



**HAL**  
open science

## Fabriques du "Savon", d'après Francis Ponge

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Fabriques du "Savon", d'après Francis Ponge. Gladieu, Marie-Madeleine; Trouvé, Alain. Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire, 5, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.249-264, 2011, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 9782915271379. hal-03000370v1

**HAL Id: hal-03000370**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000370v1>**

Submitted on 11 Nov 2020 (v1), last revised 21 Mar 2024 (v2)

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

## « Fabriques du *Savon*, d'après Francis Ponge »

Au lieu de la mémoire dire (l)'armoire  
[désordre, empilement, chevauchement]  
*Comment une figure de paroles et pourquoi*

Il y aurait, lit-on parfois, trois manières chez Ponge, se succédant et s'additionnant à la fois. Celle, d'abord, du *Parti pris des Choses* qui renouvela l'expression poétique par un décentrement sur l'objet. Celle des écrits suivants (*Proèmes, Méthodes*), effaçant la frontière entre poésie et réflexion critique. Celle du dernier Ponge qui donne à lire textes et avant-textes ou esquisses – *Le Pré* et *La Fabrique du Pré* – désacralisant l'œuvre et lui substituant une sorte de dossier génétique, forme exposée de l'arrière-texte. Poète de la parole dite en toute clarté qui ne dédaigne pas d'affirmer sa filiation avec les classiques, ainsi qu'en atteste son essai *Pour un Malherbe*, Ponge est aussi l'écrivain de la publication différée.

*Le Savon*, dont les couches anciennes remontent à 1942, ne paraît qu'en 1967, au terme d'une étrange aventure de parole et d'écriture. Ponge a dû en passer par des phases d'oralisation pour lever certains blocages qui faisaient obstacle à la publication. La présentation du texte à la radio allemande en 1965 constitue une étape déterminante.

L'œuvre qu'on lit aujourd'hui<sup>1</sup> présente une structure complexe dont le repérage est nécessaire. On y retrouve les différentes strates de l'écriture pongienne. Si le poète joue avec son objet, dans une connivence plus ou moins manifeste avec différents auteurs, le lecteur n'est pas tenu de souscrire totalement au parti pris affiché de transparence.

### **Feuilleté de la composition**

La première édition en 1967, chez Gallimard, dans la collection Blanche, fut précédée de lectures radiophoniques. La version écrite en donne le récit dans une entrée en matière destinée au lecteur français et intitulée « Début du Livre ». Le titre pourrait sembler maladroit si l'on oubliait que *Le Savon* est la seule œuvre de Ponge par lui désignée comme « Le

---

<sup>1</sup> Édition de référence : *Le Savon, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de La Pléiade », II, p. 355-421.

Livre », appellation connotée qui en laisse entrevoir l'importance. L'espace temporel de vingt-cinq ans séparant le début de la rédaction de la publication corrobore cette hypothèse.

Le texte définitif présente une structure par emboîtement à trois niveaux : 1/ le discours au lecteur français, introduit et commente 2/ le discours de présentation du texte à la Süddeutsche Rundfunk en 1965, imprimé en italiques. Ce second discours narre le passage du texte jusqu'alors resté à l'état de brouillon au statut d'œuvre littéraire par la performance orale. Deux des cinq appendices<sup>2</sup> placés à la fin du texte en sont des variantes. 3/ Ce discours intermédiaire cède la place à un troisième niveau (p. 362-405), constitué des états successifs du texte du *Savon*, des premières ébauches (p. 362-390) jusqu'à une version présentée aux auditeurs comme aboutie (p. 391-405). Cette reprise datée du 15 au 30 août 1946 serait-elle le cœur du texte ? Ponge recourt, pour le suggérer, à l'image de l'emballage papier ouvert pour faire apparaître la savonnette (p. 391). Après un double prélude, en vers et en prose, le texte d'août 1946 se subdivise lui-même en quatre chapitres dont les titres reproduisent les opérations successives du lavage de mains (« Du savon sec avant l'emploi », « De la confusion spontanée du savon dans les eaux tranquilles », « De l'eau savonneuse et des bulles de savon », « Rinçage »). Le niveau 3 donne à lire un engendrement continu encadré par une double mise en scène discursive. Les appendices, en tant que rajouts à la performance radiophonique, s'adressent au lecteur de l'édition de 1967. Le niveau 3 du texte est interrompu par des commentaires de niveau 2, toujours en italiques, pages 57 et 75. L'édition de La Pléiade rajoute un Dossier du *Savon* de quelques pages avec notamment un Appendice VI (« De l'importance historique du *Savon* dans Mon œuvre »). À noter que la Table des matières de l'édition d'origine chez Gallimard réduit la structure en feuilleté à quatre lignes : 1/ Début du Livre, 2/ Le Savon, 3/ Appendices, 4/ Fin du Livre. Comme si la complexité se résolvait en simplicité, pour ne pas dire en platitude.

