

L'Éros qui fait écrire

Alexandre Lazaridès

Volume 17, Number 1-2, April 1981

Francis Ponge

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036730ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036730ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1981). L'Éros qui fait écrire. *Études françaises*, 17(1-2), 87-97.
<https://doi.org/10.7202/036730ar>

L'Éros qui fait écrire

ALEXANDRE LAZARIDÈS

1. PARLER

«R. racontait que la seule lecture que pouvait faire un de ses amis, mortellement atteint par la maladie, était celle des poèmes de Francis Ponge¹.»

Cette conjonction de la mort et de Ponge, le moins «métaphysicolicien» des poètes («poète» est aussi un titre que Ponge récuse, mais accepterait-il pour autant celui de «penseur?»), m'avait, à la lecture, immédiatement troublé par son apparent paradoxe. Que pouvaient donc avoir de réconfortant, du moins si c'est bien de réconfort qu'il s'agit, le *Parti pris des choses*, *Proèmes* ou *Lyres*, pour qu'un homme y recoure, sur le point de fermer pour toujours les yeux aux choses de ce monde? L'œuvre de Ponge ne semble-t-elle pas, à certains de ses lecteurs, singulièrement dépourvue de vie, au point qu'un critique avait autrefois qualifié Ponge de «poète de natures mortes»? C'est peut-être trop vite dit, mais l'observation a du vrai. Quoi qu'il en soit de telles appréciations, il n'en reste pas moins que notre citation inaugurale est une preuve par le vécu, irréfutable par conséquent, de la charge métaphysique du texte pongien à laquelle les critiques, égarés sans doute par les protestations insistantes de l'auteur, ont peu prêté attention.

Pourtant, Ponge lui-même s'est quelque peu découvert en avouant que, «au fond, ce dont (il s') occupe, ce n'est que de la

1. M. Manceaux, *Grand Reportage*, Seuil, 1980, p. 19.

mort»². Affirmation étonnante de la part d'un écrivain dont le souci premier et maintes fois proclamé est la matérialité (des mots, des choses). Mais notre étonnement est, peut-être, naïf. Il pourrait être comparé à celui du lecteur qui, n'ayant pas pris encore connaissance des milliers de pages des *Cahiers* de Valéry, publiés, on le sait, longtemps après l'œuvre officielle pour ainsi dire, et où s'étale une inquiétude métaphysique à vif, viendrait de lire dans *Tel quel* cette chose insolite : «Angoisse, mon véritable métier...»³, car l'angoisse semble aussi étrangère à la pensée avouée de Monsieur Teste que la mort à celle de Ponge.

De la mort et de l'angoisse de mourir il est rarement, sinon jamais, question dans l'œuvre de Ponge, pour la raison que l'homme en a été méthodiquement gommé. Telle avait été la volonté du jeune Ponge, alors que, habitant Paris, il ne sortait, raconte-t-il dans une entrevue radiophonique, que la nuit, après avoir passé la journée, confie-t-il ailleurs, «dans un approfondissement de mon écriture»⁴. Il cherchait «le principe à partir duquel seulement l'on peut écrire des œuvres intéressantes, et les écrire bien»⁵. Ce sont ces années d'apprentissage qui voient Ponge préparer son «engin»⁶, la «machine de paroles» qui devait bouleverser la littérature et, subversivement, procurer à son auteur l'immortalité. De là, cette décision, célèbre depuis, que les *choses* devaient l'emporter sur l'homme, comme le nécessaire sur le contingent, car, s'il fallait le comparer à la fidélité durable des choses, qu'est-ce que l'homme? «Entre deux infinis et des milliards de possibles, un ludion...»⁷ pour les yeux scrutateurs de Ponge.

