

**Sed tamen effabor ! Autour du Malherbe de Francis
Ponge**
Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Sed tamen effabor ! Autour du Malherbe de Francis Ponge. Christine Chollier; Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Paroles de lecteurs, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.197-217, 2018, Approches interdisciplinaires de la lecture ; ISSN : 1771236X. hal-02890796

HAL Id: hal-02890796

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02890796>

Submitted on 8 Jul 2020

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.



Sed tamen effabor ! : Autour du *Malherbe* de Francis Ponge

La parole occupe une place privilégiée dans la poétique de Francis Ponge. L'un de ses auteurs de prédilection, Lucrèce, écrit dans le *De rerum natura* : « Sed tamen effabor ! ». On retrouve cette citation latine, avec sa traduction : « Pourtant, je parlerai ! », dans « Nous, mots français », écrit de circonstance qui paraît en 1978¹. Pour Lucrèce comme pour Ponge, la parole apparaît à la fois suspecte et nécessaire, vitale même, selon la tournure exclamative. La décision de parler vient clore un débat intérieur qu'indique l'adversatif « pourtant » ; contre une forme négative de la parole dont on précisera les raisons, l'énonciateur entend triompher par un autre usage, poétique. Cette proclamation est en soi un acte dans le présent et une promesse d'avenir. Il s'agit toutefois d'une parole de créateur, d'auteur, donc, et l'objet de la réflexion qui suit sera notamment de savoir si l'on peut en quelque manière considérer dans l'œuvre de Ponge une « parole de lecteur ».

Le choix du *Pour un Malherbe*, publié en 1965², paraît de nature à fournir une réponse positive. Ce livre somme, sorte d'art poétique, ne traite plus des choses, comme le premier recueil par lequel le poète

¹ Francis Ponge, « Nous, mots français », *Nouveau nouveau recueil, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », II, 2002, p. 1291. Dans ce texte politique publié à la veille des élections législatives de 1978 et appelant à voter pour le parti gaulliste, Ponge conjoint son amour pour la langue française et pour ces autres poètes situés dans son Panthéon personnel : Horace, Malherbe, (qu'on va retrouver ici), tous deux fondateurs de langue que les circonstances amenèrent à soutenir le pouvoir politique en place, Auguste ou le roi de France catholique à l'époque des guerres de religion.

² Le livre est repris en tête du second volume des *Œuvres complètes (OC)*, dir. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2002. C'est cette édition que nous suivrons.

posa pour la première fois sa voix d'auteur. L'objet est un poète considéré comme majeur, mais dont il s'agirait de remodeler la figure : « un Malherbe » ; pour l'évoquer, Ponge prend, au moins partiellement, la posture du lecteur, amateur et introducteur à l'œuvre d'autrui. Il ne renonce pas pour autant à un statut d'exception et se pose en alter ego poétique, comme semble le suggérer cette étonnante évocation de « la route qui mène de Lucrèce à moi » (*Pour un Malherbe*, p. 230). Dès lors, l'autre question en suspens est de savoir si une telle parole, en quelque manière redoublée, laisse encore place à une parole de tiers lecteur.

Par notre titre « autour du *Malherbe* de Ponge », nous entendons prendre un peu de recul vis-à-vis de ces questions et faire varier la focale, selon un triple plan large, rapproché, puis à nouveau plus général. Nous verrons l'importance de ce motif de la parole dans deux œuvres de Ponge précédemment étudiées et leur lien avec l'arrière-texte, notamment biographique, tel que le laisse entrevoir la Correspondance de l'auteur ; nous essaierons de comprendre en quoi il se fait soudain « lecteur de Malherbe » ; si le poète classique tient lieu d'alter ego, il s'agira finalement d'interroger le double rapport de la parole et de la poésie à une figure potentielle de tiers lecteur.

De loin

La parole, acte de langage et performance qui porte la marque de l'énonciateur, s'applique à l'expression orale, au propre, et à l'écrit, au figuré, dans la mesure où un texte se singularise au point de faire entendre ou éprouver l'empreinte singulière laissée par un sujet auteur dans la langue commune. Cela pourrait s'appeler plus communément le style et c'est cet emploi figuré qui prévaut au moins dans le rapport de Ponge à Lucrèce. Mais Ponge a lui-même éprouvé les affres de la parole à l'oral comme à l'écrit.

Nous aimerions rappeler ici deux études précédemment consacrées à son œuvre qui signalent déjà la fonction cardinale de la parole. Dans

« Fabriques du *Savon*³ », nous nous sommes intéressé à l'histoire singulière de ce texte, dont les couches anciennes remontent à 1942 mais qui ne paraît que vingt-cinq ans plus tard, en 1967. Étudier *Le Savon* amène à reconstituer une aventure de parole et d'écriture mêlant performances orale et écrite. Ponge a dû en passer par des phases d'oralisation pour lever certains blocages qui faisaient obstacle à la publication. La dernière en date est rappelée au début du livre qui reproduit la présentation du texte à la radio allemande en 1965, avec les marques de l'énonciation orale : « Mesdames et Messieurs, peut-être allez-vous écouter⁴... ».

