

## Dans le lit de “ La Seine ”

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Dans le lit de “ La Seine ”. Gladieu, Marie-Madeleine; Pottier, Jean-Michel; Trouvé, Alain. Déclinaisons de l'arrière-texte, 6, ÉPURE, Éditions et presses universitaires de Reims, pp.173-192, 2012, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 978-2-915271-48-5. hal-03000381

**HAL Id: hal-03000381**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000381>**

Submitted on 11 Nov 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.



## « Dans le lit de *La Seine* »

Cette communication aurait pu s'intituler « aux sources de la Seine » pour attirer l'attention sur la question de la création que s'attache à cerner ce séminaire. Mais « sources » est un peu trop marqué « ancienne critique ». Le lit, outre ses connotations érotiques assez en accord avec le jeu poétique pongien, s'oppose à la surface du fleuve et fait donc image en direction du couple caché/montré, un des axes de la réflexion sur l'arrière-texte ; il connote en ce sens le plaisir de l'investigation.

Le texte qui nous intéresse a été publié à Lausanne en 1950 à la Guilde du livre. Il se situe à la fin de la première phase pongienne, après *Le Parti pris des choses* (1942) et *Proèmes* (1948). Entre ces deux recueils, est intervenue la publication d'écrits sur la peinture et notamment un texte sur Braque : *Le Peintre à l'étude* qui date aussi de 1948. Ponge s'y interroge : « Y a-t-il des mots pour la peinture ? » Il ne commente pas d'œuvre particulière mais fait, à la manière de Plutarque, l'éloge d'un type d'homme et d'un genre de vie. Il dit de Braque : « Il fut pour moi un grand Maître de Vie ». Pas de cloison étanche entre l'artiste et son œuvre, donc, au nom d'une prétendue autonomie de l'œuvre. En 1950, au moment où paraît *La Seine*, 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 résistance de la chose – variante possible du hors-texte – à l'écriture.

*La Seine* se termine par la mention « Paris, 1947 » et occupe cinquante-quatre pages, dans l'édition Pléiade<sup>1</sup>, d'une prose dense, laissant entrevoir sept parties séparées par une étoile. Quelques sauts d'une ligne délimitent des sous-parties. Ce découpage ne correspond pas aux vingt parties répertoriées en appendice dans le « PLAN DU DISCOURS ». On a donc affaire à une structure masquée ou flottante, complexe, sinueuse, donnant l'impression à la lecture d'un flux de paroles. Entre discours savant (informé par de nombreuses lectures touchant à

---

<sup>1</sup> Ponge, *Œuvres Complètes*, I, Paris, Gallimard, La Pléiade, dir. Bernard Beugnot, 1999. Nous suivrons cette édition désormais nommée *OCI*.

l'histoire, à la géographie, à la physique) et hymne au liquide, le texte s'apparente à une sorte de long poème en prose.

Un des soucis de Ponge semble être ici, dans le droit fil de ses écrits antérieurs d'évoquer poétiquement l'objet Seine en se démarquant des littérateurs tout en montrant qu'il les connaît.

J'examinerai le rôle du contexte éditorial, la valeur poétique nouvelle du liquide, le rapport aux textes et à la culture, informé par les circonstances, et m'intéresserai à la trace éventuelle du hors-texte dans cette œuvre particulière.

### **Texte/image**

Un échange particulier entre texte et image préside à l'écriture. L'édition originale à la *Guilde du Livre* paraît en effet à Lausanne avec la mention « Images de Maurice Blanc ». Selon un schéma classique prévu par l'éditeur, texte et images se font écho. Le texte de Ponge sera suivi de cent onze vues librement associées au fleuve par le photographe Maurice Blanc. Ce dernier commence ses photos en 1946. L'écriture couvre quant à elle la période 1947-1948. Les deux évocations sont donc parallèles et au départ disjointes :

En mars 1949, précise Bernard Beugnot, Maurice Blanc sélectionne ses photos et Ponge doit passer à Lausanne pour le rencontrer. Les délais de publication sont l'objet de plaintes mais aussi d'un retour sur le déjà-écrit.<sup>2</sup>

Ce « retour sur le déjà-écrit » laisse potentiellement place à un mouvement de l'image vers le texte. Mieux : cette motivation du texte par l'image s'opère dans un cadre plus large : « Ponge, collaborant avec un photographe, a feuilleté beaucoup de livres illustrés », commente encore le responsable de l'édition *Pléiade*<sup>3</sup>. Ceci dessine les contours d'un premier arrière-texte dont je laisse à d'autres, par manque de moyens de la mener, l'étude éventuelle. Observons seulement le rôle des éditeurs suisses dans cet échange image/texte. Il s'agit d'un phénomène culturel et géographiquement enraciné comme en atteste la collection « Les Sentiers de la création » publiée par l'éditeur genevois Skira partir de 1969. Il n'est pas indifférent que la notion d'arrière-texte ait vu le jour au sein du premier volume de cette collection<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Bernard Beugnot, *OCI*, p. 994.

