

*Pour une poétique mineure:
Francis Ponge et la pratique du carnet*

Philippe MET
(University of Pennsylvania, USA)

Pour Anne Freadman.

«La dérisoire figure du poète mineur.»
(Yves Charnet, *Petite chambre*)

Le Parti pris des choses, La Rage de l'expression, Pour un Malherbe, Le Savon, La Fabrique du pré—on aura reconnu là quelques-uns des principaux titres d'une œuvre désormais phare de la modernité poétique en France, celle de Francis Ponge, qui pourtant peina longtemps à trouver une juste reconnaissance, et ce malgré le soutien effectif d'un Sartre ou d'un Camus dès le début des années 40. Il faut dire que l'on a affaire à un projet cultivant résolument sa singularité, son idiosyncrasie, tout en se situant à la croisée de la plupart des grands mouvements de pensée de la deuxième moitié du 20^e siècle (en font foi, entre autres, les lectures telquelienne et derridienne qui viendront, dans

les années 1960 et 1970, rendre la relève des grilles phénoménologique ou existentialiste) comme de ses principaux courants artistiques (la liste ici serait longue—de Braque et Picasso à Fautrier et Kermadec, en passant par Héliou, Giacometti et bien d'autres encore). Œuvre-carrefour, donc, à la fois immuable et labile, classique et moderne, germinative et sans postérité (à la réserve, peut-être, de la mouvance littéraliste animée de nos jours par Jean-Marie Gleize, en opposition frontale au néo-lyrisme défendu par un Jean-Michel Maulpoix). Une œuvre minutieusement quadrillée et cadastrée par la critique depuis plusieurs décennies, pléiadisée même,¹⁾ volontiers plébiscitée par les écoliers de France et de Navarre (ce qui n'aurait pas été pour déplaire à Ponge dont l'un des maîtres avoués était le La Fontaine des exercices de récitation).

On serait donc en mal de faire de l'entreprise pongienne une poésie mineure. N'était que l'auteur, se voulant «moins poète que savant» (I, 425), comme il le déclare dans *La Mounine, ou Note après coup sur un ciel de Provence*, n'hésite pas à lancer le mot de Cambronne à la face du genre poétique: «La poésie (merde pour ce mot)»! (I, 534). N'était aussi que le lecteur est expressément invité, non pas à se prosterner devant l'autel d'un *opus* grandiose et sacré, à être saisi d'admiration mêlée de crainte respectueuse sur le seuil d'un imposant édifice textuel, mais tout au contraire à découvrir, mieux à participer à une œuvre en mouvement, se déconstruisant, se reconfigurant ou

1) En 2 volumes (1999 et 2002 respectivement), sous la magistrale direction de B. Beugnot. C'est à cette édition qu'il sera désormais fait référence, en indiquant la tomaisson (en chiffres romains), suivie de la pagination.

encore s'inachevant à mesure qu'elle s'élabore, exhibant son réseau d'échafaudages, soit sa propre genèse, à la manière de Beaubourg.²⁾ Le lecteur est convié, surtout, à pénétrer «de plain-pied» dans l'œuvre, de sorte «qu'on y bénéficie du climat de l'évidence [...]. Et cependant que tout y soit neuf, inouï : uniment éclairé, un nouveau matin.» (I, 551). Cette poétique de l'épiphanie du familier, du simple, du banalement quotidien nous renvoie bien sûr au Ponge «poète des objets», en particulier ceux qui sont mésestimés, négligés, oubliés, méprisés— invisibles à force d'être côtoyés, utilisés ou consommés. L'objet dans sa dimension déceptivement mineure, si l'on veut. Démar- che majeure, en revanche, puisqu'il en va non pas tant d'un réenchantement du monde, dans le goût des Romantiques, que de sa remise en marche, «par fragments», à la manière d'un «horloger», au sein de l'atelier du poète, à partir d'un regard neuf sur le sensible, voire d'une véritable *tabula rasa* concep- tuelle: «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.» (*Introduction au galet*, in *Proèmes*, I, 204)³⁾ Qu'en est-il alors de l'auteur et du corpus? Mineur(s) ou majeur(s)?

Pour tenter de répondre à la question, il me paraît essentiel d'adopter une approche décalée. Non pas celle de la *littérature*

2) On sait que Ponge y consacrera en 1976 un texte qui l'amènera à forger un néologisme à valeur programmatique: celui de *moviment*, qui vient saper précisément le concept figé, en mode majeur, de monument (*L'Écrit Beau- bourg*, II, 908).

