclusion du texte - de « changer la face des choses »²⁹⁹. Dans la même perspective, la seconde partie de « Des raisons d'écrire » insiste également sur cette part exemplaire et didactique du projet pongien : « Je ne parle qu'à ceux qui se taisent (un travail de suscitation) »³⁰⁰. Mais alors que le pluriel du titre annonce une multitude de « raisons » pour justifier la nécessité de l'écriture, le texte se conclut paradoxalement sur une unique raison :

*« Une seule issue : parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la honte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y défigurent. Il n'y a point d'autre raison d'écrire. »*³⁰¹

La formule, déjà radicale et paradoxale en elle-même, se complète d'une autre formule péremptoire, quasi-proverbiale, qui exclut la possibilité d'une autre « raison » à l'écriture que celle qui propose une opposition frontale à la tyrannie des paroles. Mais entre les deux formules, la phrase centrale propose un autre régime qui entre en conflit avec le principe initialement énoncé. Au « contre » succède et s'oppose le « avec » qui implique, du moins en apparence, une forme d'adhésion du sujet à ce contre quoi il se propose de lutter même si c'est dans la négativité, la « honte », comme si la méthode contredisait le principe. Pour que les

²⁹⁸ PR, OC I, 193.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ PR, OC I, 196.

³⁰¹ Ibid., p. 197.

paroles se « défigurent », il faut paradoxalement leur imprimer un mouvement d'accompagnement descendant qui pousse leur logique négative à bout. On trouve d'ailleurs une formulation de cette démarche paradoxale en des termes très proches et encore plus explicites dans « Hors des significations », texte issu de notes retravaillées par Ponge probablement à l'automne 1927 et dans lequel il peut avoir puisé et condensé la conclusion donnée ici :

« Puisqu'il est impossible de se taire, de ne pas, volontairement ou non, « vouloir-dire » quelque chose, de ne pas être toujours suspect de quelque idée, de ne pas toujours paraître dupe, ou cocu, emmenons-les avec nous dans notre infortune, trompons-les en même temps que nous-mêmes, enfin que nos expressions soient défaites à chaque instant par le fait qu'elles s'appliquent elles-mêmes à des expressions comme objets ; qu'elles se ridiculisent, qu'elles se mangent entre elles en même temps qu'elles nous trompent et nous ridiculisent. Que cela soit par notre fait. »³⁰²

Par son propos comme par sa période de composition, ce texte, nous l'avons vu par ailleurs, est imprégné des enjeux du drame de l'expression mais d'un texte à l'autre, et alors qu'en 1929-1930 la poétique du parti pris connaît un développement conséquent, la relation au langage comme la stratégie adoptée demeurent semblables : « emmener » ou « entraîner », « infortune » ou « honte », « tromper », « ridiculiser » ou « défigurer », le mouvement dessiné est le même qui feint d'épouser la trajectoire négative imprimée par les « expressions » pour mieux en déjouer les tromperies et qui l'apparente, de fait, à une stratégie ironique.

Mais cette stratégie essentiellement négative à l'égard du matériau verbal ne doit pas occulter la dimension fondatrice, et donc positive, attachée à l'élaboration de la poétique du parti pris. Deux autres proèmes, également contigus dans la publication, permettent de saisir ce mouvement inverse du précédent, que l'on pourrait qualifier d'ascendant si le terme n'était quelque peu suspect dans le cas de Ponge, et qui fait de l'effort de nomination des choses la possibilité ou la promesse d'un autre rapport au réel qui s'exprime, autant que pouvait l'être la dénonciation de « l'ordre honteux des choses », en termes éthiques et existentiels. « Ressources naïves », écrit en 1927, la même année que « Pas et le saut », offre ainsi un autre

³⁰² PE, OC II, 1006.

visage à (de) la naïveté qui consiste à donner place dans l'esprit à ce qu'on pourrait semblablement appeler la « révolte »³⁰³ des choses :

« L'esprit, dont on peut dire qu'il s'abîme d'abord aux choses (qui ne sont que *riens*) dans leur contemplation, renaît, par la nomination de leurs qualités, telles que lorsqu'au lieu de lui ce sont elles qui les proposent. »³⁰⁴

Dans un premier temps, on assiste à un même mouvement négatif et descendant par lequel l'esprit « s'abîme » dans la « contemplation » des choses mais ce mouvement est contrebalancé et en quelque sorte annulé par un mouvement inverse qui donne l'initiative aux choses et entraîne une modification de l'esprit par celles-ci. Si en effet la reviviscence de l'esprit naît ou plutôt « renaît » de la « nomination de leur qualités », c'est que, une fois n'est pas coutume mais appelée à l'être, et par un curieux et ironique renversement anthropomorphique, ce sont les choses qui sont données comme sources productives et « propos[itionnelles] » de ces qualités, l'esprit restant ici dans une position réceptive et donc relativement passive. C'est en ce sens qu'on peut entendre le jeu sur l'étymologie de « rien » dans la parenthèse : le terme latin *res* désignait les choses mais le mot « rien » en français, que Ponge emploie en sa forme originelle substantivée, a la même étymologie. Si donc l'évolution sémantique du mot a épousé le mépris et l'insignifiance dans lesquels l'esprit a pu tenir les choses, le jeu de mots et la réactivation qu'il implique soulignent un retournement pour ainsi dire ironique des choses : loin d'être des choses de rien ou d'entraîner sa réification, elles sont au contraire au fondement de la renaissance et de la vitalité de l'esprit.

Une telle vision des choses, si l'on peut dire, a de quoi paraître sensiblement utopique et coïncide avec l'enthousiasme des tous premiers développements de la poétique du parti pris des choses³⁰⁵. Très rapidement, un texte comme « Raisons de vivre heureux », daté de 1928-1929 et donc contemporain de « Rhétorique » et

³⁰³ Le terme n'est pas employé dans ce texte mais Ponge l'utilisera par la suite, comme aussi celui d'« insurrection » ou de « défi » pour désigner le mouvement d'opposition des choses à toutes les formes de réductionnisme à leur égard impliquées par la corruption des paroles ou les paresse de l'esprit.

³⁰⁴ PR, OC I, 197.

³⁰⁵ La toute fin du texte manifeste cet enthousiasme par un lyrisme non dissimulé : « Alors, ô vertus, ô modèles possibles-tout-à-coup, que je vais découvrir, où l'esprit tout nouvellement s'exerce et s'adore. » (ibid.).

« Les écuries d'Augias » vient tempérer cette vision un tant soit peu idéaliste ou « naïve ». S'il s'inscrit dans la continuité du texte précédent en proposant de donner son titre « à tous poèmes » et en rappelant la nécessité pour l'esprit, dans son retour aux choses, de respecter inconditionnellement « leur propre point de vue »³⁰⁶, il fait en même temps état de la part d'utopie contenue dans une telle position de principe :

« Mais ceci est un terme, ou une perfection, impossible. Si cela pouvait s'atteindre, chaque poème plairait à tous et à chacun, à tous et à chaque moment comme plaisent et frappent les objets de sensation eux-mêmes. Mais cela ne se peut pas : il y a toujours du rapport à l'homme... Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme. »³⁰⁷

Les choses ne parlent pas : tout au plus peuvent-elles émettre une « muette supplication », de « muettes instances »³⁰⁸. Si de leur contemplation peut naître la « joie » et de leur description le « retour de la joie »³⁰⁹, force est de constater que la distance de l'esprit aux choses est irréductible. La coïncidence entre les mots, productions de l'esprit, et les choses, « objets de sensation », relève manifestement de l'illusion, soulignée ici par les points de suspension. Les objets ne sont donc que la médiation d'une construction verbale intersubjective, nécessairement imparfaite. De ce fossé impossible à combler résulte une stratégie rhétorique qui se présente comme un pis-aller :

« Du moins, par un pétrissage, un primordial irrespect des mots, etc., devra-t-on donner l'impression d'un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensations eux-mêmes. »³¹⁰

L'impossibilité de « sortir de l'homme », c'est-à-dire d'une saisie immédiate des choses dans leur nudité et leur fraîcheur, fonde la raison de vivre, c'est-à-dire le poème, sur un artefact verbal dont le matériau est *a priori* inadéquat à son objet. Il s'agit donc de substituer une illusion à une autre (« donner l'impression ») par un remodelage de ce matériau. Les termes employés dans le début de liste (ouverte)

³⁰⁶ PR, OC II, 198.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ « Les façons du regard », op. cit., p. 173. Ce texte est contemporain de « Ressources naïves » mais s'il prend acte de la mutité des choses, il n'en ménage pas moins la possibilité de les parler, « à leur valeur, et pour elles-mêmes ».

³⁰⁹ « Raisons de vivre heureux », *ibid.*

³¹⁰ Ibid.

quant aux actions à mener sur les mots, qu'il s'agisse de « pétrissage » ou de « primordial irrespect »³¹¹, relèvent ici encore d'une attitude fondamentalement et simultanément concrète et négative où peuvent venir se loger les éléments d'une écriture oblique. En somme, on pourrait dire que l'impossible équation consiste à « reconstruire la naïveté »³¹² avec une langue (et une conscience de celle-ci) qui est tout sauf naïve.

L'« Introduction au « Galet » » de 1933, le dernier texte et le plus tardif de la première section des *Proèmes*, est sans aucun doute celui où s'expriment de la façon la plus nette les principes de la poétique du parti pris des choses. Il est peut-être aussi celui qui, dans la formulation de ces principes, apporte un sensible rééquilibrage à la dénonciation de la corruption des paroles à l'œuvre dans la plupart des autres textes de cet ensemble. Cependant, cette part essentiellement positive attachée à la (re)découverte des choses et à la promesse de la formulation de leurs qualités n'occulte pas le fond négatif sur et contre lequel s'élabore une telle poétique et qu'elle entend résolument dépasser :

« À quoi donc s'occupe-t-on ? Certes à tout, sauf à changer d'atmosphère intellectuelle, à sortir des poussiéreux salons où s'ennuie à mourir tout ce qu'il y a de vivant dans l'esprit, à progresser — enfin ! — non seulement par les pensées, mais par les facultés, les sentiments, les sensations, et somme toute à accroître *la quantité de ses qualités*. Car des millions de sentiments, par exemple, aussi différents du petit catalogue de ceux qu'éprouvent actuellement les hommes les plus sensibles, sont à connaître, sont à éprouver. Mais non ! L'homme se contentera longtemps encore d'être « fier » ou « humble », « sincère » ou « hypocrite », « gai » ou « triste », « malade » ou « bien portant », « bon » ou « méchant », « propre » ou « sale », « durable » ou « éphémère », etc., avec toutes les combinaisons possibles de ces pitoyables qualités. »³¹³

³¹¹ On se souvient que dans « Hors des significations », Ponge parlait, en une formule qui peut s'entendre comme synonyme de celle-ci, de « l'irrespect de l'irrespect ».

³¹² Cette formule est de Paulhan et fut employée par lui lors d'une discussion avec Francis Ponge au cours d'une promenade à Robinson en 1928, en réponse à ce dernier qui avait « fait état de la difficulté qu'il y avait, pour quelqu'un qui avait connu le drame logique, à retrouver cette naïveté qui permettait d'écrire. » (note de Claire Boaretto, in Corr. I, p. 106). Dans une lettre de la fin de l'année 1928 probablement non envoyée, Ponge reprend cette formule de son ami dans le cadre d'une réflexion sur la recherche personnelle d'une méthode, qu'il soupçonne sous les démarches de certains prédécesseurs comme Socrate, Léonard, Valéry, Mallarmé, Descartes, etc. et dont il soulève l'ambiguïté (ironique) chez Paulhan : « Tu ne termines sans doute pas tes articles par des exhortations morales, ni par des ironies, mais dans tes dernières œuvres (...) je note à chaque instant certaines allusions à une vérité (si l'on n'a pas le goût de tromper ou d'être trompé etc) et plus généralement un certain ton qui signifie qui laisse entendre quelque chose comme ceci : « Quant à moi, j'ai trouvé. J'ai trouvé (par exemple une méthode pour *reconstruire la naïveté* comme tu me disais l'autre jour en promenade). » (ibid., p. 104).

³¹³ PR, OC I, 202.

Ce qui est visé ici, ce n'est pas tant la corruption des paroles en elles-mêmes et, partant, leur inaptitude à dire la singularité et la complexité des choses que la pauvreté, pour ne pas dire l'indigence, des catégories et grilles posées sur l'expérience du réel et, de fait, de la connaissance qui en résulte. L'adverbe « enfin ! » souligne (laisse entendre) (avec malice) la rupture qu'entend opérer la poétique du parti pris à l'égard du corsetage mortifère dans lequel se maintient l'esprit humain, mettant ainsi en doute le présupposé répandu (endoxal) d'un progrès continu de l'esprit et de la connaissance. La mention entre guillemets de ces catégories qui prévalent toujours et qu'un certain pessimisme ou une certaine lucidité de Ponge laissent entendre ici comme voués encore à une fortune pérenne, sous forme de paires d'adjectifs antonymes, traduit toute la distance avec une pensée jugée binaire et manichéenne qui nie et occulte les innombrables nuances porteuses de connaissances inédites. De cette situation résulte la volonté d'un véritable changement de paradigme :

« Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies. Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots ! »³¹⁴

On voit que l'ambition didactique est toujours au cœur du projet pongien mais ce qui interpelle d'abord dans ce propos, c'est la nature même de la comparaison employée pour évoquer ce changement de paradigme dans la connaissance : alors que le comparé s'exprime en termes politiques aux effets amples et radicaux (« révolution », « subversion »), le comparant ramène ce bouleversement aux dimensions modestes et humbles de l'action opérée par un outil (« charrue » ou « pelle ») qui, en retournant le sol, met au jour le foisonnement de la minuscule vie souterraine. Les « millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes » font écho aux « millions de sentiments » évoqués plus haut et la modestie apparente du projet masque humoristiquement l'ampleur de son ambition en faisant du poète un simple laboureur. L'équivalence établie quelques

³¹⁴ Ibid., p. 203.

années auparavant, dans un autre proème, entre le « poète » et le « révolutionnaire »³¹⁵ trouve peut-être ici sa véritable expression. C'est dans un tel contexte que s'exprime et peut se comprendre la célèbre formule qui établit une équivalence entre l'épaisseur opposée par les choses et celle de sa restitution, offerte, par les mots. Mais si, à la différence des autres textes, s'affirme ici une vision plus positive de la langue et des « ressources »³¹⁶ qu'elle peut offrir à qui s'occupe des choses, rendant possible la « nomination »³¹⁷ de leurs qualités, la seule formulation lyrique du texte ne relève pourtant pas, ne peut relever d'une adhésion naïve : des choses aux mots, il n'y a pas solution de continuité. L'italique qui affecte le terme central (à tous les sens) en fait un mot davantage mentionné qu'employé et souligne une distance ironique à l'égard de ce qui demeurera une illusion. La restitution de l'épaisseur des unes par celle des autres n'est pas d'emblée donnée ni tout à fait symétrique : elle se conquiert dans le décalage entre l'épaisseur immédiate et synchronique des choses et l'épaisseur en partie temporelle, diachronique des mots, laquelle nécessite, pour être opératoire, la contraction de cette temporalité et son redéploiement simultané en contexte. Les « ressources infinies » ou « naïves » des choses, pour être restituées, impliquent d'être reconstruites, notamment mais pas uniquement, par remontée ou retour pour ainsi dire aux sources : ce mouvement constitue, au sens propre, un acte de « révolution » ou de « subversion ». Le poète-laboureur est celui qui, pour accomplir sa révolution, doit ressourcer la langue en allant aux sources des mots pour en tirer toutes les ressources au service des choses.

II. 1. 1. 3. La rhétorique en devenir.

³¹⁵ C'est la conclusion de « A chat perché » : « je ne rebondirai jamais que dans la pose du révolutionnaire ou du poète. » (ibid., p. 194).

³¹⁶ Ces ressources qui étaient d'abord le seul fait des choses dans « Ressources naïves » deviennent aussi, par le travail de rééquilibrage du texte, celles des mots.

³¹⁷ « Introduction au "Galet" », ibid.

Au-delà de la période d'élaboration de la poétique qui donne naissance aux textes du *Parti pris des choses*, comment évolue le discours rhétorique de Francis Ponge alors que, comme il le dit lui-même dans le texte liminaire qui sert de préface aux *Proèmes*, il est « reparti sur de nouveaux frais »³¹⁸ ? La présence dans le recueil des textes largement postérieurs à cette période que sont les « Pages bis » nous autorise également d'en repartir à nouveaux frais, bien que ces pages soient surtout orientées par un dialogue philosophique avec Camus en réponse à la lecture qu'il fait des textes de Ponge. Ces « nouveaux frais » renvoient évidemment à la nouvelle poétique qui se dessine à partir de 1940 avec le « Carnet du bois de pins » et les textes de ce qui deviendra *La Rage de l'expression*. Or, cette nouvelle poétique, Ponge la fonde d'emblée, au début de la page I, sur la reconnaissance de « l'infidélité des moyens d'expression » et, conséquemment, de « l'impossibilité non seulement d'exprimer mais de décrire les choses »³¹⁹. Il s'agit donc de publier des « relations *d'échecs de description* » et, ajoute-t-il, « sous une forme plaisante »³²⁰, ce dernier adjectif pouvant s'entendre aussi bien dans le sens de plaire que celui de plaisanterie, d'humour. La nouvelle poétique qui se dessine à la fin des années 1930 et au début des années 1940 traduit ainsi la mise en échec du poème par les choses et la promesse de nomination contenue dans l'« Introduction au "Galet" », qui se fondait sur le postulat d'une équivalence entre épaisseur des choses et épaisseur sémantique des mots, ne semble plus d'actualité. Même si Ponge peut dire que « l'échec n'est jamais absolu » et qu'il admet « des succès *relatifs* d'expression »³²¹, le constat est là d'une inadéquation foncière des paroles à la complexité des choses. D'un tel constat, Ponge tire un jugement qui porte un regard ironique sur une certaine conception de la poésie incarnée à ses yeux autant par Baudelaire que Valéry, unis par la même lâcheté à l'égard des paroles :

« Certains poètes(...) n'ont qu'à moitié compris : ils ont compris combien les paroles sont redoutables, autonomes et (...) ils les laissent faire, se bornant à donner le

³¹⁸ PR, OC I, 165.

³¹⁹ PR, OC I, 206.

³²⁰ Ibid., p. 207.

³²¹ Ibid.

coup de pouce pour obtenir l'arrondissement de la sphère ou de la bulle de savon (sa perfection, et son détachement, son envol). Ils obtiennent ainsi un poème parfait, qui dit ce qu'il veut dire, ce qu'il a envie de dire, ce qu'il se trouve qu'il dit. Eux, ils s'en moquent. Ils n'ont ou du moins s'en vantent, rien de plus à dire.
C'est très bien ça. »³²²

Ce fragment des « Pages bis, IV », daté de 1944, souligne à quel point la nouvelle manière adoptée par Ponge coïncide avec ce qu'on pourrait désigner comme une nouvelle forme, bien qu'atténuée et relativisée, de drame de l'expression. Mais si la tentation du silence – maintes fois évoquée et révoquée dans les écrits des années 1920 – est une nouvelle fois récusée car « l'on ne se résout pas à l'abrutissement »³²³, ces propos reposent la question d'un contrôle sévère des paroles comme le fondement permanent de la démarche d'expression, même s'ils concèdent une part d'initiative aux mots. Les variations humoristiques sur le verbe « dire » qui soulignent la dérive signifiante incontrôlée du « poème » comme l'ironie de la phrase de conclusion raillent, en même temps qu'elles visent à la renverser, une certaine conception de la poésie plus soucieuse de la « perfection » du poème que de la justesse et de la vérité d'une expression maîtrisée. Contre ces facilités du poème, Ponge assigne à l'écriture une plus haute exigence et assure au poète une véritable stature de héros : « Mais avec un peu d'héroïsme, de goût de la difficulté, du tour de force, on peut tenter au-delà encore. »³²⁴. Cet « au-delà », dans le cadre de la nouvelle poétique mise en place, consiste notamment en un dépassement du poème par la soumission des paroles à une démarche de justice radicale envers les choses et on ne peut que voir dans ces propos un écho à un autre proème de 1941, « Berges de la Loire », pièce liminaire de *La Rage de l'expression* où Ponge affirme avec plus de force et de netteté ces exigences : « ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos, ni à l'arrangement de ces trouvailles »³²⁵ et,

³²² Ibid., p. 212. Les passages supprimés correspondent aux citations et commentaires de ces deux poètes.

³²³ Ibid., p. 206.

³²⁴ Ibid., p. 212.

³²⁵ RE, OC I, 337. A propos du terme « trouvaille », J. M. Gleize et B. Veck établissent, sur la base de la proximité phonique entre les deux mots, un lien avec celui de « travail » qui apparaît dans le

de manière plus radicale encore, « Ne jamais essayer d'*arranger les choses*. Les choses et les poèmes sont inconciliables. »³²⁶. S'arranger avec les paroles pour les arranger en poèmes comme tendent à la faire, selon Ponge, Baudelaire et (surtout) Valéry, c'est en quelque sorte écrire à peu de frais et se retrouver, selon un terme récurrent dans les années 1920 et remis à l'honneur dans les « Pages bis », « dupe ». C'est dans ce contexte d'une méfiance redoublée à l'égard de la tromperie des paroles, dans la même page, que se formule une stratégie pour les déjouer qui conseille de

« faire attention que les paroles ne vous repoissent pas, qui vous attendent à chaque tournant. Il faut faire attention à elles. Pas trop d'illusion qu'on les domine. Un jeu d'abus réciproque, voilà pour quoi *indirectement dire*. »³²⁷

Contre les dangers permanents de paroles toujours prêtes à tromper ceux qui en usent, Ponge définit donc une stratégie oblique (soulignée par l'italique) qui, selon une formule maintes fois réitérée, fait de l'us en même temps un « abus », plus précisément un « jeu d'abus réciproque » qui reprend directement le « jeu épuisant d'abus mutuels » de la fin des années 1920 rencontré dans « Les Ecuries d'Augias ». Dans cette perspective, le verbe « poisser » employé ici doit sans doute s'entendre en ses deux acceptions : à la fois au sens de salir par quoi il renvoie à la dimension excrémentielle du « purin » des paroles et, en son sens populaire, de piéger celui qui ne se méfie pas suffisamment d'elles. Quelle rhétorique dans ces conditions ?

Pour autant, cette démarche n'est pas exclusivement négative : une poésie qui se définit fondamentalement comme une pratique de l'éloge implique une vision positive des ressources de la langue : la logique de « subversion » n'a de sens, chez Ponge, que dans la mesure où elle s'articule évidemment à une contre-logique de la refondation qui est la justification première et dernière de tout son travail de poésie, dans la mesure où il s'agit, « malgré tout », de « tenter d'exprimer

troisième paragraphe du texte et soulignent que « La trouvaille est un donné, un avatar de l'inspiration. Contre ce qui se *trouve* est choisi ce qui se *cherche*, geste constitutif du mouvement même de la rage de l'expression ». (note 3, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, p. 1024).

³²⁶ Ibid., p. 338.

³²⁷ « Pages bis, IV », ibid.

quelque chose »³²⁸. Les termes de la fameuse équation posée dans « My creative method » au seuil des années 1950, qui peut être considérée comme une reformulation de celle rencontrée dans l'« Introduction au "Galet" » et qui stipule que « PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS »³²⁹ pourraient dans une certaine mesure être intervertis : le compte tenu des choses implique un parti pris des mots, c'est-à-dire une certaine confiance dans les ressources offertes par la langue. On peut en lire une formulation, parmi d'autres, toujours dans « My creative method » et, significativement, toujours à propos de l'exemple du « Galet » qui fonctionne, dans ce contexte, comme l'hypéronyme de tout objet :

« Me voici donc avec mon galet, qui m'intrigue, fait jouer en moi des ressorts inconnus. Avec mon galet que je respecte. Avec mon galet que je veux remplacer par une formule logique (verbale) adéquate.

Heureusement 1° il persiste, 2° mon sentiment à sa vue persiste, 3° le Littré n'est pas loin : j'ai le sentiment que les mots justes s'y trouvent. S'ils n'y sont pas, après tout, il me faudra les créer. Mais tels alors qu'ils obtiennent la communication, qu'ils soient conducteurs de l'esprit (comme on dit conducteur de la chaleur ou de l'électricité). Après tout j'ai les syllabes, les onomatopées, j'ai les lettres. Je me débrouillerai bien !

Et je crois bien que les mots vont suffire... »⁴².

La dernière phrase, laissée en suspens, comme la modalisation qui affecte l'ensemble du passage (« je crois », « j'ai le sentiment », « après tout ») indiquent avec une certaine ambiguïté où vient se loger l'optimisme pongien : la langue en tant que trésor de vocables, potentialités. Comme dans l'« Introduction au "Galet" », ce sont les mots et non les paroles qui sont donnés comme susceptibles d'être porteurs de l'expression juste. Mais le propos laisse également entendre la possibilité d'une insuffisance du Littré et, dans ce cas, la nécessité de les « créer » selon un mode qui, tout en contrevenant aux lois de la langue, les intègre à la logique de « communication » qui est la sienne. Alors qu'une note de 1924 consacrée aux « Poèmes d'Aragon » et intitulée comme telle suggérait ambitieusement (et utopiquement), au cœur du drame de l'expression, de « créer

³²⁸ Ibid.

³²⁹ GR M, OC I, 522.

⁴² OC I, p. 526-527. Raison pour laquelle l'« Introduction au Galet » (*Proèmes*) est un texte si important pour comprendre l'originalité de la démarche pongienne. Cf. à ce propos la thèse de B. Veck, *Oui, mais non : pratiques intertextuelles dans l'écriture de Francis Ponge*, Aix-en-Provence, 1991, p. 260-275.

le langage »³³⁰, la création n'est envisagée ici qu'à la marge des réserves³³¹ du dictionnaire, sous forme d'unités lexicales. Surtout, par rapport au proème de 1933, c'est moins l'épaisseur sémantique des mots, même créés, qui est mise en avant que le travail sur le signifiant avec les « syllabes », les « onomatopées », les « lettres ». Ce jeu tous azimuts sur la matière verbale, sur l'axe des signifiés comme sur celui des signifiants, constitue, nous le verrons, un des voies de l'humour tel que le définit Ponge lui-même vers la fin du texte, dans le plan qu'il tente d'élaborer pour son art poétique : « (Inclusion de l'humour : grands jeux de mots.) »³³². Ce jeu de l'humour sur les mots, par création, transformation ou actualisation de leurs ressources non exploitées constitue l'autre manière de subvertir ou révolutionner la loi de la langue au profit d'une nomination plus juste de l'objet ou plutôt de la notion de l'objet. Si Ponge reconnaît au nom de l'objet lui-même un certain pouvoir d'initiative, il en dénonce aussitôt l'abus de pouvoir et le « piège » que recèle un tel mouvement d'entraînement. En dehors de ce cas, il s'agit autant que possible de faire pièce aux mots :

« Quant aux qualités de l'objet qui ne dépendent pas tant de son nom que de tout autre chose, ma tentative d'expression de ces qualités doit se produire plutôt *contre le mot* qui les offusquerait, qui tendrait à les annihiler, remplacer, précipitamment emboîter (mettre en boîte), après les avoir simplifiées, pliées, condensées exagérément. »³³³

Contre la tendance réductionniste des mots aux choses soulignée ici notamment par les participes passés, le mouvement impliqué par la rage de l'expression au service de la complexité des choses induit une tendance inverse de complexification, de dépliement ou déploiement des ressources que permet précisément le jeu sur les mots. D'une certaine manière, le mot est employé contre lui-même : l'humour du jeu de mots permet de déjouer la loi injuste d'appauvrissement qu'il tente d'imposer.

³³⁰ PE, OC II, 1051.

³³¹ Il faudrait plutôt parler du Littré comme d'un magasin à provisions ou arsenal qui peut servir toutes les causes, y compris les plus diamétralement opposées. Cf. « Seconde méditation nocturne », OC II, p. 1186 : « Il en est qui ont le génie pontonnier, d'autres le génie sapeur, le génie artificier, etc. Je suis le général de tout cela, et mon garde-magasin est M. Littré ».

³³² « My créative method », *ibid.*, p. 534.

³³³ *Ibid.*, p. 532.

Deux stratégies conjointes et croisées d'une écriture oblique se font donc jour pour, comme il est dit en préambule de « L'Œillet », « relever le défi des choses au langage »³³⁴. La première, extérieure et négative, consisterait en un accompagnement feint de la négativité attachée aux paroles ; la seconde, intérieure et plus positive, centrée d'abord sur le mot en tant qu'unité, chercherait à en déployer les possibilités expressives en y introduisant du jeu. Dans les deux cas, il s'agit de contourner l'ordre coercitif du langage en faveur d'un nouvel ordre des choses. Ces stratégies, parmi bien d'autres, participent à l'élaboration de la rhétorique singulière, propre à chaque objet mais ne constituent pas en elles-mêmes des règles ; bien plutôt, elles seraient la résultante de règles non dites, non formulables parce qu'intimes, qui font de la rhétorique non un corps constitué de règles et de prescriptions mais la manière propre à l'auteur d'habiter la langue, ce que Ponge rappelle dans *Pour un Malherbe*, en 1955 :

« Nos règles véritables, celles qui ne peuvent être formulées, car ce n'en sont pas, ce ne sont que des censures instinctives ; *nos règles*, dis-je, sont bien plus graves, bien plus impérieuses, bien plus arbitraires. Ce sont comme des obsessions impératives, des manies, des rites, des inhibitions, des phobies personnelles.

Peut-être, justement, est-ce dans la mesure où nous voulons les garder secrètes, dans la mesure où nous les concevons comme si arbitraires, et en quelque façon si maniaques, si honteuses (mais pour rien au monde nous ne nous en priverions), oui, peut-être est-ce dans cette mesure même que nous aimons donner l'illusion (et nous la donner à nous-mêmes, pour nous rassurer), nous donner l'apparence de nous être soumis à d'autres règles, celles qui se peuvent édicter, celles que tout le monde connaît et s'épuise, épuise ses ressources de vigueur et de génie, à observer.

Ainsi faisons-nous notre opération secrète à l'intérieur (à l'abri, sous le couvert) de la cérémonie traditionnelle, de la messe rituelle. »³³⁵

Comme l'objet exige une rhétorique singulière, la rhétorique en elle-même est le fruit des déterminations singulières d'un sujet, ce que Ponge nomme ailleurs le « goût »³³⁶ et sur lequel il insiste ici, au moyen de la répétition et de l'italique, par le biais du possessif. La rhétorique subit ainsi une double offensive : celle, extérieure, de l'objet et celle, intérieure, du sujet. Dans les deux cas, elle est empêchée de

³³⁴ RE, OC I, 356.

³³⁵ PM, OC II, 221-222.

³³⁶ Parmi d'autres occurrences de ce principe qui deviendra déterminant après-guerre, peut-être convient-il de citer le premier des *Proèmes*, daté de 1935 et intitulé « Mémoire » : « *Il faut d'abord se décider en faveur de son propre esprit et de son propre goût.* » (PR, OC I, 167).

jamais se fixer ou se figer. On voit d'ailleurs, dans le dernier cas, que les « règles » impliquées par ce goût, contrairement aux qualités de l'objet, sont définies de façon essentiellement négative, sur le mode du refus : ce sont des « censures instinctives », « arbitraires », « honteuses » ou encore des « phobies ». De cette négativité paradoxale résulte semblablement une stratégie oblique qui consiste à se draper des règles officielles pour mieux exprimer celles d'une singularité. Il s'agit donc de « donner l'illusion » (y compris à soi-même), de se placer « à l'intérieur », « à l'abri », « sous le couvert » du dogme des règles traditionnelles – soulignées ici par les métaphores religieuses - pour faire entendre sa propre voix.

II. 1. 2. Pratiques de l'humour et de l'ironie

Fondamentalement, la rhétorique pongienne peut donc être envisagée comme une démarche ironique (et humoristique) en ce qu'elle instaure un rapport dialogique et critique avec la loi rhétorique, fondé sur le mode de l'ambiguïté. Pour se défaire de l'ancienne rhétorique, elle feint de vouloir se revêtir de ses oripeaux et se propose d'en reproduire le discours. Mais, contrairement à celle-ci, elle n'énonce pas de règles, étant par définition singulière et donc constamment à réinventer. Cependant, si elle se réalise de façon singulière dans chacun des textes qui jalonnent et façonnent l'œuvre, elle n'exclut pas la récurrence de procédés impliqués par une telle posture. On peut donc rendre compte, dans une certaine mesure, d'une *techné rhétoriké*. Mais on ne reviendra pas ici sur le détail des techniques proprement dites qui ont fait l'objet de nombreuses analyses et sont désormais bien connues⁵⁰. Il s'agira simplement ici de reconsidérer ce matériau pour l'articuler à la perspective qui est la nôtre. Dans quelle mesure en effet est-il possible de parler, à propos des procédés effectivement à l'œuvre dans les textes, d'écriture oblique ? L'usage à la fois varié et singulier que fait Ponge du terme

⁵⁰ Cf. la thèse d'A. Bellatorre, op.cit., qui analyse en détail ces procédés.

rhétorique implique d'opérer une distinction entre la rhétorique de l'objet, c'est-à-dire le fonctionnement spécifique de chaque texte en tant qu'objet verbal adéquat à son objet, et les techniques rhétoriques, c'est-à-dire l'usage des divers procédés qui permettent d'assurer ce fonctionnement. C'est la somme de ces procédés et leur combinatoire qui définissent la rhétorique propre à chaque objet-poème. On se concentrera ici sur deux aspects essentiels de cette rhétorique que, pour la commodité de l'analyse, on distinguera : le travail sur les mots et celui sur les figures dont la métaphore constitue le dispositif central.

II. 1. 2. 1 La métaphore contre la métaphore.

La rhétorique pongienne est essentiellement une rhétorique anti-analogique. La nécessité de saisir l'objet dans sa qualité différentielle implique de lutter contre « le démon de l'analogie » lové au cœur du langage. Mais, contrairement à l'analogie, il n'existe pas à proprement parler de figure de la différence. Dans ces conditions, la démarche se présente moins comme une recherche de figures différentielles que comme un dispositif de neutralisation de l'analogie par elle-même. Nous avons vu l'importance de la lettre à Groethuysen à propos du « Galet » qui constitue l'arrière-plan théorique d'une telle entreprise : la métaphore devient, dans la conception pongienne, un instrument critique dont les objectifs ne se différencient guère de ceux prêtés à l'ironie. Fruit de l'impossibilité d'un langage absolu, elle n'a d'autre but que de dénoncer et démasquer ses propres impostures. Notre propos est ici d'en rappeler quelques grands principes de fonctionnement pour montrer en quoi la métaphore pongienne peut être considérée comme un instrument central de sa rhétorique ironique. Commentant ce rapprochement entre les deux figures dans la lettre à Groethuysen, Gérard Farasse écrit à juste titre que la métaphore chez Ponge, comme l'ironie,

« maintient un écart entre l'énoncé et l'énonciation. Une déhiscence s'y développe et décolle la phrase de sa force assertive. L'opération ne consiste pas à se retirer le plus

possible du langage, à le mettre à plat, mais au contraire à se porter, délibérément, au cœur de sa puissance effervescente et à la retourner contre elle-même »⁵³.

Davantage donc que les contenus multiples de la métaphore, c'est cet « écart » et la distanciation critique ainsi induite qu'il importe de mettre ici en évidence. Selon quelles modalités récurrentes cette ironisation de la métaphore pongienne opère-t-elle ? Revenons, dans un premier temps, aux propos de Ponge lui-même :

« Mais la poésie ne m'intéresse pas comme telle, dans la mesure où l'on nomme actuellement poésie le magma analogique brut. Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle. Quand je dis que l'intérieur d'une noix ressemble à une praline, c'est intéressant. Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est leur différence. Faire éprouver les analogies, c'est quelque chose. Nommer la qualité différentielle de la noix, voilà le but, le progrès. »⁵³

Dans cet éloge de la différence, Gérard Farasse remarque que, contrairement à l'analogie établie entre la « noix » et la « praline », leur différence n'est paradoxalement pas nommée³³⁷. La seule voie envisageable (« Il faut »), en l'absence de figure de la différence, est donc de passer « à travers les analogies », la locution devant s'entendre d'abord en son sens étymologique de « transversal, oblique » (la locution étant alors synonyme d'une expression comme « par le biais de »), puis avec l'idée de traversée, d'obstacle passé. Il s'agit donc, tout en utilisant les analogies parce qu'elle sont consubstantielles au langage, de leur faire prendre la tangente, de les faire jouer contre elles-mêmes pour les franchir vers ce qui se donne comme un but, la différence. Ce propos en lui-même, d'une certaine manière, exemplifie ce qu'il se propose d'expliquer : chacune des phrases qui le constituent dit à chaque fois la même chose, est à chaque fois une répétition de la précédente, une variation dans la répétition, la différence dans le même. Dans cette perspective, les qualificatifs positifs qui affectent les analogies (« c'est intéressant », « c'est quelque chose,...) n'excluent pas, en eux-mêmes, une certaine ironie. Discours paradoxal qui inscrit littéralement sa signification, adéquat à son

⁵³ G. Farasse, « La métaphore traversée », in *L'âne musicien*, Paris, Gallimard, 1996, p. 29.

⁵³ « My creative method », *OC I*, 536-537.

³³⁷ G. Farasse, op. cit., p. 42.

objet, et qui justifie l'usage de la métaphore par la nécessité de la renverser : la différence *passé par* (« emprunte le détour de » et « traverse ») l'analogie.

Dans ce travail de sappe du jeu analogique, la fleur occupe une place tout à fait centrale en ce qu'elle allégorise explicitement dans l'œuvre de Ponge le pouvoir de la métaphore, fleur de la rhétorique et symbole de l'emprise analogique exercée sur le langage. Dans cette perspective, « L'Opinion changée quant aux fleurs » peut dans une certaine mesure s'analyser comme un art rhétorique en acte. Au début du texte, Ponge définit à la fois un projet (changer d'opinion quant aux fleurs) et une méthode. L'incorporation du petit texte de 1926 (« Frénésie des détails, calme de l'ensemble »), dont nous avons vu toute l'importance, inscrit ce projet dans une filiation ancienne qui, en retour, confère aux propos de 1954 l'aboutissement d'une longue et fondamentale réflexion. Symbole par excellence du « manège » dans lequel tourne l'esprit, « métaphore de routine »³³⁸, notre représentation de la fleur appelle nécessairement une transformation :

« Pour nous libérer, libérons la fleur.
Changeons d'opinion quant à elle.
Hors de cet **involucre** :
Le *concept* qu'elle devint,
Par quelque **révolution dévolutive**,
Rendons-la, sauve de toute définition, à
Ce qu'elle est.
— Mais quoi donc ?
— Bien évidemment : un *conceptacle*. »³³⁹

La méthode à suivre comme l'objectif à atteindre se disent ici sur le mode de l'humour, dans les variations autour du radical « vol » aussi bien que dans le choix du terme définitoire final. Dans ce dernier cas, l'humour réside autant dans le décalage instauré entre ce qui est présenté comme une évidence et l'étrangeté du terme qui lui est associé que dans ce terme lui-même, en tant qu'il répond dans son signifiant même au « concept » dont il se veut l'antidote, en poussant sa logique à bout. Le passage du « concept » au « conceptacle » passe ainsi, littéralement, par une transformation verbale qui intègre ce que pourtant elle se propose de rejeter. Pour devenir un « conceptacle », c'est-à-dire (étymologiquement) réservoir ou

³³⁸ NNR, OC II, 1204.

³³⁹ Ibid.

réceptacle propre à accueillir « une modification (ou métamorphose) de l'idée de fleur »³⁴⁰ et donc de nouvelles qualités, il faut soustraire la fleur au concept, c'est-à-dire aux idées et à leurs abstractions qui ont fait d'elle l'absente de tout bouquet. Le conceptacle nécessite, pour ainsi dire, qu'on « tacle » le concept. De même que la fleur ne constitue qu'un « moment » dans le processus de développement du végétal, de même la rhétorique analogique qui l'exprime et la fige dans l'ordre du discours est appelée à une modification ou métamorphose.

Une première stratégie consiste à introduire un commentaire par lequel la métaphore sera toujours peu ou prou en même temps un discours (critique) d'elle-même : à la fois propositionnelle (elle dit quelque chose) et réflexive (elle dit quelque chose sur elle-même). Le début de « La parole étouffée sous les roses » est exemplaire à cet égard :

« C'est trop déjà qu'une rose, comme plusieurs assiettes devant le même convive superposées.

C'est trop d'appeler une fille Rose, car c'est la vouloir toujours nue ou en robe de bal, quand, parfumée par plusieurs danses, radieuse, émue, humide elle rougit, perlante, les joues en feu sous les lustres de cristal ; colorée comme une biscotte à jamais dorée par le four. »³⁴¹

Le titre même du texte invite à une lecture allégorique et souligne l'emprise exercée sur le langage par ces fleurs de la rhétorique que sont les métaphores et dont la « rose » est en quelque sorte le symbole. La première phrase se présente d'abord comme une contestation en soi de la rose, *a priori* excessive en elle-même, avant qu'elle ne soit rabaissée à un empilement d'« assiettes ». La seconde phrase opère, d'une certaine manière selon le processus métaphorique lui-même, un transfert, ici du nom commun au nom propre mais selon le même principe d'une contestation *a priori*³⁴². La conjonction « car » introduit le commentaire proprement dit qui souligne l'impropriété de la métaphore, d'abord en ce qu'elle enferme la fille ainsi nommée en deux représentations en apparence opposées

³⁴⁰ Ibid., p. 1203.

³⁴¹ GR P, OC I, 771.

³⁴² On se souvient d'une formulation identique dans « Règle » à propos de la beauté poétique de la neige : « C'est trop de la neige / à cause que / chère aux cartes postales. ».

mais également mensongères, le rose de la chair « nue » ou de la « robe de bal »³⁴³ ; cette seconde subissant ensuite un traitement particulier : le bal étant le lieu par excellence de la représentation faussée, de l'illusion, c'est par le recours au « bas matérialisme »³⁴⁴ du corps que la rose se trouve mise à nu : l'ironie du terme « parfumée » ou le néologisme « perlante » pour évoquer le processus de transpiration mettent ainsi l'accent sur les humeurs corporelles qui s'invitent là où on ne les attend pas. De même, aux assiettes de la première phrase répond la « biscotte à jamais dorée par le four » qui illustre d'une autre manière la référence aux besoins corporels. Quant à l'adjectif « humide » associé au verbe « rougit », il n'est pas sans connotation érotique et annonce les grands jeux de mots qui condensent ces diverses thématiques tout en accentuant cet érotisme latent :

« Oh l'infatuation des hélicoïdogabalesques pétulves ! La roue du paon aussi est une fleur, vulve au calice... Prurit ou démangeaison : chatouiller fait éclore, bouffer, s'entrebâiller. Elles font bouffer leurs atours, leurs jupons, leurs culottes... »³⁴⁵

André Bellatorre³⁴⁶ a montré toute la complexité à l'œuvre dans la formation du premier néologisme qui renvoie au nom d'Héliogabale, réputé dans l'Antiquité pour le faste de ses orgies, et qui inclut littéralement « bal » et « Hélios », ce dernier renvoyant lui-même au soleil et donc au « feu d'en haut » évoqué plus loin dans le texte. Sans compter encore le terme « hélicoïdal » qui évoque autant la structure de la rose que les mouvements tournoyants de « Rose » dans les fastes du bal. Enfin, à partir de ce dernier terme, le « coït » est également suggéré et fait le lien avec le néologisme suivant qui associe pour ainsi dire ouvertement la rose en ses pétales et l'organe sexuel. Considéré dans son ensemble, avec la substitution de l'exclamation « Oh » au « Ô » lyrique traditionnel, le propos inverse la tradition d'élévation et d'enjolivement associée à la rose en dévoilant l'envers du décor que le bal a tendance à masquer. D'où aussi le rapprochement, dans la phrase suivante, entre « vulve » et « calice », fourni par Littré et fondé sur une parenté

³⁴³ De fait, il s'agit ici d'un « ou » inclusif, comme l'explique le passage suivant : « Une chair mélangée à ses robes, comme toute pétrie de satin : voilà la substance des fleurs. Chacune à la fois robe et cuisse (sein et corsage aussi bien) » (ibid., p. 772).

³⁴⁴ Nous empruntons cette expression à l'article de Nathalie Barberger, « Le bas matérialisme de Francis Ponge, ou la fleur mise à nu par son poète même », in *La Licorne*, n° 53, 2000, p. 9-26.

³⁴⁵ « La parole étouffée sous les roses », op. cit., p. 771-772.

³⁴⁶ A. Bellatorre, op. cit., p. 102.

définitionnelle entre la partie externe de l'organe sexuel féminin et l'enveloppe extérieure contenant les organes sexuels de la fleur. Ce rapprochement est par ailleurs légitimé par le sens commun des racines « calyx » et « vulva » qui évoquent toutes deux l'idée de cacher ou de couvrir. Dans ce contexte, le jeu de l'humour et de l'ironie constitue « une façon de forcer les roses »³⁴⁷ pour démasquer, mettre au jour ce que la métaphore fille-rose prend soin de dissimuler.

A l'extrémité d'une telle démarche qui fait « s'entrebâiller » ce que la métaphore à tendance à refermer mais selon un mode différent, Ponge peut être amené à opérer un retournement complet des métaphores, en flagrant délit de contradiction avec le principe de non-réversibilité analogique énoncé par Breton à la fin de « Signe ascendant »³⁴⁸. Cette stratégie par laquelle la distinction entre sens propre et sens figuré se trouve brouillée et maintes fois relevée par les commentateurs trouve sans doute son expression la plus accomplie dans « L'Araignée » où l'évocation de l'araignée tissant sa toile se confond avec celle de l'écrivain tissant son texte. Après le constat établi selon lequel « l'araignée secrète son fil, bave le fil de sa toile »³⁴⁹, c'est à la méthode de tissage que l'intérêt est porté :

« Mais d'abord, comment agit-elle ?

Est-ce d'un bond hardi ? ou se laissant tomber sans lâcher le fil de son discours, pour revenir plusieurs fois par divers chemins ensuite à son point de départ, sans avoir tracé, tendu une ligne que son corps n'y soit passé — n'y ait tout entier participé — à la fois filature et tissage ?

D'où la définition par elle-même de sa toile aussitôt conçue :

DE RIEN D'AUTRE QUE DE SALIVE PROPOS EN L'AIR MAIS AUTHENTIQUEMENT
TISSUS — OÙ J'HABITE AVEC PATIENCE — SANS PRÉTEXTE QUE MON APPÉTIT DE
LECTEURS. »³⁵⁰

On le voit, le réseau métaphorique par lequel est désignée l'activité de l'araignée est celui-là même qui se rapporte d'ordinaire à l'écriture ou à une activité de

³⁴⁷ « la parole étouffée sous les roses », p. 771.

³⁴⁸ « Qu'on y prenne garde : l'image analogique, dans la mesure où elle se borne à éclairer, de la plus vive lumière, des similitudes partielles, ne saurait se traduire en termes d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, qui n'est aucunement réversible. » (in, *La Clé des champs*, Paris, Pauvert, 1967, p. 136-137).

³⁴⁹ GR P, OC I, 762.

³⁵⁰ Ibid., p. 763.

discours, qu'il s'agisse de ne pas « lâcher le fil de son discours », de « revenir à son point de départ », d'« avoir tracé une ligne », de « propos en l'air » ou de l'« appétit de lecteurs ». Ainsi envisagée, l'araignée ourdissant ou tissant sa toile est bien plus qu'une figure de l'écrivain, elle est elle-même écrivain, comme en témoigne la « définition par elle-même » donnée en majuscules. Mais, inversement, l'écrivain élaborant son texte peut être envisagé comme une figure de l'activité déployée par l'araignée :

« À son propos ainsi — à son image—, me faut-il lancer des phrases à la fois assez hardies et sortant uniquement de moi, mais assez solides — et faire ma démarche assez légère, pour que mon corps sans les rompre sur elles prenne appui pour en imaginer — en lancer d'autres en sens divers — et même en sens contraire par quoi soit si parfaitement tramé mon ouvrage, que ma panse dès lors puisse s'y reposer, s'y tapir, et que je puisse y convoquer mes proies — vous, lecteurs, vous, attention de mes lecteurs — afin de vous dévorer ensuite en silence (ce qu'on appelle la gloire)...

