Conférence

Autor(en): **Farasse, Gérard**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1999)**

Heft 1

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870355

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

CONFÉRENCE

Comment concilier le violent dégoût de Ponge à l'égard de la parole et le fait qu'il multiplie les entretiens à partir des années 70? Cette étude se propose d'éclairer cette contradiction en rappelant les différents actes de son «drame de l'expression». Francis Ponge n'est pas soumis à une aphasie qu'il subirait mais se place délibérément dans des conditions d'écriture telles que l'expression lui devient difficile. Avec la *Rage de l'expression*, écriture et parole finissent par se rejoindre, car le langage s'y fait événement, toujours à reprendre et à poursuivre.

Quiconque prend la parole prend aussi le risque de la perdre. Celui qui s'est voué aux lettres est habité par un double infirme, *infans*, balbutiant et bredouillant, qui, en retrait, le tient à l'œil, attendant la moindre défaillance, pour aussitôt occuper la place. Orphée n'est plus qu'une image prestigieuse dont l'écrivain moderne peut éprouver la nostalgie mais qui appartient désormais au passé. Nous n'écrivons plus pour lui ressembler mais pour conjurer ce double, cette figure inversée et négative de l'écrivain sans voix. L'aphasie hante la littérature.

Rien n'est plus émouvant, pour qui écrit, que le tome VII du journal des Goncourt, dans lequel Edmond rapporte les derniers jours de son frère et sa lente désagrégation spirituelle:

> Ce lundi, il lisait une page des *Mémoires d'Outre-tombe*, il est pris d'une petite colère à propos d'un mot qu'il prononce mal. Il s'arrête tout à coup. Je m'approche de lui, j'ai devant moi un être de pierre, qui ne me répond pas et reste muet sur la page ouverte. Je lui dis de continuer, il demeure silencieux; je le regarde, je lui vois un air étrange, avec comme des larmes et de l'effroi dans les yeux. Je le prends dans mes bras, je le soulève, je l'embrasse.
>
> Alors ses lèvres jettent avec effort des sons, qui ne sont plus des paroles, des murmures, des bruissements douloureux qui ne disent rien. Il y a chez lui une horrible angoisse muette, qui ne

> peut sortir de ses blondes moustaches, toutes tremblantes, toutes frissonnantes... Serait-ce, mon Dieu, une paralysie de la parole ? Cela se calme un peu au bout d'une heure, sans que toutefois il puisse dire d'autres paroles que des oui et des non avec des yeux troublés, qui n'ont plus l'air de me comprendre.
>
> Tout à coup, le voici qui reprend le volume, le met devant lui et veut lire, veut absolument lire. Il lit : «le cardinal Pa (*cca*)», puis plus rien: impossible de finir le mot. Il s'agite sur son fauteuil, il ôte son chapeau de paille, il promène et repromène ses doigts égratigneurs sur son front, comme s'il voulait fouiller son cerveau. Il froisse la page, il l'approche de ses yeux, il la rapproche plus près et encore plus près; on dirait qu'il veut s'entrer l'imprimé dans les yeux.
>
> La désespération de ce vouloir, la colère de cet effort ne peut s'écrire. Non, jamais je n'ai été témoin d'un spectacle aussi douloureux, aussi cruel. C'était comme l'enragement d'une conscience d'hommes de lettres, qui s'aperçoit qu'il ne sait même plus lire[1].

Le dimanche 19 juin 1870, quelques heures avant la mort de Jules, Edmond note encore dans son journal:

> À cette heure, je maudis la littérature. Peut-être, sans moi, se serait-il fait peintre. Doué comme il l'était, il aurait fait son nom sans s'arracher la cervelle... et il vivrait.

Et sans doute Edmond se trompe en n'attribuant pas la mort de son frère à la syphilis, mais il touche une vérité. Le prix à payer pour qui veut introduire son nom dans la littérature est parfois la perte de tous les autres noms.

Parmi les grandes figures que l'aphasie a attaquées ne saurait manquer celle de Baudelaire. Le voici, au moment où il s'effondre à Namur sur les dalles de l'église Saint-Loup, entraînant dans sa chute le prie-dieu auquel il cherchait à se raccrocher. Félicien Rops s'efforce de le relever pour le conduire chez lui — c'est à deux pas — tandis que quelques dévotes se scandalisent du tapage, et qu'un prêtre s'approche. On voit tout le parti qu'un romancier pourrait tirer de cette scène édifiante. Dieu, la belle église jésuite, les crénoms, tout cela compose une image dont l'épisode pourrait s'illustrer.