3) Voir aussi *La Mounine*(I, 425).

mineure telle que l'entendaient Deleuze et Guattari à partir du cas Kafka, ne serait-ce que parce qu'il n'est rien de plus éloigné du projet pongien que cette notion d'une altérité (déterritorialisante) dans la langue, d'un *devenir-mineur* au sein de la machine-écriture d'une littérature majeure ou majoritaire. A vrai dire, il s'agirait même à rebours chez Ponge, sinon d'une montée en majesté, tout au moins d'un devenir-majeur de la francité, inscrit dans et exemplifié par l'œuvre prise dans son empan diachronique. Qu'est-ce à dire? Dans ses écrits de jeunesse est perceptible un sentiment (quotidiennement vécu en tant que «prolétaire» aux messageries Hachette dans les années 30) de marginalisation socio-économique (ce qu'il appelle le «36^e dessous») et, concomitamment, une intentionnalité révolutionnaire de l'écriture. Les très brefs textes qu'il compose chaque soir avant de céder au sommeil sont en effet pour lui comme autant de petites «bombes» confectionnées dans l'ombre ou dans la clandestinité, comme il s'en ouvrira à Philippe Sollers.⁴⁾ Mais le Ponge de la maturité entend, lui, s'insérer, non pas tant dans un canon, sans doute, qu'au sein d'une grande tradition culturelle qui, pour remonter aux Latins, n'en est pas moins attachée aux racines d'une langue et à l'histoire d'une nation. D'où cette surprenante courbe politico-idéologique qui conduira Ponge du communisme au gaullisme (en témoigne notamment un texte de 1978, en guise de soutien au parti gaulliste pour les élections législatives, qui ne s'intitule pas par hasard «Nous, mots français»). D'où aussi cet ancrage clairement revendiqué non seulement

4) Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, pp. 68 et 147-148.

dans la Latinité, mais dans une certaine francité, quitte à dévider, au grand dam des universitaires «bon teint», un fil d'Ariane en forme de filiation hétérodoxe ou sacrilège de Malherbe à Lautréamont et... jusqu'à lui-même en guise de *terminus ad quem*. «Enfin Ponge vint», serait-on tenté de dire, pour pas-ticher Boileau (à propos de Malherbe, justement...)!

Je prônais un peu plus haut une «approche décalée». Encore faudrait-il dans le même temps rester «dans la note»—autrement dit, dans la tonalité ou la tessiture de Ponge. Pour ce, il convient d'abord, fidèle en cela à la méthodologie pongienne, de s'en aller puiser au dictionnaire, de préférence le *Littré*, cher, on le sait, à notre auteur. *Mineur*, *substantif* (que j'entends pour lors privilégier par rapport à l'adjectif). Le vocable ne désigne pas seulement un ouvrier travaillant dans une exploitation minière (acception qui, au demeurant, est loin d'être indifférente, on le verra bientôt), ou encore un individu n'ayant pas encore atteint l'âge prescrit de la majorité (et pouvant, à ce titre, être *détourné*—retenons là encore, et hors jurisprudence, cette notion de déviation ou de subversion que le travail de Ponge tend à rendre pleinement opératoire). Le mineur (plus communément connu naguère sous l'appellation de «sapeur mineur»), c'est aussi le soldat du génie affecté aux travaux de sape et de mine (ou aux opérations de siège). Or, forage et dynamitage (j'ai déjà évoqué, concernant cette seconde activité, la charge ou le potentiel explosif dont Ponge se plaisait à lester ses premiers textes clos sur eux-mêmes—comme si, en quelque sorte, un *coup de grisou* pouvait à tout moment survenir à la lecture) sont bien, si l'on ose dire, les deux «mamelles» de l'écriture pongienne.

C'est dans *La Terre*, texte datant de l'immédiate après-guerre et repris dans le recueil *Pièces*, que le poète s'enthousiasme très explicitement : «Si parler ainsi de la terre fait de moi un poète mineur, ou terrassier, je veux l'être! Je ne connais pas de plus grand sujet.» (I, 749). «Grand sujet» : une telle valorisation ou majoration ne va pas sans provocation tant la terre, au même titre que la boue à laquelle Ponge consacre parallèlement une très oxymorique «ode inachevée» (I, 729-731), est une matière réputée peu ou anti-poétique, informe, voire ignoble (étymologiquement parlant). Du reste, le texte s'ouvre en exergue sur un geste non pas d'élévation ou de transcendance, mais d'abaissement vers le tellurique, vers le *hic et nunc* : «Ramassons simplement une motte de terre». Partant, le renversement paradigmatique opéré par Ponge est radical. Il n'est pas en somme, et très littéralement, «de plus grand sujet», car il faut aussi et surtout comprendre ce syntagme dans sa pleine extension, dans sa magnitude maximale, c'est-à-dire dans une perspective cosmogonique — disons, lucrétienne. La terre, qu'on l'affuble d'une initiale minuscule ou majuscule, c'est la *materia prima* — le grand alpha, le magma originel (et non pas le magma verbal analogique que rejette Ponge au profit de ce qu'il nomme la *qualité différentielle* de tout chose).⁵⁾ On voit aussi par là, malgré l'apparent — et ludique — paradoxe, ce que peut avoir de tout aussi grand, de tout aussi fondateur, un poète qui extrait la substantifique moelle de cette matière première par excellence qu'est le corps de la terre.⁶⁾ Ou le corps de la langue, c'est tout un, puisque processus

5) Voir *My creative method* (I, 536).