Oui, soudain, d'un angle de la pièce me voici à grands pas me précipitant sur vous, attention de mes lecteurs pris au piège de mon ouvrage de bave, et ce n'est pas le moment le moins réjouissant du jeu : c'est ici que je vous pique et vous endors ! »³⁵¹

L'activité d'écriture est celle-là même de la stratégie mise en place par l'araignée, activité physique qui engage le « corps » de l'écrivain : il s'agit de « lancer des phrases » pour parvenir à un ouvrage de « bave » « tramé » et que la « panse » puisse s'y « reposer » ou s'y « tapir » en attendant d'y « dévorer » ses « proies ». L'écrivain « pique » et « endors » les lecteurs-proies « pris au piège » en se « précipitant » sur eux. Il est d'ailleurs à noter que dans chaque cas, une variante est donnée à un terme qui accentue avec humour cette confusion des rôles. Ainsi, dans le cas de l'araignée, l'adverbe néologique « Mésentériquement » est donné en variante de bas de page d' « authentiquement », lequel renvoyait à la sincérité de son ouvrage : la sincérité de l'araignée se mesure au fait qu'elle s'exprime littéralement avec ses tripes³⁵². Inversement, dans le cas de l'écrivain, « Pensée » est donné comme variante de « panse »³⁵³, accréditant ainsi l'idée que l'œuvre de l'esprit, en tant qu'expression, relève de la sécrétion corporelle. Cette réversibilité

³⁵¹ Ibid.

³⁵² L'adverbe est en effet formé à partir de « mésentère », terme d'anatomie défini comme le « repli du péritoine qui relie les intestins à la paroi abdominale postérieure ». (Le Petit Robert).

³⁵³ Rapprochement facilité encore par la proximité phonique entre les deux termes.

métaphorique brouille les règles d'un « jeu » dont les acteurs sont interchangeables et dont la victime (consentante) est le lecteur.

Une des voies les plus fécondes et les plus constantes de la subversion du jeu analogique consiste à le rapprocher et en quelque sorte à le soumettre à l'humour du jeu de mots. Souvent en effet, les rapprochements ont pour fondement moins des similitudes vérifiables dans la réalité extra-linguistique que la proximité des signifiants, essentiellement par le biais des homonymies. Ainsi en est-il du rapprochement entre l'orange et l'éponge :

« Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression. »³⁵⁴

L'analogie opérée entre les deux objets tient d'abord à leur proximité phonique, tandis que le double sens des termes « aspiration », « contenance » et « expression » tirent l'analogie vers le scriptural et un certain anthropomorphisme. Mais on en trouve un exemple plus spectaculaire dans « Plat de poissons frits » :

« C'est alors, au moment qu'on s'apprête à déguster les filets encore vierges, oui ! Sète alors que la haute fenêtre s'ouvre, que la voilure claque et que le pont du petit navire penche vertigineusement sur les flots,

Tandis qu'un petit phare de vin doré — qui se tient bien vertical sur la nappe — luit à notre portée. »³⁵⁵

On voit comment le calembour « C'est alors / Sète alors » fait pour ainsi dire dériver le plat de poissons frits et détourner le réseau métaphorique vers l'évocation d'un port de pêche (« Sète », « voilure », « navire », « flots », « phare »). Ce glissement de l'homonymie vers l'analogie est un procédé si récurrent que l'analogie réelle observée entre deux objets apparaît souvent comme une justification a posteriori de la similitude entre les deux signifiants employés. Dans cette perspective, il faut encore signaler le recours à l'étymologie, d'ailleurs plus ou moins attestée, qui permet de justifier l'analogie et, dans le même temps, d'en contester l'autonomie. L'exemple souvent cité est celui de « La Nouvelle Araignée » où l'animal est qualifié de « funambule funeste »³⁵⁶ et dont Ponge fournit lui-même

³⁵⁴ PPC, OC I, 19-20.

³⁵⁵ GR P, OC I, 768.

³⁵⁶ GR P, OC I, 801.

l'explication étymologique dans la suite du texte : la proximité des mots latins *funis* (corde) et *funus* (funérailles). De même, dans « La Crevette dans tous ses états », où l'animal est qualifié de « *capricieuse* nef, qui tient du *capricorne* »³⁵⁷ : selon Michel Collot, le recours à une telle image se justifie par le fait que la crevette « est, étymologiquement, une “chevrette” d'eau ». Et d'ajouter : « Mais ce rappel du radical ne sert que de catalyseur à tout un lexique du caprice, de l'irrégularité, définissant à la fois le comportement caractéristique de l'animal et le rythme même du texte, qui procède “par bonds vifs, saccadés, successifs” »³⁵⁸. Enfin, il faudrait également évoquer, toujours dans la même perspective, le travail sur les métaphores lexicalisées inscrites dans certaines expressions toutes faites et que Ponge s'attache à décoller en les prenant pour ainsi dire au pied de la lettre, faisant ainsi réapparaître leur sens propre. Ainsi de la pomme de terre, « très agitée sur ces charbons ardents »³⁵⁹, des poêles qui « rougissent de la satisfaction qu'ils nous donnent »³⁶⁰ ou encore du platane qui « se départit sèchement de la platitude des écorces »³⁶¹. Dans tous les cas, il s'agit d'une rematérialisation du langage, d'un retour à son origine, à sa réalité concrète perdue : le retour au sens propre conditionne en quelque sorte sa propriété à restituer la naïveté première de la chose. C'est là un aspect du jeu d'abus prôné dans les *Proèmes*.

Enfin, et ce n'est pas la moins paradoxale des stratégies mises en place contre la métaphore, la multiplication même des métaphores renvoie au double sens d'abus : abuser à l'excès du « stupéfiant » image pour le tromper, « comme une thérapeutique de l'intoxication »³⁶². On se souvient que dans la lettre à Grøethuysen, Ponge revendiquait l'usage de la métaphore pour indiquer à tous les sens du terme ses « réserves » : quantitativement, en tant que ressources au service d'une passion pour l'objet et qualitativement, en tant que relation critique à ces mêmes ressources ; Ponge parlait même en ce cas de « menaces ». La

³⁵⁷ Ibid., p. 699. Nous soulignons.

³⁵⁸ M. Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Seyssel, « Champ vallon », 1991, p. 159.

³⁵⁹ GR P, OC I, 734.

³⁶⁰ Ibid., p. 728.

³⁶¹ Ibid., p. 729.

³⁶² « *Natare piscem doces* », PR, OC I, 179.

démultiplication métaphorique rend chacune d'elles contingente, comme si elle était convoquée pour être aussitôt révoquée. Les métaphores sont en quelque sorte lancées les unes contres les autres, dans un processus de destruction en chaîne où chacune annule celle qui la précède. Parmi de nombreux exemples, le « Texte sur l'électricité » est un de ceux qui portent ce procédé à l'extrême et, particularité, d'une certaine manière il l'explique. Après avoir filé la métaphore sur la « princesse hindoue » en robe de soie, « coiffée d'aigrettes » et « parée de rivières de diamants », le texte met avant des qualités peu compatibles avec celles véhiculées par ces images : « Pourtant si agile, si zélée ! »³⁶³. C'est ce dernier qualificatif, par l'image nouvelle qu'il va suggérer, qui va entraîner la révocation des analogies précédentes :

« Ah ! zélée m'oblige à renvoyer toutes ces métaphores et à leur préférer celle de la libellule, et en effet, tournant le commutateur, il m'a paru parfois que l'abord de cette éblouissante personne était un peu frémissant, même commotionnant.

Elle attire puis repousse. Il n'y a en elle pas la moindre familiarité »³⁶⁴.

Comme l'électricité, d'abord éblouissante comme une princesse, puis « commotionnante », la métaphore « attire puis repousse ». On notera que c'est l'humour du calembour « zélée – ailée » qui permet de faire de la démultiplication métaphorique sa propre destruction. Marcel Spada parle, à ce sujet, d'un « rôle de destructeur-producteur de métaphores »³⁶⁵. Le texte est bien, dans ces conditions, réserves de métaphores et réserves à l'égard de ces mêmes métaphores qui risquent à tout moment d'enfermer l'objet en une « vérité » qui n'est pas la sienne.

Considérée ainsi, la métaphore pongienne entretient un rapport dialogique et dialectique avec elle-même et est en quelque sorte toujours citationnelle : elle contient la mémoire, implicite ou explicite, de la figure qu'elle révoque ou rectifie. C'est là que la métaphore rejoint l'ironie et se confond avec elle : elle est un discours critique (en acte) sur elle-même et par elle-même qui ne lui laisse jamais l'opportunité de faire illusion, c'est-à-dire de recouvrir de son voile l'objet qu'elle est pourtant censée distinguer. Une métaphore du *Savon* exprime à notre sens

³⁶³ GR L, OCI, 503.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ M. Spada, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui, 1979, p. 51.

exemplairement cette stratégie ironique. Après avoir déjà prudemment développé la métaphore du savon comme « une sorte de pierre, mais qui ne se laisse pas rouler par la nature »³⁶⁶, Ponge reprend aussitôt :

« une sorte de pierre, mais (*oui ! une-sorte-de-pierre-mais*) qui ne se laisse pas tripoter unilatéralement par les forces de la nature »³⁶⁷.

La métaphore s'institue comme contestation d'elle-même : par l'italique comme par l'adjonction des tirets, par l'approbation initiale du « oui » comme par la réprobation finale de l'adversatif « mais », la sorte de locution figée élaborée dans la parenthèse condense – et il s'agit en l'occurrence ici d'un procédé de condensation – tous les enjeux et paramètres d'une pratique ironique de la métaphore. Elle inscrit la différence au cœur même de l'analogie en les rendant en quelque sorte consubstantielles l'une à l'autre, interpénétrantes et interdépendantes. La lexicalisation paradoxale de la métaphore opérée ici, au rebours de la démarche générale de Ponge, permet néanmoins d'exemplifier cette même démarche en inscrivant l'approbation et sa contestation dans un même syntagme métaphorique unifié.

II. 1. 2. 2. (Ir)respect des mots .

Ponge n'est pas fondamentalement un poète syntaxier. Il faudrait sans doute nuancer une telle affirmation mais elle n'en demeure pas moins vraie tant le travail sur le mot, le « vocable », constitue le cœur de sa recherche linguistique³⁶⁸. Cependant, cette préférence très marquée n'implique nullement un fétichisme du mot : les propos souvent élogieux à l'égard des trésors de la langue, et dont le Littré sera toujours le garant, ne masquent jamais, nous l'avons vu, l'extrême

³⁶⁶ S, OC II, 362.

³⁶⁷ Ibid., p. 363.

³⁶⁸ Ponge le reconnaît lui-même dans le *Malherbe* : « Et quant à ce qui est du langage français, certes nous croyons le connaître un peu, encore que peut-être nous devons reconnaître avoir fait porter notre étude beaucoup plus sur le vocabulaire, le dictionnaire que sur la syntaxe, la grammaire, bref sur la matière à proprement parler plutôt que sur ses formes ou figures. Celles-ci, nous les avons pratiquées d'instinct, sans nous appliquer assez à leur étude. » (PM, OC II, 173).

méfiance ou défiance qu'ils suscitent dans le même temps. Cette relation paradoxale sera une constante de l'œuvre pongienne : le statut du mot se négocie toujours dans une dialectique entre un véritable parti pris et une visée critique, simultanément objet précieux et objet de méfiance. C'est sur un tel paradoxe que se fonde notamment l'humour pongien : le jeu sur les mots est simultanément un renversement de la loi qu'ils imposent et un mouvement de ressourcement qui contribue à l'expression de l'épaisseur et de la singularité des choses. Mais comme pour la métaphore, on ne reviendra pas ici en détail sur des procédés bien connus dont on rappellera seulement les lignes de force. C'est sans doute dans la « Seconde méditation nocturne » que Ponge exprime de la manière la plus aboutie ce paradoxe de l'humour :

« (...) mon travail sur les mots avec le Littré aboutit non pas à les respecter, mais à les respecter *outré mesure*, en respectant la totalité de leur sens sémantique. Si bien que j'abuse d'eux, au moins autant qu'ils abusent de moi : jeu d'abus réciproque, revanche. »⁵¹

Le paradoxe de la méthode (ou le paradoxe comme méthode) consiste dans un respect à l'égard des mots poussé à son terme ultime, dans le déploiement et le dépliement de leur épaisseur sémantique, et aboutit paradoxalement à abuser d'eux, à déjouer au moins partiellement la loi qu'ils tentent d'imposer. Le « jeu d'abus » consiste à refuser l'univocité de la signification, synonyme d'abus de pouvoir, en l'intégrant dans la plurivocité de la polysémie qui actualise simultanément toutes les significations sans permettre à aucune d'entre elles de s'installer exclusivement. Exclusion de l'unique, inclusion du multiple et de l'équivoque (ou de l'ambiguïté) : telle est la logique de l'humour qui refuse la loi du mot mais la déjoue en la respectant dans ses ultimes conséquences.

On ne peut donner un sens valable à la revendication par Ponge d'un humour omniprésent dans ses textes qu'en prenant en considération ce « jeu » sur l'actualisation simultanée des significations, procédé essentiel dans la rhétorique du *Parti pris des choses* et, de façon encore plus prégnante, dans la suite de l'œuvre. Dès le premier texte du recueil de 1942, « Pluie », la clause joue de la polysémie du participe passé « plu », forme commune à pleuvoir et à plaire et fait coïncider

⁵¹ NNR, OC II, 1182.

chute accomplie de la pluie et chute du texte dont le « brillant appareil » a procuré plaisir au lecteur³⁶⁹. Ce procédé de l'amphibologie, d'un emploi quasi-systématique dans les textes, trouve de nombreuses occurrences dans « De l'eau »³⁷⁰, texte écrit entre 1937 et 1939. Ainsi, au début du texte, il est dit que l'eau « ne tend qu'à s'humilier », le verbe devant s'entendre au sens étymologique de « toucher le sol » et au sens moral ; de même de l'armoire, laquelle sert de point de comparaison à cette propension de l'eau, qui, hypothétiquement placée dans une situation de déséquilibre, « préférera s'abîmer plutôt que d'y contrevenir », le verbe « s'abîmer » recouvrant le sens de détérioration et celui de descente dans l'abîme. Plus loin, c'est toujours ce tropisme à n'obéir qu'à la (sa) pesanteur qui lui fait perdre toute « tenue », terme qui suggère simultanément une consistance matérielle et morale ; enfin, le dernier paragraphe fait état de l' « Inquiétude de l'eau : sensible au moindre changement de la déclivité »³⁷¹, l'inquiétude évoquant ici autant la mobilité incessante que le souci moral.

Cette épaisseur des mots, si essentielle pour produire l'équivalent verbal de l'objet, ne se réduit pas pour autant, comme on sait, à l'épaisseur sémantique, même si elle en demeure le principe essentiel. Pour « boucler à double tour » les significations, l'épaisseur du mot doit être multidimensionnelle, à l'instar de l'objet qu'il « représente ». Le recours à l'étymologie et le travail sur le signifiant graphique, aussi fantaisistes soient-ils, fondent ce que Gérard Genette nomme « le jeu des motivations indirectes »³⁷² et participent de cette recherche « matérialiste » qui vise, sinon à les neutraliser, du moins à contrebalancer fortement les significations telles que nous les imposent d'une part l'oubli de leurs racines concrètes, de leur épaisseur temporelle et, d'autre part, des ressources matérielles offertes par leur graphisme et, dans une moindre mesure, leurs

³⁶⁹ PPC, OC I, 16.

³⁷⁰ Ibid., p. 31-32.

³⁷¹ Ibid., p. 32.

³⁷² G. Genette, *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, p. 378. A propos des étymologies de fantaisie, Ponge, après avoir rapproché voir et voyager, les justifie non sans humour : « Etymologistes, ne bondissez pas ! N'arrive-t-il pas que deux plantes aux racines fort distinctes confondent parfois leurs feuillages. » (GR M, OC I, 570). L'étymologie explore l'épaisseur diachronique du mot et enrichit le déploiement synchronique de la polysémie.

sonorités. Les exemples sont innombrables, bien connus des lecteurs et largement décrits et analysés par les commentateurs pour qu'il soit nécessaire d'en faire ici l'inventaire détaillé, qu'il s'agisse de la proximité entre « olive » et « ovale »³⁷³, du cageot situé « à mi-chemin de la cage au cachot »³⁷⁴, de l' « escargot » dont le début est similaire à « escarbille » et le fin semblable au début de « Go on »³⁷⁵ ou encore de l'ustensile qui procède à la fois d' « utile » et d'« ostensible » mais tisse également des liens avec « combustion » et « oscille »³⁷⁶. On pourrait également évoquer l'« hirondelle » qui suscite « horizondelle », « ahurie donzelle » et « horizon d'ailes »³⁷⁷. Concernant le jeu sur le graphisme, on peut, entre autres, évoquer la fin du « Verre d'eau »³⁷⁸ dont la première et la dernière lettre donnent lieu à toute une rêverie mimétique, le U creux de la « cruche »³⁷⁹ ou encore, dans les « Notes prises pour un oiseau », la rêverie initiale sur le mot lui-même avec, notamment, le S qui « ressemble au profil de l'oiseau au repos »³⁸⁰. Poussant cette logique à bout, certains textes se présentent globalement comme la description littérale de leur titre : c'est le cas du « Gymnaste »³⁸¹ ou de « 14 Juillet »³⁸².

Dans cette (trop) rapide synthèse, il convient tout de même d'évoquer encore le cas particulier des préfixes et suffixes, à travers deux exemples issus de deux textes fondamentaux. Le premier cas nous est fourni dans *La Fabrique du pré* : le « pré », en tant qu'il est également un préfixe, se prête à tous les jeux possibles :

« Près de la roche et du ru,
Prêt à faucher ou à paître,
Préparé pour nous par la nature,
Pré, paré, pré, près, prêt,
Le pré gisant ici comme le participe passé par excellence
S'y révere aussi bien comme notre préfixe des préfixes,

³⁷³ GR P, OC I, 753.

³⁷⁴ PPC, OC I, 18.

³⁷⁵ Ibid., p. 24.

³⁷⁶ GR M, OC I, 643.

³⁷⁷ GR P, OC I, 795-799.

³⁷⁸ GR M, OC I, 611.

³⁷⁹ GR P, OC I, 751.

³⁸⁰ RE, OC I, 346.

³⁸¹ PPC, OC I, 33.

³⁸² GR P, OC I, 718-719.

préfixe déjà dans préfixe, présent déjà dans présent. »³⁸³

Le pré sert pour ainsi dire de préparation au déploiement de toutes les virtualités du langage : il est pré-condition à la possibilité d'un renouvellement du langage à partir de ses propres ressources³⁸⁴. Inversement, le cas du suffixe, qui nous est fourni par *La Table*, présente un caractère plus ambigu car il suppose pour ainsi dire de raboter ce qui est en trop dans le mot et de ne conserver précisément que le suffixe pour obtenir l'expression adéquate de l'objet et, dans le même temps, cette opération ouvre la possibilité à l'infini champ des possibles :

« Pour avoir une véritable table {il suffit d'| mais il faut} enlever sa vérité à véritable. A supportable cet insupportable supor, à portable ce por, à épouvantable son épouvante, à démontable son démon (il suffit de le démonter), à redoutable sa redoute En un mot, de ne garder que le suffixe hors toute signification.

Table n'est qu'un support, à peine plus qu'un suffixe, un suffixe avec sa consonne ou je dirai mieux : sa colonne d'appui, appuyé le dos contre sa colonne d'appui.

X

Mais, à y mieux réfléchir ce suffixe, pourtant, signifie lui-même quelque chose : il indique la possibilité pure pour le sujet auquel il est attribué, la possibilité d'être, selon le radical. Il qualifie le sujet auquel il est attribué comme {*pouvant* être selon le radical| *capable* de la qualité de son radical}.

Bref. »³⁸⁵

Derrière le jeu sur le signifiant, les enjeux signifiés sont ici profondément éthiques : les exemples choisis de termes ayant pour suffixe « (t)able » comportent tous des sèmes ayant trait à une dimension morale (et même chrétienne pourrait-on ajouter) qui est ici récusée, qu'il s'agisse de « vérité », d' « épouvante » ou de « démon », ce dernier donnant lieu à un jeu de mots supplémentaire dans la parenthèse. On voit bien comment la signification est synonyme de soumission à un ordre discursif qui est aussi un ordre moral. De ce point de vue, la table est table des opérations (linguistiques) nécessaires et suffisantes (« il suffit mais il faut ») par lesquelles ce coefficient moral est retranché et symbolise en elle-même cette soustraction pour ainsi dire à « toute signification ». C'est la table rase, réduite à un

³⁸³ FP, OC II, 514.

³⁸⁴ C'est ce que Ponge explicite à sa manière immédiatement après : « Pas moyen de sortir de nos onomatopées originelles. Il faut donc y rentrer. Nul besoin, d'ailleurs, d'en sortir, Leurs variations suffisent bien à rendre compte De la merveilleusement fastidieuse Monotonie et variété du monde, Enfin, de sa perpétuité. Encore faut-il les prononcer. Parler. Et, peut-être, parabolier. » (ibid., p. 514-515).

³⁸⁵ T, OC II, 935.

pur signifiant mais portant en elle-même l'infini champ des possibles : suffixe de la « possibilité pure », il est également celui de la « possibilité d'être » selon la combinatoire qui lui est choisie. La « table », à la fois support matériel de l'écriture et support du jeu combinatoire de la langue, figure l'espace circonscrit mais infiniment varié de la langue et de l'écriture, le terrain de jeu certes sans ouverture directe sur le dehors mais où peut se déployer une égale richesse d'activités :

« Nous sommes enfermés dans notre langue, quant à moi, vous le constatez, la langue française mais quelle merveilleuse prison ! Quelle chance ! Quelle chance d'intérêt, d'instruction, de découvertes, de jeux, d'aventures, de surprises »³⁸⁶

En tant qu'espace d'inscription de tous les possibles, terrain de jeu où se joue un destin, elle est, à la lettre, marquée (par substitution du tau au sceau) :

« Marquons du *tau* de la prédestination le suffixe exprimant la possibilité pure »³⁸⁷

Ce qui est dit ici du suffixe, en tant que « possibilité pure », vaut pour l'ensemble de la langue. Et de fait, les créations verbales demeurent, malgré leur caractère parfois spectaculaire, relativement marginales chez Ponge. Elles témoignent non pas tant d'une volonté d'échapper à la loi du langage en en faisant fi ou en détruisant les structures que d'une rage à combler ses déficiences en accentuant les potentialités ou « possibilités » non réalisées qu'il contient, selon des processus variés qui peuvent, dans ces cas-limites, aller jusqu'à la rupture. Le cratylisme de fantaisie, comme les fausses étymologies ou les mots-valises révèlent par eux-mêmes les insuffisances du matériau verbal mais témoignent dans le même temps du dépassement d'une relation tragique par une forme de jeu qui prend acte – ou plutôt son parti – d'une telle situation et, à partir d'elle, pousse ses conséquences jusqu'aux limites des lois qui le régissent. Il est d'ailleurs assez caractéristique que les néologismes et autres inventions verbales se développent au moment où le sapate est dépassé vers une forme qui témoigne, nous l'avons vu, de l'impossibilité de décrire les choses ; ce sont en quelque sorte des manifestations humoristiques de la rage de l'expression. Ponge ne joue pas sur les mots mais fait jouer les mots pour les rendre à leur matérialité première.

³⁸⁶ Ibid., p. 943.

³⁸⁷ Ibid., p. 944.

Le véritable humour est celui qui trouve sa justification dans toutes les strates du mot. L'humour pongien est ainsi le résultat d'une *techné* mais il trouve sa motivation profonde dans la nécessité de réintroduire le corps dans le processus de création : corps de la langue, « physique » de l'écriture contre les excès de l'esprit. L'humour est la réponse et le rééquilibrage, introduit au cœur même des mots, contre ces excès, cette maladie de l'esprit tout entier attaché aux significations. Mais il n'éluide nullement ce dernier : ils s'inscrivent à la fois dans un rapport dialectique et de complémentarité car, en définitive, le but est toujours de faire un progrès, un pas décisif à l'esprit. Si « la matière est l'unique providence de l'esprit », il s'agit aussi bien de la matière hors langue du réel que de la matérialité des mots transformés en « conceptacles ». L'humour est ainsi la condition d'accès de l'écriture à la « poésie » (entendue comme travail sur la matière verbale) et du texte à l'objet et à l'objeu. Il est le rire qui, à proprement parler, secoue la langue, introduit plaisir et jouissance de sa matérialité enfin retrouvée.

En 1949, dans le « Prologue aux questions rhétoriques », Ponge donnait à la rhétorique les traits désirables de la « perfection adolescente ». En 1928, il compose un poème érotique du même nom, « L'Adolescente »³⁸⁸. Est-il possible de lire rétrospectivement ce texte comme un exemple de cette perfection rhétorique tant désirée ? Et peut-il à sa manière illustrer ce que nous venons de développer ? Le texte se présente en deux parties nettement distinctes et distinguées par le blanc typographique. La première, de loin la plus importante, est composée de quatre phrases superposées :

« Comme une voiture bien attelée tu as les genoux polis, la taille fine ; le buste en arrière comme le cocher du cab.
Tu te transportes, tu te diriges ; ton esprit n'est pas séparé de ton corps.
Pourquoi soudain t'es-tu arrêtée ?
— Les deux ampoules d'un sablier peu à peu se comprennent. »⁴¹⁹

La première phrase se présente bien, en adéquation à son objet, comme un discours de l'éloge à la gloire de la « perfection adolescente » en jouant d'une

³⁸⁸ GR P, OC I, 698. La datation précise de ce texte n'est pas acquise. Alors que Ponge le date après coup de 1928 mais en laissant planer un doute, Marcel Spada le situe plutôt en 1925, « année érotique » dans la production pongienne.

⁴¹⁹ Ibid.

construction symétrique quasi-parfaite : les deux comparants, inversés l'un par rapport à l'autre comme en miroir, et qui assimilent la jeune fille à la fois à « une voiture bien attelée » et au « cocher du cab », encadrent les comparés qui, eux, sont au nombre de trois (« les genoux polis », « la taille fine » et le « buste en arrière ») et dessinent, en un mouvement ascendant, la belle et noble silhouette. La deuxième phrase, inséparable de la première dont elle est littéralement la résultante, scelle cette complémentarité en faisant de son « objet » une forme autonome, automobile. Elle se subdivise en deux membres : le premier est composé de la juxtaposition de deux verbes pronominaux et indique par là non pas tant un procès qu'un fonctionnement ; le second membre littéralise le paradoxe de la première phrase en affirmant la perfection de l'adolescente, c'est-à-dire la conjonction indissociable du « corps » et de l' « esprit » (la « voiture » et le « cocher ») par une modalité de phrase fortement négative (« n'est pas du tout ») : la négation (ou la négativité) au cœur de l'affirmation. La troisième phrase, à la forme interrogative, vient troubler cet ordonnancement en pointant une panne ou, du moins, un grippage de cette belle mécanique. La forme interrogative, qui interpelle directement son objet, appelle une réponse et donc une forme de dialogisme dont témoigne le tiret qui introduit la quatrième phrase. Réponse quelque peu énigmatique : métaphorisée par la figure du « sablier » qui introduit la notion de temporalité, la perfection adolescente semble tributaire d'un mouvement diachronique qui fait se succéder une séparation (« les deux ampoules »), puis, « peu à peu », une réconciliation, une réunification selon l'emploi étymologique du verbe « comprendre ». L'ensemble forme ainsi une sorte de récit abstrait.

La deuxième partie s'oppose à la première par sa forme condensée (une seule phrase) et gnomique (pronom indéfini « on » et présent de vérité générale) mais elle s'en rapproche par sa charge érotique manifeste qui n' était auparavant que latente et qu'elle confirme en la révélant. Elle apparaît ainsi comme la conclusion logique de l'ensemble précédent et peut se comprendre comme une sorte de morale d'un modèle fabuliste implicite. Elle se subdivise elle-même en deux parties mais cette fois-ci clairement complémentaires, voire identiques :

« On jouit à la gorge des femmes de la rondeur et fermeté d'un fruit ; plus bas, de la saveur et jutosité du même. »

Les deux membres en effet sont dans un rapport de stricte équivalence : lien par juxtaposition, même structure binaire (« rondeur et fermeté », « saveur et jutosité ») et l'adverbe « même » qui dit, pour reprendre un procédé pongien, la similitude-dans-la variation et la multiplicité-dans-l'un, elles-même textualisées par le jeu de correspondance des rimes (/eur/, /é/) et dont l'érotisme « s'incarne » dans la jouissance d'un « fruit » aux qualités multiples, contradictoires et complémentaires. L'acte érotique total comme jouissance(s) de ce fruit, et donc résorption, « compréhension » de ces contradictoires, symbolise cette perfection de l'adolescente et de « L'adolescente », créature et création parfaites où tout se tient. Néanmoins, cette perfection n'est possible qu'à la condition de la perfection d'une langue capable d'offrir toutes les possibilités de (à) l'expression. C'est pourquoi le néologisme « jutosité », calqué sur « rugosité », ne peut se lire comme un simple trait d'humour dans un contexte relâché : il est à tous points de vue une nécessité. Il est commandé par l'équilibre de la phrase dans laquelle il est inséré, auquel il contribue de manière décisive en clôturant le parallélisme et il littéralise la métaphore du fruit qu'il légitime ainsi en l'inscrivant dans sa lettre ; il parachève ainsi la thématique érotique du texte : la jouissance du corps de la femme comme les deux ampoules d'un sablier qui se « comprennent » (fusion et arrêt du temps) et la jouissance de la perfection rhétorique du texte comme fusion des mots et des choses, « compréhension » des uns par les autres, des uns dans les autres. Le néologisme marque pour ainsi dire littéralement la jouissance engendrée par le travail de la langue, dans la fusion et, à proprement parler, la confusion d'une forme parfaite²³. Où l'on retrouve le lien originel entre humeur et humour : c'est au moment de l'évocation de la sécrétion humorale du bas matérialisme du corps que la sécrétion verbale humoristique de l'esprit a lieu et scelle leur réconciliation.

²³ Esthétique de la jouissance qui se formulera, par exemple, dans « My creative method » : « ...Donner à jouir à l'esprit humain. Non pas seulement donné à voir, donné à jouir au sens de la vue (de la vue de l'esprit), non ! donné à jouir à ce sens qui se place dans l'arrière-gorge : à égale distance de la bouche (de la langue) et des oreilles. Et qui est le sens de la formulation, du Verbe. » (GR M, O C I, 523).

II. 1. 2. 3. Perspectives.

Ponge évoque souvent la césure opérée dans l'histoire et l'enseignement de la rhétorique par les écrivains et les peintres de la génération de 1870 qu'il assimile, pour reprendre un terme cher à Julia Kristeva, à un « révolution » à ses yeux bien plus importante que les révolutions historiques. Il y reviendra avec insistance dans les *Entretiens avec Philippe Sollers* mais c'est dans son grand texte sur Braque qu'il formule le paradoxe auquel a abouti une telle (r)évolution. Evoquant avec une certaine ironie ces « Pères (comme on dit Pères de l'Eglise) » de la littérature de son temps que sont devenus les écrivains de cette génération, tout à la fois « très brillants élèves de rhétorique » et ses « contestataires » les plus violents ou les plus virulents, il ajoute :

« Je ne dis pas que les professeurs de rhétorique, à l'époque, ou les directeurs de l'Education nationale, aient été du côté de ce genre d'élèves, ni, bientôt après, impressionnés par leurs arguments. Quand je préparais Normale en 1919, c'est-à-dire cinquante ans plus tard, et malgré la réitération d'avertissements de force égale, plus récemment, par Mallarmé, ou, plus grossièrement, par Jarry (encore un élève de rhétorique) ; d'avertissements, veux-je dire, à ladite mutation ; eh bien, il n'est que de lire les manuels et les anthologies de l'époque pour avoir idée de la lucidité, à cet égard, de nos maîtres !

Pourtant, le fait est là : dès 1880, semble-t-il, on n'enseignait plus la rhétorique. Sans doute avait-on compris (enfin, c'était comme si on l'avait confusément compris) que la rhétorique ancienne ne fonctionnait plus, et aussitôt, car les oscillations du pendule de la sottise vont tout naturellement aux extrêmes, c'est contre *toute* rhétorique, toute raison, toute science qu'on partit en guerre, comme si aucun langage pouvait jamais s'en passer, aucun jeu se passer de règles. »³⁸⁹

Ce qui est dénoncé ici à travers l'ironie mordante à l'égard de ses propres « maîtres », c'est, par la prétériorité initiale comme par l'antiphrase finale du premier paragraphe, l'aveuglement anti-rhétorique auquel a conduit une certaine « terreur dans les Lettres » selon le titre du livre de Jean Paulhan qui a fini par étendre son emprise sur l'institution scolaire. Le propos vise à faire la part entre une nécessaire évolution ou « mutation » de la rhétorique et sa révocation totale au nom d'une prétendue liberté que Ponge analyse comme une forme d'obscurantisme en faisant d'une telle « guerre » à la rhétorique (le terme porte

³⁸⁹ « Braque ou Un méditatif à l'œuvre », AC, OC II, 710-711.

sans doute ici l'intertexte hugolien) un synonyme de guerre à la « raison » et à la « science ». C'est en effet par rapport à la science ou plutôt en comparaison avec elle et ses catégories de représentation et d'explication du monde que Ponge, dans la mesure où son propre projet est porté par une ambition heuristique, analyse les enjeux des mutations de la rhétorique³⁹⁰ :

« Depuis, à peu près, la même époque, disons depuis une centaine d'années, nos physiciens (j'emploie à dessein le terme le plus général, couvrant aussi bien, par exemple, les astronomes que les biologistes) se sont aperçus que certains phénomènes ne pouvaient plus s'expliquer, qu'ils étaient, pour ainsi dire, inconcevables, bref, qu'eux-mêmes ne pouvaient plus les saisir, et, en somme, *se les figurer*, ni, par conséquent, poursuivre à leur propos leurs recherches, si l'on se suffisait de leur appliquer, pour les décrypter, la grille de la géométrie euclidienne, incontestée pourtant depuis deux ou trois millénaires et qui avait permis à leurs prédécesseurs, de « progrès » en « progrès », de « succès » en « succès », ou enfin, selon une terminologie plus modeste, de questions en réponses et de réponses en questions, d'amener la science au point où elle en est à présent, c'est-à-dire aux questions, désormais, qu'elle est amenée à se poser. Diable ! (si je me permets une telle interjection...mais, à la réflexion, je la crois, regardée en face, c'est-à-dire : dans le miroir, assez convenable après tout). Diable ! Ou, si vous préférez, mort-dieu ! Voilà qui devenait bien grave. Tout était remis en question : en questions. Tout le Monde, et tout le monde, était dans le bain. Un bain fort agité, nous en savons quelque chose, et je dirais volontiers par une lame de fond, si, comme je m'évertue à le faire comprendre, il ne s'agissait pas tant de fond, que de forme (au singulier et au pluriel). »³⁹¹

Le propos est ici porté par toute une rhétorique ironique et humoristique. Sa forme extrêmement hachée, saccadée, mime en quelque sorte les tâtonnements de la science qui mènent aux découvertes, lesquelles à leur tour mènent à d'autres questions. Les guillemets qui entourent les termes « progrès » et « succès » marquent une distance ironique envers une certaine suffisance (d'où l'emploi de la forme pronominale de « suffire ») du discours scientifique qui n'aboutit au final qu'à une remise en « question(s) » de lui-même, selon la « terminologie plus modeste » proposée par Ponge. L'invention de l'interjection « mort-dieu ! », donnée comme synonyme possible de « Diable ! » semble faire écho avec humour à la notion nietzschéenne de la mort de Dieu pour exprimer à quel point tâtonnements et questionnements résultent de la faillite d'une explication théologique du monde.

³⁹⁰ Même si, de bonne guerre mais dans la logique de son propos, il va jusqu'à émettre l'hypothèse d'une inversion des rôles où les figures de l'ancienne rhétorique auraient donné leurs noms aux catégories de la géométrie euclidienne : « Or, il se trouve que ces figures portent, comme on dit, les mêmes noms (ou peut-être sont-ce ces noms qui les portent), enfin sont (pratiquement) les mêmes choses que les figures d'une géométrie ; l'euclidienne, cela va sans dire. » (ibid., p. 711).

³⁹¹ Ibid., p. 711-712.

Quant au jeu sur l'expression « tout le monde », avec et sans majuscule, elle indique comment ces remises en questions, en transformant notre représentation du monde reposent par la même occasion la question de la place de l'homme dans ce monde. Or, ce bouleversement radical, véritable « lame de fond », Ponge le fait dépendre avant tout de « questions rhétoriques » : le jeu sur le terme « fond » dans cette expression (bouleversement en profondeur et fond de l'œuvre) exhibe le caractère en partie inapproprié d'une figure, la métaphore en l'occurrence, pour mettre en évidence la primauté des questions formelles. La parenthèse finale, qui enjoint de considérer la question de la « forme » au singulier et au pluriel, renvoie à sa propre esthétique : la question de la forme en soi, en tant que principe esthétique cardinal, et la question des formes, de la paradoxale singularité formelle propre à chaque texte en tant qu'équivalent verbal de la singularité de l'objet.

Dans cette perspective et pour clore ce chapitre, il nous paraît utile de revenir ici sur une tradition déjà ancienne puisqu'elle remonte au moins à Vico⁵⁴, et qui permet d'éclairer dans une certaine mesure les questions rhétoriques chez Ponge. Celle qui consiste à privilégier, parmi toutes les figures, quatre figures cardinales ou « maîtres-tropes » : la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie. Pour Vico, chacun de ces tropes incarne à sa manière une vision, une conception-charnière de l'homme concernant l'univers, lui-même et les autres. C'est ainsi que la métaphore, fondée sur la ressemblance, constitue le premier stade, celui du réalisme naïf, associé avec ce qu'il est d'usage d'appeler la « mentalité primitive ». Le second est celui de la métonymie qui tente de littéraliser le rapport au monde par identité nominale. La réduction engendrée par la dénomination confère à l'homme un début de faculté d'abstraction et de compréhension de la corrélation des phénomènes. Le monde est référencé et on passe de l'âge des dieux à l'âge des héros. Avec la synecdoque, qui désigne une partie (jugée essentielle) pour le tout, c'est « le moment où l'exigence d'universalité entre les hommes prend le pas sur la hiérarchie et l'inégalité aristocratiques »⁵⁵. Enfin, avec le stade de l'ironie, s'opère la prise de conscience de

⁵⁴ G. B. Vico, *Les principes d'une science nouvelle*, § 406, Nagel, 1986, p. 139.

⁵⁵ Cf. M. Meyer, *Questions de rhétorique, langage, raison et séduction*, LGF, 1993, pp.97-124, auquel nous empruntons ici ces quelques analyses.

l'influence décisive de la rhétorique sur toute cette évolution, aussi bien dans la pensée que le discours. Finalement, tout cela n'était « que » rhétorique. C'est le moment de la rhétorique contre la rhétorique, la volonté de démasquer et critiquer toutes les naïvetés et les impostures. Tout en préservant celles-ci, elle brise l'illusion réaliste de toutes les figures précédentes. « Le grand problème que pose alors ce dernier stade, écrit M. Meyer, comme l'esprit absolu chez Hegel, est qu'il symbolise la fin de la rhétorique tout en étant lui-même incarné dans et par une figure de rhétorique, comme si le dépassement proclamé (du piège rhétorique) se révélait impossible. La rhétorique qui dévoile la rhétorique est censée l'annuler une fois pour toutes et, en fait, elle ne cesse de la reconduire »⁵⁶. Dans ce cas, l'ironie est bien, selon l'expression de R. Barthes, « la question posée au langage par le langage ». L'usage pongien de la métaphore est dans cette tension dialectique entre la volonté de dépassement de la rhétorique et l'impossibilité de le faire autrement qu'à l'intérieur de cette même rhétorique car elle est la nature même du langage. En ce sens, on peut affirmer, avec M. Meyer, que l'ironie « incarne la différence maximale, là où les figures précédentes jouent l'identité. Elle se présente alors comme le contre-pied de toute figure possible, leur mise à plat, leur mise à nu, la prise de conscience que la littéralité serait supercherie quand des figures de style sont en jeu, puisque ce ne sont que figures et non littéralité, malgré l'apparence propositionnelle, propre à toute littéralité »⁵⁷. Plus qu'une figure, elle serait donc la conscience morale ou la « mauvaise conscience » de toute figure : la conscience lucide de la figuralité inhérente au langage et la mise à la question, la mise en question(s) de cette même figuralité qui ouvre le langage sur d'autres perspectives.

II. 2. Du rhétorique au générique.

⁵⁶ op. cit. p. 101.

⁵⁷ Ibid. p. 109-110.

Nous avons vu à quel point le genre théâtral, sous sa forme structurelle ou thématifiée, accompagne et « travaille » le texte poétique pongien dans les années 1920, comme si le drame de l'expression trouvait dans le genre dramatique son prolongement et son expression naturels. Le dialogisme et la dramatisation propres au genre pouvaient se faire l'écho du drame intérieur d'un sujet habité par l'hétérogénéité des voix multiples qui étouffaient sa propre voix et l'empêchaient de s'exprimer en son nom propre. Mais cette même théâtralité, par la mise en scène qu'elle impliquait, se prêtait à un jeu dont l'acteur principal, le bouffon aux traits d'Hamlet, permettait de mettre à distance ce drame et de retrouver, dans une certaine mesure, le chemin de l'expression. C'est à cette même époque, en 1925, que Ponge, alors qu'il travaille à un projet dramatique qui ne verra jamais le jour³⁹², saisit là l'occasion pour mener une réflexion sur les genres dans une page qui, contrairement à ce qu'annonce son titre, ne se propose pas tant de les « définir » que de dégager la meilleure façon de les « mêler » :

« Il y a des règles pour mêler les genres : ce sont celles de la parodie, de la farce. [...] la farce et la parodie sont à base de maladresses, les meilleurs acteurs seront les plus maladroits. Un bon acteur peut jouer la farce après la tragédie, un mauvais acteur joue parfaitement la farce et est incapable de jouer la tragédie. »³⁹³

Ponge, contrairement à la hiérarchie traditionnelle des genres théâtraux, semble établir ici la supériorité du genre comique sur le tragique. Les « règles » qui sont données ici et qui déterminent ce mélange des genres – la « parodie » et le « farce » - désignent deux stratégies subversives qui ont à voir à la fois avec une forme de moquerie (ou d'ironie) et de comique (ou d'humour) et dont le fond commun est un art consommé des « maladresses ». Dans la même perspective, ces règles déterminent également un paradoxe du comédien dont la compétence est proportionnelle à son aptitude à jouer la maladresse. Cette petite entrée en scène anecdotique, aucunement déterminante quant à la trajectoire générique de Ponge puisque que c'est le genre poétique et non théâtral que cette dernière investira, aura néanmoins le mérite de nous aider à poser les enjeux de ce chapitre et à préciser ce dont il sera question ici.

³⁹² Il s'agit de *Tigrane et Priscilla*.

³⁹³ « De la nécessité de définir les genres », PAT, 78.

La question absolument centrale du langage et singulièrement de la rhétorique dans la démarche pongienne, telle que nous l'avons abordée jusqu'à présent, est bien évidemment sous-tendue et commandée par les options et les conceptions relatives au genre que la démarche de Ponge a choisi d'investir : la poésie. La relation à la fois subversive et ambiguë à l'endroit de la tradition rhétorique ne va pas sans une relation ambivalente et éminemment critique à cette catégorie générique. Les rapports de Ponge avec la poésie sont, comme il dira dans la « Figue (sèche) », « incertains » mais l'expression de cette incertitude, dès l'entame du texte, s'investit dans une forme on ne peut plus poétique, l'alexandrin : « Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie »³⁹⁴. Cette allusion discrète à une forme canonique, note Jean-Marie Gleize, « est le témoignage de ce que la poésie est toujours à recommencer, à partir des débris de son propre passé, qu'elle connaît. »³⁹⁵. S'il s'agit bien, dans l'optique de Ponge, de retrouver une forme de naïveté dans l'appréhension des choses, le genre dans lequel s'exprime cette appréhension est donc l'objet d'une connaissance tout sauf naïve qui fonde, semblablement au matériau verbal qui en est l'outil, une relation conflictuelle et critique au genre poésie, depuis les débuts et de manière de plus en plus radicale au fil de sa trajectoire. Pour autant, il ne s'agit pas de reprendre ici toute la question du rapport pongien au genre poésie³⁹⁶ mais de tenter de cerner, dans la perspective qui est la nôtre, ce qui dans ces « rapports » relève ou peut être pensé en termes d'ironie et d'humour. Dans cette perspective, et dans la mesure où Ponge inscrit explicitement toute sa démarche dans le genre épideictique, on s'intéressera essentiellement à la pratique de l'éloge paradoxal, en tant que principe général de sa poétique mais également en tant qu'il investit explicitement une forme poétique instituée ou encore se propose de créer – significativement par réactivation d'une notion tombée en désuétude - une nouvelle forme.

³⁹⁴ GR P, OCI, 803.

³⁹⁵ J.-M. Gleize, *Poésie et figuration*, Pais, Seuil, « Pierres vives », 1983, p. 8.

³⁹⁶ Voir notamment à ce propos la thèse de Benoît Auclerc, *Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute (1919-1958)*, op. cit., p. 179-247.

II. 2. 1. Eloge paradoxal et paradoxe de l'éloge.

Ponge définit sa démarche toute entière comme une pratique de l'éloge. C'est donner ainsi une orientation résolument positive à sa pratique. L'éloge, non pas seulement en tant que genre inscrit dans une filiation, mais comme discours général de l'œuvre, lui-même discours non pas seulement littéraire mais véritable parti pris philosophique, éthique. Ecrire ne serait, dans l'idéal, qu'une glorification continue et continuée de l'inépuisable variété du monde. Cependant, les commentateurs ont mis en évidence toute la dette de Ponge envers une tradition qui remonte à l'Antiquité. Les travaux de Bernard Beugnot, notamment, explorent toute cette filiation à la fois antique et classique de la poétique et de la rhétorique pongiennes³⁹⁷ tandis que Jean-Michel Adam insiste à juste titre sur l'importance de sa dimension proprement épidiétique³⁹⁸. Mais c'est un article de Paul J. Smith qui souligne plus particulièrement cette tradition épidiétique de l'éloge paradoxal, c'est-à-dire de ce qui ordinairement est jugé indigne d'éloge, méprisé et dont il tente de retrouver des similitudes thématiques et formelles chez Ponge³⁹⁹. Tout en nous inscrivant dans cette démarche, notre propos cherchera davantage à mettre en évidence la part d'humour et d'ironie impliqués par une telle posture et à en mesurer les enjeux quant à sa relation au genre poésie. Mais cet éloge paradoxal, chez Ponge, est dans une certaine mesure réversible et peut donc aussi s'inverser ou se retourner en paradoxe de l'éloge, qu'il s'agisse de certains objets ou lorsqu'il s'agit de faire l'éloge de certains hommes. C'est l'articulation de cette double orientation que l'on tentera de mettre en évidence ici.

³⁹⁷ Cf. B. Beugnot, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, Paris, PUF, 1990.

³⁹⁸ Cf. J. M. Adam, « Ponge rhétoriquement », in Ponge résolument, ENS Editions et « La rhétorique épidiétique de Francis Ponge », in *La Mise en scène des valeurs, La rhétorique de l'éloge et du blâme*, M. Dominicy et M. Frédéric (dir.), Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2001, p. 231-269.

³⁹⁹ P. J. Smith, « Ponge épidiétique et paradoxal », in *CRIN*, n° 32, 1996, p. 35-46.

II. 2. 1. 1. De l'éloge paradoxal...

Une telle perspective s'énonce dans un des premiers textes du recueil *Pièces*, « La robe des choses », texte de 1926 qui coïncide avec les premiers développements de la poétique du parti pris et qui se présente comme un véritable art poétique (au sens strict, c'est-à-dire prescriptif). En ce sens, il aurait d'ailleurs pu figurer dans les *Proèmes* dans la mesure où il ne s'attache pas à un objet en particulier mais définit plutôt une méthode d'approche globale des choses. Dans le prolongement immédiat de « L'Insignifiant », « pièce » liminaire du recueil au titre emblématique de cette logique de l'éloge paradoxal, le texte propose au lecteur tout un programme visant à modifier radicalement sa perception des choses en donnant précisément la primauté à ce qui relève ordinairement de l'insignifiant ou de l'imperceptible :

« Une fois, si les objets perdent pour vous leur goût, observez alors, de parti pris, les insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent selon la fuite des nuages, selon que tel ou tel groupe des ampoules du jour s'éteint ou s'allume, ces continuels frémissements de nappes, ces vibrations, ces buées, ces haleines, ces jeux de souffles, de pets légers. »²⁶

Cette poétique du « rien », de ce qui ordinairement n'a pas lieu d'être, trouvera son exacte expression dans une rhétorique de l'hyperbole dont le discours, ordinairement attaché à d'autres objets (ou sujets), est détourné à son profit :

« Soyez émus de ces grandioses quoique délicats, de ces extraordinairement dramatiques quoique ordinairement inaperçus événements sensationnels, et changements à vue. »²⁶

Rhétorique non pas artificielle mais justifiée par la nature même de son objet : l'adjectif « sensationnels », qui compte deux occurrences dans le texte, est légitimé par son emploi concret, c'est-à-dire étymologique, qui le renvoie à sa vérité première (ce qui relève de la sensation, du « physique ») sans pour autant oblitérer le sens figuré (événement surprenant, inattendu, étonnant et suscitant

²⁶ OC I, p. 695-696.

