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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1999)

Heft: 1

Artikel: Trembler de certitude : Ponge entre modestie et orgueil

Autor: Torracinta, Pascale

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870356

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

TREMBLER DE CERTITUDE : PONGE ENTRE MODESTIE ET ORGUEIL

«Qualité différentielle » de nombreux objets (savon, escargot ou soleil), l'orgueil (et son revers: la modestie) apparaît comme un paradigme fondateur de l'œuvre de Francis Ponge. On observera ainsi, à la lumière de la correspondance avec Jean Paulhan, comment l'une des critiques répétées de Paulhan au sujet de Ponge (son orgueil excessif) fonctionne comme le levier d'une réflexion chez ce dernier dont les indices se multiplient dans ses textes. Comment un trait de l'homme se transforme en un trait de l'œuvre, un « défaut » en une détermination poétique et esthétique.

> C'est cet orgueil insensé (lequel se déchaîne en flammes, rugissements, explosions) qui sans doute nous a valu notre expulsion et notre maladie : notre vie.
>
> «Le soleil placé en abîme», 1954

Du cageot luisant, paradoxalement, de «l'éclat sans vanité du bois blanc[1]» au sillage argenté que l'escargot traîne à sa suite, cette «bave d'orgueil[2]», du savon («aucune pierre n'est plus modeste ») aux bulles qu'il produit, qu'un «rien en trop de vanité intérieure » fait exploser[3], en passant, bien sûr, par le soleil à « l'orgueil insensé» («cet astre, nous dit Ponge, est l'orgueil même », «le seul cas d'orgueil justifié[4]»), l'insistante question de

1. *TPR*, p. 43.
2. *Ibid.*, p. 58-60.
3. *S*, p. 27.
4. *PIE*, p. 158 et 169.

l'orgueil résonne dans toute l'œuvre de Ponge. Qualité différentielle de bon nombre d'objets pongiens, l'orgueil (et son revers : la modestie) apparaît comme un paradigme fondateur, décliné selon certaines variations : orgueil opposé à vanité, prétention à humilité, suffisance à insuffisance, etc. Mais c'est dans *Pour un Malherbe* que cette question se constitue en un véritable *leitmotiv* en s'incarnant dans une succession d'images fortes (ainsi, cette association de l'orgueil aux tuyaux d'orgue et à la vibration de la lyre).

Or, cette question est particulièrement intéressante à la lumière de la relation entre Francis Ponge et Jean Paulhan, dans la mesure où s'y nouent plusieurs fils, biographique et poétique. On peut ainsi observer à ce propos comment un trait biographique s'incarne ou se noue, en quelque sorte, dans le texte pongien. Comment l'une des critiques répétées de Paulhan au sujet de Ponge (son orgueil excessif) fonctionne comme le levier d'une réflexion chez ce dernier dont les indices se multiplient dans l'œuvre. Comment un trait de l'homme se transforme en un trait de l'œuvre, un « défaut » en une détermination esthétique.

La lecture de la correspondance entre Ponge et Paulhan permet de découvrir de multiples développements à ce sujet. Il s'agit, dans les premières occurrences, de reproches adressés par Paulhan à l'endroit du jeune Ponge, tantôt sur le mode amusé, tantôt de façon nettement plus agacée. En 1926 déjà (l'amitié et la correspondance n'ont commencé que trois ans plus tôt), une première brouille menace les liens d'amitié : Ponge aurait fait démolir un numéro de la *NRF* déjà composé par Paulhan parce que l'un de ses poème n'y apparaît pas en assez gros caractères. Il aurait refusé de surcroît de prendre des notes pendant une séance du comité de lecture, alors que Paulhan compte sur lui comme secrétaire. Il se montre enfin inutilement exigeant quand il s'agit de faire paraître ses *Douze petits écrits* (que Paulhan a pourtant eu du mal à faire accepter par Gallimard). En bref, Ponge est un orgueilleux, compliqué et têtu, qui ne sait pas faire de concessions et qui rend la vie dure à son éditeur («imagine seulement dix auteurs comme toi» lui écrit Paulhan):

> tu t'es conduit en tout cela comme un Cocteau ou n'importe quel «homme de lettres». Avec beaucoup plus de vanité encore et d'exigences que n'en a Cocteau. Ce n'est pas la meilleure part de toi; c'est, de beaucoup, la plus mesquine. Il me semble impossible que tu ne le voies pas. [...] Je ne t'en veux de rien (je préférerais seulement que nous ne nous rencontrions pas de

> quelques mois). Ce n'est qu'à toi et *de* toi que je songe: tu as un orgueil qui mérite mieux que ces petites querelles de vanité[5].

Ponge aurait fait preuve d'exigences plutôt mesquines, tout juste dignes de ces «hommes de lettres» (Cocteau ou Valéry) dont il cherche précisément à se dissocier à l'époque. Le reproche, fût-il injuste (Ponge, on le sait, accordera une attention inhabituelle à la typographie, à la *lettre* de ses textes, dans toute son œuvre, et « l'affaire du comité» de février 1926 repose sur un évident malentendu), touche et devient à la longue le foyer d'un jeu de récriminations et de justifications réciproques entre les deux hommes.

C'est que Ponge ne se contente pas d'avoir un orgueil surdéveloppé pour un jeune écrivain, il est surtout « vaniteux », ce qui semble beaucoup plus inexcusable aux yeux de Paulhan. Encore que l'inverse pourra aussi sembler vrai à l'occasion, selon l'humeur de Paulhan et les lettres qu'il lui adresse :

Ainsi, en juillet 42:

> J'aime beaucoup la vanité. On sait toujours à quelle condition on peut s'entendre avec un vaniteux: il le dit. C'est un homme (comme disait Napoléon). L'orgueilleux est un tricheur qui retire toujours les conditions qu'il avait posées. Puis, tu es vaniteux à juste titre[6].