<sup>3</sup> *OCI*, p. 994.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet le volume « Intertexte et arrière », *Approches Interdisciplinaires de la Lecture (AIL5)*, Reims, Epure, 2010, p. 7-25.

## Du solide au liquide

On s'attachera surtout au contexte livresque et historique de l'écriture. *La Seine* constitue un tournant dans l'œuvre de Ponge dont lui-même signale l'importance :

Car enfin, s'il est toujours vrai que je veuille m'en tenir à un recensement et à une description des choses extérieures, ayant dû reconnaître qu'il existe au monde d'autres choses que celles, d'une matière informée et solide, sur lesquelles il m'a semblé naturel d'abord d'appuyer et de conformer mes écrits, c'est-à-dire qu'il n'y existe pas moins d'objets fluides que d'objets solides, je dois dire, en second lieu, que je me sens maintenant porté à me féliciter de ce qu'ils existent, car ils me semblent présenter avec la parole et les écrits tant de caractères communs qu'ils vont sans doute me permettre de rendre compte de ma parole et de mes écrits, ou si l'on préfère de ma propension à parler et à écrire, sans que je doive pour autant cesser de m'appuyer sur le monde extérieur, puisqu'ils en font partie. (p. 248)

De cette conversion, Ponge a donné une justification interne fondée sur une extrapolation hardie de la mécanique quantique vers l'écriture. Il a consulté à ce sujet le livre d'Eugène Darmois, *L'état liquide de la matière*<sup>5</sup>. Observons au passage et par parenthèse que « *Dans l'atelier de "La Seine"* », sorte d'arrière-texte manifeste placé en appendice dans l'édition Pléiade, ne fait pas figurer l'ouvrage de Darmois à la rubrique « BIBLIOGRAPHIE ». Il faut le secours de l'édition savante pour concevoir l'usage fait de ce livre :

Ponge a éliminé les diagrammes et formules qui émaillent le texte et repris plusieurs formulations ou expressions : « forces moléculaires » ; « remplacé le mouvement d'agitation thermique individuel par un système d'ondes équivalent » ; « le liquide différerait simplement du gaz par l'intensité moins grande du mouvement thermique » ; « solide à trous » ; « l'écoulement visqueux serait une sorte de vaporisation à une dimension »<sup>6</sup>.

Ponge qui n'utilise pas les guillemets semble s'inspirer ici de la pratique du plagiat observée chez Lautréamont. Mais revenons à la démonstration. Il en ressortirait l'adéquation parfaite de l'écriture et de l'élément liquide, plus proche du solide que du gaz. Le gaz représenterait un état anarchique de la matière. Le liquide conjuguerait pour sa part stabilité relative et mouvement. Il figurerait la souplesse de la pensée conjuguée avec la fermeté :

Ainsi donc, l'on peut dire d'une part qu'il existe dans les liquides un ordre à petite distance, et d'autre part que le liquide est susceptible de trouver une configuration d'énergie libre minimum, impossible pour le cristal (p. 250)

L'écrit serait à la chose signifiée ce que le liquide est au solide, la forme la plus proche. Ponge construit par analogie une version rassurante de son art et de la pensée qu'il renferme.

On pourrait néanmoins la rapprocher d'un mouvement plus vaste analysé par sociologues, philosophes et historiens de l'art sous l'appellation de « modernité liquide ». Zyngmunt

---

<sup>5</sup> B. Beugnot, *OCI*, p. 998. Le livre d'Eugène Darmois a été publié en 1943 chez Albin-Michel.

<sup>6</sup> *OCI*, p. 998.