En novembre 1935, Larbaud est terrassé, rue du Cardinal-

---

1. Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*. Monaco : Édition de L'Imprimerie Nationale de Monaco, VII, 1867-1870, p. 238-9.

Lemoine, par une attaque cérébrale qui le laisse hémiplégique. Plusieurs fois par jour il répète cette phrase apaisée: «Bonsoir les choses d'ici-bas». Durant vingt ans, l'auteur des *Enfantines* n'en finira plus de prendre congé du monde.

Tous ces coups de théâtre précipitent ceux dont le métier est de parler dans la mutité, les font passer en un instant d'un extrême à l'autre, de l'éloquence au bredouillement. Si ces écrivains dépossédés de leur voix nous fascinent, ce n'est pas seulement en raison de la cruelle ironie de ce qui leur arrive, c'est aussi parce que chacun de nous éprouve, au plus intime, qu'une langue ne se possède pas, qu'elle peut se retirer, se dérober, comme le sol sur lequel nous marchons. Qui n'a fait l'agaçante expérience d'avoir un mot sur le bout de la langue? Il est là tout proche, dans la bouche, on devine sa silhouette grise de fantôme derrière la vitre de la cloison, il refuse obstinément d'entrer, il ne le fera qu'à l'improviste. Anodine et commune, cette épreuve est pourtant celle que refait, à chaque mot, à chaque phrase, tout écrivain. La facilité d'élocution lui est étrangère. Les mots lui manquent.

*

Goncourt, Baudelaire, Larbaud : une œuvre est interrompue et paralysée, mais par accident. Il en en va tout autrement chez Ponge, ne serait-ce que parce que l'aphasie est à l'origine de son œuvre. Elle est ce qui la fonde. Elle est ce qui permet la littérature et non ce qui vient l'empêcher. La médecine distingue au demeurant le mutisme de la mutité: si celle-ci a pour cause des lésions cérébrales, celui-là n'a qu'une origine psychologique. Le mutique se refuse à parler. De l'aphasie volontaire. Voici la scène originaire telle que la rapporte Marcel Spada, dans ses «Eléments d'une biographie[2]»: nous sommes en 1918. Francis Ponge se présente à l'épreuve orale de la licence de philosophie. Il n'ouvre pas la bouche, «malgré l'insistance amicale du jury». Il en va de même l'année suivante pour l'admission à l'École Normale Supérieure. Tel est le premier acte du drame de l'expression. Si les biographes se plaisent à constituer ces anecdotes en événements, c'est à l'évidence parce que l'œuvre qui reste à venir ne cessera d'évoquer le mutisme : les choses, aux yeux de Ponge,

2. Marcel SPADA, *Francis Ponge*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1974, p. 162.

sont autant de «visages sur le point de parler», aussi pathétiques que les poissons, toujours au bord de l'asphyxie, bouche bée; mais aucun son, jamais, n'en sort, sauf dans les contes. Et certes l'homme, quant à lui, est bavard, mais de sa gorge ne s'échappe qu'un «continuel brouhaha : Paroles, Chansons... Le plus souvent, fort grossières, triviales[3].»

> Vous savez que ce qui me porte ou me pousse, m'oblige à écrire, c'est l'émotion que procure le *mutisme* des choses qui nous entourent. Peut-être s'agit-il d'une sorte de pitié, de sollicitude, enfin j'ai le sentiment d'instances muettes de la part des choses, qui solliciteraient de nous qu'enfin l'on s'occupe d'elles et les parle...
>
> Ne pourrait-on pas dire, poussant les choses un peu plus loin (ce n'est pas très loin encore) que les hommes eux-mêmes pour la plupart nous semblent privés de parole, sont aussi muets que les carpes ou les cailloux. Nous jugeons qu'ils ne disent rien, qu'ils ne disent que riens, quand ils parlent — qu'ils n'expriment rien de leur nature muette[4].

Le bavardage n'est qu'une forme de mutisme dont on ne peut se délivrer qu'en prenant parti pour les choses. Pour renouveler l'homme et son langage, il convient d'introduire entre eux ce troisième terme — les choses — ce tiers toujours exclu.