*Le Savon* donne à voir un cheminement créatif plus qu'un achèvement, anticipant sur le principe de composition de *La Fabrique du Pré* qui mettra sous les yeux du lecteur les états successifs du texte jusques et y compris dans ses tâtonnements. Une contextualisation possible renverrait aux réflexions de l'époque sur « La mort de l'auteur »<sup>3</sup>. La théorie convient plus ou moins bien à Ponge : s'il semble se refuser à l'idée du chef-d'œuvre définitif, il n'est pas sûr qu'il renonce pour autant aux prérogatives de l'auteur.

---

<sup>2</sup> Appendices I et IV. Les trois autres Appendices (II, III et V) se présentent comme de nouvelles variations qu'on peut rattacher au niveau 1.

<sup>3</sup> Titre d'un article publié par Barthes en 1968.

## Poétique de l'objet savon

Dans *Le Parti pris des choses*, Ponge jouait sur un premier et un second degré de l'écriture, en miroir. Le jeu se poursuit ici :

L'eau, l'air et le savon  
se chevauchent, jouent  
à saute-mouton, forment des  
combinaisons moins chimiques que  
physiques, gymnastiques, acrobatiques...  
Rhétoriques ? (p. 362)

Du thème concret, l'écriture passe à la version abstraite, celle de « la toilette intellectuelle », qui, en termes pongiens renvoie à un langage expurgé de la tentation du lyrisme personnel et de l'usage instrumental. Ce refus du langage quotidien en poésie apparaît dès les premiers textes, par exemple dans *Les Ecuries d'Augias*. La focalisation sur un objet ne signe pourtant qu'en apparence le congé donné à l'humain. Le parti pris de retenue tient à distance la subjectivité en la soumettant au détour du rapport à l'objet. Se laver les mains est un geste simple déjà connoté de multiples manières : « Pourquoi donc se frotter les mains est-il, dans nos régions, un signe élu de la satisfaction, voire jubilation, intérieure ? » (p. 415) C'est aussi le geste de Pilate : « il ne s'agit que du savon et de se laver les mains, à l'instar de mon ancêtre Pilate » (p. 404). Toute la culture judéo-chrétienne peut ainsi être convoquée à propos de ce modeste objet, et notamment le baptême du Christ dans le Jourdain par Saint-Jean Baptiste (p. 368-369). On retrouve aussi l'humain dans la narration des circonstances. La couche textuelle datée de 1942 évoque la période des restrictions où le savon représentait un luxe. Ailleurs, intervient un regard technico-scientifique sur l'objet, la consistance dure ou molle du savon tient à l'huile qui le compose (Appendice III, p. 396).

Par la métaphore, on passe aussi à une érotisation et à une féminisation de l'objet. Les bulles de savon deviennent « les sphères vicieuses, irisées, d'un corps nymphéatique » (p. 364). Cette érotisation annonce le personnage de la dactylo, allégorie de « la vérité toute nue » et incarnation au premier degré, dans la saynète du Momon (p. 373-378).

Enfin, comme dans *Le Parti pris*, Ponge continue à explorer le trésor sémantique de la langue grâce aux dictionnaires. Il met au jour une racine commune en grec, latin, anglais et allemand (p. 411). Par remotivation sémantique, il peut même s'amuser, grâce à l'étymologie, à qualifier le savon, qui ne parle pas, de « taciturne » (p. 394). Ce jeu avec les langues pourrait être considéré comme un arrière-texte plus ou moins exhibé.