Le salut ne viendra pas du fait que l'homme pense, car Ponge, on le sait, n'aime pas les idées : «Sans doute ne suis-je pas très intelligent; en tout cas les idées ne sont pas mon fort» affirme-t-il⁸, et cette première déclaration de *My Creative Method* est un programme qu'il faut prendre au sérieux. La subtilité de l'argumentation consiste ici à nous faire entendre, non sans quelque coquetterie intertextuelle, que les idées sont, pour l'auteur, ce que la bêtise était pour M. Teste. Autrement dit, que les idées sont «bêtes». Elles sont trop préoccupées de signifier tout de suite, c'est-à-dire qu'elles

2 *Nouveau Recueil*, Gallimard, 1967, p. 24

3 P. Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 588

4 *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Seuil, 1970, p. 65. À l'avenir *Entretiens*

5 *Tome premier*, Gallimard, 1965, p. 123

6 *Entretiens*, p. 68

7 *Tome premier*, p. 244

8 *Méthodes*, Gallimard, «Idées», 1961, p. 9

veulent rivaliser, s'imposer, convaincre ou convertir. Et Ponge se souvient bien de la parole que Mallarmé avait lancée un jour à Degas, comme quoi la poésie se fait avec des mots, non avec des idées⁹

L'opposition voulue par Mallarmé entre «mots» et «idées» devait attirer l'attention de son interlocuteur sur les qualités physiques des mots, la signification immatérielle ayant été rejetée du côté des idées. Les mots deviennent ainsi des choses et doivent être traités comme tels par le poète. Argument auquel un peintre ne pouvait rester insensible, lui pour qui le monde est d'abord formes et couleurs, c'est-à-dire choses. Sauf que la tentative pongienne consistera à inverser ce rapport entre les mots et les choses. Dorénavant, ce sont les choses qui seront traitées comme si elles étaient des mots. Ponge pervertit notre perception du monde et la rafraîchit en se faisant ainsi le Littéré des choses, puisque son œuvre est une sorte de démiurgie lexicale, et peut se lire en tant que telle.

Les raisons en sont assez évidentes. Chaque poème de Ponge est plus ou moins bref, tel un article de dictionnaire, et les divers «états» d'un texte, livrés au lecteur comme un tout, font penser aux diverses acceptions d'un mot, plutôt qu'à des variations musicales, comme le voudrait Ponge. Ce n'est pas seulement la crevette, mais aussi le bois de pins, le pré ou la figue qui sont ainsi pris dans tous leurs états, dans une sorte de polysémie sans fin. De la même manière, les métamorphoses que subit un objet sous la plume de Ponge, de par le jeu des comparaisons avec d'autres objets, ne sont pas sans rappeler les relations homonymiques et synonymiques d'un mot. Le but ultime de Ponge, qui est de recréer le simulacre de l'objet, tient donc de l'obsession étymologique. À la racine des arbres correspond la racine des mots. Michel Foucault appellera cela «la prose du monde», mais deux décennies plus tard. C'est en quoi Ponge fait figure, par certains aspects de son œuvre, de novateur attardé, si l'on peut dire ainsi. Mais nul souci d'idées dans tout cela.

Que dire, en réalité, d'une idée? En elle, point d'opacité. Elle est tendue vers la transparence, qui, par définition, doit se dérober pour laisser voir à travers elle, sa plénitude coïncide précisément avec sa disparition. Par là, elle est un idéal pour ce que les linguistes appellent «communication» et Mallarmé «l'universel reportage»¹⁰. C'est pourquoi elle n'est pas *descriptible*, littéralement, impropre à

9 Voir Valéry *Œuvres op. cit.* p. 1208

10 *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade p. 368

l'écriture. En «parlant» de la transparence ou translucidité du verre d'eau, Ponge écrit qu'elle est «douée de toutes les qualités négatives (incolore, inodore et sans saveur) mais douée de certaines qualités positives (de fraîcheur, d'agilité)» et ajoute, jubilant : «je te tiens»¹¹. Quarante pages plus loin, il se rendra compte qu'il n'en est rien : «C'est bi? C'est ba? C'est bu?» Ces trois interrogations en disent long sur les pièges de la transparence, «palais diaphane», insaisissable par l'écriture. L'idée ne pourra, finalement, habiter que la parole.