Au final, la structure complexe du livre, qui mêle des couches différentes d'écriture, traite à la fois le savon comme objet matériel et métaphore textuelle. Il s'agit, par une parole singulière et selon une métaphore filée de longue date, de « nettoyer le langage » ou au moins de donner à éprouver la nécessité de le nettoyer, puisque « à l'intérieur de nous-mêmes, le même ordre sordide parle⁵ », ordre des idées toutes faites véhiculées par un langage prêt à être parlé. Plaisir de la parole arrachée à la gangue commune : c'est à propos du *Savon* que Ponge formule pour la première fois sa théorie de l'Objet et de l'Objet, équivalent de la jouissance du texte, dont l'idée s'affirme à la fin des années 1960, au-delà de son œuvre particulière⁶.

Le lien entre nettoyage du langage et jouissance du texte tendrait à réduire le jeu pratiqué dans ce livre à une variante d'autoréférentialité, ainsi que paraissent le suggérer les propos tenus dans les *Entretiens* [de 1967] avec *Philippe Sollers*, mais le lecteur n'est pas tenu de souscrire sans réserves à ce commentaire rétrospectif. Nous avons cru

³ Alain Trouvé, « Fabriques du Savon », *Intertexte et arrière-texte*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » ; n° 5, 2011, p. 249-263.

⁴ *Le Savon*, OC, II, p. 359.

⁵ « Les Écuries d'Augias » [1929-1930], *Proèmes*, 1948, OC, I, p. 192.

⁶ Lire à ce sujet, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 175-186.

pouvoir montrer notamment le lien entre la parole multiforme déployée dans ce livre et un sujet en situation qui est aussi un corps parlant. Circonstance et corps sont deux des dimensions de l'arrière-texte précisément abordé comme objet théorique pour la première fois dans le cadre de notre étude de 2011. Mettant bout à bout les indices renvoyant à la thématique de l'holocauste, nous avons risqué l'hypothèse d'un envers grave et indicible du *Savon* déjà signalé en son temps par Jacques Derrida⁷.

Récidivant un an plus tard, nous avons choisi d'entraîner le lecteur « Dans le lit de *La Seine*⁸ ». Cette sorte de long proème publié en 1950 mêle des réflexions de divers ordres à un flux de paroles qui n'est pas sans lien avec son objet particulier. À cette date, l'écriture de *La Rage de l'expression* est déjà en cours ; l'ouvrage paraîtra en 1952. Le titre suggère à la fois la tension vers la formule adéquate à l'objet et la résistance de la chose – variante possible du hors-texte⁹ – à l'écriture. La promotion d'un objet liquide au centre de l'attention scripturale semble aller de pair avec la débâcle des cadres de pensée intellectuelle,

⁷ Pour de nouveaux développements sur cette question, voir notre rubrique « Supplément poético-interprétatif », dans *Lire L'humain Aragon, Ponge esthétiques croisées*, chapitre X, ENS Éditions, à paraître en 2018.

⁸ « Dans le lit de *La Seine* », in *Déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 6, 2012, p. 173-192.

⁹ Le hors-texte est une notion forgée à la fin des années 1960 par la sociocritique et proche de l'arrière-texte par certains aspects, bien qu'il n'intègre pas comme l'arrière-texte la dimension subjective de scène mentale à demi-consciente. Voir à ce sujet notre article, « Contexte, hors-texte, arrière-texte : à propos de l'ambivalence des notions en théorie littéraire », Actes du Colloque « Qu'est-ce qu'un contexte ? », dir. Guillaume Bridet et Joël Loehr, Université de Bourgogne, 30 novembre – 1^{er} décembre 2017, à paraître.

la pensée marxiste, notamment¹⁰. Mais Ponge n'abandonne pas l'ambition de la parole totale qui transcenderait l'opposition entre philosophie, science et poésie. Son matérialisme poétique, commençant à diverger de Marx, continue de regarder du côté de l'Antiquité. L'auteur de *La Seine* se pense à cet égard comme un Lucrèce moderne. Draguant les fonds de ce fleuve mis en mots, nous avons exhumé, comme une preuve arrière-textuelle de cette aspiration à la parole totale, une note inédite de 1948 trouvée dans l'édition Pléiade (p. 997) qui mentionne, sur le mode de l'arrière-texte, la découverte par Ponge du texte de Novalis *Les disciples à Saïs*, « merveilleux petit livre », et son regret de n'avoir pu intégrer cette référence à une poétique de l'eau dans son écriture. Cet intertexte latent¹¹ montre à notre avis la prégnance, par-delà les âges et les expressions littéraires, du rêve grec d'un absolu de connaissance, remis au premier plan par les romantiques de Iéna : c'est vers lui que continue à tendre la parole poétique pongienne¹².

Quoi qu'il en soit, ces deux exemples indiquent le lien entre l'analyse de la parole, la compréhension de son jaillissement, et l'approche arrière-textuelle.

Un détour par la vie de Ponge est ici intéressant. Le « drame de l'expression » qui sera transposé dans l'œuvre poétique a pour premier référent un vécu scolaire et universitaire accessible grâce aux Lettres

¹⁰ Voir aussi à ce sujet notre article, « Aragon-Ponge : Poétiques de la ville et liquéfaction de l'objet *Le Paysan de Paris/La Seine* », dans *Aragon Une écriture au carrefour*, *RSH*, n° 305 (Maryse Vassevière coord.), 2012, p. 185-204.

¹¹ L'intertexte latent est une des quatre dimensions de l'arrière-texte dégagées dans les deux volumes précédemment cités.