6) Ponge ne déroge pas à la tradition qui en fait une figure maternelle : «le

scriptural et genèse universelle se trouvent sinon confondus, apparentés. En effet, c'est aussi un portrait de l'artiste en *taupe*, animal fouisseur s'il en est,⁷⁾ que brossera Ponge en 1953 au détour d'une «Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique»:

Fort souvent il m'arrive, écrivant, d'avoir l'impression que chacune des expressions que je profère n'est qu'une tentative, une approximation, une ébauche ; ou encore que je travaille parmi ou à travers le dictionnaire un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux, malgré eux. Ainsi mes expressions m'apparaissent-elles plutôt comme des matériaux rejetés, comme des déblais et à la limite l'œuvre elle-même parfois comme le tunnel, la galerie, ou enfin la chambre que j'ai ouverte dans le roc, plutôt que comme une construction, comme un édifice, ou comme une statue. (*Méthodes*, I, 645)

Rebuts, scories ; tâtonnements, impasses, repentirs : tout ce qui est d'ordinaire forclos dans les genres majeurs a sa place— et celle d'honneur, le plus souvent—chez Ponge. Un peu à l'image de *L'Huître du Parti pris des choses* où, au propre comme au figuré, il y a «à boire et à manger» (I, 21), tout fait ventre dans son écriture processuelle qui, à partir notamment des éc-

corps allongé, nourricier, de la terre brune» (*Nioque de l'avant-printemps*, II, 957).

7) Le *Littéré* est aussi là pour nous rappeler que «mineur, mineuse, se dit des animaux qui creusent dans la terre ou dans le tronc des arbres, pour s'y loger ou pour y déposer leur progéniture».

rits recueillis dans le volume *La Rage de l'expression*, tend à faire de chaque texte non pas une entité aboutie, non pas un assemblage monumental et parfait, mais au contraire un complexe dossier, un chantier à ciel ouvert, un perpétuel *work in progress*. Fouille, fouissage, trouée, évidemment, recherche laborieuse, plutôt qu'exploitation d'un filon, que volonté de fondation ou d'édification (dans la noble lignée des bâtisseurs, ou plus métaphoriquement des prosélytes et autres donneurs de leçons). Dès 1926, une note inédite définissait d'ailleurs, non sans prescience, l'œuvre comme «à la fois la grotte et les matériaux rejetés». ⁸⁾

La traversée besogneuse de la matière verbale et des strates sédimentaires déposées dans les dictionnaires (exemplairement dans cette malle au trésor de la langue française qu'est *Le Littré*) permet en outre la découverte de pépites enfouies, de veines ou de gisements délaissés. D'où, chez un poète sans doute mieux connu de certains pour la création de concepts-genres inédits en forme de néologismes, qui sont autant de points nodaux d'une

8) Plus près de nous, et sans y voir de filiation, Pierre Chappuis relèvera à propos de Christian Hubin, l'un comme l'autre poètes et adeptes d'une écriture notulaire apparentée au format du carnet (le premier ayant à l'occasion écrit sur Ponge, le second ne goûtant guère l'œuvre de ce dernier, tout au moins son parti pris forcené d'antilyrisme) : «[...] comme si le travail d'écriture, travail de forage, d'extraction, était avant tout un travail d'élimination—*une écriture suppressive, qui émonde*—exigeant de descendre en profondeur dans la langue comme on creuse des galeries souterraines pour accumuler au-dehors des fragments résiduels, poussière, miettes, tessons, grain météorique, entre autres, encore une fois tout ce qui est, mais comme l'envers de ce qui, absent, élidé, potentiel, se soustrait, toujours hors de portée» (*Revue des Belles-lettres* n° 1/2, 1997. Repris légèrement remanié dans *Tracés d'incertitude*, Paris, Corti, 2003, p. 284).

poétique en devenir,⁹⁾ la prédilection pour une exhumation— mieux, une remise à l'honneur, et au goût du jour—de diverses pratiques et appellations dites mineures, voire désuètes ou caduques.¹⁰⁾ On en pourrait citer maint exemple : *le momon*— sorte de danse jadis exécutée par des masques¹¹⁾ ; *le proème*— qui, en deçà du mot-valise contractant prose et poème, désignait dans l'Antiquité le prélude d'un chant ou l'exorde d'un discours ; *la scholie*— autre forme rhétorique obsolète en dehors des traités mathématiques. Contentons-nous de nous arrêter un instant sur le cas éminent du *sapate*, ainsi défini dans *Le Littré* où, selon son habitude, Ponge est allé le piocher : «Présent considérable, donné sous la forme d'un autre qui l'est beaucoup moins, un citron par exemple, et il y dedans un gros diamant ; cela se pratique en Espagne et en Italie.» Le *sapate* textuel aura