Bauman situe dans la seconde moitié du siècle l'émergence de ce mouvement qui, succédant à la « modernité solide », toucherait tous les secteurs de l'activité humaine, de l'économie à l'art en passant par les institutions :

On passe aujourd'hui de la phase « solide » à la phase « liquide » de la modernité ; or, les « liquides » sont précisément ces substances qui ne cessent de changer de forme sous l'influence de forces extérieures, si faibles soient-elles, et qui ne peuvent conserver leur forme que si elles sont confinées dans un contenant imperméable. Dans un contexte liquide, il est impossible de prévoir les inondations ou les sécheresses – il vaut mieux s'attendre aux deux éventualités. Il ne faut pas s'attendre à ce que les structures durent longtemps, (si et) lorsque l'on y a accès. [...] [Les] causes éternelles seront écartées du coude par d'autres causes qui se proclameront éternelles à leur tour (même si plus personne n'y croira à force de déceptions successives) ; les pouvoirs indestructibles s'affaibliront et se dissiperont ; les puissantes institutions politiques et économiques seront englouties par d'autres encore plus puissantes, ou tout simplement disparaîtront [...] Tout cela rappelle un univers à la Escher, où on ne peut nullement distinguer le chemin montant la colline de la pente descendante.<sup>7</sup>

La conversion pongienne du « cageot » ou du « galet » à « la Seine » est peut-être un des premiers signes avant-coureurs de ce tournant que l'on peut rapporter aussi à l'ébranlement idéologique. Depuis ses débuts, le choix de l'objet est pour Ponge l'occasion, non de renoncer à dire l'homme, mais un détour pour le dire autrement :

Non que je quitte pour autant l'homme : tu me ferais pitié de le croire. Mais sans doute m'émeut-il trop, à la différence de ces auteurs qui en font le sujet de leurs livres, pour que j'ose en parler directement. (p.246)

Autour du fleuve, le poète tisse un réseau de pensées au sein desquelles la rupture le dispute à la continuité. Quel meilleur vecteur que le liquide pour appréhender intuitivement la débâcle de certains cadres de pensée et notamment la distance prise alors avec l'engagement communiste des années de guerre ? Le seul cadre qui subsiste, le seul « contenant » (Bauman) est une forme adéquate à son objet, par exemple une « forme intermédiaire entre le poème en prose et le discours » (p. 252). L'arrière-plan culturel, si l'hypothèse qui vient d'être avancée a quelque vraisemblance, excède largement la conscience individuelle du créateur.

Ajoutons que lui-même joue un jeu ambigu avec la culture dont il se nourrit, exhibant ses sources tout en les dissimulant partiellement. L'ouverture du livre le suggère en jouant sur les deux plans de la géographie et de la métaphore textuelle :

À l'instant même où de ses *douis* profonds, – lesquels ne sont que sources vauclusiennes, un peu plus nordiques seulement –, le premier flot de notre Seine par ces mots déjà abondant et nourri prend son cours, comme un frisson à rebours la conscience l'effleure de l'insolite présomption de notre part qu'aura été, non tellement d'avoir choisi un objet liquide, ni même liquide fluent, un fleuve –, mais bien d'avoir parmi les fleuves, choisi la Seine. (*OCI*, p. 243)

---

<sup>7</sup> Z. Bauman, *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity Press, 2004, p. 51. Lire à ce sujet, Efraïm Krystal, « L'art, la littérature et la modernité liquide : Richard Wolheim, Zygmunt Bauman et Yves Michaud », in *La Lecture littéraire*, n° 10, « Théorie littéraire et culturalisme », CRIMEL, URCA, p. 135-151.

Le *douis* désigne une résurgence due à une couche argileuse sous une couche calcaire, c'est un mot du patois châlonnais pris dans l'*Abrégé de géographie physique* d'Emmanuel de Martonne (1922)<sup>8</sup>. La référence à ce livre figure cette fois dans la « Bibliographie » de « *L'Atelier* ». L'emprunt au patois confère à la langue un enracinement territorial, signalant peut-être ces racines obscures de l'idiome commun.

La plongée dans le lit du fleuve s'avère toutefois décevante, peut-être comme l'exploration de l'arrière-texte lui-même :

[Même] à l'intérieur d'un scaphandre [...] quelles vérités importantes parce que vraiment particulières à l'eau profonde des fleuves (et parmi les fleuves de la Seine seulement) pourrions-nous espérer apercevoir ? (p. 269)

Ainsi le lit du fleuve se révèle être un « lieu de l'humiliation » (p. 280), assertion qui pourrait s'étendre au lecteur. De même que *La Seine* finit par se constituer en texte, le discours critique peut rétablir certains liens en prenant appui sur les notes des critiques antérieurs, sur le rapprochement avec d'autres œuvres ou données d'ordres divers. Dans le même temps, toutefois, on croit discerner une invitation humoristique à la relativité et à la modestie dans cette analogie entre le régime hygrométrique du fleuve réel (la Seine), le fleuve écriture et le fleuve lecture :

Ton esprit lui-même ne laissera ruisseler à la surface qu'un tiers à peine des précipitations qui s'y produisent de mon fait. Tu en emmagasineras un autre tiers, que tu restitueras un jour où l'autre par tes propres sources. Et quant au troisième tiers, il s'évaporerait de lui-même... (p. 294)

Le caractère fuyant de l'objet liquide, image de la connaissance poétique, a donc pour corollaire celui de l'arrière-texte conjuré par le lecteur. La conscience de ces limites n'interdit pas toutefois de tenter une contextualisation des intertextes. Voyons-en quelques exemples.