Même si Ponge emploie souvent «parole» et «écriture» indifféremment, comme l'y autorise d'ailleurs Littré en profitant de leur communauté synonymique avec «mot», lequel joue le rôle de tourniquet de l'un à l'autre, leur équivalence, en réalité, est remise en question, voire contredite, par de nombreux autres passages. On peut le voir assez clairement en particulier dans *la Fabrique du pré*, où, après avoir nommé les hommes comme seuls pouvant réaliser «l'amour physique (l'accouplement à nouveau) des mots et des choses», parce qu'ils sont «comme doués de la parole, comme capables de l'écriture»¹², phrase où la parataxe semble signifier l'équivalence entre le don de la parole et la capacité d'écrire, Ponge ne va développer que les pouvoirs de l'écriture : sa «matérialité», son «graphisme», et son «mutisme». Cette dernière caractéristique la «rapproche encore pour nous des choses du monde physique»¹³, ce que la parole, à l'évidence, ne peut faire parce qu'elle est de nature différente, même si, elle aussi, possède une certaine matérialité.

De plus, si l'homme est «doué de la parole», c'est qu'elle lui est, par définition, donnée en partage de par son appartenance à l'espèce, phénomène phylogénétique dont chacun bénéficie gracieusement. Mais le bénéfice est perfide, parce que «c'est l'espèce alors qui vous commande : «éjaculez», mais vous n'en savez rien, vous êtes parfaitement déterminé (dupe)»¹⁴. Semblant surgir d'une liberté toute naïve, la parole est, en réalité, déterminisme quasi physiologique.

Elle pèse d'ailleurs sur l'humanité comme une faute originelle. Elle est la tentation contre laquelle il faut que «l'homme qui porte une âme belle et haute», comme l'écrivit Malherbe à la dernière strophe des «Larmes de Saint Pierre», poème que Ponge tient en

11 *Methodes*, p 135

12 *La Fabrique du pré*, Skira, 1971, p 25 et 26

13 *Ibid*, p 27

14 *Ibid*, p 34

extraordinaire et contagieuse estime, lutte à tout prix, sinon il risque «la honte ineffaçable» d'avoir oublié le «caractère irrémédiable d'une *parole* fautive, donc la gravité de la *parole*, et par conséquent l'attention extrême qu'elle exige»¹⁵. La faute de Pierre n'a pas été tant métaphysique que linguistique; elle a été «une faute de langage»¹⁶ et cette faute est dangereuse à plus d'un égard.

Une fois lâchée, la parole est à jamais en liberté; elle ne pourra plus être reprise, modifiée, corrigée : hors de contrôle. Contrairement à ce qu'affirme l'adage latin, c'est justement parce qu'elles s'envolent, telle la chouette de Minerve la nuit, qu'elles ne laissent pas de trace permettant de remonter à leur origine (mais en ont-elles une?), que les paroles sont «redoutables, autonomes»¹⁷, dit Ponge. L'écriture, elle, reste docilement prisonnière de son corps d'encre et de papier, matière toujours susceptible de ces repentirs que sont les états successifs du texte pongien.

Les repentirs de Ponge ne sont pas, pour autant, des rejets ou des reniements des actes antérieurs, à la manière du premier des Apôtres; bien au contraire, chaque état est à la fois le repentir de l'état antérieur et la faute à racheter par l'état suivant. Autrement dit : chaque état est meilleur que le précédent et moins bon que le suivant. Subversion dialectique dont est dénuée par nature — ou par culture? — la parole. C'est sans doute pourquoi Ponge a fait, dans son entrevue avec Breton et Reverdy, cette réflexion à première vue étonnante, et qu'il reprendra dans ses entretiens avec Philippe Sollers : «Nous nous exprimons en langue morte»¹⁸. Morte, parce que «utile, pratique»¹⁹? Mort paradoxale, par conséquent; mort qui appelle une résurrection.

