OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	Manifester la pensée : à propos de deux textes écrits par Ponge en 1941
Author(s)	Ota, Shinsuke
Citation	Gallia. 2018, 57, p. 75-84
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/69852
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

Manifester la pensée : à propos de deux textes écrits par Ponge en 1941[1)]

Shinsuke OTA

1. La pensee e(s)t la subjectivité

> Depuis quelque temps, c'est souvent le matin, de très bonne heure, au moment où je vais me réveiller, que mon esprit produit des pensées importantes. C'est à cette heure que j'ai conçu aujourd'hui, très clairement, qu'il ne faut pas faire de poèmes ou de livres *à la recherche de sa pensée*, en construisant sa pensée à mesure (comme je l'ai presque toujours fait jusqu'ici). L'on risque trop alors de... [...] «forcer son talent» [...] .... / Il ne faut écrire que des *souvenirs* de pensée (ou de sentiments, ou d'actions). / C'est la seule façon d'écrire avec bonheur, de se communiquer aisément. / Il faut écrire *en dessous* de soi (comme un moteur ne tourne bien qu'en dessous de sa puissance maxima)[2)].

Extraites d'un texte daté du décembre 1940, ces lignes nous font remarquer que Ponge tentait à cette date de modifier sa poétique autour d'une problématique : celle de l'intériorité. C'est la revendication artistique de la «vie» — idée avancée de façon décisive dans un poème composé en 1936[3)] — qui prépare cette réforme poétique. C'est que, pour créer l'«œuvre» de sa propre «vie», le poète ne doit pas chercher des matériaux d'œuvres en dehors ; il doit puiser *a contrario* dans son intériorité. D'où la nécessité d'extérioriser la «pensée» la plus intime, telle qu'elle se retrouve «en dessous de soi». De façon significative, Ponge cite quelques lignes plus bas cette maxime de Vauvenargues : «La grande

1) Le présent article constitue une version remaniée de quelques pages de notre article précédent : «Francis Ponge dans et face au spectacle du sommeil», *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 107, 2015, p. 121-136. Consacré de même à Francis Ponge, il espère combler quelques lacunes que nous avons laissées auparavant faute de pages disponibles ainsi que par aveuglement. L'œuvre de Ponge sera citée dans l'édition établie par Bernard Beugnot dans la «Bibliothèque de la Pléiade» : *Œuvres complètes*, Gallimard, deux volumes, t. I, 1999 [désormais *OC*I] ; t. II, 2002 [désormais *OC*II].

2) «Première et seconde méditations nocturnes», *Nouveau nouveau Recueil* [désormais *NNR*], I, *OC*II, p. 1177.

3) Cf. «Et voilà l'exemple qu'ils[escargots] nous donnent. Saints, ils font œuvre d'art de leur vie, — œuvre d'art de leur perfectionnement.» («Escargots», *Le Parti pris des choses*, *OC*I, p. 27). Les limites de cet article ne permettent pas de détailler l'idée de la «vie» et sa découverte chez Ponge. Nous espérons approfondir ce sujet dans notre prochaine étude.

pensée vient du cœur» ou encore ce vers de Boileau : «Le vers se sent toujours des bassesses du cœur».

Ainsi, la réhabilitation de la «vie» amène Ponge à l'écriture de la «pensée». Il convient de gloser ce que Ponge entend par ce mot. Il s'agit ici d'exprimer ce qui rend possible «le phénomène pensée[4]», c'est-à-dire celui qui pense par soi-même ou qui nous oblige à penser, proche en ceci de ce que Ponge appelle ci-dessous «subjectivité» (et «hardiesse») :

> Cette *hardiesse*, c'est ma subjectivité (ceci dit en insistant sur le *sub* (ce qui me pousse du fond, du dessous de moi : de mon corps) et sur le jectif (qui est dans subjectivité)[)] : il s'agit d'un *jet* : d'une *projection*, de *projectiles*[5].

Ici, Ponge tente de parler d'une pulsion qui le «porte» à écrire. Cette pulsion scripturale mérite d'être considérée comme l'intériorité du poète, puisque ce qui est ici en question, c'est un «jet» qui vient de «*sub*» du corps. Et pourtant cette «subjectivité» témoigne autant de l'extériorité que de l'intériorité, puisqu'elle «pousse», c'est-à-dire ordonne le sujet dans l'intérieur même d'un sujet : il paraît qu'à la lisière où le sujet cesse d'être un sujet, s'émerge un autre sujet. On serait donc tenté de rapprocher cette «subjectivité» soit avec l'ancienne notion de l'«inspiration», soit avec les notions psychiatriques modernes comme «inconscient» (Freud), «subliminal» (Ribot) ou «subconscient» (Janet).

La *pensée* que Ponge tente d'exprimer en 1941 était un tel être ambigu et complexe et susceptible de gommer la «fin de l'intériorité[6]». On posera alors une question : comment peut-on écrire cette *pensée* qui se situe à la fois à l'intérieur et l'extérieur du scripteur ? Ou encore : si la création poétique consiste à exprimer cette *pensée* présidant à l'acte d'écrire, quel est le rôle du poète ? Il semble que dans les deux textes que l'on va lire ci-dessous, Ponge tente de répondre à ces questions — ne fût-ce que de façon oblique.