### **Intertexte littéraire et arrière-plan circonstanciel**

Mais sapristi, il est cinq heures... Et que devient la Marquise ? Monsieur, elle vient de sortir. – Pour se promener du côté de la Seine ? – Du côté d'un autre ordre d'idées... (p. 245)

La quasi citation, dans un parfait coq-à-l'âne, ouvre la deuxième séquence, illustrant à un premier degré le décousu des paroles charriées dans un flot continu. La phrase « La marquise sortit à cinq heures », attribuée à Valéry dans une conversation, est reprise par Breton dans *Le Manifeste du surréalisme* pour instruire le procès du roman. Elle est censée illustrer le côté stéréotypé de l'écriture romanesque accordant artificiellement un personnage, une action, et un temps imaginaire, celui de la fiction. Ponge, qui côtoya à ses débuts le groupe surréaliste

---

<sup>8</sup> B. Beugnot, *OCI*, p. 997.

mais « à distance », partage la méfiance de Valéry et de Breton vis-à-vis du roman. Il joue quand même dans la deuxième section brièvement avec ce modèle narratif en feignant de faire parler cette marquise. L'emprunt du présent de narration, par la coïncidence entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation, tend toutefois à annuler l'écart de la distance romanesque. On voit ainsi se dessiner un rapport ambivalent à la pensée romanesque, entre rejet et secrète attirance. Cette problématique vient de loin et l'une de ses sources est sans doute aussi la lecture des *Poésies* de Ducasse qui portent déjà condamnation du genre.

La même ambivalence apparaît dans la méditation « pascalienne » de la cinquième séquence : « Je ne suis pas dénaturé [...] ni fou au point de considérer l'homme bien autre chose qu'un ciron » (p. 256). Le « ciron » rappelle la page célèbre sur « les deux infinis ». Les « univers microscopiques » logeant dans « l'ongle » d'un « petit doigt » semblent pour leur part surgis de *Micromégas*. Ponge dans son parti pris de rationalisme athée épouserait-il la cause de Voltaire contre celle de Pascal ? L'éloge d'Epicure et de Lucrèce participe d'une veine philosophique anti-idéaliste qui veut s'affranchir du marxisme et de sa dialectique. Il s'agirait de corriger Pascal dans le sens du matérialisme antique, par le détour des acquis de la science moderne, de Voltaire (*Micromégas*) et de Lautréamont. Pourtant les deux volets de la méditation pascalienne – grandeur et petitesse de l'homme – ne semblent pas avoir disparu. Le temps géophysique des ères permet de dater l'âge de la Seine : deux cent mille siècles. Une vie n'est rien à côté, mais l'écrit de Ponge pourrait bien lui survivre, comme le suggèrent les dernières pages : « Cet anti-pascalien par excellence raisonne à la manière de Pascal », note fort justement Jean Tortel<sup>9</sup>. Au total, ce que donne à lire le texte est-il Pascal corrigé ou Ponge exposant poétiquement sa propre contradiction ?

Le dialogue ostensible avec les lyriques n'est pas moins retors. Il se double d'un dialogue souterrain avec Aragon. Ponge tient à distance ce lyrisme personnel quand il ne lui tourne pas franchement le dos :

Oui, la Seine est aussi ce fleuve qui a inspiré maint poète, illustre ou anonyme : il ne serait pas juste d'oublier cela, de n'en tenir aucun compte. Oui, la Seine est aussi ce fleuve au sujet duquel Bernardin de Saint-Pierre écrivit ceci, Nodier cela, Apollinaire cela encore. Oui, Bergère, ô tour Eiffel, le troupeau des ponts bêle ce matin.  
Oui,  
Sous le pont Mirabeau coule la Seine  
Et nos amours... (p. 272)

---

<sup>9</sup> Francis Ponge et la formulation globale », *Critique*, 1962, repris dans *Francis Ponge cinq fois*, Fata Morgana, 1984.

