

**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:** Méthode(s), introduction(s) : Vinci de Valéry à Ponge  
**Autor:** Veck, Bernard  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-870350>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 04.02.2025

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

## MÉTHODE(S), INTRODUCTION(S) VINCI DE VALÉRY À PONGE

À partir d'une comparaison entre l'«Introduction au Galet» (*Proèmes*) et l'*Introduction à la Méthode de Vinci* de Valéry, l'élaboration de l'œuvre de Ponge est présentée comme une quête méthodologique où se rejoignent, sous le signe d'une réflexion philosophique (cartésienne) la mise au point d'un art d'écrire et la constitution d'un art de vivre.

En 1928, Francis Ponge, dans une lettre à Jean Paulhan<sup>1</sup>, se préoccupe de méthode et soupçonne son ami d'en avoir trouvé une pour «reconstruire la naïveté», et éviter le ressassement des lieux communs. Sont convoqués, comme éventuels modèles, Socrate, Alcuin, Descartes et le « cogito<sup>2</sup>», d'Alembert et la préface de l'*Encyclopédie*, et — sur la même ligne — Léonard de Vinci, Valéry et Mallarmé.

S'il est courant de rapprocher les deux poètes, la réunion du nom de Vinci avec celui de Valéry fait signe vers son *Introduction*

---

1. *CORR*, I, Lettre 105 (fin 1928), p. 104-5.

2. «[la méthode de] Descartes, immédiatement à la suite de la « table rase », exactement à l'endroit du « je pense » où d'ailleurs il paraît à certains qu'il commence à faillir ». Le problème que se pose Ponge rejoint le cogito cartésien, mais il soupçonne (car on peut le compter au nombre des « certains » qu'il évoque) l'insuffisance de la seule « pensée » du sujet pour fonder sa « méthode » à venir. Cette thématique se retrouvera dans les positions prises à l'égard de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*.

à la méthode de Léonard de Vinci<sup>3</sup>, texte que Ponge compte au nombre des «pages magnifiques» qu'il a écrites en prose<sup>4</sup>, et qui s'inscrivent durablement au nombre de ses lectures. La confrontation avec un Valéry penseur et poéticien qui se réclame de Léonard, mais qui en fait s'adosse à Descartes, éclaire la quête pongienne, et peut s'observer depuis l'«Introduction au galet» (écrite en 1933 et reprise dans *Proèmes*<sup>5</sup>); la relation, existentielle et intellectuelle, du sujet au monde, s'y articule aux principes de l'art d'écrire, tout en accordant, comme Valéry dans son *Introduction*, une place importante à la «contemplation» des choses et aux dangers (mysticisme, folie) qu'elle peut faire courir à la «santé du contemplateur».

Le titre de Ponge apparaît d'emblée comme un démarquage de celui de Valéry, rapprochement que justifie la modestie revendiquée dans le texte du proème:

Les spectacles qui paraîtraient à d'autres les moins compliqués [...] me semblent encore de beaucoup trop difficiles [...] pour que je puisse songer à m'y atteler de longtemps. Dès lors, com-

---

3. *L'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* a connu cinq publications du vivant de Valéry, avec des ajouts successifs; tout d'abord, un article «premier» de 1895 est republié en 1919, précédé de «Note et digression», qui explique la genèse du thème originel et l'élargit jusqu'à des considérations philosophiques sur la conscience et la pensée; en 1931, l'ensemble s'enrichit encore de «Léonard et les philosophes», et les trois essais s'accompagnent des notes marginales de Valéry (écrites en 1929-1930). L'œuvre se construit donc durant un laps de trente-six ans, ce qui met en avant, contre l'idéologie de l'inspiration géniale et spontanée, les valeurs démystificatrices du travail; son mode de présentation n'est pas sans annoncer l'orientation du travail pongien à partir des textes de *La Rage de l'expression*: la mise en page, la typographie indexent à une chronologie sous-jacente le travail d'écriture dont les réalisations successives sont exhibées en tant que telles; aucune refonte d'ensemble ne vient suggérer un progrès quelconque dans l'approche de «Léonard»; seuls, l'ordre des textes et la réflexivité critique (à l'œuvre notamment dans les notes marginales) indiquent l'écart creusé entre divers états de la pensée. Le travail est donné à lire, en toute simultanéité, dans son dernier état.

4. «Depuis *La Soirée avec Monsieur Teste* et les pages magnifiques de *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, jusqu'au *Degas, Danse, Dessin*, à *L'Âme et la Danse*, et encore jusqu'à *L'Idée fixe* et les autres écrits de *Variété et de Regards sur le Monde actuel*, pour finir par les carnets et *Mauvaises Pensées* [...], l'intelligence hors de pair de ce personnage justifie la séduction et la fascination qu'il provoqua et provoque encore.» («Paul Valéry», *NNR*, III, p. 160).

5 *TPR, PRO*, p. 196-202.

ment pourrais-je décrire une scène, faire la critique d'un spectacle ou d'une œuvre d'art?<sup>6</sup>

*A fortiori*, comment décrire une configuration théorique, un système, ou une méthode? Le texte se contente humblement d'explicitement les règles qui ont présidé à la mise en écriture du «moindre objet»: en l'occurrence le galet, qui, dans l'économie du titre, prend la place de la méthode de Léonard de Vinci<sup>7</sup>, l'humain se trouvant emblématiquement délogé par l'inanimé. Au-delà de l'apparente exigüité d'une telle intervention, c'est bien des conditions d'une «méthode» (ou de ce qui peut en tenir lieu), et d'un programme, qu'il est question dans l'«Introduction au galet».

Les propositions d'ordre poétique que contient le proème ne sont pas énoncées abruptement, mais résultent d'une attitude du sujet tirant les conséquences de son acceptation totale de l'existence. Car l'allure cartésienne adoptée ici («table rase», énoncé de «règles») ne doit pas masquer que la réflexion, au lieu de se situer, comme celle de Descartes, au plan de l'analyse des idées, pose en amont une décision existentielle qui conditionne la démarche de l'écrivain. Au «To be or not to be» d'Hamlet, dont le personnage hante ses textes, Ponge apporte une réponse positive: «Être résolument<sup>8</sup>». Exister précède écrire: l'apparition d'un nouvel être rompt l'équilibre antérieur et contribue à l'avènement d'un nouvel ordre des choses, aussi bien dans le domaine de l'activité littéraire: on n'énoncera donc pas d'art poétique a priori,

---

6. *TPR, PRO*, p. 198-199.

7. Le galet désigne donc à la fois objet, texte, et exemple du travail d'écriture: ce statut flottant de l'écrit pongien est repérable constamment. Voir, entre autres, «Proclamation et petit four» (*GRE, MET*, p. 214-217), où l'humour du zeugma accompagne l'élévation du petit four à une dignité quasi générique.