En septembre 42:

> Enfin la faiblesse de l'orgueilleux c'est qu'il demeure orgueilleux ; la force du vaniteux (toi et moi) c'est qu'il sait cesser d'être vaniteux, quand il lui plaît[7].

En mars 54:

> il a dû m'arriver de dire que tu étais orgueilleux. Mais 1) ce n'est pas là un sentiment ignoble; 2) et j'ai toujours ajouté, en tout cas, que je n'ai jamais vu chez toi le moindre soupçon de vanité[8].

En mai 54:

> la vanité me paraît aussi sympathique que l'orgueil m'est odieux (inhumain)[9].

---

5. *CORR*, I, p. 65.
6. *Ibid.*, p. 276.
7. *Ibid.*, p. 280.
8. *CORR*, II, p. 132-3.
9. *Ibid.*, p. 136-7.

Et ainsi de suite, Paulhan, au fil des lettres et des années, accuse tantôt l'orgueil de Ponge, tantôt sa vanité, de façon à la fois obsessionnelle et contradictoire, ce qui ne manquera pas d'irriter Ponge à la longue, comme il le confiera bien plus tard dans un entretien :

> Le fait est qu'il y a chez moi le côté orgueilleux, et il faut vous dire que Paulhan m'a cassé les pieds pendant très longtemps, en se contredisant d'ailleurs souvent, sur les questions d'orgueil et de vanité. «C'est très bien d'être vaniteux parce que ça prouve qu'on tient compte de l'opinion des gens», c'est ça la vanité, n'est-ce pas, tandis qu'à d'autres moments il aime bien l'orgueil parce que justement on prend son propre parti, on s'en fout de ce que les autres peuvent dire... Et alors il s'est répété, c'est fou, ça devenait une manie de sa part cette espèce de parallèle entre l'orgueil et la vanité, un parallèle comme chez Plutarque[10].

Une chose est certaine, c'est Paulhan lui-même qui, par la vivacité de ses critiques ou son approbation élogieuse, suscite les sursauts d'orgueil les plus violents chez Ponge, qui s'est soumis une fois pour toutes, «pieds et poings liés[11]», à celui qu'il considère comme son censeur, son mentor : ce premier lecteur dont il faut coûte que coûte gagner l'estime et qui figurera pendant des années comme une sorte de surmoi dans son écriture :

> Et si pour quelques unes des qualités (ou des défauts) dont je suis capable (sens propre), certains de mes écrits ont pu te plaire, eh bien, je m'en félicite: c'est une des raisons de mon orgueil[12].

Parce que son existence littéraire dépend entièrement de la publication (difficile et aléatoire) de ses premiers textes, Ponge tire un orgueil légitime du moindre signe de reconnaissance publique. En 39, il remet à Paulhan le manuscrit du *Parti pris des choses*, qui ne paraîtra en définitive qu'en mai 1942, revu et pensé par Paulhan. Sursaut d'orgueil chez Ponge (l'une des plus grande joie

---

10. «Entretiens de Francis Ponge avec Ghislain Sartoris», in *Po&sie* 26, 1983, p.98. Cette opposition entre orgueil et vanité, Ponge l'interrogera à son tour fréquemment dans son œuvre. Ainsi, parmi d'autres, cette réflexion du *Pour un Malherbe*: «À l'origine, il y a certainement une confiance en soi. Il ne semble pas que Malherbe ait eu de la vanité. Seulement un orgueil extrême», *MAL*, p. 184.

11. *CORR*, II, p. 32.

12. *Ibid.*, I, p. 123.

de sa vie, dira-t-il) de redécouvrir ainsi ses textes enfin rassemblés et publiés :

> La chère petite brochure grise (choix et arrangement y sont de toi si excellents) s'impose à moi chaque jour, après m'avoir surpris d'orgueil [...] le *Parti pris* me semble une des plus belles choses parues en littérature depuis longtemps. Je ne suis plus loin d'être sûr de moi depuis que je suis si sûr de ce petit livre. Et c'est à toi, sans doute, que je le dois[13].

Mais à l'inverse, immédiat «froissement de vanité», quelques jours plus tard, lorsqu'il constate que son nom ne figure pas en vedette à l'affiche du dernier numéro de *Fontaine*[14], qui publie pourtant son « Mimosa ». Ou lorsqu'il voit des revues comme *Les Cahiers du Sud* et *L'Arbalète* lui refuser des textes. Ou encore de constater, en mai 54, que la bande-annonce de La Nouvelle Nouvelle Revue Française ne mentionne pas son nom parmi les publications à venir dans l'année.

En fait, il va de soi que cette question de l'orgueil de l'écrivain nous intéresse moins comme un trait de caractère de l'homme, que comme un thème central et porteur de l'œuvre, qui éclaire la façon par laquelle Ponge cherche résolument (et parfois désespérément) à affirmer son existence littéraire.