L'humour, présent dès la première manière pongienne, accompagne le glissement du premier au second degré :

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 (p. 366)

Dieu merci, un certain bafouillage est de mise, s'agissant du savon (p. 370)

On aurait tort de confondre ici humour et frivolité... *Le Savon* est encore un objet « sapate », voire le sapate<sup>4</sup> dans sa forme parfaite, dont Ponge produit la définition, exhumée du *Littré* : « présent considérable, donné sous la forme d'un autre qui l'est beaucoup moins, un citron par exemple, et il y a dedans un gros diamant ». Ce diamant est la force d'une écriture qui révolutionne le rapport aux mots et aux choses. Ponge en commente métaphoriquement la valeur explosive, pressentie dès ses premiers écrits<sup>5</sup>, avec une pointe d'autodérision :

Les trop travaillées parmi ces gouttes éclatent et retombent en gouttes d'eau. [...] Ces bulles sont des êtres sous tous les rapports. Enseignants au plus haut point. Ils se soulèvent de terre et vous emportent avec eux. (p. 403)

*Le Savon* porte aussi la trace des recherches ultérieures. Citons à cet égard l'effet de ressassement et sa réponse interne, à la fois musicale et humoristique. Le procédé apparaît dès *La Rage de l'expression*. « L'Œillet » se présente comme une série de variations verbales autour du sujet, comme si était cherchée l'expression parfaite. Dans le dernier grand texte *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1977), l'art de la figue est rapproché de l'art de la fugue. Ce moderne se donne pour modèle Malherbe et pour objectif la formule qui fait mouche. L'écriture n'est pas seulement spéculaire, elle recherche la meilleure adéquation possible aux objets. Son enjeu devient une nouvelle rhétorique qui n'interdit pas la répétition mais l'intègre comme variation heureuse. Les pages 362-364, alternant vers et prose, introduisent tout de suite ce jeu de la variation.

Le second aspect de cette écriture de la maturité est la recherche du texte total par transcendance des clivages génériques. Les trois lignes narratives (p. 364) introduisent une dimension romanesque qu'on retrouve dans d'autres séquences (p. 381) et encore vers la fin : « ici, donc, commence une tout autre histoire que je vous raconterai une autre fois » (p. 405). *Le Savon* contient donc le récit (plus narratif que chez Poe) de la genèse d'un poème. Il tient aussi de l'autobiographie ou du journal poétique, égrenant ses lieux et dates : « Roanne, avril 1942 » ; « Coligny, juin 1943 » ; « Coligny, 6 [puis] 8 juillet 1943 » ; la période séparant l'hiver 1944 de l'été 1946 fait l'objet d'un résumé de dix lignes (p. 381). L'insertion d'une lettre de Camus et la mention du silence de Paulhan sur le texte en train de s'écrire jouent

---

<sup>4</sup> *Cinq sapates*, qui connaît des prééditions partielles en 1935 et 1936 a été publié en 1950.

<sup>5</sup> Lire au sujet de l'écriture comme bombe à retardement, Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, p. 59.

encore du même effet. Elle amène aussi Ponge à concevoir, non une modification mais une « mise en scène » (p. 373), d'où le recours à la forme théâtrale dans « La saynète intitulée Momon » (p. 374-375)<sup>6</sup>. Ajoutons à ces formes génériques les discours philosophique, scientifique ou critique sur le modèle des *Proèmes* ainsi que le recours aux moyens poétiques traditionnels ou plus modernes : poésie versifiée ou poème en prose, texte à lire et à visualiser dans sa graphie à la manière du « Coup de dés » (p. 92).

C'est encore dans ce texte que Ponge formule sa théorie nouvelle de l'*objeu*, qu'on retrouve dans l'Appendice V avec sa variante de l'*objoie*, plaisir des mots dans leur relation à l'objet, frottements des mots et frottements du sens. L'*objeu* implique une homologie entre la perception de l'objet et la représentation par les mots. Ce mot valise condense jeu et objet pour dire le plaisir du texte. La relation partielle à l'objet, limitée par la position du sujet, entre en tension avec l'idée plus ou moins enivrante que l'on peut multiplier les approches et s'engager dans un dévoilement à l'infini de la réalité des choses. Cette tension résulte du rapport subjectif et plus précisément charnel au monde que le poète appréhende peut-être mieux que le philosophe<sup>7</sup>.