8. Hamlet est explicitement présent dans nombre de textes. Il faut ajouter aux références explicites des reprises de la réplique célèbre, comme celle qui corrobore ce que j'avance à propos de l'«Introduction au galet»: «Notre devise doit être: "être ou ne pas être?" — "ÊTRE RESOLUMENT"». («Pages bis», VIII, 2; *TPR, PRO*, p. 229). En 1947, d'autre part, dans «Braque ou l'art moderne comme événement et plaisir» (*ATC*, p. 72), Ponge écrit: «L'homme est ainsi fait [...] qu'il ne peut faire preuve de ses qualités les plus constantes [...] qu'en les réinventant chaque fois à partir de zéro [...] c'est-à-dire à partir de ses plus simples rapports d'individu à Société et d'homme à Nature, et [...] à propos de [...] son inadaptation, et des grincements que provoque l'insertion dans la nature de sa personne, cette nouveauté».

mais un point de vue plus général conditionnant l'écriture<sup>9</sup>; la poétique ne relève pas seulement d'une technique, mais, comme toujours chez Ponge, d'une éthique.

À la méthode de Descartes<sup>10</sup>, déplacée des sciences à l'écriture poétique, il emprunte son systématisme et sa généralisation mis au service d'un doute radical touchant à la fois la qualité et la quantité d'écriture produite antérieurement à lui, pour en arriver à affirmer : «À peu près tout reste à dire.» La formule vient faire jouer avec la référence cartésienne une allusion à La Bruyère subverti par Lautréamont dont est récrit ici le texte des *Poésies*<sup>11</sup>, paradoxalement mis au service de la célèbre table rase.

9. La réflexion pongienne se situe, sur le plan de l'activité poétique, comme sur celui de l'engagement politique, dans une perspective d'action, qui «change quelque chose» à la vie sociale, aux relations entre humains, d'un point de vue verbal et/ou socio-économique. L'«Introduction au galet», écrite en 1933, prélude à la composition du *Parti pris des choses*; elle est indissociable de l'engagement syndical, puis politique, de 1936-1937, selon la formule que propose «À Chat-Perché» (*TPR, PRO*, p. 180): «Je ne rebondirai jamais que dans la pose du révolutionnaire ou du poète.»

10. Il faudrait relire Ponge avec le *Discours de la méthode* à la main; il a lui-même publié un recueil au titre parodique: *Dix courts sur la méthode* (Paris: Seghers, 1946), qui constitue une sorte de prototype de *Proèmes*. Une formule comme «je ne pouvais choisir personne dont les opinions me semblassent devoir être préférées à celles des autres, et je me trouvais comme contraint d'entreprendre moi-même de me conduire.» (*Discours de la méthode*, «Seconde partie», Paris: Classiques Larousse, 1972, p. 45) fait écho aux préoccupations pongiennes. On pourrait en dire autant du début des *Méditations métaphysiques*: «Ce n'est pas d'aujourd'hui que je me suis aperçu que, dès mes premières années, j'ai reçu quantité de fausses opinions pour véritables, et que ce que j'ai depuis fondé sur des principes si mal assurés ne saurait être que fort douteux et incertain; et dès lors j'ai bien jugé qu'il me fallait entreprendre sérieusement une fois dans ma vie de me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues auparavant en ma créance, et commencer tout de nouveau dès les fondements, si je voulais établir quelque chose de ferme et de constant dans les sciences.» («Première méditation», in *Méditations métaphysiques*, Paris: Classiques Larousse, 1973, p. 29). «L'araignée» (*GRE, PIE*, p. 127-131) est aussi, à sa manière, une «méditation cartésienne». Outre les allusions citationnelles à Descartes, on peut relever la présence explicite de l'auteur du *cogito* dans «Joca seria» (1951, *ATC*, p. 159) et dans *Pour un Malherbe*, p. 16, 97, 140, 145, 204.

11. LA BRUYERE: «Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé. L'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes.» (*Les Caractères*, I «Des

Cette conjonction peut s'interpréter, selon une stratégie retorse, d'abord comme provocation à l'égard de Valéry, héritier et représentant du rationalisme dans les lettres : si Descartes relève de la révérence valéryenne à l'intelligence et aux mathématiques<sup>12</sup>, Lautréamont ne saurait faire partie de ses prédilections. L'«Introduction au galet» abolit les catégorisations qui excluent toute rencontre entre l'univers de la raison (du sérieux, de la science), et celui de la gratuité et de l'imaginaire.

En second lieu, malgré le clair recours à Lautréamont, nous n'avons pas affaire ici à une facétie surréalisante, mais bien à une charge contre le mouvement de Breton. Le refus de l'«infime manège» dans lequel «depuis des siècles tournent les paroles», qui pourrait se comprendre dans le prolongement des thèses surréalistes, s'accompagne du refus de «tout désir d'évasion», opposant aux «rêves [...] indéfinis, informes et sans utilité», «la contemplation d'objets précis». Pas question, donc, de fuir la réalité dans la surréalité, même si l'iconoclaste, réunissant Descartes et Lautréamont (et jouant la rencontre du parapluie et de la machine à coudre sur une table de dissection), emprunte aux surréalistes l'art de conjointre explosivement les extrêmes. L'assemblage compromet à la fois une figure majeure de leur panthéon, et une référence constante de l'intellectualisme valéryen<sup>13</sup>.

ouvrages de l'esprit», Paris: Gallimard, 1951, p. 65). LAUTRÉAMONT: «Rien n'est dit. L'on vient trop tôt depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes. Sur ce qui concerne les mœurs, comme sur le reste, le moins bon est enlevé. Nous avons l'avantage de travailler après les anciens, les habiles d'entre les modernes.» (*Poésies*, II, Paris: Gallimard, 1973, p. 320). Ponge: «[...] à propos de n'importe quoi non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire.» (*TPR, PRO*, p. 196).

12. Sur un Descartes intellectualisé par Valéry, voir par exemple: «Qu'est-ce donc qui peut être plus spécifiquement humain, et de plus réservé à l'homme le plus homme, que l'effort intellectuel dégagé de toute pratique?» (Paul VALÉRY, «Discours prononcé à la Sorbonne pour l'inauguration du 9<sup>e</sup> Congrès international de Philosophie», *Œuvres*, Paris: Gallimard (La Pléiade), 1957, I, p. 797). Sur la prééminence des mathématiques: «[...] mathématiques à part, je constate que tout le reste n'est qu'amusement ou n'est absolument rien». (Valéry fait parler Descartes à la fin de ses études secondaires, dans «Une vue de Descartes», Corrêa, 1941; *Œuvres*, I, p. 811).

13. De nombreux textes de Valéry témoignent de la valeur qu'il accorde à la pensée et au personnage de Descartes (Cf. la section «Études philosophiques», notamment, in «Variété», *Œuvres*, I). Il est aussi caractéristique que *La Soirée avec Monsieur Teste* s'ouvre par une épigraphe désignant Descartes: *Vita Cartesii est simplicissima...* (*Œuvres*, II, p. 15).

Deux esthétiques dominantes des années trente se trouvent ainsi attaquées. La nouveauté, la radicalité et la violence de la rupture incarnée par Lautréamont s'émeussent d'être rapprochées de la traditionnelle démarche cartésienne, et simultanément se trouve rejetée l'aspiration à un autre monde, onirique ou surréel. Avec Valéry cependant, dont Ponge partage la position concernant le rêve<sup>14</sup>, le débat est plus complexe, dans la mesure où il touche aux fondements mêmes de la « méthode » souhaitée.

Il faut, pour situer la démarche, tenter de comprendre l'adverbe « arbitrairement », qui la caractérise:

je ne vois pas pourquoi je ne commencerais pas, arbitrairement, par montrer qu'à propos des choses les plus simples il est possible de faire des discours infinis<sup>15</sup>.