¹² Nous renouvelons à ce propos notre différence d'appréciation vis-à-vis de l'essai de Bernard Veck, *Francis Ponge ou le Refus de l'absolu littéraire*, Liège, Mardaga, 1993 ; différence d'accentuation puisqu'au final, nous le verrons, la poétique pongienne laisse aussi place à une certaine distance.

de Francis Ponge à son père récemment publiées par Benoît Auclerc et Bénédicte Coste¹³. Dans les lettres 35, 36 et 37, le fils relate pour son père l'épisode de la copie blanche rendue à l'écrit de la Licence de philosophie en novembre 1917. Les raisons données à la copie blanche ne sont ni la désinvolture ni même principalement un manque de connaissances, plutôt l'impossibilité de traiter l'un ou l'autre des sujets proposés, en lien avec un souci de vérité sans faille : « je voyais ce matin les choses trop profondément pour entrer délibérément dans une discussion hors du sujet ou contre ma sincérité¹⁴ ». Pour des raisons probablement analogues, Ponge échouera en 1919 à l'oral de l'École Normale Supérieure.

Cette dialectique de la parole et du silence, Ponge l'a également vécue dans ses rapports avec le monde de l'édition qui ont conduit fréquemment à une publication différée de ses œuvres, soit en raison de refus éditoriaux, soit, comme on vient de le voir, en raison d'une difficulté intime. Le silence est donc contraint par autrui ou à soi-même imposé et l'on pourrait rapprocher à cet égard Ponge d'autres cas célèbres d'écrivains en proie à la menace d'aphasie, ceux de Michaux ou d'Artaud, pour s'en tenir au même siècle. Gageons que dans ces différents cas la paralysie momentanée est à la mesure de l'exigence intériorisée.

Cette paralysie se traduit chez Ponge, de façon curieuse et au gré des circonstances, par une bascule d'un mode de parole à un autre. Durant l'hiver 1946-1947, il donne une série de conférences à Bruxelles, rassemblées sous le titre « La Tentative orale », et reprises dans *Méthodes*, 2^e partie du *Grand Recueil* qui paraît en 1961. Il s'agit, comme nous l'avons dit, d'une des étapes qui conduiront à la publication du *Savon*. Ici la parole se trouve ponctuellement restreinte à son sens oral premier. Mais en 1956, Ponge précise l'importance de

¹³ Benoît Auclerc et Bénédicte Coste, *Ponge et ses lecteurs*, Paris, Kimé, 2014.

¹⁴ *Ponge et ses lecteurs*, p. 175.

la performance écrite contre les risques de la communication orale guettée par l'éloquence. Son propos est toutefois délivré dans le cadre d'une conférence prononcée devant les étudiants de Stuttgart :

Si j'ai choisi d'écrire ce que j'écris, c'est aussi contre la parole, la parole éloquente, parce que je ne suis pas éloquent. Et donc je ne veux pas essayer de l'être. Et souvent, après une conversation, des paroles, j'ai l'impression de saleté, d'insuffisance, de choses troubles ; même une conversation un peu poussée, allant un peu au fond, avec des gens intelligents. On dit tant de bêtises, on dit des choses sur un tempo qui n'est pas juste, on sort de la question. Ce n'est pas propre. (« La Pratique de la littérature », Stuttgart, 12 juillet 1956, *OC*, I, p. 671)

On retrouvera plus loin la question de la relation à autrui impliquée dans tous ces propos. Voyons à présent ce moment où la parole pongienne semble s'effacer devant celle d'un autre.

Pour un Malherbe (1965)

Prenons acte d'abord du caractère rare sinon exceptionnel de l'ouvrage. La focalisation sur les objets qui domine d'un bout à l'autre de l'œuvre, du *Parti pris des choses* (1942) à *Comment une figure de paroles et pourquoi* (1977), laisse peu de place à un discours sur un sujet créateur dont les seuls équivalents seraient les textes consacrés à des peintres : Braque, Fautrier, Dubuffet. Mais il s'agit ici d'écriture et en quelque sorte d'une parole malherbienne, à entendre.

L'exception répond à une admiration ancienne qu'on trouve dès les années 1920, dans « Notes pour un coquillage ». Déjà la lettre du 21 janvier 1917 exprime la fascination pour Malherbe : « Je suis en ce moment plongé jusques au cou dans mon devoir de littérature sur le lyrisme de Malherbe¹⁵... »

Le livre paraît en 1965 au terme d'une histoire éditoriale mouvementée, marquée par six campagnes d'écriture, du 21 juin 1951 au 24 juillet 1957. Plusieurs projets éditoriaux se succèdent, non sans

¹⁵ *Ponge et ses lecteurs*, Lettre 21 du 21 janvier 1917, p. 155.

lien au départ avec la célébration des 400 ans de la naissance de Malherbe (1555-1628).