9) On pensera plus particulièrement au couple objeu-objoie. C'est dans *Le Soleil placé en abîme* (I, 778) que nous est présentée du premier terme une définition formelle, laquelle s'achève, non sans quelque paradoxe, sur l'avenir d'un genre mineur-majeur, à la fois mort-né et en avance sur son temps : «Que nous n'ayons pu continuellement nous y tenir prouve seulement qu'il est *trop tôt* sans doute encore pour l'Objeu si déjà, comme nous avons eu l'honneur de le dire, sans doute il est *trop tard* pour nous. / Le lecteur dont nous ne doutons pas, formé sur nos valeurs et qui nous lira dans cent ans peut-être, l'aura compris aussitôt.» (*ibid.*, je souligne). Pour une glose de l'objoie, voir les *Entretiens avec Philippe Sollers*(*op. cit.*, p. 190-192).

10) Un rare homologue dans la revitalisation de formes oubliées serait, à la génération suivante, Jude Stéfan (pour qui Ponge est, au demeurant, un important intercesseur), auteur de *Silles*, de *Senilia* et autres *Xénies*.

11) C'est, avec la saynète, l'un des modèles (dans un sens élargi, à savoir «toute œuvre d'art comportant sa propre caricature, ou dans laquelle l'auteur ridiculiserait son moyen d'expression») régissant la première tentative de théâtralisation notes du *Savon*(II, 374).

donc les allures d'un poème-gigogne d'une déceptive insignifiance. Une fois ouvert ou décortiqué, il ne manquera pas d'émerveiller son destinataire par un luxe de potentialités, de subtilités et d'enseignements. *La Terre*, texte évoqué plus haut à propos du poète mineur, est précisément l'un des *Cinq Sapates*, bref ensemble de textes que Ponge publia sous ce titre en 1950 avec cinq eaux-fortes de Braque et une dédicace de René Char — excusez du peu...

Cinq textes (*La Terre, La Cruche, Les Olives, Le Volet et Ébauche d'un poisson*) sur l'ensemble du corpus pongien : on aura beau jeu d'objecter que ce genre archaïque et mineur du sapate constitue une portion congrue, une part encore plus mineure, de l'œuvre du poète, même si Paulhan, dont la longue (et non moins houleuse...) amitié avec Ponge fut déterminante, déclara à la sortie du livre : «Je ne crois pas en avoir jamais vu un qui puisse lui être comparé : c'est d'une grandeur presque incompréhensible, d'une grandeur sacrée.»¹²⁾ Au vrai, l'articulation du mineur et du majeur chez Ponge me paraît se situer ailleurs : en un lieu, un format, un genre, un champ trop instables et protéiformes pour que l'auteur ait pu lui assigner une terminologie précise, fût-elle inusitée ou innovante, et que pour ma part je propose de fédérer très librement autour de «la poétique du carnet». Car dans la pratique pongienne, c'est bien un certain flottement sémantico-générique qui prévaut: carnet, cahier, notes, journal, brouillon, etc. Qu'on en juge par l'échantillon ci-dessous, tiré, à l'exception de la première citation (issue de

12) Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondance*(1923~1968), t. II, Paris Gallimard, 1986, p. 139. Cité dans la Notice de la Pléiade.(I, 1003)

Pièces), du recueil *La Rage de l'expression*, paru en 1952 mais composé de textes datant de 1940-1941. Lequel recueil va marquer un infléchissement très net vers des textes beaucoup plus ouverts que clos (le jeune Ponge était encore très imprégné de mallarméisme) – battant à tous vents même ; déployant le procès de la formulation et de ses circonvolutions au lieu de sertir la rutilante formule ; intégrant, comme il est dit dans *La Mounine*, «le journal de son exploration» (I, 426), la mitraille des notes, le tout-venant des états préparatoires, la sinusoïde des errances de la pensée et de l'écriture:

– *La Chèvre* : «Ainsi aurai-je chaque jour jeté la chèvre sur mon bloc-notes : croquis, ébauche, lambeau d'étude, – comme la chèvre elle-même est jetée par son propriétaire sur la montagne [...]» (I, 808)

– *Le Mimosa* : «Comme c'est un sujet très difficile il faut donc que j'ouvre un cahier.» (I, 366)

– *La Mounine* (incipit) : «Cahier ouvert à Roanne le 3 mai 1941.» (I, 412)