L'arbitraire renvoie à une décision pure et simple du sujet, sans autre détermination ou justification; or, elle reproduit dans son contenu le troisième « précepte » du *Discours de la méthode*:

conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusques à la connaissance des plus composés; et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précédent point naturellement les uns les autres<sup>16</sup>.

---

14. Dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Valéry évoque «[...] une richesse involontaire, vaine comme celle des rêves [...]» (*Œuvres*, I, p. 1206). Ce qui renvoie aux pages où Descartes cherche à distinguer « le vrai et le faux » engendrés par les sens à propos des choses, en analysant notamment la veille et le sommeil: « à présent j'y [entre veille et sommeil] rencontre une très notable différence, en ce que notre mémoire ne peut jamais lier et joindre nos songes les uns avec les autres, et avec toute la suite de notre vie, ainsi qu'elle a de coutume de joindre les choses qui nous arrivent étant éveillés. [...] Lorsque j'aperçois des choses dont je connais distinctement et le lieu d'où elles viennent, et celui où elles sont, et le temps auquel elles m'apparaissent, et que sans aucune interruption je puis lier le sentiment que j'en ai avec la suite du reste de ma vie, je suis entièrement assuré que je les aperçois en veillant, et non point dans le sommeil. Et je ne dois point douter de la vérité de ces choses-là, si, après avoir appelé tous mes sens, ma mémoire et mon entendement pour les examiner, il ne m'est rien rapporté par aucun d'eux qui ait de la répugnance avec ce qui m'est rapporté par les autres. » (« Méditation sixième », in *Méditations métaphysiques*, p. 96).

15. « Introduction au galet », p. 196.

16. *Discours de la méthode*, « Seconde partie », p. 48 (je souligne). Cf. également: « Considérons donc maintenant les choses que l'on estime

L'«arbitraire» ici réalise précisément la fusion de Descartes et de Lautéramont, en ôtant à la démarche sa nécessité déduite d'une analyse rationnelle, pour la ramener à un choix non soumis à des catégories générales de la pensée. De son côté, Valéry, dans l'*Introduction*, lorsqu'il tente de représenter «une suggestion des méthodes que toute trouvaille implique<sup>17</sup>», est amené, de façon analogue, à décrire les opérations de la pensée passant du particulier à l'universel, du concret à l'abstrait :

avant d'abstraire et de bâtir, on observe [...]. L'homme universel commence, lui aussi, par contempler simplement [...]. Il retourne aux ivresses de l'instinct particulier et à l'émotion que donne la moindre chose réelle<sup>18</sup>.

Tout commence donc, pour Ponge (à l'«arbitraire» près), comme pour Descartes et pour Valéry, par le simple et le particulier. Mais pour ce dernier, l'«expérimentation psychique» est appelée à se développer, depuis l'intuition née de l'observation, jusqu'à l'image et jusqu'à «la mesure», aboutissement du processus<sup>19</sup>. L'abstraction mathématique est le but idéal qu'il vise, parce qu'elle permet une saisie universelle des individus considérés du seul point de vue de leurs identités; ce qui l'amène à écarter «ces choses particulières, desquelles il n'y a pas de science<sup>20</sup>». Ponge de son côté choisit de commencer par le plus simple, mais ne cherche pas à le dépasser ni à le subsumer en catégories générales, et se situe donc à la fois au plus près et au plus loin de Valéry, auquel, cependant, la fascination, l'ivresse que causent «ces choses particulières», ne sont pas étrangères :

Certains hommes ressentent, avec une délicatesse spéciale, la volupté de l'individualité des objets. Ils préfèrent avec délices,

---

vulgairement être les plus faciles de toutes à connaître, et que l'on croit aussi être le plus distinctement connues, c'est à savoir les corps que nous touchons et que nous voyons [...]. Prenons par exemple ce morceau de cire [...]» (DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, «Méditation seconde», p. 41).

17. *Introduction*, in *Œuvres*, I, p. 1156.

18. *Ibid.*, p. 1164-5. Et, fort cartésienement, p. 1171: «Les choses pourraient se classer d'après la facilité ou la difficulté qu'elles offrent à notre compréhension, d'après le degré de familiarité que nous avons avec elles, et selon les résistances diverses que nous opposent leurs conditions ou leurs parties pour être imaginées ensemble».

19. *Ibid.*, p. 1193 et *passim*. Je ne fais qu'indiquer schématiquement le développement de la pensée tel que le décrit Valéry.

20. *Ibid.*, p. 1170.



dans une chose, cette qualité d'être unique — qu'elles ont toutes. [...] Rien n'est plus délibérément absurde à la description que cette témérité d'une personne se déclarant qu'elle est un objet déterminé et qu'elle en ressent les impressions — cet objet fût-il matériel! Rien n'est plus puissant dans la vie imaginative. L'objet choisi devient comme le centre de cette vie, un centre d'associations de plus en plus nombreuses, suivant que cet objet est plus ou moins complexe. Au fond, cette faculté ne peut être qu'un moyen d'exciter la vitalité imaginative, de transformer une énergie potentielle en actuelle, jusqu'au point où elle devient une caractéristique pathologique, et domine affreusement la stupidité croissante d'une intelligence qui s'en va<sup>21</sup>.

On le voit, pour Valéry, à l'aspiration vers l'abstraction s'ajoute la conscience du risque d'une perte intellectuelle: l'esprit court le danger d'être absorbé définitivement dans l'objet qui le livrerait à la folie. C'est à une telle argumentation que répond directement, dans l'«Introduction au galet», le troisième paragraphe, consacré au «bonheur», et, plus précisément encore, à «la santé du contemplateur<sup>22</sup>». Le «refus de considérer comme un mal l'envahissement de sa personnalité par les choses» situe la position de Ponge à l'opposé de celle de Valéry, qui relaie Descartes. Car il s'agit pour ces deux auteurs de fonder, de préserver le sujet pensant dans son intégrité, en le concentrant dans son intériorité, et en le coupant par là même du monde extérieur (à titre plus ou moins provisoire). Pour Ponge, en revanche<sup>23</sup>, le cogito cartésien est sujet à caution dans la mesure même où le doute radical débouche sur une autarcie du sujet pensant, qu'il juge insuffisante à rendre compte de la réalité humaine:

L'homme est un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même./Notre âme est transitive. Il lui faut un objet, qui l'affecte, comme son complément direct, aussitôt./Il s'agit du rapport le plus grave (non du tout de l'avoir, mais de l'être)<sup>24</sup>.

Selon ce texte de 1962, la privation d'objet (ou du moins sa dénaturation, si on le soumet aux vues de l'esprit) constitue donc pour le sujet un «manque à être», déjà dénoncé dans l'«Intro-

---

21. *Ibid.*, p. 1170-1.

22. «Introduction au galet», p. 199.

23. Cf. *supra*, note 2.

24. «L'objet, c'est la poétique» (1962), *NRE*, p. 145.

duction au galet» par l'intermédiaire de l'«infime manège» dans lequel tourne, «depuis des siècles», «la réalité de l'homme»; veut-on «changer d'atmosphère intellectuelle», «accroître la quantité de ses qualités»? Il faut alors «se transférer aux choses, qui vous comblent d'impressions nouvelles, vous proposent un million de qualités inédites», en somme réorienter l'esprit; en 1944-49, Ponge écrira dans «La terre<sup>25</sup>»:

la vénération de la matière, quoi de plus digne de l'esprit ?/  
Tandis que l'esprit vénérant l'esprit... voit-on cela?/  
— On ne le voit que trop.