²⁶ Ibid., p. 696.

l'enthousiasme). Discours par excellence de l'éloge paradoxal mais dont la nécessité se trouve justifiée par sa capacité à régénérer le langage (et donc l'esprit) en attirant notre regard et notre « attention » sur ce qui ordinairement passe également inaperçu dans les mots. D'autre part, la métaphore théâtrale, qui sert de clause au texte et qui porte ces minuscules événements au rang de véritable « spectacle » (y compris le « spectateur » qui subit ces « insidieuses modifications » et devient lui aussi objet du spectacle), est préparée et ainsi logiquement amenée par l'adjectif « dramatiques », lui-même « dramatisé » par l'adverbe « extraordinairement » qui lui est accolé et, dans l'avant-dernier paragraphe, par l'humour du jeu de mots anagrammatique contenu dans l'expression « l'attention dramatique » sous laquelle on peut lire « la tension dramatique ». Jeu de mots on ne peut plus sérieux puis qu'il porte sur l'enjeu essentiel du texte (« l'attention » comme condition nécessaire, inconditionnelle d'accès au « goût » des choses) et qui élève cette activité, apparemment ou prétendument insignifiante, à la noblesse d'un véritable et grandiose « spectacle » théâtral.

Une telle perspective implique donc, du point de vue de l'instance auctorielle, une posture ironique de principe (princielle) qui réside dans l'inversion par rapport aux attendus poétiques traditionnels opérée par l'éloge paradoxal et un processus humoristique dans son accomplissement textuel qui en déploie toutes les conséquences en poussant sa logique à bout. Au-delà de l'originalité intrinsèque de la poétique pongienne, cette apparente orientation vers le mode mineur ne peut s'appréhender isolément : elle se constitue en effet en tension avec les pratiques concurrentes et dominantes du champ poétique contemporain que sont les esthétiques surréaliste et valéryenne, tension qui se manifeste notamment dans l'« Introduction au "galet" ». Bernard Veck a bien montré à quel point les principes fondamentaux de la poétique pongienne énoncés dans ce texte se constituent en réponse ironique à la pseudo-rupture surréaliste et, surtout, à l'intellectualisme valéryen. Dans cette perspective, le titre même du texte se lit comme une ironisation de l' *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*⁴⁰⁰. Contre « tout désir d'évasion », formule qui peut désigner autant les surréalistes que la poétique

⁴⁰⁰ B. Veck, *Oui mais non. Pratiques intertextuelles chez Francis Ponge*, thèse de doctorat, Aix-en-Provence, 1991, p. 260-275.

d'un Michaux, Ponge propose le ressourcement dans la contemplation des choses les plus humbles et les plus modestes et, dans une réponse ironique au divertissement pascalien, ajoute : « ce sont les distractions qui me gênent, c'est en prison ou en cellule, seul à la campagne que je m'ennuierais le moins »⁴⁰¹. La teneur quelque peu provocatrice du propos détermine une posture ironique fondée sur le topos de la modestie (ou de l'humilité) feinte où la modestie des sujets (ou plutôt objets) poétiques choisis est en quelque sorte proportionnelle à la modestie des facultés créatrices du poète :

« Même, la richesse de propositions contenues dans le moindre objet est si grande, que je ne conçois pas encore la possibilité de rendre compte d'aucune autre chose que des plus simples : une pierre, une herbe, le feu, un morceau de bois, un morceau de viande.

Les spectacles qui paraîtraient à d'autres les moins compliqués, comme par exemple simplement le visage d'un homme sur le point de parler, ou d'un homme qui dort, ou n'importe quelle manifestation d'activité chez un être vivant, me semblent encore de beaucoup trop difficiles et chargés de significations inédites (à découvrir, puis à relier dialectiquement) pour que je puisse songer à m'y atteler de longtemps. Dès lors, comment pourrais-je décrire une scène, faire la critique d'un spectacle ou d'une œuvre d'art ? Je n'ai là-dessus aucune opinion, n'en pouvant même conquérir la moindre impression un peu juste, ou complète. »⁴⁰²

La rhétorique de l'éloge paradoxal se lie intimement à une rhétorique de l'auto-dévaluation qui inverse les rapports du sujet à l'objet. Ce qui d'ordinaire relève de l'impensable poétique car étranger aux hautes préoccupations de l'esprit – par exemple les « idées » dont Ponge fait l'attribut essentiel de Valéry - est donné comme source d'une « richesse » dépassant les capacités de ce dernier et comme un point d'achoppement qui interdit toute extension de la palette du poète. D'où la posture d'infériorité par rapport aux « autres » dont la limite inférieure quant aux sujets élus est donnée par Ponge comme un idéal inaccessible⁴⁰³. C'est dans la même perspective que l'éloge paradoxal accordé aux choses insignifiantes se veut une démarcation de la valorisation accordée par les surréalistes à cette autre manifestation (fausse) de l'esprit que sont les rêves :

⁴⁰¹ PR, OC I, 202.

⁴⁰² Ibid., p. 203.

⁴⁰³ La part d'ironie de ce propos peut se mesurer à l'aune des réalisations de Ponge à cette date : *Le Parti pris des choses* comporte des descriptions de « scènes » comme « R. C. Seine n° » ou « Le Restaurant Lemeunier rue de la Chaussée d'Antin » ; de même en ce qui concerne l'« activité chez un être vivant » avec des textes comme « Le Gymnaste » ou « La Jeune mère ».

« La contemplation d'objets précis est aussi un repos, mais c'est un repos privilégié, comme ce repos perpétuel des plantes adultes, qui porte des fruits. Fruits spéciaux, empruntés autant à l'air ou au milieu ambiant, au moins pour la forme à laquelle ils sont limités et les couleurs que par opposition ils en prennent, qu'à la personne qui en fournit la substance ; et c'est ainsi qu'ils se différencient des fruits d'un autre repos, le sommeil, qui sont nommés les rêves, uniquement formés par la personne, et, par conséquence, indéfinis, informes, et sans utilité : c'est pourquoi ils ne sont pas véritablement des fruits. »⁴⁰⁴

C'est dans une telle configuration, qui prend acte « du peu d'épaisseur des choses dans l'esprit des hommes »⁴⁰⁵ que se justifie la pratique de l'éloge paradoxal et le refus des « poèmes » au profit du projet ambitieux de mettre au jour « une seule cosmogonie »⁴⁰⁶ dont le modèle est le *De natura rerum* de Lucrèce. L'éloge paradoxal, loin de contresigner les ambitions modestes d'un poète mineur, fonde la possibilité de création de nouvelles valeurs à partir de la « contemplation » et de l'expression de ces objets pourtant si modestes. C'est ce qu'exprime, avec l'ambiguïté nécessaire, la conclusion du texte :

« Eh bien ! Pierre, galet, poussière, occasion de sentiments si communs quoique si contradictoires, je ne te juge pas si rapidement, car je désire te juger à ta juste valeur : et tu me serviras, et tu serviras dès lors aux hommes à bien d'autres expressions, tu leur fourniras pour leurs discussions entre eux ou avec eux-mêmes bien d'autres arguments ; même, si j'ai assez de talent, tu les armeras de quelques nouveaux proverbes ou lieux communs : voilà toute mon ambition. »⁴⁰⁷

Ponge, qui vient de citer quelques exemples littéraires de ses prédécesseurs à propos du galet ou de la pierre, souligne avec ironie la pauvreté ou le mépris de ces formulations en les qualifiant de ce « qu'on a pensé de plus original »⁴⁰⁸. La réponse proposée ici, en restituant toute leur dignité à ces choses si communes, justifie du même coup les enjeux pragmatiques d'une telle démarche : pour parodier Ponge, une modification des esprits par la chose. La réflexion amorcée dès les « Fables logiques » sur l'efficacité de la parole proverbiale dans sa tension entre lieu commun et lieu du commun trouve ici comme son accomplissement : les choses les plus communes, exprimées à leur « juste valeur », sont porteuses d'un

⁴⁰⁴ Ibid., p. 204.

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 205.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 204.

nouveau commun pour la société des hommes. Le commun le plus banal ou le plus trivial, pris à la lettre, fonde la possibilité d'une nouvelle communauté dont le proverbe nouvellement créé, lieu commun par excellence, garantit la cohésion. Toute l'ironie d'une telle posture est condensée dans l'ambiguïté de la formule de conclusion : de même que Ponge conditionne la réussite d'un tel projet à un « talent » personnel qu'il paraît mettre en doute, l'expression « voilà toute mon ambition », dans une certaine mesure elle-même lieu commun, doit se lire à double entente, à la fois dans une logique de réduction, de modestie (apparente) et d'expansion totalisante, de grandeur à la mesure des enjeux éthiques qui sous-tendent sa démarche : voilà seulement mon ambition et voilà « toute » l'ampleur de mon ambition. Nous avons déjà rencontré dans ce même texte la figure du poète en modeste laboureur pourtant capable d'amener une véritable « révolution ». Il est peut-être significatif que la revendication ironique du statut de poète mineur s'exprime dans « La Terre », texte dont l'objet est « la matière par excellence »⁴⁰⁹, matière la plus commune qui soit. Évoquant dans une métaphore humoristique « Ce hachis, ce pâté de la chair des trois règnes », le « poète » ne craint pas d'ajouter : « Si parler ainsi de la terre fait de moi un poète mineur, ou terrassier, je veux l'être ! Je ne connais pas de plus grand sujet. »⁴¹⁰

II. 2. 1. 2. La leçon de(s) choses.

La leçon ironique de l'éloge paradoxal qui conjoint le prosaïsme dans le choix de l'objet et l'humilité feinte dans la posture du sujet au service d'une haute ambition trouve son relais dans le choix de la prose qui la porte. Ponge qualifie à maintes reprises ses textes comme autant d' « exercices », au sens scolaire du terme, se posant ainsi comme une sorte d'élève de rhétorique faisant ses gammes,

⁴⁰⁹ GR P, OC I, 750.

⁴¹⁰ Ibid., p. 749.

comme il était d'usage dans l'Antiquité concernant précisément la pratique de l'éloge paradoxal. En 1944, jetant un bref regard rétrospectif sur sa production, il semble résolument inscrire celle-ci dans cette perspective d'un apprentissage laborieux :

« Certainement, en un sens, *Le Parti pris*, *Les Sapates*, *La Rage* ne sont que des exercices. Exercices de rééducation verbale. Cherchant un titre pour le livre que deviendra peut-être un jour *La Rage*, j'avais un instant envisagé ceux-ci : *Tractions de la langue* ou *La Respiration artificielle*. »⁴¹¹

La restriction (« ne...que ») qui réduit aussi bien la poétique du parti pris que celle, nouvelle, du journal d'exploration en cours d'élaboration à des exercices, aussi sincère soit-elle, se trouve néanmoins elle-même restreinte dans la mesure où elle n'est envisagée dans cette perspective qu'« en un sens » seulement. S'il y a donc un autre sens, il est à chercher, conformément à la logique de l'éloge paradoxal, du côté de la leçon qui est la condition de possibilité de l'exercice. Pouvoir s'exercer suppose dans une certaine mesure de connaître sa leçon, qui est ici d'ordre rhétorique. Et la connaître, c'est pouvoir la transmettre. On a suffisamment insisté sur la filiation du texte pongien avec la poésie didactique et, plus généralement, sur le didactisme maintes fois affiché et revendiqué par Ponge lui-même dont le modèle est certainement et précisément ce proème titré « Rhétorique ». En ce sens, ce qui est présenté sous l'abord du simple exercice est paradoxalement le signe d'une (grande) maîtrise et fait de l'apparent apprenti-rhétoricien un maître de rhétorique dissimulé. De fait, un trait fondamental de l'ironie à l'œuvre dans *Le Parti pris des choses* et plus généralement dans les textes relevant d'une poétique similaire réside dans ce choix délibéré de Ponge d'apparenter son recueil et l'ensemble des textes qui le composent aux caractéristiques des manuels de leçons de choses tels qu'ils avaient encore cours à son époque et qu'il a sans doute lui-même expérimenté dans son parcours d'écolier. Jacques Roubaud ne s'y est pas trompé qui notait en 1978 à propos du type de phrase (de la prose) élu dans *Le Parti pris des choses* :

⁴¹¹ PR, OC I, 211.

« Le choix fait par Ponge est particulièrement important : le modèle dans ce cas est la prose primaire (au sens de l'école), la prose de la rédaction qui anime le « livre du maître » qu'est *La Parti pris des choses*.

Il y a là un renversement, dont l'ironie n'échappe à personne, de la prose Bossuet, prose de collègue qui s'entend dans la prose surréaliste. Ce détournement antagoniste des manières de composer propres à des ordres divers d'enseignement a été, à tort il me semble, pris pour une *falsification* ; et il en serait de même pour le recours (Péret, Desnos), dans le vers, à la « seconde prosodie » des comptines, proverbes, etc. ; mais la poésie, qu'elle soit vers ou non-vers, se livre toujours à un détournement de l'usage, prend la langue commune pour un autre emploi ; l'en accuser c'est la mettre en question elle-même. »⁴¹²

Le renversement ironique pointé par Jacques Roubaud dans le « détournement de langue » opéré par Ponge situe l'œuvre de ce dernier dans un rapport stratégique aux pratiques poétiques de son temps en l'opposant aux surréalistes, héritiers et continuateurs de la « prose Bossuet ». Par là, l'esthétique du *Parti pris des choses* peut s'entendre comme un choix polémique dans un champ littéraire dominé par le post-romantisme surréaliste et la haute poésie valéryenne. Il y a là une première ironie que traduit la posture ambiguë de l'auteur, simultanément modeste maître d'école au regard du statut de philosophe ou de (suprême) savant mais maître tout de même et dont la modestie même, comme chez tout véritable maître, garantit peut-être la grandeur de l'enseignement. Grandeur qualitative mais aussi quantitative : le primat donné aux choses qui va de pair avec la primauté accordée à une prose primaire marque négativement la distance avec les valeurs reçues du poétiquement correct et de la distinction discriminante (aristocratique) qui est son corollaire et, dans le même temps, indique la volonté (démocratique) de toucher un plus large public, précisément celui qui est passé par l'école primaire.

Mais la dimension proprement ironique d'un tel choix esthétique réside davantage dans le retournement qu'il opère du discours scolaire contre lui-même. En effet, à travers le double choix de la prose et de la langue les plus communes comme des objets ou des choses les plus communs, voire les plus triviaux, c'est précisément l'institution scolaire qui est visée, à la fois en tant qu'elle est le véhicule et la garante institutionnelle d'une certaine poésie qu'elle contribue elle-même et de façon tout à fait centrale à instituer matériellement et symboliquement – les classiques étant d'abord les auteurs étudiés en classe et, de fait, formant et

⁴¹² Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ramsay, 1978, p. 160.

conformant les esprits à des pactes de lecture prédéterminés – et en tant qu'elle produit et transmet un discours du savoir idéologiquement orienté sur le réel, avec lequel Ponge prend non seulement ses distances mais qu'il entend également renverser. La stratégie ironique de Ponge consiste ainsi, tout en feignant d'adopter la forme de ce discours, à prendre le contrepied d'une démarche qui, loin de l'ambition heuristique qu'il se propose, se contente de perpétuer le manège dans lequel tourne la relation de l'homme aux choses et dont les présupposés légitiment un rapport de pouvoir qui aboutit à leur asservissement à l'homme : il s'agit donc de se placer à l'intérieur du discours institutionnel mais pour l'utiliser contre lui-même. La technique de l'imitation ironique héritée de la posture primordiale du bouffon ne se contente plus d'être une posture par défaut, destinée à masquer l'éclatement et l'hétérogénéité d'un sujet traversé par des paroles auxquelles il peine à imprimer la marque de sa singularité, mais se met au service d'une ambition heuristique qui revêt, par certains aspects, les apparences d'un discours du commun le plus partagé à même de lui assurer la plus grande et la plus large efficacité. Sous couvert d'une leçon de choses, il s'agit donc de faire émerger une leçon *des* choses, telle que chacune peut la délivrer aux hommes et modifier ainsi le manège dans lequel tourne l'esprit de ces derniers à leur égard.

Cette dialectique du maître et de l'écolier peut se lire par exemple dans « L'orange », texte de 1935 qui permet de saisir de façon pour ainsi dire exemplaire la conjonction d'un discours de la maîtrise et sa relativisation par un commentaire négatif de ce même discours qui semble le ravalier au rang d'exercice d'écolier maladroit. Le début du texte, selon une logique proprement didactique, recourt au procédé de la comparaison pour tenter de dégager la qualité différentielle du fruit :

« Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression. Mais où l'éponge réussit toujours, l'orange jamais : car ses cellules ont éclaté, ses tissus se sont déchirés. »⁴¹³

Le double sens des termes « expression » et « contenance » suggère une assimilation du fruit au texte, à la fois forme et contenu et la comparaison avec l'éponge constitue le point de départ d'un double discours, celui d'un maître doublé d'un élève. L'éponge, comme on sait, est un outil à la disposition du maître

⁴¹³ PPC, OC I, 19-20.

et, en tant qu'elle inscrit littéralement la signature de l'auteur, se confond en quelque sorte avec lui. La leçon de choses sur l'orange constitue pour le maître-éponge, scolairement, une « épreuve » d'« expression » écrite dans laquelle le rapprochement pédagogique entre les deux objets, à la fois semblables et opposés, marque simultanément une « réussit[e] » et un échec. Toute la suite du texte est jalonnée de ce double discours selon une progression où la maître se fait à la fois pourvoyeur d'un savoir sur son objet et censeur ou examinateur critique de son propre discours. Dès le paragraphe suivant, le maître-élève est confronté à un dilemme impliqué par sa comparaison initiale, sans pouvoir trancher : « Faut-il prendre parti entre ces deux manières de mal supporter l'oppression ? »⁴¹⁴. Et le début de chacun des paragraphes suivants est l'occasion de dénigrer sa leçon ou de manifester une certaine impuissance quant à ses capacités, comme autant d'annotations ou de corrections d'une leçon qui suit pourtant son cours : « Mais ce n'est pas assez avoir dit de l'orange », « Il faut mettre l'accent sur », « Et l'on demeure au reste sans paroles pour avouer l'admiration », « Mais à la fin d'une trop courte étude »⁴¹⁵. Cependant, si l'étude est jugée trop courte, elle est aussi « menée aussi rondement que possible », suggérant ainsi son adéquation à son objet mais également une leçon (relativement) maîtrisée.

II. 2. 1. 3.... au paradoxe de l'éloge.

Transposé sur le terrain poétique, le mélange des genres prôné en 1925 pour le théâtre avec pour règles la parodie et la farce se traduit et s'accomplit dans la poétique du parti pris par un mélange des registres qui allie la noblesse et l'élévation du discours lyrique à la trivialité et au « bas matérialisme » de son objet, ressort puissant de l'humour pongien. L'accomplissement humoristique de l'éloge paradoxal en paradoxe de l'éloge par cet alliage du noble et du trivial s'exprime

⁴¹⁴ Ibid., p. 20.

⁴¹⁵ Ibid.

explicitement dans « L'Assiette », texte écrit au début des années cinquante. On peut par ailleurs noter ici, dans l'économie de *Pièces*, la contiguïté de ce texte avec « La Parole étouffée sous les roses » qu'il précède immédiatement en se rappelant que, dans ce dernier texte, la rose était assimilée à une superposition d'assiettes placées devant le même convive. Le choix de cet objet est en lui-même exemplaire de cet alliage en ce qu'il se qu'il s'agit ici d'une assiette de noble matière, en « porcelaine », destinée pourtant au bas usage de servir de simple support aux besoins élémentaires du corps :

« Pour le consacrer ici, gardons-nous de nacrer trop cet objet de tous les jours. Nulle ellipse prosodique, si brillante qu'elle soit, pour assez platement dire l'humble interposition de porcelaine entre l'esprit pur et l'appétit.

Non sans quelque humour, hélas (la bête s'y tenant mieux !), le nom de sa belle matière d'un coquillage fut pris. Nous, d'espèce vagabonde, n'y devons pas nous asseoir. On la nomma porcelaine, du latin — par analogie — *porcelana*, vulve de truie... Est-ce assez pour l'appétit ?

Mais toute beauté qui, d'urgence, naît de l'instabilité des flots, prend assiette sur une conque... N'est-ce trop pour l'esprit pur ? »⁴¹⁶

L'ensemble de ce passage peut se lire comme une sorte d'art poétique de l'alliage humoristique entre éloge paradoxal et paradoxe de l'éloge. D'abord la proximité phonique entre « consacrer », terme par excellence pourrait-on dire du lexique de l'éloge, et « nacrer », terme qui renvoie à une pratique artistique d'enjolivement, refuse pourtant à son objet le brillant de la nacre, c'est-à-dire la beauté d'un discours poétique. Ensuite la prétérition qui refuse le recours au brillant rhétorique de l'« ellipse prosodique », procédé sur lequel repose pourtant l'ensemble du texte et, accessoirement, possible forme de l'assiette. Enfin, l'adéquation littérale du texte à son objet, nécessitant donc la platitude du style pour rendre compte d'un objet ou plutôt d'une matière à mi-chemin entre « l'esprit pur et l'appétit », entre nourriture de l'esprit et nourriture terrestre. Mais ce sont les deux paragraphes suivants qui explicitent ce que l'ellipse condense en rassemblant des données fournies par Littré : « porcelaine » désigne en effet un coquillage dont la nacre, également nommée ainsi, était utilisée pour la fabrication d'objets d'art. Et c'est effectivement par analogie « de teinte et de grain » que le terme a pris le sens de « poterie ». Quant à son étymologie, elle provient bien de

⁴¹⁶ GR P, OC I, 770-771.

porca, vulve de truie⁴¹⁷. La « belle matière » est ramenée au « bas matérialisme » le plus bas et l'« humour » inscrit dans son nom rend la question de « l'appétit » soudain pas très ragoûtante. Le dernier paragraphe de ce passage évoque la notion esthétique de « beauté » à travers l'allusion à la naissance de Vénus⁴¹⁸. De la même façon, l'exploration des ressources du Littré permet de justifier étymologiquement le jeu humoristique sur l'expression « prend assiette sur une conque », l'une des racines du mot « assiette » étant *assentar*, dérivé de *sentar* et signifiant « être assis ». Symétriquement au paragraphe précédent, se pose la question de « l'esprit pur » mais cette fois à la forme négative où le « trop » répond au « assez » précédent : l'assise (pour ainsi dire) matérielle de la beauté est peut-être quelque peu incompatible avec les tenants de l'esprit pur⁴¹⁹.

Cette articulation des deux faces de l'éloge – louange et blâme – est une donnée récurrente de la poétique pongienne que l'on retrouve, sous des formes diverses, dans un grand nombre des textes écrits après *Le Parti pris des choses* mais relevant d'une poétique similaire et regroupés pour la plupart dans *Le Grand Recueil* et plus particulièrement dans *Pièces*. Ainsi, un texte comme « Mœurs nuptiales des chiens », écrit à la fin des années quarante, opère ce mélange en procédant, dans un premier temps, à une parodie du style élevé :

« Quel curieux ballet ! Quelle tension !

C'est magnifique, ce mouvement qu'engendre la passion spécifique. Dramatique !

Et comme ça a de belles courbes ! Avec moments critiques, paroxystiques, et longue patience, persévérance immobile maniaque, ambages à très amples révolutions, circonvolutions, chasses, promenades à allure spéciale...

Oh ! Et cette musique ! Quelle variété ! »⁴²⁰

L'écriture parodique se lit d'abord dans l'outrance de l'hyperbole pour qualifier les agissements des chiens, avec des termes habituellement réservés à d'autres emplois et soutenus ici par les nombreux points d'exclamation. Mais on peut également noter les effets de rimes entre ces adjectifs ou substantifs

⁴¹⁷ De même que la rose dans le texte suivant, mais selon un autre procédé, est « pétulve ».

⁴¹⁸ On songe ici au texte des années vingt déjà évoqué, « Naissance de Vénus », qui posait semblablement la question et la possibilité de la naissance de l'œuvre.

⁴¹⁹ Le lien entre la vulve de truie et la conque qui donne naissance à la beauté, coquillage bivalves comme l'indique Littré, est peut-être à chercher dans un rapprochement implicite entre vulve et valve.

⁴²⁰ GR P, OC I, 742.

(« magnifique », « spécifique », « Dramatique », « critiques », « paroxystiques » ; « tension », « passion », « révolutions », « circonvolutions » ; « patience », « persévérance) ainsi l'interjection « Oh ! », forme dégradée du « Ô » lyrique. Ce pseudo-style élevé entre en conflit, quelques lignes plus loin, avec le style le plus familier et même le plus grossier :

« Quels maniaques, ces chiens. Quel entêtement. Quelles sombres brutes. Quels grands bêtas ! Tristes. Bornés. Quels emmerdeurs !

Ridicules d'entêtement. Plaintifs. L'air à l'écoute, au flair. Affairés. Afflairés. Haussant et fronçant tristement, comiquement les sourcils. »⁴²¹

Le parallélisme avec le précédent propos est suggéré par la reprise des épithètes (« Quel », « Quels ») et des points d'exclamation mais les termes ont évidemment changé. On notera ici l'humour du néologisme « Afflairés », né de la proximité (par leur signifiant mais également dans le texte) entre « flair » et « Affairés », et, dans la même perspective mais selon un processus différent, la juxtaposition des adverbes « tristement » et « comiquement » : deux procédés qui témoignent du regard simultanément amusé et ironique de l'observateur. Dans « Le Cheval », texte de 1951, c'est un autre procédé poétique qui est tourné en dérision, celui de l'inversion :

« Plusieurs fois comme l'homme grand, cheval a narines ouvertes, ronds yeux sous mi-closes paupières, dressées oreilles et musculeux long cou. »⁴²²

Ce procédé d'inversion systématique qui ouvre le texte sert de matrice au développement d'une inversion généralisée qui s'attachera à ramener le cheval, animal inscrit dans la tradition poétique et mythologique, à ses réalités les plus banales et les plus basses. Si, du fait même de ce statut particulier du cheval, le texte peut être considéré comme ne relevant pas a priori de l'éloge paradoxal, il n'en demeure pas moins que le processus est le même et aboutit à un paradoxe de l'éloge, notamment à travers l'évocation humoristique des réalités physiologiques du cheval :

« Le cheval, grand nerveux, est aérophage.

Sensible au plus haut point, il serre les mâchoires, retient sa respiration, puis la relâche en faisant fortement vibrer les parois de ses fosses nasales.

⁴²¹ Ibid.

⁴²² GR P, OC I, 773.

Voilà aussi pourquoi le noble animal, qui ne se nourrit que d'air et que d'herbes, ne produit que des brioches de paille et des pets tonitruants et parfumés.
Des tonitruismes parfumés. »⁴²³

Le portrait dressé (à proprement parler) de l'animal est anti-poétique à souhait. Les deux premières phrases ramènent l'évocation à un compte rendu clinique du mal dont souffre le cheval avec son vocabulaire technique et la description « scientifique » du processus d'évacuation de son aérophagie qui le campe dans une posture ridicule. Les deux dernières phrases opposent explicitement cette « noble[sse] » traditionnelle du cheval à ses réalités les plus basses : ses déjections et ses flatulences. Le néologisme, en même temps qu'il exprime l'alliance humoristique de deux « qualités » du cheval, revêt une forte résonance métapoétique : le cheval « ne produit que » des « tonitruismes parfumés », ne suscite que des discours poétiques d'un lyrisme convenu que l'évocation de ses plus basses réalités vise précisément à renverser. La fin du texte s'inscrit dans la même logique :

« Une sorte de saint, d'humble moine en oraison, dans la pénombre.
Que dis-je un moine ?... Non ! sur sa litière excrémentielle, un pontife ! un pape — qui montrerait d'abord, à tout venant, un splendide derrière de courtisane, en cœur épanoui, sur des jambes nerveuses élégamment terminées vers le bas par des sabots très hauts de talon. »⁴²⁴

Les métaphores et le vocabulaire religieux, avec en point d'orgue la figure du « pape », s'associent à (s'assoient sur) la matière (litière) « excrémentielle » ou à « un splendide derrière de courtisane » dans un même mouvement de renversement du haut vers le bas. Ascension lyrique et ascension spirituelle ne font qu'un et il ne serait sans doute pas hérétique de lire « chœur » derrière « cœur » et, derrière le souverain « pontife » un souverain poncif.

II. 2. 2. Ironie des genres et genres de l'ironie.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ Ibid., p. 775.

En première approche, la question des formes poétiques en tant que catégories traditionnelles héritées peut apparaître comme secondaire dans l'esthétique pongienne en raison des présupposés théoriques qui la sous-tendent. La soumission du texte à la loi de l'objet, par définition toujours unique et spécifique, exclut la possibilité d'une forme transférable d'un objet à l'autre et n'autorise de rhétorique que singulière. Parmi les nombreuses formulations de ce principe directeur, véritable leitmotiv et pilier de la poétique pongienne, on en trouve une formulation très claire dans « My creative method » :

« D'une forme rhétorique par objet (c.à.d. par poème).

Si l'on ne peut prétendre que l'objet prenne nettement la parole (prosopopée), ce qui ferait d'ailleurs une forme rhétorique trop commode et deviendrait monotone, toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes : la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet. »⁴²⁵

Le propos récuse toute inscription de l'écriture dans la tradition d'un genre de la rhétorique poétique mais fait état de la nécessité d'une forme régie par des lois en poussant à bout la logique de recherche de la qualité différentielle de l'objet. De même que le texte s'attache à dégager cette qualité, de même sa forme globale doit rendre compte à sa manière de la spécificité de l'objet. De fait, il ne s'agit pas de couler cette spécificité dans une forme préétablie mais, selon un processus d'inversion, de faire découler cette forme de la loi intrinsèque qui régit l'objet. Une telle orientation commande un rejet radical des formes traditionnelles de reconnaissance du poétique dont Ponge donne ici trois exemples – « sonnets », « odes », « épigrammes », qui sont, peu ou prou, des formes fixes.

II. 2. 2. 1. La forme et l'informe.

⁴²⁵ GR M, OC I, 533.

C'est dans cette perspective que l'existence d'une ode dans l'œuvre de Ponge mérite d'être interrogée. L'« Ode inachevée à la boue », qui occupe une place centrale dans *Pièces*, recueil dont le titre même, dans sa neutralité et sa pluralité, semble fonctionner comme l'emblème de la négation de toute forme prédéfinie, nous semble exemplaire de ce renversement générique opéré par l'éloge paradoxal en ce que le texte s'inscrit explicitement dans une forme poétique porteuse du lyrisme le plus élevé. L'ironie, dans ce texte, consiste en effet à justifier la subversion d'une forme en la soumettant à la loi de l'objet ou, ce qui revient au même, à convertir le discours préformé de l'ode en discours in-formé de la boue, selon l'emploi étymologique de ce verbe :

« Quant à la boue, sa principale prétention, la plus évidente, est qu'on ne puisse d'elle rien faire, qu'on ne puisse aucunement l'informer. »⁴²⁶

La principale qualité de la boue est donc d'échapper à toute (mise en) forme. De cette spécificité résulte le nécessaire retournement ou renversement d'un genre aux codes prédéfinis qui s'affiche dès le titre, doublement oxymorique : à la tradition d'une forme à la fois noble et fixe sont simultanément associés une conception du texte comme inachèvement et la vilénie d'un objet aux antipodes de ses préoccupations habituelles. Ce double paradoxe programmatique justifie d'emblée l'inversion opérée par la rhétorique de l'éloge paradoxal au profit d'une réhabilitation de l'objet en sa qualité différentielle et au détriment du poème condamné à devenir une forme informe.

Dans la stratégie mise en place par le texte, les discours ironique et humoristique opèrent un triple renversement et détournement discursif. D'abord celui du discours élogieux (et amoureux) propre à l'ode qui élève la boue, par une opération paradoxalement anthropomorphique, au rang d'être aimé (« Je t'aime », « tu es si belle », « tes ailes bleues ! »)⁴²⁷ et désirable parce qu'elle-même être paradoxal, à la fois « ennemie des formes »⁴²⁸ et attachante à l'excès, « collante et

⁴²⁶ GR P, OC I, 731.

⁴²⁷ Ibid., p. 729.

⁴²⁸ Ibid., p. 731.

tenace »⁴²⁹, attirante parce que fuyante ; le second renversement procède d'un mouvement qui apparaît comme la conséquence du premier et consiste en la dévalorisation du discours poétique, du « poème » comme tel, traîné dans la boue, « boue au sens propre », et qui ne trouve sa justification et sa réhabilitation qu'après avoir subi l'épreuve de la dé-figuration, de la vengeance ou de la revanche de l'objet par l'abandon résigné de toute « intention plasticienne »⁴³⁰, et être devenu le pur instrument de cette vengeance où elle s'affirme en opposant et en imposant sa loi à la loi du genre ; car, et c'est le troisième renversement discursif opéré, le but étant ici comme en tout texte de Ponge éthique, le discours axiologique convoqué et récusé par une ambiguïté énonciative où le poète semble faire sien le jugement négatif qui « colle » à la boue,

« Chienne de boue, qui agrippe mes chausses et qui me saute aux yeux d'un élan importun ! »⁴³¹

mais dont la portée ironique se marque autant par l'isolement typographique de l'énoncé et le point d'exclamation final que par le contexte global de réhabilitation de l'objet. Réhabilitation poussée à son terme par remontée aux origines du malentendu à travers l'allusion critique à la Genèse biblique :

« Certain livre, qui a fait son temps, et qui a fait, en son temps, tout le bien et tout le mal qu'il pouvait faire (on l'a tenu longtemps pour parole sacrée), prétend que l'homme a été fait de la boue. Mais c'est une évidente imposture, dommageable à la boue comme à l'homme. On la voulait seulement dommageable à l'homme, fort désireux de le rabaisser, de lui ôter toute prétention. Mais nous ne parlons ici que pour rendre à toute chose sa prétention (comme d'ailleurs à l'homme lui-même). »⁴³²

Au-delà de la saillie anti-chrétienne de rigueur⁴³³, la distinction qui se veut une double réhabilitation se fait logiquement d'abord au profit de la boue. Dans cette perspective, le choix de l'ode, discours de la célébration par excellence, apparaît comme l'hommage le plus marqué qui puisse lui être rendu. Mais la qualité propre

⁴²⁹ Ibid., p. 730.

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Ibid., . 731.

⁴³³ Mais pas seulement : l'athéisme de Ponge, position existentielle, était à son paroxysme en cette période de guerre.

de l'objet, qui « se tient à la frontière du non-plastique »⁴³⁴, confère de la même manière au texte son statut poétique ambigu, qui se négocie dans cette tension paradoxale entre l'affirmation, par différenciation, de la réalité mouvante de son objet et de la nécessité consécutive de « ne pas trop la transférer aux mots »⁴³⁵, « embourbé(e) » qu'elle serait dans une forme poétique qui ne lui sied pas et des catégories (le « poète », une certaine rhétorique) qui la figeraient et nieraient de fait sa spécificité :

« Assurément, si j'étais poète, je pourrais (on l'a vu) parler des lassos, du lierre, des lutteurs couchés de la boue. Ainsi sécherait-elle alors, dans mon livre, comme elle sèche sur le chemin, en l'état plastique où le dernier embourbé la laisse... »⁴³⁶

et l'affirmation paradoxale de ces mêmes catégories par la double revendication du genre (le texte se présente effectivement comme une ode) et l'aveu d'une pratique de poète par l'emploi effectif, au cœur du texte, de ces mêmes images :

« Il y a en elle comme des lutteurs cachés, couchés par terre, qui agrippent vos jambes ; comme des pièges élastiques, comme des lassos. »⁴³⁷

Le texte exprime exemplairement une poétique de la contradiction assumée en fonctionnant comme la vaste expansion du double oxymoron initial qu'il réalise en acte en combinant d'une part la subversion d'un discours poétique de l'ode par la double négation du genre et de la figure du poète caractérisé par son abus d'un stupéfiant images inadapté à l'objet « boue », notion-carrefour de discours méprisants et dévalorisants convoqués et rejetés et, d'autre part, la réhabilitation et la revalorisation du texte comme « boue » (bienfaisante), la poésie justiciable du réel et réconciliée avec lui. Cette réhabilitation de l'objet se fera au détriment du discours qui le porte, qui subit une double déformation : l'absorption de l'ode en tant que forme, discours formé et formalisé par son objet et l'institution par cet objet, ou plutôt par le discours du poète porte-parole de l'objet, de l'inachèvement en tant que contre-forme ou ré-forme :

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ Ibid., p. 730.

« Elle veut nous tenter aux formes, puis enfin nous en décourager. Ainsi soit-il ! Et je ne saurais donc en écrire, qu'au mieux, à sa gloire, à sa honte, une ode diligemment inachevée... »⁴³⁸

La dernière phrase constitue littéralement la conclusion par sa position de clause amenée logiquement par les deux connecteurs à valeur conclusive « Et » et « donc » et elle-même conclue par un segment nominal qui est la quasi-reprise du titre et qui prend de ce fait une valeur fortement démonstrative. De fait, le texte s'affiche, par l'adverbe « diligemment », comme la démonstration de la nécessité d'une transformation du genre par sa confrontation avec la complexité paradoxale de son objet et s'achève, de manière logiquement paradoxale en quelque sorte, dans « l'inachevé » (dernier mot du texte logiquement soutenu par les points de suspension). Comme la boue, la poésie « veut nous tenter aux formes, puis enfin nous en décourager » et, ultime paradoxe, le modèle de l'éloge paradoxal se mue, dans un ultime oxymore (« à sa gloire, à sa honte »), en paradoxe de l'éloge.

Mais les enjeux de ce texte ne sauraient sans doute être pleinement restitués sans prendre en compte le champ poétique contre lequel il s'écrit, de 1942 à 1951, et qui fait de lui, dans tous les sens du terme, un texte de résistance : résistance politique¹⁷ bien sûr et (mais les deux vont de pair) résistance poétique face à une autre poésie, celle d'Aragon et consorts, précisément dite de résistance mais dont le conservatisme formel et consensuel en ces temps troubles et troublés comme après guerre, malgré des objectifs politiques communs, appelle à la résistance. Dans cette perspective, il y a une posture ironique dans le choix d'inscrire le texte dans une forme instituée et une stratégie humoristique de destitution dans son accomplissement qui pousse à bout (boue) sa logique lyrique vers l'éloge du plus bas.

Inversement, la subversion de la loi ou des lois du genre ne signifie pas pour autant l'abandon dans l'informe, qui peut être synonyme d'informulé. D'ailleurs, la boue elle-même, en se tenant « à la frontière du non-plastique », suppose encore une certaine plastique, une rhétorique qui traduise cet état-limite de la forme.

⁴³⁸ Ibid., p. 731.

¹⁷ Un fragment de ce texte a été publié en 1942 sous le titre « Sombre période ou l'Opiniâtreté » dans *Poésie* 42, n° 5, novembre-décembre 1942.

Cette dialectique entre renversement des formes traditionnelles et institution de ce qui échappe à toute forme peut se lire au début des « Pochades en prose », notes rédigées en 1947-1948, lors du séjour algérien de Ponge. A travers la rêverie suggérée par la multiplicité des formes du « faux marbre » de la « salle de bains », se reformule la nécessité d'une forme textuelle adéquate à son objet pensée en termes historiques comme dépassement des formes héritées et codifiées, et ce par homologie avec les pratiques picturales dont Ponge deviendra familier après guerre :

« Les taches, les éclaboussures, les hasards et les surprises des formes, des matières : il y a beau temps qu'on a utilisé ces moyens rhétoriques... »¹⁸

La notion même de « pochade » est empruntée au vocabulaire pictural et l'emploi du terme « rhétoriques » pour désigner des pratiques étrangères au champ poétique ou littéraire prépare l'homologie avec ce dernier par l'assimilation du « faux marbre » à une œuvre picturale, métaphorique de l'écriture par rapport aux formes anciennes et qui fonctionne littéralement comme outil de comparaison : la phrase qui le contient s'intercale entre le comparant et le comparé dont la solidarité est marquée textuellement par les points de suspension et la conjonction de coordination « Et » :

« Le faux marbre de notre salle de bains, ici.

...Et certes, tout le monde est capable de jeter une poignée de matière-à-expressions (une poignée de plâtre, de couleur, d'encre, une poignée de sons, de paroles — que sais-je ? — une poignée de mots) contre le mur (la page) à décorer, à orner (ou salir), à victimiser (invectiver)... Puis d'attendre, de constater ce que ça fait... Cela fera toujours quelque chose... Quelque chose de « bien », d'accrocheur pour la sensibilité et l'imagination... »¹⁹

Cette homologie est cependant d'emblée soumise à réserves, en son intérieur même, par l'adverbe « certes » dont la valeur concessive présuppose la venue d'un discours adverse. De fait, l'ironie des qualifications finales – notamment la mention du terme « bien » qui prend ses distances avec une conception de la forme facile et naïve et l'ambiguïté des points de suspension - suppose une conception qui renverse les termes du processus :

¹⁸ OC I, p. 539.

¹⁹ Ibid.

« Et secundo : que cela soit réalisé pourtant d'une certaine façon, selon la rhétorique convenable à cette sorte d'expression. Voilà ce qui serait intéressant : dégager les lois de ce genre d'expression (la tache, l'éclaboussure suggestive. »²⁰

La valeur adversative de l'adverbe « pourtant », plus que la conjonction « Et », articule les deux termes d'un paradoxe qui consiste d'un côté, comme dans l' « Ode inachevée à la boue », à ironiser les lois des formes héritées et, de l'autre, à mettre au jour, instaurer les lois de ce qui, apparemment, échappe à toute loi. Ce paradoxe s'énonce par l'ironie de la formulation pongienne qui joue de l'ambiguïté énonciative en présentant les postulats d'une telle démarche, qui est aussi la sienne, comme du discours rapporté, placé entre guillemets et avec lequel le poète marque ses distances :

« “ Nous en sommes à accueillir, à souhaiter de *nouveaux sentiments*...” Et d'abord : “ *Tout est permis* ” : voilà le postulat de ce genre d'expression...Et je ne dis pas que son contraire ne vaille pas mieux, ah ! non, bien sûr je ne le dis pas ! »²¹

Cependant, l'italique de certains segments de ce discours rapporté indique la marque du sujet de l'énonciation qui opère une sélection dans le discours qu'il convoque. Les deux expressions sélectionnées constituent exactement les termes de la dialectique : le désir de créer, de susciter de « nouveaux sentiments » et en même temps la nécessité de les porter par un discours qui obéit à des lois. Et la double prétérition, doublée elle-même par la négation polémique, équivaut à une affirmation qui prend le contre-pied du postulat « Tout est permis ». L'ambiguïté énonciative traduit ainsi l'ambivalence de la posture pongienne, sans doute soucieux de faire rattraper son retard à la poésie vis-à-vis des arts picturaux en l'affranchissant de ses codes et en même temps attaché à une « rhétorique convenable » où l'adjectif déploie le double sens d'adéquation et de code, de convenance, où justement tout n'est pas permis. Et c'est d'une certaine manière cette ambiguïté même qui se lit dans la forme des « Pochades en prose » qui combine une tentative d'organisation du discours par le jeu des titres (« Du marabout de Sidi-Madani », « L'activité de Kabyle, ou le kabyle industriel »,

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 540.

« L'épicière », « Les femmes voilées », « Les jardins et les terrasses », « L'architecture, le style d'ameublement, la décoration », etc. ...) et l'adoption de la forme « journal » qui se lit ici comme un ordre minimal en soumettant les notations à la succession réglée des jours. Mais c'est sans doute dans la conclusion de « La Guêpe », texte écrit entre 1939 et 1943, que se formule ironiquement cette justification formelle de ce qui revêt les apparences de l'informe :

« *Et caetera...*

Et enfin, pour le reste, pour un certain nombre de qualités que j'aurais omis d'explicitier, eh bien, cher lecteur, patience ! Il se trouvera bien quelque critique un jour ou l'autre assez pénétrant pour me REPROCHER cette *irruption* dans la littérature de ma guêpe de façon *importune, agaçante, fouguese et musarde* à la fois, pour DENONCER l'allure saccadée de ces notes, leur présentation *désordonnée, en zigzags*, pour S'INQUIETER du goût du *brillant discontinu*, du *piquant* sans profondeur mais non sans danger, non sans *venin dans la queue* qu'elles révèlent – enfin pour TRAITER superbement mon œuvre DE TOUS LES NOMS qu'elle mérite. »⁴³⁹

Comme dans l'« Ode inachevée à la boue », le texte se présente comme volontairement inachevé. Mais cet inachèvement donne lieu à un ultime développement qui s'attache à qualifier par avance une réception possible et probable du texte. L'ironie consiste ici à rapporter tous les jugements négatifs du supposé critique sur le style et la forme du texte tout en faisant, terme à terme, de ces propos dénonciateurs précisément les éléments de la rhétorique adéquate du texte à son objet. Le vocabulaire du critique malveillant est celui-là même qui permet de rendre compte avec pertinence des qualités de l'objet comme de celles du texte. Le critique « assez pénétrant » l'est donc malgré lui et « traiter superbement » l'œuvre « de tous les noms qu'elle mérite », c'est paradoxalement ici lui donner, dans un ironique renversement du négatif en positif, toute sa légitimité.

Parmi les formes définitivement rejetées par Ponge figure, aux côtés de l'ode et du sonnet, l'épigramme. Saisissons ici l'occasion fournie par « La Guêpe » pour évoquer, à titre anecdotique, la pique de l'épigramme, hapax de l'œuvre non repris en recueil qu'il publie en 1956, dans le numéro 25 des *Cahiers du Collège de*

⁴³⁹ RE, OC II, 345.

pataphysique et qui est l'occasion d'égratigner deux critiques particulièrement malveillants à son égard :

« L'Âne Onimus et le ver Saillet
L'Anonymus et le Versaillais

Epigramme

Mort sans doute l'autre été
Lorsque ce ver m'attaquait
Me voici devenu vieux
Sous les atteintes d'un âne.
Vite ! Encore une autre bête
Que je naisse tout à fait. »⁴⁴⁰

La particularité de l'épigramme, comme on sait, est de proposer une énigme aussitôt résolue. Le titre joue et par là même se joue des noms des deux critiques en question, Jean Onimus et Maurice Saillet⁴⁴¹. La structure du texte obéit à une logique d'inversion selon laquelle les attaques de ses détracteurs, assimilés à des « bête[s] », participent paradoxalement à un processus qui va de la « Mort » à la « naiss[ance] » de l'écrivain. D'où le souhait final (et paradoxal) d'une autre attaque, renvoyant ainsi les bêtes à leur bêtise.

II. 2. 2. Nouveaux genres de l'ironie.

Parallèlement à cette relation ironique et humoristique aux formes traditionnelles du poétique, Ponge invente de nouvelles formes pouvant plus ou moins relever d'une semblable relation, significativement par réactivation de notions ou catégories de l'ancienne rhétorique tombées en désuétude et que nous évoquerons brièvement ici. Dans cette ancienne nouvelle rhétorique, le cas du « proème » est emblématique en ce qu'il constitue à la fois un exemple et un contre-exemple. A côté de la référence à la tradition rhétorique du *prooimon*, du

⁴⁴⁰ THR, OC II, 1389.

⁴⁴¹ Les critiques du premier font suite à la publication de *La Rage de l'expression* et celles du second à celle de *Proèmes*.

pré-discours qui introduit le discours lui-même, le proème est également une construction humoristique, par condensation de « prose » et « poème », qui se joue ainsi des catégorisations génériques⁴⁴². Dans le mouvement qui précède et accompagne l'écriture des textes du *Parti pris des choses*, Jean-Marie Gleize note à quel point cette notion pongienne du proème ne peut cependant se réduire à ces significations premières mais que, semblablement au processus à l'œuvre dans les textes du livre fondateur de 1942 qui lie intimement le poétique et le métapoétique, la création et la (sa) critique, le proème est « indissolublement création critique et critique de la création »⁴⁴³. Mais considéré dans la perspective qui est la nôtre, le proème ne relève pas d'une énonciation ironique, même si celle-ci peut apparaître ça et là, à l'occasion de telle formulation. Sans doute parce que son but est d'abord, dirait avec humour Ponge, « selfsplicatif », destiné à clarifier et à rassembler ses raisons. Mais cette franchise du propos est aussi, dans une certaine mesure, ce qui aux yeux de Ponge fait leur « défaut », comme il le note avec un humour flaubertien dans les « Pages bis » : « Le défaut de ce genre d'écrits, c'est que je m'y montre trop sérieux, trop shinssèhre... »⁴⁴⁴. Le problème du proème est qu'il dévoile trop, qu'il n'est pas assez oblique et va à l'encontre d'une démarche qui se voudrait (en apparence) moins « sérieuse » et davantage tournée vers une forme de ludisme inoffensif.