– *Notes prises pour un oiseau* (texte qualifié de «cahier d'observations» – I, 355) : «Je vais retomber peut-être dans mes erreurs de la crevette. Il vaudrait mieux alors en rester à ces notes, qui me dégoûtent moins qu'un *opus raté*.» (I, 349)¹³⁾

13) Ponge fait référence au travail qu'il a consacré à l'élusif crustacé marin : dans le recueil du *Parti pris des choses*, *La Crevette* (I, 46-48), et surtout, dans

— *Carnet du bois de pins* : «L’auteur demeura près de 2 mois à La Suchère, mais sur ce même carnet de poche qui constituait alors tout son stock de papier, rien ne se trouva écrit que ce texte et les quelques notes qu’on va lire, paginées *bis* aux dates indiquées.» (I, 404)¹⁴⁾

J’ai tenté ailleurs de présenter les prolégomènes d’une archéologie de l’esthétique du carnet poétique,¹⁵⁾ ce genre mineur par excellence qui croise en maint endroit la pratique de la note, des fragments, des résidus et autres *dissecta membra*, ce dernier terme indiquant assez que l’on pourrait remonter jusqu’au Baudelaire du *Spleen de Paris*, plus particulièrement sa lettre à Arsène Houssaye servant de préface à ce nouveau genre—bientôt *majeur*—qu’il entend initier, à savoir le petit poème en prose (qui n’est pas dit «petit» que pour des raisons allitératives...),

celui de *Pièces, La Crevette dans tous ses états* (I, 699-712). On pourra voir dans ce passage de *Notes prises pour un oiseau* un point de bascule entre, d’une part, le sentiment de ratage face à l’incomplétude, l’inaboutissement, l’inachèvement (autrement dit, la non-constitution en une totalité unie et cohérente qui serait seule garante du statut d’œuvre), et, d’autre part, le reversement positif de l’échec sur le compte d’une esthétique fragmentaire ou notulaire, d’une poétique du carnet. Pour le dire en termes facétieux, on s’approche ici d’une *mise en scène d’un échec manqué*...

14) Ponge entreprend la rédaction de ce texte pendant l’exode et le poursuit sous l’Occupation, soit lors d’une période où tout vient à manquer, à commencer par le support matériel de l’écriture. On pensera aussi, dans le contexte encore plus spécifique du Maquis et selon un mode d’écriture au contraire lapidaire, aux *Feuillets d’Hypnos* de René Char.

15) Voir notamment «Autour de Sabine Macher et Gil Jouanard : le carnet poétique, repères et coordonnées», in Elisabeth Cardonne-Arlyck & Dominique Viart (dir.), *Effractions de la poésie*, Paris, Ed. Lettres modernes-Minard, 2003, pp. 221-250.

«tortueuse fantaisie» sécable *ad libitum*, puisque, précise encore Baudelaire, elle n'a «ni queue ni tête», tout y étant au contraire «à la fois queue et tête, alternativement et réciproquement.»¹⁶⁾ On ne reprendra donc pas ici le fil généalogique menant de Baudelaire—celui aussi de *Mon Cœur mis à nu* dont l'incipit («De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.»), généralement interprété comme une sorte de mot d'ordre dandy, énonce et annonce surtout une tension dialectique (éclatement et concentration de la subjectivité ou de l'ipséité) qu'il n'est pas interdit d'appréhender comme un premier exemple de croisement (au sens d'intersection et d'hybridation) du notulaire, en tant que dispersion et discontinuité, et de l'autobiographique, en tant que somme ou effort de récapitulation—au Rimbaud d'*Une Saison en enfer* dédiant à Satan «quelques hideux feuillets de [s]on carnet de damné» ; au Valéry des *Cahiers*, *logbook* labyrinthique et pléthorique de méditations et d'investigations de l'intellect ; au Reverdy d'*En vrac*, de *Gant de crin* (dont l'épigraphie est à la fois anti-cartésienne et anti-valéryenne : «Je ne pense pas, je note.») et, plus encore, du *Livre de mon bord* que Reverdy tient lors d'un long suspens de la poésie à titre d'exercice spirituel, de «ressourcement poétique», le carnet se faisant ainsi non pas substitut, mais poursuite, par d'autres voies, de la poésie. Et il faudrait en venir à d'autres figures emblématiques telles que Georges Perros, Pierre-Albert Jourdan, André du Bouchet, Philippe Jaccottet ou Lorand Gaspar, avant de prolonger jusqu'à la génération d'aujourd'hui : Christian Hubin, Jean-

16) *Œuvres complètes*, t. I, Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, p. 275.

Michel Maulpoix, Gil Jouanard, Sabine Macher, Yves Charnet, Antoine Emaz, et bien d'autres encore.