Par opposition au sujet abstrait et central de Valéry, «ce moi inqualifiable, qui n'a pas de nom, qui n'a pas d'histoire, qui n'est pas plus sensible, ni moins réel que le centre de masse d'une bague ou d'un système planétaire, — mais qui résulte de tout, quel que soit le tout<sup>26</sup> [...]», celui que cherche à définir Ponge, dans «Le soleil<sup>27</sup>», («centre», lui-même, d'un «système planétaire»), se situe à l'autre foyer de l'orbite terrestre:

Chacun, par exemple, sait de la Terre, et de nous par conséquent là-dessus, qu'elle tourne autour du soleil selon une orbite elliptique dont il n'occupe qu'un des foyers. Se sera-t-on demandé qui occupe l'autre, l'on ne sera plus très éloigné de nous comprendre.

Une telle conception met en place un esprit décentré, marginal et indispensable, compris dans un ensemble, existant par lui mais le comprenant en chacun de ses éléments (et non comme un «tout», ce qui est le cas chez Valéry), et qu'il fait exister en retour, selon une réciprocité que ne connaît pas l'univers intellectuel de Valéry; pour celui-ci, en effet :

Toute intelligence, ici, se confond avec l'invention d'un ordre unique, d'un seul moteur, et désire animer d'une sorte de semblable le système qu'elle s'impose. Elle s'applique à former une image décisive. Avec une violence qui dépend de son ampleur et de sa lucidité, elle finit par reconquérir sa propre unité<sup>28</sup>.

---

25. «La terre», *GRE, PIE*, p. 104.

26. *Introduction*, p. 1228.

27. «Le soleil placé en abîme», *GRE, PIE*, p. 154. Une idée analogue se trouve exprimée dans «L'homme à grands traits» («De l'infini»), *GRE, MET*, p. 176: «Comparer à la position du sujet dans le monde (et dans la phrase ?) celle du foyer en optique».

28. *Introduction*, p. 1154.

Le monde doit faire dans ce cas l'objet d'une sorte de « mise au pas », dont profite l'esprit unificateur-dominateur et unifié-dominé : le système manifeste une double maîtrise du sujet, sur le monde et sur lui-même. Aucun risque de dangereuse dispersion. Pour Ponge, au contraire, c'est « la contemplation et la nomination d'objets extrêmement différents » qui peut faire « prendre conscience et jouissance effective<sup>29</sup> » de qualités nouvelles. La variété du monde en tant que telle est occasion d'un accroissement essentiel, c'est d'elle que se déduit le projet d'une cosmogonie déliée de l'unité : c'est pourquoi le *De natura rerum*, évoqué comme programme dans l'« Introduction au galet<sup>30</sup> », sera corrigé à l'instigation de B. Groethuysen en *De varietate rerum*<sup>31</sup>, c'est pourquoi, plus tard, au « je », sera préféré le « nous<sup>32</sup> », c'est pourquoi, enfin, l'accomplissement de l'œuvre et de la vie se traduira en ces termes :

Entrer au paradis des raisons adverses, où, d'une monade à l'autre, varier sans fin. N'être, en somme, pas tellement qu'*êtres* (à l'infinif pluriel)<sup>33</sup>.

C'est aussi ce refus de saisir dans une spéculation universalisante, unifiée et unifiante, et à tout prendre réductrice, la pluralité de relations duelles<sup>34</sup> qu'établit avec les choses, à tout moment et successivement, le sujet au cours de son existence, qui entraîne, pour la technique poétique, la règle d'« une rhétorique par objet<sup>35</sup> ». Le salut éthique, et poétique aussi bien, se fonde sur la reconnaissance, le parti pris et le compte tenu d'une imprévisible, surprenante et merveilleuse variété du monde et du sujet, chacun condition de l'autre.

29. « Introduction au galet », p. 197-8.

30. *Ibid.*, p. 200.

31. Cf. « Tentative orale », *GRE, MET*, p. 253-4 : « Ce n'est pas l'unité que je cherche, mais la variété. Bernard Groethuysen l'avait bien vu, qui me disait : mieux que *de natura rerum* votre œuvre pourrait s'intituler *de varietate rerum*. » *De varietate rerum* est un titre de Jérôme Cardom (1557), cité par Bernard GROETHUYSEN dans un article qu'il a consacré à cet humaniste, voir *Autres portraits*, Paris : Gallimard, 1995, p. 30.

32. Sur le « nous », cf. *MAL*, p. 208, et « Le soleil placé en abîme », *GRE, PIE*, p. 153, qui résume la question : « ce nous, l'a-t-on compris, prononcé sans emphase, figure simplement la collection des phases et positions successives du je ] ».

33. *MAL*, p. 306.

34. Que l'on songe à la figure même du duel, amplement développée dans *La Fabrique du Pré*.

35. *GRE, MET*, p. 36.

L'« Introduction au galet » est donc le lieu d'une mise en perspective du travail pongien en relation avec l'actualité littéraire et la tradition philosophique, lieu aussi de mise en place d'une cohérence à longue portée qui structure l'œuvre (en cours et à venir). Il reste que le transfert aux choses particulières, qui refuse « tout désir d'évasion », risque de faire basculer l'écrivain dans une autre forme d'irrationnel, de mysticisme ou de folie: il faut répondre à la crainte exprimée par Valéry.

Ponge propose, à la manière de Descartes encore, trois règles précises, étant entendu préalablement que « l'envahissement de (la) personnalité par les choses » est accueilli sans jugement moral, n'est pas considéré « comme un mal », sans souci de préserver (comme Valéry) la clôture du sujet pensant.

La première règle — « se rendre compte précisément, c'est-à-dire expressément de chacune des choses dont on a fait l'objet de sa contemplation » — repose sur le discernement et la différenciation. Elle propose aussi, par le jeu étymologique entre « exprès » et « expression », le moyen pour n'accepter que ce qui peut s'exprimer, à l'encontre de tout indicible.

« Pour venir à bout » de la complexité infinie suscitée par la « durée de la pensée », Valéry prescrivait un passage à l'abstraction généralisante et le recours « à notre grand pouvoir d'oubli ordonné [...] ; on installe une conception abstraite: celle des ordres de grandeur »: façon d'opposer « à ce chaos de palpitations et de substitutions un monde de solides et d'objets identifiables<sup>36</sup> »; Ponge n'a pas plus de penchant que Valéry pour le « chaos », qu'il appelle le « magma analogique », mais il refuse, en revanche, de dépasser l'individualité de la chose, qu'il s'agit de caractériser sans échappatoire analogique ou abstrayante, dans la mesure où

---

36. *Introduction*, op. cit., p. 1170. Cf. également, p. 1225-6: « [...] cet arbre, et le flottement de son feuillage, et sa variation annuelle et son ombre comme sa substance, ses accidents de figure et de position, les pensées très éloignées qu'il rappelle à ma distraction, — tout cela est égal... Toutes choses se substituent, — ne serait-ce pas la définition des choses? Il est impossible que l'activité de l'esprit ne le contraigne pas enfin à cette considération extrême et élémentaire. [...] Qu'est-ce qui résiste à l'entrain des sens, à la dissipation des idées, à l'affaiblissement des souvenirs, à la variation lente de l'organisme, à l'action incessante et multiforme de l'univers? — Ce n'est que cette conscience seule, à l'état le plus abstrait. » La conscience, telle que l'entend Valéry, vise à une « perpétuelle exhaustion », au « détachement [...] de tout ce qui paraît, quoi qui paraisse ».

elle constitue, irremplaçablement, d'un moment, d'un instant à l'autre, la condition de l'existence même du sujet, et où à ce titre elle ne doit pas se perdre dans une classe d'objets qui la dissoudrait ou la transcenderait.