Ce décalage souhaité entre une forme insignifiante ou dérisoire et un enjeu pourtant on ne peu plus sérieux, Ponge le trouve avec cette nouvelle invention qu'est le « sapate », terme emprunté au Littré pour désigner d'abord un ensemble de six textes destinés à un projet de petit livre abandonné en 1935. Mais le terme refait son apparition au moment où s'élabore le projet du *Parti pris des choses* et recouvre nombre de textes de ce livre ou d'autres relevant d'une poétique similaire⁴⁴⁵. La définition que Ponge recopie du Littré témoigne de ce décalage entre la forme et le fond : « Présent considérable, donné sous la forme d'un autre

⁴⁴² Il désigne également l'alternance des proses et des poèmes versifiés dans le recueil du même nom.

⁴⁴³ J. M. Gleize, *Francis Ponge*, op. cit., p. 62.

⁴⁴⁴ PR, OC I, 220.

⁴⁴⁵ Les six textes en question ont été répartis entre *Le Parti pris des choses*, *Liasse* et *Lyres*.

qui l'est beaucoup moins, un citron par exemple, et il y a dedans un gros diamant ». D'une certaine façon, le sapate, dans sa structure même, relève d'une stratégie ironique dans la mesure où il offre une apparence trompeuse au regard de ce qu'il cache ; en ce sens, il rejoint le principe de l'éloge paradoxal dont il pourrait apparaître comme le nom générique. Dans la « Préface aux "Sapates" » qu'il rédige en 1935, Ponge note certes la part instructive de ce type de texte mais, par une modestie feinte caractéristique d'une posture ironique, il met surtout l'accent sur son aspect ludique et quelque peu insignifiant :

« Ce que j'écris maintenant a peut-être une valeur propre : je n'en sais rien. [...] Ce qui m'importe, c'est de saisir presque chaque soir un nouvel objet, d'en tirer à la fois une jouissance et une leçon ; je m'y instruis et m'en amuse, enfin : à ma façon.

Je suis bien content lorsqu'un ami me dit qu'il aime un de ces écrits. Mais moi je trouve que ce sont de bien petites choses. Mon ambition était différente. »⁴⁴⁶

La question de la « valeur propre » du sapate est éludée au profit d'une vision davantage récréative qui en fait une « bien petite chose » et, dans une certaine mesure, le fruit d'un échec : la dernière phrase suggère en effet que le sapate serait le résultat ou le résidu d'une haute « ambition » visiblement contrariée. Malgré son caractère achevé, bouclé et donc porteur de poéticité, le sapate serait comme une forme de pis-aller d'une expression qui se voudrait « différente », autrement plus exigeante. De fait, et de la même façon en quelque sorte que l'éloge paradoxal se renverse en paradoxe de l'éloge, le sapate subit lui-même l'ironie et s'auto-dénonce dans la perfection poétique apparente qu'il peut donner. Dans *Le Parti pris des choses* comme dans nombre des écrits de formes similaires, cette ironisation d'une dangereuse perfection formelle qui reverserait ces textes au genre poétique en occultant leur portée heuristique et didactique se manifeste souvent dans les clausules qui, de façon brutale ou au contraire discrète, relativisent cette perfection apparente en la minant de l'intérieur, précisément au moment où le texte s'apprête à accomplir sa perfection. C'est le cas notamment de ce sapate par excellence qu'est « L'Huître » et que Ponge lui-même prend souvent en exemple :

« Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner »⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ PR, OC I, 168.

⁴⁴⁷ PPC, OC I, 21.

Dans cet exemple bien connu que Ponge a longuement commenté⁴⁴⁸, il y a d'abord l'humour du jeu sur « formule » et « perle », à la fois petite forme comme la perle à l'intérieur de l'huître et perle verbale d'un style précieux, lequel est discrètement moqué dans le second membre de phrase et adressé autant au lecteur qu'au poète lui-même⁴⁴⁹. C'est le cas également du premier texte du recueil, « Pluie », dont le jeu humoristique sur plaire et pleuvoir comme l'antiphrase ironique qui se lit derrière l'expression « brillant appareil » laissent poindre la dimension illusoire et ridicule d'une poésie ornementale. Dans cette perspective d'un désaffublement du poème (et du poète) par lui-même, le texte le plus emblématique est sans doute « Le Gymnaste » dans la mesure où la figure de la perfection et de la virtuosité n'est mise en scène que pour être finalement dénoncée comme « le parangon de la bêtise humaine qui vous salue »⁴⁵⁰. De fait, la rhétorique poétique déployée à l'excès avec les rythmes d'alexandrins et les rimes intérieures fait du gymnaste la figure suspecte du poète virtuose. On pourrait d'une certaine façon considérer le gymnaste des années 1930 comme la figure pour ainsi dire renversée du bouffon des années 1920 : alors que ce dernier était la figure (ironique) masquée du poète en proie au drame de l'expression, le premier est la figure (ironisée) d'une maîtrise trop ostentatoire pour être vraie.

Mais de tous les genres inventés par Ponge, c'est sans doute le « momon » qui relève le plus explicitement d'une stratégie ironique et humoristique. Le terme est une nouvelle fois emprunté au Littré et c'est dans « Le Savon » qu'il se trouve défini comme tel. Significativement, c'est en « prélude » à la version théâtralisée du texte, datée de 1944, que cette définition du momon, donné comme équivalent de « saynète », apparaît :

« Un momon est une mascarade, une espèce de danse exécutée par des masques, ensuite un défi porté par des masques. Le radical est le même que dans momerie. L'on devrait pouvoir nommer encore ainsi, par extension, toute œuvre d'art comportant sa propre caricature, ou dans laquelle l'auteur ridiculiserait son moyen d'expression. La

⁴⁴⁸ EPS, 101-110.

⁴⁴⁹ « Il y a là comme une sorte d'autocritique à l'intérieur du texte, du fait que je m'orne, moi-même, de la qualité précieuse et rare de mon style » (ibid., p. 109). Cf. également J. M. Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 182-183.

⁴⁵⁰ PPC, OC I, 33.

Valse de Ravel est un momon. Ce genre est particulier aux époques où la rhétorique est perdue, se cherche. »⁴⁵¹

Cette définition met bien en lumière la dimension ironique du momon et fonde son existence ou sa raison d'être sur une faillite de la rhétorique propre à son époque et son dogmatisme ou terrorisme anti-rhétorique. On songe ici au « Prologue aux questions rhétoriques » qu'il écrira cinq années plus tard et dans lequel, nous l'avons vu, les « masques » et la « momerie » feront une apparition remarquée. Mais la définition ne se veut pas pour autant statique ou exclusivement négative et juxtapose les notions de perte et de recherche, faisant de la première la condition et la promesse d'un renouvellement à venir. Le momon est fondamentalement ironique en ce qu'il est voué, par définition, à « sa propre caricature » ou à « ridiculiser son moyen d'expression » mais, dans le même temps, il se veut potentiellement instrument d'exploration et de mise au jour de nouveaux moyens d'expression⁴⁵².

Cette part essentielle de l'ironie dans la poétique du momon et, plus généralement, dans l'esthétique de Ponge ne semble pas avoir échappé à un des premiers lecteurs du *Savon*, même s'il n'a pas eu d'abord accès à la « saynète », celle-ci découlant précisément de son jugement sur la version antérieure. A la fin de la première version du texte, avant sa mise en scène proprement théâtrale, Ponge fait état d'un envoi du manuscrit à ses « deux meilleurs amis d'alors, Albert Camus et Jean Paulhan » et, en l'absence de réponse de Paulhan, incorpore dans son texte un fragment de la correspondance adressée par Camus qui, précisément, soulève cette question centrale de l'ironie :

« Extrait d'une lettre d'Albert Camus :

⁴⁵¹ S, OC II, 374.

⁴⁵² Dans une lettre à Jean Paulhan non envoyée, Ponge reprend cette définition tirée du Littré et l'extension littéraire qu'il lui donne en précisant les raisons pour lesquelles l'auteur peut agir ainsi : « On trouve vraiment des choses étonnantes dans Littré. Qu'est-ce qu'un momon ? Quelque chose d'assez sinistre : "1° Sorte de danse exécutée par des masques. – 2° Défi porté par un masque. Etym : Proche de Mômérie". Par extension (ça, c'est de moi) : genre littéraire, caractéristique des époques de "terreur", où l'auteur pour une raison ou une autre (humour, souci, ou désespoir logique), ridiculise plus ou moins discrètement son propre moyen d'expression. Le *Savon*, de Francis Ponge, est un momon. – On trouve des exemples de momon dans tous les beaux-arts (Peinture, musique etc.) » (Corr. I, l. 300, p. 313-314).

« Quant au *savon*, vos intentions m'échappent un peu, alors que d'habitude, elles sont *très claires* pour moi. Il y a peut-être un excès d'ellipse, je ne me rends pas bien compte. Peut-être, sans rien sacrifier à l'essentiel, pourriez-vous assouplir les charnières, huiler les conjonctions. Le texte n'est pas à changer cependant. Mais vous y voyez plus clair que moi. Cela soulève un grand problème d'ailleurs. A mon avis, la maîtrise ne vas pas sans abandon, de loin en loin. Vous, votre abandon, c'est en général l'ironie. Mais l'ironie aussi est une ellipse. Et c'est pour cela que la lecture de vos textes donne l'impression au lecteur qu'on vient de violer sa sensibilité, escarper son intelligence, et qu'on a raison. « On », c'est vous.»⁴⁵³

Cet extrait que Ponge choisit d'incorporer à son propre texte, à la charnière entre deux états formellement très différents – la forme journal poétique et la version théâtrale – manifeste son importance par la pertinence que semble lui accorder Ponge. Il s'agit là d'une lecture non pas seulement de son texte mais de l'œuvre prise dans sa globalité et dont le point nodal, aux yeux de Camus, est cette question de l'ironie, envisagée ici à la fois comme « abandon » et « ellipse ». Camus fait de l'abandon la condition paradoxale de la « maîtrise » mais en suggérant « un excès d'ellipse », il laisse donc entendre une ironie excessive dans le texte. Cette lecture conduit Ponge non pas à modifier le contenu ou même la représentation qu'il se fait de son propre texte mais le pousse à en modifier la composition, « afin de rendre mes intentions plus claires, aussi claires que possible »⁴⁵⁴. D'où son inscription – sa « distribution » dit Ponge - dans le genre théâtral cher à Camus et l'équivalence établie entre saynète et momon, sans pour autant sacrifier les « intentions » ironiques du texte bien décelées par Camus. En effet, si Ponge semble accorder une certaine importance au propos de Camus et à la lecture ironique qu'il fait de son texte, c'est qu'il envisageait bien lui-même, dans la version journal poétique qu'il a envoyée, la fonction correctrice de l'ironie contre une tentation esthétisante ou lyrique. À la fin de la version datée du 3 juin 1943, qu'il intitule lui-même « version dite du “bafouillage du savon “ », il note :

« On sent que j'ai exagéré les développements, les variations ; qu'il y a là comme un style savonneux, moussant, écumeux, - comme la bave aux naseaux du cheval qui galope –

Je l'ai naturellement fait exprès.

Sachant qu'il me suffirait d'un paragraphe de raison (ou d'ironie ?) pure pour nettoyer, dissoudre et rincer tout cela. »⁴⁵⁵

⁴⁵³ S, OC II, 372.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 373.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 366.

Le terme « ironie », placé entre parenthèses et lesté d'un point d'interrogation, semble peu ou prou donné comme synonyme de « raison ». On peut, à l'instar de Roger Dadoun, parler de « raison ironique »⁴⁵⁶, celle qui a pour fonction ici de contrebalancer les effets rhétoriques par trop visibles du texte et d'en donner ainsi la version la plus dépouillée, la plus « claire » ; l'eau du texte-savon, c'est l'ironie : elle peut laisser mousser « exprès » le texte pour mieux le « nettoyer, dissoudre et rincer ». Elle tient les rênes du « cheval qui galope » et peut donc, à l'occasion, lui essuyer « la bave aux naseaux ». En cela, le momon est bien le moyen pour l'auteur de « ridiculiser son moyen d'expression », ce dont ne se prive pas le poète ni, dans la saynète, le personnage du « Poète ».

À l'égard ou en réponse au momon, l'invention de l'« objeu », forme la plus aboutie du « fonctionnement » verbal tel que le conçoit Ponge et qu'il définit dans « Le Soleil placé en abîme », peut être envisagée comme son dépassement et la synthèse de tous les autres genres. Cette catégorie bien connue de la rhétorique pongienne demeure une notion fort complexe – complexité qui est celle-même du texte dans lequel elle se trouve définie - qu'il n'est pas question ici de reconsidérer dans tous ses enjeux⁴⁵⁷. On se contentera simplement de rappeler son lien avec l'ironie :

« Il ne reste donc qu'une solution.

Recommencer volontairement l'hymne. Prendre décidément le soleil en bonne part. C'est aussi là le pouvoir du langage. Nous en féliciter, réjouir. L'en féliciter. L'honorer, le chanter, tâchant seulement de *renouveler* les thèmes (et variations) de ce los. Le nuancer, en plein ravissement.

Certes, nous savons à quoi nous en tenir, mais à *tout prix* la santé, la réjouissance et la joie.

Il faut donc métalogueusement le « refaire », le posséder. En plein ravissement. [...]

Changer le mal en bien. Les travaux forcés en Paradis.

Puis finir dans l'ambiguïté hautement dédaigneuse, ironique et tonique à la fois ; le fonctionnement verbal, sans aucun coefficient laudatif ni péjoratif : l'objeu. »⁴⁵⁸

La figure tyrannique et omnipotente du soleil qui « n'a rien à dire » et se suffit à lui-même nécessite, si on veut la capter ou capturer dans une forme textuelle, un

⁴⁵⁶ Cf. R. Dadoun, *De la raison ironique*, Paris, Antoinette Fouque, 1989.

⁴⁵⁷ Cf. pour une mise en relation des enjeux de ce texte avec ceux du Malherbe, J. M. Gleize et B. Veck, *Francis Ponge "Actes ou Textes"*, Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 39-44.

⁴⁵⁸ GR P, OC I, 783.

discours paradoxalement laudatif : « féliciter », « honorer », « chanter », le vocabulaire est éloquent. Il ne s'agit pas seulement d'une stratégie ironique d'approbation apparente mais, pour une bonne part, d'une véritable acceptation qui permet au texte de fonctionner. C'est pourquoi l'objet peut être dit « sans aucun coefficient laudatif ni péjoratif », « ironique et tonique à la fois ». Les deux postures, co-présentes dans le texte, s'opposent et s'annulent, comme le suggère à sa façon leur proximité phonique qui constitue en soi un « fonctionnement ».

II.3. Discours de la méthode et méthode(s) du discours.

La publication du *Grand Recueil* en 1961 et de *L'Atelier contemporain* en 1977 montre pourtant l'étendue des textes ne relevant pas d'une pratique « poétique » mais bien d'un exercice de la pensée, fût-elle essentiellement consacrée aux questions poétiques et plus généralement esthétiques. Ces deux grands livres, au-delà de toutes leurs différences, peuvent se rejoindre, nous semble-t-il, autour d'un même souci de différenciation, celui de la spécificité de l'écriture au regard d'une part du discours idéologique et, d'autre part, par comparaison avec les autres arts. Bien sûr, il ne s'agit là que d'exemples significatifs et l'on pourra considérer bien d'autres textes de Ponge qui n'appartiennent pas à ces deux ensembles. Toujours est-il que l'on articulera ici notre propos autour de ces deux pôles. D'abord, de même que la rhétorique pongienne est essentiellement une rhétorique anti-analogique, de même pourrait-on dire que sa poétique est principalement et fondamentalement anti-idéologique et nous avons vu comment, dès les années 1920, Ponge s'attachait à différencier le travail d'écriture proprement dit de l'activité de « pensée » et des « idées ». Ensuite, le dialogue engagé après-guerre avec les autres arts et la préférence accordée à la fréquentation des ateliers ne va pourtant pas sans ambiguïté. Dans les deux cas, c'est cette relation à la fois critique et ambiguë que nous nous proposons d'explorer à travers quelques exemples significatifs.

II. 3. 1. Ponge contre Socrate.

Le Grand Recueil possède cette singularité de compter quelques-uns des textes méthodologiques majeurs de Ponge. Méthodologie portée en son cœur même puisque, dans son organisation tripartite, le recueil qui regroupe ces textes y occupe la place centrale. Est-ce à dire pour autant que *Méthodes* nous fournit une théorie générale de la création littéraire ou « poétique » ? A première vue, le pluriel du titre, qui s'accommode mal d'une théorie unique et unifiée, semble contredire ironiquement une telle hypothèse. On peut l'entendre comme l'écho ou la reformulation a minima du principe fondamental de la poétique pongienne : celui d'une rhétorique singulière, propre à chaque texte, et donc nécessairement plurielle. Chaque texte, dans la spécificité de son objet et en tant qu'objet spécifique, exige et génère sa propre méthode : l'universalité n'existe qu'au cœur du singulier. Mais on peut également comprendre ce pluriel comme la revendication délibérée d'une pluralité des méthodes, d'une multiplicité des approches dans l'élaboration du texte-objet. En ce sens, la méthode serait la conjonction nécessaire et nécessairement démultipliée des méthodes. Toujours est-il que dans ce contexte, on ne peut qu'être surpris du paradoxe induit par le titre du premier texte qui semble immédiatement apporter un démenti cinglant à ces hypothèses en affichant résolument l'unité d'une méthode : « My creative method »⁴⁵⁹. Tout le monde s'accorde sur l'importance décisive de ce texte dans l'appréhension et le compréhension de la poétique pongienne et il est, à juste titre, toujours abondamment cité. Il me semble cependant souffrir d'une attention trop exclusive à son contenu et, de fait, on ne l'a jamais réellement interrogé du point de vue de sa forme ; non que celle-ci soit d'ailleurs particulièrement révolutionnaire mais parce qu'elle est révélatrice, au même titre que son contenu, du processus de création pongien. Elle informe le discours de la méthode dans la mesure où elle dit aussi en elle-même la méthode. Ponge ne fait aucune différence entre un texte proprement poétique et un texte théorique ou critique et il convient donc de les

⁴⁵⁹ GR M, OC I, 515-537.

considérer de la même manière. On l'interrogera donc ici à la fois du point de vue du rapport qu'il instaure aux idées et des enjeux esthétiques qu'il révèle par sa forme même.

Ce texte thématise et, pourrait-on dire, met en scène ce qui sous-tend le poème, à savoir la neutralisation des idées, résultat d'un processus de « destruction », comme il est dit dans « Le murmure (condition et destin de l'artiste) »⁴⁹¹. Or, établir une critique radicale des idées implique d'aller aux sources, aux racines même qui leur ont donné naissance, incarnées dans le personnage antique et emblématique de Socrate. Et, selon le principe de l'adéquation de la rhétorique du texte à son objet, Ponge va utiliser la méthode même de son adversaire, l'ironie, que l'on nomme précisément « socratique », pour ridiculiser les idées et montrer, par le renversement ainsi impliqué, que le discours qui les porte, les exprime, est lui-même un discours vide, creux et fragile, « échafaudage qu'une chiquenaude peut renverser ». Ponge utilise la méthode socratique mais c'est pour proclamer la supériorité de la poésie sur la philosophie. La vérité n'est pas dans les idées mais dans l'expérience sensible, l'émotion rendues par une certaine manière d'utiliser le langage :

« Sans doute ne suis-je pas très intelligent : en tout cas les idées ne sont pas mon fort. J'ai toujours été déçu par elles. Les opinions les mieux fondées, les systèmes philosophiques les plus harmonieux (les mieux constitués) m'ont toujours paru absolument fragiles, causé un certain écoeurement, vague à l'âme, un sentiment pénible d'inconsistance. Je ne me sens pas le moins du monde assuré des propositions qu'il m'arrive d'émettre au cours d'une discussion. Celles qui me sont opposées me semblent presque toujours aussi valables; disons, pour être exact : ni plus, ni moins valables. On me convainc, on me démonte facilement. Et quand je dis qu'on me convainc : c'est, sinon de quelque vérité, du moins de la fragilité de ma propre opinion. Qui plus est, la valeur des idées m'apparaît le plus souvent en raison inverse de l'ardeur employée à les émettre. Le ton de la conviction (et même de la sincérité) s'adopte, me semble-t-il, autant pour se convaincre soi-même que pour convaincre l'interlocuteur, et plus encore

⁴⁹¹ « Supposons en effet que l'homme, las d'être considéré comme un esprit (à convaincre) ou comme un cœur (à troubler), se conçoive un beau jour ce qu'il est : quelque chose après tout de plus matériel et de plus opaque, de plus complexe, de plus dense, de mieux lié au monde et de plus lourd à déplacer (de plus difficile à mobiliser) ; enfin non plus tellement le lieu où Idées et Sentiments prennent naissance, que celui – beaucoup moins aisément (serait-ce par lui-même) violable – où les sentiments se confondent et où se détruisent les idées... Il n'en faudrait pas plus pour que tout change, et que la réconciliation de l'homme avec le monde naisse de cette nouvelle prétention. Du même coup s'expliqueraient alors le pouvoir depuis toujours sur l'homme de l'œuvre d'art, et son amour éternel pour l'artiste : l'œuvre d'art étant l'objet d'origine humaine où se détruisent les idées ; l'artiste, l'homme lui-même en tant qu'il a fait la preuve (par œuvre) de son antériorité et postériorité aux idées. » (GR M, OC I, 627).

peut-être pour remplacer la conviction. En quelque façon, pour remplacer la vérité absente des propositions émises. »⁴⁹²

La formule initiale (« les idées ne sont pas mon fort ») est une ironisation, comme on sait, du Valéry de *La soirée de M. Teste* (« La bêtise n'est pas mon fort »), le « disciple soufflé de verre », ce qui se comprend quand on connaît la relation de ce dernier aux idées⁴⁹³. Mais elle est aussi un des attributs majeurs de la figure socratique : la fausse modestie (ou l'humilité feinte) qui consiste à se situer en deçà de la prétendue autorité d'un discours pour mieux le renverser. Cette démarche justifiera, a posteriori, au terme de la stratégie de renversement déployée par le texte, l'établissement de la démarche artistique, et singulièrement la démarche poétique, comme évacuation complète des idées. La forte modalisation de ce passage (« m'apparaît », « me semble-t-il », « peut-être », « en quelque façon ») et qui mime par là-même l'incertitude qui entoure les idées, ne vient pas discréditer les idées du poète, bien au contraire. Miné de l'intérieur, ce discours vient redoubler les défaillances attachées à son objet. Les incertitudes des discours idéologiques se transforment ainsi en stratégies argumentatives qui visent à les discréditer de manière définitive. L'absurdité du raisonnement est poussée à son terme au paragraphe suivant, dans un faux dialogue (autre résurgence du modèle socratique) où l'auteur se dédouble pour imaginer un objecteur lui rappelant que son discours relève lui-même de l'idée et est donc sujet à contestation, à discussion... :

« Ainsi les idées comme telles me paraissent ce dont je suis le moins capable, et elles ne m'intéressent guère. Vous me direz sans doute qu'il s'agit ici d'une idée (d'une opinion),... »⁴⁹⁴

Le discours est ainsi pris dans un processus d'involution qui le confine à l'absurde en le faisant tourner indéfiniment sur lui-même, ce que soulignent par ailleurs les points de suspension. La subversion se fait par mimèse du discours qu'elle vise à subvertir. Discours critique en acte, inscrit dans le discours même qui le porte.

⁴⁹² Ibid., p. 515.

⁴⁹³ Voir à ce propos la thèse de B. Veck, « *Oui, ...mais non* ». *Pratiques intertextuelles dans l'écriture de Francis Ponge*, Aix-en-Provence, 1991, p. 260-298.

⁴⁹⁴ « My creative method », ibid.

Pour autant, la démarche poétique semble se superposer à la démarche philosophique : à l'image de Socrate démasquant les faux savoirs des sophistes, Ponge rejette l'opinion, le « subjectif » ou plutôt cherche à fonder l'opinion (la doxa), c'est-à-dire à convertir le langage, instrument de pouvoir, pouvoir usurpé, en instrument de vérité. Cette vérité, pour quiconque s'inscrit dans une véritable démarche d'écriture, ne peut passer que par une certaine façon d'utiliser le langage, ce que Ponge nomme « la formulation » :

« (En revanche je suis assez porté à la formulation et peut-être y ai-je quelque don. “ Voici ce que vous voulez dire... ” et généralement j'obtiens l'accord de celui qui parlait sur la formule que je lui propose. Est-ce là un don d'écrivain ? Peut-être.) »⁴⁹⁵

L'ironie prend ici à nouveau la forme de la fausse modestie : alors que l'incapacité du poète pour les idées donne lieu à des développements conséquents, tout ce passage relatif à la formulation et dans lequel l'auteur énonce donc ce qui précisément le touche au plus près est entièrement placé entre parenthèses comme pour en souligner l'importance toute relative, ajout sans conséquence et, à l'intérieur même de ce discours, la forte modalisation (« peut-être », « quelque », « assez ») vient redoubler cette discrétion, accentuée encore par la reprise du terme « peut-être » placé seul à la fin, en guise de conclusion (ouverte). Et la similitude est encore approfondie en ce que Ponge reprend paradoxalement à son compte la notion d' « idée » mais en l'affublant d'un terme qui, à l'instar du paradoxe socratique, renverse l'idée que l'on se fait de l'idée ; il introduit en quelque sorte une nouvelle idée dans l'idée, un nouveau concept, paradoxal : celui d' « idées expérimentales » ou « constatations ». Tout se passe comme si à la prétendue grandeur des idées et à leur caractère simultanément imposant et fragile, Ponge oppose la simplicité et la solidité de vérités tirées de l'expérience, seules susceptibles d'amener un consensus :

« Il en est un peu autrement de ce que j'appellerai les constatations ; mettons, si l'on préfère, les idées expérimentales. Il m'a toujours semblé souhaitable que l'on s'entende, sinon sur des opinions, au moins sur des faits bien établis, et si cela paraît encore trop prétentieux, au moins sur quelques solides définitions. »⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Ibid., p. 516.

⁴⁹⁶ Ibid.

C'est ce paradoxe qui différencie le projet pongien du projet socratique : bien qu'ils cherchent tous deux, par un mouvement dialectique, à dépasser les points de vue particuliers pour s'élever jusqu'à un point de vue universel mais qui ne nie pas le particulier, Ponge, à la différence de Socrate qui s'enferme par la discussion dans une dialectique intersubjective, propose une dialectique sujet – objet et objet – sujet. La conversion du langage, instrument de pouvoir, en instrument de vérité passe par la conversion des idées, à travers la notion d'« idée expérimentale », en discours de vérité de l'objet.

Que reproche précisément Ponge aux idées ? Le paragraphe daté du 27 décembre 1947 débute par un jeu de mots qui, à lui seul, résume bien le problème en jouant sur la polysémie du mot « agrément » :

« Si les idées me déçoivent, ne me donnent pas d'agrément, c'est que je leur donne trop volontiers le mien, voyant qu'elles le sollicitent, ne sont faites que pour cela. Les idées me demandent mon agrément, l'exigent et il m'est trop facile de le leur donner : ce don, cet accord ne me procure aucun plaisir, plutôt un certain écoëurement, une nausée. Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément au contraire. Ils emportent ma conviction. Du seul fait qu'ils n'en ont aucun besoin. »⁴⁶⁰

La polysémie déployée du mot, qui conjoint l'appartenance au vocabulaire juridique de la loi (solliciter un agrément) et un principe de plaisir (avoir de l'agrément) disjoint les idées comme absence de plaisir et usurpation d'un consentement impérieusement exigé car condition de leur existence et le plaisir des objets qui se donnent dans la loi de leur évidence. Les idées nient le principe de plaisir en l'inscrivant dans un rapport de force, c'est-à-dire une dialectique ; les objets résorbent en quelque sorte cette dialectique dans l'évidence de leur être-là. Dans cette configuration, la formulation de la nécessité de l'écriture s'opère par un second jeu de mots, sur le terme « prétexte » :

« (...) tout cela est ma seule raison d'être, à proprement parler mon *prétexte* ; et la variété des choses est en réalité ce qui me construit, (...) me permettrait d'exister dans le silence même. (...) Mais par rapport à l'une d'elles en particulier, si je n'en considère qu'une, je disparaîs : elle m'annihile. Et, si elle n'est que mon prétexte, ma raison d'être, s'il faut donc que j'existe, à partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos..

Quelle création ? *Le texte.*

⁴⁶⁰ Ibid., p. 517.

Et d'abord comment en ai-je idée, comment en ai-je pu avoir idée, comment la conçois-je ?

Par les œuvres artistiques(littéraires) »⁴⁶¹

Le sujet, dans sa relation aux objets, aux choses, se pense lui-même comme objet, élément constitutif d'un ensemble harmonieux caractérisé par sa « variété » ; la nécessité d'écrire naît de la relation de singularité entre le sujet et l'objet, dans une dialectique où se risque l'annihilation du sujet. Le jeu de mots permet ici de nouer une certaine posture philosophique face à l'existence et la création littéraire comme condition d'existence du sujet. L'objet est pré-texte, avant-texte, somme et complexe de discours qui l'ont constitué et institué tel qu'il se donne à voir et à lire, surtout, comme le précise la parenthèse, dans la tradition littéraire. Il s'agira donc d'écrire, et d'écrire plutôt contre pour réinstaurer la véritable loi de l'objet qui « se découvre » :

« Voilà une *autre* réalité, un *autre* monde extérieur, qui, lui aussi, me donne plus d'agrément qu'il ne sollicite le mien (côté scandaleux, provocant des nouveautés artistiques. Différence entre une nouveauté artistique et un paradoxe) ; qui, lui aussi, est pour moi une raison d'être, et dont la variété aussi me construit (me construit comme *amateur*) (amateur de poèmes).

Mais, ici aussi, *chacun d'eux* me repousse, me gomme (efface), m'annihile. Il me faut exister. Il faut une création de ma part à leur propos (différence, originalité). »⁴⁶²

La création a donc une double origine : elle procède de l'expérience de l'objet en tant qu'élément du réel dans toute sa complexité et son épaisseur et de l'expérience littéraire comme réalité complexe et épaisseur historique. De même que l'objet objecte au sujet et le contraint à l'écriture, le déjà écrit ou dit suscite une contre-offensive de différenciation. De fait, le discours de l'art poétique, à travers les nombreuses interrogatives qui émaillent le texte et dont on peut penser qu'elles démarquent allusivement le dialogue socratique, intègre son propre questionnement, qui l'empêche de se fixer comme discours strictement codifié et péremptoire et le constitue comme dialectique, simultanément processus et résultat de ce processus, discours de la méthode et élaboration en cours de cette méthode.

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Ibid., p. 518.

Dans cet art poétique en acte, les agglomérats⁴⁶³ de mots jouent un rôle non négligeable : ils matérialisent, à l'intérieur même du discours théorique, le vœu, le projet pongien (toucher à la langue), et ce au moment même où s'énonce ce vœu :

« Ce que je conçois comme tel : une œuvre d'art. Ce qui modifie, fait varier, change-quelque-chose-à la langue. C'est autre chose que ces héros guerriers ! »⁴⁶⁴.

Le code de la langue est modifié précisément au moment où s'affirme une conception de l'œuvre d'art (littéraire) comme travail sur la langue. Le découpage opéré par la langue n'est pas refusé : il est tourné « obliquement » par approfondissement de ses conséquences : la succession temporelle des vocables se mue, par adjonction des tirets, en simultanéité qui fait se rejoindre une action, la nature de cette action et l'objet sur lequel porte cette action. La création littéraire, au contraire du discours idéologique, se confond ainsi bien avec le travail, au sens le plus concret du terme, de la langue. Le vague qui entoure la nature de cette action (« quelque chose ») n'est pas fortuit : il indique assez clairement la conscience de la relativité de ce travail (il s'agit de changer quelque chose à la langue et non de changer la langue), conçu à la fois comme discours de subversion à l'intérieur d'un système qui préexiste au sujet écrivain. D'où l'ironie de la phrase suivante (« C'est autre chose que ces héros guerriers ! ») qui rejette sans doute aussi bien les gloires de l'Histoire qu'une certaine littérature où la transformation de la langue se trouve exclue en substituant au personnage-héros l'auteur héros de la langue.

La référence explicite à Socrate vient logiquement conclure cette entreprise de démolition des idées. L'ironie semble opérer ici un renversement complet : ce n'est plus la forme du dialogue socratique qui s'inscrit dans le discours pongien mais bien l'affrontement de deux discours nettement distincts. Le passage, daté du 10 janvier 1948, débute en quelque sorte *in medias res* par une (longue) citation de l'Apologie de Socrate à laquelle Ponge répond :

« Que ressort-il de ce qui précède, sinon (je m'en excuse) une certaine sottise de Socrate ? Quelle idée, de demander à un poète ce qu'il a voulu dire ? Et n'est-il pas

⁴⁶³ Nous désignons par ce terme cette tendance, remarquable dans « My creative method », à « agglomérer » les termes d'une expression ou d'une séquence linguistique par adjonction de tirets.

⁴⁶⁴ Ibid.

évident que s'il est seul à ne pouvoir l'expliquer, c'est parce qu'il ne peut le dire autrement qu'il ne l'a dit (sinon sans doute l'aurait-il dit d'une autre façon) ?

Et je tire de là aussi bien la certitude de l'infériorité de Socrate par rapport aux poètes et aux artistes, — et non de sa supériorité.

Car si Socrate est sage en effet dans la mesure où il connaît son ignorance et sait seulement qu'il ne sait rien (sinon cela), le poète et l'artiste savent au contraire au moins ce qu'ils ont exprimé dans leurs œuvres les plus soigneusement travaillées.»⁴⁶⁵

La sévérité du jugement socratique sur les poètes⁴⁶⁶ et les artistes⁴⁶⁷ se retourne contre lui-même en un jugement tout aussi sévère (« sottise »), faussement tempéré par une parenthèse (« je m'en excuse ») qui vient en redoubler la portée critique. Le discours est particulièrement assuré et l'argumentation serrée, comme en témoignent les nombreux connecteurs qui assurent au texte une rigueur inhabituelle. Le discours pongien épouse au plus près le discours philosophique (socratique) par mimèse pour le renverser complètement. On a ici un Ponge en Socrate mais qui renverse Socrate « après avoir subi l'épreuve de l'expression » car, à la différence de ce dernier, ce qu'il sait, il le sait « *en propres termes* »⁴⁶⁸. On notera cependant une certaine ambiguïté vis-à-vis de Socrate, exemplaire en cela de l'ambiguïté ironique. S'opère en quelque sorte une réconciliation (partielle) avec le philosophe, manifestée par une concession au discours socratique mais sur un terrain qui ne touche pas les fondements de sa conception (le poète-professeur expliquant ses textes et le poète-intellectuel se mêlant d'autre chose que de poésie) et, d'autre part, l'acceptation du terme « idées » dans une parenthèse à valeur rectificative, acceptation au second degré puisqu'elle ne découle pas directement du discours socratique mais des précédentes déductions pongiennes, comme si le terme devenait acceptable seulement une fois opéré le renversement qui établit la supériorité du poète sur le philosophe : « Nous déduisons bientôt de cela plusieurs conséquences (ou idées consécutives)⁴⁶⁹. On passe ainsi de la critique des idées à la

⁴⁶⁵ Ibid., p. 528-529.

⁴⁶⁶ « ils disent tous de fort belles choses, mais ils ne comprennent rien à ce qu'ils disent » (ibid., p. 528).

⁴⁶⁷ « (...) les grands artistes me parurent avoir aussi le même défaut que les poètes, car il n'y en avait pas un qui, parce qu'il excellait dans son art, ne se crût très versé dans les autres connaissances, même les plus importantes, et ce travers gâtait leur habileté.» (ibid.)

⁴⁶⁸ Ibid., p. 529.

⁴⁶⁹ Ibid.

critique d'une certaine poésie qui se superpose au passage de l'évidence du réel à l'évidence poétique :

« Mais enfin, peut-être pourrait-on dire qu'un poème qui ne peut aucunement être expliqué est par définition un poème parfait ?

Non pas. Il y faut d'autres qualités encore, et peut-être seulement *une* qualité. Socrate n'était peut-être pas si sot qu'il a pu nous sembler d'abord. Et peut-être n'aurait-il pas eu du tout l'idée de demander qu'on lui explique un poème *qui eût porté* son évidence *avec lui...* (Mais l'aurait-on encore appelé poème ?...) »⁴⁷⁰

Socrate n'est que la victime d'une certaine poésie (fausse car ne portant pas son évidence avec elle-même) et, du coup, se trouve réhabilité dans son rôle de philosophe critique...de la poésie. Mais a question finale, qui laisse sa réponse en suspens, lie cette évidence à la disparition de la notion de « poème » et donc de toute idée (de catégorisation). L'ambiguïté de cette réconciliation se matérialise en quelque sorte dans le passage suivant et coïncide avec la formulation de l'exigence première de l'art poétique pongien, l' « adéquation » de l'expression à « la perfection propre de l'objet », l'évidence de l'objet et l'évidence des mots. D'où le fragment de dialogue final où question et réponse ne font qu'un, se résolvant en un même discours :

« -Eh bien ? – Hé bien !
-Soit... ? – Ainsi soit-il !... »⁴⁷¹

Socrate est donc à la fois modèle et contre-modèle. A la différence de la dialectique socratique, la démarche pongienne ne s'énonce pas comme dialectique mais, d'une certaine manière, se constitue comme telle dans sa tension, son acharnement vers sa résorption (impossible). Dès lors, la fausse modestie, l'humilité feinte socratique, tout en continuant d'être un mode d'énonciation privilégié sont, dans le même temps, révoquées :

« Je ne suis pas un grand écrivain, Messieurs, vous vous trompez. Eu égard à La Fontaine (par exemple) je ne serai jamais qu'un petit garçon. J'échafaude avec peine, bâtis avec beaucoup de lourdeur. Certes, je me donne beaucoup de peine...(mon stylo cracha violemment ici).

... Cette grosse tache pour me démentir et me forcer à abandonner ce discours, - et mon humilité ! »¹¹

⁴⁷⁰ Ibid., p. 529-530.

⁴⁷¹ Ibid., p. 530.

¹¹ Fragment du « Mardi 3 février 1948 ». (OC I, p. 535).

La parenthèse « (mon stylo cracha violemment ici) » vient introduire un démenti à son propre discours pour le désigner comme explicitement ironique et cette mise à distance est renforcée par l'emploi incongru du passé simple qui arrache subitement ce discours au présent de l'énonciation pour le renvoyer au passé. La coexistence, à l'intérieur du même texte, du discours de l'humilité feinte et son dévoilement ou sa révocation vise, au terme de la démonstration opérée par le texte, à rendre toute sa prétention au poète. S'affirme ainsi la cohérence d'un projet et sa différenciation d'avec un quelconque discours philosophique désigné comme tel.

Dans la même perspective, la critique des idées aboutit également au renversement ironique des préceptes classiques, en un retournement des vers célèbres de Boileau :

« Rien n'est intéressant à exprimer que ce qui ne se conçoit pas bien (le plus particulier).
Que ce qui ne se conçoit pas bien s'énonce clairement ! (A l'optatif). »

Là où le discours classique se fait certitude(s) et s'énonce au présent de vérité générale¹², le discours pongien s'énonce plutôt comme un mot d'ordre et la parenthèse (« A l'optatif ») inverse la portée de l'art poétique en l'instituant comme programme et non pas (classiquement) comme discours constitué, somme récapitulative d'une pratique affirmée et confirmée.

Par ailleurs, dans un tout autre registre, les notations triviales de la vie quotidienne (la visite abrutissante du préfet¹³, le « défaut de courrier »¹⁴ et l'« inquiétude consécutive » qu'il engendre) contribuent à cette entreprise de démythification de la création en l'inscrivant dans le continuum de la vie et de ses aléas, tout en l'opposant à celle-ci dans la mesure où elles sont toujours données comme obstacle à l'élaboration de la réflexion et à son écriture.

La forme « journal poétique » de cet (anti)art poétique ne doit ainsi rien au hasard ou à des circonstances d'élaboration précaires ; outre que ce dernier

¹² En ce sens qu'il est un discours préalablement constitué, qui s'applique *ensuite* aux choses, mais dont ces dernières ne remettent pas en cause le fonctionnement. Le discours classique est un discours *sur*, le discours poétique pongien se veut un discours *de* (l'objet, dont la complexité est un défi permanent au langage).

¹³ Fragment du « Dimanche 28 décembre 1947 ».

¹⁴ Fragment du « Lundi 29 Décembre 1947 ».

témoigne, à sa façon, d'une nouvelle pratique déjà ancienne¹⁵, il est une formulation en acte d'une conception qui exclut l'art poétique comme Loi tout en se donnant comme processus de mise au jour des lois. Le discours oscille entre énonciation et dénonciation et refuse, de ce fait, tout dogmatisme au profit d'un art constamment en quête de lui-même. D'où le plan¹⁶, qui se trouve inclus dans le corps du texte. Son positionnement est doublement ironique : il arrive en fin de texte et s'affiche donc comme l'aboutissement d'une quête, d'une recherche ; mais, en même temps, il ne se situe pas tout à fait à la fin et acquiert de ce fait un statut provisoire, précaire et pouvant à tout moment être remis en cause. Mais ce plan, à son tour, fonctionne comme le résumé littéral, en acte de la démarche générale adoptée dans le texte dans la mesure où les titres des chapitres sont repris, reformulés, explicités et développés. Le plan lui-même se constitue comme quête d'un plan. Ainsi, pour reprendre un exemple déjà évoqué, le chapitre qui inclut l'humour comme stratégie à mettre en œuvre (« (Inclusion de l'humour : grands jeux de mots) »), d'abord donné en début de plan, est significativement repris comme chapitre final de ce même plan. La parenthèse où le mot apparaît explicitement n'est pas reprise mais les trois sous-chapitres qui le composent, dans leur ordre de présentation, dessinent toute entière la démarche pongienne et en épousent la trajectoire orientée : la primauté accordée à l'objet dans sa qualité différentielle (« du particulier dans le monde extérieur »), la nécessité, par conséquent, d'une rhétorique singulière selon le principe de l'adéquation du texte à son objet (« d'une rhétorique par objet ») et la portée éthique par la proverbialisation du langage qui s'érige en vérité commune (« c'est toujours au proverbe que tout langage tend »). L'humour apparaît dès lors comme un moyen privilégié d'opérer la réalisation de cet objectif en s'affichant comme un principe moteur de cette opération. Les « grands jeux de mots » participent de la réalisation du « grand jeu », l'« objeu » (et l'« objoie ») qui s'énonce, à l'autre bout du *Grand Recueil*, dans « Le soleil placé en abîme ».

¹⁵ Celle à l'œuvre dans les textes qui seront regroupés dans *La Rage de l'expression* et dont l'écriture débute dès 1938.

¹⁶ Fragment du « Samedi 31 janvier 1948 ». (Ibid., p. 533-534).

L'importance, dans la poétique pongienne, d'opérer une nette distinction entre le travail de la pensée et sa production idéologique d'une part et une démarche « poétique » (d'écriture) proprement dite de l'autre, telle que nous avons pu l'observer dans « My creative method » se reformule de façon insistante en 1950, dans la *Nioque de l'avant-printemps*. Emblématique est à cet égard le « Proème » daté du « 9-10 avril 1950) qu'il faut, à notre sens, considérer dans sa globalité comme un dispositif stratégique qui n'est pas sans emprunter à l'art poétique de 1947. C'est en effet la même stratégie d'auto-dévaluation apparente qui est d'emblée mise en avant et qui va structurer l'ensemble du texte. La première phrase du texte (« (Ceci très imparfait, à reprendre) »), par sa forme comme par sa teneur, peut se lire rétrospectivement comme le signal d'une démarche ironique : elle se présente elle-même sous forme de note, sans verbe et entre parenthèses et présente le propos qu'elle introduit comme lui-même marqué du sceau de l'imperfection, simple brouillon de notes largement perfectibles. Or cette présentation sur le mode mineur contraste singulièrement avec l'argumentation très structurée qui suit et qui affiche une grande maîtrise du discours qu'elle vise pourtant à discréditer. On peut décomposer cette stratégie anti-idéologique en trois moments essentiels.

Le premier est une reformulation des propos très semblables à ceux employés dans « My créative method » qui fondent la poétique du parti pris sur une « infirmité » première face aux idées :

« Je ne suis traversé, n'ai d'*idées* qu'incomplètes (incomplètement formulées) et ne tiens pas tellement à elles, que je m'efforce de les compléter.

Ce sont comme de rapides oiseaux de passage dont je regrette de n'avoir pu saisir entièrement la forme, ou plutôt encore comme des éclairs de la foudre, car leur vertu singulière est surtout, me semble-t-il, d'illuminer la conscience. Elles (ces idées) illuminent la conscience, mais j'ai toujours le sentiment du *hasard* de leur étincelle, qui leur ôte à mes yeux presque tout prix. D'ailleurs, à quoi bon les faire se reproduire ? Pour connaître et faire connaître mon *opinion*, cette opinion de cet instant-là ? Mais je sais bien qu'elle peut être infirmée, demain, ou dans l'instant suivant, par quelque idée (contradictoire) qui me sera fournie de la même façon...

Ce serait donc pour leur *beauté* même ? ou plutôt encore pour leur seule qualité, à savoir d'être des « pensées » ? (car voilà bien une chose rare et précieuse (quelle merveille, une pensée !!!!)... »⁴⁷²

⁴⁷² NAP, OC II, 969-970.

Les comparaisons pour évoquer le surgissement des idées dans la conscience (« rapides oiseaux de passage », « éclairs de la foudre ») insistent sur une forme d'évanescence, d'absence de maîtrise sur ce qui se présente fondamentalement sous le signe de l'incomplétude. Les termes en italique qui jalonnent ce passage permettent de préciser en quoi les idées, qui relèvent de la « pensée », se situent à l'opposé de ce qu'est la démarche d'écriture selon Ponge. Fruits du « hasard », des errements de la conscience, elles n'ont d'autre justification que de se produire et de se « reproduire » dans l'espace clos de la conscience repliée sur elle-même, selon une logique purement arbitraire, au gré des états de cette même conscience. Dès lors, l'expression de l' « opinion », qui relève de leur champ de compétence, se trouve discréditée puisqu'elle-même changeante, fonction des changements de la conscience. Ne demeure que la possibilité de la « beauté », de l'idée pure, considérée en et pour elle-même et qui fait l'objet ici d'une ironie particulièrement mordante : les termes laudatifs (« rare et précieuse », « merveille ») comme le quadruplement du point d'exclamation expriment, par antiphrase, le rejet violent de toute forme de culte d'une pensée autarcique, née de l'esprit et n'ayant d'autre raison d'être que celle, précisément, d'être ce qu'elle est.

Le deuxième moment, qui est une justification de sa démarche poétique, se caractérise par la plus grande rigueur argumentative :

« Cette infirmité reconnue de mes pensées est une des raisons de mon parti pris (des choses). Car, me proposant un objet défini, existant, durant en dehors de ma conscience, je puis bien souffrir de n'en recevoir, chaque fois que je m'y applique, qu'une idée incomplète, une brève lueur, puisque *lui* en effet, lui cependant, dure et persiste (à la différence d'un état d'âme, d'un sentiment, d'une passion), et que les idées incomplètes qui m'en viendront par la suite, se rapportant toujours à *lui*, seront de nouveau partiellement valables et qu'enfin la somme, l'addition de ces lueurs ou touches incomplètes pourra donner une approximation suffisamment volumineuse (solide) dudit objet, pourra enfin s'y *vérifier*. »⁴⁷³

Après la première phrase qui établit la corrélation directe entre une prétendue incapacité conceptuelle et la poétique du parti pris comme antidote anti-idéologique, c'est une logique argumentative poussée jusqu'à la caricature qui est déployée pour justifier un tel choix esthétique. Elle est en effet constituée d'une seule phrase mais extrêmement structurée, selon les principes même et les codes

⁴⁷³ Ibid., p. 970.

du discours qu'elle se propose de révoquer. Les très nombreux connecteurs logiques de même que l'accumulation des virgules qui décomposent à l'extrême le raisonnement assurent au propos la *forme* de la pensée la plus accomplie. On peut, à l'intérieur de cette contre-pensée, dégager trois phases articulées autour des connecteurs « Car », « puisque » et « enfin » qui construisent une logique implacable. Si, à l'instar de la pensée, l'objet ne fournit qu'une idée « incomplète », parcellaire, sa situation d'extériorité à la conscience, au contraire du caractère mouvant des états d'âme, en fait un réservoir à idées susceptibles, par « addition », de construire un objet verbal adéquat à son objet. La forme réfléchie du verbe final comme le choix de l'italique qui lui est appliqué indiquent la différence essentielle entre une pensée née et demeurée dans la conscience et celle qui, pour se constituer, emprunte le détour de l'objet : seul en effet ce dernier peut mesurer la validité d'une pensée qu'il contribue directement à faire émerger (naître).