Faute de pouvoir s'attarder sur aucun de ces auteurs en particulier, on voudrait tout au moins tenter de dégager, en s'inspirant derechef de la démarche pongienne par excellence, la «qualité différentielle» du carnet, sa spécificité, notamment par rapport au genre apparemment connexe du journal intime. Ce que Michel Leiris dit en 1966 de—et dans—son propre *Journal*, justement, serait peut-être à même de fournir une première et utile approximation. Voici l'idéale impulsion ou configuration qu'il souhaiterait en vain lui donner : «Un livre qui ne serait ni journal intime ni œuvre en forme, ni récit autobiographique ni œuvre d'imagination, ni prose ni poésie, mais tout cela à la fois.»¹⁷⁾ Vaste programme qui n'est pas sans in-définir (puisqu'il s'agit d'une définition en creux, sur le mode d'une double exclusion) un territoire utopique aux confins du diaire et du notulaire, du gnomique et du métapoétique, de l'esthétique et de l'éthique. Se trouve par là même esquissée une co-incidence asymptotique du mineur et du majeur, portée par le rêve d'un hors-genre qui serait aussi pan-genre. Il serait loisible, en ce sens, de faire du carnet une sorte d'*objet spécifique* au sens où l'entendait l'artiste minimaliste Donald Judd pour désigner ses propres créations,¹⁸⁾ à savoir des volumes géométriques, en

17) *Journal*. 1922-1989, Paris, Gallimard, 1992, p. 614.

18) A noter que Judd écrit son traité *Specific Objects* à la même époque que la citation de Leiris qu'on vient de lire. Jean-Marie Gleize, dont les réflexions m'inspirent ici, a le premier opéré un rapprochement très suggestif entre la pratique juddienne et la poésie pongienne autour de notion de *specific object*. Voir notamment son *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1991.

bois, en acier ou en plexiglas, sous forme de structures modulaires ou sérielles, qui ne devaient donc plus rien à la sculpture, à la peinture ou à l'architecture. On pourrait semblablement poser, me semble-t-il, que le genre du carnet poétique n'est plus désormais lisible sur le modèle de, ou à partir de, ce que nous savons de la prose (par opposition au vers) ou du vers (par opposition à la prose) ou de leurs hybrides aujourd'hui épuisés (prose poétique, poème en prose—petit ou grand, etc.). Qu'il déplace, transgresse ou transcende les catégories répertoriées.

On perçoit dès lors ce qui peut différencier le carnet poétique du journal intime que d'aucuns tendent hâtivement à confondre. Pour le dire très schématiquement,¹⁹⁾ là où le registre diaire relève essentiellement d'un mode d'écriture autotélique qui tend à s'épuiser dans son propre accomplissement (lequel constitue, au reste, sa principale raison d'être) et se présente comme strictement tributaire de l'éphéméride, le carnet est au contraire fait de notations diverses tendues vers une appréhension du réel, ou une compréhension au sens premier où aimait l'entendre Ponge (*cum-prendere*—«un prendre-avec», dirait peut-être Michel Deguy). Et ce, par la médiation d'une pratique langagière faisant sans cesse retour sur elle-même, redéfinissant en temps réel, si l'on peut dire, ses propres conditions d'énonciation et d'élaboration. En résultent, de manière concomitante ou peu s'en faut, un effet et un effort d'abstraction à partir du

19) Les remarques qui suivent s'inscrivent dans le sillage de la très utile mise en perspective fournie par Alain Duchesne et Thierry Leguay au chapitre «Carnet» de leurs *Petits papiers* (Paris, Ed. Magnard, 1991), pp. 67–68.

concret de la langue et du sensible, une orientation vers le dehors et un recentrement-décentrement du sujet lyrique par rapport à lui-même. Le point important est que ces divers mécanismes et visées ressortissent plus à la réflexivité d'une praxis (qu'innerve tout un réseau de considérations métapoétiques, voire métagénériques) qu'à une rumination solipsiste ou narcissique (posture qui, on le sait, prédomine dans la plupart des journaux intimes, de manière le plus souvent lassante). Auto-réflexivité, donc, plus encore qu'auto-référentialité. S'ouvrant sur de multiples possibles, oscillant entre dessaisissement et (re)saisissement, cette modalité scripturale tend à délimiter (pour mieux le re-définir) le champ originel et fondateur de toute entreprise littéraire : le lieu même—le creuset—où le sujet écrivain accorde (à la manière d'un instrument de musique) et s'accorde à son langage, verbalise et vocalise, cherche sa voix/e entre volubilité et aphasie.²⁰⁾

La singularité et, plus encore, la radicalité de la position pongienne est de s'inscrire résolument en faux contre un certain nombre de présupposés, pour ne pas dire de préjugés, d'ordre tant esthétiques qu'idéologiques, tendant à perdurer à l'endroit du carnet, y compris parmi ses praticiens les plus éminents. Ne pouvant m'étendre, je me borne à deux exemples saillants. «Reprendre les notes et les incorporer au flux poétique», écrivait Reverdy dans *Livre de mon bord*²¹⁾ en guise d'exhortation programmatique à lui-même. On voit d'emblée que la réflexion

20) J'ai notamment développé cette question dans «Antoine Emaz creuser la voie/x». In *NU(e)*, n° 33, 2006, pp. 157-168.