### **Conjectures sur l'esthétique pongienne**

La modestie de l'objet évoqué n'empêche pas le poète de chercher la pureté et une forme de l'absolu poétique. L'idée de « perfection esthétique » hante le discours (p. 381). L'écriture s'apparente à une sorte d'ascèse spirituelle : « l'exercice du savon vous aura laissé plus propre, plus pur et plus parfumé que vous n'étiez auparavant » (p. 381). Dans *La Fabrique du pré*, Ponge écrira : « La platitude est une perfection ». Le prélude interpelle le « lecteur absolu » (en quête de savoir absolu ?) auquel est promis quelque chose de plus radical que le suicide (p. 393) ; le Momon le met en scène parmi d'autres personnages allégoriques. La métaphore du décollage utilisée dans l'ouverture radiophonique est encore une variation sur l'absolu.

Cette tension vers un absolu poétique est redoublée par la présence d'une forte intertextualité mallarméenne. Les premières images des bulles de savon : « raisins creux » et « corps nymphéatique » rappellent « L'Après-midi d'un Faune ». La page 392 qui joue avec la taille des caractères et leur disposition typographique, s'apparente lointainement au « Coup

---

<sup>6</sup> À noter que Le Savon a donné lieu à différentes lectures à plusieurs voix et transpositions théâtrales du texte (1/ 1971 : lecture à plusieurs voix dont celle de l'auteur sur France Culture ; 2/ 1981 : Centre Pompidou ; lecture scénique ; 3/ 1983 : Savon-Comédie au festival de La Rochelle ; 4/ 1985 : Festival d'Avignon ; 1986 : reprise à la Comédie Française).

<sup>7</sup> L'homologie entre expérience du langage et expérience des choses a été soulignée par Michel Collot dans *La Structure d'horizon* et dans son essai, *Francis Ponge – Entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991.

de dés ». Ponge joue aussi de la dimension sonore, évoquant vingt pages plus haut : « *Le texte qui précède immédiatement, déclamé lentement, c'est-à-dire, en l'espèce, soigneusement calligraphié* » (p. 372). Le théâtre rêvé, écrit plus que livré à la scène véritablement, et la mention du Livre font encore signe en direction de Mallarmé, hanté par la perfection poétique au point d'apparenter son dernier écrit, inachevé, à la Bible.

On peut aller plus loin et proposer un arrière-texte culturel à cette intertextualité mallarméenne. La visée d'un absolu par la littérature rappelle en effet les recherches des romantiques allemands au début du siècle précédent. La critique de la philosophie spéculative avait été ouverte par Kant. Les romantiques de Iéna affirment la supériorité de l'art littéraire : dans la quête de connaissance, lui seul est capable de transcender l'opposition entre raison et sensibilité, philosophie et poésie au sens traditionnel du terme. Ceci à condition d'intégrer à cette quête le sens de la distance ironique : le witz. Les deux se complètent. Le Witz relativise l'absolu mais lui permet de prendre corps en lui servant de contrepoint. Or c'est précisément le rôle que Ponge attribue au Momon : « une mascarade », car « toute œuvre d'art comport[e] sa propre caricature » (p. 374). On peut lire dans ce sens le titre « AVEC LE SAVON DANS LA BAIGNOIRE DU GNAUTHI SEAUTON » (p. 387) qui fait allusion à l'adage socratique placé au fronton du temple de Delphes. Et même percevoir ici une connotation heideggerienne : « La parole est l'enceinte (*templum*) de l'être, c'est-à-dire la demeure de l'être. »<sup>8</sup> De son côté, anticipant sur la terminologie de ce séminaire, Serge Gavronsky avait avec justesse désigné Nietzsche comme arrière-texte de la poésie pongienne<sup>9</sup>, Nietzsche dont l'écriture philosophique emprunte aussi à la littérature certains de ses moyens comme le mythe pour atteindre la vérité. Si les discours convergent quand le philosophe semble prendre pour guide la parole poétique, ils se séparent dans la distance ironique<sup>10</sup> s'agissant du philosophe écrivain Sartre, dont l'oeuvre maintient peut-être plus nettement le clivage littérature-philosophie : « Notre paradis, en somme ne serait-ce pas *les autres* » (Appendice V, p. 416). En ce sens, l'intertextualité serait le lieu de la différence montrée quand l'arrière-texte désignerait celui des assimilations plus ou moins reconnues.

Ce jeu de l'opposition frontale et de la convergence masquée se retrouve à propos des questions de morale et de politique. Ponge plaide pour la déconnexion. On trouve ici une

---

<sup>8</sup> Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, [1949], .