En 1951, Ponge est sollicité par Jean Tortel pour un volume sur *Le Préclassicisme français* aux *Cahiers du Sud*. Il en résulte un article qui constituera la seconde section du *Préclassicisme* publié en 1952 : « Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi ». Il sera repris par Ponge dans son *Malherbe* de 1965 (II, p. 34-41). Le 10 décembre 1951, un contrat est signé, annonçant un *Malherbe par lui-même*, dans la collection « Écrivains de toujours », aux éditions du Seuil. Ce contrat sera finalement dénoncé en 1954. En 1953, le *Malherbe* prend la forme d'un dialogué retransmis par une radio américaine. Le texte de ce dialogué constituera la partie V du livre définitif. En 1959, Paul Flamand propose à Ponge pour sa collection « Pierres vives », la publication des brouillons de son livre sous le titre « Pour un Malherbe ». Les années 1955-1959 sont marquées par plusieurs projets pour une édition des *Œuvres complètes* de Malherbe, y compris dans la collection de La Pléiade ; Ponge essuie à cette occasion divers refus. Le *Pour un Malherbe* sera mis en fabrication le 2 juin 1964 et publié chez Gallimard en 1965, précédé de cinq préoriginales, dans les revues suivantes : *Cahiers du sud* (1952), *NRF*, n° 8 (1956), *Botteghe oscure*¹⁶, n° 22 (1958), *Tel Quel*, n° 13 (1963), *NRF*, 1964¹⁷. Cette succession de projets et de refontes partielles montre le pré-cadrage de la parole de lecteur-auteur par les éditeurs.

Cette parole est par ailleurs hybride. Elle tient du journal par l'ordre chronologique des huit parties, souvent précédées d'une date et d'un lieu d'écriture : « "L'Orangerie", à Trie-Château (Oise), 21 juin

¹⁶ *Botteghe oscure* fut le titre d'une importante revue italienne de littérature internationale qui parut de 1948 à 1960, revue dont le titre déjà symbolisait le brassage des cultures.

¹⁷ La première et la troisième de ces éditions pré-originales sont reprises telles quelles, les autres font l'objet de coupes ou de remaniements. Pour le détail de ces reprises, voir, *OC*, II, Notes, p. 1471-1472.

1951 » (I) ; « *les Fleurys, mercredi 24 juillet 1957, plus tard* » (VIII). Elle présente aussi certains traits autobiographiques : la première partie évoque ainsi l'adolescence de Ponge à Caen, la maison natale de Malherbe devant laquelle il passait « chaque jour » (p. 36) et sa destruction après la Deuxième Guerre mondiale. Le livre constitue encore une biographie allusive et partielle de Malherbe, avec un tableau d'époque, à la charnière du XVI^e et du XVII^e siècle. Il propose par endroits une sorte, d'anthologie commentée, autrement dit, les germes de la monographie qu'il aurait pu devenir en lien avec un cadre commémoratif. La partie V constitue la mise en scène de poèmes de Malherbe dans une sorte de théâtre / roman radiophonique avec narrateur et personnages, historiques et littéraires, dialoguant. Certaines pages ouvrent par le discours critique vers la modernité poétique depuis 1850 ; d'autres sont par elles-mêmes spécifiquement poétiques. *Pour un Malherbe* participe d'une théorie du Verbe et de l'art, assumant, dans une double perspective, musicale et génétique, une conception de l'écriture appelée à se développer dans les œuvres ultérieures qui relèvent toutes d'une esthétique de la reprise et de la variation. Enfin, selon Bernard Beugnot, l'éditeur du texte dans La Pléiade, le livre conjugue au plan rhétorique un éloge répété, suivi d'exordes multiples, comme autant d'introductions au livre annoncé et seulement entrevu, livre qui serait susceptible de se hisser à la hauteur de l'auteur considéré. Le brassage des genres suggère lui-même un élan vers la totalité.

Le monument que Ponge rêve d'ériger à la gloire de Malherbe est largement dirigé contre ce que l'histoire littéraire a dit de cet auteur. À cette fin, l'érudition n'est pas délaissée : « À compter de décembre 1954, Ponge fréquente la bibliothèque nationale, la Bibliothèque Sainte-Geneviève, la Mazarine et l'Arsenal pour une enquête que son

étendue et sa minutie assimilent à une authentique recherche doctorale », précise Bernard Beugnot¹⁸. Ponge retrouve même le souci universitaire de l'assimilation critique, marquant sa connaissance des travaux existants, avant de prendre ses distances : « il me faut primo remercier l'école (Sainte-Beuve, Lebègue, Fromilhague), de leurs études approfondies. Bien des éléments utiles. [...] Mais secundo contrebattre leurs erreurs » (p. 226). La critique de la critique, plus féroce qu'il n'est d'usage dans un registre académique, accuse cette dernière d'en méconnaître la grandeur, confondue avec la médiocrité :

Brusquement, avec Malherbe, [...] on entre dans la cour d'honneur de la littérature française.

Qui ne sent cela ? Qui est assez insensible pour le comparer à Bertaut ou à Du Perron, ou à Lingendes ? Ou à La Roque ? Ou à des Yveteaux, ou à Motin ? Eh bien, tous les récents critiques (Martinon, Fromilhague, je ris de prononcer leurs noms à la suite des précédents), qui manquent assez de la sensibilité que je viens de dire pour s'égarer dans des querelles d'attribution. (p. 9)

Les cibles sont ici les auteurs valorisés par la même critique institutionnelle : Pascal et le « style naturel », Ronsard, surcoté. Les « étiquettes » de l'histoire littéraire, par exemple « pré-classique », sont jugées possibles mais insuffisantes.