Derrière la feinte déférence perce l'ironie condescendante. Seul Apollinaire parmi les lyriques énumérés a droit aux citations. Sept fragments d'*Alcools* occupent une page, avant de céder la place en un parfait mouvement rhétorique à la réfutation attendue :

Certes, cela est joli, ravissant, touchant. Certes, nous ne sommes pas près de renier de telles voix [...]. Mais certes aussi, de telles chansons ne sont nullement notre propre. Nous ne sommes pas trop désigné pour les dire. Il ne nous intéresse pas trop de les dire. Ni vous de les entendre de nous. (p. 273-274)

La réaffirmation d'une voie poétique originale, anti-lyrique (au sens du lyrisme personnel), coexiste ici avec une concession à la tradition reniée, donnant à la fin de la phrase « ni vous de les entendre de nous » valeur de prétérition. Plus loin, Ponge égratigne encore à propos du fleuve « ceux qui enjambent son lit pour lui roucouler de stupides romances ». Manifestement, Apollinaire, qui mêle les voix d'un romantisme continué (« Chanson du mal-aimé ») et de la modernité (« Zone »), ne saurait en être tout à fait. Le lyrisme honni idéalise son objet pour glorifier le sujet qui le chante : « la littérature que j'abhorre, c'est bien celle, en termes lyriques, qui divinise l'Ève, l'Onde : cette littérature à la Reclus » (p. 277). Celui que réintroduit Ponge est le chant de Lucrèce célébrant la nature dans ses états contradictoires. Après quelques pages sur la Seine comme égout, il peut ainsi entonner sur une page un « hymne au liquide », car la Seine, « lieu même de l'humiliation et de la bassesse, lieu des turpitudes et des hontes est aussi un lieu de miroitement, de pureté et de transparence » (p. 283).

Venons-en, à la lumière de ces remarques, à un intéressant passage de *La Seine* relevant de l'intertextualité par allusion. Après une méditation de deux pages sur la boue qui gît au fond du fleuve, Ponge évoque, à propos des objets repêchés, le masque de l'*Inconnue de la Seine*, objet de ferveur populaire et d'inspiration pour les artistes du siècle :

Des écrivains à leur façon ont utilisé ce mythe : un auteur allemand en a fait un livre entier, et il en est question dans un des romans les plus célèbres, paru ces dernières années. (p. 271)

Les lecteurs avertis auront reconnu dans ce roman « célèbre » *Aurélien* d'Aragon paru en 1944<sup>10</sup>. La discrétion allusive permet à Ponge de s'éviter tout commentaire autre que le constat objectif d'un succès de librairie. Son propos, il est vrai, s'étend, à partir du masque de la belle morte, à tous les noyés de la Seine, ainsi qu'il en a fait l'annonce quelques pages plus haut, différant curieusement la suite :

---

<sup>10</sup> Pour « l'auteur allemand », il s'agit probablement de Conrad Muschler dont le roman, *Die Unbekannte* [*L'Inconnue*], parut en 1934. Sur le rapport Aragon-Ponge dans ce texte, voir notre étude « Aragon-Ponge : Poétiques de la ville et liquéfaction de l'objet, *Le Paysan de Paris/ La Seine* », in *RSH*, n° spécial Aragon, à paraître, 2012.



Je remets à plus tard (à quelques pages plus loin) l'hommage qu'il est dans mon intention et dans mon sujet de rendre aux noyés de la Seine. (p. 261)

L'hommage apparaît ambigu, comme souvent, car la beauté du masque mortuaire permet au poète de reprendre sa méditation sur la fécondité de la boue, préférable peut-être à la perfection figée dans la pierre :

[II] s'agit d'un visage français, semblable à ceux qu'on voit aux vierges de Reims et de Chartres. Cela est simple et touchant, beaucoup plus touchant, paraît-il, qu'une poignée de boue. Mais, pour moi, je n'en veux rien dire, sinon que la boue me paraît bien différente de l'homme, et que peut-être l'homme pourrait devenir bien différent de ce qu'il est (et qui n'est pas de la boue), si seulement il s'attachait moins à contempler ses propres images qu'à considérer une fois honnêtement *la boue*... (p.271)

À première vue, donc, voici la belle *Inconnue de la Seine* réduite au rang d'argument philosophique en faveur du mouvement au sens héraclitéen. Relégué bien loin, le tragique du roman aragonien, qu'on pourrait penser ainsi discrètement remis à sa place. On peut cependant trouver dans cette critique de l'homme sottement attaché à la contemplation de ses propres images une analogie avec la peinture sans concession d'un Aurélien prêtant compulsivement à la femme qu'il aime les traits du masque aux yeux fermés, au point d'en oublier l'autre dans sa réalité concrète. Un masque de femme qui n'est finalement encore que la projection narcissique d'un idéal tiré de soi.