Le troisième et dernier moment, une fois établie la démonstration de la supériorité d'une pensée concrète élaborée à l'épreuve du réel, est celui où l'ironie de l'auteur se fait la plus virulente à l'égard des tenants d'une écriture de la pensée pour elle-même :

« Et certes je conçois bien que cette infirmité me soit particulière, que d'autres n'en souffrent point de pareilles, et reçoivent au contraire des idées parfaites (ou complètes), qu'ils peuvent illico noter (formuler dans leur perfection). Ceux-là doivent connaître de bien merveilleuses satisfactions ! Ceux-là seuls peut-être sont dignes du nom de penseurs ou de poètes (ou d'écrivains).

Chez ceux-là point de balbutiement, nul complexe d'infériorité. Ah ! ils ne doivent jamais être malheureux.

Et quant à moi, l'exercice que je me propose, ou plutôt les exercices auxquels je me sou mets, ne sont qu'afin de gagner, un jour, à une telle maîtrise, à une telle assurance, à un tel tour-de-main. »

Sans doute est-ce la raison pourquoi je continue à m'efforcer, à écrire, pourquoi mon *œuvre* continue. Mais aurais-je acquis cette adresse, virtuosité, continuerais-je à en *produire* les chefs-d'œuvre ? Je me le demande. »⁴⁷⁴

Poursuivant sur le mode de l'auto-dévaluation, Ponge oppose son « infirmité » congénitale à l'endroit de la phraséologie idéologique à la louange envieuse des poètes-penseurs dont il raille ainsi la prétention à être les garants et les gardiens du statut d'écrivain. Le vocabulaire de l'éloge est pour ainsi dire éloquent et

⁴⁷⁴ Ibid., p. 970-971.

dénonce chez ceux qu'il vise une posture que l'on pourrait qualifier de néo-romantique et qui peut s'adresser autant à l'idéologie surréaliste qu'à la pensée poétique de Valéry : l'acte d'écriture, qui mêle sans distinction pensée et poésie, est envisagé comme le résultat d'une passivité première, une sorte de dictée parvenue des mystères de l'esprit et qu'ils se contentent de « noter ». C'est ainsi qu'ils « reçoivent » des idées « parfaites » dont la formulation l'est tout autant (« perfection ») et instantanément, automatiquement donnée (« illico »). Dans cette même perspective, Ponge présente sa propre activité d'écriture comme un modeste « exercice » ou ensemble d'exercices visant à égaler « une telle maîtrise » : en somme la posture de l'écolier laborieux qui caresse le rêve d'égaliser des maîtres admirés. Une telle ironie masque évidemment une certaine conception de l'écriture qu'il s'agit de promouvoir : contre une virtuosité conceptuelle et rhétorique qui tourne à vide, c'est l'écriture envisagée comme production en prise directe sur le réel et lutte acharnée avec son outil d'expression qui est ainsi mise en avant. L'accent mis sur les mots « œuvre » et « produire » en sa forme infinitive témoigne de l'insistance sur l'activité d'écriture comme processus inscrit dans la durée, travail modeste d'élaboration au rebours d'une « virtuosité » - l'interrogation finale en porte trace - toujours un peu suspecte⁴⁷⁵. C'est en ce sens que la dernière partie du texte, sans faire l'objet d'une formulation ironique, tire néanmoins les conclusions d'une telle stratégie et en précise les enjeux. Reprenant une formule de « My créative method », Ponge distingue ainsi l'« opposition a minima » de l'objet qui implique un « scrupule du sujet » à son égard et donc une relative imperfection de l'expression d'une écriture nourrie aux « images », « métaphores », « symboles » qui manifeste certes la puissance créatrice du sujet mais qui, soustraite à la modification des paroles par les choses, ne fait que reconduire le « manège » habituel des sentiments. La « marge » entre la singularité de l'objet et l'infidélité des moyens d'expression est certes « inhibition », ratages et ratures, mais elle est également « chance » dans la mesure où seul l'effort consenti pour réduire cette marge peut aboutir à une véritable création, c'est-à-dire à faire

⁴⁷⁵ Même si, dans le paragraphe qui suit, Ponge répond par l'affirmative à une telle interrogation, il se justifie non par la qualité propre à une telle virtuosité mais par la variété des objets qu'elle lui permettrait d'exprimer.

« œuvre originale » dont le lieu (ou l'origine) se trouve ainsi inversé : « l'originalité venant de l'objet, non du sujet »⁴⁷⁶.

II. 3. 2. Esthétique de l'ironie.

L'Atelier contemporain constitue véritablement la somme des écrits de Ponge sur l'art, résultat de la fréquentation assidue des ateliers après-guerre et de la proximité ressentie avec des recherches qui rejoignent les siennes. Il ne s'agit pas de textes de circonstances mais bien d'un dialogue engagé avec des pratiques qui, pour utiliser des moyens d'expression différents, n'en constituent pas moins des démarches « analogues » et, pour celles qu'il juge les plus proches de ses propres préoccupations, « homologues » selon les termes employés dans le texte liminaire, à l'adresse du lecteur, qui ouvre le recueil. Dialogue sur lequel Ponge insiste particulièrement :

*« Oui ! Car je n'ai souscrit jamais, qu'on m'en croie, à aucune sollicitation qui ne fût née d'abord d'un parti pris réciproque et si les textes qui suivent m'ont tous été effectivement commandés, ils le furent toujours, on l'aura bien compris, de part et d'autre. »*⁴⁷⁷

Mais, comme toujours chez Ponge, dialogue ne signifie pas simplement échange mais bien relation critique, au double sens de l'adjectif : à la fois analyse et jugement ou réserves. D'ailleurs, la distinction opérée entre pratiques analogues et homologues ouvre un espace où peut se déployer un discours non dépourvu d'ambiguïtés. Considérons par exemple un des premiers textes de cet ensemble, consacré au peintre Pierre Charbonnier. Le discours de l'éloge pose d'emblée la question de sa propre esthétique :

*« Comment cette petite pièce de prose doit-elle être, pour rendre tant soit peu compte de la peinture de Charbonnier ? »*⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Ibid., p. 971. Cette mise au point permet à Ponge de conclure en établissant la parenté de son propos avec les développements de « My créative method » : « Voilà où je rejoins ce que j'ai déjà écrit de la *qualité différentielle*, plus intéressante que la qualité analogique ». (ibid.)

⁴⁷⁷ AC, OC II, 566.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 570.

La question se pose en des termes identiques à ceux désignant les autres objets : le texte sur devient ou en tout cas pose la question d'un texte de, conforme à son sujet qui est ici son objet. L'usage du terme « pièce » pour désigner cette prose renvoie aux textes du recueil du même nom et assimile l'éloge de l'œuvre à celui des objets en la consacrant, pour ainsi dire, comme telle. Dès lors, le discours de l'éloge fonctionne d'abord comme manifeste esthétique dont l'adéquation à son objet se justifie et se mesure par l'adéquation des principes esthétiques qui sous-tendent l'objet aux siens et non l'inverse. Tout le développement du texte s'attache de fait à montrer en quoi la peinture de Charbonnier, dans sa forme et sa portée, rejoint ses propres préoccupations esthétiques. Tout d'abord, Charbonnier, comme Ponge, conçoit son objet comme irréductible au sujet qui l'observe et fait donc de l'absence ou du moins de la discrétion de ce dernier dans ses œuvres une condition primordiale :

« Charbonnier ne désire pas trop se mettre dans ce qu'il fait, tâche plutôt de s'en ôter ; d'en ôter aussi bien tout ce qui s'y trouve de trop. Car bien sûr que d'abord il y est, et qu'il s'y trouve aussi quantité de choses en trop...(…) il enlève de sa toile des personnages ou des objets qui d'abord y figuraient. Enlève toutes sortes de charmes : sourires ou grimaces ; toute anecdote également. Voilà même le plus clair de son travail. »⁴⁷⁹

L'accès de l'objet à sa propre vérité suppose l'évacuation simultanée du sujet et des discours qui le saturent et l'oblitérent, les « charmes » (qui renvoient à une certaine poésie, celle de Valéry par exemple) et l' « anecdote », la fiction qui voile cette vérité. Cette similitude entre deux pratiques appartenant à des champs esthétiques différents fait insensiblement glisser le discours de l'éloge vers l'affirmation d'une démarche personnelle qui annexe le discours de son objet pour mieux asseoir sa propre nécessité :

« Pourquoi ne désire-t-il pas être présent ? Pour plusieurs raisons sans doute. Peut-être d'abord pour avoir fait la remarque que nous ne sommes pas dans ce que nous regardons. Attendez un peu. Comme je viens de dire cela ne paraît pas très juste...Voyons : un motif nous intéresse. Or nous n'y sommes pas. Peut-être nous intéresse-t-il justement parce que nous n'y sommes pas⁴⁸⁰. Nous commençons à

⁴⁷⁹ Ibid., p. 570-571.

⁴⁸⁰ Ici le texte est accompagné d'une note de l'auteur qui récuse la primauté accordée à certains motifs et fait du choix du « commun » un fondement esthétique : « Notez que de ce point de vue tout motif, ou à peu près, nous intéresse. Nous n'avons pas tellement à choisir. Nous n'allons pas choisir

travailler. Et voici que dans ce que nous faisons, nous sommes. Il faut tâcher de nous enlever. D'enlever aussi bien tout ce qui s'y trouve de trop. »⁴⁸¹

Le passage du « il » au « nous » collectif, puis au « nous » de politesse synonyme de « je » dessine un mouvement qui fait de la pratique du peintre une justification et une caution de sa propre démarche. Ponge file les métaphores marines et navales dont les motifs viennent de la peinture de Charbonnier pour approfondir une similitude qui repose, dans un second temps, sur la notion d' « agencement » (qu'il nommera ailleurs, à propos de ses textes, « fonctionnement ») et qui présuppose l'absence dans l'œuvre du sujet, tributaire de trop d' « humeurs » qui faussent la réalité de l'objet. L'agencement, « le bon agencement », est celui qui permet de rendre compte du caractère « à la fois absurde et évident »⁴⁸² de tout objet, de sa capacité à nous convaincre et à nous étonner dans le même temps, en somme de la « question » de l'énigme aveuglante du réel. En ce sens, Charbonnier, comme Ponge, fait partie de ceux qui donnent à voir (et à lire) cette question et s'oppose à ceux que le texte nomme ironiquement les « artistes » :

« En face de cela que font *les artistes* ? La plupart font des grimaces. De ravissement ou d'horreur, au choix. Certains vont jusqu'aux yeux blancs ou à l'épilepsie (plus ou moins simulée). D'autres remplacent le monde par des compositions de leur cru (qu'ils disent) : c'est à bon compte. D'autres simplifient (drôle d'idée), abstractent, abstrahissent : c'est qu'ils n'ont encore *rien* vu. Certains tentent des gestes d'exorcisme...Charbonnier *reproduit simplement* la question. »⁴⁸³

A la multiplication de pratiques fausses rendues vaines par une ironie mordante relayée par le néologisme qui conjoint abstraction et trahison s'oppose le véritable artiste qui se contente paradoxalement et modestement, « simplement », de reproduire, de recopier cette « question » de l'évidence énigmatique du réel, travail

le désert par principe, ni les villes désertes (Chirico), ni les plages (Dali). Non. N'importe quel objet ou motif. Parce que tout s'agence sans nous dans la nature. Et tout donc et n'importe quoi nous intéresse, de ce point de vue. Nous choisirons même plutôt ce dont le caractère désert, étranger, n'est pas particulièrement reconnu d'habitude. Tout ce que l'on a sordidement d'habitude le sentiment d'avoir annexé, conquis, domestiqué, surpris : les choses les plus « communes », les paysages les plus « simples ». » (ibid., p. 571). Les références exclusives aux peintres et le « nous » de politesse renforcent la similitude des pratiques tout en soulignant l'originalité de la démarche pongienne.

⁴⁸¹ Ibid.

⁴⁸² Ibid., p. 572.

⁴⁸³ Ibid.

lui-même paradoxal dans la mesure où l'artiste, dans son effort pour « ôter » et s'ôter de l'œuvre, est contraint d' « ajouter » :

« Mais (voici un pas en avant) pour *ôter* comment s'y prend-il ? Eh bien, il *ajoute*. On ne peut guère (en fait de peinture à l'huile) ôter qu'en ajoutant, en couvrant. *Pour* s'ôter lui-même, pour ôter l'inutile, l'anecdotique, le voici forcé d'ajouter. D'ajouter quoi ? Eh bien, l'essentiel. De le renforcer, de pousser le dessin à sa rigueur et d'abord (c'est un fait) la couleur à son intensité.

Du « dépouillement » à « l'intensité », voilà toute la dialectique. »⁴⁸⁴

Démarche « dialectique » dont les trois termes en italique dessinent la trajectoire et qui s'apparente à celle de l'écrivain Ponge traversant la masse des discours et l'épaisseur de la langue pour parvenir à un agencement, un fonctionnement de l'objet-texte. Démarche paradoxale qui ajoute au discours pour mieux en ôter le superflu en un travail de renversement, de « dépouillement » seul susceptible de mener à la refondation de l'objet, à son « intensité »⁴⁸⁵. Démarche qui rejoint bien évidemment la deuxième manière de Ponge, celle du journal d'exploration dont les ajouts successifs peuvent du coup être envisagées comme autant de suppressions du déjà écrit en vue de parvenir à la qualité différentielle de l'objet.

Pour autant, et c'est là l'ultime paradoxe de l'éloge, la fin du texte conteste cette (trop) parfaite similitude :

« C'est pourquoi certains riverains commencent à braquer là-dessus leurs jumelles. Très bien ! C'est pourquoi aussi l'on m'a demandé cet article. Très bien ! Non, pas très bien. Écrit beaucoup trop vite (et dans un enthousiasme suspect). »⁴⁸⁶

La clôture du discours élogieux coïncide avec le moment où s'affirme la conscience lucide de la divergence irréductible entre sa propre pratique et celle des autres, affichée ici dans la négation de son propre propos et dans la parenthèse qui clôt brutalement le texte, lesquelles font relire les marques d'« enthousiasme » comme des antiphrases ironiques. Ce paradoxe de l'éloge, s'il n'est pas systématique, constitue néanmoins une donnée récurrente des textes élogieux de Ponge et couvre un champ qui peut certes relever de l'enthousiasme pur et simple mais qui

⁴⁸⁴ Ibid., p. 573.

⁴⁸⁵ Ponge assimile souvent son travail à un tel processus : il est une taupe « rejetant à droite et à gauche les mots, les expressions » (« Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique », GR M, 645) ou un charpentier enlevant des copeaux « à la varlope » (« Première méditation nocturne », NNR, OC II, 1181).

⁴⁸⁶ Ibid.

peut également tourner à la satire la plus féroce., selon le degré de proximité ou d'éloignement avec l'univers de l'artiste ou de l'écrivain.

Dans le premier cas, le discours élogieux pongien épouse au plus près les tenants et aboutissants d'une œuvre qui tend à se confondre peu ou prou avec sa propre esthétique et au service de laquelle il peut mettre une qualité différentielle de son écriture, l'humour. C'est particulièrement le cas pour l'œuvre de Braque, à laquelle il a consacré de nombreux textes. Le début de « Braque le réconciliateur », par exemple, fait état de l'embarras rencontré par l'auteur quant à la possibilité qui lui est offerte d'écrire sur son ami et le justifie paradoxalement par un trop à dire. Prétextant le contexte d'édition de son texte, « préface à un album de reproductions » comme il le note lui-même, Ponge déplore de ne pouvoir l'écrire à sa « façon », c'est-à-dire en « une sorte de poème »⁴⁸⁷. Mais c'est par une ironique prétérition qu'il introduit et clôt le jeu humoristique, bien à sa façon, sur le patronyme de Braque :

« Ainsi ne trouveras-tu pas ici ce que je sais faire le mieux, je veux dire que je ne vais pas m'occuper de fonder sérieusement en réalité (c'est-à-dire en paroles) le magma de mes authentiques *opinions* selon lesquelles, par exemple, Braque pour moi, eh bien, se situe à peu près à égale distance de *Bach*, prononcé à la française, et de *Baroque*, - avec une légère attraction du second côté à cause de l'adjectif commun *Braque*, lequel existe bien aussi, je n'y peux rien, et présente quelque rapport de sens avec Baroque ; selon lesquelles encore le bon chien fruste et plutôt grave et très fidèle qui porte le même nom intervient bientôt alentour, comme aussi ces *Barques* (retournées dès lors sur le sable) qui peuvent très bien être peintes de toutes sortes de couleurs vives, elles n'en sont pas moins plutôt marron, comme est le bois en général, qu'il s'agisse de celui des hangars ou des granges dans la campagne verte ou des boiseries de salle à manger, des lutrins, des tribunes d'orgues ou simplement des violons ou des guitares, - à la moitié droite, c'est-à-dire gauche desquels ressemble indiscutablement beaucoup le B initial du nom de notre grand homme, tandis que le Q avec son manche évoque irrésistiblement soit une casserole de terre, soit une cuiller à pot, soit un miroir à main, - et que l'A de son unique syllabe sonnante sonne ouvert et grave, comme brame la rame...Non ! Je ne dois pas ici fonder cela en réalité. »⁴⁸⁸

Le déploiement d'une rhétorique humoristique caractéristique de la manière pongienne dit la proximité avec un homme et une démarche qui constituent pour Ponge un modèle. Le rapprochement homophonique avec Bach et Baroque, l'évocation des « *Barques* retournées » dont l'italique renvoie autant à

⁴⁸⁷ PE, OC I, 127.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 127-128.

l'anagramme du peintre qu'à certains motifs de sa peinture comme l'énumération d'objets fréquemment représentés par le peintre et qui pourraient être aussi bien des objets pongiens, tout relève ici de l'éloge extrême. De la même manière, dans un autre texte consacré à ce peintre si proche, « Braque ou un méditatif à l'œuvre », le jeu sur le signifiant du nom se mêle à un jeu sur le signifié automobile à partir du jeu de mots initial qui conjoint les deux :

« Braquez à fond, pour vous dégager du créneau (en arrière d'abord ; puis, en sens inverse, vers l'avant) et vous voici, déjà, tranquillement, en route, dans la lecture d'une toute autre chose qu'une rangée de voitures à l'arrêt.

Belle et brave raison à laquelle on s'attaque, c'est bien à toi, pourtant, que j'ai dû recourir.

Braque eut raison. Braver les apparences et quelques convenances par la même occasion, c'est le plus sûr moyen de trouver le bon sens. »⁴⁸⁹

L'humour, encore une fois, est on ne peut plus sérieux et prend une forte dimension méta-poétique : le jeu sur la « brave raison » attaquée mais qui sert néanmoins à Braque comme à Ponge à « Braver les apparences et quelques convenances » pour « trouver le bon sens » s'entend comme une attaque, en peinture comme en poésie, contre les conservatismes « à l'arrêt » et un éloge des démarches qui choisissent d'aller, si l'on peut dire, raisonnablement à contre-sens pour ne pas se perdre⁴⁹⁰. Et c'est également sur le mode de l'humour que Ponge exprime un trait essentiel de la démarche des peintres, Braque en particulier, dits « méditatifs » et qui rejoint sa propre démarche :

« Il faut que je vous prie, ici encore, au passage, de donner attention à cela, car voilà une des caractéristiques, sans doute, de certains *méditatifs-à-l'œuvre*, si je puis dire, et de Braque en particulier, qui n'éprouvent nullement le besoin de s'installer devant le « motif » (l'élan, ils l'ont ressenti dès le choc de la « rencontre ») : c'est leur cheminement, leur tribulation à la rencontre de cette rencontre, et, finalement l'orgasme (intérieur à leur langage) qui en résulte, voilà la *fin*, à tous les sens du mot, de leur méditation, de leur travail, voilà ce qu'ils méditent d'accomplir. »⁴⁹¹

Les marqueurs (« si je puis dire », « à tous les sens du mot ») signalent le jeu humoristique sur les mots et expressions qui sont les points clés de la réflexion. L'expression « *méditatifs-à-l'œuvre* » recourt au procédé des tirets pour créer une

⁴⁸⁹ AC, OC II, 696.

⁴⁹⁰ On pourrait peut-être entendre la « brave raison » attaquée comme une réponse à distance à la perte surréaliste dans les rêves et la surréalité.

⁴⁹¹ Ibid., p. 705.

unité lexicale qui conjoint la méditation comme activité de l'esprit (spirituelle) et son lien consubstantiel à la création, à la réalisation effective, matérielle, de l'œuvre comme résultat de cette méditation. De même, le terme « fin » que Ponge nous invite à déployer dans toute sa polysémie, évoque à la fois la finalité, l'accomplissement et la finitude de l'œuvre. Les guillemets qui entourent les termes « motif » et « rencontre » relèvent quant à eux d'une certaine ironie envers des catégories dont la pertinence est mise en doute : ces mots sont comme des citations d'un discours avec lequel Ponge marque ses distances. Ponge met en doute, pour le peintre comme pour le poète, la nécessité, voire la tyrannie du motif, de la rencontre physique avec l'objet de la création. Dès lors que l'émotion première a eu lieu, le processus de création évacue l'objet de l'émotion proprement dit pour s'appliquer à cette émotion elle-même, dans une tension vers sa restitution par le « langage » qu'il s'est choisi. Cette démarche s'exprime ici en termes mystiques et érotiques, à la fois ascèse dans l'effort d'expression et jouissance dans son aboutissement. D'emblée, le lecteur est « prié » de « donner attention » à son propos et la démarche qu'il décrit est « cheminement », « tribulation », puis « orgasme » (et non extase) ; elle conjoint ainsi, selon un principe bien pongien, le haut et le bas, la tension de l'esprit et le relâchement orgasmique du matériau expressif lorsqu'il se met à fonctionner selon les principes mis en évidence pour « l'objeu » et son résultat, « l'objoie ». Cette rencontre au second degré avec l'émotion de l'objet plus qu'avec l'objet de l'émotion et que Ponge nomme ici « la rencontre de cette rencontre » est d'ailleurs ce qui lui permet, dans le paragraphe précédent, de justifier avec un certain humour la validité de son discours au regard de ceux qui le contesteraient ou se croiraient plus justifiés dans leur discours parce que plus familiers de l'homme et de l'œuvre :

« La familiarité ni l'assiduité ne sont trop mon fort, à l'égard de ceux que je vénère, dont je respecte le travail (et la tranquillité, la solitude même, que généralement il requiert). Je n'irai pas jusqu'à dire que mon assiduité auprès d'eux ou d'elles est en raison inverse du respect que je porte aux êtres ou aux choses, mais enfin... Enfin (comme on dit) : enfin, presque... »⁴⁹²

⁴⁹² Ibid., p. 704-705.

Si l'humour constitue un ressort important pour exprimer la proximité avec une œuvre et l'admiration qu'elle suscite, c'est que, selon un principe de réciprocité, elle s'offre sur un mode essentiellement positif, dans une jubilation qui exclut la négativité ironique. Le dépassement de cette ironie constitue véritablement l'idéal rêvé de l'œuvre et que des artistes rares, exceptionnels comme l'est Braque, parviennent à atteindre :

« Braque maintenant a passé soixante ans et le monde a commencé d'entrer dans sa rainure.

D'autres, depuis, ont entrepris de faire grincer le monde à leur tour. Certains le feront grincer jusqu'à leur dernier souffle, continueront inlassablement à tarauder : ils perceront, ils aboutiront peut-être à plus profond. Ou peut-être à si profond, que l'homme n'entrera jamais dans leur rainure qu'agité d'une vibration exceptionnelle, comportant exécution, ironie. Avec Braque, il en est un peu autrement.

Avec lui, l'orifice, la libération sont aussitôt trouvés. »⁴⁹³

Ce que Ponge perçoit dans l'œuvre de Braque, cette évidence immédiatement positive sans souci de ce que contre quoi elle s'érige, il la formule plus explicitement pour Fautrier dont la valeur lui semble égale à celle de son prédécesseur :

« D'où lui vient cette qualité ? D'abord d'un métier très sûr, bien entendu, et l'on doit même parler ici d'une virtuosité incomparable ; puis d'une virtuosité qui s'applique, de façon intransigeante, en faveur de son propre goût ; compte non tenu de tout l'antérieur de la peinture, destiné à lui servir de repoussoir seulement ; comme non plus des commandes (prétendues) de la mode. L'apport de Fautrier ne nous paraît si important que parce qu'il est entièrement positif. Nulle tentative ici de poursuite et dépassement d'aucune œuvre antérieure ; nulle tentative non plus de contradiction ; nulle trace (mimique) d'ironie, de satire, d'exécution ; nulle recherche appliquée, du genre corvée de laboratoire ; nul retour ou repli vers quelque conception ancienne ; nulle application (à mon insu, du moins) d'aucune théorie optique nouvelle. Point d'air de collègue ou de fausse érudition. Point de bêtification non plus. Non. Rien que de positif. Certes la personnalité originale de Fautrier a procédé en brisant, en repoussant autour d'elle tout ce qui l'aurait empêchée de surgir puis de s'épanouir jusqu'aux limites spécifiques où se définit toute personne adulte. Mais rien de polémique-avant-tout dans son propos. Avant tout, quelque chose à dire, qui est de l'ordre de l'enthousiasme tout pur, du droit divin, du bon plaisir, du bonheur d'expression et de la prétention justifiée. »⁴⁹⁴

Si l'œuvre de Fautrier, pour imposer son originalité, s'érige nécessairement contre toute l'histoire de la peinture, elle ne se définit néanmoins pas fondamentalement dans un rapport critique à cet héritage et ne procède pas par surenchère sur les

⁴⁹³ « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », PE, OC I, 139.

⁴⁹⁴ « Fautrier, d'un seul bloc fougueusement équilibré », AC, OC II, 608-609.

œuvres qui l'ont précédée. Tout l'effort de Ponge consiste ici, à travers l'accumulation des négations jusqu'au « Non » isolé qui les résume et les conclut, à balayer (nier) cette idée d'un processus créatif fondé sur une filiation, inscrit dans la longue durée de l'histoire picturale. La connotation péjorative du terme « repoussoir » le dit assez. Mais Ponge a bien conscience que, dans la peinture comme dans toute autre forme d'art, il n'y a pas de création ex nihilo et prévient ce que pourrait avoir de naïf une telle position : toute œuvre est nécessairement critique vis-à-vis de celles qui l'ont précédée et celle de Fautrier n'y échappe pas ; mais ce dialogisme ironique, « polémique-avant-tout » avec le passé n'est pas son trait fondamental : l'œuvre supérieure est celle qui se donne comme événement, surgissement d'une positivité qui se donne à voir et à lire dans son immédiateté. L'arrière-plan ironique est là mais il n'occulte nullement la dimension première, le caractère primordial, de l'œuvre : l'avènement et l'événement d'une réalité positive et jouissive. C'est en ce sens que le discours de l'éloge lui-même se doit d'exclure l'ironie dans son approche de tels artistes, comme Ponge l'explicite dans « Joca Seria », à propos de Giacometti :

« Ce n'est pas l'ironie qui convient envers de tels artistes (poètes ou peintres métaphysiciens). Seuls les sophistes insensibles, incapables de création, appliqueront actuellement leur ironie, faute de mieux. »⁴⁹⁵

Cette question de la proximité entre certains peintres avec sa propre pratique que Ponge s'attache à justifier coexiste cependant chez lui avec la nécessité de marquer les divergences quant à leurs pratiques, lesquelles tiennent fondamentalement à la différence de leur matériau. Ce que Ponge nomme, dans « Braque ou un méditatif à l'œuvre », leur « fortune » respective. Ce discours de la différenciation est cependant retardé par des considérations sur leurs situations matérielles respectives en jouant avec humour sur le sens premier du mot :

« N'attachons pas une importance exagérée à la différence de fortune, au sens financier du mot, qui, en aucun cas, s'agissant de *personnes de qualité*, n'est jamais entrée en ligne de compte. Je ne suis pas fâché d'employer à ce propos une expression malheureusement tombée en désuétude en même temps que les formes de société, ni plus ni moins contestables que d'autres, où elle était en honneur. Le sens de l'honneur, puisque ce mot, fort heureusement, vient d'apparaître sous ma plume, est tombé dans le même temps en dérision, ce qui est aisément explicable, au bénéfice du mot *odeur*,

⁴⁹⁵ AC, OC II, 618.

dans l'expression *l'argent n'a pas d'odeur*, actuellement bien en place. La notion de qualité, attachée à la naissance, à la lignée et au sang (ce sang *surréalistement* bleu, comme l'orange des surréalistes, et dont la guillotine a voulu avoir raison, comme le moindre presse-citron l'obtient à coup sûr de l'orange) avait tout au moins l'avantage de signifier que la complexion physiologique, le corps, ne saurait être oublié : *inutile, à ce propos* (ceci dit naturellement par antiphrase) d'appeler Freud à la rescousse. »⁴⁹⁶

L'évocation de ces questions matérielles est surtout l'occasion de considérations métalinguistiques qui s'attachent à redonner matérialité au langage et aux mots. Ainsi de la réactivation de l'expression « entrer en ligne de compte » s'agissant de questions financières ou encore de « l'honneur » dans l'expression « sens de l'honneur », elle-même appelée par « être en honneur », dont Ponge déplore la « dérision » actuelle au profit, la proximité phonique aidant, de « odeur ». Un lien s'établit entre les choix d'expression(s) d'une société et son état moral et la réactivation de ces mêmes expressions par le poète et sa volonté de rétablir, dans une certaine mesure, cet ordre moral. Il faut toutefois noter l'ambiguïté du propos quant à la notion de « qualité » développée à la fin du paragraphe mais évoquée et soulignée d'emblée dans la très classique expression « personnes de qualité ». Une vision aristocratique se fait jour ici qui, si elle prend ses distances avec le préjugé du sang bleu (en égratignant au passage les surréalistes), n'en demeure pas moins attachée à la dimension physique (virile) qu'elle pouvait avoir, celle-ci préférée de façon ambiguë à l'apport de Freud : la parenthèse prétend nier ce que Ponge affirme pourtant. La suite du texte s'attache à montrer la difficulté supérieure de l'écrivain confronté aux signes et la gravité des enjeux qui en découlent, selon le second sens du mot « fortune » qui est plutôt ici une « infortune » :

« Cette idée, que l'incidence humaine de la manipulation des signes verbaux est plus grave que celle de tous autres signes, sans doute les peintres la contesteraient-elles (vous êtes orfèvre, Monsieur Josse !) et il m'est arrivé d'en discuter avec Braque, dont il est aisé pourtant de remarquer, et il me l'a concédé, qu'il a senti le besoin de noter *par écrit* ses « pensées », d'éprouver les difficultés particulières à ce métier-là (*métier* signifiant, à l'origine, à la fois ce que vous savez et besoin) ; d'en éprouver, en quelque façon, l'infortune, la relative infortune.

Car les *dicts* (*dicta*), qui sont ce que nous avons à faire, ont à la fois l'infortune et le mérite d'être faits des signes mêmes qui sont, à chaque instant, dans la bouche des hommes, employés à toute occasion, et sous la plume de (les dieux savent) quels « auteurs ». Beaucoup plus employés, on me le concédera, que les lignes et les couleurs,

⁴⁹⁶ Ibid., p. 715.

et cela pour la raison même qu'ils se transforment beaucoup plus rapidement en idées et servent, de ce fait, *à toutes besognes.*»⁴⁹⁷

Si Ponge, dans la première parenthèse, s'applique ironiquement une réplique empruntée à Molière mais devenue proverbiale pour atténuer ce que pourrait avoir de prétentieux son discours, il s'agit néanmoins de souligner la difficulté particulière attachée au matériau du poète que la convocation du double sens de « métier » renforce : Braque éprouvant le « besoin » de recourir à l'écriture fait véritablement un « métier ». Cette difficulté particulière au matériau verbal, Ponge la décrit en des termes semblables à ceux rencontrés dans les *Proèmes* : contrairement aux « lignes » et aux « couleurs », les mots sont prostitués non seulement par leur usage quotidien mais également par nombre d'écrivains que le terme « auteurs » placé entre guillemets désigne ironiquement. Les « signes » linguistiques ont la fois le « mérite » et l'« infortune » d'être significatifs et donc d'être « rapidement » recouverts par les « idées » qui occultent leur matérialité première. Aussi, l'expression finale « à toutes besognes », soulignée par l'italique, mêle indistinctement la vulgarité des usages quotidiens et une certaine littérature peu soucieuse d'un matériau qu'elle soumet au culte de l'idée. Cette supériorité de l'activité d'écriture, et ce malgré tout le mérite que Ponge accorde au travail pictural d'artistes avec lesquels il se trouve dans une grande proximité, s'exprime exemplairement à la fin du texte « E. de Kermadec », en guise de conclusion ironique :

« Eh bien, je voudrais lui dire que sa peinture, pour ce qui est de l'expressivité symphonique, me rappellerait plutôt (pour moi, c'est le plus haut éloge que j'en puisse faire) les madrigali ou certains récitatifs à plusieurs voix de Monteverdi. Distribués à plusieurs voix féminines et masculines, violentes et suaves tout à la fois : une cruauté, une hardiesse, un humour, une tendresse toujours paroxystiques mais toujours élégantes... Ah ! mon admiration pour de tels chefs-d'œuvre est si vive que mon insuffisance à la dire va, de honte, me clore la bouche... »

*J'aurais, pourtant, voulu dire enfin pourquoi les véritables « sommets » sont là, parce que le Verbe y est, ce que jamais musique-seulement-instrumentale ni peinture ne pourront jamais atteindre. Parce que les mots n'y sont pas, elles auront beau faire, leurs écritures ne signifieront jamais rien... Mais voilà aussi pourquoi musique ou peinture me plaisent si fort ! Parce qu'elles me reposent, si j'ose dire, de ma damnation et de mon mérite, qui est de vouloir, à tous risques, affronter directement les significations. Qu'on me pardonne, si je n'y ai pas réussi. »*⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ AC, OC II, 716-717.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 725.

Le premier paragraphe, pour faire l'éloge de la peinture de Kermadec, établit une comparaison ou équivalence avec la musique de Monteverdi à propos de laquelle Ponge ne tarit pas d'éloges : les qualités énumérées, dans un paradoxe tout pongien, relèvent de la contradiction manifeste mais dont l'art du musicien, comme celui du peintre (et de l'écrivain Ponge) est de les marier dans l'harmonie symphonique. On voit d'ailleurs, une fois de plus, à quel point l'« humour » participe de la perfection du chef-d'œuvre. Mais la dernière phrase, introduite par les points de suspension et l'interjection, donne à lire ou à entendre une toute autre musique, qui est celle de l'ironie : l'humilité de l'écrivain, qui avoue son impuissance à jamais exprimer son « admiration » et conséquemment le silence auquel le contraignent de telles œuvres, est toute feinte et les points de suspension censés traduire la manifestation de son silence admiratif laissent pourtant place à un dernier développement qui prend le contrepied des déclarations de Kermadec⁴⁹⁹ et vise à rendre tout son mérite au poète et la primauté au « Verbe » et à l'art difficile et exigeant qui lui est attaché. Le terme « sommets », placé ici entre guillemets, reprend ainsi le langage de Kermadec mais pour inverser, si l'on peut dire, ces sommets au profit de l'art littéraire. Et, de fait, musique et peinture sont envisagés ironiquement comme simples loisirs qui « reposent » d'une activité autrement plus héroïque, celle de mener guerre contre les « significations ». La dernière phrase du second paragraphe place le poète dans une posture d'infériorité qui n'est pas sans rappeler celle du premier texte des *Douze petits écrits* (« Excusez cette apparence de défaut...) mais l'énonciation laisse planer l'ambiguïté : il y a une différence en effet entre le « je ne saurai jamais m'expliquer » des débuts et le « si je n'y ai pas réussi » qui prend à témoin le lecteur seul juge et garant de son pouvoir d'expression et laisse ainsi entendre, au moins dans une certaine mesure, la réussite d'une telle gageure.

⁴⁹⁹ Juste avant ce passage, Ponge rapporte des propos de Kermadec selon lequel « la peinture, recherchant son propre langage, peut atteindre aux mêmes sommets que la poésie ou la musique. » (ibid., p. 724).

TROISIEME PARTIE

De l'esthétique à l'éthique : la morale de l'ironie

Dans leur *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*⁵⁰⁰, Gérard Farasse et Bernard Veck, reprenant un mot-valise de Miche Deguy, évoquent la « poétique » de Francis Ponge. Ce mot on ne peut plus pongien, par l'intrication qu'il implique entre deux discours ou deux postures, rend compte ainsi d'une pratique qui mêle indissolublement l'acte poétique et l'action morale, l'esthétique et l'éthique. Position originale par rapport au milieu littéraire qui est le sien, celui de Valéry et des surréalistes, et qui s'affirme dès les premiers développements de l'œuvre. Déjà la note rédigée à la bibliothèque Sainte-Geneviève en 1917, alors que Ponge a dix-huit ans, s'érigeait violemment contre une « société hideuse de débauche » dont le langage, sans être explicitement désigné, sert à couvrir la honte des instincts les plus vils des hommes. Ce constat implacable tient évidemment aux « déterminations premières » de Ponge et notamment à son éducation protestante. Mais il s'enracine aussi dans son expérience personnelle qui le mènera progressivement à la « prolétarisation » et donc à vivre de l'intérieur les brimades, la misère et les injustices de cette société. On a vu à quel point, dans les *Proèmes* mais également dans les premiers textes des années 1920, la dénonciation de cette société passait avant tout par la dénonciation d'un certain état de la langue et des mots, révélateur infailible de l'état esthétique, politique et moral de ladite société. Moment essentiellement négatif qui consistera à défigurer ce « beau langage » d'un « coup de style » mais qui énonce déjà la possibilité d'une transformation de la société par la transformation des paroles et qui se veut un modèle possible, un travail de « suscitation » comme il le dira en 1944, dans la quatrième des « Pages bis » :

« 1° Il faut parler ; 2° il faut inciter les meilleurs à parler ; 3° il faut susciter l'homme, l'inciter à être ; 4° il faut inciter la société humaine à être de telle sorte que chaque homme soit.

Suscitation ou surrection ? Résurrection. Insurrection. Il faut que l'homme, tout comme d'abord le poète, trouve sa loi, sa clef, son dieu en lui même. Qu'il veuille l'exprimer mort et fort, envers et contre tout. C'est-à-dire s'exprimer. »⁵⁰¹

⁵⁰⁰ G. Farasse et B. Veck, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 81.

⁵⁰¹ PR, OCI, p. 211-212.

Cette détermination à ancrer la transformation des hommes et de la société par l'écriture sera une constante des conceptions éthiques pongiennes et ne sera pas entamée par l'engagement syndical mais surtout politique, bien au contraire. Si, dans *Le Grand Recueil*, la « Tentative orale » rappelle une dernière fois, en 1947, la similitude espérée des actions politique et artistique dans la transformation salvatrice de la société et qualifie le parti communiste de « parti magique », la déception et l'amertume, voire le découragement liés à la ligne dogmatique et rigide du parti qui nie la complexité de l'humain, s'expriment la même année dans *La Seine*, année de rupture avec le parti. Cette expérience ancrera de manière définitive la conviction que, pour qui s'inscrit dans une démarche d'écriture et plus généralement artistique, l'action « civique » et morale passe par l'art et singulièrement par l'écriture pensée comme subversion d'un « ordre » honni et potentialité de refondation d'un nouvel ordre moral, une nouvelle « loi ». Il serait cependant vain de chercher à établir le système éthique de Ponge, qui n'existe pas et a valeur essentiellement programmatique : il s'agit évidemment de morale (et non de moralisme) dont l'entreprise poétique dit avant tout la condition de possibilité et la (possible) direction à suivre. Dans la perspective qui est la nôtre, on s'attachera à considérer, à grands traits, comment humour et ironie participent de ces enjeux éthiques de l'œuvre.

III. 1. Une éthique à venir.

III. 1. 1. De la satire à l'homme de parole(s).

La première arme politique et morale de Ponge est, comme on sait, la satire. Le premier livre publié, *Douze petits écrits*, comporte une section – quantitativement la plus importante - intitulée « Quatre satires » et une autre, « Trois apologues ». L'ensemble confère au livre une dimension morale et éthique prépondérante, dans la mesure également où celle-ci est présente de manière

diffuse dans les autres textes. Cette veine satirique se poursuit d'ailleurs dans les années 1930 avec des textes qui trouveront place dans *Le Parti pris des choses* comme « R. C. Seine n° » et « Le Restaurant Lemeunier rue de la Chaussée d'Antin » qui constituent de véritables scènes de genre ou encore, en 1934, « Le Ministre » qui intégrera *Lyres*. Cette veine satirique, non négligeable, se subordonne pourtant à ce qui constitue aux yeux de Ponge l'essentiel, la corruption de la langue à partir de laquelle la situation sociale, politique et morale se constituent en « ordre honteux » et qu'exprime avec force le proème « Des raisons d'écrire » :

« Ô hommes ! Informes mollusques, foule qui sort dans les rues, millions de fourmis que les pieds du Temps écrasent ! Vous n'avez pour demeure que la vapeur commune de votre véritable sang : les paroles. Votre ruminant vous écœure, votre respiration vous étouffe. Votre personnalité et vos expressions se mangent entre elles. Telles paroles, telles mœurs, ô société ! Tout n'est que paroles. »⁵⁰²

Le lyrisme de ce passage sonne comme un avertissement à des hommes réduits à « des millions de fourmis », « écrasés » par un système capitaliste – industriel qui les dépossède d'eux-mêmes. Dans cette perspective, la formule finale induit une double lecture : dire « Tout n'est que paroles », c'est à la fois prendre acte de l'omniprésence de paroles corrompues qui se font le relais de l'idéologie dominante et faire dépendre de ces mêmes paroles, à condition d'être utilisées proprement, la possibilité d'une autre « société », d'autres « mœurs ». Mais avant les proèmes de la fin des années 1920 et des années 1930, un texte de 1926, non repris en recueil, témoigne des ravages occasionnés par la société industrielle dans la banlieue parisienne et, à partir de ce constat, pose explicitement la question de l'éthique. « Argenteuil. Gennevilliers. Colombes » se veut à la fois un constat implacable sur la défiguration du paysage engendrée par la laideur des friches industrielles et une tentative de proposition de reconversion. Le début du texte s'attaque à ce qui fait selon Ponge la particularité de ces paysages, à savoir leur vieillissement prématuré, preuve selon lui de leur absence d'intérêt :

« Terrains vagues de la steppe industrielle. Oasis de ferraille plus ou moins en forme encore : Ô des siècles de la camelote indices honteux !
Zone du nouveau-vieux sans intérêt.
Les habitations à bon marché s'écroulent.
Une onde ignoble coule entre des rives dévastées.

⁵⁰² PR, OC I, 196.

Déjà trop mémoire, trop déplein, trop déchassé »⁵⁰³

L'ironie du propos se marque d'emblée dans le décalage instauré entre les marques du lyrisme et un vocabulaire ouvertement satirique ou critique (« camelote », « honteux »). Il en est de même des métaphores qui forment un alliage détonnant entre un lexique de la nature et celui de l'industrie (« steppe industrielle », « oasis de ferraille »). Cette alliance entre deux ordres de réalités ou de discours antinomiques est encore marquée par la suite dans l'association paradoxale induite par la création lexicale « nouveau-vieux » ou encore par le choix de l'adjectif « ignoble » associé à un terme poétiquement très connoté comme « onde ». Dans la même perspective, les néologismes comme « mémoire » ou « déplein » soulignent le paradoxe d'une modernité au visage de l'après – catastrophe. On le voit, tout le propos, que l'on peut qualifier de lyrisme ironique, consiste ici à faire ressortir les paradoxes et contradictions d'un système où la logique productiviste, loin d'apporter bonheur et prospérité, opère une destruction accélérée de l'espace naturel et social. C'est face à un tel constat et dans un tel contexte que se formule ce qui se donne explicitement comme un projet « éthique » :

« Chers amis j'espère vous démontrer que les emmerdeurs et les oppresseurs ce ne sont pas les hommes, ce sont les choses. C'est la faculté d'invention, la faculté de découverte de l'homme qui est la cause de tous ses malheurs. C'est donc le règlement, et la direction, de cette faculté de l'homme qui doit être l'objet de *l'éthique* (si je puis me permettre sans rire cette expression).

C'est toute l'activité de l'homme qu'il faut dériver. »⁵⁰⁴

Le propos peut sembler de prime abord paradoxal, qui fait de la source de l'oppression subie non pas les « hommes » mais les « choses ». L'éthique, valeur proprement humaine, est ainsi déplacée de l'activité humaine vers le résultat de cette activité, c'est-à-dire l'arrangement des choses tel qu'il se donne à voir. Si le mot en lui-même fait l'objet d'une certaine réserve non dépourvue d'ironie, comme l'indiquent l'italique et surtout la parenthèse, c'est qu'il ne peut être considéré comme un simple concept, une abstraction philosophique coupée de la praxis, de l'action concrète de l'homme sur le monde qui seule valide sa pertinence à penser

⁵⁰³ THR, OC II, 1349.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 1351.

cette activité. De fait, fonder ou refonder une éthique consiste à partir de cet ordre réel des choses pour, en retour, repenser la place et le rôle de l'action humaine. Dans ces conditions, le rôle du poète est peut-être de contribuer à « dériver » cette activité en donnant, par preuves, une autre façon d'envisager les choses qui, au lieu d'aliéner l'homme, contribuent à sa libération.

Cette idée d'une refondation morale à venir toute entière contenue dans la langue des hommes et que l'écriture s'attachera à dévoiler et à reconfigurer se formule de manière exemplaire dans « L'Homme à grands traits », texte publié pour la première fois en 1951 mais dont la rédaction débute dès 1943 et constitue la réponse de Ponge à la fois aux malentendus engendrés par une interprétation sartrienne qui voit derrière *Le Parti pris des choses* la volonté secrète de voir l'homme disparaître et aux pressions plus ou moins appuyées de ses amis communistes désireux de le voir enfin traiter de cet homme nouveau qui constitue leur projet commun. En ce sens, il s'inscrit dans la continuité des « Notes premières de "L'Homme" »⁵⁰⁵ dont il constitue certes un prolongement mais aussi, nous semble-t-il, un recentrage, une réaffirmation de ce que sont les enjeux essentiels quant à la possibilité même d'un discours sur l'Homme. Si en effet un projet comme tel va à l'encontre des principes de l'œuvre et fera écrire à Ponge seulement des « notes premières », de « grands traits », c'est qu'il méconnaît l'instrument même qui porte ce projet, la langue, les « paroles » dont l'état actuel ne permet pas de l'exprimer, étouffé qu'il est par la multitude des discours idéologiques ou (et) humanistes dont les temps troubles et sombres de la guerre ont montré la faillite. La modestie du projet, dont les « Notes premières » disent par ailleurs la difficulté⁵⁰⁶, ne va pas sans une dimension parodique qui pointe les raisons de ces difficultés et en dessine l'issue.

« L'homme à grands traits » se présente en effet sous la forme du traité, comme le montrent les différents sous-titres ou chapitres qui le composent (« De la méthode », « De la symétrie, Des vibrations, De la perspective », « De l'infini »,

⁵⁰⁵ PR, OC I,223-230.