> L'autre jour, au restaurant où nous allions dîner avec des amis, H.C. me disait des choses passionnantes: tous les problèmes de l'heure étaient en question.
>
> Tout en parlant, nous descendîmes au lavabo.
>
> Eh bien, je ne sais pourquoi, brusquement,
>
> La façon dont mon ami rejeta la serviette-éponge,
>
> Ou plutôt la façon dont la serviette-éponge se réarrangea sur son support — me parut beaucoup plus intéressante que le Marché Commun.
>
> Plus rassurante aussi (et bouleversante, d'ailleurs) me parut cette serviette-éponge. Et, pendant le dîner, je fus ainsi sollicité plusieurs fois[5].

Si la réflexion critique enchâsse volontiers la fleur à titre d'exemple dans ses discours — c'est le premier objet venu, voyez Mallarmé — Ponge, on le sait, se saisit de la serviette-éponge, qui est comme le blason — signé à l'intérieur — de son activité. À

---

3. «Fables logiques», «Des paroles», *GRE, MET*, p. 182.

4. «Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique», *ibid.*, p. 224.

5. «De la nature morte et de Chardin», *ATC*, p. 231.

quoi sert cet «objet domestique», comme il dirait, sinon à donner un coup de torchon, à décrasser la pensée par une toilette intellectuelle ou une grande lessive idéologique. L'objet, dans son mutisme, vient trouer le sens, ouvre un espace hors du symbolique, et donne chance au sujet d'advenir en lui permettant d'affronter ce qui n'a pas encore été recouvert par des paroles convenues : il prête son secours à qui cherche l'inédit. Cependant, lors de ces épreuves orales, Ponge n'a pas encore découvert les vertus salvatrices de la serviette-éponge. Pour résister, il ne dispose de rien d'autre que le silence. Et c'est à la façon d'un Bartelby qu'il traite le langage. Nous n'assignerons pas à son comportement une origine somatique — un affaiblissement nerveux —, même si quelque fatigue a pu jouer un rôle dans son mutisme. S'il demeure muet, c'est tout simplement parce qu'il a décidé de ne pas parler. Mais pourquoi? Le jeune homme absolu, sans doute, prend trop au sérieux l'examen en le créditant de plus de valeur qu'un rituel. Sans doute aussi veut-il croire qu'on lui pose une vraie question et non qu'on l'interroge par pure forme. Et comment répondre à une véritable question sans avoir pris le temps de la méditer? Il refuse donc de participer à ce jeu biaisé qui fait de l'élève le modèle réduit du maître. Sauf à tricher, personne ne peut trouver sa place dans ce pseudo-dialogue, personne ne parle. Le mutisme de Ponge désigne clairement cette impossibilité pour le sujet d'accéder à une parole authentique : «Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point. Là encore j'étouffe[6].» Pour qui ne s'accommode pas d'être parlé, il n'est d'autre ressource, dans un premier temps, que le silence. Cette scène infime — celle de l'épreuve orale — n'est-elle pas le prototype de toutes les situations où la parole est empêchée, l'image réduite d'une scène autrement plus vaste, qui est la scène sociale? Car la mise en cause de la parole n'est pas séparable d'une rebellion dirigée contre la société:

> L'ordre des choses honteux à Paris crève les yeux, défonce les oreilles [...] Ces ruées de camions et d'autos, ces quartiers qui ne logent plus personne mais seulement des marchandises ou les dossiers des compagnies qui les transportent [...] ces gouvernements d'affairistes et de marchands, *passe encore*, si l'on ne nous obligeait pas à y prendre part, si l'on ne nous y maintenait pas de force la tête, si tout cela ne parlait pas si fort,

6. « Rhétorique », *TPR, PRO*, p. 177.

si cela n'était pas seul à parler.

> Hélas, pour comble d'horreur, *à l'intérieur de nous-mêmes*, le même ordre sordide parle, parce que nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases, c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue[7].

Ponge suffoque :

> N'en déplaise aux paroles elles-mêmes, *étant données les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées*, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler. *Un tas de vieux chiffons pas à prendre avec des pincettes, voilà ce qu'on nous offre à remuer, à secouer, à changer de place*. Dans l'espoir secret que nous tairons. Eh bien ! relevons le défi[8].