Cette critique pongienne n'est pas un acte aussi isolé qu'on pourrait le penser. On assiste en effet, dans les années 1950-1960, à l'émergence d'une nouvelle critique anti-institutionnelle, dont la figure de proue sera Barthes qui publie par exemple *Le Degré zéro de l'écriture* en 1953 et dont le *Sur Racine* (1963) donne lieu à une controverse fameuse avec Raymond Picard, tenant de la critique traditionnelle.

La parole de Ponge critique de Malherbe s'affirme donc comme une contre-parole. Est-ce pour jeter les bases d'une autre histoire littéraire ou pour ouvrir la voie à une anti-histoire littéraire ?

¹⁸ Bernard Beugnot, *Francis Ponge, OC*, II, Notes, p. 1471-1472.

La discussion avec la critique institutionnelle ne délaisse pas totalement le style de la thèse. Mais la grandeur de Malherbe tient à un critère rhétorique formulé de manière récurrente : « Pour que la lyre sonne, il faut qu'elle soit tendue » (p. 34). Autrement dit, l'émotion vraie est contraire à l'épanchement et implique au contraire la retenue. L'idée figure chez Héraclite¹⁹ et réapparaît selon le *Malherbe* à travers les époques, de Maurice Scève à Sainte Beuve et Mallarmé, jusqu'à sa théorisation par Henri Maldiney, le philosophe phénoménologue, grand amateur d'art et ami de Ponge, qui le cite : « *Le classicisme n'est que la corde la plus tendue du baroque*. Telle est l'admirable formule, rencontrée dans la lettre d'un ami, (Henri Maldiney) » (p. 147).

Ce retour d'un principe à travers les époques contrevient déjà à la perspective historique. Le modèle « naturel » est préféré à l'Histoire, suspecte de collusion avec l'idéologie et les pouvoirs :

Le Temps (ou si l'on veut parler ainsi, la Nature – ne pourrions-nous dire, d'une seule expression, la Mémoire Naturelle ?) procède à une magnification, et simplification, des œuvres et des figures du passé. Cela, qui est positif, et en quelque mesure propre, net, pur, et inéluctable, nous l'assumons volontiers. (p. 237)

Est grand, littérairement, ce qui survit dans la langue, note Christophe Hanna, analysant le livre de Ponge :

Les textes littéraires du passé pour Ponge subissent dans l'univers de la langue usuelle un processus de décomposition comparable à celui des cadavres en terre ou des productions calcifiées dans le sable. Chacun d'eux résiste différemment au temps et se désagrège à sa manière : c'est dire que le résultat de leur passage par pulvérisation dans la langue varie en importance quantitative comme qualitative : chacun aura sa manière de « briller » dans le terrain sablonneux du français actuel, d'infléchir les formes de

¹⁹ Héraclite, Fragment 51, *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 158.

Alain TROUVÉ

l'usage présent, de modifier nos tournures syntaxiques, de se répandre en métaphores usuelles fossilisées, proverbes, etc.²⁰

Ponge esquisse un tableau de la littérature et des arts au fil des âges, sous-tendu par des énumérations de noms, préférées au récit explicatif :

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) (p. 125)

Ce tableau est soutenu par une critique du goût et une morale (aristocratique, individuelle) du héros, capable de produire une œuvre résistante. Le prototype en est selon Hanna l'escargot qui suscite un des textes les plus longs du *Parti pris des choses* :

Ce sont des héros, c'est-à-dire des êtres dont l'existence même est une œuvre d'art. [...] cette coquille, partie de leur être est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux. (« Escargots », *OC*, I, p. 27)

Un réseau d'analogies se met en place. Du corps mou de l'animal à la dureté de la coquille, le saut dans l'altérité constituante est comparable à celui qu'effectue l'humain ordinaire capable de produire des œuvres durables, et ce saut se nomme parole :

J'admire surtout certains écrivains ou musiciens mesurés, Bach, Rameau, Malherbe, Horace, Mallarmé –, les écrivains par-dessus tous les autres parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir : je veux dire la PAROLE. (« Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 40)

Ce saut se conçoit à partir d'un matérialisme non historique, mais plutôt linguistique, ainsi que le note encore Christophe Hanna qui

²⁰ Christophe Hanna, « Pour un Malherbe de Francis Ponge », *La Lecture littéraire*, n° spécial, « Écrivains lecteurs », 2002, p. 121.

voit dans *Pour un Malherbe* une « généalogie malherbienne de la raison à l'âge classique²¹ ». Cette généalogie s'établirait dans le rapport entre la *raison*, qui correspond à la dimension conceptuelle du signifié, et la « *réson* », néologisme désignant les harmoniques sonores du mot résultant de la pratique poétique de la langue. Le jeu de réson et raison est un leitmotiv pongien : « Mais cette raison, qu'est-ce, sinon plus exactement la *réson*, le résonnement de la parole tendue, de la lyre tendue à l'extrême » (p. 80). Par ce jeu, on assiste à l'enrichissement sémantique du signifié ou à son extension conceptuelle : « Quelles sont les assises de la raison ? Ce sont les mots français ». (p. 167). Le poète n'agit pas sur directement sur la société, il est un fondateur de langue.

Pour une large part, cette parole d'auteur entendue dans l'œuvre de Malherbe vaut pour Ponge lui-même qui se pose implicitement en double de son modèle. Des similitudes biographiques facilitent cette assimilation : un enracinement géographique commun, entre Normandie et Provence, des origines protestantes, une identification à une image de père comme figure de l'énergie virile, de la maîtrise de la passion par la mesure, ou encore le choix partagé de se tenir à l'écart des troubles de son époque.