⁵⁰⁶ « L'homme est un sujet qu'il n'est pas facile de disposer, de faire sauter dans la main. Il n'est pas facile de tourner autour de lui, de prendre le recul nécessaire. Le difficile est dans ce recul à prendre, et dans l'accommodation du regard, la mise au point. Pas facile à prendre sous *l'objectif*. » (ibid., p. 227).

etc.) qui en accentuent le caractère docte et savant par leur tournure latine. Mais le lecteur se rend bien vite compte du caractère parodique de ce qui lui est présenté : la minceur du texte contraste en effet singulièrement avec ce que l'on attend habituellement du traité qui se doit, par définition, d'être complet. Cette visée critique s'introduit d'emblée dans le texte, dès la section initiale qui pose la question « de la méthode », en d'autres termes celle de l'adéquation du texte à son objet et dont la pertinence, objet d'indifférence et d'incompréhension à propos des « Notes premières », est ici renforcée par ironie à l'égard de son ami Paulhan qui est renvoyé à sa propre incompréhension :

« A peine eus-je écrit mes *Notes premières sur l'homme*, je les fis parvenir à plusieurs amis. Nulle réaction, sinon de Paulhan aussitôt celle-ci : « Tout ce que tu dis de l'homme, j'en suis enchanté...Enchanté, cela ne veut pas dire que je sois de ton avis, ni que je ne te trouve pas étonnamment simpliste. » Enchanté, étonnamment simpliste : Oui, car ce ne sont que les grandes lignes. Cela me confirme dans mon propos. Il n'y a plus qu'à persévérer. »⁵⁰⁷

Les mots critiques de Paulhan sont ici repris et assumés, par inversion ironique, comme des mots d'encouragement. Mais la parodie est sans doute, comme cela est très fréquent chez Ponge, déjà dans le titre, qui a une valeur presque oxymorique : peut-on en effet parler de « l'Homme » à « grands traits » ? Le texte est donc une sorte de petit traité des grands traits de l'homme ou encore : tracer de petits traits pour dire les grands traits de l'homme (« traits » étant contenu, à la lettre, dans traité). C'est qu'il s'agit pour Ponge d'aller à l'essentiel, qui se trouve précisément à la fin, là où le langage se prend lui-même pour objet : les deux dernières rubriques de ce petit traité s'intitulent donc significativement « De la bouche » (organe de la parole) et « Des paroles » qui lui est étroitement liée en ce qu'elle reprend l'image de la bouche comme « salle des Gardes », gardienne de ce « temple du goût ». Le traité s'achève donc sur la section qui traite de ce qui permet précisément à l'homme de se connaître : le langage. L'homme pongien est donc avant tout un être de paroles, un être qui se constitue en tant qu'être par la faculté de parole(s). Or, paradoxalement, cette rubrique se trouve être la plus courte de ce court traité :

« Naturellement, comme d'une salle des Gardes, il en sort un continuel brouhaha : Paroles, Chansons...Le plus souvent, fort grossières, triviales. Soudain pourtant elles se

⁵⁰⁷ GR M, OC I, 616.

taisent : quand passe le seigneur du corps ; armé ou non, accompagné de sa femme ou non ; mais toujours taciturne et fier.

Silence ! car précisément le voici...un par un qui nous dévisage, puis signe. »⁵⁰⁸

Ponge coupe court aux paroles (la dernière phrase débute par une injonction sans ambiguïté : 'Silence !') car si elles constituent le propre de l'homme, elles n'en sont pas moins « le plus souvent, fort grossières, triviales. ». Ponge joue ici de l'ambiguïté du terme « corps » qui renvoie simultanément au corps des Gardes, en tant qu'ensemble homogène, « corporation » et au corps de l'homme, objet du présent traité. Il s'agit de jouer une parole contre les Paroles, le « seigneur du corps » contre les « Gardes », la sévérité du poète contre le flot incontrôlé des paroles inutiles. En empruntant les voies de la parodie, le texte souligne ainsi ironiquement le caractère dogmatique et prétentieux de tout discours constitué sur l'homme. Traiter de l'homme, c'est donc déjà s'attaquer aux discours totalisants (totalitaires ?) sur lesquels se fonde cette prétendue connaissance ; retrouver l'homme, c'est d'abord retrouver ce qui fait sa spécificité, sa qualité différentielle (les paroles) et en même temps questionner, surveiller et maîtriser ces paroles afin que puisse en sortir, si possible, un autre homme. Et c'est là sans doute le rôle le plus éminent du poète, qui « signe » (c'est le dernier mot du texte) cet anti-traité. A l'autorité usurpée des discours idéologiques et à la prolifération incontrôlée d'une multitude de paroles inutiles, le poète oppose et impose un silence nécessaire et la modestie d'une parole qui se contente de poser les premiers jalons d'un nouvel homme, à venir⁵⁰⁹, non sans autorité. En ce sens, le poète se fait lui-même autoritaire et autorité pour contester l'autorité de tout discours. Contestation qui implique de convoquer, comme il est fait dans le texte, la multitude des discours (philosophique, politique, scientifique, religieux...) qui oblitèrent toute possibilité de connaissance renouvelée et de les révoquer et les

⁵⁰⁸ Ibid., p. 621.

⁵⁰⁹ « *L'Homme* est à venir. L'homme est l'avenir de l'homme. (...) « *Ecce homines* » (pourra-t-on dire plus tard...) ou plutôt non : *ecce* ne voudra *jamais* rien de dire de juste, ne sera jamais le mot juste. Non pas *vois (ci)* l'homme, mais *veuille* l'homme. » (« Notes premières de "L'Homme" », *ibid.*, p. 230). Il est par ailleurs significatif que, dans *Le Grand Recueil*, « L'Homme à grands traits » soit immédiatement suivi du « Prologue aux questions rhétoriques » dont on a vu qu'il allégorise une posture ironique à l'égard de la tradition rhétorique. Les deux vont pour ainsi dire de pair(e) et le « prologue » comme les « grands traits » disent seulement l'essentiel d'un quelque chose à venir.

remodeler selon un processus dont la finalité serait de mettre au jour une « loi » de l'homme, une façon d'être au monde débarrassée de toute forme d'aliénation.

III. 1. 2. « ironiser » et « refaire ».

Cette volonté de déjouer et dénouer toutes les impostures et tous les mysticismes (littéraires et idéologiques) qui nuisent à l'équilibre et à la santé de l'homme s'exprime de manière très marquée durant les années de guerre, au moment où le nazisme étend sur l'ensemble de l'Europe ses forces de mort. Ces années qui font vaciller le monde sont aussi celles qui voient l'œuvre de Ponge prendre un tournant décisif avec les textes de ce qui deviendra plus tard *La Rage de l'expression*. Mais elles suscitent également tout un travail de réflexion et d'introspection qui se lit dans les « Pages bis » (dialogue avec Camus sur l'absurde, l'écriture et la philosophie, le rôle de l'écrivain) et dans les deux « Méditations nocturnes ». C'est dans ces dernières que se formulera la nécessité de la posture ironique comme condition de renouvellement de l'ordre social et moral :

« Il y a la perfection stupide de la grue, et l'originalité vicieuse des singes, et des hommes, qui n'ont pas fait le monde, mais qui montrent (à travers les barreaux de la cage) des expressions, des paroles, des gestes révélateurs de leur aptitude à le comprendre (à l'ironiser) et par conséquent à le défaire, à le refaire, à le modeler à leur guise un jour. (Souris, curé, plate salope !) »⁵¹⁰

L'ironie se présente bien ici comme le premier pôle d'un processus dialectique qui vise, d'un côté, à « défaire » « le monde », c'est-à-dire l'ensembles des représentations qui en modèlent notre perception et, de l'autre, à le « refaire », le (re) « modeler ». L'adjectif « vicieuse » qui qualifie cette « originalité » proprement humaine évoque toute la ruse nécessaire à ce projet de déconstruction tandis que le groupe nominal qui clôt le passage (« un jour ») souligne une réalisation programmatique, à venir. Le verbe « ironiser », donné comme synonyme de

⁵¹⁰ « Première méditation nocturne », NNR, OC II, p. 1179.

« comprendre », implique une action, une praxis qui fait de la compréhension (à la fois appréhension par la connaissance et inclusion, incorporation, intériorisation) du monde en même temps une possible transformation. La parenthèse finale, quelque peu énigmatique, semble s'inscrire dans la tonalité particulièrement déiphobe du texte en interpellant le « curé » en des termes orduriers mais, par la même occasion, en l'invitant à sourire : manière peut-être de moquer la conception chrétienne du monde mais sans doute davantage l'indication d'une méthode, d'une attitude générale face à la tragédie de l'existence qui est aussi celle du langage :

« Chaque mot, chaque idée, chaque chose est une sorte de nœud mouvant, de remous insondable : cela une fois compris, il faut retomber sur ses pieds et *faire* en souriant ce que l'on a à faire sur son barreau de l'échelle.

Il faut se placer à un certain point de vue ; *entre* ceci et cela, choisir son niveau. Alors tout devient équilibré, facile.

Or quel est le but d'un animal naturellement fou ? — des mœurs d'équilibre. »⁵¹¹

Face à la folie inhérente à l'animal-homme et au « remous insondable » du logos, la recherche de « mœurs d'équilibre » doit se faire « en souriant ». Si le rire est le propre de l'homme, il peut donc d'une certaine façon participer à la fondation de ce « nouvel humanisme » que Ponge appelle de ses vœux, et ce au cœur même de la tragédie. À cet égard, il est sans doute significatif de voir qu'en 1950, à la fin de la Nioque de l'avant-printemps, Ponge, dans la note qu'il intitule « Déclaration, condition et destin de l'artiste », prend pour modèle d'illustres humanistes eux-mêmes peis dans la tourmente de l'Histoire pour exprimer cette importance du rire ou du sourire. L'artiste

« Doit transcender les partis philosophiques et religieux (Rabelais, Montaigne, vers 1530-1550 : non protestants, non abattus par les troubles : souriant ou riant). »⁵¹²

Le recours aux exemples de Rabelais et Montaigne durant la période trouble des guerres de religion est l'occasion d'éclairer un positionnement qui est un au-delà de toute prise de position : le sourire ou le rire comme antidote au tragique de l'Histoire implique un optimisme qui « transcende » les logiques partisans. Ponge est revenu du communisme et la seule valeur demeure l'art : certes pas l'art pour l'art mais, plus politique (éthique) que jamais, l'art comme condition de

⁵¹¹ Ibid., p. 1180.

⁵¹² NAP, OC II, 982.

renouvellement, de recréation de nouvelles valeurs humaines par la récréation de l'homme.

Ce projet d'un homme nouveau que Ponge appelle de ses vœux et dont la refondation suppose le refus des systèmes de pensée explicatifs du monde dans lesquels il se trouve enfermé et corseté, assigné à une place qui n'est pas la sienne peut se lire déjà dans « La forme du monde », texte écrit en 1928 qui exprime avec ironie et humour ce rejet de toute vision ou explication totalisante du monde et, à ce titre, mérite (et exige) d'être cité dans sa totalité :

« Il faut d'abord que j'avoue une tentation absolument charmante, longue, caractéristique, irrésistible pour mon esprit.

C'est de donner au monde, à l'ensemble des choses que je vois ou que je conçois pour la vue, non pas comme le font la plupart des philosophes et comme il est sans doute raisonnable, la forme d'une grande sphère, d'une grande perle, molle et nébuleuse, comme brumeuse, ou au contraire cristalline et limpide, dont comme l'a dit l'un d'eux le centre serait partout et la circonférence nulle part, ni non plus d'une « géométrie dans l'espace », d'un incommensurable damier, ou d'une ruche aux innombrables alvéoles tour à tour vivantes et habitées, ou mortes et désaffectées, comme certaines églises sont devenues des granges ou des remises, comme certaines coquilles autrefois atténuées à un corps mouvant et volontaire de mollusque, flottent vidées par la mort, et n'hébergent plus que de l'eau et un peu de fin gravier jusqu'au moment où un bernard-l'ermite les choisira pour habitacle et s'y collera par la queue, ni même d'un immense corps de la même nature que le corps humain, ainsi qu'on pourrait encore l'imaginer en considérant dans les systèmes planétaires l'équivalent des systèmes moléculaires et en rapprochant le télescopique du microscopique.

Mais plutôt, d'une façon tout arbitraire et tour à tour, la forme des choses les plus particulières, les plus asymétriques et de réputation contingentes (et non pas seulement la forme mais toutes les caractéristiques, les particularités de couleurs, de parfums), comme par exemple une branche de lilas, une crevette dans l'aquarium naturel des roches au bout du môle du Grau-du-Roi, une serviette-éponge dans ma salle de bains, un trou de serrure avec une clef dedans.

Et à bon droit sans doute peut-on s'en moquer ou m'en demander compte uax asiles, mais j'y trouve tout mon bonheur »⁵¹³

Ponge présente ironiquement sa vision du monde comme déraisonnable, une « tentation » et une dérive de son « esprit » mais au lieu de la donner, il ménage d'abord un long suspens en énumérant de façon pléthorique un ensemble de théories et systèmes explicatifs du monde, certains historiquement avérés ou faisant référence à un auteur particulier, d'autres paraissant plus fantaisistes mais dont la juxtaposition fait ressortir les contradictions et donc les annule les uns par rapport aux autres, qu'il s'agisse du cercle de Pascal, de la ruche du Rêve de

⁵¹³ PR, OC I, 170-171.

D'Alembert, de la correspondance médiévale entre macrocosme et microcosme ou de la sphère de l'astronomie antique ou encore, de façon plus étrange, de la grande perle molle à laquelle Michel Collot prête une « allure surréaliste »⁵¹⁴. La poétique du parti pris et le souci de la qualité différentielle qui en est le fondement prennent l'exact contrepied des prétentions des grands systèmes explicatifs en même temps qu'ils disent l'humilité d'une démarche, soulignée ici par le caractère dérisoire des exemples choisis, qu'il s'agisse de la « branche de lilas », de la « crevette », de la « serviette-éponge » ou encore du « trou de serrure ». Et de la même manière qu'au début du texte Ponge donnait ironiquement raison aux « philosophes » et autres concepteurs de systèmes, la fin du texte leur accorde ironiquement le « bon droit » d'ironiser sur sa propre conception du monde, fruit d'un esprit en proie à la folie. Cette apparente auto-dévaluation souligne une éthique du « bonheur » fondée sur l'attention et la considération accordées à la contingence et à la discontinuité des choses telles qu'elles se présentent dans la quotidienneté de l'existence.

L'écriture se nourrit donc aux sources les plus communes, voire les plus triviales de la réalité pour nourrir à son tour l'homme et lui incorporer ces nouvelles valeurs qui assureront la rédemption des choses dans son esprit et donc la sienne propre. En ce sens, chaque texte-objet réalise une révolution en acte qui donne sa « leçon » morale et opère une « réparation » (entendue à la fois comme le dédommagement d'une injustice envers l'objet et un nouveau fonctionnement de celui-ci) qui est en même temps, par son fonctionnement verbal, une réconciliation avec la langue et donc le monde. Le « poète » et les artistes en général sont des « mécaniciens » enfermés dans leur « atelier » qui prennent le monde en réparation, « comme il (leur) vient », « par fragments »⁵¹⁵. Cette vision humoristique de l'artiste en « réparateur », qui revient maintes fois, est donc théorisée dans « Le murmure » où Ponge s'attache à singulariser la démarche artistique qui ne saurait s'assimiler à une activité culturelle, au sens sociologique du terme. Cette dernière en effet s'inscrit dans un manège social qui creuse les appétits sans les combler, véritable « bazar » sous la coupe des « intérêts

⁵¹⁴ Cf. la notule qu'il consacre à ce texte et à laquelle nous empruntons ces informations, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, p. 966.

⁵¹⁵ « Le murmure (condition et destin de l'artiste) », GR M, OC I, 627.

mercantiles »⁵¹⁶. La véritable œuvre d'art, telle que la conçoit Ponge, s'adresse à cette part irréductible de l'humain (« Part animale peut-être...ou divine, je le veux bien... »)⁵¹⁷ et prend à contre-pied la conception habituelle du loisir comme simple divertissement pour lui substituer, au sens de l'*Otium* des Latins, une conception plus profondément inscrite dans notre existence et suffisante à combler notre désir car elle est un « dépouillement », un « antidote » qui « ravisse et comble d'un coup l'homme entier, le trouble et le rassoie dans son milieu naturel, l'en affame et l'y nourrisse, et à proprement parler le récrée »⁵¹⁸. Récréation et récréation : l'œuvre d'art – tableau, « poème » ou autre – scelle ce qu'habituellement nous séparons, mêlant divertissement et instruction. Produit spécifiquement et éminemment humain, activité à la fois originale et originelle, l'objet d'art scelle la réconciliation de l'homme avec lui-même et avec le monde. Ponge élabore ainsi une sorte d'anthropologie historique qui donne le primat à l'*homo aestheticus* sur toute autre conception de l'esprit humain. D'où la distinction appuyée entre les artistes et les « intellectuels », les uns travaillant dans l'ombre de leur atelier à un nouvel homme et les autres, dans l'agitation, le maintenant dans le manège des « idées » :

« C'est l'homme lui-même, devenu sa propre dupe, qui décide abusivement de son sort, selon les idées qu'il se fait. Il s'en trouve, comme en constant état d'ébriété intellectuelle, conduit quelque part hors du monde, sur je ne sais quel échafaudage...Mais pourquoi dire échafaudage ? Echafaud peint mieux ce que c'est ! »⁵¹⁹

Humour féroce à l'endroit des idées et des écrivains bateleurs qui les colportent et qui donne, rétrospectivement, une autre coloration à la critique en règle qu'elles subissent dans « My creative method » : il ne s'agit pas seulement de faire de leur neutralisation une condition d'existence de l'œuvre d'art mais bien, en ce contexte d'après guerre, de celle des hommes. De fait, tous les écrits sur l'art qui se développeront à cette époque et par la suite, et particulièrement ceux consacrés aux artistes dont Ponge se sent le plus proche, se présenteront aussi comme autant

⁵¹⁶ Ibid., p, 622.

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ Ibid.

⁵¹⁹ Ibid., p. 626.

de manifestes éthiques qui engagent davantage encore que l'artiste l'homme moral derrière ses œuvres, élevées paradoxalement au rang de combat sacré⁵²⁰.

Cette considération de l'activité artistique comme avènement d'une nouvelle civilisation sera de plus en plus prégnante dans le discours pongien. Mais elle ne conduit jamais à une dogmatisation des valeurs : c'est ce que réaffirme avec force, en 1952, ce manifeste qu'est « Le monde muet est notre seule patrie ». Dans ce texte, Ponge prend acte du caractère cyclique des civilisations et des formes. De fait pour lui, ériger les nouvelles valeurs découvertes en dogme, comme le font les classiques, serait immanquablement signer leur déclin :

« Ainsi, plutôt que d'aboutir FATALEMENT à la catastrophe, ABOLIRONS-NOUS IMMEDIATEMENT LES VALEURS, en chaque œuvre (et en chaque technique), DANS LE MOMENT MÊME QUE NOUS LES DÉCOUVRONS, ÉLABORONS, ÉLUCIDONS, RAFFINONS. C'est la leçon par exemple, en poésie, de Mallarmé. C'est d'ailleurs le fait de tous les grands chefs-d'œuvre et ce qui les rend éternellement valables ; LES SIGNIFICATIONS, comme dans le moindre OBJET ou la moindre PERSONNE, y étant BOUCLÉES À DOUBLE TOUR, rien ne les empêche de toujours *sonner l'heure*, l'heure sérielle (celle de l'Enfer, *ou* du Paradis). »⁵²¹

Les notions fondamentales qui définissent ce double mouvement d'élaboration et d'abolition des valeurs sont, à la manière d'un manifeste, fortement accentuées par les capitales. Mais un tel mode de formulation est en lui-même dogmatique. Un tel procédé doit donc se lire également comme un discours parodique qui mine l'aspect péremptoire des formules en mimant les « déclarations capitales » des « plus grands publicistes mondiaux »⁵²² évoqués au début du texte et, du coup, abolit les idées au moment même où elles s'énoncent, ce que vient confirmer la prétérition :

« Nous ne voulons pas dire ce que nous pensons, qui n'a probablement aucun intérêt (on le voit ici). »⁵²³

⁵²⁰ Cf. à propos des dessins de Braque : « (...) ces pages d'étude où s'inscrivent toutes vives les péripéties du combat avec l'ange, enfin ces communiqués quotidiens de la guerre sainte... » (« Braque-Dessins », AC, OC II, p. 584). Ce lien entre esthétique et éthique est affirmé dès le texte liminaire qui ouvre L'Atelier contemporain : « Aussi bien, les chocs émotifs ressentis au contact de cette espèce d'hommes, observés "à l'œuvre" et dans leurs comportements quotidiens, tant éthiques qu'esthétiques, m'obligeaient-ils, de toute nécessité et d'urgence, à en obtenir, si je puis ainsi dire, raison. » (ibid., p.565).

⁵²¹ *Méthodes*, OC I, 630.

⁵²² Ibid., p. 629.

⁵²³ Ibid., p. 631.

Les valeurs morales, comme la rhétorique, comme la « poésie », se développent selon processus où leur refondation signe leur abolition, en un mouvement sans cesse recommencé. La morale est toujours à réinventer. Mais pour prendre pleinement la mesure de tels enjeux, c'est au *Malherbe* qu'il faut ici se référer. Dans le développement daté du 31 décembre 1954, Ponge s'inquiète de ce qu' « Aragon et sa séquelle », dans le contexte politique européen et mondial, pourraient apparaître comme « les conformateurs d'un nouvel humanisme (totalitaire) », d'un « nouveau totalitarisme, un nouveau dogmatisme »⁵²⁴. Inquiétude d'autant plus grande qu'il mesure ce qu'il a de « commun avec eux », notamment à partir de la lecture qu'il a pu faire de la préface d'Aragon aux Poèmes Politiques d'Éluard :

« Il semble qu'eux aussi se rendent compte que la révolution spirituelle doit se faire actuellement, dans une certaine mesure, *contre* Rimbaud, Baudelaire et le surréalisme. »⁵²⁵

C'est par rapport à cette proximité problématique que Ponge mesure le danger pour lui d'apparaître à son tour comme « responsable d'un dogmatisme, qui triompherait »⁵²⁶. Et c'est par rapport à un tel danger que se formule dans les pages qui suivent ce qu'on pourrait appeler, en termes marxistes, un dialectique du oui et du non qui fait ressortir sa différence à travers les ressemblances :

« *Oui*, nous travaillons à une nouvelle raison, mais *non*, ce n'est pas celle qui nous est ordonnée par Marx, ni Hegel.

Oui, nous marchons contre (et avec) Baudelaire, Nietzsche et Rimbaud, mais *non* en faveur du retour aux anciens genres (sonnets, odes, etc.) ; contre Aragon et la poésie tsariste.

Oui, nous travaillons à un renouvellement des esprits, mais *non* en ce qui concerne leurs rapports sociaux (si, quand même) : plutôt, en ce qui concerne leur rapport avec le monde muet.

Oui, nous travaillons à une nouvelle conception de l'homme par l'homme, mais *non* selon la vieille idée d'une suprématie ou précellence quelconque de l'homme sur les autres espèces.

Oui, c'est l'homme de l'*objeu* que nous préparons, et *non* l'homme d'un nouveau dogme. »⁵²⁷

La succession des « oui » et des « non », soulignée par l'italique, indique à la fois la communauté d'objectifs qui le lie Aragon et aux siens et marque en même temps sa

⁵²⁴ PM, OC II, 122-123.

⁵²⁵ Ibid., p. 123.

⁵²⁶ Ibid.

⁵²⁷ Ibid., p. 124.

profonde divergence quant aux moyens d'y parvenir. L'arme anti-dogmatique est ici l'objeu - seule notion placée en italique - dans la mesure où, nous l'avons vu, il transcende les significations en manifestant un fonctionnement, « ironique et tonique à la fois ». C'est dans cette perspective que s'énonce la seconde séquence de cette dialectique :

« *Oui*, nous entrerons dans un nouveau Paradis, mais *non* un Paradis de l'Homme, plutôt au Paradis (ou aux Jardins) des Raisons adverses, au *Paradis de la Variété*, du Fonctionnement, du Libre et Virtuose jeu, de la Jubilation (Etrusque), de la Gambade, de la Danse, de la Saltation Universelle (de la Bouffonnerie – au sens shakespearien, celui de la *Tempête*, du *Songe*, de *La Nuit des Rois* – universelle).

Oui, *la Raison à plus Haut Prix* (oui Malherbe, Horace, La Fontaine, Rameau, oui Cézanne, Mallarmé, Seurat, Satie, Lautréamont, R. Roussel, Marcel Duchamp, Ravel, Stravinsky, Picasso) oui Parade, oui l'ironisation du Musée de l'Homme (par Picasso).

Oui, les Bons Maîtres (ceux-là), non les Mauvais (de Ronsard à Michaux). »⁵²⁸

La dialectique du oui et du non lie indissolublement la part positive de création de nouvelles valeurs et la négativité attachée au rejet de ceux qui représentent la dogmatisation et le conservatisme. Ce rejet est ici bel et bien pensé, à travers l'exemple du travail accompli par Picasso à l'égard de l'histoire de l'art, en terme d'ironie mais la parenthèse indique qu'il est envisagé comme un exemple ou un modèle et ce qui vaut pour lui vaut pour toute démarche digne de ce nom, y compris donc celle de Ponge. On peut dès lors comprendre la résurgence du modèle shakespearien et de la figure ironique du bouffon, si importants dans les débuts de l'œuvre. L'ironie est à la jonction du oui et du non, du pour et du contre : elle intègre toutes les tentatives esthétiques du passé et les dépasse vers la recherche de nouvelles valeurs. Cette relation ironique à toutes les formes constituées et instituées du savoir humain, que Ponge condense dans l'image du « Musée de l'Homme » et dont Picasso apparaît comme la figure modèle, s'exprime de façon plus explicite encore dans le texte qu'il consacre spécifiquement à ce peintre et permet de prendre pleinement la mesure d'une esthétique fondamentalement ironique :

« *La partition déjà écrite, c'est évidemment la nature entière telle que nous la laissait voir l'ancienne culture, ce sont tous les musées de toutes les civilisations humaines – et non seulement la Pinacothèque et la Bibliothèque universelle, mais tous les Musées de l'Homme, toutes les collections archéologiques, tous les Muséums d'histoire naturelle, tous les zoos d'animaux vivants, tout ce que Picasso, qui a tout lu et tout vu, s'est montré*

⁵²⁸ Ibid., p. 125.

le seul à pouvoir digérer, reproduire, recréer selon lui-même, sans aucun air de collègue ou d'érudition, pour son « Bon Plaisir », dans le « gai Savoir » selon Nietzsche, ou enfin dans ce que j'appelle l'« Objoie », c'est-à-dire l'orgasme auquel atteint tout système de signes parvenu, par un redoublement forcené de l'étreinte textuelle, au Septième Ciel, c'est-à-dire à ce certain point où il ne fait plus que se signifier lui-même. Oui, voilà bien le sommet où est parvenu, chaque fois qu'il l'a passionnément désiré, Picasso ! »⁵²⁹

La posture ironique universelle du créateur accompli le situe à la croisée de tous ces savoirs qui constituent la civilisation humaine et d'un désir singulier de le « recréer » selon une perspective résolument positive ; l'accumulation exprime ici à la fois la diversité de ces savoirs, empruntés aux différents champs de la connaissance, et leur caractère fossilisé, figé et empilé ; le double processus d'assimilation, de digestion de ce savoir et sa recréation qui fait du créateur un nouveau Créateur, un démiurge, permet de situer l'ironie dans une perspective dialogique de « compréhension », selon le terme employé dans la « Seconde méditation nocturne », et de restitution par le filtre d'une subjectivité érigée, pour parler en termes rimbaldiens, en « suprême savant » ; si dans un premier temps Picasso est envisagé comme « le seul à pouvoir digérer » la totalité de ce savoir, la référence finale à la notion d'objoie suggère pour Ponge une place qui n'est sans doute pas loin de celle du maître espagnol.

III. 2. De l'universelle ironie.

Cette même posture ironique universelle qui s'accomplit dans le « gai savoir » nietzschéen n'exclut cependant pas chez Ponge un certain sentiment tragique de la nature où les êtres et les choses sont envisagés comme autant d'« erreurs » issues, comme les rocs, d'un « aïeul énorme »⁵³⁰. Sentiment qui, dans une perspective résolument athée, entraîne une approbation de la nature, une

⁵²⁹ AC, OC II, 730.

⁵³⁰ PPC, OC I, 50.

glorification de ses différences et de sa variété. Cette dialectique entre tragique et acceptation ou vouloir vivre s'exprime exemplairement dans un texte de 1953 :

« Naturellement, cet être unique mais infiniment varié n'est pas Dieu, c'est le contraire de Dieu : c'est la faiblesse et le courage, le tragique et *l'ironique* universels. »⁵³¹

L'adjectif substantivé « ironique », placé en italique et en position de clôture d'un système binaire qui dit terme à terme « la faiblesse », « le tragique » et « le courage », « l'ironique », force en quelque sorte la langue pour dire une réponse ultime à ce tragique et à cette absurdité du monde. En ce sens, l'ironie, entendue comme concept philosophique et existentiel, est envisagée ici comme un vivre malgré tout, envers et contre tout⁵³². C'est cette dimension essentielle de l'ironie que nous esquisserons maintenant.

III. 2. 1. Le monde comme erreur et comme ironie.

Les notes intitulées « Errare divinum (est) », datées de 1954, permettent de préciser cette notion d'ironie universel. Ponge la relie à une autre notion tout aussi fondamentale dans la définition de l'éthique telle qu'il se propose de la redéfinir, celle de l'erreur universelle, qui va bien au-delà d'un discours anti-chrétien de rigueur. L'opposition à une explication religieuse et donc divine du monde s'exprime par le retournement ironique de la formule traditionnelle qui fait de l'homme le lieu pour ainsi dire éternel de l'erreur :

« « *Errare humanum...* », a-t-on l'habitude de dire, à quoi j'opposerais volontiers : « *Errare divinum* »... / (*Perseverare diabolicum*)

C'est la Puissance qui se trompe, et nous, nous tous (objets et êtres), créatures de cette puissance, supportons le poids de ces erreurs, qui en subissons les conséquences, puisque enfin c'est nous qui *sommes* à proprement parler (ou à vrai dire) ces erreurs.

⁵³¹ « Des étrangetés naturelles », *OC II*, 952.

⁵³² « J'imagine le monde comme un Paradis *perdu*, au sens de *devenu fou*, le Paradis transformé en Chaos anarchique, en prison, en enfer et chaque être s'étirant, ou au contraire se mettant en boule, se gigantisant ou se bibelotisant pour vivre *quand même*, malgré le coup de baguette qui a tout dérangé, qui a déclenché le désordre et la folie. » (ibid.)

Comme des enfants tarés.

Mais n'y a-t-il pas quelque *beauté* à cela ? Ou plutôt, si la *beauté* est quelque chose, si *beauté* signifie quelque chose, ne serait-ce pas cela ?

La beauté serait donc à la fois tragique et touchante, absurde (bizarre) et touchante. L'amour et la fraternité des créatures découlant aussi de cela. »⁵³³

Le retournement ironique, dès l'entame du texte, d'une formule langagière proverbiale en un autre proverbe qui exprime son opposé inverse ainsi les termes de la Loi, le jugement de Dieu en tant que source en jugement de Dieu en tant que cible. La seconde formule latine, placée entre parenthèses, conforte avec un humour corrosif ce retournement en faisant de l'œuvre de Dieu celle, ironique, du Diable. Au commencement était donc l'erreur, ou l'ironie, comme au commencement du texte était le diable dans le Verbe (le pro-verbe étant sa forme pour ainsi dire consacrée) et l'ironie proverbiale du poète. A partir de cette inversion proverbiale, c'est toute la logique de la création qui se trouve renversée par un déplacement de l'erreur de la toute-puissance créatrice vers la vérité de l'erreur créée et que souligne ici humoristiquement le jeu sur « sommes », à la fois copule qui exprime la réalité ontologique des êtres pris dans leur individualité et substantif pluriel exprimant la totalité de ces êtres, considérés dans leur globalité. Quant à la mise en concurrence des deux expressions figées qui se trouvent du coup réactivées, elles déplacent le discours de la vérité du côté de la créature, en tant qu'elle tâche de rendre sa propreté ou propriété au langage. D'où la dimension fondamentalement paradoxale de la beauté, logée au cœur de l'erreur, que Ponge feint de ne pas assumer jusqu'au bout : les questions oratoires et le recours au conditionnel à la fin du passage assurent au propos une tournure pseudo-hypothétique qui dissimule faussement un discours radicalement anti-créationniste. La deuxième partie de cet ensemble précise cette éthique de l'erreur assumée :

« Les infinies variétés d'erreurs de Dieu, ou de la Nature, ou de la Puissance, voilà ce que sont les choses et les créatures du monde.

Nous ne sommes pas autre chose. De là vient certaine satisfaction. Certain ébaubissement. Le comique. Le côté amusant, infiniment amusant, surprenant, étrange, bizarre de chacune de ces erreurs, de ces monstres.

La fraternité entre elles.

L'amour aussi bien.

La pitié

La charité

⁵³³ PE, OC II, 1016.

Le dédain (ou la colère) qu'elles éprouvent légitimement contre les dieux. entre elles
Seul le pouvoir infini d'erreur, la quantité infinie et la variété infinie d'erreurs est en quelque façon *admirable*. »⁵³⁴

Si dans le premier passage, énumérant les qualités propres à la beauté paradoxale de la créature, Ponge insistait sur la part « tragique » ou encore « absurde » de l'existence de tout être ou objet, ce second passage renverse les termes du débat et en souligne davantage la part positive : le tragique se mue en « comique » et ce qui pouvait être « touchant » devient « infiniment amusant ». Comme dans « Des étrangetés naturelles », le tragique appelle par compensation l'ironique mais qui est ici moins une posture de défi à une situation contraignante qu'un état d'être ou plutôt une disposition d'esprit, celle du poète dans son rapport au monde. L'ironique universel se double ici, pourrait-on dire, d'un humoristique universel. L'esthétique du parti pris, qui s'attache à dégager la qualité différentielle des choses et des êtres en faisant de l'ironie et de l'humour des constantes de l'écriture trouve un fondement éthique dans la réponse et le regard amusés du sujet face à l'infinie variété des manifestations du tragique existentiel. C'est en quelque sorte ce que condense la dernière phrase qui se présente comme une vérité proverbiale. L'insistance du terme « infini » pour qualifier le monde des accidents associé au restrictif « seul » exclut la divinité (objet de dédain et de colère) et déplace la religiosité vers ces erreurs : le jeu sur l'adjectif « admirable », souligné par l'italique, conjoint l'esthétique et l'éthique. L'ensemble des erreurs de la nature est admirable, en ce qu'elles incarnent, chacune dans leur spécificité, la véritable beauté et, au sens étymologique et primordial, elles peuvent, contrairement à Dieu, être admirées, parce que seules visibles, donnant preuve de leur existence par leur erreur même. La dernière partie du texte fonctionne comme la conclusion de ce qui se présente comme un véritable, bien que modeste, anti-système :

« *L'Harmonie des Erreurs* de la divinité : voilà le monde, le *fonctionnement* du monde. Le Monde que nous connaissons ne serait donc pas – selon Leibniz – le meilleur des mondes possibles. Il y aurait seulement à constater que les erreurs se compensent ou s'harmonisent, de façon à fonctionner. »⁵³⁵

⁵³⁴ Ibid., p. 1016-1017.

⁵³⁵ Ibid., p. 1017.

L'allusion toute voltairienne à la monadologie de Leibniz telle qu'elle a été raillée dans *Candide* inverse le système du philosophe pour élaborer une conception du monde hautement paradoxale que résume l'oxymore « Harmonie des Erreurs ». Comme l'imperfection inhérente au texte n'empêche pas son « fonctionnement », c'est-à-dire son accès au statut d'objet, le monde constitué de l'infinie variété des erreurs accède à l'harmonie par le jeu compensatoire de ces mêmes erreurs.

Cette dimension ironique de la création, ou plutôt du créateur envers ses créatures s'exprimait déjà en 1933 et constitue la matière essentielle du texte « Torses et chefs sans cous, hauts larrons de verdure » consacré à la situation particulière des végétaux :

« Voici des appareils d'une invention et d'une organisation merveilleuses, mais leur disposition à la surface du globe est laissée au gré du vent qui porte ici ou là les graines d'où ils auront dû se développer. Quelle dérision, ou quelle insolente gageure ! (...). Tout se passe en réalité comme si la nature se désintéressait de ses créatures une fois produites et les abandonnait sans souci de leur destinée, après avoir placé toutefois en chacune d'elles une volonté de vivre qui lui fait imaginer dans le désespoir mille expédients, mille vains perfectionnements de son organisme. Quel esthétisme, quel superbe détachement ! Partout la douleur en conséquence, partout les passions ! En vérité, nulle créature n'adore son créateur. Mais si quelques-unes qui nous sont parentes par je ne sais quelle complication extrême de leur nature se font un esprit fort de l'admirer, ce ne saurait être que pour son sadisme. « Eli ! Eli ! Lamma sabactani ! » Tout créateur n'est qu'un sadique, tentateur et bourreau. »⁵³⁶

Le vocabulaire employé ici celui-là même que Ponge reprendra dans « Des étrangetés naturelles ». Ce qui est vrai des végétaux l'est tout autant pour les autres créatures, Ponge généralisant imperceptiblement son propos à l'ensemble de la création : la même damnation ou indifférence et au « vivre quand même » du texte de 1953 répond ici la « volonté de vivre », comme au « tragique » répond ici le « désespoir ». La première exclamative pose, sur le mode de l'humour, l'alternative semblable à celle dont faisait état « Errare humanum (est) » : la dérision renvoie à l'ironie de la création tandis que l'insolente gageure désigne la posture ironique de la créature qui relève le défi de sa propre damnation. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la seconde exclamative : l'esthétisme fait écho à la beauté évoquée avec insistance dans « Errare divinum (est) » tandis que la louange au « superbe détachement » dont font preuve les végétaux comme les autres

⁵³⁶ NNR, OC II, 1069-1070.

créatures déploie avec humour son double sens : il s'agit de louer dans le même mouvement d'une part la distinction singulière à chaque être dans son effort pour se différencier esthétiquement et persévérer dans son être et, d'autre part, son « détachement » à l'égard de son créateur qui est aussi la conséquence du premier. D'où le propos violemment anti-religieux de cette note. L'admiration (autre terme repris plus tard), c'est-à-dire le culte religieux, est ici hypothétiquement prêté à certaines de ces créatures pour mieux dénoncer le goût masochiste des hommes pour le créateur « sadique » auquel ils prétendent devoir leur existence. L'expression « complication extrême » n'est pas sans évoquer une forme de maladie, de pathologie dégénérative et, de fait, la locution verbale « se font un esprit fort de » appelle une lecture ironique par antiphrase en se lisant au contraire comme la marque de la plus grande faiblesse d'esprit. De même pour l'expression biblique qui reprend textuellement le cri poussé par le Christ à Gethsémani (Mathieu, XXVII, 46) qui raille cette propension au tragique des hommes, seuls incapables de vivre selon la loi de leur propre damnation. La fin de la note accentue encore cette poussée (pour ainsi dire) anti-religieuse :

« Messieurs, je ne m'éloigne pas tant de mon propos qu'il vous semble. A cette différence en effet qu'ils n'ont pas droit à la parole et ne disent pas de naïvetés, à quoi ressemblent plus les arbres qu'à votre croix, chargée d'un innocent absurde ? – Sans doute, parce qu'ils sont foule, moins médiocrement significatifs et condamnés pour des abominations plus diverses, plus encore aux deux larrons... »⁵³⁷

L'adresse initiale n'est pas sans évoquer le cadre de la conférence rencontré dans « Le sérieux défait » et place le poète dans la position du donneur de leçons, à la jonction ambiguë entre science et morale mais dont la parole, du fait de cette ambiguïté même, feint de prendre acte d'une contestation de sa validité par l'auditoire pour mieux accentuer la charge anti-religieuse. Si ce qui distingue les hommes des végétaux est la faculté de parole et le droit d'en user, l'avantage des premiers est du moins de devoir s'en dispenser à bon escient : les « naïvetés » interdites aux arbres raillent la puérilité des constructions idéologiques et théologiques humaines, l'usage dévoyé de la parole au profit de l'élaboration masochiste d'un système destiné à perpétuer son asservissement. Quant au portrait dégradé du Christ en « innocent absurde », s'il permet de rapprocher la

⁵³⁷ Ibid., p. 1070.

situation des arbres de celle des hommes avec humour en se fondant sur la matière boisée de la croix, la question oratoire qui porte cette analogie vise là encore à les différencier au profit des premiers : contrairement à la croix des hommes, la matière végétale n'est pas dotée d'une charge symbolique trompeuse et ridicule et, rendant hommage à la « foule » innombrable qu'ils constituent, la réponse que donne Ponge à cette question lui rend pour ainsi dire justice en déplaçant ironiquement la comparaison, comme le suggèrent les points de suspension, vers les deux larrons anonymes qui accompagnaient le calvaire du Christ sur le mont Golgotha.

Cette relation fondamentalement ironique de la créature – erreur à son créateur ou plutôt au principe même d'un créateur transcendant la réalité admirable de ses manifestations erronées s'applique également aux manifestations culturelles qui lui sont vouées et, partant, à l'institution qui en sanctionne les rites. On trouve dans « La Pentecôte » un exemple significatif à cet égard qui prolonge par la même occasion la critique d'une divinité en soi :

« La Pentecôte
ou Malo pas vu

— Le Saint-Esprit descend sur les apôtres.

— Malo pas vu ! — Au contraire tout semble monter, tout vibre, se propage vers l'extérieur, centrifugement.

— Les prémices des moissons sont offertes à Dieu.

— Malo vu prémices moissons ; offertes à Dieu ? Oui, s'il vous plaît d'appeler ainsi cette vibration, ce rayonnement vers l'extérieur de toutes choses au grand soleil pendant les jours les plus longs de l'année.

— Mais, en réalité, offertes à Dieu signifiait que l'intérêt, le goût de la propriété, le souci du gain, tout au moins le souci de l'avenir portaient les Juifs à certaines pensées folles, à certains gestes incantatoires, complètement timbrés, pour conjurer le mauvais sort. Offertes à Dieu pour qu'il ne les prenne pas. Offertes à qui ne prend pas (et pour cause puisque ce « qui » n'est rien ni personne) pour que ce qui prend (la réalité, le mauvais temps, la pluie, l'orage, la sécheresse) ne prenne pas. Quelque chose comme ceci : en en faisant mon deuil, en en faisant (théoriquement) le sacrifice, 1) j'espère que je conjure le mauvais sort qui n'a plus intérêt à me ravir mon bien (...), 2) si le mauvais sort me l'enlève, je souffrirai moins, je n'aurai pas trop l'air dupe — de quoi aurai-je l'air sans cela... »⁵³⁸

Dès le titre, le propos se trouve placé sous le signe de la dérision : Ponge propose comme formule alternative au titre qui désigne le rite dans la théologie chrétienne

⁵³⁸ NNR, OC II, 1075.

une parole d'enfant qui se trouve être celle de sa fille et qu'il donne en note de bas de page⁵³⁹. Si la vérité sort de la bouche des enfants, ce sous-titre relève à l'évidence d'une stratégie ironique par euphémisme pour soutenir le fond sceptique et anti-religieux du texte (à la fois contre la religion instituée et contre la notion de Dieu en soi). Le texte emprunte à la forme dialogique et met en scène deux interlocuteurs dont l'un est l'enfant derrière lequel se cache la voix de l'auteur. Alors que le premier interlocuteur assène sa ou ses vérités sous forme de phrases qui présentent toutes les apparences de proverbes inamovibles, le poète-enfant, inapte aux élaborations intellectuelles complexes, répond malicieusement par des propos qui se fondent uniquement sur l'observation (naïve ?) des phénomènes naturels et visibles et qui prennent exactement le contrepied du point de vue, si l'on peut dire, de son adversaire. Ainsi de la descente du Saint-Esprit à laquelle il oppose le mouvement ascendant et centrifuge de « tout » être et toute chose. La création de l'adverbe « centrifugement » exprime avec humour ce mouvement généralisé d'extériorisation d'un élan vital venu (émergeant) du centre. Le deuxième échange, consacré au rite qui sanctionne une telle croyance, est l'occasion d'accentuer l'ironie du poète-enfant : contrairement au premier échange, il feint d'adhérer au propos de son interlocuteur. La parole est d'abord celle de l'enfant qui observe naïvement – comme en atteste l'absence de syntaxe de sa phrase - et effectivement les prémices de la moisson. Le poète prend ensuite le relais et reprenant à la forme interrogative le propos de son adversaire, apporte son acquiescement quant à la question de l'offrande à Dieu mais en faisant de ce dernier non pas une réalité transcendante mais un simple problème de nomination de la réalité observable. La référence au « soleil » comme force motrice de l'élan vital centrifuge de la nature évoque implicitement une vision païenne du divin qui se substitue à une terminologie abstraite et sans fondement. Quant à la dernière réplique, elle n'est pas, comme la logique du dialogue le voudrait, l'œuvre de l'autre interlocuteur qui disparaît de l'échange, mais la continuation de la démonstration du poète. Ponge emprunte (recourt) à une analyse à la fois économique et sociologique pour expliquer la question de l'offrande divine en la fondant sur des

⁵³⁹ « *Malo pas vu* : expression de ma fille (qui s'est nommée elle-même Malo) lorsqu'elle doute de quelque chose. »

intérêts bassement matériels et psycho-sociologiques. L'invention de Dieu, qualifié de « rien ni personne », sert de faire-valoir à une logique de perte et de gain sur les plans économique et symbolique articulée ici sur les variations autour du verbe « prendre » selon une structure chiasmée qui inverse la logique du don en subterfuge d'une crainte de la perte. Tout se passe comme si la tournure proverbiale du propos fait ici écho aux proverbes précédents de son interlocuteur qui souligne l'hypocrisie d'un tel rituel : c'est le pas vu, pas pris. Mais si Ponge qualifie explicitement de « pensées folles » le processus intellectuel qui a mené à l'élaboration d'un tel stratagème et les rites qui en valident l'accomplissement de « complètement timbrés », c'est à une forme d'ironie qu'il recourt pour en déconstruire la part irrationnelle comme les enjeux psycho-sociologiques. Les conclusions ou reformulations du raisonnement, par l'entremise du pronom de première personne, sont présentées comme celles d'un Juif de l'époque (des origines) dialoguant avec lui-même et rassemblant ses (dé)raisons : la perte se mesure aussi bien en termes de souffrance personnelle, intérieure que de prise en compte du regard, jugement social (le regard de Dieu et le regard des autres) . La reprise de l'expression commune sous forme de conclusion ouverte souligne ironiquement la dimension dérisoire d'un tel raisonnement qui touche à la vanité des hommes et que l'adoption du cadre énonciatif de la première personne fait ressortir de façon plus cruelle en le dévoilant de l'intérieur.

« L'Âne », rédigé en 1959 et remanié en 1974, s'écrit résolument dans cette perspective antireligieuse et antichrétienne et fait de l'animal, exploré dans sa singularité notionnelle, une figure de résistance, à la fois sur le mode de l'humour et de l'ironie. En effet, la résistance dont il peut faire preuve est d'abord celle, physique, de son obstination à ne pas obéir aux injonctions de ses maîtres ou à ne le faire qu'au rythme de son bon vouloir. Cette résistance première, Ponge l'inscrit avec humour dans le signifiant même de son nom :

« L'âne se tient ainsi à un bout de la ligne et refuse d'abord d'avancer.
On a beau le tirer par l'article, faire claquer au-dessus de lui l'apostrophe,
Il tient bon, tout le temps qu'il faut, arc-bouté sous l'accent circonflexe, »⁵⁴⁰

⁵⁴⁰ NNR, OC II, 1244.

C'est à partir de cette désobéissance comme qualité différentielle, littérale, que s'opère, cette fois sur le mode de l'ironie, la désymbolisation d'un animal pour ainsi dire trop chargé de symbolique chrétienne. Tout le troisième mouvement du texte est ainsi construit sur une ironisation des références bibliques attachées à l'âne qui vise à le décharger de ce lourd et encombrant fardeau :

« Mais n'allez pas, serait-ce en longue chemise
— et pensant ainsi transférer à vous son innocence —
Monter sur lui, les jambes pendantes, voire traînantes,
Et faire plier son échine.
Vous en seriez puni, quelques jours plus tard.
"Mon dieu ! Mon dieu !" Pourriez-vous crier.
Le dieu des innocents véritables alors vous abandonnerait,
Celui des bêtes et des choses — et, par exemple, du pain et du vin,
Qui ne sauraient accepter plus longtemps d'être rabaissés à l'état de symboles. »⁵⁴¹

L'ironie opère, une fois de plus, sur le mode du dialogisme, ici entre le scripteur et son lecteur sous forme d'une mise en garde qui prend pour modèle-cible la figure christique et le sort fatal qui lui fut réservé. Sans jamais être nommé, c'est bien l'entrée du Christ à Jérusalem qui est ici raillée et qui fonctionne comme le symbole à la fois du ridicule ou de la bêtise des hommes et de l'injustice faite aux choses. La réécriture d'un vers de Boileau à la fin du texte, « Un sot trouve toujours un plus sot qui le martyrise », va dans le même sens. Qu'il s'agisse de l'âne, « du pain et du vin » ou de n'importe quelle chose, l'entreprise de démystification ou désymbolisation vise à leur restituer une dignité qui est la condition de leur réconciliation avec l'homme. La charge symbolique que leur font peser les hommes est un asservissement et appelle une insurrection mais la libération est tout autant celle des choses que celle des hommes : à tous égards, le parti pris des choses est une œuvre de salut public. On peut, dans cette perspective, rapporter ces propos consacrés à Chardin :

« Chardin s'en va pas vivre dans un monde de dieux ou de héros des anciennes mythologies ou de la religion.