D'autres ont déjà abondamment commenté cette «rage de l'expression », ces «brouillons acharnés», cette façon particulière d'asséner des vérités premières[15]: la voix qui parle dans les premiers textes de Ponge est péremptoire, cherche manifestement à convaincre, à gagner une cause, à remporter la mise, à fonder constamment sa propre autorité. C'est qu'il est parfois nécessaire d'élever la voix, de monter le ton pour se faire entendre dans le brouhaha ambiant. Quand certains de surcroît entretiennent « l'espoir secret que nous nous tairons[16]». Pour continuer à écrire mal-

---

13. *Ibid.*

14. La revue fondée en 39 par Max-Pol Fouchet et ouverte aux écrivains résistants.

15. «Repensant à mon Braque, j'en suis furieux maintenant. [...] Beaucoup trop autoritaire, beaucoup trop de sûreté dans la démarche. Un pas trop marqué. Une façon ridicule d'asséner des vérités premières. [...] Si je te demande un conseil, c'est celui-ci: comment perdre mon assurance? Comment devenir sympathique? Allusif, modeste? /Je vois bien que je ne suis qu'un butor», *CORR,* II, p. 35.

16. *TPR*, p. 185.

gré les difficultés matérielles et l'absence de lecteurs, pour imposer son œuvre et prétendre ainsi à «faire partie de la Littérature française[17]», pour devenir l'écrivain qu'il veut être, il fallait bien une certaine dose de fidélité têtue à soi-même, entretenir en soi la «certitude de sa propre valeur[18]» et le sentiment de sa supériorité par rapport à ce qui s'écrit à l'époque. Avoir foi aussi, et *malgré tout*, dans le caractère primordial, voire « sacré » de la parole (et se tenir, en cela, dans la droite ligne de Paulhan), et dans la « supériorité de la littérature » sur tous les autres arts, ce dont, nous dit-il, l'écrivain doit tirer un orgueil légitime[19].

Etre un homme de parti pris, c'est donc avant tout savoir prendre son propre parti, «battre des ailes selon sa propre loi», et «ne rien sacrifier de ses goûts profonds quand on les a reconnus[20]»: «une poésie de parti pris qui peut, en ce sens, ne faire aucune concession puisqu'elle implique l'affirmation, la profération parfaitement glorieuse et péremptoire, la profération de sa propre supériorité absolue, de sa propre infaillibilité en même temps que celle de son objet[21]».

Mais cet «air de défi éternel, de provocation[22]», cette « supériorité altière et agressive, comme prométhéenne», qui «le rend odieux aux petits esprits[23]» n'implique paradoxalement aucune réelle confiance en soi, ou véritable assurance, mais relève plutôt de ce qu'il décrit lui-même comme une «mise en scène »:

> Et dans le brouhaha actuel (dans le brouhaha spécifique de la société des hommes) ne faut-il pas monter le ton, tendre les cordes de la lyre, et quelque peu forcer son talent (peut-être) pour écarter les autres voix, pour se faire écouter, pour prononcer l'oracle, (toute une mise en scène de gloire n'est-elle pas nécessaire, à défaut d'une Voix qui porte ?)[24].

---

17. «Il s'agit de notre part d'une prétention qui nous paraît, à la vérité, quand nous y songeons, tout à fait honteuse et bouffonne, mais nous ne pouvons absolument pas nous en défaire, et il nous arrive même de lui accorder fort souvent quelque excuse ou justification [...]. Je veux parler de cette prétention à faire nous-même partie, de par nos misérables ouvrages, de la littérature française au même titre que notre auteur», *MAL*, p. 213.
18. *Ibid.*,p. 65.
19. *Ibid.*, p. 29.
20. *NNR*, II, p. 34.
21. *MAL*, p. 143.
22. *ENT*, p. 159.
23. *Ibid.*
24. «Une conception du poète» [1952], *PE*, p. 36.

Le parti pris pongien est «une méthode (pas davantage)», une position de principe, une façon de relever orgueilleusement le défi et d'assurer ainsi symboliquement ses chances d'exister, littérairement parlant. C'est, dans un premier temps, vouloir « défigurer » la langue de son coup de style[25] (le style, cette signature de l'orgueil, cette «bave d'orgueil », qui est aussi expression de colère : ainsi les escargots «imposent leur marque à tout ce qu'ils touchent »[26]). C'est affirmer aussi constamment sa différence (la place qu'occupe Ponge dans le paysage littéraire de son temps ne correspond à aucun lieu précis (groupe ou institution) et son appartenance à la *NRF* est somme toute assez ambiguë), et se convaincre soi-même de l'infaillibilité de son projet (alors même que l'on a admis que la parole est fautive, le sujet défaillant et qu'on est décidément bien seul). C'est trouver, malgré le silence critique ou la désapprobation, son lieu et sa raison propre, c'est fonder, coûte que coûte, sa propre rhétorique[27].

Il s'agit ainsi de toujours garder la tête haute, comme l'escargot, même lorsque c'est au fond des fosses que l'on rampe[28], de «viser haut[29]», et d'asséner alors, sans qu'on s'y attende, le «coup par supériorité», comme, avant lui, l'avait fait Mallarmé[30]. De se décider en faveur de soi-même, de son propre goût, avec élan et enthousiasme (« Oui » à soi-même, à lui-même, chaque fois qu'il le désire[31]»), de se laisser guider par son bon plaisir et, ce faisant, s'affirmer, s'affermir, se dresser, constituer son œuvre en un monument. Pour enfin peut-être «monter au zénith» comme le soleil: «Pour qu'ainsi réponde [...] / L'acclamation du monde à son exclamation[32]». Et tout le travail préalable nécessaire, de «désencombrement, de bêchage, de binage, de déblaiement[33]» ne doit jamais faire oublier la visée ultime (la conquête

25. *TPR*, p. 10.
26. *Ibid.*, p. 59.
27. *Ibid.*, p. 177.
28. *Ibid.*, p. 58.
29. Encore que viser trop haut, c'est se condamner parfois à la page blanche. À Paulhan: «Je traverse une mauvaise période, — je ne sais quel orgueil (sans doute) me rendant si exigeant, me portant à viser si « haut » que je ne puis pratiquement rien écrire. Quelle barbe!», *CORR*, II, p. 15.
30. *TPR*, p. 155.
31. *Ibid.*, p. 156.
32. *GRE*, *PIE*, p. 142.
33. *MAL*, p. 200.