<sup>9</sup> Serge Gavronsky, « Nietzsche ou l'arrière-texte pongien », in *Colloque de Cerisy « Francis Ponge »*, Paris, UGE, 10/18, 1977.

<sup>10</sup> Réécriture à la manière d'Isidore Ducasse dans *Les Poésies*.

charge contre philosophie et religion qui imposent des vérités fausses et finalement nuisibles. Les deux philosophes et l'abbé Gribouille dans le Momon en sont l'expression. La satire anti-chrétienne se déploie selon une gradation dans l'irrévérence (p. 368, 371-372, 404). Le Christ est un exalté, le baptême une imposture promettant une fausse pureté. Ponge prend le parti de Pilate qui se lave les mains de cette mort. La distance entre morale et poésie affirmée dans cette déconnexion ne veut pas dire absence de tension vers la morale. Le jeu que préconise Ponge chez les artistes ne se détourne qu'en apparence de l'utilité : « ce plaisir [qui en résulte] tient généralement au fait qu'ils savent cacher, dissimuler leur utilité » (Appendice IV, page 414).

Tout le propos des Appendices serait à replacer au sein des débats qui opposent à distance Ponge et Aragon dans l'après guerre et qui touchent au rapport entre littérature et politique. Ponge semble plaider pour la beauté non soumise à l'engagement, pour le plaisir bourgeois de la volupté. Il cite Baudelaire : « Ici, tout n'est qu'ordre et beauté : tout brille ». Ou Proust : « A la Recherche du Savon perdu ». La parodie n'est pas exempte d'autodérision. Pas de concession à l'art comme succédané du religieux.

La tension vers la perfection se lit encore dans la concurrence entre performance écrite et orale, dans le recours paradoxal à l'oral pour sauver l'écrit. L'écriture de Ponge s'oppose d'abord à la parole comme véhicule du lieu commun et du langage usé. Mais il vit une double difficulté : à l'écrit, elle se traduit par la publication retardée, à l'oral, par des épisodes de mutisme aux examens<sup>11</sup>.

Durant l'hiver 1946-1947, Ponge donne une série de conférences à Bruxelles, rassemblées sous le titre « La Tentative orale », et reprises dans *Méthodes*, 2<sup>ème</sup> partie du *Grand Recueil* qui paraît en 1961. On y apprend qu'il projetait de dire *Le Savon* pour précipiter l'avènement de l'œuvre. Il dira finalement un texte sur l'arbre... L'Appendice VI fait le lien entre « La Tentative orale » comme moyen de débloquent l'écriture et *Le Savon* : « Ce Savon avait été à l'origine de ma décision de parler au lieu d'écrire » (p. 420).

Ce qu'on lit finalement comporte une part de trompe-l'œil : le texte attribué à la performance radiophonique a en réalité été d'abord écrit. Inversement, ce qui est écrit a aussi été lu par d'autres, *Le Savon* ayant fait l'objet de multiples représentations dans des hauts lieux de culture : Festival d'Avignon, Comédie-Française, etc.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Ponge reste muet à l'oral de sa Licence de philosophie en 1918, puis à l'oral de l'ENS en 1919. Sur son rapport à l'aphasie, point commun avec Michaux et Artaud, voir J.-M. Gleize, *op. cit.*

<sup>12</sup> Lire à ce sujet, *Le Savon*, Note sur le texte, *OC*, II, p. 1507.

Dans la perspective de l'inachèvement, l'oralisation est relance, là où l'écrit fixe quand même une forme. Ponge intègre à la publication une dimension génétique, allant jusqu'à reproduire dans les dernières pages des fac-similés d'un brouillon et d'un dactylogramme. Mais il reconnaît que cet arrière-texte exposé ne dit pas tout : « Qu'on ne croie pas que j'aie donné ici l'intégralité de mes brouillons sur ce thème : de nombreuses coupes voulues y ont été pratiquées » (Appendice VI, Pléiade, 419). La table des matières de la première édition Gallimard promettait une quatrième partie nommée « Fin du Livre ». Mais cette fin n'est pas écrite, ce ne sont que les mots placés en bas de l'appendice V.

L'importance de la performance orale est peut-être enfin de relancer la question de l'arrière-texte en invitant à penser l'œuvre entourée de ses circonstances de réception.