Politique pervertie, société à vau-l'eau, idéologie « patheuse», langue souillée: chacun de ces maillons forme chaîne. Auquel faudra-t-il s'attaquer ? Pour Ponge l'anneau principal en est la langue. En sorte qu'il sufit d'employer les mots de façon appropriée pour, de proche en proche, transformer la pensée, la société, l'Etat. Le Poète, dont le séjour est le trente-sixième dessous est en réalité le Prince. Le premier geste de Ponge, pour échapper à l'asphyxie, est de parler contre la parole, en décidant d'écrire. La Parole authentique, galvaudée par ses usages sociaux, ne pourra être retrouvée que par un effort d'inscription. Dès lors, la langue est divisée. La vénération de l'écrit est à la mesure du dégoût irrépressible qu'il éprouve pour la parole. Il contourne ainsi l'aphasie en s'employant à fabriquer des bombes dans son camp retranché.

*

Mais c'est pour rencontrer bientôt, non plus l'aphasie orale, mais l'aphasie écrite dont témoignent «Les Fables logiques». Qu'elle ait l'une ou l'autre forme, l'aphasie de Ponge ne dépend pas, au demeurant, de ces deux modalités de la langue. Elle touche, pour l'essentiel, à la question du sens. Heureux les musiciens et les peintres qui travaillent une matière qui en est dépouvue, aime-t-il à rappeler, quitte à indisposer ces artistes. Ils ne risquent pas de s'y empêtrer. L'écrivain, quant à lui, n'a pas af-

---

7. «Les Écuries d'Augias», *ibid.*, p. 175-6.
8. «Des raisons d'écrire», *ibid.*, p. 185.

faire qu'au concert des vocables ou à l'estampe typographique: les mots ont une troisième dimension, celle du sens, qui complique singulièrement sa tâche : «sale histoire»! dira-t-il. Ecœuré par une parole réduite à diffuser des idées toutes faites — ce qu'il nomme le manège — il va tenter de prendre les mots à revers en s'efforçant de ne considérer que la lettre. Ce seront les «Fables logiques» qui présentent cette caractéristique de considérer la langue comme un objet, dans son aspect sémantique, grammatical, ou typographique. La première tentative pour les faire paraître, à la *NRF*, échoue pour une raison digne de remarque. Ponge la rappelle dans ses *Entretiens avec Philippe Sollers*. Jacques Rivière, qui avait accepté *Du Logoscope*, refuse de se soumettre à ses exigences typographiques :«une difficulté s'était élevée entre nous au sujet de l'importance des caractères, parce que je désirais que chacun de mes textes, puisqu'ils étaient rares, fasse effet et donc soit publié dans des caractères vaniteux[9].» La nature même de ces trois fables issues de la contemplation de l'aspect typographique du mot *souvenir* justifiait pourtant ses prétentions.

Dans la «Seconde méditation nocturne», résumant l'histoire de son esprit, Ponge place les «Fables logiques» à l'origine de sa recherche:

> Fables logiques ou Fabulations logiques.
>
> L'affabulation d'un texte émanant seulement des aventures sémantiques des mots qui le composent...(Non, ce n'est pas tout à fait cela, mais pas loin de cela, ce *Langage absolu* «se nourrissant lui-même» (J.P.), que je recherchais — avec une gravité extrême, un désespoir soutenu, aucun humour — vers 1925.)
>
> Le compte-tenu ou compte-rendu des mots battait alors son plein. Je ne considérais *que* les Mots et n'écrivais à la suite de l'un d'eux que ce qui pouvait se composer avec sa racine, etc. D'où inhibition presque totale à parler. Une exigence de correction absolue en profondeur aboutissait au silence.
>
> *J'envisageais* exagérément les paroles[10].

À la date où il écrit cette méditation — *Le Parti pris des choses* vient d'être publié — Ponge porte un regard critique sur cette tentative qui l'a conduit à une quasi aphasie. Il a porté le langage à

---

9. *ENT*, p. 67.
10. «Seconde méditation nocturne», *NNR*, II, p. 29-30.

sa limite extrême et se voit contraint de rebrousser chemin. Mais ce n'est pas sans tirer profit de cette crise puisqu'il conservera toujours le souci de saisir le mot «hors signification».

Le Parti pris des choses sera le dénouement de ce second acte du drame de l'expression :

> Soudain, je ne sais comme, après une maladie provoquée par des excès sexuels (peut-être) et la recherche de cette expression : *La Demeure des moteurs* ou plutôt d'autres expressions amenant à celle-là *La Terrasse de St Cloud* — soudain, je ne sais comme, à Balleroy, au Chambon, je commençais à m'appliquer aux choses.
>
> Des ravissements de citadin devant l'étrangeté vivace de la nature m'amenèrent à tenter quelques descriptions (*Le Brin d'herbe*, *Le Coquelicot*, à Balleroy)[11].