La seconde règle est d'ordre pragmatique: elle limite le temps de la contemplation, le veut proportionnel à l'importance de l'objet («garder une certaine mesure») et équilibre entre elles les séquences contemplatives par la multiplication des objets («changer assez souvent d'objet de contemplation»); c'est la succession ininterrompue instaurée dans cette «variété» qui fonde l'existence du sujet, sa pensée, et non la permanence d'une «conscience», spectatrice du monde et coupée de lui à la façon de M. Teste dans sa loge de théâtre<sup>37</sup>. L'argument du «changement» répond au risque présenté par les associations d'idées envahissantes, par leur complexification en raison directe de la complexité des objets contemplés<sup>38</sup>; mais un tel danger n'existe qu'à considérer les objets selon un ordre imposé, une gradation ou une hiérarchie, une dignité croissante de l'inanimé, par exemple, à l'animé, puis à l'humain: or, pour Ponge, il s'agit de conduire l'homme hors de lui, de le rendre aux *res*, aux riens, et non de ravalier les choses à de l'humain: le morceau de bois, la guêpe, proposent l'un comme l'autre des «discours infinis». Significativement, la seule exclusion (méthodique) touche l'homme: les «spectacles» évités comme «trop difficiles», sont le «visage d'un homme sur le point de parler, ou d'un homme qui dort». Car le danger serait grand, alors, de réintégrer le «manège» où l'homme passe son temps à dire et rabâcher l'homme et l'esprit.

Le particulier, le simple existent chez Valéry pour être dépassés, là où Ponge voit dans chaque chose l'occasion d'un travail qui creuse, retourne et révèle du jamais vu: «Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle<sup>39</sup>».

---

37. Cf. *La Soirée avec Monsieur Teste*, in *Œuvres*, II, p. 20 s.

38. Cf. aussi: «[...] à Georges Bataille me demandant si j'avais touché à l'insecte et si je n'avais pas peur d'y devenir fou, j'ai répondu que j'avais plusieurs insectes en préparation, retournés contre le mur, comme les peintres ont des tableaux qu'ils commencent, puis qu'ils retournent, qu'ils reprennent, etc., et qu'il me suffirait de passer au moment voulu, au dernier moment voulu peut-être, de la guêpe à l'araignée, par exemple, pour être sûr de ne pas m'y perdre.» («Tentative orale», *GRE, MET*, p. 253-4).

39. «Introduction au galet», p. 199.

Rien à voir, donc, avec une mise en catégories sous le signe de la raison lucide, mais plutôt avec une incessante plongée à la recherche d'un nouveau mode d'être : «Progresser [...] non seulement par les pensées, mais par les facultés, les sentiments, les sensations, et somme toute [...] accroître la quantité de ses [de l'homme] qualités<sup>40</sup>».

Pour Ponge, la méthode (venue de Descartes) qui exige, sous peine de folie, la saisie successive et ordonnée des objets, du plus simple au plus complexe, du particulier au général, a perdu sa pertinence. Le parcours n'a plus lieu selon le modèle d'une élévation (de la matière à l'esprit, du concret à l'abstrait...), mais selon une circulation horizontale, à fleur de monde, à fleur de choses.

La troisième règle a aussi partie liée avec les dangers de la contemplation :

Le plus important pour la santé du contemplateur est la *nomination*, au fur et à mesure, de toutes les qualités qu'il découvre; il ne faut pas que ces qualités, qui le TRANSPORTENT, le transportent plus loin que leur expression mesurée et exacte<sup>41</sup>.

La nomination au fur et à mesure est à opposer, là encore, à la contemplation telle que la décrit Valéry : pour lui le rapport de l'esprit aux objets s'établit selon un travail de conceptualisation mené depuis l'intériorité du sujet affronté à l'extériorité du monde, ce qui le condamne à s'en rendre maître par le concept ou le calcul (qui ne relèvent que de lui), dans une tension dont le moindre relâchement peut amener la victoire des choses, et leur empire mortel sur l'intelligence. Ponge, quant à lui, propose de remplacer l'opération intellectuelle par une activité physique provoquant une sorte de court-circuit de la pensée, forcée à se matérialiser, à s'extérioriser, à devenir chose phonique ou scripturale, à sortir des rails où elle s'involue, et finalement à renoncer aux délectations solipsistes où elle courrait le danger de s'enliser et de se perdre. L'exercice de la nomination transporte, tire le sujet hors de lui (hors du manège qu'il risque de devenir), et le projette vers l'authenticité déterminée et limitée par les choses (« l'air » ou « le milieu ambiant »), occasion d'une énonciation inédite où se découvre l'inconnu «des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies<sup>42</sup>». Si Ponge

---

40. *Ibid.*, p. 197.

41. *Ibid.*, p. 199.

42. *Ibid.*, p. 200.

justifie sa méthode par «la santé du contemplateur», c'est qu'il réfute l'argument de la folie avancé par Valéry pour renoncer à la contemplation, mais c'est aussi parce qu'il y va, avec cette relation précise aux choses, d'une sorte de bon fonctionnement de l'homme, qui concerne bien plus que sa santé mentale; la parole, dans un texte antérieur à l'«Introduction au galet», est caractérisée comme «véritable sécrétion commune du mollusque homme, [...]»<sup>43</sup>; en tant qu'humeur, elle n'exprime ni ne manifeste la pensée; elle est réponse concrète et spécifique aux stimulations, aux provocations et aux sollicitations du monde extérieur. Si «l'objet, c'est la poétique», c'est qu'il est indissociable de la condition humaine, que la poétique doit contribuer à accomplir. Il est (chaque objet) ce qui provoque la réponse expressive, adjectif à entendre au sens étymologique, qui rejoint celui de la «sécrétion»: la production d'un objet (humain) de paroles déleste «l'âme» alourdie par «mémoire, imagination, affects immédiats»:

Chaque mot que nous prononçons nous allège. Dans l'écriture, il passe même de l'autre côté.