### **L'arrière-texte des tiers lecteurs**

Les études savantes sur l'œuvre sont assez nombreuses. Toutes, avec des angles d'attaque différents, insistent sur l'implication physique de l'auteur dans son écriture. Gavronsky s'intéresse notamment au corps à corps avec l'écriture perceptible dans le recueil *La Rage de l'expression* (1952). Il établit un lien avec l'ouvrage de Nietzsche *La Naissance de la tragédie* qui se propose de lutter contre la dégénérescence de la parole par le dithyrambe (pour récupérer la musique perdue), l'aphorisme, l'oracle du mythe.

Le regard de phénoménologues comme Henri Maldiney<sup>13</sup> souligne l'homologie entre la poésie pongienne de la relation aux choses et une philosophie plaçant au départ de son investigation le rapport physique au monde, partagée entre l'illimité intuitivement présent dans chaque sensation et l'horizon borné de tout champ perceptif.

Les théoriciens de *Tel Quel* ont voulu faire de Ponge le maître d'une révolution à faire exclusivement dans le langage hors de toute transposition dans la sphère politique. Cette révolution antisociale serait celle de la jouissance du texte équivalente à celle du corps ; l'objoie en serait la formule théorique. Les distances prises ensuite par Ponge avec le groupe montrent qu'il ne se reconnut pas tout à fait dans cette annexion théorique, en dépit d'une convergence partielle

Derrida dans « Signéponge »<sup>14</sup> met en avant l'inscription du corps écrivant de celui qui signe Ponge, un corps articulé à un nom, une langue et des circonstances. Ce faisant, il touche peut-être au plus secret de l'écriture.

---

<sup>13</sup> Henri Maldiney, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974.

<sup>14</sup> *Colloque de Cerisy, op. cit.*

Sur *Le Savon*, les études restent assez peu nombreuses<sup>15</sup>. La plupart s'intéressent à la complexité du dispositif d'écriture (écrit/oral, mélange des genres) ou s'attachent, dans le sillage du discours auctorial, à la dimension ludique du texte, avec de nombreuses variations sur la jouissance quelque peu datées, sur la légèreté de l'écriture connotée par les bulles... Seul Bellatore s'intéresse vraiment à l'ouverture vers le lecteur, mais il s'en tient au potentiel de sens susceptible de se déployer à propos du texte, sans ajouter beaucoup aux autres interprétations.

Il semble pourtant possible de s'aventurer à lire plus avant dans les blancs du texte et de faire percevoir, aux côtés d'une indéniable légèreté, un contrepoint de gravité extrême avec la présence latente/cryptée du thème de l'holocauste dans une de ses variations : les tentatives souvent citées de transformations des corps de juifs en savon.

Les indices de cette présence sont assez nombreux. Certains renvoient, en amont du christianisme (baptême du Christ dans le Jourdain) à la Mer Morte et donc aux juifs. L'image des « traces de leur crime » (p. 400), à propos de l'action de l'eau sur le savon peut être à double sens. L'évocation de « sentiments de la responsabilité et de la culpabilité humaine », des « mains sales », par le détour sartrien, étend la notion de culpabilité. On remarque surtout l'ellipse des lignes de pointillés (p. 383) précédée de cette phrase : « Bien qu'à la vérité je pense qu'à aucune époque il n'en ait pu se trouver de plus effroyable, de plus éprouvante pour la sensibilité ». De quoi rester perplexe devant toutes ces lectures ne relevant que la légèreté supposée du propos. Car on trouve encore l'image des « fumées » (p. 399) ou, à propos du savon, la « disparition de sa forme dans toute mémoire » (p. 400).

C'est aussi le moment de rappeler les dates, avec les années de guerre (1942) et les fameuses « oreilles allemandes » dont le lecteur français devrait se munir, à l'ouverture du Livre. André Bellatore les commente avec d'autres, mais il semble ne voir dans cette remarque que l'incitation à une interprétation allégée, l'allemand ne pouvant peut-être saisir tout ce que dit le texte : il faudrait « adopter un régime de lecture plus sélectif (laisser certaines « gloses » ou « textes » sur le bord de la « soucoupe »). On en revient à la non moins fameuse légèreté pongienne que je propose de ne pas prendre au mot, tout à fait...