Des noyés, morts peut-être par accident, aux suicidés, il n'y a pas loin. Entre les deux passages ci-dessus commentés, Ponge insère précisément un paragraphe sur les suicidés qu'il s'efforce de traiter avec distance et sans pathos, mais non sans considération :

À tous ces désespérés, affolés ou raisonnables [...], va naturellement notre hommage ou notre pitié, notre approbation ou notre résignation : nous pensons à eux avec une véritable fierté. Ce n'est jamais sans être saisis de ce sentiment mêlé d'une sorte d'horreur, à vrai dire, que nous contemplons, au hasard de notre passage sur les ponts ou le long des berges, les objets et les monuments nombreux que leur propre nombre et leur persévérance au cours des siècles et des semaines a obligé la ville à consacrer à leur passion : ceintures de sauvetage, bouées, vedettes rapides de secours, et ce morne et affreux bâtiment de la Morgue » (p. 268)

Le suicide, thème romantique, fut encore une préoccupation majeure pour les surréalistes. De Vaché à Aragon en passant par Crevel, nombreux furent ceux qui y songèrent ou passèrent à l'acte. On peut encore lire ici le dialogue souterrain avec le surréalisme accusé d'être un avatar moderne du romantisme.

Anti-romantique en revanche est le parti pris des choses, revendiqué comme marque de fabrique de la poésie pongienne.

## Écriture et hors-texte

La formule de Derrida – « Il n’y a pas de hors-texte » – paraît faite pour Ponge qui s’adonne dans la jouissance au pétrissage de la matière symbolique. Sa poésie cherche à produire un équivalent en mots de l’objet :

Mais comment y parviens-je, si j’y parviens ? En repétrissant avec les connaissances anciennes les acceptions morales et symboliques, et toutes les associations d’idées, la plupart du temps très variées et contradictoires, auxquelles cette notion peut ou a pu donner lieu, – y compris celles habituellement considérées sans intérêt, celles-là même de préférence peut-être, parce qu’ayant plus de chance d’apporter quelque élément non encore utilisé ». (p. 262)

Chaque poème se présente comme une célébration de l’écriture et du langage, conjuguant le rapport aux choses et, en miroir, le rapport aux mots. L’objet Seine devient ainsi métaphore de l’écriture, ainsi qu’on l’a vu. À la fin des années 1960, Ponge nommera « objeu » ce rapport double au monde et au langage, donnant la forme conceptuelle d’un mot-valise à ce qui semble orienter dès le début son écriture : « Se débarrasser du souci ontologique » (*Proèmes*, p. 216).

Pourtant l’ambiguïté constitutive du concept de « Hors-texte »<sup>11</sup> se retrouve dans son œuvre que l’on peut aussi lire comme tension vers un hors-langage.

L’attention portée à la dimension géographique du fleuve oriente l’écriture vers une réalité de terrain. En attestent certains ouvrages consultés et mentionnés dans l’*Atelier* : celui d’Emmanuel de Martonne, déjà cité, ou le *Dictionnaire de géographie* placé en tête de la liste bibliographique. Sans doute l’objet des géographes est-il lui-même toujours déjà construit, mais il peut difficilement passer pour un pur objet culturel, soustrait à toute pratique physique des lieux. Evoquer la Seine, revient ainsi à noter également des propriétés différentielles susceptibles d’entrer dans une approche expérimentale, qui l’oppose par exemple au Rhône (p. 276). Y entrent les notions de débit et de localisation. La Seine est « ce cours d’eau froide qui traverse lentement Paris » (p. 245).

---

<sup>11</sup> Pour la socio-critique à qui l’on doit l’introduction de ce concept, le hors-texte relève encore du langage en tant qu’il désigne les codes à partir desquels on lit / écrit ou les avant-textes qui nourrissent l’œuvre. Telle est l’acception développée par Claude Duchet (« Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février 1971) ou par Régine Robin (« Pour une socio-critique de l’imaginaire social », Jacques Neefs, Marie-Claire Ropars (dirs), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1992). Cette idée s’accorde avec le pan-textualisme des années 1960-1970. L’aphorisme de Derrida, « Il n’y a pas de hors-texte » (*De la grammatologie*, 1967) est repris par Barthes : « Le langage humain est sans extérieur : c’est un huis clos » (« Leçon inaugurale au Collège de France », 1977, *OC*, Paris, Le Seuil, V, p. 427-446). Tous deux ont évolué. Derrida s’intéresse en 1987 dans sa conférence « Où commence et comment finit un corps enseignant ? » à l’aptitude de l’écriture et du discours à accueillir un dehors. Barthes dans *La Chambre claire* (1980) est fasciné par la capacité de la photographie à montrer quelque chose qui s’est produit devant l’objectif du photographe, ce qu’il appelle *le punctum stans*, le « ça a été ».