Quand les anciennes mythologies ne nous sont plus de rien, *felix culpa !*, nous commençons à ressentir religieusement la réalité quotidienne. »⁵⁴²

⁵⁴¹ Ibid., p. 1244-1245.

⁵⁴² AC, OC II, 664.

La faillite des systèmes idéologiques est une chance pour regarder – enfin – le réel et, par une inversion ironique, le resacraliser au détriment des premiers, ce qu'exprime le retournement humoristique de l'expression mortifère « mea culpa » en bonheur possible, à portée de main, par la reconsidération du réel.

III. 2. 2. Réponses esthét(h)iques.

Dans la *Nioque de l'avant-printemps* se reformule ironiquement la relation tragique de l'homme face à la grandeur de la nature, là où il faudrait adhésion à cette même grandeur par une juste considération de la place y dévolue à l'homme :

« Ici, où l'homme, ramené à ses justes proportions,...

Une ville, une grande capitale, dans un coin du paysage, comme un chaudron abandonné, ne fait pas plus de bruit qu'un chaudron aux ordures.

Les nuées de forteresses volantes peuvent passer. Il n'en reste bientôt pas plus que d'une chiquenaude. La nature impassible aux hommes, vous plaignez-vous risiblement (Lamartine, Vigny, Hugo).

Et tous ceux de maintenant, pour gagner argent et gloire, le disent encore (les « Justes », les...ceci, cela).

Eh bien ! Heureusement qu'elle est impassible ! Tant mieux !

Cela fait des hommes impassibles, puisqu'elle est dans le cœur de certains hommes. »⁵⁴³

La réduction des constructions humaines les plus vastes aux dimensions d'un objet délaissé ou d'une « chiquenaude », en même temps qu'elle vise à relativiser la place de l'homme dans la nature appelle à un anti-romantisme moqueur à l'égard de ses plus éminents représentants, dont Ponge voit un prolongement et un avatar dégradé dans la littérature de son temps, comme le suggère la référence à la pièce de Camus qu'il réduit à un prétexte pour des intérêts basement matériels. Le discours tragique face à l'indifférence superbe de la nature est un fonds de commerce qui occulte la recherche d'une juste place pour l'homme. Les exclamations renversent la portée de ce même discours pour en faire une chance

⁵⁴³ NAP, OC II, 966-967.

pour l'homme : ce qui constituait une césure dans le discours romantique comme chez ses contemporains devient une relation d'harmonie par laquelle la nature transmet à l'homme une qualité auparavant perçue comme un défaut. La nature muette, loin de susciter tout sentiment tragique sur la solitude humaine, se fait pourvoyeuse de sagesse.

C'est précisément dans un dialogue avec ce même Camus que Ponge formule, dans les années 1940, les fondements existentiels de son œuvre en répondant à l'absurde camusien et au tragique qui lui est associé par un relativisme radical. Dans la première des « Pages bis », Ponge, qui reproche d'emblée à Camus de ne pas recenser parmi les « thèmes de l'absurde » le plus important à ses yeux, celui de « l'infidélité des moyens d'expression », mène une réflexion sur sa propre trajectoire qui va du drame de l'expression à l'impossibilité assumée de l'expression et de la description en passant par le parti pris. Mais d'une impasse à l'autre, la leçon qu'il tire est pourtant toujours la même ; en 1925, il s'agit de faire en sorte que la parole « garde mieux que le silence » ; en 1941, il s'agit de ne pas se résoudre à « l'abrutissement » de ce même silence. De fait, la décision de publier des « relations *d'échecs de description* » s'inscrit, contre toute nostalgie absolutiste, dans une logique relativiste, celle de « mesure », qui est tout autant celle de la raison que de l'expression. Ce parti pris relativiste dans le pouvoir d'appréhension du réel, qui est un enjeu proprement existentiel, Ponge le transpose sur un terrain spécifiquement esthétique :

« Il faut concevoir son œuvre comme si l'on était capable d'expression, de communion, etc., c'est-à-dire comme si l'on était Dieu, et y travailler ou plutôt *l'achever*, la limiter, la circonscrire, la détacher de soi comme si l'on se moquait ensuite de sa nostalgie d'absolu : voilà comment être véritablement un homme. »⁵⁴⁴

Ponge distingue ici entre conception (théorique) et réalisation (effective), entre l'auteur démiurge et l'homme relatif : instance dédoublée entre la perfection rêvée de l'œuvre et la relativité de sa réalisation. Le décalage entre l'œuvre rêvée et le caractère tout relatif de sa réalisation est précisément ce qui définit la condition humaine et singulièrement celle de l'artiste. Toute la question réside dans l'attitude à adopter face à une telle situation, laquelle détermine en fin de compte

⁵⁴⁴ PR, OC I, 207.

ce qu'est « véritablement un homme ». Or cette attitude, Ponge tente de la définir par approximations successives, à travers l'accumulation de verbes qui tendent à instaurer une distance entre le créateur et son œuvre et dont le dernier (« se moquait ») semble suggérer une posture ironique à l'égard de son rêve absolutiste. A la « nostalgie » camusienne de l'unité répond ainsi l'ironie ou auto-ironie pongienne, à la fois comme négation de l'absolu et comme acceptation de la relativité de toute chose, à commencer par celle de l'œuvre elle-même.

Tout au long des « Pages bis », Ponge joue avec humour de la prétention du discours philosophique et, plus généralement, des discours explicatifs du monde auxquels il oppose la simplicité et l'humilité d'un La Fontaine par exemple. C'est ainsi que dans la deuxième page, proposant lui-même une explication possible à ce qui a présidé à l'invention de la poétique du parti pris, il la situe « contre une tendance à l'idéologie patheuse »⁵⁴⁵, ce dernier adjectif étant un mot-valise qui conjoint les notions de « pathétique » et « pâteuse » et exprime l'aliénation de l'homme à une idéologie du pathos qui cultive le tragique existentiel de sa condition. En 1941, une telle invention verbale réfère autant à l'existentialisme triomphant – y compris celui, à venir, de Camus – qu'à lui-même puisque la poétique du parti pris fut d'abord, pour sa trajectoire personnelle, un remède au « drame de l'expression ». D'ailleurs, quelques lignes avant notre citation, à la fin de la première page, la référence faite à Hamlet ne semble pas exempte d'une certaine auto-ironie : « Hamlet, oui ça va, on a compris »⁵⁴⁶. Le relativisme assumé et accepté comme tel est ainsi un dépassement du tragique incarné par la figure shakespearienne dans les années 1920. Dans la même perspective, le choix du « sapate » comme forme brève mais néanmoins dense est un choix polémique contre les grands systèmes explicatifs de la philosophie mais qui manifeste néanmoins une certaine ambiguïté :

« Mais, à y bien voir, si je goûte Rameau ou La Fontaine, ne serait-ce pas *par contraste* avec Schopenhauer ou Hegel ? Ne fallait-il point que je connusse les seconds pour goûter pleinement les premiers ?

⁵⁴⁵ Ibid., p. 209.

⁵⁴⁶ Ibid.

... Le chic serait donc de ne faire que de « petits écrits » ou « Sapates » mais tels qu'ils *tiennent*, satisfassent et en même temps reposent, lavent après lecture des grrrands métaphysicoliciens. »⁵⁴⁷

Le goût d'œuvres littéraires ou musicales courtes et plaisantes se dégage ou se détache sur fond de lectures philosophiques ; ce sont ces dernières qui suscitent, par réaction, des goûts esthétiques que Ponge situe à l'autre extrémité des pratiques discursives. Le mot-valise final comme l'adjectif qui le caractérise, raillent une prétendue grandeur qui est autant celle des systèmes philosophiques allemands en tant qu'ils proposent prétentieusement une explication globale du monde et de la place que doit y tenir l'homme, que celle des philosophes proprement dits qui les ont élaborés et dont Schopenhauer et Hegel constituent ici des exemples emblématiques. La multiplication incongrue des « r » dans l'adjectif comme l'insertion du suffixe « -cole »⁵⁴⁸ à l'intérieur du mot « métaphysiciens » surjouent⁵⁴⁹ la grandiloquence dont sont généralement entourés ces systèmes et leurs auteurs pour, « *par contraste* », valoriser des écrits aux dimensions infiniment plus modestes. De fait, ces « "petits écrits" » que Ponge place ici entre guillemets par référence au titre de son premier livre et qu'il place sur le même plan que les « "Sapates" » du *Parti pris des choses* s'inscrivent (sont envisagés) dans une relation polémique (c'est le « chic ») aux grands textes de la Métaphysique occidentale. Néanmoins, on le voit, la « lecture » de ces textes n'est pas pour autant évacuée et il ne s'agit pas exactement de nier droit d'existence à la philosophie : s'il s'agit de faire en sorte que les petits écrits « *tiennent* » leur rang face à ces grands textes et nourrissent donc l'esprit au moins autant que peuvent le faire ces derniers, une fonction supplémentaire leur est conférée, que l'on pourrait qualifier d'hygiéniste, et qui consiste à « lave[r] » du dégoût inspiré par les « idées ». De même que « L'Insignifiant » de 1925 préférait au silence « une théorie quelconque » et faisait de tout écrit, aussi insignifiant soit-il, le « soupir

⁵⁴⁷ Ibid., p. 214.

⁵⁴⁸ Michel Collot rappelle que ce suffixe évoque « quelqu'un qui cultive, habite ou rend un culte à la Métaphysique. » (note 8 de la page V, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, 987).

⁵⁴⁹ Il est probable que Ponge songe ici aux « Sorbonicoques » raillés par Rabelais ou encore au philosophe Pangloss qui, dans le *Candide* de Voltaire, enseignait la « métaphysico-théologico-cosmolonigologie ».

hygiénique»⁵⁵⁰ du poète, de même mais à l'extrême opposé du silence, l'insignifiance apparente du « Sapate » permet pourtant de contenir le flot verbal⁵⁵¹ des grandes idéologies philosophiques et de préserver de leur nocivité. Le sapate doit donc entrer dans une relation concurrentielle avec les systèmes idéologiques les plus élaborés tout en reposant paradoxalement sur la plus grande économie de moyens. C'est dans cette même perspective que Ponge imagine la réponse à faire à Camus qui lui demande, non sans un certain humour, de se faire à son tour « philosophe » pour expliciter sa « méditation sur le problème de l'expression »⁵⁵² :

« Vous me demandez, dirai-je à C., de devenir philosophe.
Mais non, je n'en tiens pas pour la confusion des genres. Je suis artiste en prose
(?)
Vous dirai-je — lui murmurerai-je insidieusement — que la philosophie me paraît ressortir à la littérature comme l'un de ses genres... Et que j'en préfère d'autres. Moins volumineux. Moins tomoneux. Moins volumenplusieurstomoneux... »⁵⁵³

La forme d'un dialogue à la fois anticipé et rapporté avec l'auteur de l'Essai sur l'absurde rend plus propice le jeu de l'ironie et de l'humour. Le refus d'endosser le rôle du philosophe n'implique pas pour autant la défense ou la revendication de celui de poète, auquel Ponge substitue celui d'« artiste en prose » mais dont le point d'interrogation qui l'accompagne indique qu'il n'est pas non plus tout à fait satisfaisant. L'indécision concernant le statut de l'écrivain au regard du philosophe importe cependant moins que la différenciation de leurs productions discursives, qui est dans le même temps une hiérarchisation : l'adverbe de l'incise (« insidieusement »), comme les points de suspension, suggèrent une forme d'ironie par laquelle cette hiérarchie se trouvera renversée et le reine philosophie réduite à un simple genre littéraire parmi d'autres. On se souvient que c'était déjà

⁵⁵⁰ GR P, *OCI*, 695. *Le Savon* de 1967 évoquera quant à lui la « toilette intellectuelle ».

⁵⁵¹ C'est cette métaphore que choisit Ponge, dans la page qui précède, pour évoquer le cours incontrôlé des idées et justifier la poétique du partis pris : « Si j'ai choisi de parler de la coccinelle c'est par dégoût des idées. Mais ce dégoût des idées ? C'est parce qu'elles ne me viennent pas à bonheur, mais à malheur. Allez à la malheure, allez, âmes tragiques ! C'est qu'elles me bousculent, m'injurient, me battent, me bafouent, comme une inondation torrentueuse. » (ibid., p. 213).

⁵⁵² A la fin de sa lettre du 27 janvier, Camus n'hésite en effet pas à écrire : « Je rêve d'une Philosophie du Minéral, ou de Prolégomènes à une métaphysique de l'Arbre, ou à un Essai sur les Attributs de la Chose. » (cité par M. Collot, note 1 de « Pages bis » VI, in F. Ponge, op. cit.).

⁵⁵³ Ibid., p. 215.

le propos du « Mémoire » de 1926⁵⁵⁴ qui l'envisageait comme un « mode d'expression-comme-un-autre », un « genre littéraire » sans aucun privilège particulier eu égard aux autres productions discursives. Et l'importance qualitative d'une forme verbale n'est pas, semble-t-il, proportionnelle à son expansion quantitative : le jeu humoristique, appelé par l'adjectif « volumineux », qui décline un autre adjectif à partir du substantif « tome », puis le mot-valise qui expose ce dernier adjectif, mime la prolifération d'un discours qui n'est pas garante de son efficacité et encore moins du plaisir qu'il peut procurer à son lecteur. Mais là encore, la poétique du sapate est située concurremment au discours philosophique dont elle doit pouvoir offrir un substitut capable d'emporter l'adhésion des philosophes eux-mêmes :

« Reste qu'il faut que je reste *in petto* philosophe, c'est-à-dire digne de plaire à mes professeurs de philosophie, quoique persuadé de l'absurdité de la philosophie et du monde, pour rester un bon littérateur, pour vous plaire... j'en conviens et j'y tâcherai. »⁵⁵⁵

L'expression latine soulignée par l'italique dit la nature de la démarche à adopter dans le petit écrit ou sapate quant aux relations qu'il est susceptible d'entretenir à la philosophie. En tout état de cause, s'il s'écrit, dans la brièveté de sa forme, par opposition à la tendance expansionniste discours philosophique, il n'en demeure pas moins potentiellement porteur, en lui-même mais secrètement, d'une certaine philosophie ou leçon philosophique. Mais s'il peut délivrer une leçon, il ne fait en revanche pas la leçon. Par ailleurs, la tonalité un peu dérisoire de la concession faite quant à cette nécessaire philosophie du sapate, notamment à travers les jeux sur « rester », préserve, à son tour *in petto*, l'essentiel : il ne s'agit pas tant d'être philosophe que de « plaire », « en bon littérateur », aux philosophes. Dans sa dimension philosophique même, le discours du sapate obéit encore et d'abord à des considérations d'ordre esthétique. Mais le verbe « plaire » compte ici deux occurrences qui ne revêtent pas exactement la même signification : alors que la première se présente clairement comme la manifestation sincère d'une volonté, la seconde, avec les points de suspension qui la prolongent, se laisse lire

⁵⁵⁴ Cf. infra I. 1. 5. « Le bouffon et ses contre-modèles ».

⁵⁵⁵ Ibid.

ironiquement comme une concession de pure forme. De fait, les deux verbes de conclusion peuvent également se lire dans la même perspective d'un engagement qui masque de profondes divergences. Si une lecture philosophique du sapate n'est pas à exclure a priori et peut même augmenter sa valeur par la caution institutionnelle de ceux qui en sont les dépositaires, il reste que les enjeux qui président à sa création sont ailleurs et malgré ou par sa brièveté, débordent largement les catégories du discours philosophique. Cette part d'ironie à l'égard de la philosophie peut se lire encore dans le principe conclusif énoncé dans la page VII qui radicalise encore cette position en parodiant le dogmatisme de son discours : « Je condamne donc *a priori* toute métaphysique (pardonnez le côté bouffon d'une telle déclaration) »⁵⁵⁶. L'italique de l'expression latine, tout en soulignant le projet a-métaphysique de Ponge, fonctionne comme mention ironique d'une catégorie philosophique, qui est par exemple celle du kantisme, et que la parenthèse, qui fait resurgir, même sous forme adjectivale, la figure ancienne du bouffon, confirme en ce sens. Si la parole du bouffon peut révéler une forme de vérité, celle-ci n'est pas d'ordre métaphysique mais réside dans cette parole elle-même qui, en tant que telle, engage existentiellement : « c'est seulement par la littérature littérante qu'on peut choisir de vivre »⁵⁵⁷. Cette dernière expression, forgée sur le modèle de la *natura naturans* des philosophes, tourne le dos aux idées métaphysiques pour fonder un projet existentiel qui se nourrit du culte de la lettre. La « littérature littérante » n'est pas un refuge ou une abdication devant le « souci métaphysique »⁵⁵⁸ mais la condition et la seule issue pour – la formule est ambitieuse – « refaire le monde, à tous les sens du mot *refaire* »⁵⁵⁹. Formule identique à celle de la « Seconde méditation nocturne » mais soustraite de sa part négative qui supposait au préalable de l'« ironiser » pour le défaire mais que Ponge, dans une certaine mesure, s'applique à faire dans ces pages. Le verbe est réitéré quelques lignes plus loin, lorsque Ponge s'attache à différencier

⁵⁵⁶ Ibid., p. 216.

⁵⁵⁷ Ibid., p. 218.

⁵⁵⁸ Camus reprochait notamment à Ponge une science du langage qui conduit au silence et parle d'un projet qui « échoue ».

⁵⁵⁹ Ibid., p. 218-219.

« expression » et « connaissance » : l'écriture comme seconde création transcende, si l'on peut dire, l'ambition purement heuristique et vise à sa transformation. Si la métaphysique a pour objet la connaissance des fins dernières de l'homme, le métalogue est orienté vers les nécessités premières, les réalités physiques de l'homme en tant qu'il est d'abord, pour ne pas dire seulement, un « être social » et inscrit résolument le projet pongien dans un horizon éthique et politique. Reprenant des propos de « Pas et le saut », Ponge les complète ainsi :

« Quand je vous disais qu'il s'agissait pour nous de sauver *du suicide* quelques jeunes hommes, je n'étais pas complet : il s'agit aussi de les sauver de la *résignation* (et les peuples de l'inertie). »⁵⁶⁰

Bien loin de l'ontologie ou du métaphysique, la création métalogue se veut œuvre de suscitation et d'insoumission avec l'ambition de transformer « l'ordre honteux des choses » et la « persécution » qui en résulte pour faire advenir l'« *ordre futur* »⁵⁶¹. En ce sens et en ce sens seulement, le projet pongien est un projet humaniste, comme le suggèrent les lignes qui suivent immédiatement l'énonciation de ce programme et qui jouent avec malice de références onto-philosophiques bien connues. Proposant une devise qui condenserait les enjeux éthiques ou ontologiques de son programme esthétique, Ponge reprend la célèbre formule de Shakespeare (réf ?) mais substitue ironiquement à la question laissée en suspens par l'auteur d'Hamlet une réponse dépourvue de toute ambiguïté : « "Être ou ne pas être ?" — "ÊTRE RÉSOLUMENT". »⁵⁶². De même, cherchant un titre cette fois, il conclut ainsi la page VIII : « Mon titre (peut-être) : *La Résolution humaine*, ou *Humain, résolument humain* ou *Homme, résolument*. »⁵⁶³. Le second titre, à l'évidence, est imité du *Humain, trop humain* de Nietzsche mais là où le philosophe laisse entendre un excès, Ponge lui substitue encore le même adverbe. Dans les deux cas, il s'agit de neutraliser le questionnement ontologique ou métaphysique propre à la philosophie en faisant de l'homme la mesure positive de toute chose et donc de lui-même. Les trois occurrences de l'adverbe, comme sa

⁵⁶⁰ Ibid., p. 219.

⁵⁶¹ Ibid.

⁵⁶² Ibid.

⁵⁶³ Ibid.

forme substantivée dans le premier titre, expriment dans leur signifiant même comme dans leur signifié les principes de la po-éthique de Francis Ponge. Le substantif est en effet dédoublé sur les deux plans. D'abord en ce qu'il comprend la notion de « solution », que le préfixe redouble en quelque sorte, et fait écho à la page VI qui pose explicitement la poétique du parti pris comme ré-solution du sentiment tragique de l'absurde⁵⁶⁴. Ensuite parce qu'il indique une attitude volontariste, une orientation décidée qui tourne, « résolument », le dos à l'absurde et qui donne (*un*) sens à l'existence, comme l'indique l'expression « parti pris » elle-même⁵⁶⁵. En ce sens, le parti pris (esthétique) des choses rejoint le parti pris (politique) de la réalité des choses – qui se traduit pour Ponge par l'engagement communiste – pour œuvrer au salut d'un homme dégagé de toute préoccupation métaphysique : « Fraternité et bonheur (ou plutôt joie virile) : voilà le seul ciel où j'aspire. Ici-haut. »⁵⁶⁶. En prenant le contrepied d'une expression qui désigne habituellement par la bassesse le monde des hommes et qui est précisément le discours métaphysique qui le dédaigne pour s'occuper des choses de là-haut, le jeu de mots renverse et inverse la hiérarchie des questionnements fondamentaux de l'homme, traditionnellement apanage des discours métaphysiques et religieux⁵⁶⁷, pour faire des questions politiques et sociales et de leur perfectionnement le seul véritable enjeu. L'activité métalogue comme l'activisme politique participent conjointement d'une élévation de l'homme qui est une réévaluation de sa place (haute) dans la nature, contre les idéologies philosophico-religieuses qui n'ont d'autre résultat que de l'asservir. La dixième et dernière de ces pages réaffirme, pour le poète, le primat donné à la « rage froide de l'expression » et les deux

⁵⁶⁴ « Oui, le Parti pris naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde (et de l'infidélité des moyens d'expression). [§] Mais en même temps il *résout* le tragique de cette situation. Il dénoue cette situation. » (ibid., p. 215, nous soulignons).

⁵⁶⁵ Le « parti pris » des choses se fonde ainsi, originellement, sur une « déprise » : « Il y a dans *Le Parti pris* une déprise, une désaffection à l'égard du casse-tête métaphysique... *Par création HEUREUSE du métalogue*. » (ibid.)

⁵⁶⁶ Ibid., p. 211.

⁵⁶⁷ On peut semblablement dire que le religieux, désigné ici par le terme « ciel », est rabaissé par l'absence de majuscule qui affecte traditionnellement ce terme et ne peut donc être que terrestre. Ponge note d'ailleurs lui-même cette part ironique des mots qu'il peut employer, qui appartiennent au lexique métaphysico-religieux : « ... Monde nouveau ? Voici pourquoi : je crois (encore ce ton messianique, ridicule vous avez raison) que l'homme sera mentalement changé du fait que sa condition sociale le sera. Mettons seulement, si vous voulez, son état psychique. » (ibid.).

dernières phrases (notes), données sans rapport logique entre elles, expriment pourtant cette tension entre deux postulats de la « poétique » pongienne :

« La ridiculisation de l'expression... La poésie, la morale ridiculisées...

Exemples de tout ce qu'on peut mettre au monde en poésie, en morale, si l'on y tient. »⁵⁶⁸

D'un côté, une posture négative générale, globale, que l'on peut qualifier d'ironique, qui vise à la « ridiculisation » de « La » poésie, « la » morale, envisagées donc en tant que systèmes, représentations hégémoniques ; de l'autre, une phase positive, re-créative, sous forme d'« exemples » : pas plus que la poésie, la morale ne forme système. La poétique du parti pris, dans le discontinu de la variété et de la singularité des choses qui constituent son objet, neutralise de fait toute ambition systématisante pour n'offrir que des exemples relatifs à leur objet et relatifs dans l'absolu puisque, précisément, il ne s'agit que d'exemples.

L'écriture ironique et humoristique accompagne donc la contre-argumentation philosophique de Ponge, en retournant et détournant les catégories ou références de cette philosophie comme en inscrivant et travestissant dans la lettre ce contre quoi elle s'érige pour exprimer simultanément ce sur quoi elle se fonde. Le discours pourtant philosophique de Ponge échappe cependant au sérieux tragique de ses adversaires par le jeu de l'ironie et de l'humour qui le rattache, dans une certaine mesure, à la rhétorique du parti pris.

Cette confiance et cette conviction que peut manifester Ponge quant à la solidité de son œuvre et à la justesse de sa démarche, s'exprime exemplairement dans « ...Du Vent ! »⁵⁶⁹, texte rédigé pour l'essentiel en 1945 mais repris à la fin de l'année 1974. Cette grande amplitude temporelle renforce l'importance de ce texte qui prend valeur de testament. Toute la partie rédigée à la fin de la guerre est consacrée, à travers la figure insaisissable du vent en ses gesticulations désordonnées, à moquer ou ironiser sur les tenants d'une certaine poésie. Le titre même du texte est porteur de cette ambiguïté ironique en ce qu'il conjoint un titre de forme latine (comme « De l'eau » dans *Le Parti pris des choses*) et une expression

⁵⁶⁸ Ibid., p. 222.

⁵⁶⁹ NNR, OC II, 1194-1198.

à la mesure du pouvoir de son objet, qui se propose de balayer ou de se débarrasser de ce qu'on rejette et que souligne le point d'exclamation⁵⁷⁰. Il peut d'ailleurs également désigner, par métaphore, quelque chose que l'on considère comme dépourvu de toute valeur, inconsistant comme le vent. Cette ironisation du vent annoncée dès le titre fait l'objet, dans les premiers développements du texte, d'une véritable mise en scène théâtrale. D'emblée le poète semble se détourner de son objet et entame un dialogue avec les arbres dont il s'alarme des mouvements contradictoires d'« affirmations » et « dénégations » sous l'effet de ce même vent qualifié par eux de « rien du tout ». La parole des végétaux, lesquels jouissent de connotations très positives dans l'œuvre de Ponge, est l'occasion pour le poète de renchérir sur son désamour d'un objet qui se dérobe à toute prise ou « saisie » :

« Je n'aime pas trop, moi non plus, ce grand vent, dont je ne puis saisir que son effet sur les choses.

Notamment, il brutalise les végétaux : en voilà, un beau mérite ! »⁵⁷¹

L'antiphrase finale souligne ironiquement l'action néfaste du vent sur les végétaux et sonne le point de départ de la tonalité générale du texte qui, tout en s'évertuant à dégager sa qualité différentielle, s'attache tout autant à mettre en évidence ses lacunes et ses défauts. A la différence du végétal, le vent n'est ou ne constitue pas un objet de parti pris : c'est même par rapport au végétal, donné comme modèle, que s'élabore un mode d'appréhension ironique de ce qui ne constitue pas à proprement parler un objet. En ce sens, le poète s'identifie littéralement à l'arbre (reprenant la figure du poète très ancienne : donner références et explications) :

« Entendu ! Tu es fougueux, mon petit vent, mon grand vent !

Voui !!! Bien sûr !!!

Fougue agréable, parfois, à subir — en souriant, comme d'une bourrade sans conséquence.

Non, petit vent, grand vent, tu ne me feras pas prendre ton parti, si fort que je puisse me sentir souffleté, malmené, chahuté, transporté...sans changer de place ! »⁵⁷²

⁵⁷⁰ Ce point d'exclamation a été ajouté lors de la seconde période d'écriture pour sa publication en 1975 à l'occasion de la commande d'Odile Lazar-Vernet pour le recueil collectif de *Paroles peintes*. Cet ajout ultérieur signale davantage la dimension ironique du texte.

⁵⁷¹ « ...Du Vent ! », *ibid.*, p. 1194.

⁵⁷² *Ibid.*

Comme les arbres, le poète subit les assauts du vent sous de multiples formes sans pour autant rompre ou « changer de place ! ». Le point d'exclamation souligne ironiquement le paradoxe d'une force aux multiples efforts et effets qui ne parvient pourtant pas à changer la place, c'est-à-dire l'ordre des choses. D'où la multiplication des paradoxes dans le discours du poète à son égard qui le qualifie simultanément de « petit vent » et « grand vent ». De même que les arbres, sous les attaques du vent, oscillent entre « affirmations » et « dénégations » dans leur réponse à leur persécuteur, entre « hurler avec le loup, ou tempêter contre lui » mais sans « le prendre au sérieux », la parole du poète oscille entre approbation feinte ou ironie (« Entendu », « Voui », marque affective du possessif « mon ») et une opposition frontale (« Non ») mais dans les deux cas, il s'agit d'une posture amusée, « en souriant », qui souligne la vanité de son agitation en opposant la débauche des efforts consentis à la maigreur des résultats obtenus. Une telle posture qui fait du rire un véritable postulat existentiel est précisément ce dont le vent est dépourvu et qui condamne sa méthode à l'échec :

« Ah ! S'il y avait quelque grand éclat de rire, quelque grand souffle hilare, quelque fou rire, parfois : quelque *vis comica* ! Mais non.
J'ai bien écouté ce vent.
C'est sérieux, confiant, voire enthousiaste, plein d'assurance... et ça foire tout d'un coup. »⁵⁷³

La mention de l'expression latine, accompagnée d'un point d'exclamation et soulignée par l'italique, fait du pouvoir comique un principe esthétique fondamental et la condition sine qua non de la réussite de l'œuvre. Reprenant une opposition fort ancienne entre ce comique et ce qu'il nomme invariablement le « sérieux », Ponge fait de ce dernier le talon d'Achille du vent qui, décidément, se prend trop au sérieux. Le sens étymologique de l'adjectif « enthousiaste » employé ici par Ponge (« qui est inspiré par un dieu »), comme le souligne Bernard Beugnot, s'oppose à l'élément proprement humain du comique qui « risquerait de détruire le lyrisme du vent »⁵⁷⁴. La construction de la dernière phrase elle-même rend compte avec ironie de cette inefficacité attachée au sérieux : l'accumulation de termes connotés positivement selon un principe de gradation constitue a priori un

⁵⁷³ Ibid., p. 1194-1195.

⁵⁷⁴ Note 1 de «...Du Vent ! », in F. Ponge, *Œuvres complètes*, II, p. 1694.

éloge intarissable des qualités du vent que les points de suspension semblent prolonger à l'infini avant que la proposition finale n'inverse ces qualités en autant de défauts rédhibitoires qui conduisent inmanquablement à un échec dont le choix d'un verbe familier comme « foire » accentue le ridicule. Cet échec effectif du vent à être à la hauteur de ses ambitions constitue l'ultime moment de la mise en scène élaborée par le texte avec l'arrivée d'un autre personnage, suffisamment armé pour avoir raison de lui, l'élément liquide sous la forme de la pluie :

« Il arrive que la pluie l'ayant percé de trente-six mille aiguilles, il s'affale comme une baudruche et disparaisse en un clin d'œil du devant de la scène — sans doute par le trou du souffleur...

Profitons-en pour reprendre haleine — et raison. »⁵⁷⁵

Sur la « scène » théâtrale du monde, la pluie apparaît comme un personnage ou élément autrement plus puissant que le vent dont la faiblesse est ici soulignée avec un certain humour : la comparaison avec la « baudruche » comme l'ambiguïté, soulignée par les points de suspension, du « trou du souffleur » qui peut renvoyer autant à la machinerie théâtrale qu'à la machinerie corporelle de celui qui tient précisément ce rôle, expriment le ridicule de sa défaite au regard de ses ambitions guerrières. Grand souffleur soufflé par un trou ridicule ou honteux, le vent s'oppose au poète-arbre qui lui oppose, entre deux bourrasques, le souffle mesuré et proportionné de son « haleine », c'est-à-dire la « raison ». Au terme de cette mise en scène destinée à ridiculiser l'agitation folle et vaine du vent, le texte ménage une leçon intermédiaire qui fait du vent un répondant allégorique d'un certain type de poètes ou d'écrivains qui font ainsi l'objet d'un semblable traitement ironique :

« Tout ce remue-ménage, ce ballet, ce sabbat auquel assiste l'homme — en témoin quelque peu effaré —,
Sans doute pourrait-il être tenté d'y voir la conséquence,
Chez cette collection d'agités qui l'entourent,
De je ne sais quelles décharges électriques ou nerveuses, fureurs ou frénésies
subites, démons intérieurs secouant leurs hôtes. »⁵⁷⁶

Bernard Beugnot, dans la note qu'il consacre à ce passage, note avec raison à quel point il contraste avec la sérénité qui émane du finale de « L'Objet, c'est la

⁵⁷⁵ Ibid., p. 1195.

⁵⁷⁶ Ibid.

poétique » dont il constitue comme « l'image inversée »⁵⁷⁷. Le spectacle désordonné du vent, lequel « se contredit furieusement » parce qu'il « court trop de lièvres à la fois »⁵⁷⁸, est donné comme le miroir réfléchissant de cet autre spectacle non moins désordonné offert par cette catégorie de poètes à l'égard desquels Ponge se montre particulièrement critique et qu'il englobe sans nuance dans une formule peu amène : « collection d'agités ». L'expression peut d'ailleurs s'entendre aussi bien en un sens sociologique que clinique, l'agitation étant aussi bien sociale qu'intérieure, se rapprochant ainsi d'une forme de folie. C'est d'ailleurs en ce sens que vont les hypothèses malicieusement formulées pour expliquer un tel comportement : l'énumération semble obéir à un principe graduel qui part du physiologique (« décharges électriques ou nerveuses ») en passant par le psychologique (« fureurs ou frénésies subites ») pour aboutir au plus irrationnel (« démons intérieurs »). De même, le terme « hôtes » choisi pour désigner les victimes de tels phénomènes traduit la distance clinique de celui qui observe et examine avec sa seule raison. Toujours est-il que ce qui semble être visé ici est un certain modèle poétique fondé extérieurement sur le battage mondain, la mise en spectacle de soi et, intérieurement, sur l'inspiration et la dépossession de soi : on songe ici notamment aux surréalistes et à leur idéologie néo-romantique avec lesquels Ponge ne cessera jamais d'entretenir un débat critique.

La seconde partie du texte, qui coïncide avec l'arrivée de la « prochaine rafale »⁵⁷⁹, consacre davantage les enjeux éthiques du texte et déploie une stratégie ironique semblable à la première. Alors que le poète se propose de « juger » le vent comme « le type même des manifestations injustes : niaises et brutales »⁵⁸⁰, il se ravise pourtant au moment même où il s'apprête à enfoncer le clou en ajoutant un

⁵⁷⁷ Note 3 du présent texte, *ibid.*, p. 1694. Ce texte repris dans *L'Atelier contemporain* se termine ainsi : « Il nous faut donc choisir des objets véritables, objectant indéfiniment à nos désirs. (...) Et ainsi composer notre temple domestique : chacun de nous, tant que nous sommes, connaît bien, je suppose, sa Beauté. Elle se tient au centre, jamais atteinte. Tout en ordre autour d'elle. Elle, intacte. Fontaine de notre patio. » (AC, OC II, 659).

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 1196.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 1195.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 1196.

autre adjectif : « Iniques, dirais-je, si, pourtant... ». S'ensuit un portrait ironiquement ambigu du vent en moralisateur :

« Qu'est-ce, en effet, pourtant, que le vent, sinon un brusque, un fougueux rétablissement d'équilibre ?

La chevauchée d'un redresseur de torts ?

*

C'est un moralisateur effréné.

Quel zèle ! Quelle précipitation ! »⁵⁸¹

Les questions posées ici s'apparentent à des questions oratoires qui n'ont pour but que de convaincre, d'emporter l'adhésion quant aux vertus morales du vent, sorte de chevalier « redresseur de torts » tout entier, et donc de façon excessive, attaché à rétablir l'« équilibre » du monde. De même, les deux exclamations marquent en apparence une certaine admiration pour ce « moralisateur effréné ». Mais ce dernier adjectif comme les deux substantifs affectés par l'exclamation font coexister la louange et le blâme en ce qu'ils connotent tous trois l'excès ; « zèle », « précipitation », « effréné » : autant de qualités qui sonnent comme autant de défauts et qui colorent négativement les valeurs morales soufflées par le vent. Mais comme dans le premier mouvement du texte, ce discours ironique coexiste avec un discours critique explicite, directement opposé au vent et qui est comme sa révocation. Cette ambiguïté entre le discours de l'éloge qui fait du vent le symbole d'une morale en marche et celui du blâme qui souligne au contraire le caractère excessif d'une démarche vouée à l'échec recouvre très précisément l'ambiguïté quant au statut que le poète entend lui conférer. En effet, le vent peut être considéré à la fois comme possible modèle (potentiel) et contre-modèle effectif :

« Quelle belle musique, pourtant, s'il savait un peu mieux s'y prendre !

Quel orchestre, toutes les choses du monde, s'il s'adaptait un peu plus soigneusement à chacune, faisant les contorsions nécessaires pour en tirer la note !

Mais non... Comme moralisateur, il a bien trop à faire. C'est dommage... »⁵⁸²

Le vent est en quelque sorte un bon musicien mais un mauvais chef d'orchestre : s'il est capable de faire rendre aux choses « des sons particuliers »⁵⁸³, il se révèle incapable, en raison de sa brutalité sans nuance, de tirer parti des ressources

⁵⁸¹ Ibid., p. 1196.

⁵⁸² Ibid., p. 1197.

⁵⁸³ Ibid., p. 1196.

singulières attachées à chacune pour assurer l'harmonie de l'orchestre et, corollairement, de la symphonie du monde qu'il peut engendrer. L'opposition suggérée ici est celle entre une démarche grossièrement moralisatrice (déjà évoquée dans « Les écuries d'Augias) qui fait fi de la singularité de toute chose pour imposer sa volonté réformatrice et celle, à peine voilée, de Ponge qui s'attache à dégager la qualité différentielle – sa « note » - de chaque objet et, partant, sa leçon. Ainsi, s'il y a bien un horizon éthique de l'œuvre de Ponge, il ne saurait consister en un discours doctrinal constitué et prescriptif : l'éthique ne s'érige pas sur le sacrifice de l'esthétique mais en constitue sa valeur ajoutée ; elle résulte de la rhétorique singulière de chaque texte en tant que système énonciatif et non de propositions normatives énoncées comme telles. C'est dans un tel contexte que se formule la seconde leçon du texte qui vise à nouveau la même catégorie de poètes :

« J'en sais qui feraient l'éloge du vent. Parbleu ! Ce sont les tenants de la musique imparfaite, parce qu'ils ont les mêmes défauts que lui — et ne savent du tout faire parler les choses.

Ceux qui se sentent, disent-ils, sous le vent, celui de l'inspiration, par exemple.

Ils sont enchantés de cet emportement hors de toute raison, de ces mèches nobles à la... (mettez-y les noms que vous voudrez...), de cette coiffure en coup de vent, de ces grands airs, de cet esprit fort (*spiritu forte*). « L'esprit, disent-ils, souffle où il veut ! » — A mon cul...

Enchantés de cet air insolent et bravache, de cette indépendance, qu'ils disent, de cette salubrité, de ce balayage, qu'ils disent.

Pauvres jouets d'un mesquin météore, d'un météore de rien du tout.

Ceux-là aiment se sentir malmenés (un peu), chahutés (faiblement), souffletés, giflés (sans danger) : ce sont de petits masochistes.

Ce sont les verbeux, les venteux. Ils en ont les faiblesses, les ridicules. Ils tomberont comme le vent tombe, à la première pluie. »⁵⁸⁴

Au moment où Ponge rédige ce texte, en août 1945, le recueil de Saint-John Perse, *Vents*, n'est pas encore paru mais tout prêt de l'être⁵⁸⁵. Mais si le propos ne vise pas explicitement l'auteur de *Vents* ou son recueil, il s'attaque néanmoins à cette posture poétique générale et à l'idéologie qu'elle véhicule, qui inclut certainement notre auteur et d'autres, bien qu'aucun ne soit nommément désigné. Le vent de l'inspiration est tout autant celui de l'ultra-lyrisme persien que du néo-romantisme aggravé des surréalistes. La répétition du terme « enchantés » renvoie tout autant

⁵⁸⁴ Ibid., p. 1197-1198.

⁵⁸⁵ Il paraîtra l'année suivante, en 1946, chez Gallimard.

à une certaine naïveté poétique qu'à la notion de chant fortement liée au lyrisme. De fait, le portrait dressé de ces poètes est bien celui de romantiques avec la référence à la mèche des romantiques et au mysticisme qui lui est attaché et qu'accentue ici la reprise de l'expression « esprit fort » sous sa forme latine. De même de la phrase prétendument rapportée directement entre guillemets à laquelle il répond de la façon la plus triviale et qui semble faire écho au « trou du souffleur » précédemment évoqué. Un des aspects de l'ironie consiste ici à rapporter les qualificatifs (mots ou expressions) dont s'affublent eux-mêmes ces écrivains, comme autant de qualités qu'il se contente de citer pour ainsi dire objectivement en démultipliant la même incise (« disent-ils » et surtout « qu'ils disent »). L'objectif est ici de faire apparaître la contradiction entre une conception poétique ou artistique passéiste fondée sur un subjectivisme transcendant et une posture subversive pourtant revendiquée et, à l'occasion, manifestée bruyamment bien qu'inutilement. C'est le sens des parenthèses dans l'avant-dernier paragraphe qui à l'énumération des risques et dangers encourus en raison de cette pseudo-subversion la redoublent en autant d'expressions qui en contestent et en sapent le sérieux. Les risques sont calculés et voulus (« aiment ») et procèdent d'une mise en scène théâtrale de soi qui n'a aucune incidence sur le cours ou l'ordre des choses. Quant au dernier paragraphe, on peut dire qu'il condense tous les enjeux allégoriques du texte. La synonymie donnée comme telle entre les adjectifs « verbeux » et « venteux », accentué par leur proximité phonique, souligne ainsi la vacuité de ces démarches poétiques, semblables en cela aux efforts parfaitement vains déployés par le vent ; et de même que le vent est instantanément arrêté par la pluie, ces œuvres font preuve de leur inefficacité et n'auront d'autre postérité que d'être reléguées aux oubliettes.

La dernière partie du texte, ajoutée en 1974, s'inscrit dans la continuité du texte en faisant coïncider le début du propos avec « une nouvelle rafale » mais qui s'apparente ici à une figure allégorique de la mort. La distance temporelle qui sépare ce passage des précédents lui confère en effet rétrospectivement, comme à l'ensemble du texte, une valeur testamentaire :

« Or, voici que s'élève une nouvelle rafale, s'attaquant, bien entendu, à ces feuillets mêmes. Grand bien lui fasse... et « bon vent ! ».

Car, comme chacun sait, je m'appelle *aussi* DEIPHOBÉ : l'étrange nom, le beau nom !

Et voici la prophétie à mon sujet, qu'au plus fort de sa transe, le seul Dieu qui l'ait aimée, la ressaisissant, lui inspira :

« Tu ne seras pas, mon fils, de ces insensés qui, pour avoir voulu se précipiter au secours de leur chapeau, perdirent la tête. »⁵⁸⁶

La perspective d'une mort prochaine qui signe nécessairement la fin de l'œuvre n'est nullement prétexte à un quelconque épanchement tragique mais bien à une posture ironique : le vent de la mort qui emporte l'homme et l'œuvre est l'objet d'une double bénédiction exprimée par deux expressions figées (« grand bien lui fasse » et « bon vent ») qui se signalent comme relevant d'une énonciation ironique. Quant à l'oracle prophétisé, il s'agit, si l'on peut dire, de la sagesse de l'humour ou de l'humour de la sagesse. Enfin, le fragment final éternise le destin de l'œuvre, perpétuée dans l'esprit des lecteurs d'aujourd'hui et de demain :

« Connaissant dès lors mon destin, je peux bien abandonner aux vents ces feuillets et celui-ci même, le dernier d'entre eux, peut devenir leur jouet,

Puisque enfin s'y sont découverts mes principes et que, les ayant entendus de ma voix même, vous, lecteurs, les y avez pourtant, comme ils y furent inscrits, si bien LUS

Que les voici gravés en profondeur dans votre mémoire comme sur quelque stèle, insensible aux rafales du futur. »⁵⁸⁷

Le lecteur, comme une « stèle » vivante, sera à jamais le garant de la pérennité, de la perpétuation de l'œuvre. La *vis comica*, dont le vent est cruellement dépourvu, est tout autant un « principe » esthétique qu'éthique. Elle définit une façon d'être au monde et au langage, une sagesse que le lecteur fera sienne.

⁵⁸⁶ Ibid., p. 1198.

⁵⁸⁷ Ibid.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, il serait quelque peu abusif de prétendre avoir couvert tout le champ de l'ironie et de l'humour revendiqué par Ponge dans les propos que nous rapportions au seuil de notre étude, ne serait-ce que, par fidélité à ses propos, il aurait fallu prendre en compte l'ensemble de ses textes. D'autre part, la difficulté tenait à l'instabilité des catégories mises en jeu dont l'assise théorique demeure – il n'est que de lire la littérature à ce propos – incertaine. Les résultats auxquels nous avons pu aboutir restent nécessairement lacunaires et peuvent prêter à discussion selon la perspective avec laquelle on envisage ces mêmes catégories. Il nous a semblé cependant que les travaux les plus récents sur cette notion particulièrement complexe d'ironie, qui privilégient une approche polyphonique et intertextuelle, pouvaient rendre compte de cette dimension à la fois dialogique et critique de l'œuvre. Leur confrontation avec les nombreuses occurrences de ces notions dans l'œuvre de Ponge a permis de montrer qu'elles pouvaient se rejoindre et ainsi rendre compte, sans l'épuiser pour autant, d'un fonctionnement du texte pongien. Mais ces mêmes occurrences montrent aussi qu'il n'était pas possible de s'en tenir à une approche purement rhétorique ou stylistique de ces notions, particulièrement dans le cas de l'ironie qui apparaît comme une catégorie multidimensionnelle et englobante : à la fois figure de rhétorique, principe esthétique et concept philosophique et existentiel.

Dans cette perspective, nous avons pu voir dans un premier temps à quel point l'ironie était au fondement de la vocation pongienne, pensée en tant que telle dès les premiers textes. La posture ironique, dans ses manifestations les plus vives, traduit une négativité forte et l'on sait que l'œuvre de Ponge s'est élaborée sur ses refus, qui s'expriment à divers niveaux mais dont la pierre angulaire est bien sûr son positionnement face au langage, aux « paroles ». L'examen de la période antérieure à l'élaboration de la poétique du parti pris, dont l'épisode central est cette expérience douloureuse du « drame de l'expression », a permis de montrer à quel point l'ironie pouvait en être l'instrument de relativisation et en faire, dans une certaine mesure, un drame maîtrisé qui n'exclut pas la possibilité de l'expression, ne serait-ce que pour exprimer la défiance envers des paroles auxquelles le sujet peine à imprimer la marque de sa singularité. À cet égard, la figure du bouffon dont le modèle restera tout au long de l'œuvre Hamlet, quelque

peu négligée par la critique, joue un rôle – au sens propre de l'expression - central en fonctionnant à la fois comme le symptôme et, dans une certaine mesure, le remède à ce drame. Le drame est mis en scène – au sens théâtral de l'expression – et joué pour être mieux déjoué. Que ce soit dans les textes versifiés ou dans les proses, le sujet revêt le masque de l'ironie pour mettre à distance les paroles et la tentation de l'absolutisation du logos tout en s'exerçant à la prise de parole.

Cependant, la découverte de la poétique du parti pris, si elle permet à Ponge de sortir progressivement de ce drame en faisant entendre la singularité d'une voix, ne résout pas cette relation au langage qui demeurera toujours foncièrement critique. Le relativisme impliqué par une telle relation au réel laisse néanmoins une plus large place à l'humour, entendu comme acceptation de la loi que la langue impose et transgression de cette même loi par la déploiement de toutes les potentialités et virtualités qu'elle comporte. Au niveau stylistique, l'ironie s'investit dans une relation à la dimension métaphorique inhérente au langage tandis que l'humour trouve davantage place dans le jeu poussé à l'extrême sur les mots. Ce schéma n'est cependant pas rigide et de nombreuses interférences se font jour dans une stratégie globale de subversion de l'ordre coercitif du langage. Cette première rhétorique des figures trouve son prolongement dans une seconde rhétorique qui touche au genre poétique en tant que manifestation textuelle globale. Dans cette perspective, la pratique de l'éloge paradoxal, héritage de l'ancienne rhétorique, s'avère déterminante et trouve son fondement théorique dans les *Proèmes*. Mais, dans le cas de Ponge, l'éloge paradoxal est réversible en paradoxe de l'éloge, toujours dans une stratégie qui consiste à ramener le poétique vers le bas matérialisme et ses formes à une soumission à la loi de l'objet. De la même façon, l'invention de nouvelles formes s'inscrit dans cette logique ironique à l'égard du poétiquement correct. À un niveau encore plus large, l'ironie peut être envisagée comme une stratégie de différenciation du travail d'écriture d'avec l'activité de « pensée » et des « idées » qui en sont le corollaire. De fait, se dessinent les linéaments d'une véritable esthétique de l'ironie. La marge entre textes proprement « poétiques » et textes méthodologiques s'estompe dans la mesure où ces derniers peuvent être formellement investis par les discours ironique et humoristique.