Plus sûrement, Malherbe apparaît comme un double littéraire, par le goût partagé pour le travail de la forme, du langage, opposé à l'épanchement lyrique : « Malherbe ne raisonne pas, à beaucoup près, autant qu'il ne résonne. Il fait vibrer la raison, "Qu'en dis-tu, ma raison ?" ». Tous deux se posent en « critiques » de la tradition (p. 32).

Du fondateur de langue (Malherbe) au refondateur (Ponge) se dessine le schéma d'une histoire littéraire « supra-historique » :

Enfin, quant à sa place dans l'histoire littéraire, si l'on y tient, il faut bouleverser un peu ces choses, et le situer entre (à peu près à mi-chemin entre)

²¹ Article cité, p. 135.

Lanfranc-Wace d'une part et d'autre part Mallarmé-moi-même. (Ou encore, à peu près aux trois quarts du chemin sur la route qui mène de Lucreèce à moi.) (p. 230)

S'agit-il encore de s'identifier au père ou de prendre sa place ? La parole de lecteur ouvre la voie à une parole d'auteur plus puissant que jamais. Ce *Malherbe*, « un Malherbe » est un moyen pour Ponge de réaffirmer sa propre poétique.

Parole, poésie et tiers lecteur

Au sein de ce processus électif, y a-t-il place pour le mécanisme plus courant d'interlocution qui ouvre tout énoncé, quel qu'il soit, à la réponse potentielle d'autrui, de celui que nous appelons le tiers lecteur ?

À première vue, l'affaire semble mal engagée :

Le projet existentiel de Malherbe. Exactement le nôtre : il ne s'agit pas de résoudre un problème abstrait. Il s'agit d'accéder au pouvoir, pouvoir supérieur – temporel et intemporel – conféré par le Verbe, par la Profération du Verbe ; (p. 158)

Ponge rêve d'un « Panthéon » ou d'un « Parnasse » (p. 158) accessibles à une aristocratie du Verbe. Une dissymétrie affecte le rapport du lecteur à l'auteur qui réécrit le cogito tout à son avantage :

puisque tu me lis, cher lecteur, donc je suis ; puisque tu nous lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (Toi, lui et moi). (p. 175)

Pas d'égalité dans ce nous final qui fonde toute la relation sur la parole d'auteur (« mon livre »). La parole véritable est affaire d'action, réservée, semble-t-il à un petit nombre d'élus :

La langue, telle que depuis sept cents ans elle se donne, nous laisse un peu loin du compte pour ce que nous avons à exprimer. Il nous faut prendre la parole. (p. 253)

Comme c'est fréquemment le cas, le « nous » est ici un nous de majesté glorifiant le locuteur singulier.

Pour aller plus loin, tentons un détour par le couple parole/ poésie. Un discours parfaitement contradictoire surgit ici.

Ponge semble jouer la parole contre la poésie, catégorie usée de l'histoire littéraire : « Il s'agit moins pour nous de poésie que de Parole » ; « Notre façon d'être est de pratiquer la langue française » (p. 63) ; « Et il est bien entendu que ce n'est pas tellement la Poésie, au sens où l'on entend communément ce mot, qui l'intéresse (et qui nous intéresse), que la Parole » (p. 79). La parole de l'écrivain se fait l'écho du monde sensible : « Le monde entier n'est que l'orchestration des harmoniques variées de la Parole » (p. 121).

Pourtant cette parole s'identifie à la poésie en un sens supérieur. Car les harmoniques préparent à un rapprochement avec la musique pythagoricienne :

Le plus admirable est que ce ne sont pas des formules abstraites ; elles participent de la géométrie, des nombres, mais il s'agit de nombres concrets. Il s'agit de paroles, non de chiffres. Il s'agit des nombres concrets du Verbe, qui ont rapport aux Choses. Il s'agit de la nomination des choses du monde sensible, en nombres sensibles. [...] Les nombres du Verbe sont [...] des harmoniques ou divisions qualitatives de l'Unité. [...] La Poésie est alors la science la plus parfaite. (p. 114-115)

Retour du programme des romantiques de Iéna et de l'absolu littéraire... Ponge esquisse ce faisant un dépassement de la contradiction : « *Oui*, la poésie est une affaire de démystification (démythisation), mais en conservant le mystère de la parole (comment faire autrement ?) » (p. 125). Malherbe en serait la figure éminente :

L'important est que Malherbe n'ait jamais eu qu'une chose à dire, qu'un choix, qu'un projet existentiel à justifier : que ce projet ait été noble, et celui-là même qui caractérise le grand, le plus-que-grand écrivain, le poète : celui qui ne concerne que la Parole, le Verbe, son mystère, son culte et les aventures de ses martyrs. (p. 207)

Le dépassement de la contradiction entre parole et poésie se trouve esquissé dans l'écriture de Ponge, telle que la donne à observer l'étonnant passage consacré à l'incendie des pétroles de Rouen. Faussement anecdotique, l'évocation prend un sens figuré et métatextuel :

Quand les pétroles de Rouen flambèrent en 1940, les énormes colonnes de fumées et de flammes (la flamme à l'intérieur de la colonne de fumée) qui montaient de chaque « bac » s'élevèrent avec une telle force ascensionnelle, d'un tel élan, avec une telle fougue, qu'elles me parurent se rejoindre au zénith.