L'artiste est celui qui parvient à ajouter, par ses œuvres, au «contrepois» objectif dont a besoin l'espèce<sup>44</sup>, celui qui offre aux générations non pas une représentation du monde centrée et unifiée en système, mais une diversité des moments de pensée et de jouissance. Le texte pongien se présente comme une figure, la pose d'une pensée complexe cristallisée par son objet, prise dans les mots en dehors de tout recours à une signification déléguée, de haut et de loin, par un intellect siégeant dans le for intérieur du sujet (égal en permanence à lui-même et à sa conscience). Le travail d'écriture, à la différence de celui de Valéry (qui lui sert à mettre «littérairement» ou «poétiquement» sa pensée en images), est suscitation de la pensée à partir d'une activité voulue organique, réflexe, mais exclusive de toute spontanéité pré-

---

43. «Notes pour un coquillage», *TPR, PPC*, p. 86. À cette conception de la parole se rattache, dans l'«Introduction au galet», ce qui est dit du rêve par opposition à la contemplation; le premier produit les «fruits d'un autre repos» qui «ne sont pas véritablement des fruits», parce qu'ils sont «uniquement formés par la personne», pendant son sommeil, en pure perte. Au contraire, les «fruits» de la contemplation, comparée au «repos perpétuel des plantes adultes», sont des manifestations «naturelles», quasi végétaives, de l'être au monde de l'espèce humaine, les vestiges de chaque rencontre entre l'homme et les choses («Introduction au galet», p. 200).

44. «L'objet, c'est la poétique», *NRE*, p. 146.

tendue, en réponse aux stimuli du monde extérieur. En ce sens, et par opposition aux prétentions d'une poésie de poète penseur — ce qui ne veut pas dire que pour lui poésie (ou écriture) n'ait plus rien à voir avec la pensée —, Ponge se compterait plutôt au nombre des artistes (peintres par exemple) auxquels seront plus tard consacrés de nombreux textes de son œuvre, et dont la place et le statut, justement à propos de Léonard de Vinci, se présentent pour Valéry de façon problématique.

En écrivant son *Introduction*, il a d'emblée séparé du peintre le penseur auquel il s'intéresse en Léonard. Il en arrive même, dans le premier texte qu'il lui consacre, à le considérer seulement comme « intelligence », « vision centrale où tout a dû se passer » :

En réalité, explique Valéry dans une note marginale, j'ai nommé homme et Léonard ce qui m'apparaissait alors comme le pouvoir de l'esprit<sup>45</sup>.

Rien d'étonnant, donc, à ce qu'il s'attache à démystifier les interprétations courantes de la peinture de Léonard (ainsi du « mystérieux sourire » de la Joconde) en recourant à la construction géométrique sous-jacente à ses tableaux, à travers l'exemple de la Cène<sup>46</sup>. Ce sont l'abstraction, le calcul, la géométrie qui président à l'activité de Léonard peintre; à l'œuvre sous la disposition des pâtes colorées, c'est son « intelligence » qu'il faut déceler, et il ne devrait sa réussite, en dernière analyse, qu'aux puissances de son esprit et de sa méthode.

Cependant, avec « Léonard et les philosophes », la peinture se voit accorder la place éminente habituellement dévolue à la philosophie elle-même :

Je dis qu'il a la peinture pour philosophie [...]. Il se fait de cet art [...] une idée excessive: il le regarde comme une fin dernière de l'effort d'un esprit universel<sup>47</sup>.

Le problème posé par Léonard (et par Valéry) est celui d'une philosophie, d'une pensée qui n'a pas recours au langage, ni à l'écriture, mais qui fait « tout passer », en quelque sorte, dans « le mode d'expression ». À l'image du mathématicien, pour lequel « [...] des qualités bien différentes une fois représentées par des grandeurs, n'existent plus pour le calcul et pendant le calcul que comme nombres », « ainsi le peintre, pendant son opération, re-

---

45. *Introduction*, p. 1154-5.

46. *Ibid.*, p. 1187.

47. *Ibid.*, p. 1259.



garde les choses comme couleurs et les couleurs comme éléments de ses actes<sup>48</sup>.» Il semble que «cette réciprocité remarquable entre la fabrication et le savoir, par quoi la première est garantie du second [...] s'oppose à la science purement verbale»; un tel dispositif «a fini par dominer dans l'ère actuelle, au grand détriment de la philosophie, qui apparaît chose incomplète<sup>49</sup>». Mais cette «étrange substitution de la philosophie par le culte d'un art plastique<sup>50</sup>» ne se conçoit pas, pour Valéry, dans le cas de la poésie, ou, plus largement, de l'écriture: il rappelle bien les vues de Mallarmé souhaitant l'aboutissement du monde au Livre, mais pour isoler son expérience<sup>51</sup>, et hiérarchise dans la poésie musique et sens, en subordonnant le second aux constructions calculées de la première<sup>52</sup>; la dissociation demeure donc entre forme (propre de l'art) et contenu (pensée susceptible de verbalisation), la parole étant d'ailleurs comprise comme un obstacle inévitable pour la pensée: «Nous ne pouvons presque pas penser sans [le langage articulé]<sup>53</sup>.»

Tout l'effort du penseur tendra à se réaliser dans le «presque» laissé vacant par la parole, à «penser le plus loin possible de l'automatisme verbal<sup>54</sup>.» On le voit, Valéry ici disjoint d'une part les arts plastiques et la poésie, pour reconnaître aux uns, et refuser à l'autre (qui risque ainsi de se réduire à une pure mise en forme), la possibilité de penser dans l'activité même, dans le travail du «mode d'expression», et conserve d'autre part du langage la conception d'une substance à travailler «de l'extérieur», à sou-

---

48. *Ibid.*, p. 1185. D'une façon analogue, Ponge évoquera le «nominalisme» de Malherbe en le comparant à la conception de Van Gogh «décrivant, en termes de couleurs (couleurs de marchand de couleurs) les paysages qui l'émurent.» *MAL*, p. 247. Le paysage, le monde, sont transposés, en termes de moyens artistiques, dans la substance qui sera celle de l'œuvre d'art.

49. *Introduction*, p. 1261.

50. *Ibid.*, p. 1261.

51. «[...] Mallarmé de nos jours a pensé singulièrement que le monde était fait pour être exprimé, que toutes choses finiraient par l'être, selon les moyens de la poésie.» *Ibid.*, p. 1259.

52. «[...] j'ai jugé, pour la poésie, que l'on doit l'étudier d'abord en tant que pure sonorité, la lire et la relire comme une sorte de musique; n'introduire le sens et les intentions dans la diction, qu'une fois bien saisi le système des sons que doit, à peine de néant, offrir le poème.» *Ibid.*, p. 1186.

53. *Ibid.*, p. 1262.

54. *Ibid.*, p. 1263.

mettre à la pensée, ou à informer par la musique. Il n'y a pas, à la limite, de pensée possible dans le langage, ou plutôt, toute pensée authentique cherche à se distinguer de lui:

À peine notre pensée tend à s'approfondir, c'est-à-dire à s'approcher de son objet, essayant d'opérer sur les choses mêmes [...], et non plus sur les signes quelconques qui excitent les idées superficielles des choses, à peine vivons-nous cette pensée, nous la sentons se séparer de tout langage conventionnel<sup>55</sup>.

La conception de Valéry oscille entre un langage à abolir pour atteindre la pensée, et un langage à œuvrer pour habiller celle-ci: entre ineffable et musicalité pure.

Au demeurant, la concession faite aux peintres est à reconsidérer, car Léonard tel qu'il l'imagine est un savant encyclopédiste: sa maîtrise de «toutes les connaissances» l'amène, dans le moment où il peint, à observer les choses «avec des yeux dont l'attente soit savante et comme toute pénétrée de la connaissance de leurs lois<sup>56</sup>.» En fait, l'autonomie reconnue à la pratique artistique ne dépasse pas celle d'une application: par exemple, l'idée de l'animal-machine de Descartes

apparaît bien plus vivement chez Léonard. On la trouve chez lui en quelque sorte en acte.[...] L'ambition de l'automate, de la connaissance par la construction était souveraine en lui<sup>57</sup>.