2. ÉCRIRE

L'entreprise pongienne pourrait être expliquée, ne serait-ce qu'en partie, par le désir enfin identifié de transformer notre incapacité orale originelle en acte de résistance contre la tentation orale. Ponge parle de «tentative»²⁰, mais, à l'idée de tentative, «tentation» ajoute la notion d'infraction : gain précieux que ne désavouerait pas Ponge. Le versant positif, si l'on peut dire, de cette infraction

15. *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965, p. 232.

16. *Ibid.*, p. 237.

17. *Tome premier*, p. 217.

18. *Méthodes*, p. 297.

19. *La Fabrique du pré*, p. 132.

20. *Méthodes*, p. 233 s.

consisterait en une exaltation inconditionnelle de l'écriture dans toutes ses manifestations, y compris les aspects physiques ou «mimo (typo) graphiques», pour reprendre le terme de Gérard Genette²¹. Ceux-ci sont chers à Ponge parce qu'il y voit un moyen sûr de court-circuiter la communication et de brouiller toute velléité de transparence. D'ailleurs, la transparence est nécessairement fallacieuse parce qu'elle repose sur des malentendus infinis («on n'avancerait pas si on comprenait»²²) et que, risque plus grave, elle expose le locuteur et le dénude malgré qu'il en ait. D'où «malaise» et «honte».

Il faut entendre Ponge lui-même parler pour comprendre tout cela. Ce maître du langage a la parole difficile et le reconnaît volontiers : «... je parle beaucoup moins bien, ou plutôt beaucoup plus mal encore que je n'écris», avoue-t-il à Sollers dès leur premier entretien²³. Il ne s'agit pas d'incorrections, cela va sans dire, car l'incorrection est plutôt épidermique, mais de quelque chose de plus profond, de plus profondément atteint. La voix hésite, traîne, tremblote. L'élocution est laborieuse, interrompue par des reniflements humides et des lapements en guise de ponctuation. Le registre se maintient dans le grave, le rythme est inégal, plutôt lent, mais, par moments, se précipite et dérape alors sur les mots. On croirait sans peine que c'était pour lui-même que Ponge servait cette remarque : «Quoi d'étonnant à ce que ceux qui bafouillent, qui chantent ou qui *parlent* reprochent à la langue de ne rien savoir faire de propre?»²⁴

Ce qui surprend alors c'est qu'il ait accordé tant d'entrevues, qu'il ait tant accepté de parler, puisque, de toute évidence, parler est pour Ponge une activité dénuée de toute jubilation, vidée de tout désir, et même pénible. Or, si l'on se souvient de ce qu'est «l'expression» pour lui — éjaculation involontaire par définition, commandée par l'appartenance à l'espèce humaine — il faudra être quelque peu attentif à ce qui se joue derrière cette incapacité orale.

On peut en avoir quelque aperception à partir d'un épisode de jeunesse que nous rapportent deux biographes de Ponge, tous deux autorisés puisqu'il s'agit de Marcel Spada et de Jean Thibaudeau, mais avec des variantes en elles-mêmes significatives. Suivons les faits. Parmi les «éléments d'une biographie» établis par Spada, on relève ceci :

21 *Mimologiques*, Seuil, 1976, p. 380

22 Valéry, *op. cit.*, p. 228

23 *Entretiens*, p. 58

24 *Tome premier*, p. 134

«1918 Baccalauréat de droit et admissibilité à la licence de philosophie (*n'ouvre pas la bouche* à l'oral malgré l'amicale insistance du jury)» (Nous soulignons)

Défaillance passagère du candidat, pourrait-on croire Un an plus tard, la scène se répétera pourtant

«1919 À Strasbourg (centre pour étudiants mobilisés) prépare l'École normale supérieure Malgré une grave maladie, admissible De nouveau *muet* à l'oral de philosophie»²⁵

L'impossibilité de parler est ainsi confirmée Mais le soupçon qu'elle est, peut-être, moins involontaire qu'on ne le croirait, qu'elle cache quelque refus symbolique d'obtempérer à cette trop «amicale insistance du jury», quelque insoumission, ce soupçon s'insinue en nous, à confronter la version de Spada avec celle de Thibaudeau qui présente la même situation de la manière suivante