solitaire des plus hautes cimes) et l'immense force de propulsion nécessaire à cette ascension :

> Non certes, parce que nous nous occupons de notre tremplin, de notre plate-forme, nous ne renonçons pas à nous élancer, à rejoindre peut-être, pour nous y établir, la catégories des étoiles fixes, dans l'harmonie des sphères, le fonctionnement universel. Nous n'oublions pas de nous informer à quelles conditions nous pourrons franchir l'atmosphère (historique), puis la stratosphère (esthétique). Quelle fulgurante force de départ, à partir de quelle solide plate-forme, quelle violence de propulsion, par le moyen de fusées, d'explosifs situés in cauda, et qui détonneront successivement à leur heure[34].

Mais derrière l'assurance prétendue et la projection fantasmatique dans les plus hautes cimes de la littérature française (soleil au zénith, étoile fixe, fusée lancée au-delà-même de l'atmosphère historique et de la stratosphère esthétique...), il y a toujours le doute, le sentiment de sa propre insuffisance, et la correspondance avec Paulhan est là pour le rappeler constamment. Derrière cette insistante nécessité de persuader, de gagner une cause, cette prolifération glorieuse et péremptoire, derrière ce rideau d'orgueil, il y a la tentative de se convaincre soi-même de la valeur de l'entreprise en cours:

> Et il y a aussi ce sentiment de la rude et naïve étrangeté de mes conceptions, de mes phrases, vis-à-vis de celles du sens commun et, plus encore, vis-à-vis de celles des écrivains. Cette certitude d'y apparaître ce que je suis: idiot, maladroit, brutal, sans idées, sans génie, orgueilleux et fruste à la fois, arbitraire et hésitant, vulgaire et bizarre dans le même instant, obstiné et n'achevant pourtant rien, obstiné dans l'arbitraire et la maladresse, la lourde pédanterie, cassant, d'une prétention injustifiée[35].
>
> Beaucoup d'orgueil, sans aucune assurance: voilà comment je suis, comment j'ai toujours été[36].
>
> Le ton de la conviction (et même de la sincérité) s'adopte, me semble-t-il, autant pour se convaincre soi-même que pour convaincre l'interlocuteur et plus encore peut-être pour remplacer la conviction[37].

---

34. *MAL*, p. 193.
35. *NNR*, II, 108.
36. *CORR*, II, p. 32.
37. *GRE*, *MET*, p. 9-10

L'œuvre de Ponge se construit donc sur ce paradoxe. Poésie du désenchantement, elle naît, on le sait bien, d'une expérience déceptive du langage, d'une reconnaissance de la précarité des moyens d'expression. En ce sens, et parce qu'aussi elle se choisit des objets modestes, elle est en rupture totale avec la tradition d'une poésie qui s'autoglorifie. «Je crois qu'il ne faut pas être trop ambitieux, revenir à la modestie. Couper les ailes à la grandeur, à la beauté», écrit Ponge dans sa «Tentative orale[38]». Un tel constat (reconnaître «l'impossibilité pour l'homme non seulement de s'exprimer, mais d'exprimer n'importe quoi», faire en outre la part de l'autre, des autres en soi dans la langue) forcerait, à ce qu'il semble, à la modestie, voire au silence.

Ainsi, balayant les mythes de la parole « soufflée » ou d'une poésie inspirée, l'écriture de Ponge est essentiellement inquiète, fait constamment la part de l'échec, de l'erreur, du repentir et de l'aspect extrêmement laborieux de toute production littéraire. En somme, comme le résume Jean-Marie Gleize, sans cesse cette écriture «oscille entre la volonté de prouver qu'elle est capable d'asséner le «coup par supériorité» et la volonté de soustraire la poésie à l'illusion de l'infaillibilité[39]». Or c'est cette même oscillation de l'écriture entre deux modes contradictoires, majeur et mineur, entre deux postures (extrême modestie et orgueil insensé), qui semble troubler, ou agacer Paulhan lorsqu'il se fait le critique de Ponge :

> *Les moments perdus* [...]: c'est très fort, très nécessaire. Naturellement, je ne puis m'empêcher de trouver gênants, presque niais, les passages de pur orgueil [...] ou d'horrible humilité[40].

Or ce que ne semble pas percevoir Paulhan, ou ce qu'il feint de ne pas comprendre, c'est que la poétique pongienne n'existe et ne s'élabore que dans ce va-et-vient, qu'elle est cette tension, ce mixte indissociable de suffisance et d'insuffisance[41]. «Ne jamais sacrifier son goût profond (sa dignité), écrit-il dans le *Malherbe*.

---

38. *GRE*, *MET*, p. 261.
39. Jean-Marie GLEIZE, *Lectures de Pièces*, Paris: Belin, 1988, p. 27.
40. *CORR*, I, p. 322.
41. Et Ponge de constater lui-même, dans un brouillon de lettre à Paulhan : «je suppose que tu aies raison, c'est-à-dire que la plupart de mes pages témoignent à la fois de suffisance et d'insuffisance » (*CORR*, II, p. 120).