Ponge le dira avec plus d'énergie dans les «Pages bis» de *Proêmes*:

> Certainement, en un sens, *Le Parti Pris, Les Sapates, La Rage* ne sont que des exercices. Exercices de rééducation verbale. Cherchant un titre pour le livre que deviendra peut-être un jour *La Rage*, j'avais un instant envisagé ceux-ci: *Tractions de la langue* ou *La Respiration artificielle*.
>
> Après une certaine crise que j'ai traversée, il me fallait (parce que je ne suis pas homme à me laisser abattre) retrouver la parole, fonder mon dictionnaire. J'ai choisi alors le parti pris des choses[12].

*

Nous voici arrivés en présence du troisième terme: après avoir refusé le sens et exploré la matérialité des signes, Ponge rencontre la chose. Il aura suffi d'un brin d'herbe et d'un coquelicot pour tenir le sens en suspens sans se heurter à l'opacité des signes. En 1926, il entre ainsi véritablement dans son œuvre après avoir été dépossédé par deux fois du langage. Ayant fait table rase, il lui faut réapprendre à parler. Cependant, si, avec *Le Parti pris des choses*, il trouve enfin son chemin, celui-ci n'est pas sans encombres : il y affronte à nouveau, à chaque pas, l'empêchement d'écrire. C'est qu'il l'ouvre ce chemin : il nous précède. Il n'a pas

---

11. *Ibid.*, p. 31.
12. *TPR, PRO*, p. 215.

cessé de nous précéder. Il défriche une *via rupta*, se fraye une route en écartant le débris des expressions qu'il traverse. On aura reconnu la taupe:

> Fort souvent, il m'arrive, écrivant, d'avoir l'impression que chacune des expressions que je profère n'est qu'une tentative, une approximation, une ébauche; ou encore que je travaille *parmi* ou *à travers* le dictionnaire un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux, malgré eux. Ainsi mes expressions m'apparaisent-elles plutôt comme des matériaux rejetés, comme des déblais et à la limite l'œuvre elle-même parfois comme le tunnel, la galerie, ou enfin la chambre que j'ai ouverte dans le roc, plutôt que comme une construction, comme un édifice, ou comme une statue[13].

> L'objet, n'est-ce pas, par excellence, ce qui est impossible à écrire ? Hors langage, hors concept, il est semblable à une divinité qu'aucune prière, jamais, ne pourra infléchir. N'oublions pas que la représentation d'un objet concret se fait positivement dans un autre monde, selon d'autres éléments. Concernant la poésie, ajoute Ponge, elle se fait dans la matière verbale et il est absurde sans doute, à la limite, de vouloir soumettre une matière de cet ordre aux lois d'une matière toute différente: cela doit conduire à l'aphasie[14].

Souverain juge, l'objet a «le plus grand droit», un «droit imprescriptible, opposable à tout poème... Aucun poème n'étant jamais sans appel *a minima* de la part de l'objet du poème ni sans plainte en contrefaçon[15].» Le scrupule vient enrayer toute possibilité d'éloquence: ce corps étranger déforme le discours et l'oblige à des contorsions qui l'enlaidissent. Fin des belles phrases. Et des phraseurs. En bien des textes se figure cet empêchement de parler. Ce sont les œillets congestionnés par l'afflux des mots:

> Trompettes pleines gorgées bouchées
> Par la redondance de leur propre expression

> Gorges entièrement bouchées par des langues

> Leurs pavillons leurs lèvres déchirées

---

13. «Réponse à une enquête sur la diction poétique», *GRE, MET*, p. 222.
14. *MAL*, p. 48.
15. « Berges de la Loire», *TPR, La Rage de l'expression*, p. 258.

Par la violence de leurs cris de leurs expressions[16].