Automates, œuvres d'art, sont une projection de conceptions qui leur préexistent, qu'ils incarnent, qu'ils expérimentent, au sens où il y a des sciences expérimentales. Des analyses de l'*Introduction* valéryenne, Ponge, là aussi, tire profit, non pour les prolonger ou les appliquer, mais pour les gauchir, les contredire, et en tous cas, les rendre opératoires pour lui.

Ainsi les moyens relevant d'un mode d'expression «littéraire et rhétorique» ont la même visée que celle du peintre. Rapportant à l'écriture le tout du monde et de son expérience, il élargit à la création littéraire ce que Valéry réservait à la peinture. Ponge tire toutes les conséquences d'une parole considérée comme substance, et non seulement comme outil de communication: ses textes ne tendront pas à des traductions d'idées, mais se proposeront plutôt comme des objets produisant eux-mêmes idées, sentiments, sensations, découverts au fur et à mesure de l'avancée du

---

55. *Ibid.*, p. 1263.

56. *Ibid.*, p. 1259.

57. *Ibid.*, p. 1258.

travail d'écriture ; comme l'homme qu'ils visent à instaurer, ces idées et sentiments sont en avant: résultat, et non origine; à la différence de Valéry, qui cherche à abolir utopiquement l'obstacle du langage par suppression ou réduction musicale, Ponge affronte les mots pour les machiner de l'intérieur, les travailler dans leur « épaisseur », homologue à celle des choses :

Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots<sup>58</sup>.

C'est à la condition de reconnaître la substance verbale, comme le peintre tient compte de celle des couleurs, que l'écrivain, comme le peintre donnait à voir, donnera à parler le monde à neuf, et par là modifiera et le monde (sa représentation), et l'homme. Dans cette mesure, Ponge pourra congédier l'encyclopédisme dont Valéry gratifiait le regard savant de Léonard :

Au milieu de l'énorme étendue et quantité des connaissances acquises par chaque science, du nombre accru des sciences, nous sommes perdus. Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début<sup>59</sup>.

L'artiste écrivain réévalue les enjeux liés aux mots : il ne s'agit plus de viser une quantité (l'impossible savoir total), mais de s'attacher qualitativement à la consistance conférée aux choses par les mots du lexique (ou du dictionnaire):

Exemple du peu d'épaisseur des choses dans l'esprit des hommes jusqu'à moi: du galet, ou de la pierre, voici ce que j'ai trouvé qu'on pense, ou qu'on a pensé de plus original<sup>60</sup>.

Ponge entreprend de « resémantiser » le langage le plus commun, propriété spécifique du « mollusque homme » (et non ce que pourrait lui ajouter la science); et, pour ne pas risquer une dilution de la question, c'est au galet, et en général à la vie silencieuse des natures mortes, qu'à l'instar des plus grands peintres selon lui, Cézanne, Chardin, Braque, s'attachera son activité d'écriture.

L'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, relue depuis l'« Introduction au galet », permet de déployer ce que met en jeu l'écriture de Ponge: rapport au monde et aux autres, responsabilité dans l'aventure linguistique et humaine, place de l'activité ar-

---

58. « Introduction au galet », p. 200.

59. *Ibid.*, p. 201.

60. *Ibid.*, p. 201.

tistique dans l'action, relations entre choix philosophiques et choix esthétiques, c'est cette complexité indissociable que pose, à l'orée de l'œuvre, le proème, en se confrontant aux conceptions de Valéry.

D'autre part, l'avenir de l'œuvre (dont un des recueils, significativement, s'intitule *Méthodes*) viendra prolonger concrètement la leçon du texte valéryen, en vérifiant, pour le compte de la littérature, la possibilité d'une sorte de conduite forcée de la pensée dans un moyen d'expression unique; à la « méthode » de Léonard, qui pense en peinture, et pratique le regard de telle sorte qu'on le peint, répond celle de Ponge, qui veut donner à jouir

à ce sens qui se place dans l'arrière-gorge [...]. Et qui est le sens de la formulation, du Verbe [...]. Ce sens qui jouit [...] quand on-pense-et-qu'on-l'écrit./ Le regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle<sup>61</sup>.

En serait-il de la poésie comme de la peinture? *Ut pictura poesis*<sup>62</sup>.

---

61. GRE, *MET*, loc. cit., p. 22.

62. HORACE, *Art Poétique*, v. 361.

## ANNEXE

La méthode proprement dite n'a été approchée que du point de vue de ce qui la conditionne. Qu'en serait-il d'une hypothétique méthode pongienne?

On ne peut, à l'issue de cette analyse, que questionner un titre qui désigne ouvertement ce concept, et semble répondre au problème soulevé dès la lettre à Paulhan de 1928: *Méthodes*, second volume du *Grand recueil*, rassemble en 1961 des textes dont la très grande majorité sont écrits après la guerre de 1939-45, jusqu'au milieu des années cinquante, dans le prolongement des propositions de *Proèmes*, condensées, pour une part d'entre elles, comme on l'a vu, dans l'«Introduction au galet».

Toutefois, et comme toujours chez Ponge, le critère chronologique est insuffisant à rendre compte de l'organisation du recueil. La table des matières de *Méthodes* présente en effet des groupements de textes séparés par des « blancs », indiquant une structure et un dynamisme<sup>63</sup>.

Le premier texte («My creative method») semble démentir, par son singulier, le pluriel qu'annonce le titre du recueil. Mais ce jeu ne fait que rendre plus évidente la conséquence logique de ce qu'énonçait l'«Introduction au galet»: comme la variété des objets, des moments, est fondatrice de l'écriture, celle-ci ne saurait relever d'une méthode unique et unifiée, «ensemble des procédés raisonnés pour faire quelque chose», comme la définit Littré. La méthode créative se déploie en une pluralité de méthodes, non

---

63. À un premier groupe, « algérien » («My creative method», «Pochades en prose», «Le porte-plume d'Alger»), succèdent «Le verre d'eau» (isolé), et un nouveau groupe («Fables logiques», «L'homme à grands traits», «Prologue aux questions rhétoriques»); à la suite, et nettement séparés l'un de l'autre: «Le murmure» et «Le monde muet est notre seule patrie», puis deux textes regroupés: «Des cristaux naturels», «Le dispositif Maldoror-Poésies». «La société du génie» se présente seul entre l'ensemble précédent et celui que constituent «Proclamation et petit four», «L'ustensile» et «Réponse à une enquête sur la diction poétique», qui précèdent la «Tentative orale», derechef isolée. Le dernier groupe comprend «La pratique de la littérature» et l'«Entretien avec Breton et Reverdy». Au total, dix ensembles.

«raisonnées», et que Ponge n'hésite pas à qualifier, suivant Littré, de «procédés»:

nous recommençons chaque jour, à propos de sujets très variés et selon le plus grand nombre de procédés imaginables<sup>64</sup>.

Mieux encore, *Méthodes* présenterait une suite d'«opérations» relevant de cette «contemplation» si particulière déjà définie dans l'«Introduction»:

il ne s'agit vraiment pas de contemplation à proprement parler dans ma méthode, mais d'une contemplation tellement active, où la nomination s'effectue aussitôt, d'une opération, la plume à la main, que je vois cela plus proche de l'alchimie (hum!), et en général de l'action (aussi bien de l'action politique) que de je ne sais quelle extase qui ne vient que du sujet, et qui me ferait plutôt rire<sup>65</sup>.