En quoi cela implique modestie (côté relatif des succès de parole), mais orgueil (préférence et maintien de son propre goût)[42]». Que la résolution de ces deux modes (ou leur commune mise en action) en un «vibrant élan» est sa seule façon d'être. Comme la guêpe, le sujet pongien est «dans un état de crise continue[43]». «Faisant preuve d'une susceptibilité exagérée[44]», il fait irruption dans la littérature du vingtième siècle «de façon importune, agaçante, fougueuse et musarde à la fois[45]». Ou à l'image des statuettes de Giacometti, décrites dans «Joca Seria», le « Je » pongien est hésitant, tremblant et pourtant résolument dressé, en marche, «à l'origine de toutes les affirmations et prétentions[46]». Car le «grand esprit» est, pour Ponge, celui qui, comme Malherbe, est sans illusions. Doué d'une «ténacité extrême et de scrupules équivalents[47]», il connaît à la fois sa «supériorité relative » et son «échec absolu »:

> L'on voit la différence de notre prétention, de notre projet existentiel avec celui des écrivains, professeurs, historiens, critiques, voire poètes d'habitude. Nous sommes à la fois beaucoup plus prétentieux, en ce que nous n'ignorons pas que nous sommes la cime, la feuille suprême de la Littérature française, mais beaucoup plus humble aussi, pource que nous nourrissons point trop d'illusions sur le nombre de chances que nous avons de nous transformer en fleur, fruit, et graines, ou du moins en branchette, branche puis branche charpentière, plutôt que d'être arraché par le vent et d'aller pourrir par terre ici ou là, plus ou moins loin du pied sacré du père.
> Il s'agit à la fois d'une prétention et d'un manque d'illusions, l'une sur l'autre réagissant pour augmenter, et peut-être, — je veux le croire — assurer nos chances[48].

Comme si étaient nécessaires cette scansion, ces « à-coups » de modestie et d'orgueil, ce jeu ou ce frottement des attitudes et des poses (tantôt humble et lucide, tout en retenue, les « rênes courtes », tantôt exaltée et péremptoire, sujette aux débordements et à la colère) à l'assurance de soi, à sa constitution comme sujet

---

42. *MAL*, p. 61.
43. *TPR*, p. 261.
44. *Ibid.*, p. 284.
45. *Ibid.*, p. 270.
46. *ATC*, p. 187.
47. *Ibid.*, p. 185.
48. *MAL*, p. 199.

de sa propre parole, et à l'élaboration d'une œuvre si singulière dans son temps.

Ainsi, la substitution progressive du « je » par le « nous » sous la plume de Ponge (dans *Pour un Malherbe*, en particulier, l'écrivain problématise sa difficulté à dire « je ») participe de cette tension, de ce principe à l'œuvre dans le texte: tantôt pluriel de modestie («Peut-être ce nous signifie-t-il ce qui me paraît, dans l'instant que je le prononce, subsister de valable, parmi mes *je* successifs ; ce que je n'ai pas encore reconnu comme erroné ou renié comme une faute[49]»), tantôt pluriel de majesté (une façon de s'assimiler l'héritage du passé, de parler au nom d'une autorité supérieure, «au nom de la littérature entière[50]»), voire de la langue française elle-même[51]. Façon, encore une fois, d'osciller entre une extrême modestie et un orgueil démesuré, de faire jouer, résonner, dans une seule forme pronominale, les deux modes inconciliables.

Il fallait bien que Ponge trouve certaines formules qui puissent opérer la résolution entre les termes antinomiques et qualifier ainsi l'aventure singulière de son écriture: «précieux fatras », «monument modeste », « sapate » (qui combine l'orgueil d'offrir des objets de grande valeur avec l'affectation de modestie — c'est le diamant caché dans une orange). Mais c'est Paulhan qui la fournira, cette formule-clef, en parlant du «tremblement de certitude » qui caractérise le «coup de style» pongien. La formule, à dire vrai, lui fut soufflée par Joë Bousquet, qui lui écrivait en 1945, à propos des *Proêmes*:

> Ici, c'est Ponge qui est sûr de lui, sûr à en trembler.

Reprise par Paulhan et entendue comme un reproche, la formule («trembler de certitude») plaît à Ponge et ouvre un champ de réflexion nouveau. Ainsi la reprend-il dans *Pour un Malherbe*:

> Ce «tremblement de certitude» dont parlait Paulhan à propos de mes *Proêmes* (livre indigne de moi, m'a-t-il plusieurs fois répété), eh bien, c'est évidemment le tremblement de la corde tendue, c'est la vibration de la lyre. Rien de plus naturel, alors, que l'orgueil ; rien de plus inévitable, rien de plus justifié[52].

---

49. *Ibid.*, p. 214.
50. *Ibid.*, p. 208.
51. En 1977, Ponge publie un «essai de prose civique» intitulé significativement ***Nous**, mots français*.
52. *MAL*, p. 143.

En associant ainsi dans une même formule les sèmes contraires, les mots de Paulhan permettent d'introduire l'idée fondamentale du tremblement, de la vibration de (la corde tendue) de la lyre. Or l'esthétique pongienne se définit parfaitement, on vient de le voir, comme ce double jeu, cette tension ou vibration entre «l'audace des intuitions», la «parfaite fureur» et la raison de l'échec :

> Dans le premier temps, il y a donc ce tremblement, à la fois de désir et de certitude, nécessaire à la prise de parole et au refus de toute expression d'un ton ou d'un niveau insuffisant à la porter et à la rendre communicative.
> Tension : hésitations, allées et venues du coup de crayon ou de plume magistral (leçon du film montrant le dessin de Matisse au ralenti).
> Certitude aussi, qui vous soutient et vous transporte, qu'on a raison (d'être aussi audacieux, et rigoureux avec son audace), et qu'on parviendra à en convaincre tout le monde.
> Effet tardifs (posthumes le plus souvent) de ce tremblement de certitude : sur les grands esprits: cela fait démarrer les vocations. Cela joue comme un démarreur. Sur les petits esprits: cela provoque l'irritation et une antipathie vivace.
> L'orgueil, le sentiment de supériorité, la prétention justifiée sont à la fois exaltants pour les pairs et odieux aux âmes plus basses[53].