Ou encore le projet d'écrire un pré, qui révèle leur pauvreté:

Me voici ce soir tout à fait découragé, et comme perdu.
Rien ne va plus. Je m'aperçois que je ne sais plus écrire (je veux dire tenir un stylo).
Mes lunettes aussi me semblent insupportables.
Tout à fait découragé.
(Depuis des jours et des jours) — Mais il est nouveau que ça prenne cette forme-là (incapacité au stylo, aux lunettes).
Le pré est une des choses du monde les plus difficiles à dire.
Pourquoi ? Pourquoi cela?
«Le pré, surface amène, moraine (pas bon, trop rocailleux) des forêts »: voilà tout ce qui me revient spontanément de mon long travail, de tant de jours depuis des années (trois et demie). Rien d'autre.
Je vais, je vais donc m'y coucher.
Et tout, alors, sera fini

Mais voilà que cette angoisse se renverse en euphorie:

oh, mais, soudain, du vert la merveilleuse simplicité me ressuscite !
Oh ! qu'alors la merveilleuse simplicité des prés vienne à mon secours.
Oui, la merveilleuse simplicité du pré viendra à mon secours.
La merveilleuse platitude et simple perfection du pré viendra à mon secours.
La merveilleuse platitude du pré ainsi viendra à mon secours.
(Voilà, ça y est, la voici dite.)
Ça y est; elle est dite.
Et dès lors la résurrection du vert me ressuscite[17].

Une fois de plus Ponge, rencontrant l'aphasie, y prend appui pour repartir de plus belle. Il construit à partir d'un effondrement, édifie à l'aide de ruines. Avec entêtement, sa vie durant, il se placera dans des conditions d'écriture telles qu'elles entravent l'expression et exigent un énorme labeur — des travaux d'Hercule — pour y accéder.

*

On aurait tort de ne voir dans la «Tentative orale[18]» que la simple résolution de la crise d'aphasie manifestée lors du premier

16. «L'œillet», *ibid.*, p. 299.
17. Francis PONGE, *La Fabrique du pré*, Paris, Skira, 1971, p. 288-9.
18. «Tentative orale», *GRE, MET*, p. 227-62.

acte du drame de l'expression. Sans doute peut-on subodorer quelque ironie dans ce titre puisque Littré note que le mot de *tentative*, terme d'école, désigne l'«Acte public, par lequel celui qui aspirait à être reçu bachelier de la faculté de théologie, faisait preuve de sa capacité.» Toutefois la «Tentative orale», que Ponge passe avec succès à l'âge de 48 ans, ne rejoue pas seulement ces scènes anciennes d'examen. Pour renouer avec la parole, il aura dû s'enfoncer toujours plus avant dans l'écriture.

Outre certaines circonstances biographiques qui l'ont conduit à se sentir plus à l'aise dans la parole — son activité syndicale et politique, son travail de bagnard aux Messageries Hachette, qui le contraint à dicter du courrier, sans négliger le fait qu'il a maintenant une œuvre à laquelle s'adosser — c'est surtout l'évolution de son écriture elle-même qui lui permet d'accéder à la parole. Avec *La Rage de l'expression* l'œuvre de Ponge, en effet, se décentre. Elle se décentre, bouge la perspective, se poursuit en maintenant ce qui la précède mais en le déplaçant. Craignant de se laisser enfermer dans un genre, celui du texte bouclé, définitif, péremptoire, il le remet en jeu en révélant le travail à l'œuvre derrière les textes clos. Il rend poreuse la frontière qui sépare le texte de ses brouillons, n'admet plus de rejeter comme des chutes ce qui a précédé la pièce qu'il livre au public. La page achevée n'est plus qu'une des faces d'une œuvre qui se constitue de l'ensemble des travaux qui l'ont préparée. Dans ce mouvement englobant, une esthétique de la perfection est mise en cause. Ce qui importe, maintenant, c'est de restituer au plus près la vérité du processus de la création qui est un mouvement perpétuel nécessairement tronqué par l'idée d'œuvre. En ne gommant pas l'évolution de son travail, Ponge le fait entrer dans le temps, en fait une série d'approximations, de variations, une erreur venant corriger l'erreur précédente, dans un équilibre toujours instable. Cette écriture qui privilégie l'énonciation sur l'énoncé, dès lors, se rapproche de l'activité du parleur. Parce qu'il a fouillé l'écrit, il lui devient possible de bafouiller. La parole à l'état naissant, telle que la définit Ponge, n'est pas si éloignée de toutes ces *tentatives écrites* que sont les textes de *La Rage de l'expression*:

> Je pense que l'expression de la pensée en acte, au moment même où elle se produit, c'est-à-dire l'improvisation orale, est intéressante dans la mesure où elle provoque chez l'auditeur un intérêt justement pour cette activité proprement humaine qui consiste à s'exprimer, à chercher sa pensée et à la produire à l'état naissant — c'est-à-dire qui montre mieux encore peut-être

> que les différentes variantes d'ébauches ou de textes préparatoires à un texte présumé final ce que c'est que la production langagière qui est une activité proprement humaine[...][19].