Ainsi en est-il des œuvres les plus importantes de chaque civilisation. Ainsi en est-il de celle de Malherbe, et en voilà une figure assez neuve peut-être pour le Parnasse (ou le Panthéon Universel). (p. 153)

Un réseau d'analogies se met en place, afin de suggérer l'élévation de la parole au-dessus de son usage ordinaire, grâce à la poésie, que symbolisent les flammes :

la parole en un sens s'élève comme la fumée, mais elle n'est touchante, impressionnante, que dans la mesure où des flammes sont sensibles en son centre. La parole douée de force ascensionnelle, ardente, fougueuse, et qui monte tout droit malgré le mouvement baroque, hélicoïdal des flammes, et qui donne l'impression d'une haute tour, qui nous porte irrésistiblement, d'un seul coup, dès les premiers mots, à un niveau supérieur.

La poésie au sens traditionnel de langage versifié (« les strophes ») est intégrée à l'édifice analogique comme un moment à dépasser :

Penser aussi aux tuyaux d'orgue, aux grandes orgues, aux cheminées par où passe le souffle, l'animation, et qui vibrent et produisent des ondes, contagieusement entendues, ressenties fort loin. En un sens les strophes des poèmes dans la page ressemblent à des tronçons de tuyaux ou de tours ou de cheminées. L'esprit y circule, évolue un peu à la façon des flammes, s'élevant en spirales à l'intérieur. (Ne pas insister, c'est presque un lieu commun.) (Ce qui n'est pas du lieu commun, c'est de donner de l'importance à la colonne de fumées) (c'est aussi de conserver son importance au fait qui me saisit si fort à Rouen, à savoir que ces colonnes bien que parfaitement verticales, se rejoignaient au zénith). (p. 153)

Dans cette évocation, la verticalité de la fumée (des paroles) prend en quelque sorte appui sur le mouvement hélicoïdal des flammes qui assimile la poésie à l'instabilité baroque : l'interaction du classique et du baroque s'effectue dans le sens de la transcendance. La Poésie supérieure qui en résulte, identifiée à la Parole, réalise la fusion de catégories antagoniques, de même que la géométrie non euclidienne

a pu faire concevoir au XX^e siècle que des lignes parallèles se rejoignent : « ces colonnes bien que parfaitement verticales, se rejoignent au zénith ». Cette parole/poésie supérieure est, comme on l'a vu, fondatrice de langue : « L'on peut dire encore que c'est le dictionnaire français, dans toute son épaisseur, qui flambe. » (p. 154)

Mais quelle place, encore une fois, pour le tiers lecteur dans cette combustion, si ce n'est de faire sien le nouveau langage poétiquement refundé ?

Ponge pense plus facilement le lecteur en récepteur d'une communication qu'en producteur de sens : « Pour maintenir la Parole, il suffit d'un lecteur pour l'entendre » (p. 22). Son propos se fait précis à ce sujet : « *étant donné ce qui est à dire* (à faire entendre, à communiquer) » (p. 73). Une phrase alambiquée d'un des derniers livres, *La Table*, donnera la traduction syntaxique de cette dissymétrie : « Je t'invite à faire la lecture de l'écriture de ma lecture de ce que j'écris²² ». L'auteur écrivain inclut toujours un lecteur. Le lecteur, quant à lui, ne disposerait vis-à-vis du texte d'écrivain d'aucune autonomie légitime, au point que la seule lecture valable serait, à l'oral, la profération sans coupure du texte d'auteur, et à l'écrit, la citation mot à mot de ce texte dont la perfection ne souffre pas l'immixtion d'un tiers. Cette radicalité, Ponge se l'est appliquée à lui-même, préférant à toute glose la citation longue et en latin de Lucrèce pour clore son étude « Braque ou un méditatif à l'œuvre²³ » (1964).

Une ébauche de réciprocité se dessine toutefois qui situerait contradictoirement le lecteur au-delà de la reproduction. « Toute parole est un acte²⁴ », note-t-on, page 52, dans un emprunt à Wittgenstein. Plus

²² *La Table*, 1968-1973, OC, II, p. 919.

²³ « Braque ou un méditatif à l'œuvre », [1964], repris dans *L'Atelier contemporain*, 1977, OC, II, p. 696-721.

²⁴ Phrase empruntée à Wittgenstein : en allemand : *Worte sind Taten, Philosophische Untersuchungen* [*Investigations philosophiques*], 1953, posthume, trad. Paris, Gallimard, « Tel », 1961, p. 278.

loin, la reconnaissance se fait plus précise, même si elle est provisoirement écartée :

Qu'est-ce que lire ? – À la fois déchiffrer, au moyen des yeux, les lettres et les mots, – et entendre leur sonorité, croire en leur signification – et pourtant poursuivre... / Mais cette analyse n'est pas tellement dans notre sujet. (p. 172)

Plus loin encore, on note l'inflexion vers un « nous » authentiquement pluriel :

Peut-être est-ce que l'aveu d'être une (une seule) personne, me semble insuffisant pour maintenir de l'autorité à mes proférations ? Toujours est-il que la profération de ce que j'ai à dire me semble exiger maintenant le nous. (p. 179)