Parler, pour Ponge, c'est parler à l'intérieur d'une contradiction fondamentale (entre la nécessité, l'urgence de parler, et l'impossibilité de toute parole satisfaisante: «Nous avons tout à dire ... et nous ne pouvons rien dire[54]»). Le tremblement de certitude, ce sera donc «la décision de parler», «une fois franchies toutes les raisons de se taire[55]». La pleine acceptation de ce paradoxe, dans les années cinquante (date qui marque aussi une certaine prise de distance vis-à-vis de Paulhan) est l'occasion d'un certain apaisement, d'une réconciliation. Le sujet de l'écriture peut s'assumer, pour un temps en tout cas, «désespéré et sceptique, mais résolu[56]», s'assurer en définitive par la reconnaissance et la revendication de ce doute (vide ou défaut) sur lequel il se construit. Et prévenir désormais toute critique (et celle de Paulhan en particu-

---

53. *MAL*, p. 252.
54. *GRE*, *MET*, p. 198.
55. *MAL*, p. 216.
56. *Ibid.*, p. 191.
57. *Ibid.* p. 79.

lier) : désormais, tout orgueil est légitime. Ce sera « l'assaut », la témérité et «le spectacle d'une prétention justifiée[57]».

Dans *Pour un Malherbe*, l'image de la lyre permet d'exprimer cette tension fébrile, cette charge presque électrique dont l'écriture se charge :

> Cette vibration de la corde la plus tendue, c'est exactement ce tremblement passionné, *ce tremblement de certitude* que P. jugeait odieux chez moi, lorsque je venais de lui apporter mes « Proêmes ».
> C'est le ton affirmatif du verbe, tout à fait nécessaire pour qu'il « porte ». C'est le OUI du Soleil, le OUI de Racine, le OUI de Mallarmé ; c'est le ton *résolu*, celui de ce que j'ai appelé la « résolution humaine», celui de la résolution stoïque [...]. C'est enfin la seule justification de la Parole (prose ou poésie), une fois franchies toutes les raisons de se taire. C'est la décision de parler[58].

Ainsi sommes-nous «dans la confiance superbe et l'orgueil[59]». Le ton est donné: résolu, affirmatif, voire hautain et provocateur, «un ton de supériorité qui ne trompe pas[60]», et tant pis pour Paulhan qui trouve cela odieux, qui «nous fatigue et décourage en nous vantant incessamment les mérites de la modestie[61]». «Allons-nous écouter les conseils des concierges ou des malades, des complexés de la littérature? [62]». Si le ton des critiques de Paulhan au sujet de Ponge est parfois cinglant, celui de Ponge, en retour, n'en sera pas moins virulent, jusque dans son œuvre même :

> C'est à partir du moment où j'ai commencé à l'engueuler, à lui flanquer des coups de poings sur la figure qu'il a été content, enfin en paroles, en écrits, dans les discussions, il voulait en arriver là et que j'en arrive là, vous verrez cela dans la Correspondance. Cela a été souvent très violent, très très violent comme critique. Il essayait de me provoquer, c'était sa profession, à être moi-même[63].

En somme, on peut se demander si l'attitude de Paulhan, impassible et ressassant dans ses reproches, ses exigences et ses at-

---

58. *Ibid.*, p. 215-6.
59. *Ibid.*, p. 279.
60. *Ibid.*, p. 299.
61. *Ibid.*, p. 216.
62. *Ibid.*
63. «Entretien avec Ghislain Sartoris», p. 98.

tentes (reprochant inlassablement à Ponge son orgueil, sa vanité ou son horrible humilité), n'est pas calculée, puisqu'en définitive, elle contribue, en l'exaspérant, à provoquer en lui des réponses rageuses et fortes.

En septembre 52, à l'occasion d'une nouvelle brouille entre les deux hommes qui durera plus d'un an, Paulhan écrit à Ponge et lui reproche une fois encore, et sans mâcher ses mots, de n'exprimer plus guère (depuis la parution du *Parti pris*) qu'un orgueil, autrefois sensible dans son écriture, mais de façon plus « domptée»:

> Du moins tenais-tu, de cette domination, cette sérénité rayonnante qui éclaire le *Parti pris*. Mais depuis huit ans, tu as tout laissé aller. Ton orgueil cependant devenait d'autant plus frappant (et irritant) que tes œuvres devenaient creuses.
> Je ne sais trop si j'ai le droit de t'écrire ainsi. Mais c'est toi, je suppose, qui le désirais[64].

Désirée ou non, la critique («plus tes œuvres sont creuses, plus ton orgueil est flagrant ») touche encore une fois un point sensible, comme l'indique la dizaine de lettres non envoyées de Ponge qui s'empilent aussitôt dans ses tiroirs. Mais la véritable réponse de Ponge à l'accusation de Paulhan sera rédigée le 10 mars 1955 et publiée dans le *Malherbe*: il faut bien qu'une œuvre soit « creuse » pour qu'elle résonne, le vide seul (et non le plein) permet la résonnance:

> «De plus en plus creux, tu n'exprimes plus que l'orgueil, etc.» m'écrivait il n'y a pas si longtemps J.P.
> Mais bien sûr! Qu'est-ce qui résonne mieux que ce qui est creux ? Les tuyaux d'orgue aussi sont creux. Il faut bien qu'ils le soient pour qu'ils résonnent.
> Ainsi de la Parole de louange (ou de parti pris), qui résonne aussi bien à sa propre gloire, c'est fatal[65].