Le refus de l'anthropomorphisme relève de la même attention à un monde concret qui interfère avec nos représentations humaines et ne dérive pas tout entier d'elles. Ponge refuse de penser la nature à travers le spectre humain : « Non, le Rhin n'est pas mon père, la Seine n'est pas ma mère » (p. 277), d'où son rejet de la divinisation lyrique de l'Onde à la manière de Reclus.

Le détour par la phénoménologie implique la prise en compte d'une réalité extraphénoménale dont notre langage capte les effets. Ponge emprunte à Groethuysen la notion de temps *transdialectique* :

Ainsi le fleuve est-il l'image concrète de ce qu'un grand esprit de notre époque, à qui je viens d'emprunter plusieurs expressions, nomma « le temps *transdialectique* : un temps sans contradictions, un temps sans lutte, un temps apaisé, un temps où tout ne fait que s'écouler », une sorte de « substratum neutre », l'image d'un « temps qui n'a pas de forme », où « tout est sacrifié à son unité ». <sup>12</sup>

L'attention portée aux choses tente de rendre la totalité des expériences faites à leur contact, expériences dans lesquelles mots et perceptions interfèrent.

Le goût pour le calligramme et la transposition iconographique relève aussi de la dimension visuelle de cette perception. Ponge en joue par dénégation :

Et d'abord, faut-il que je couche mon papier dans le sens large et ne résiste même, peut-être, à la tentation de le plier par le milieu ?  
Hélas ! Mais comment faire pour que les marges paraissent abruptes, ou enfin si peu que ce soit pareilles à des berges ? (p. 263).

Dans l'Atelier de « La Seine » se termine par deux calligrammes. Une même phrase s'y inscrit dans un tourbillon, centrifuge, puis centripète. Si l'on suit les deux courbes, on lit : « constatons que notre onde en premier lieu sourcille et montre à quitter la place où surgit la sourde agitation de sa promesse une lenteur extrême dans l'assentiment ». La lenteur imposée au déchiffrement par le graphisme tortueux mime au passage l'idée par les mots exprimée.

À la marginalité du jeu calligrammatique s'oppose, plus massive, la méditation sur les pouvoirs poétiques du langage. L'enjeu en est la mise en mots d'un équivalent de la perception dans son originalité, l'affirmation d'un rapport idiosyncrasique au monde.

Ponge feint un instant de refuser la métaphore, obstacle à une saisie authentique de l'objet :

[Si] nous nous autorisons enfin de ce que nous voyons, mais que nous aurions peut-être tendance à nous cacher plutôt s'il nous intéressait davantage de poursuivre une métaphore séduisante que d'atteindre une vérité inouïe et déconcertante. (p. 282)

Il la retrouve quelques lignes plus loin :

---

<sup>12</sup> Bernard Groethuysen, « De quelques aspects du temps. Notes pour une phénoménologie du récit », *Recherches philosophiques*, volume 5, 1935-1936, repris dans *Philosophie et histoire*, Albin Michel, 1995. À noter que la mention du nom de Groethuysen, absente de l'édition d'origine, a été rajoutée par renvoi à un astérisque de bas de page dans l'édition Pléiade.

Voilà qui va me permettre de me rendre bien exactement compte, de m'expliquer à moi-même certaines sensations ou sentiments qu'il m'arriva fréquemment d'éprouver en moi lorsque j'approchai de ma Seine.

Oui, lorsque j'atteins sa vallée, serait-ce à l'intérieur de Paris, serait-ce au débouché d'une rue ou d'une ruelle, lorsque enfin je me trouve près de cette eau, souvent c'est moins l'eau que je regarde [...] c'est moins de l'eau enfin que je me souviens, que de cette sorte *d'ample tranchée irrégulière*, de *cette grande ornière* dans les terrains, de *cette grande crevasse bleue ou grise ou jaunâtre*, enfin de *ce brusque éclaircissement du paysage*, de *cette soudaine éclaircie*. [Je souligne] (p. 283)

Une certaine étrangeté des métaphores vise ici, tout cliché écarté, à retrouver peut-être une meilleure adéquation à l'objet<sup>13</sup>. Voici même que surgit l'impensable en langage pongien, au début de son hymne au liquide, le moi auctorial réintroduit par l'évocation du fleuve :