Tout de même, Jürgen Habermas parle à propos des années de l'après-guerre incluant la date de la prestation radiophonique de 1967, d'allemands n'ayant jamais envisagé « d'admettre leur culpabilité », sachant, en somme, et ne voulant savoir. Les oreilles

---

<sup>15</sup> Citons Michel Deguy, « Ponge Pilate », *Critique*, n° 234, 1966 ; Henri Ronse, « Toilette intellectuelle », *La Quinzaine littéraire*, 15 mars 1967 ; Pierre Chappuis, « L'ivresse lucide de Francis Ponge », NRF, 178, octobre 1967 ; Max Bense, « Sur *Le Savon* », *Cahiers de l'Herne*, 1981 ; André Bellatore, « *Le Savon* ou l'exercice du lecteur » (*Ponge, résolument*, 2004).

allemandes pourraient tout aussi bien dans ces conditions être celles de la mauvaise conscience et l'on pourrait relier le silence de Ponge sur ce sens possible auquel, me semble-t-il, fait peut-être interrogativement allusion la lettre de Camus placée dans le texte, à sa volonté de déconnecter son écriture de la pesanteur des thématiques politiques, évoquées plutôt sous la forme de touches fragmentaires tendant à en minimiser la portée.

Faut-il en rajouter ? Reprise dans l'Appendice II :

Et, maintenant je me le demande, n'y avait-il pas là, quand j'entrepris cette étude, quelque réminiscence, très travaillée vers son abstraction, dans ma mémoire, de l'exode de 1940, comme je l'avais vécu quelques années auparavant... ? (p. 119)

D'un exode vers un autre ?...

L'Appendice III disserte sur la composition chimique du savon et son étymologie (comportant l'idée de brûlure).

Certes, Ponge n'accrédite pas cette interprétation et semble décourager toute tentative en ce sens. Le commentaire donné à Sollers dans les *Entretiens* de 1970 plaide à sa façon pour la même et seule jubilation attachée à l'évocation légère de l'objet. Ce qui, d'une certaine façon revient aussi à encadrer les lectures. L'écriture poétique du texte connote, de façon plus ou moins consciente, cette exclusion – on n'ose dire refoulement : variation sur l'élimination progressive de cet objet humanisé, le savon, résurgence de la tache d'encre en dépit de la tentative répétée de lessiver le langage pour lui faire atteindre la pureté poétique.

Derrida, encore lui, paraît toucher juste, tout en esquivant : « Sur le thème du savon, et la mémoire de l'Allemagne nazie, sur ce dont on fit du savon, il y aurait beaucoup trop à dire »<sup>16</sup>.

L'objet théoriquement voué à la dissolution condense ici un très large faisceau de données culturelles et existentielles qui justifient l'idée de somme figurée dans *Le Livre*.

L'intertexte biblique, sur le mode de la réécriture sarcastique, mallarméen, dans l'hommage légèrement distancié, connote peut-être la mort de dieu, non celle de l'absolu. L'arrière-texte, quant à lui, est partagé entre une face explicite et une face à découvrir plus ou moins refoulée. Face visible des esquisses publiées et face cachée des brouillons écartés. Arrière-texte manifeste des étymologies reconstituées et des circonstances racontées. Arrière-texte latent des contextes occultés, à reconstituer.

---

<sup>16</sup> Jacques Derrida, « Répliques. Entretiens sur Francis Ponge avec Gérard Farasse », *Revue des Sciences Humaines*, n° 228, 1992.

L'arrière-texte exhibé relève encore de l'hommage paradoxal à la clarté des grands classiques ; l'œuvre de Ponge réalise la combinaison unique de l'avant-garde littéraire et d'une forme de réinscription dans la tradition. Le lecteur doit-il se contenter d'épouser la démarche du créateur et son intention esthétique ? Il semble possible d'aller plus loin, avec le demi-consentement de l'auteur, dans deux directions. L'une appréhenderait dans les failles du texte et dans ses blancs la trace d'un corps à l'œuvre. L'autre intégrerait à son jeu quelque chose comme un énoncé ou idéologème fantôme. Quel intérêt, dira-t-on, de suggérer ce qu'on pourrait dire ? Donner à éprouver la profondeur de l'expérience humaine jusque dans le mécanisme de l'oubli.

Alain Trouvé