«Session spéciale de mars 1918 reçu en première année de Droit et admissible à la licence de philosophie mais recalé à l'oral (en effet, il a été dans l'*incapacité physique de s'exprimer*) »

Et pour 1919

«Admissible à l'entrée de Normale supérieure, recalé à l'oral (il *n'a pas pu parler*) »²⁶

Comparée à la version de Thibaudeau qui décrit l'échec à l'oral en termes d'incapacité physique, c'est-à-dire d'impuissance, puisqu'elle échappe à tout contrôle de la conscience (le verbe «pouvoir» à la forme négative est employé pour 1919), la version de Spada signifierait que le mutisme du jeune Ponge était plus assumé qu'il n'y paraît tout d'abord, ne pas ouvrir la bouche ou rester muet n'étant pas nécessairement des phénomènes involontaires Car que dire à des bien-pensants lorsqu'on vient de découvrir Nietzsche et le surréalisme et que la philosophie officielle, dominée par Bergson et Renouvier, secrète un «ennui pénible»²⁷ parce qu'elle faisait, sans doute, la part trop belle à l'homme? L'on pourrait croire alors que l'apparent échec à l'oral subi par le jeune Ponge était une sorte de protestation déguisée, somatique, une façon prémonitoire de prendre silencieusement parti pour les choses

25 M Spada, *Francis Ponge*, Seghers «Poètes d'aujourd'hui», 1974 p 162

26 J Thibaudeau, *Ponge*, Gallimard, «la Bibliothèque idéale» 1967, p 30

27 *Entretiens*, p 58

Il s'en expliquera plus tard : «Étant donné le pouvoir singulier des mots, le pouvoir absolu de l'ordre établi, une seule attitude est possible : prendre jusqu'au bout le parti des choses»²⁸. Car à cette époque de recherche et d'incertitude de la vie de Ponge, comment aurait-il pu prendre parti pour les choses, sinon par le refus, proprement insoutenable, de parler, de répondre, oralement, à la «question» (rendons ici à ce mot sa troublante polysémie). Ambiguïté pour ambiguïté, seule l'écriture pourrait contrer la manœuvre énigmatique : écriture contre parole, c'est-à-dire choses contre hommes. La réponse à donner au sphinx moderne ne peut plus être : l'homme, mais : les choses. En 1918, Ponge l'ignorait encore; il traversait une «certaine crise». Il se tait donc plutôt que de céder à «l'idéologie patheuse» de la philosophie en place, et contradictoirement, se met en position d'échec afin de triompher; c'est ce qu'il appellera plus tard : «retrouver la parole, fonder mon dictionnaire»²⁹. Mutisme combien fécond, nous le savons maintenant. Mais comme le dictionnaire n'a pas affaire à la parole, plutôt que de retrouver la voix, Ponge va trouver l'écriture. Commence alors le règne du porte-plume, ou, comme dit Ponge, du *marqueur*, «l'organe qui inscrit»³⁰.

Dans son douzième entretien avec Sollers, Ponge nous révèle que les premières notes du *Savon* dataient de 1942, à une époque où le savon — le bon, le vrai, celui qui mousse — manquait, remplacé par des «ersatzes» qui ne moussaient pas, hélas! Et, quelques lignes plus bas, Ponge ajoute : «C'est parce que j'ai désespéré, à un moment, de pouvoir *écrire* ce savon, que j'ai accepté de *parler*...»³¹ La parole se présente ainsi comme un substitut dégradé, malpropre presque, de l'écriture, savoir qui ne mousse pas, ne purifie pas. Parler est l'acte qui supplée à l'impuissance d'écrire. On s'y résigne quand la bonne, la vraie jouissance se met hors d'atteinte. La parole n'est, au mieux, qu'un pis-aller, une mauvaise habitude.