21) Paris, Gallimard, 1948/1989, p. 269.

reverdieuse instaure ou conforte un régime *dichotomique* qui oppose la note au poème et établit implicitement une hiérarchisation de l'une à l'autre, une échelle de valeurs qui ferait passer, c'est-à-dire progresser, du matériau brut, informe, au poème poli, abouti. De cette conception axiologique, Philippe Jaccottet me paraît l'héritier le plus emblématique, dans la mesure où l'on retrouve sous sa plume cette logique de bipartition à la fois morale (puisqu'elle implique un jugement de valeur) et temporelle (il y a un «avant»—la note—et un «après»—le poème), assortie d'un véritable symptôme de *refoulement* (au sens quasi psychanalytique du terme). Il est en effet patent que pour Jaccottet la note en tant que telle n'est pas un état acceptable de l'écrit (tout au moins sous sa forme publiée) ; peut-être y a-t-il même quelque chose d'un peu sale ou dégradant dans cette pratique, dans cette phase brute, primitive de l'écriture, a fortiori lorsqu'elle est exhibée. Elle doit donc impérativement être transformée, (r)affinée: risquons le mot, «transcendée»—en texte poétique en tant que tel (l'auteur étant le seul habilité à définir ce «en tant que tel»...). Dès les premières pages de *La Semaison*, recueil paru en 1984 regroupant des notes prises entre 1954 et 1979, apparaît ainsi cette interrogation que l'on peut entendre, lancinante bien qu'en sourdine, dans le reste du recueil : «Mais comment passer de certaines notes poétiques au poème?»²²⁾ On aura remarqué la valeur «essentialisante» (passage au poème, et non pas à un poème) : au-delà de la traditionnelle transmutation de l'émotion en expression, il s'agit

22) Paris, Gallimard, 1984, p. 47.

plus fondamentalement d'effectuer un saut qualificatif—en termes aussi bien axiologiques qu'esthétiques et ontologiques. Le Prière d'insérer est tout aussi explicite sur le projet de *La Semaison* :

Il ne s'agit nullement ici d'un journal intime. Plutôt de carnets de croquis où se seraient déposées quelques traces (de promenades, de rencontres, de lectures, de rêves), mais dont l'auteur aurait pris soin, ensuite, d'arracher les feuillets qui lui auraient apparu sans vie. Un recueil de graines légères pour replanter, essayer de replanter «la forêt spirituelle».

Pas de journal intime, donc : même s'il ne cesse bien sûr d'exprimer dans ses carnets, ses opinions, ses goûts, ses émotions, ses réflexions ou méditations (face à un paysage, une œuvre d'art, un texte littéraire, une situation "poétique", etc.), Jaccottet refuse l'épanchement du moi lyrique, de la subjectivité. Pas de développement, non plus, pas d'aboutissement, pas de cristallisation, pas de germination complète ou complètement poétique, même si, de place en place, apparaissent dans *La Semaison* des séquences génétiques ou plutôt génésiques tout à fait remarquables où l'on voit, comme au ralenti, la graine notulaire éclore, éclater, commencer à se moduler en différents essais de configurations possibles, ce que signale le plus souvent un glissement vers la versification. D'un autre côté, le poète ne fait pas mystère de ce que le matériau présenté n'est pas tout à fait brut ou originel : il y a eu au contraire sélection («arracher les feuillets qui lui auraient apparu sans vie»), séparation du bon

grain de l'ivraie, élaboration secondaire, réécriture. D'où ce désir—en l'occurrence, paradoxal au sein d'un carnet—d'éclipser le travail préparatoire : «toute la recherche devrait disparaître», confie-t-il encore dans *La Semaison*.²³⁾

On voit en quoi la pratique pongienne, sérielle ou processuelle, est parfaitement antithétique. L'objectif n'est plus d'effusquer ou d'évacuer ce qui était considéré avant Ponge²⁴⁾ comme brouillons, variantes, avants-textes, ébauches, ratures et réécritures (autrement dit, tout ce qui entre dans la *fabrique* d'un poème—ordinairement pour en sortir lors de la publication...), mais de les *exhiber* en tant que texte ou œuvre à part entière. De *jouer cartes sur table*, en quelque sorte, comme Ponge peut à l'occasion dire le faire, le faire en le disant (II, 896). Ce qui faisait jusqu'alors la matière, au mieux incomplète, de l'appareil critique d'un texte poétique, d'une édition savante des «Œuvres Complètes» d'un poète, soit sa marge ou sa périphérie (les déchets, les rebuts, les impuretés du diamant étincelant que serait le poème abouti et, en tant que tel, fétichisé), devient avec Ponge la matière même, c'est-à-dire centrale, du texte, son processus de production, sa *poiesis*, sa *performance*. Le texte est donc à la fois livré clés en main et dans le *fatras* (terme pongien par excellence) de sa sinueuse composition, de son inextricable *embrouillamini*.²⁵⁾ D'évidence, cette stratégie est sous-tendue par

23) *Ibid.*, p. 93.