Oui, cela m'est bien évident maintenant, la Seine coule moins entre ses deux rives qu'entre deux parties de moi-même qui se ressemblent mais qu'elle sépare, et que ses eaux rajointent et reflètent. (p. 283)

Commentant la prolifération des métaphores au sein de l'œuvre poétique de Ponge, Gérard Farasse<sup>14</sup> observe néanmoins une sorte d'annulation par l'excès. L'analogie parfaite, apanage du divin, selon le mot de Foucault, cède la place à l'appréhension poétique d'un réel hétérogène. Renonçant à l'impossible adéquation, la dernière page impose étonnamment dans cette écriture de l'objet une assomption du sujet écrivain, assimilé par la métaphore textuelle à la Seine :

Qu'importe, puisque étant donné les obstacles qui me furent opposés, j'ai quand même trouvé le plus court chemin. [...] qu'importe que le soleil et l'air prélèvent sur moi un tribut, puisque ma ressource est infinie. Et que j'ai eu la satisfaction d'attirer à moi, et de drainer tout au long de mon cours, mille adhésions, mille affluents et désirs et intentions adventices. Puisque j'ai formé mon école et que tout m'apporte de l'eau, tout me justifie.

Il faut entendre la rhétorique de la période ici convoquée, entre glorification et discrète autodérision, une rhétorique pour conjurer, peut-être, une sourde inquiétude.

Ce qui vient d'être dit semble confirmer la fécondité heuristique de l'arrière-texte, fécondité entrevue par Ponge et parfois traitée sur le mode du déni humoristique.

Sans doute, et ce serait une des spécificités de la poésie, le processus d'engendrement est-il en partie exposé. Ce serait le cas notamment du système analogique invitant à penser l'homme Ponge et son écriture à l'image du fleuve pris pour objet de méditation. Le champ de l'arrière-texte va néanmoins bien au-delà dans deux directions.

---

<sup>13</sup> On retrouve ici le débat entre Ricœur et Goodman sur le rapport entre métaphore et référence, le premier plaidant pour la capacité du langage à rendre quelque chose du rapport concret au monde et soulignant « L'intention réaliste qui s'attache au pouvoir de redescription du langage poétique » (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 311)

<sup>14</sup> Gérard Farasse, *L'âne musicien*, Paris, Gallimard, 1996.

L'une est cet arrière-plan culturel et idéologique qui orchestre le jeu intertextuel, sur fond de crise intellectuelle. La méditation poétique sur *La Seine*, premier grand objet liquide met en tension une sérénité affichée, à l'image du cours indolent du fleuve, et une inquiétude sourde, traduite par le motif récurrent du cataclysme et de la catastrophe. Pour en comprendre les tenants et aboutissants, il faut prendre la mesure des conflits esthétiques, philosophiques et politiques dont le texte n'est que la partie émergée, plonger peut-être dans la boue de ses fonds pour y trouver quelques pépites.

L'autre dimension serait la prise en compte d'une expérience sensible du monde dépassant les processus de l'intellection. Par l'approximation de l'image poétique quand ce n'est pas par le calligramme, l'écriture pongienne tente de mettre en forme et en mots un vécu hors-langage lié à l'intuition sensible de l'objet. Cette appréhension est régie par la structure d'horizon naguère décrite par Michel Collot : ouverture vers un infini potentiel donné dans la sensation et reconnaissance simultanée des limites imposées à la perception par la condition humaine.

L'humour et l'autodérision n'annulent pas, bien au contraire, l'ambition poétique qui se donne à lire. Le discours n'hésite pas à convoquer toutes les sciences et un vaste panorama de la culture et de la littérature pour proposer, sous le patronage de Lucrèce, une synthèse moderne de l'art et des sciences qui n'est pas sans rappeler le moment du romantisme allemand de Iéna, à la recherche déjà, sous l'égide des grecs, d'une parole supérieure, encore nommée par ses commentateurs modernes « absolu poétique », parole avouant ses faiblesses sous la double forme du witz et du fragment. Aussi ne partagerai-je pas tout à fait l'avis de Bernard Veck, dont l'étude intitulée *Francis Ponge ou le Refus de l'absolu littéraire*<sup>15</sup> semble ne mettre en avant que la face négative de l'entreprise. J'en apporterai comme ultime indice la note inédite de 1948 exhumée par l'édition Pléiade (p. 997) qui mentionne, sur le mode, encore une fois, 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.

Alain Trouvé

Université de Reims Champagne-Ardenne

---

<sup>15</sup> Bernard Veck, *Francis Ponge ou le Refus de l'absolu littéraire*, Liège, Mardaga, 1993.