Enfin, l'œuvre pongienne n'est pas seulement pratique ou exercice mais pensée de l'ironie, en tant que concept philosophique et existentiel qui engage la dimension éthique de l'écriture. Mais par sa nature même, en tant qu'elle s'érige contre « l'idéologie patheuse », elle ne saurait former un système qu'il serait loisible de reconstituer. Il s'agit plutôt d'énoncer les conditions de possibilité d'une « poétique » dont le point nodal reste cette question du donné linguistique, des paroles à partir desquelles tout est possible. L'ironie constitue le pôle négatif d'un processus qui se voudrait refondation sociale, politique et morale dans un projet civique et civilisationnel profondément marqué et infléchi par les soubresauts de l'Histoire. Plus profondément encore, l'ironie se pense à la fois comme manifestation de la création qui condamne tous les êtres à la damnation et comme réponse vive à cette même damnation, dans un vivre malgré tout fondé sur l'acceptation et un relativisme intégral où la transcendance n'a pas de place.

Ces conclusions rapides et générales mériteraient sans doute d'être prolongées et nuancées. Mais peut-être que la vertu essentielle de l'ironie et de l'humour, par la sollicitation accrue qu'ils exigent du lecteur, est de nous inviter justement, à l'image de la méthode qui était la sienne pour scruter les objets, à relire incessamment et avec une attention redoublée l'œuvre de Francis Ponge.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres de Francis Ponge ont donné lieu à d'importants travaux bibliographiques. Une liste exhaustive de ses publications, en revues et en volumes, a été établie par Jean-Marie Gleize (*Cahiers de l'Herne*, LI, 1986, p. 596-615). La bibliographie la plus complète à ce jour est celle établie par Beugnot, Bernard, Martel, Jacinthe, Veck, Bernard, *Bibliographie des écrivains français : Francis Ponge*, Paris-Rome, Memini, 1999.

On trouvera ci-dessous les références des principales publications parues depuis ces travaux, mais la présente bibliographie ne vise pas à répéter les recherches déjà effectuées et ne prétend donc pas à l'exhaustivité.

N. B. : Les articles mentionnés dans les rubriques "Collectifs et numéros de revue" ne sont pas repris dans les sections "Articles", à l'exception de ceux mentionnés au cours de cette étude, dont on trouvera les références précises.

I. Œuvres de Francis Ponge.

I. 1. Editions originales

Nous indiquons ici les éditions originales de toutes les œuvres parues en volume séparé, y compris les premières publications des recueils, même lorsqu'ils ne comportent pas de texte inédit.

Douze petits écrits, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, "Une œuvre, un portrait", 1926.

Le Parti pris des choses, Paris, Gallimard, "Métamorphoses", 1942.

Matière et mémoire ou les lithographes à l'école, Paris, Fernand Mourlot, 1945.

Texte accompagné de trente-quatre lithographies de Jean Dubuffet.

La Guêpe. Irruption et divagations, Paris, Seghers, "Collection des 150", 1945.

L'Œillet, La Guêpe, Le Mimosa, Lausanne, Mermod, "Collection du bouquet", 1946.

Note sur "Les Otages", peintures de Fautrier, Paris, Seghers, 1946.

Dix Courts sur la méthode, Paris, Seghers, 1946.

Braque le réconciliateur, Genève, Skira, "Les Trésors de la peinture française", 1946.

Le Carnet du bois de pins, Lausanne, Mermod, avril 1947.

Liasse, Lyon, Armand Henneuse, 1948.

Proèmes, Paris, Gallimard, 1948.

Le Peintre à l'étude, Paris, Gallimard, 1948.

Le Verre d'eau, Paris, Galerie Louise Leiris, 1949. Texte accompagné de dessins d'Eugène de Kermadec.

Cinq Sapates, Paris [s. éd.], 1950.

La Seine, Lausanne, La Guilde du livre, 1950. Texte accompagné de onze photographies de Maurice Blanc.

Note hâtive à la gloire de Groethuysen, Lyon, Armand Henneuse, 1951.

L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique, Paris, Aubier, 1952. Edition comportant trois eaux-fortes d'André Beaudin, des fac-similés du manuscrit et une étude de Georges Garampon, "Francis Ponge ou la résolution humaine".

La Rage de l'expression, Lausanne, Mermod, "La Grenade", 1952.

Le Soleil placé en abîme, [s. l.], Bourg-la-Reine, Dominique Viglino, "Drosera", 1954. Texte accompagné de sept eaux-fortes de Jacques Hérold.

Le Murmure, condition et destin de l'artiste, Lyon, Les Ecrivains réunis, "Disparate", 1956.

Le Grand Recueil. I. Lyres; II. Méthodes; III. Pièces, Paris, Gallimard, 1960.

Pour un Malherbe, Paris, Gallimard, 1965.

Le Savon, Paris, Gallimard, 1967.

Nouveau Recueil, Paris, Gallimard, 1967.

La Fabrique du Pré, Genève, Skira, "Les Sentiers de la création", 1971.

L'Écrit Beaubourg, Centre Georges Pompidou, 1977.

L'Atelier contemporain, Paris, Gallimard, 1977.

Comment une Figue de paroles et pourquoi, Paris, Flammarion, "Digraphe", 1977.

La Table, Editions du silence, Montréal, 1982.

Nioque de l'avant-printemps, Paris, Gallimard, 1983.

Petite suite vivaraise, Fata Morgana, février 1983.

Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel, Paris, Hermann, 1984. Texte accompagné de seize dessins de François Rouan.

Nouveau nouveau Recueil, 3 volumes, édition établie par Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 1992.

Pages d'atelier (1917-1982), édition établie par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, "Les Cahiers de la NRF", 2005.

I. 2. Edition de référence

Œuvres complètes, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 volumes, t. I, 1999, t. II, 2002, sous la direction de Bernard Beugnot avec la collaboration de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Mélançon et Bernard Veck.

I. 3. Textes parus en revues

"Sonnet" (signé Paul-François Nogères), *La Presqu'île*, 2^o série, n^o 4, octobre 1916.

"Esquisse d'une parabole" (signé P...), *Le Mouton Blanc*, 1^o série, n^o 3, novembre-décembre 1922.

"Fragments métatechniques", *Le Mouton Blanc*, 1^o série, n^o 4, janvier 1923.

"Trois Satires", *Nouvelle Revue Française*, n^o 117, juin 1923 (1. "Monologue de l'employé"; 2. "Dimanche ou l'artiste"; 3. "Un ouvrier").

"Qualité de Jules Romains", "Jules Romains peintre de Paris", *Le Mouton Blanc*, 2^o série, n^o 1, septembre-octobre 1923.

"Esclandre", suivi de cinq poèmes, *Le Mouton Blanc*, 2^o série, n^o 2, novembre 1923 (1. "Au Coucher du soleil"; 2. "Autre Chromo"; 3. "De même (Carrousel)"; 4. "Règle"; 5. "Hameau").

"Deux petits exercices", *Le Disque Vert*, décembre 1923 (1. "Vif et décidé"; 2. "Peut-être trop vicieux").

"Trois petits écrits", *Le Disque Vert*, 4^o série, n^o 2, mars 1925 (1. "Une réplique d'Hamlet"; 2. "L'Insignifiant"; 3. "Sur un Sujet d'ennui").

"A la gloire d'un ami, Jacques Rivière", *Nouvelle Revue Française*, n^o 132, août 1925.

"Poèmes", *Commerce*, n^o 5, automne 1925 (1. "Pauvres Pêcheurs"; 2. "Le Rhum des Fougères").

"Le Sérieux défait, Charlie Chaplin", *Le Disque Vert*, n^o spécial "Charlot", 2^o année, 3^o série, n^o 4-5, 1925.

"La Famille du Sage", *Nouvelle Revue Française*, n^o 156, septembre 1926.

"Notes d'un poème, Mallarmé", *Nouvelle Revue Française*, n^o 158, novembre 1926.

"Impromptus sur Fargue", *Les Feuilles Libres* (Hommage à L. P. Fargue), n^o 45-46, juin 1927 (1. "Etude"; 2. "Autre"; 3. "Autre").

"Plus-que-raisons", *Le Surréalisme au service de la révolution*, n^o 1, automne 1930.

"Végétation", *Nouvelle Revue Française*, n^o 231, décembre 1932.

"Témoignage. Le Tronc d'arbre", *Nouvelle Revue Française*, n^o 242, novembre 1933.

"Le Cageot", *Mesures*, n^o 1, janvier 1935.

"Sapates", *Mesures*, n^o 2, avril 1936 (1. "Les Mûres"; 2. "La Bougie"; 3. "Cinq septembre"; 4. "La Fin de l'automne"; 5. "Soir d'août", 6. "Les Arbres se défont").

Hors Sac (53 articles non signés), *Le Progrès de Lyon*, février-mai 1942.

"Le Mimosa", *Fontaine*, n^o 21, mai 1942.

"14 juillet". "Plages". "La Crevette", *Messages*, n^o 2, juillet 1942.

"Le Platane" et "Sombre période", *Poésie 42* ("La Permanence et l'opiniâtreté"), n^o 5, novembre-décembre 1942.

"La Pomme de terre", *Confluences*, n^o 18, mars 1943.

"Notes pour la Guêpe", *Messages* ("Domaine français"), décembre 1943.

"Détestation" et "Relève", in *Chroniques interdite* (collectif), Paris, Minuit, 1943.

"Dialectique non prophétie" (signé Roland Mars), in *L'honneur des poètes* (collectif), Paris, Minuit, 1943.

"La lessiveuse", *Messages*, n^o 1, "Sources de la poésie", janvier 1944.

"L'eau des larmes", *Poésie 44*, n^o 18, mars-avril 1944.

"Introduction inédite au galet", *Poésie 44*, n^o 21, novembre-décembre 1944.

"Feu et cendres", *Formes et couleurs*, n° 2, mars-avril 1945.

"Matière et mémoire ou les lithographes à l'école", *Fontaine*, n° 43, juin 1945.

"L'Œillet", *Lettres*, Genève, n° 3, juin 1945.

"La Bataille contre l'horreur", *Confluences*, nouvelle série, n° 5, juin-juillet 1945.

"Baptême funèbre", *Cahiers du Sud*, ° 274, 2° semestre 1945.

"Souvenirs d'Avignon", *les Conquérants*, n° 1, 1945.

"Le Chien", *Cahiers d'art*, 1945.

"Notes premières de 'L'Homme'", *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945.

"Adaptez à vos Bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies", *Cahiers du Sud*, n° 275, 1° trimestre 1946.

"Ad litem", *Les Temps modernes*, n° 10, juillet 1946.

"Lieu de la salicoque", *L'Arche*, n° 21, novembre 1946.

"Braque le réconciliateur", *Labyrinthe*, n° 22-23, décembre 1946.

"Merveilleux Minéraux", *L'Album de mode du Figaro*, Noël, 1946.

"Une Demi-journée à la campagne", *Cahiers d'art*, 1946.

"Dix courts sur la méthode", *Poésie 46*, octobre 1946 (1. "La Dérive du sage"; 2. "Pélagos"; 3. "Fable"; 4. "La Promenade dans nos serres"; 5. "L'Antichambre"; 6. "Le Tronc d'arbre"; 7. "Flot"; 8. "Le jeune Arbre"; 9. "Strophe"; 10. "L'Avenir des paroles").

"A propos de Braque", *Action*, 3 janvier 1947.

"Le Vin", *Action*, janvier 1947.

"Le Grenier", *Construire*, 7 juin 1947.

Pierre Charbonnier, *Cahiers d'art*, 1948.

"Note hâtive à la gloire de Groethuysen" et "Le Volet, suivi de sa scholie", *Cahiers du sud*, n° 290, 1948.

"Sculpture, Germaine Richier", *Derrière le Miroir*, n° 13, novembre (?) 1948.

"Coriolan ou la grosse mouche", *Médecine de France*, n° 6, mars 1949.

"Ebauche d'un poisson", *Les Temps Modernes*, n° 43, mai 1949.

"L'Araignée", *Botteghe Oscure*, n° 3, mai 1949.

"Tentative orale", *Cahiers de la Pléiade*, n° 7, printemps 1949.

Tentative orale, sans lieu (Paris), tirage à part des *Cahiers de la Pléiade*, sans date (1949).

"Prologue aux questions rhétoriques", *Cahiers du sud*, n° 295, 1° septembre 1949.

"La Cruche", *Empédocle*, n° 3, juin-juillet 1949.

"Souvenirs de Rouen", 84, n° 10-11, (juillet ?) 1949.

My creative method, Zurich, Atlantis Verlag, H. C. 1949.

My creative method, *Trivium*, Hefte 2, (été ?) 1949.

"La Terre", *Empédocle*, n° 9, mars-avril 1950.

"Plat de poissons frits", *Rencontres*, n° 3, mai-juin 1950.

"Les Olives", *Cahiers du Sud*, n° 299, 1° septembre 1950.

"Dessins...Dessins de Braque", *Le Figaro littéraire*, 12 août 1950.

"Conditions et destin de l'artiste", *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), n° 503, 13 octobre 1950.

"La Cheminée d'usine", *Contemporains*, n° 1, novembre 1950.

"Le lilas", *Paragone*, n° 2, 1950.

"Le Verre d'eau (fragments)", *Cahiers de la Pléiade*, n° 11, hiver 1950-1951.

"Paroles sur le papier", *Salon de mai*, catalogue (collectif), Paris, 1950.

"Monstres qui n'êtes pas de ma spécialité. Ah quel repos pour moi de vous considérer", *Portraits de famille* (collectif), six gravures en couleur de Leonor Fini, Paris, imprimerie Fequet et Boudier, 1950.

"Pour Franz Hellens", *Marginales*, n° 22, mars 1951.

"L'Anthracite ou le charbon par excellence", *Botteghe Oscure*, n° 7, avril 1951.

"Proème à Bernard Groethuysen", *Paragone*, n° 18, juin 1951.

"L'Homme à grands traits", *Synthèses*, n° 84, septembre 1951.

"L'Inspiration à rênes courtes", *Cahiers du sud*, n° 311, 1° septembre 1952 (1. "Marine"; 2. "Le Nuage"; 3. "Le Pigeon"; 4. "Eclaircies en hiver"; 5. "Bois des tabacs"; 6. "Au printemps").

"Le Monument. La Dernière Simplicité", *La Table Ronde*, n° 53, mai 1952.

"Le Monde muet est notre seule patrie", *Arts*, 25 juin 1952.

"Ode inachevée à la boue" "Thème du savon", *Preuves*, n° 18, août-septembre 1952.

"Quatre poèmes", *Poetry* (Chicago), n° 6, vol. 80, septembre 1952 (1. "L'Allumette"; 2. "L'Appareil de téléphone"; 3. "La Grenouille"; 4. "Grand Nu sous bois").

"Nous avons choisi la misère pour vivre dans la seule société qui nous convienne", P. Reverdy, A. Breton, F. Ponge, *Arts*, 24, octobre 1952.

- "L'Art de Georges Braque", *Mizai* (Tokyo), n° 566, octobre 1952.
- "La Touffe de roses", *Synthèses*, n° 79, décembre 1952.
- "Le Cheval", *Cahiers du Collège de Pataphysique* (vers 1952-1953).
- "Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi", Le Préclassicisme français (collectif), présenté par Jean Tortel, *Les Cahiers du sud*, 1952.
- "Braque-Japon", *Liberté de l'Esprit*, n° 37, janvier 1953.
- Réponse à une enquête de M. Chapelan : "Quel visage Staline prendra-t-il dans l'histoire ?", *Le Figaro littéraire*, 14 mars 1953.
- "Réflexions sur la jeunesse", *Le Progrès de Lyon*, 29 mars 1953.
- Réponse à une enquête de M. Chapelan : "Souhaitez-vous que l'Eglise catholique renonce à interdire l'incinération ?", *Le Figaro littéraire*, 16 mai 1953.
- "Pochades algériennes", *Terrasses*, n° 1, juin 1953.
- "La Société du génie, Rameau", *Liberté de l'Esprit*, n° 41, juin-juillet 1953.
- "Fables logiques", *Le Disque Vert*, nouvelle série, n° 3, juillet-août 1953 (1. "Naissance de Vénus"; 2. "Souvenir"; 3. "La logique dans la vie"; 4. "L'Enfance de l'art"; 5. "Architexte"; 6. "Le Soleil").
- "Le Porte-plume d'Alger", *Preuves*, n° 30-31, août-septembre 1953.
- "Un Bronze parle", *Nouvelle Revue Française*, n° 18, juin 1954.
- "Le Soleil placé en abîme", *Nouvelle Revue Française*, n° 24, décembre 1954.
- "Cinq poèmes", *Preuves*, n° 47, janvier 1955 (1. "La Radio"; 2. "La Barque"; 3. "Le Radiateur parabolique"; 4. "L'Herbe"; 5. "La Valise").
- "Texte sur l'électricité", *Nouvelle Revue Française*, n° 31, juillet 1955.
- "Prose De Profundis (à la gloire de Claudel)", *Nouvelle Revue Française*, n° 34, septembre 1955.
- "Le Soleil placé en abîme" (fragment central), *Réalités secrètes*, n° 2, 30 mai 1956.
- "Cher Calet", *Le Figaro littéraire*, 21 juillet 1956.
- "Les Hirondelles ou 'Dans le style des hirondelles' (Randons)" et "Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi (II)", *Nouvelle Revue Française*, n° 45, septembre 1956.
- "Germaine Richier", *Nouvelle Revue Française*, n° 48, décembre 1956.
- "Une dramatique Erreur de jeunesse. Beaumarchais", *Bref*, n° 1, décembre 1956.

"Proclamation et petit four", *Arts*, 27 février-5 mars 1957, *La Parisienne*, n° 52, mars 1957.

"Pour une Notice", *Cahier des saisons*, n° 10, avril-mai 1957.

"La nouvelle Araignée", *Nouvelle Revue Française*, n° 55, juillet 1957.

"La Chèvre", *Nouvelle Revue Française*, n° 60, décembre 1957.

"Les 'Illuminations' à l'Opéra-Comique", *L'Opéra de Paris*, (décembre ?) 1957.

"L'Abricot", Entregas de *la Licorne*, n° 9-10, 1957.

"L'Abricot", *Les Cahiers du sud*, n° 344, janvier 1957.

"Cher Hellens", *Le dernier Disque Vert* ("Hommage à Franz Hellens"), Paris, Albin Michel, 1957.

"Prose à l'éloge d'Aix", *L'Arc*, n° 1, janvier 1958.

"Au Génie de la France et à la beauté confondus", *Botteghe Oscure*, n° 22, automne 1958.

"Fautrier d'un seul bloc grossièrement équarri", *Mercure de France*, n° 1154, octobre 1959.

"La figue (sèche). Proème.", *Tel Quel*, n° 1, printemps 1960, Le Seuil.

"Pour Fenosa", *Tel Quel*, n° 6, été 1961, Le Seuil.

"L'Ardoise", *Derrière le Miroir*, n° 130, exposition de Raoul Ubac à la galerie Maeght, 1961.

"L'Asparagus", *Tel Quel*, n° 4, hiver 1961, Le Seuil.

"L'objet, c'est la poétique", préface à l'exposition "L'objet", *Antagonismes 2*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, mars 1962.

"Ardens Organum" (extrait du Malherbe), *Tel Quel*, n° 13, printemps 1963, Le Seuil.

"De la nature morte et de Chardin", *Art de France*, 1963.

"Braque lithographe", *Les Cahiers du sud*, n° 373-374, 50ème année, 1963.

"Le Pré", *Tel Quel*, n° 18, été 1964.

"Nioque de l'avant-Printemps", *L'Ephémère*, n° 2, avril 1967.

"L'avant-Printemps", *Tel Quel*, n° 33, printemps 1968.

"L'Opinion changée quant aux fleurs", *L'Ephémère*, n° 5, printemps 1968.

"Deux récents manifestes indirects", *Manteia*, n° 5, 1968 (1. "E pur si muove !"; 2. "Pour Roger Derieux").

"Son nom seul aujourd'hui peut sortir de ma gorge", in *Homage to Ungaretti*, tiré à part de la revue *Books Abroad*, vol. 44, n° 4, Oklahoma, Norman, 1970.

"Ecrits récents", in numéro spécial "Ponge aujourd'hui" de la revue *TXT*, n° 3-4, printemps 1971 (1. "A propos de Ungaretti"; 2. "A propos de Braque").

Voici déjà quelques hâtifs croquis pour un "portrait complet de Denis Roche", *TXT*, n° 6-7, hiver 1974.

"Nouvelles Pochades en prose", *Revue des Belles-Lettres*, n° 3-4, 1975.

"...Du Vent !", *Cahiers du Chemin*, n° 28, 15 octobre 1976.

"La serviette-éponge et autres textes", *Digraphe*, n° 8, avril 1976 (1. "L'âne"; 2. "De la pluie"; 3. "La serviette-éponge"; 4. "Note hâtive à la gloire d'Ebiche"; 5. "Fautrier, Body and Soul !").

"Trois textes", *Cahiers critiques de la Littérature*, n° 2, décembre 1976 (1. "Pour étrenner ma droite"; 2. page manuscrite de "L'Opinion changée quant aux fleurs", fac-simile; 4. "Entretiens avec Jean Thibaudeau, Jean-François Chevrier et Frédéric Berthet").

"Petite machine d'assertions pour aider à l'élévation à son rang de notre Gabriel Audisio", *Sud*, n° 20, 1er trimestre 1977.

"Sans titre, hommage à André Malraux", *Nouvelle Revue Française*, n° 295, juillet 1977.

"Nous, mots français", essai de prose civique, *Nouvelle Revue Française*, n° 302, mars 1978.

"L'Art de la figue", entretien avec Jean Ristat, *Digraphe*, n° 14, avril 1978.

"Pour Joan Miro", Paris, *Vogue*, décembre 1979-janvier 1980, n° 602.

"Souvenirs interrompus", *Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1979, n° 321.

"Souvenirs interrompus", *Nouvelle Revue Française*, 1er novembre 1979, n° 322.

"Souvenirs interrompus", *Nouvelle Revue Française*, 1er décembre 1979, n° 323.

"Allons plus vite, nom de Dieu, allons plus vite", sur G. Apollinaire, *Le Nouvel Observateur*, 23 août 1980.

"Petit choix d'anciennes écorces", *Digraphe*, n° 25, printemps 1981 (1. "Torses et chefs sans cou, hauts larrons de verdure"; 2. "L'Egypte et les Egyptiens"; 3. "Conférence de M. Déat"; 4. "La scie musicale"; 5. "Hiver de famine"; 6. "Paysage pris près du Moulin de Charix"; 7. "Proème du petit réveil"; 8. "Errare divinum

- est"; 9. "Proème du 10 décembre 1959"; 10. "Noté au Tertre, le 12 décembre 1959"). Inédits recueillis pour Digraphe, le 14 décembre 1980.
- "La Table", *Etudes Françaises*, 17 / 1-2, Les Presses de l'Université de Montréal, avril 1981.
- "Merci, mais pardonnez-moi...", *Cahiers de l'Herne Céline*, quatrième trimestre 1981.
- "Paul Valéry", *Magazine Littéraire*, n° 188, dossier "Paul Valéry" réalisé par Mahieu Bénézet, octobre 1982.
- "Cher André Villers", *Sud*, revue littéraire bimestrielle, "André Villers, Photobiographies", hors série, 1984.
- "Tournoiments aveugles", *L'Ire des Vents*, n° 11-12 (1. "Le bec d'oiseau"; 2. "La Pente-côte"; 3. "La Pentecôte ou Malo pas vu"; 4. "La Pentecôte"; 5. "La Pluie"; 6. "Les gars du bâtiment ou les terrassiers"; 7. "L'ortie"; 8. "Promenade au fort de Romainville avec Michel Pontremoli et Vera Braun le 19 août 1938"; 9. "Comptine"; 10. "Rouen, mesure humide"; 11. "L'énergumène"; 12. "D'un carnet ocre"; 13. "Tournoiments aveugles").
- "Première et seconde méditations nocturnes", *L'Ire des Vents*, n° 11-12.
- Lettre à François Mauriac, *Cahiers de l'Herne*, "François Mauriac", mai 1985.

I. 4. Correspondance

Paulhan, Jean, Ponge, Francis, *Correspondance*, I. 1923-1946; II. 1946-1968, édition établie par Claire Boaretto, Paris, Gallimard, 1986.

Ponge, Francis, Tortel, Jean, *Correspondance* (1944-1981), édition établie par Bernard Beugnot et Bernard Veck, Paris, Stock, 1998.

Ponge, Francis, *Treize Lettres à Castor Seibel*, Paris, L'Echoppe, 1995.

I. 5. Entretiens

« Entretien de Francis Ponge avec Ghislain Sartoris », in *Po&sie*, n° 26, 1983.

CHEVRIER, J-F., « Entretien avec Francis Ponge », in *Cahiers critiques de la littérature*, n° 2, 1976, pp. 4-32.

SOLLERS, Philippe, *Entretiens avec Francis Ponge*, Paris, Gallimard-Seuil, 1970.

PONGE, Francis, "L'Art de la figue", *Entretien avec Jean Ristat*, in *Digraphe*, n° 14, avril 1978, repris dans l'édition critique de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, établie par Jean-Marie Gleize, Paris, Garnier-Flammarion, 1997.

II. Etudes sur Francis Ponge

II. 1. Essais

ARON, Thomas, *L'Objet du texte et le texte objet. La Chèvre de Francis Ponge*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, coll. « Entailles », 1980.

AUCLERC, Benoît, *Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute*, thèse de doctorat, Université Lyon II, 2006.

BERCOFF, Brigitte, *Le statut du sujet dans l'œuvre de Francis Ponge : entre parti pris et détachement*, thèse de doctorat, Université Paris III, 2001.

BEUGNOT, Bernard, *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, 1990.

COLLOT, Michel, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Seyssel, « Champ Vallon », 1991.

DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 1988.

DERRIDA, Jacques, FARASSE, Gérard, *Déplier Ponge (entretiens)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, "Littérature", 1999.

EVRARD, Claude, *Francis Ponge*, Paris, Belfond, "Les Dossiers Belfond", 1990.

FARASSE, Gérard, *L'Âne musicien*, Paris, Gallimard, "NRF essais", 1996.

- FARASSE, Gérard, Veck, Bernard, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, "Littérature", 1999.
- GATEAU, Jean-Charles, *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes de Francis Ponge*, Paris, Gallimard, "Foliothèque", 1997.
- GLEIZE, Jean-Marie, Veck, Bernard, *Francis Ponge*, Larousse, "Textes pour aujourd'hui", 1979.
- GLEIZE, Jean-Marie, VECK, Bernard, *Francis Ponge : Actes ou Textes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1988.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, Paris, Belin, "Dia", 1983.
- GORRILLOT, Bénédicte, *Le Discours rhétorique de Francis Ponge*, thèse de doctorat, Université Paris III, 2003.
- HAYEZ-MELCKENBEEK, *Prose sur le nom de Ponge*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, "Objet", 2000.
- KOSTER, Serge, *Francis Ponge*, Paris, Henri Veyrier, 1983.
- LECLAIR, Danièle, *Lire Le Parti pris des choses de Ponge*, Paris, Dunod, 1995.
- LEVY, Sydney, *Francis Ponge : de la connaissance en poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, "Essais et savoirs", 1999.
- MALDINEY, Henri, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne, L'Age d'homme, 1974.
- MALDINEY, Henri, *Le Vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne, Encre marine, 1993.
- PIERROT, Jean, *Francis Ponge*, Paris, Corti, 1993.
- SOLLERS, Philippe, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1963, rééd. 2001.
- SPADA, Marcel, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 1974.
- THIBAudeau, Jean, *Ponge*, Gallimard, "La Bibliothèque idéale", 1967.
- TORTEL, Jean, *Francis Ponge cinq fois*, Montpellier, Fata Morgana, 1984.
- VECK, Bernard, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Liège, Mardaga, « Philosophie et langage », 1993.

II. 2. Collectifs et numéros de revues

Nouvelle Revue Française ("Hommage à Francis Ponge"), n° 45, septembre 1956 (contributions de G. Braque, A. Camus, J. Grenier, P. Jaccottet, A. Pieyre de Mandiargues, J. Carner, B. Miller, P. Bigongiari, G. Zeltner-Neukomm).

TXT ("Ponge aujourd'hui"), n° 3-4, printemps 1971 (contributions d'E. Clémens, A. Duault, J. Guglielmi, C. Prigent, D. Roche, P. Sollers, J.-L. Steinmetz).

Francis Ponge. Manuscrits, livres, Peintures, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1977 (catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque publique d'information de Beaubourg du 25 février au 4 avril 1977. Contributions de F. Chapon et P. Georgel).

Bonnefis, Philippe, Oster, Pierre (dir.), *Ponge inventeur et classique*, (Actes du colloque de Cerisy, août 1975), Paris, Union Générale des Editeurs, "10/18", 1977 (contributions de J.-M. Adam, S. Allen, F. Berthet, P. Bonnefis, J.-F. Chevrier, J. Derrida, G. Farasse, S. Gavronsky, J. Guglielmi, R. Jean, H. Maldiney, C. Prigent, M. Riffaterre, M. Spada, J.-L. Steinmetz, J. Thibaudeau, J. Tortel).

Etudes Françaises ("Francis Ponge"), XVII, 1-2, avril 1981 (contributions de B. Beugnot, R. Mélançon, A. Kibédi-Varga, W. Krynski, A. Lazaridès, P. Léonard, M. Riffaterre, M. Robillard, P. Verdier).

GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Francis Ponge (Cahiers de l'Herne, LI)*, Paris, Editions de l'Herne, 1986 (textes de J. Hytier, R. Weingarten, A. Pieyre de Mandiargues, J. Gracq, J. Tardieu, P. Jaccottet, P. Thévenin, R. Jean, G. Macé, P. Oster-Soussouev, A. du Bouchet, T. Aron, I. Oseki-Dépré, J. Rieu, A. Sampon, J. Chessex, B. Beugnot, J.-L. Steinmetz, R. de Saint-Robert, J. Mambrino, C. Giordan-Shacher, J.-M. Gleize, S. Gavronsky, J. Hélion, F. Chapon, C. Seibel, J.-M. Dunoyer, H. de Campos, F. Springer, M. Butor, I. Ivask, J. Stefan, G. Lavorel, M. Spada, R. Etiemble, I. Higgins, A. Berne Joffroy, B. Veck, J. Risset, U. Todini, R. Micha, L. S. Roudiez, M. Deguy, P. Bourdieu, J. Derrida, R. W. Greene, D. Roche, P. Bigongiari, G. Sartoris, E. Walther, M. Bense, J. Bottéro, J. Thibaudeau, S. Koster, J.-L. Trassard, D. Sallenave, J. Réda, A.-M. Albiach, P.-L. Rossi, E. Guillevic, J. Sacré, M. Chaillou).

- Le Magazine Littéraire* ("Francis Ponge"), n° 260, décembre 1988 (contributions de J.-L. Hue, M. Spada et C. Jaconimo, R. Sabatier, B. Delvaille, S. Koster, J.-F. Louette, A. Armel).
- LAVOREL, Guy (dir.), *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces. Les mots et les choses*, Paris, Editions Marketing, 1988.
- Nouvelle Revue Française* ("Francis Ponge (1899-1988)"), n° 433, février 1989 (contributions de C. Bobin, M. Butor, G. Farasse, L. Gaspar, P. Jaccottet, L. Janvier, P. Oster Soussouev, J. Réda, C. Rist, G. Sartoris, J. Stéfan, J. Tardieu).
- Europe* ("Francis Ponge"), n° 755, Paris, Messidor, mars 1992 (contributions de D. Leuwens, J.-L. Steinmetz, C. Seibel, J.-M. Gleize, R. Little, M. Collot, P. Herjean, E. Pellet, A. Balakian, J. P. Courtois, S. Coste, J.-C. Pecker, A. Bellatorre, V. Metzger, B. Veck, S. Roumette, N. Fenosa, J.-M. Maulpoix, Y. Peyré).
- Revue des Sciences humaines* ("Ponge à l'étude"), n° 228, Lille, PUL, 1992 (contributions de J. Réda, J.-P. Richard, G. Farasse, M. Spada, B. Beugnot, G. Lavorel, I. Higgins, J. Thibaudeau, J. Martel, J. Derrida).
- CRIN (Cahiers de Recherche des Instituts Néerlandais de langue et de littérature françaises)* ("Francis Ponge"), n° 32, 1996 (contributions de J. Baetens, A. Bellatorre, M. Delcroix, C. Hayez, T. Kingma-Eijgendaal, N. Roelens, L. Schehr, F. Schuerewegen, P. Smith, B. Veck).
- Genesis* ("Francis Ponge"), n° 12, 1998 (contributions de B. Veck, M. Robillard, P. Met, J. Martel, M. Pierssens, F. Foley, G. Fusco-Girard, D. Combe, Y. Peyré, S. Gavronsky, B. Beugnot).
- Action poétique* ("Ponge, 26 fois"), n° 153-154, 1999 (contributions de J.-C. Montel, J. Lapeyrère, J.-F. Bory, J.-P. Bobillot, P. Beurard-Valdoye, G. Noiret, G. Jouanard, H. Lucot, J. Stéfan, C. Minière, J. Todrani, M. Pleynet, C. Prigent, D. Roche, G. Planet, Y. Boudier, C. Dobzinsky, M. Petit, J. Géraud, O. Domerg, B. Cany, J. Sivan, L. Giraudon, S. Lévy, N. Tardy, B. Aleksic).
- Œuvres et Critiques*, XXIV, 2, 1999 (contributions de M. Peterson, B. Veck, B. Beugnot, H. de Campos, J. Martel, R. I. Canko).
- La Licorne* ("Francis Ponge - Matière, matériau, matérialisme"), n° 53, 2000 (contributions de N. Barberger, D. Alexandre, E. Marty, J.-M. Gleize, R. Harvey, F. Noudelmann, H. Scepi, J.-L. Steinmetz, B. Veck, L. Cuillé, G. Mainchain).

- GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Ponge, résolument*, Lyon, ENS Editions, "Signes", 2004 (contributions de J.-M. Gleize, J.-M. Adam, E. Cardonne-Arlyck, J. Martel, A. Bellatorre, H. Scepi, P. Met, B. Veck, S. Gavronsky, S. Baquey, L. Cuillé, S. Di Iorio, J.-L. Steimetz, D. Alexandre, C. Hanna, G. Farasse, P. Bonnefis).
- FARASSE, Gérard (dir.), *Objet : Ponge* (augmenté du Manuscrit de "L'Âne"), Paris, L'Improviste, "Les Aéronautes de l'esprit", 2004 (contributions de P. Bonnefis, G. Farasse, C. Vollaire, C. Hayez-Melchenbeeck, J. Guittard).

II. 3. Articles et chapitres d'ouvrages.

- BEUGNOT, Bernard, Notice et notes du *Parti pris des choses*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 889-921.
- Notice et notes de *La Seine*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 993-1002.
 - Notice et notes de *Pour un Malherbe*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1441-1492.
 - Notice et notes du *Nouveau Recueil*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1492-1502.
 - Notice et notes de *L'Écrit Beaubourg*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1622-1625.
 - Notice et notes de *La Table*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1625-1630.
 - Notice et notes de *Petite suite vivaraise*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1640-1641.
- BEUGNOT, Bernard, FARASSE, Gérard et MARTEL, Jacinthe, Notice et notes du *Grand Recueil*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 1050-1195.

- BEUGNOT, Bernard et MELANÇON, Robert, Notice et notes du *Nouveau nouveau recueil*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1674-1733.
- BIGONGIARI, Pierre, « Un autre Ponge », in *Tel Quel*, n° 8, hiver 1962.
- COLLOT, Michel, Notice et notes des *Douze petits écrits*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 873-889.
- Notice des *Dix courts sur la méthode*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 921-923.
 - Notice et notes de *Proèmes*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 953-992.
- COMBE, Daniel, « La nouvelle rhétorique de Francis Ponge », in *Mesure*, 1990.
- DELCROIX, Maurice, "Le premier des *Douze petits écrits*", *CRIN*, n° 32, 1996, p. 105-113.
- DU BOUCHET, André, « Le Verre d'eau ou le dénouement du silence », in *Critique*, n° 45, février 1950.
- FARASSE, Gérard, « La portée de L'abricot », in *Communications*, n° 19, 1972.
- Notice et notes des *Etrangetés Naturelles*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1630-1632.
- GENETTE, Gérard, « Le parti pris des mots », in *Mimologiques*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976.
- GLEIZE, Jean-Marie, « La poésie mise en orbite : Francis Ponge », in *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1983.
- Notice et notes de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1601-1621.
- GLEIZE, Jean-Marie, VECK, Bernard, Notice et notes de *La Rage de l'expression*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 1009-1050.
- Notice et notes de *Nioque de l'avant-printemps*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1632-1639.

- JEAN, Raymond, « Ponge et le plaisir », in *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978.
- JACCOTTET, Philippe, « notes quant au Grand Recueil », in *Nouvelle Revue Française*, n° 112, 1962.
- JACQUEMIER, M., « Comment décortiquer la crevette », in *L'École des Lettres*, II, février 1989, p. 63-89.
- LEUWERS, Daniel, « Poètes du signifiant. L'originalité de Ponge », in *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990, pp. 114-115.
- LITTLE, Roger, " 'Fragments de masques honteux'. Une haine de Francis Ponge", in *Europe*, n° 755, mars 1992.
- MARISSEL, A., « Francis Ponge : Le Grand Recueil », in *Esprit*, XXX, 303, 1962, pp. 309-311.
- MARTEL, Jacinthe, Notice et notes de *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1641-1674.
- MELANÇON, Robert, Notice et notes du *Peintre à l'étude*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 926-953.
- Notice et notes de *L'Atelier contemporain*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1537-1601.
- MET, Philippe, « Les censures du Verre d'eau », in *Genesis*, n° 12, 1997.
- Notice et notes du *Savon*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1502-1517.
- SARTRE, Jean-Paul, « L'Homme et les Choses », in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- TORTEL, Jean, « Francis Ponge et la morale de l'expression », in *Critique*, juin 1962.
- ONIMUS, Jean, « Art cruel », *Etudes*, LXXXVI, 277, avril-juin 1963, p.343-355.
- PETERSON, Michel, "Du fragment à la rumination. Les retournements de l'écriture chez Francis Ponge.", in *Poétique*, n° 24, avril 1988.
- RADKE, J., « The language of science and the comic in the poetry of Ponge », in *Humoresques*, n° spécial, 1991, pp. 69-73.

- « L'humour dans la poésie de Francis Ponge », in *L'humour d'expression française*, actes du colloque international de Paris, 27-30 juin 1988, Nice, Z'édicions, t1, 1988, pp. 126-132.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Fabrique de la figue », in *Pages Paysages, Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984.
- RIFFATERRE, M., « Francis Ponge's poetics of humor », in *Books Abroad*, XLVIII, 4, automne 1974, pp. 703-706.
- « Surdétermination dans le poème en prose (II) : Francis Ponge », in *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 267-285.
- « The poetic functions of intertextual humor », in *Romanic Review*, n° 65, 1974.
- « Lecture intertextuelle du poème », in *Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de G. Antoine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1984, pp. 403-417.
- « Ponge intertextuel », in *Etudes françaises*, vol. XVII, n° 1-2, avril 1981.
- SARTORIS, G., « Francis Ponge et la langue française. Dieu sait pourquoi ? », in *Nouvelle Revue Française*, n° 365, 1983, p. 85-97.
- VECK, Bernard, Notice et notes de *La Fabrique du pré*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p. 1517-1537.

III. Ouvrages et articles généraux.

III. 1. Ouvrages

AUSTIN, J., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.

- BAKHTINE, Michail, *Esthétique de la création verbale* (1979), Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- BEHLER, Ernst, *Ironie et modernité*, trad. O. Mannoni, Paris, PUF, 1996.
- BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale* I et II, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.
- BERGSON, Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique* (1899), Paris, PUF, 1972.
- BERRENDONER, Alain, *Eléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLONDEL, E., *Le Risible et le dérisoire*, Paris, PUF, 1989.
- BOOTH, W. C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago University Press, 1974
- BOUDON, Pierre, *Une interface discursive : l'ironie*, "Nouveaux actes sémiotiques", Presses Universitaires de Limoges, 1997.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- COLLIGNON, Nathalie, *L'humour dans les interactions langagières*, thèse de doctorat, Nancy 2, 1990.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- DADOUN, Roger, *De la raison ironique*, Paris, Antoinette Fouque, 1989.
- DECCOTIGNIES, Jean, *Ecritures ironiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988.
- DEFAYS, Jean-Marc, ROSIER, Laurence (dir.), *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, "Philosophie et langage", 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- *Psyché (invention de l'autre)*, Galilée, 1987.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

- *Les échelles argumentatives*, Paris, Minuit, 1980.
- *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DUISIT, Lionel, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Californie, "Anma Libri", 1978.
- DUVIGNAUD, Jean, *Le Propre de l'homme, histoires du rire et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985.
- EMELINA, Jean, *Le comique, essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.
- ESCARPIT, Robert, *L'Humour*, Paris, PUF, "Que sais-je ?", 1960.
- EVARD, Franck, *L'humour*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1996.
- FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), Gallimard, « Folio », 1988.
- FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1968.
- GANS, Eric, *Signs of Paradox : irony, resentment and other mimetic structures*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Corti, 1997.
- GUIRAUD, Pierre, *Les Jeux de mots*, Paris, PUF, "Que sais-je ?", 1976.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HUMMEL, Pascale, *Paralangues. Etudes sur la parole oblique*, Paris, Philologicum, 2010.
- ISSACHAROFF, M., *Lieux comiques ou le temple de Janus, essai sur le comique*, Paris, Corti, 1990.
- JANKELEVITCH, Wladimir, *L'ironie* (1936 ?), Paris, Flammarion, 1979.
- *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne, 1963 ?
- JARDON, D., *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1988.
- JAUBERT, Anna, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990.
- JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, ?

- KIERKEGAARD, Soren, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate* (1841), Œuvres Complètes, L'Orante, 1975.
- KOFMAN, Sarah, *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, Paris, Galilée, 1896.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- LAFFAY, Albert, *Anatomie de l'humour et du non-sens*, Paris, Masson, 1970.
- MARTIN, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1981.
- MERCIER-LECA, Florence, *L'ironie*, Paris, Hachette supérieur, 2003.
- MIJOLLA-MELLOR, Sophie de, *Le plaisir de pensée*, Paris, PUF, 1992.
- MOURA, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.
- PAULHAN, Frédéric, *La morale de l'ironie*, Paris, Alcan, 1909.
- PERRIN, Laurent, *L'ironie mise en trope*, Paris, Kimé, 1996.
- POLLOCK, Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, "Etudes", 2001.
- RIFFATERRE, Michaël, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- RONGIER, Sébastien, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007.
- RORTY, Richard, *Contingence, Ironie et Solidarité*, trad. P. E. Dauzat, Paris, Armand Colin, 1993.
- SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, Paris, PUF, 1984.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points », 2001.
- *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*, Rijksuniversiteit Gent, 1993.
- SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, *La Pertinence. Communication et Cognition*, Paris, Minuit, 1986.
- UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le Bouffon*, Paris, Corti, 1974.
- UCCIANI, Louis, *De l'ironie socratique à la dérision cynique*, Agon, 1993.
- YAARI, Monique, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Summa Publications, Birmingham, Alabama, 1988.

III. 2. Numéros spéciaux de revues

Yale French Studies, n° 23, 1959 ("Humor").

Revue du XXème siècle, n° 6, 1976 (« pastiche et parodie »).

Poétique, n° 36, Paris, Seuil, 1978. ("L'Ironie").

Travaux du centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, n° 2, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978. ("L'Ironie").

Le Français dans le monde, n° 151, Paris, Hachette-Larousse, février-mars 1980 ("Laissez-les rire").

Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n° 38, 1986 ("L'Ironie").

French Literature Series, volume XIV, The University of Carolina Press, 1987 ("Irony and satire in French Literature").

Critique, n° 488-489, Paris, Minuit, février 1988 ("Le Rire").

Autrement, n° 131, série "Mutations", 1992 ("L'humour, un état d'esprit").

Autrement, n° 25, série « Morales », 1998 ("L'ironie, le sourire de l'esprit").

Hermès, n° 29, Paris, CNRS Editions, 2001 ("Dérision - Contestation").

III. 3. Articles

BASIRE, Brigitte, « Ironie et métalangage », *DRLAV*, n° 32, 1985, p. 129-150.

BENJAMIN, Walter, « La théorie de l'ironie de Friedrich Schlegel », in *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986, pp.127-134.

BIEMEL, W., « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand », in *Revue philosophique de Louvain*, 61, 1963, pp.627-643.

BOUCHER, M., « Ironie romantique », in *Le romantisme allemand*, A. Béguin éd., Cahiers du Sud, 1949, pp.28-32.

BRANDT, Per Aage, « Ironie et subjectivité », in *Revue romane*, 16, 1981, pp.36-46.

- COHEN, Jean, "Comique et poétique", in *Poétique*, n° 61, 1985.
- DUCROT, Oswald, « Présupposés et sous-entendus », in *Langue Française*, n° 4, 1969, pp. 30-43.
- FUMAROLI, Marc, « Préface » de *A rebours* de J. K. Huysmans, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977.
- GANS, Eric, « Hyperbole et ironie », in *Poétique*, 24, 1975, pp.488-494.
- GAY-CROZIER, Raymond, « l'ironie comme acte référentiel. La négation affirmative », in *Texte*, 11, 1991, pp.17-31.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Comique littéraire et théories du rire », in *Romantisme*, n° 74, 1991, p. 3-13.
- GROUPE MU, « Ironie et Iconique », in *Poétique*, 9, 1978, pp.427-442.
- HALLAYS, André, « L'ironie », in *Revue politique et littéraire*, 17(4 : 9), 23 avril 1989, p.512-521.
- HAMON, Philippe, « Le discours ironique », Urbino, International center for Research in Semiotics, 1979, p. 23-29.
- « Analyser l'ironie », in *Discours et Pouvoirs*, R. Chambers éd., Ann Arbor, University of Michigan, Department of Romance Languages, 1982, p.165-175.
 - « L'ironie », in *Le Grand Atlas Universalis des Littératures*, J. Bersani e.a édés, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 56-57.
 - « Stylistique de l'ironie », in *Qu'est-ce que le style ?*, G. Molinié éd., Paris, PUF, 1994, p.149-158.
 - "Sujet lyrique et ironie", in *Modernités*, n° 8, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
 - « Du savoir dans le texte », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 160, 1975.
 - « Texte littéraire et métalangage », in *Poétique*, n° 31, 1977.
 - « Clausules », in *Poétique*, n° 24, 1975.
- HUTCHEON, Linda, "Ironie et parodie", in *Poétique*, n° 36, 1978.
- « Ironie, satire, parodie », in *Poétique*, n° 46, 1981.
- LECOINTRE, Simone, "Humour, Ironie : signification et usage", in *Langue Française*, n° 103, septembre 1994, p. 103-112.
- MAN, Paul de, "The concept of irony", in *Aesthetic Ideology*, A. Warminski (dir.), University of Minnesota Press, 1996.

- MANN, Thomas, « Ironie et radicalisme », in *Considérations d'un a-politique*, trad. L. Servicin et J. Nogra, Paris, Grasset, 1975, p. 472-490.
- MAURRAS, Charles, « Ironie et poésie », in *Barbarie et Poésie*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1925, pp.336-352.
- MEITINGER, Serge, « idéalisme et poétique », in *Romantisme*, 14 : 45, 1984, p. 3-24.
- NOGUEZ, Dominique, « Structure du langage humoristique », in *Revue d'esthétique*, n° 22, 1, 1969, p. 37-54.
- PAULHAN, Frédéric, « Psychologie du calembour », in *Revue des Deux-Mondes*, n° 142, 1897, p. 862-903.
- PERELMAN, Chaim et Olbrechts-Tyteca, Lucie, « Ironie », in *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 1983, p.279-280.
- ROUGÉ, Bertrand, « Le territoire de l'ironie », in *Cahiers du CRLH-CIRAOI*, n° 3, 1986, p. 111-128.
- « Le "premier étonnement", ou l'ironie comme représentation de l'origine (du langage) », in *Cahiers du CRLH-CIRAOI*, n° 4, 1987, p. 111-131.
 - « L'ironie ou la double représentation », in *Lendemain – Vergleichende Frankreichforschung*, n° 50, 1988, p. 34-40.
 - « Ironie et répétition dans deux scènes de Shakespeare : crise du Degree ou tournant du mischief ? », in *Poétique*, n° 87, 1991, p. 335-356.
- SCHAERER, René, « Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique », in *Revue de métaphysique et de morale*, 48, 1941, pp. 181-209.
- SERPER, Arié, « Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Age », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 38, 1986, pp. 7-25.
- STAROBINSKI, Jean, « Le voile de Popée », in *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.