24) Bien que son cadet, Jaccottet est, nous l'avons vu, le continuateur d'une tradition plus ancienne, et tend, de plus, vers un idéal épiphanique de l'écriture notulaire.

25) Voir «Segalen ou l'assiduité à soi-même» (II, 1404-1406), où Ponge relève, par renvoi à ses Quelques notes sur Eugène de Kermadec, «l'idée d'en-

une volonté de démystifier—Ponge préfère dire *désaffubler*—certains pré-supposés immémoriaux de la poésie, à commencer par le mythe romantique de l'inspiration qui fait du poète un devin, le relais privilégié d'un message transcendantal ou sacré, un génie ou un démiurge qui produit, en un seul jet, des vers déjà parfaits. A quoi Ponge oppose les vertus (protestantes) de l'honnêteté, de la rigueur, du labeur. *Errare humanum est... divinum atque*, nous rappelle-t-il dans un texte sur... Picasso (II, 738), l'un de ses nombreux amis peintres qui, par leur expérimentation du collage, leur pratique d'angles multiples sur un même objet, de séries de tableaux autour d'un même motif, de retouches et de repentirs au sein d'une même toile, n'ont pas été sans influencer sa propre esthétique.

En définitive, on pourrait dire que la coupure épistémologique instaurée par la poétique pongienne est si profonde dans le privilège accordé à un régime d'écriture inchoatif et «répétitif-compulsif», dans la mise à nu des procédés poétiques, dans la multiplicité de ses configurations (touchant tantôt à la théâtralité ou à la vocalité, tantôt à la picturalité, tantôt encore à la scientificité), que cette pratique tend à se déprendre des modèles du journal comme du carnet. De manière éloquente, en clôture d'un bref essai du *Livre à venir* qui, à partir de l'exemple de

chevêtrément, d'embrouillamini, qui relève d'une poésie où rien n'est aboli et tout subsiste en même temps»: «Il n'y a pas succession mais superposition, comme dans un palimpseste où plusieurs éléments sont donnés à lire en même temps.» (II, 1404). De brouillon à embrouillamini, on peut penser qu'il est plus d'un lien tissé par le patchwork textuel pongien... De son côté, le Jacques Dupin d'Échancré posera que le travail d'écriture consiste à tirer de soi un «embrouillamini de traces» (Paris, P.O.L., 1991).

Kafka, évoque la possibilité d'un «journal de l'expérience créatrice», Maurice Blanchot cite le nom de Ponge (qui d'ordinaire ne figure pas exactement parmi ses lectures de chevet, contrairement à des poètes comme Mallarmé, Char ou Rilke) comme exemple emblématique dans le paysage poétique du «souci de se lier à la recherche sans préoccupation des résultats»,²⁶⁾ les doutes eux-mêmes servant de combustible plutôt que de frein. Que Blanchot ne mentionne que Ponge et, à la lettre, comme point final de son ouvrage («N'y a-t-il pas Francis Ponge? Oui, Ponge.»), voilà qui indique assez que l'œuvre pongien fut aussi, et demeure, un cas limite, non-réductible, et à ce titre, précisément, une expérience décisive. Un point de rencontre inédit, aux confins des genres, du mineur et du majeur.

26) Paris, Gallimard, 1959, p. 279. On trouvera aussi dans «La littérature et le droit à la mort» (in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949) quelques lignes consacrées à Ponge, perçu (de manière assurément plus blanchotienne que pongienne...) comme celui qui «surprend ce moment pathétique où se rencontrent, sur la lisière du monde, l'existence encore muette et cette parole [...] meurtrière de l'existence».

필립 메트 Philippe MET

Associate Professor of French, University of Pennsylvania.

Ouvrages publiés : *La Lettre tue. Spectre(s) de l'écrit fantastique*

(Presses Universitaires du Septentrion, 2008)

Les Aventures de Harry Dickson(Scénario de Frédéric de Towar -
nicki, pour un film (non réalisé) par Alain Resnais, en collaboration
avec Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, Editions
Capricci, 2007)

*Formules de la poésie. Etudes sur Ponge, Leiris, Char et Du Bou -
chet*(Presses Universitaires de France, 1999)