Par le jeu d'un parallèle phonique, Ponge introduit cette fois dans la discussion sur l'orgueil l'image des «tuyaux d'orgue». Celle-ci (comme tous ses dérivés dans le Malherbe: cheminées, colonnes de fumées et de flammes, hautes tour de feu, flèches, etc.) permet d'exprimer d'une part la force ascensionnelle, l'élan, la montée au zénith. Un désir d'élévation ou d'assomption géné-

---

64. *CORR*, II, p. 119.
65. *MAL*, p. 218.

ralisée, en somme: du sujet, par une écriture du défi qui « résonne à sa propre gloire», de l'objet de celle-ci (c'est la hauteur, «l'éloignement extraordinaire, l'altitude impossible de l'objet qui maintiennent la parole en forme[66]»), et finalement de l'œuvre elle-même. Ainsi les œuvres les plus importantes de chaque civilisation se «rejoignent-elles au zénith[67]».

L'image des tuyaux d'orgue permet en outre de figurer ce vide constitutif de l'écriture, telle que la conçoit Ponge depuis la publication du *Parti pris*, ce « creux » du texte que Paulhan, lui, considère comme l'ultime reproche. Or pour que l'œuvre résonne et signifie, pour que «l'esprit y circule», lui répond Ponge, il faut bien qu'elle ménage en son centre ce «vide animé». Cette «caisse de résonnance» du verbe, de la langue, du « dictionnaire français » «qui fonctionne autant, au moins autant, qu'il signifie[68]». Moins apologie d'une certaine forme de vide conceptuel[69] ou de bêtise (encore qu'on se souvient que Ponge affirmait dans *Méthodes*, en parodiant Valéry : «les idées ne sont pas mon fort[70]» et qu'il évoque souvent ce vide ou défaut d'esprit qui le caractérise) ou d'une approche purement ludique de l'écriture, que « défi absurde porté incessamment à la prétendue intelligence », qui est source d'orgueil, «joie terrible» de l'écrivain[71].

Question de ton, enfin. Il faut une raison qui sache résonner :

> Le ton, la façon de parler, dont les choses résonnent, est très important. Pour que portent les arguments, il faut qu'ils soient dits sur un certain ton. Même dans l'écriture il faut que le ton soit donné[72].

Sur ce point, Ponge a bien assimilé la leçon de Paulhan qui décrivait dans son ouvrage sur les *Hain-tenys Mérinas* comment ces proverbes malgaches doivent être dits sur un certain ton pour convaincre, pour porter dans un duel verbal[73].

---

66. *Ibid.*, p. 181.
67. *Ibid.*, p. 179.
68. *Ibid.*, p. 180.
69. «C'est la résonnance, dans le vide conceptuel, de la lyre elle-même» (*MAL*, p. 262).
70. *GRE*, *MET*, p. 9
71. *MAL*, p. 180.
72. «Entretien avec Ghislain Sartoris», p.98.
73. Voir Jean PAULHAN, *Les Hain-tenys* et *L'Expérience du proverbe*, dans *Œuvres complètes*, Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966.

Un texte de *Pièces* rédigé quelques années plus tôt, « La cruche », explorait déjà ce motif du creux, du vide qui caractérise l'écriture souhaitée par Ponge:

> Pas d'autre mot qui sonne comme cruche. Grâce à cet U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que creux et l'est à sa façon. C'est un creux entouré d'une terre fragile: rugueuse et fêlable à merci.
> Cruche d'abord est vide et le plus tôt possible vide encore.
> Cruche vide est sonore[...][74].

La cruche est le modèle de ce type d'écriture qui tient à faire le vide : en mettant systématiquement en avant le signifiant contre le sens, Ponge s'attaque depuis un certain temps déjà au mythe d'un sens plein (la cruche pleine empêchant la sonorité), vise moins une « raison » du texte que sa « réson » (par la répétition martelante des sons, le recours à des lieux communs ou l'exploration des virtualités pictogrammatiques du «U» creux de « cruche»). Ainsi, l'attention scrupuleuse portée au signifiant n'est pas gratuite. Par la profusion des moyens, des procédés, des registres, des méthodes poétiques, cette écriture cherche à faire naître en son centre quelque chose comme un vide (il est aussi dit, à propos de «La crevette», dans le même recueil, que malgré sa gestuelle compliquée, elle n'obsède que le vide[75]). Façon de «vider la chambre[76]», de « creuser » les significations traditionnelles qui est le propre du Ponge des années quarante et cinquante. « Qu'est-ce qui résonne mieux que ce qui est creux? ». La justification de Ponge à l'accusation de Paulhan (un ton trop assuré, des textes qui «sonnent creux») montre bien comment il parvient, dans ces années-là, à intégrer les reproches de Paulhan à sa propre pratique :

> ressasser incessamment la forme vide de son rythme initial [...] et ressasser tout cela avec une telle force d'appel, que dans cette exigence vide, dans cette forme on appelle incessamment la matière verbale comme on amorce une pompe. Cette aspiration se fait par les moyens, les tuyaux, les conduits les plus étroits, les plus autoritaires, les plus impérieux [...] enfin je ne peux mieux dire, c'est le travail d'amorçage d'une pompe[77].

---

74. *GRE*, *MET*, p. 105.
75. *Ibid.*, p. 20.
76. *TPR*, p. 147.
77. *MAL*, p. 247-8.