Ecriture et parole sont des passages à l'acte. La première aura donc sauvé la seconde parce que la création d'un texte, avec *La Rage de l'expression*, est devenue événement. En sorte que la parole peut à son tour venir au secours de l'écriture. Telle est l'origine de la «Tentative orale».

> Voici d'ailleurs dans quel état d'esprit j'ai soudain accepté de faire cette conférence : j'étais depuis plusieurs semaines (plus de 2 mois) consécutives aux prises avec un seul sujet — auquel je travaille d'ailleurs depuis plus de trois ans — (Il s'agit à vrai dire de peu de chose : un morceau de savon. Mais peu importe). Toujours est-il que je n'en sortais pas (je n'en suis pas sorti encore) et que je me sentais — paradoxalement quand vous connaîtrez mon système — fort malheureux. Je venais de décider, pour me forcer à parvenir, que je brûlerai toutes mes notes à telle date (environ 15 jours après). Il faudrait donc soit [blanc] soit [blanc]. Je venais donc de décider cela et le terme approchait, lorsque je reçus dans la même semaine trois propositions de conférence (ce n'est pas pour me vanter). Je savais que ce serait pour moi très pénible (excusez-moi). Je pensai je ne sais quoi : que cela me dénouerait, que je fabriquerai ce morceau de savon en en parlant devant vous. Que sais-je ? Beaucoup d'absurdités. Enfin la décision fut prise, et, celle-là, dut être respectée[20].

Surprenante décision qui se trouvait pourtant légitimée par l'objet lui-même dont Ponge souligne à l'envi qu'il est une «pierre: bavarde[21]»: «Pour un savon, écrit-il, les principales vertus sont l'enthousiasme et la volubilité. Au moins la facilité d'élocution[22].» On n'oubliera pas non plus le «Prélude en saynète ou momon» qui présente le savon sous forme théâtrale. Et ce n'est certes pas un hasard si c'est à l'occasion d'une commande de la Radio de Stuttgart, en 1965, que le texte voit enfin le jour. La forme écrite que Ponge donne à son texte tient le plus grand compte de son effacement à mesure dans la profération, ce qui justifie reprises et répétitions. Celles-ci viennent inscrire dans la

---

19. Francis PONGE, Michel SPADA, «Une parole à l'état naissant», Entretien, *Magazine littéraire*, 260, décembre 1988.
20. F. Ponge, *Œuvres complètes*, Gallimard (La Pléiade), I, 1999, p. 841.
21. *S*, p. 35.
22. *Ibid.*, p. 25.

mémoire de l'auditeur ce qui autrement se dissiperait dans l'oubli. On voit que la bave du savon n'est pas étrangère à celle que provoque la rage de l'expression.

Les auditeurs de la rue Lhomond estimèrent que la troisième partie de sa conférence, qui se rapportait au *Savon*, n'était pas au point et lui conseillèrent de la supprimer. C'est ainsi que ce qui était à l'origine du projet disparut. La *Tentative orale*, telle que nous la connaissons, n'était donc qu'une introduction au *Savon*, un proême dans lequel Ponge expliquait d'abord quels problèmes le langage lui posait, puis leur solution — le parti pris des choses —, pour en venir à un exemple : l'exercice du *Savon*. L'amputation de cette troisième partie va modifier la réception de sa conférence puisqu'elle ne se comprend plus désormais en fonction du but précis qu'il s'assignait. Elle acquiert une sorte de valeur absolue et se transforme en événement inaugural. Ponge n'a pas décidé de parler du savon : *il a décidé de parler*.

On sait que «la chronique rapporte que le conférencier se pencha vers la table, jusqu'à l'embrasser[23].» Ce baisser de rideau, aussitôt nuancé d'humour, est sans doute le moment le plus intense de cette tentative orale qu'il résume de façon spectaculaire. Ponge place la table — pièce essentielle du rituel de la conférence — en gloire : il la fait apparaître. Mais, depuis longtemps déjà, il avait attiré notre attention sur le décor de celle-ci et sur les différents emplois des personnages — l'orateur, le public — prenant pour thème la conférence elle-même et ses règles implicites dont il nous propose, comme il nous le confie, une «espèce de phénoménologie[24]». Voilà la conférence transformée en objet. Il transgresse ainsi les conventions de bienséance qui règlent le genre et exigent que le conférencier rapporte dans un discours ce qui a eu lieu ailleurs et en d'autres temps. Ponge ne représente pas : il présente, en ne s'occupant, finalement, que de faire remonter à la surface les seuls objets vraiment tangibles: la table, et la conférence elle-même, qui se fait événement.