*Méthodes* se livrera donc à l'exhibition de tous les procédés et opérations «imaginables», et des réflexions auxquelles ils donnent lieu, mais non sans une certaine ordonnance.

Les carnets de voyage («Pochades en prose») à la manière des peintres, illustrent les propos théoriques («My creative method»), et s'accompagnent de considérations sur la spécificité du regard voyageur («Le porte-plume d'Alger »).

Ce premier ensemble contraste avec «Le verre d'eau» qui suit, comme des notes réagissant à un véritable bombardement sensoriel (et sensuel), dû à la succession ultra-rapide des sollicitations objectives, s'opposent à la mise en écriture, menée durant plusieurs mois, d'un seul et même objet, stable et proche. Différence entre le travail d'atelier et la «pochade» rapide sur le motif, différence entre un ensemble qui sépare activité et réflexion, et le journal de la création qui mêle les deux.

Les conditions globales de la «création» données à voir laissent place à un ensemble plus technique (ou métatechnique), livré sous forme de paraboles, qu'il s'agisse des «Fables logiques», de «L'homme à grands traits», ou du «Prologue aux questions rhétoriques».

---

64. «Le monde muet est notre seule patrie», *GRE, MET*, p. 198.

65. «Tentative orale», *GRE, MET*, p. 254. Au passage, il faut signaler la remise en jeu (spontanée?) de Rimbaud dans l'énoncé pongien, la «main à plume» rimbaldienne, traduite en «plume à la main», semblant entraîner l'allusion à l'«alchimie» (verbale), corrigée et quelque peu mise en doute par le «hum!» qui la suit.

Les deux textes suivants («Le murmure » et «Le monde muet est notre seule patrie») s'opposent aux paraboles du groupe précédent par la généralité des problèmes abordés (place et fonction des arts et de la poésie dans la société) et par leur forme de prises de parole (et de position): presque des tracts, en tout cas des manifestes. Ce sont des discours, engagés pour une certaine conception des arts et de la civilisation.

Avec «Des cristaux naturels» et «Le dispositif Maldoror-Poésies», regroupés, c'est la littérature, son histoire, qui sont mises en cause, sous le signe de Rimbaud et de Lautréamont, d'une façon indirecte qui fait formellement écho aux « paraboles » citées plus haut.

L'historicité et l'intemporalité de l'œuvre débordent la littérature et élargissent le débat à la musique avec «La société du génie».

«Proclamation et petit four», «L'ustensile», «Réponse à une enquête» marquent un retour vers le signifiant poétique.

«Tentative orale», texte isolé, prend pour objet la parole elle-même: c'est la transcription d'un travail (oral et sur l'oral) en train de se faire en public.

Enfin «La pratique de la littérature» et «Entretien avec Breton et Reverdy» exploitent deux « genres » (la conférence et l'entretien radiophonique) dans l'exercice desquels Ponge expose ses conceptions en se tenant en quelque sorte au bord de son travail et de son œuvre.

*Méthodes* s'offre comme un éventail des formes que peut prendre le regard pongien, accommodé selon des distances plus ou moins grandes, des angles plus ou moins larges: choses et mots sont saisis en eux-mêmes ou à l'échelle du travail d'écriture (considéré de l'intérieur ou de l'extérieur), de la vie sociale ou de l'histoire.

Mais le recueil est également animé d'un sens que lui confèrent ses symétries. Entre les dix groupements de textes qui le constituent, il est possible de repérer des correspondances, par exemple entre le troisième et le huitième groupe: l'ensemble «Fables logiques», «L'homme à grands traits», «Prologue aux questions rhétoriques», correspond à l'ensemble que constituent «Proclamation et petit four», «L'ustensile», «Réponse à une enquête», par la place dominante qui y est accordée aux questions de forme, et particulièrement au signifiant, sonore ou graphique.

De même, «Le verre d'eau» (deuxième position), texte long consacré à l'écriture en train de se réaliser, est équilibré par la

«Tentative orale» (texte pénultième), qui constitue une sorte de «fabrique de la parole».

Le premier et le dernier ensemble, enfin, juxtaposent les variations de points de vue: moments de pratiques («Pochades en prose»), de considérations sur les pratiques («My creative method», «La pratique de la littérature»), moments théoriques plus ouverts («Le porte-plume d'Alger», «Entretien»).

En outre, à cette structure se superpose une orientation dynamique: syntagmatiquement, les textes de *Méthodes*, du début à la fin du recueil, passent de l'écrit à l'oral, et de la relation aux choses à la communication directe avec les humains; symptomatiquement, «My creative method», qui répond à une demande d'explication, se présente sous forme d'écrit brut en ses états successifs (redites, variantes, réticences...); la correspondance prétexte au «Porte-plume d'Alger» est un artifice littéraire qui ne ménage au destinataire guère plus qu'une place de dédicataire, alors qu'avec l'auditoire de «Tentative orale», avec les étudiants allemands qui assistent à «La pratique de la littérature», sans parler de Breton et de Reverdy, les interlocuteurs occupent une position déterminante dans ces derniers discours transcrits.

Le recueil est donc aussi trajet au cours duquel se reconquiert la parole, dont on sait que le manque avait déterminé l'orientation initiale de Ponge vers une pratique exclusivement scripturale.

Mais il y a plus: d'un bout à l'autre de *Méthodes*, ce sont les «idées», les opinions, qui se trouvent réhabilitées; l'incipit de «My creative method», qui est devenu celui de *Méthodes*, fait signe vers le Valéry de *Monsieur Teste*: «Sans doute ne suis-je pas très intelligent: en tout cas les idées ne sont pas mon fort<sup>66</sup>». Lautréamont (mais ici seulement sa «méthode», ou son «procédé», celui qui est systématiquement mis en pratique dans les *Poésies*) est encore convoqué pour retourner la formulation oraculaire: «La bêtise n'est pas mon fort<sup>67</sup>», comme il l'avait été dans l'«Introduction au galet» pour «adapter» Descartes.

Cependant, pour ne prendre que cet exemple, le dernier «Entretien» de *Méthodes* reproduit une conversation (certes soumise aux règles de la radio) au cours de laquelle Ponge n'hésite pas à formuler des opinions (ses opinions) sur la poésie et le monde en général. S'il s'autorise une telle expression (d'ailleurs

---

66. GRE, MET, «My creative method», p. 9.

67. *La soirée avec Monsieur Teste*, Œuvres, II, p. 15.



ultérieurement jugée digne de passer à l'écrit), c'est que ses propos, surtout composés avec l'ensemble du recueil, s'adosent en quelque sorte à son écriture, qui les justifie.

À la différence de Valéry, chez qui les idées de l'essayiste ou du conférencier se séparent trop souvent de l'activité du poète, Ponge réconcilie le dire et le faire, ou plutôt ne laisse venir au dire que ce qu'a filtré la pratique.

Les formulations orales acquièrent tout leur poids sémantique d'avoir fait l'objet d'un travail d'écriture, d'avoir été considérées comme matériaux, œuvrées, « usinées » dans la perspective du texte.

Bernard VECK