Les images combinées de la corde vibrante et des tuyaux d'orgue, que Ponge associe au «tremblement de certitude» dans le *Malherbe*, permettent en outre d'exprimer la tension nécessaire non seulement entre vide et plein, entre « raison » et « réson», mais entre toutes les valeurs opposées qui résonnent dans son œuvre (erreur et perfection, sens et fonctionnement, masculinité et féminité, etc.). Et si l'écriture semble viser par moment une juste mesure entre ces éléments discordants, une synthèse des opposés (il est question ici d'« alliage[78]», là de «proportions relatives des deux éléments[79]» ou de «coordination sublime[80]»), il semble que dans la plupart des cas, un élément, un terme de l'opposition l'emporte de peu sur l'autre, fait pencher la balance, agit comme un supplément ou un surplus dans l'équation. L'idéal de l'écriture, le «fin du fin[81]», est moins de faire coïncider « fonctionnement » et « signification », par exemple, mais de faire en sorte que «la signification l'emporte (très légèrement mais enfin l'emporte) sur le concert de vocables, sur la musique» des mots[82]. Le sens n'est rien d'autre que ce surplus, ce surcroît («la signification venant de surcroît») susceptible de naître de l'après-coup de la masse (ou massue) «non signifiante» que Ponge admirait chez Mallarmé. Un semblable surplus est aussi à l'œuvre dans l'opposition entre « raison » et « réson »; chaque terme tend vers son opposé, un surplus de raison conduisant à l'absurdité (c'est la «raison absurde»). À partir du *Malherbe*, l'écriture de Ponge vise, semble-t-il, ce point-limite de la réversibilité des extrêmes, de la résolution du paradoxe initial:

> Un pas de plus pour se perdre et on se trouve[83].

De même, par cette sorte d'étrange phénomène réversible, c'est un surcroît d'orgueil qui peut mener, en définitive, à la simplicité souhaitée :

> C'est un surcroît d'orgueil qui rend simple, et un redoublement de ténacité ET DE RESSOURCES qui permet de faire d'obscurité, clarté[84].

---

78. *Ibid.*, p. 89.
79. *Ibid.*, p. 226.
80. *Ibid.*, p. 215.
81. *Ibid.*, p. 248.
82. *Ibid.*
83. *Ibid.*, p. 62.
84. *Ibid.*, p. 285.

On reconnaît ici, une fois encore, la manière des paradoxes paulhaniens (en poussant la terreur à bout, on parvient à la rhétorique, etc.). Dans son «Texte sur Picasso» rédigé en 1973, Ponge prône de la même manière «l'ostentation des défauts, ainsi transformés en qualités[85]»:

> Il s'agit seulement de ne pas donner comme vérité (de ne pas se donner ce ridicule) ce qui est bellement et utilement erreur. Valable en définitive comme tel. Et qu'on ait conscience de cette valeur-là, cela, certes, n'est pas ridicule. Là est l'orgueil légitime[86].

En somme, poussée à bout, la modestie et la non-prétention (cette façon de mettre en avant l'imperfection, de reconnaître l'importance de l'erreur) rejoint l'orgueil. De même, c'est un « surcroît » d'orgueil qui rend simple, l'un en somme n'est que l'excès orchestré de l'autre. La force de l'assertion ne vaut pas sans le tremblement qui la fonde et chaque hésitation, chaque erreur de parcours, est source légitime d'orgueil :

> (À propos de Malherbe): J'analyserais volontiers son orgueil. Tout d'abord il est orgueilleux par clairvoyance, vue nette de sa supériorité. Il sait le travail que lui a coûté la moindre strophe, les défauts qu'il a surmontés, qu'il relève chez les autres. Il doit donc reconnaître aussi sa supériorité[87].

Qu'est-ce que cette « clairvoyance » de l'écrivain, du « grand esprit », sinon la reconnaissance et l'exploitation de ses défauts, de ses difficultés et de ses faiblesses, transformés ainsi en « vertus rayonnantes[88]»? Alors seulement de l'« obscurité » peut naître la « clarté ». Une autre phrase du *Malherbe* nous le dit bien : «Il ne faut cesser de s'enfoncer dans sa nuit, c'est alors que brusquement la lumière se fait[89]». Ici encore, on peut penser que Ponge reprend à son compte, en la transformant, une autre phrase de Paulhan : «Que le poète obscur persévère dans son obscurité, s'il veut trouver la lumière[90]». Mais il s'agit cette fois moins d'allégeance qu'une réponse «parfaitement furieuse» à ce « redouble-

---

85. *ATC*, p. 342.
86. *Ibid.*
87. *MAL*, p. 64.
88. *Ibid.*, p. 280.
89. *Ibid.*, p. 62.
90. J. Paulhan, préface aux *Contes de Noël Delvaux*, in *Œuvres Complètes* IV, p. 209.

ment de rigueurs» de Paulhan que Ponge décrivait dans la préface des *Proêmes*: contre-attaquer «les rigueurs» du maître en « redoublant » à son tour de ténacité et de ressources, mériter, par cette démarche, «l'estime dont il ne peut se passer[91]», et trouver ainsi la lumière en s'enfonçant un peu plus avant dans sa nuit.

Pascale TORRACINTA

91. «[...] redoublant bientôt de rigueurs, elle me fit part de sa consternation "songeant à tous ceux près de qui ce petit livre pouvait me rendre ridicule ou odieux". / Dès lors, je me décidai. "Il ne me reste plus, pensai-je (je ne pouvais plus reculer), qu'à publier ce fatras à ma honte, pour mériter par cette démarche même, l'estime dont je ne peux me passer."» (*TPR*, p. 119-20).