La «Tentative orale», pourtant, ne laisse guère de place à l'improvisation puisqu'elle a été rédigée avec soin. Il faudra attendre la conférence prononcée à Stuttgart en 1956, «La Pratique de la littérature[25]», pour voir Ponge s'essayer à une parole qui ne soit

---

23. «Tentative orale», *GRE, MET*, p. 262.
24. «Entretien avec Francis Ponge», *Cahiers critiques de la littérature*, 2, décembre 1976, p. 11.
25. «La Pratique de la littérature »,*GRE, MET*, p. 263-86.

pas une simple lecture. Il ne s'y appuie, en effet, que sur quelques notes très générales jetées sur le papier le jour même de la prise de parole, liste de titres ou de formules qui aurait dû lui servir d'aide-mémoire mais qu'il abandonnera bientôt dans le feu de l'action. Loin de n'être que circonstancielle et éphémère, cette conférence ne retient que les *raisons* que Ponge a longuement éprouvées. Dans l'improvisation orale ne resurgit, des écrits précédents qu'elle refond, que ce qui résiste parce qu'il est permanent et pour ainsi dire inscrit définitivement dans son esprit. La parole vient confirmer ce qui avait été solidifié dans l'écrit et atteste la justesse de ce dernier.

*

Ce qui ouvre la possibilité de la parole, c'est, au fond, toujours l'écriture, qu'il s'agisse d'improviser ou de réciter. Réfléchissant sur la diction, Ponge prend soin de rappeler que ce mot ne se réduit pas à la profération orale mais qu'il désigne, selon Littré, « la manière de dire eu égard au choix et à l'arrangement des mots ». Il précise aussitôt que «dire est employé comme l'équivalent sinon tout à fait d'écrire... — mais enfin le sens de réciter à voix haute s'y perd[26]». Qu'est-ce qu'un bon texte? poursuit-il: c'est un texte qui peut être prononcé de toutes les façons sans dommage, comme une partition peut être interprétée de multiples manières par les exécutants. Quant à l'improvisation, le modèle qu'elle suit est celui qu'il a révélé dans *La Rage de l'expression*. Ponge renverse ainsi la conception qui voudrait que l'écriture ne soit que la transcription de la parole, reproduction dérivée, seconde, et à la limite superflue. La parole, en somme, n'est permise que par l'écriture, parce qu'elle y est déjà comprise. C'est ce que Ponge appelle le «tour oral» de ses écrits, dans une lettre à René de Solier datée du 23 août 1956:

> Oui. Déjà, dans ton étude sur les *Douze Petits Ecrits*, j'avais été saisi par la justesse sur ce point de ton analyse et de ta trouvaille. Bien que chez moi, il ne s'agisse jamais (je crois) de *récit* (à proprement parler) ce *tour oral* (ainsi par toi très justement nommé) est adopté très fréquemment. [...]
>
> Je m'adresse au lecteur, je le compromets directement, pour l'emmener avec moi (comme si je le prenais par le bras), comme pour lui faire *épeler* (c'est sa voix même qui doit sonner) ce que je veux lui faire entendre. [...]

---

26. *Ibid.*, «Réponse à une enquête radiophonique», p. 220.

Mais voici le plus étonnant : c'est dans les *écrits* les plus *écrits* qui soient, *écrits inscrits*, gravés dans la pierre (les plus dénués de ton ou de timbre personnels), enfin dans les *inscrip - tions* (je les évoque dans SCVLPTVRE, mon 1er texte sur Germaine) — et finalement (originellement pour moi) dans les inscriptions funéraires (très admirées, très aimées par moi dès ma 1ère enfance, à Nîmes, à Arles etc.), dans les EPITAPHES, que ce TOUR ORAL me paraît, paradoxalement, le plus justifié, le plus nécessaire : «*Passant, arrête-toi et lis*. Tu vois ici... Ici repose... etc. *Je suis mort* dans la Nème année de mon âge, etc... »

Que cela soit à épeler, nul doute (de la voix même du passant, du lecteur)[27].

L'écriture, comme la Belle au bois dormant, est toujours en attente du lecteur qui la réveillera.

Gérard FARASSE

27. F. Ponge, Archives familiales.