Parole et écriture, si elles s'opposent dans leur signification existentielle pour Ponge, se tiennent fermement l'une l'autre pour former un cercle, vicieux à plus d'un égard. Car, si la parole surgit de l'impuissance d'écrire, l'écriture, à son tour, proviendra du «dégoût» du langage expressif, ou bien par «honte» de ce qu'on venait de dire lors d'un dialogue, d'une conversation, puisque les

28 *Nouveau Recueil*, p. 32

29 *Ibid.*, p. 215

30 Francis Ponge, Jean Ristat, «L'art de la figue», *Digraphe*, 14 avril 1978, p. 112

31 *Entretiens*, p. 183

expressions sont «*souillées* par un usage immémorial» — «saleté, insuffisance, choses troubles»³² dont le hasard se mêle, et qu'elles échappent par là au contrôle du locuteur. Écrire alors, c'est «faire quelque chose de propre»³³. Page blanche, pureté, savon

Lire Ponge mène, par quelque bout qu'on s'y prenne, à cette impasse : impuissance d'une part, dégoût, honte, de l'autre. L'impuissance est signe de manque, le dégoût, d'abondance, d'excès, de pléthore — de n'importe quoi. À l'exubérance baroque de la parole, s'oppose ainsi la retenue classique de l'écriture, opposition qu'on ne peut s'empêcher de rapporter à la double appartenance religieuse de Ponge. D'un côté, le père attentif aux premiers écrits de son fils, de l'autre, la mère. Ponge disait à Jean Ristat que le baroque «serait la vie avec ses risques» (c'est-à-dire, n'est-ce pas ? la parole elle-même), tandis que «la forme abstraite, classique ne serait pas tout à fait la mort, puisque c'est une défense»³⁴, rôle que l'écriture semble avoir assumé dans la fantasmagorie pongienne.

Sans fioritures, l'écriture de Ponge, au sens proprement calligraphique du terme cette fois, est austère, tendue, les lignes, toujours nettement tracées comme des sillons de labours, semblent faire barrage aux mots, aux idées. Les lettres sont amputées méticuleusement, amoureux, de tout ce qui n'est pas indispensable à leur identification immédiate. Sensation tactile de lettres gravées, plutôt que tracées, dans une matière résistante, rebelle, comme si la page manuscrite était une lithographie, monument plutôt que document.

Le hasard — mais il est un peu permis de ne pas y croire en ces choses — a fait que la découverte, ou plutôt la révélation des inscriptions gravées a pris, pour Ponge, la forme des stèles funéraires, baignées de lumière, pierres pour lesquelles il faudra prendre parti en tant que choses. Inscriptions le plus souvent en latin, langue que, encore enfant, Ponge ne comprenait pas mais qui deviendra très vite le symbole même de la perfection. Langue *parfaite*, entendons : achevée, arrivée au terme de son évolution, donc *morte*, devenue sacrée et digne de signifier la mort parce que l'usage quotidien ne peut plus en souiller inlassablement les expressions. Car la souillure aussi est morte, mais c'est une mort différente, disons, une mort imparfaite.

³² *Methodes* p. 281 et p. 272

³³ *Entretiens* p. 104

³⁴ *Op. cit.* p. 124

Ponge constate, plus tard, qu'il aura tenté de rapprocher le français du latin, de lui «redonner... cette densité, cette matérialité, cette épaisseur (mystérieuse, bien sûr) qui lui vient de ses origines les plus anciennes»³⁵. Les effets les plus apparents de cette recherche sont d'abord, peut-être, la charge étymologique qui gonfle avidement les mots d'une maturité sur le point d'exploser, comme s'ils étaient prégnants de toutes les «acceptions successives» qu'ils auraient eues «au cours de (leur) histoire»³⁶. Ensuite, un certain brouillage syntaxique qui, curieusement, prend parfois les allures du bredouillement oral.