L'exigence nouvelle entrevue ici se confirme à la page suivante :

J'ai très fort le sentiment de la fragilité, du caractère éphémère, fugitif des individus par rapport à l'espèce, par rapport aussi à leurs œuvres, voire à la moindre de leurs paroles, lesquelles ne leur appartiennent pas, me semble-t-il, en particulier, dont ils ne peuvent être crédités que dans la mesure où eux-mêmes ont eu la volonté de se cacher, de se retirer, de faire vivre ou de laisser vivre ces œuvres, ces paroles par elles-mêmes. (p. 180)

Laisser vivre les paroles par elles-mêmes, c'est tout simplement les situer dans l'interlocution, déniée mais finalement reconnue. Revenant sur la question de la parole, au sens positif du terme, dans *La Fabrique du pré* (1971), Ponge en évoquera encore le « caractère sacré » et en quelque sorte intangible, tout en s'arrêtant quelques lignes plus haut sur le problème de « l'incompréhensible pluralité des individus dans l'espèce²⁵ ».

Nous pouvons dès lors, prenant appui sur l'ouverture laissée par cette contradiction interne, prolonger notre réflexion sur le *Malherbe* de Ponge par une proposition théorique développant un germe trouvé dans cette œuvre.

²⁵ *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971, réédition, OC, II, p. 433 et 434.

Sed tamen effabor!: autour du *Malherbe* de Francis Ponge

Opposant à la conception traditionnelle selon laquelle l'auteur crée et le lecteur reçoit, un autre schéma mettant en regard création auctoriale et création lectorale ou interprétative, nous pourrions avancer que deux figures se font écho, de l'une à l'autre, avec déplacement de leur point d'application et modification de leur mode d'expression : l'analogie, comparative ou métaphorique, et l'oxymore. Là où le texte d'écrivain joue de ces figures sous une forme condensée, voire énigmatique, le texte de lecture²⁶, forme aboutie d'une parole de lecteur interprétative, déplie à grande échelle.

Du côté de l'analogie, nous rappellerions ainsi l'interprétation proposée par Christophe Hanna qui, mettant en regard *Le Parti pris des choses* (« L'Escargot ») et *Pour un Malherbe*, explicite la pensée esthétique de Ponge qui situe la littérature dans une sorte d'Histoire naturelle.

Du côté de l'oxymore, nous reprendrions la contradiction interne portant sur le statut du lecteur, telle que nous venons d'essayer de l'explorer, à partir du *Malherbe*. Soit donc, pour récapituler, le tableau suivant :

Parole littéraire sacralisée	
Auteur	Lecteur
La Parole (P1) contre la parole ordinaire	P2 = P1 (communion)
Interlocution littéraire	
P1	P2 ≠ P1 (communion-distance)
Création de niveau 1 - Texte d'auteur (T1)	Création de niveau 2 - Texte de lecture (T2)
Métaphore	Analogie interprétative
Oxymore	Contradiction interprétative
Densité du sens	Dépliage du sens

²⁶ Voir à ce sujet notre article « Lecture et intertextualité », et son schéma de la relation auteur-lecteur, dans *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Epure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 1, 2006, p. 18.

Pour un Malherbe peut donc être tenu comme parole de lecteur parce que Malherbe (l'auteur) est l'objet principal du livre, qui relève à sa façon de l'essai critique. Autour de 1955, Ponge redessine la figure de Malherbe en suspectant les catégories de l'histoire littéraire de la fossiliser. Son éloge plaide pour une réévaluation majeure. Par un retour au texte appuyé sur un goût individuel, le propos érige Malherbe en modèle d'harmonie, d'émotion maîtrisée, en fondateur de langue. En élevant un classique (et non un pré-classique) au rang de repère intemporel pour la pratique de l'écriture, il prend le contre-pied d'un vingtième siècle encore dominé par le surréalisme, avatar contemporain du romantisme, et par l'existentialisme auquel il oppose la figure du poète à distance de l'histoire.

Simultanément, cette parole est aussi une parole d'auteur tendue vers un horizon plus large : l'art poétique de Ponge. Cette nouvelle voix d'auteur excède celle de Malherbe, intégrant notamment la révolution esthétique de la fin du XIX^e siècle (Mallarmé, Lautréamont, Cézanne) et la révolution scientifique du XX^e siècle (relativité restreinte et générale, mécanique quantique) qui dépasse la raison classique.

Le caractère encore divin de la parole poétique à laquelle Ponge ne cesse d'aspirer, renouant avec une autre forme de perfection, celle de « l'absolu littéraire²⁷ » rêvé par le romantisme allemand à partir des Grecs, tend à minorer le rôle du tiers lecteur renvoyé aux schémas de la réception et de la communication. La tension de la parole poétique vers une forme de sacralité non religieuse traverse une grande partie de la production littéraire et poétique du XX^e siècle, donnant à ce *Malherbe* une portée emblématique. En poète artiste, Ponge interroge contradictoirement, au sein de son livre, cette postulation

²⁷ Voir à ce sujet, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978.

Sed tamen effabor!: autour du *Malherbe* de Francis Ponge

écrasante, entrouvrant la porte à l'idée d'une parole lectorale, à même de donner vie à la relation littéraire.

Alain TROUVÉ
Université de Reims Champagne-Ardenne