C'est ainsi que l'expression pourra devenir «complexe», c'est-à-dire oraculaire, ambiguë, afin de déjouer les amateurs d'effusions transparentes : «Si j'écris ou si je parle, ne serait-ce par activité de dissimulation?...» se demande Ponge³⁷. Le «mutisme» de l'écriture proviendrait de cette tension à la perfection — tout dire à la fois — qui ne peut se résoudre, à la limite, qu'en silence absolu. Si dialoguer est un bouche à bouche antagonique, forme de guerre où il y a, nécessairement et toujours, vainqueur et vaincu, et que l'écrivain, «comme l'égal du guerrier»³⁸, veut «gagner le coup», il lui faudra semer la confusion dans l'esprit du lecteur. Stratégie qui n'est pas sans rappeler celle de la seiche : embrouiller l'ennemi dans un nuage d'encre. Faire en sorte que le lecteur n'y voie d'abord que du noir, afin qu'il apprenne à mieux lire, après-coup, comme si ses yeux s'accoutumaient à l'obscurité du livre où il est en train de pénétrer petit à petit. Ce n'est qu'une fois aveugle qu'Œdipe a vraiment tout compris. Ceci entre autres : qu'il ne faut pas parler, surtout si c'est pour répondre, car c'est le premier pas vers le dialogue, et le dialogue fonctionne à la manière d'une machine infernale.

On ne sera plus étonné de voir Ponge transposer la comparaison entre la parole et l'écriture dans le registre érotique. Érotisme clairement avoué, où la «fermeté» est vertu et la «mollesse», déchéance. N'insistons pas; Ponge le fait assez, avec lucidité et non sans quelque complaisance. Il a dit tout ce qui s'inscrit du corps dans l'écriture. Il a également posé le rapport de l'Éros et de Thanatos comme «évident» dans ses entretiens avec Sollers, et ce dernier a bien relevé «la pratique érotique et mortelle» de son interlocuteur³⁹.

35 *Entretiens*, p 47

36 *Ibid*, p 170

37 *Nouveau Recueil*, p 23

38 *Entretiens*, p 56

39 *Ibid*, p 168-171

Pourtant, dans tout ce qu'*écrit* Ponge, il y a un oubli constant, celui du corps même. Il n'en a jamais écrit, à notre connaissance, en tant que chose parmi les choses. Quand Ponge décrit, par exception, le gymnaste, loin d'en exalter les prouesses, il compare successivement son corps à un ver et à une chenille⁴⁰, annélides dont la signification d'objets partiels est assez apparente. Qu'aurait-il donc dit d'une main, d'une oreille, d'un globe oculaire? Mais cet oubli n'en est peut-être pas un, s'il est commandé par la logique inhérente à ce parti pris des choses, sous-tendu évidemment par «un compte tenu des mots», que nous avons essayé d'articuler ici par l'opposition entre parole et écriture. Car ce que semble révéler la fantasmagorie pongienne de «l'Éros qui fait écrire»⁴¹, ce qu'elle occulte et dit sans le dire, c'est que le corps est une chose parmi les choses, vouée elle aussi à l'érosion du devenir, à la disparition.

Si le corps est une chose, c'est une chose anormale, qui *produit* (d'autres corps, d'autres choses), à la manière de l'outil dont on se sert pour fabriquer d'autres outils. Et ces choses jaillies du corps sont, peut-être, le premier paradigme du «mou» et du «ferme», sur lesquels s'inscriront les productions linguistiques, orales et scripturales. Chaque mot dit étant à jamais perdu par volatilisation sonore, sauf chez Rabelais qui a réussi à les geler et à les dégeler, la parole est déperdition narcissique, donc souffrance. En revanche, l'écriture conserve les traces de la production corporelle et les offre, gravées à jamais sur la page blanche comme sur une stèle funéraire, à la jouissance souveraine du regard des vivants, morts en sursis, tous. Mais l'écrivain continue entre-temps son entreprise de «self-création»⁴² et pourra même renaître pour assister à son propre enterrement. exemplaire, la fin de *la Fabrique du pré* coïncide rigoureusement avec la mort fantasmagique de F P, promesse de résurrection et (l'idée ne déplairait pas sans doute à Ponge) d'immortalité.

40 *Tome premier*, p. 72

41 *Entretiens*, p. 73

42 *La Fabrique du pré*, p. 6