2. Le phénomène du «roupillon»

Le 9 novembre 1941, Ponge fait paraître dans *Action*, hebdomadaire communiste pour lequel il collaborait alors partiellement, un texte intitulé «La Pensée comme grimace». Il faut noter tout d'abord que dans la première version, Francis Ponge déguise son nom en «esprit menacé» et qu'il fait précéder le texte d'une préface fallacieuse. Selon celle-ci, le texte a été rédigé par un poète doué qui est cependant enfermé dans un asile d'aliénés : « "Le

4）«Première et seconde méditations nocturnes», *NNR*, t. II, *OC*II, p. 1191.
5）*La Fabrique du pré*, *OC*II, p. 429.
6）Nous recourons ici à la notion bien étudiée dans un important livre de Laurent Jenny : *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Puf, «Perspectives littéraires», 2002.

texte qu'on va lire nous a été remis avec autorisation expresse de publication par un des meilleurs poètes français, actuellement en observation à Sainte-Anne. Nous avons pensé qu'il pourrait intéresser nos lecteurs, à qui nous posons la question : ce poète est-il fou ? mais disons qu'à nous-même, elle ne se pose pas — F. P."[7]» Comme l'annonce bien cette préface mystifiante, Ponge avance dans le texte une idée assez aberrante :

> Il faudra bien que je m'applique un jour à décrire mon comportement *physique* en présence des idées, lorsque je pense. Ma grimace de tension d'esprit, si accentuée qu'on me prendrait pour un fou, sans doute, si l'on me dévisageait en ces instants[8].

Lorsque Ponge plonge dans sa *pensée*, son visage se tord en une grimace grotesque à tel point qu'il risque d'être pris pour «un fou». On supposera tout naturellement que Ponge tente de décrire ici son visage déchiré. Mais on doit nuancer immédiatement cette interprétation, car le mot «physique» est mis en italique. Or, quant au «visage de l'homme», Ponge le définit ailleurs : c'est un lieu «où se lisent les sentiments [...] [et] s'extériorisent la plupart des expressions[9]». C'est sur ce présupposé-là qu'il convient d'interpréter le passage en question : on comprendra que ce que Ponge entreprend de décrire ici est son intériorité telle qu'un mime la pousse par son geste[10]. Pour le dire autrement, c'est le comportement *métaphysique* ou le théâtre mental — tel que Mallarmé le présenta dans son *Igitur* — que le texte met en scène. Le nombre du personnage de ce drame est par définition soit *un* soit *deux* : *je*-poète et la *pensée*. Mais ce n'est pas tout : en parlant de sa «tension d'esprit» qui lui fait une «grimace», Ponge pratique en sourdine une écriture spécifique, sur lequel nous discuterons plus loin.

Ponge commence la mise en scène de son intériorité par narrer la formation de la *pensée*. Celle-là a lieu dans le moment du demi-sommeil, plus précisément le «sommeil irrésistible qui durent quelques minutes seulement». Un tel état, désigné sous l'appellation de «roupillon», se caractérise par l'affluence des idées. C'est qu'à ce moment-là, diverses idées conçues pendant les heures diurnes se précipitent d'emblée à l'esprit de l'homme pour y former une foule d'idées. Ainsi est décrit sous la plume de Ponge ce phénomène mental :

7）*Action,* 9 novembre 1945, p. 12 ; repris in *OC*II, p. 351.
8）«La Pensée comme grimace», *Nouveau Recueil*, *OC*II, p. 317.
9）«Notes premières de "L'Homme"», *Proêmes*, *OC*I, p. 223.
10）L'art du mime constitue vraisemblablement la source de l'inspiration du texte de 1941. À ce propos, on lira avec intérêt l'article de Christophe Bident consacré à Étienne Decroux, un grand mine du XX^{e} siècle : «Pousser les gestes par la pensée», *Le Nouveau recueil*, n° 82, mars-mais 2007, «Écritures de la pensée», p. 117-125.

> Ils [les roupillons] font prendre au magma de mes méditations la position en boule (celle de fœtus dans l'utérus, celle de l'œuf). Puis il semble qu'ainsi pétrie, la boule soit avalée pendant le même somme...[11]

Le sommeil et la paresse fabriquent ainsi une synthèse des idées, *pensée*, qui est la ressource de la création poétique. Il paraît donc pour Ponge que «somme» et «sommeil» ou «abondance» et «abandon»[12], ces mots paronymes, loin de montrer de l'arbitraire, témoignent d'une parenté profonde. Mais le fait même que la *pensée* se fabrique dans l'abandon de soi donne lieu à une difficulté à son saisissement. En illustre bien le passage suivant :

> Aussi, parfois attiré-je hors du troupeau une bête (ou bien n'est-ce pas elle qui m'a attiré ?) et je m'en occupe longuement, je la caresse, je la peigne, la désosse, la consomme... Et pendant que je m'attarde ainsi, la cohorte passe ; elle s'est éloignée sans que j'aie pu entièrement (en chacun de ses individus) la dévisager. J'ai laissé passer, sans l'atteindre, la signification générale de la théorie, je n'en concevrai plus jamais l'idée d'ensemble, l'idée simple[13].

Pour accentuer sa complexité, ici, Ponge compare la *pensée* à l'être collectif comme «troupeau» ou «cohorte». Mais, pour attirant qu'il paraisse, le poète ne peut pas retenir ce bouquet des idées, puisqu'il est endormi, c'est-à-dire dans l'abandon de soi. C'est donc ironiquement la fécondité de la *pensée* qui empêche le poète de la «consomm[er]» ou de la *comprendre*. D'où le motif du «vase de Tantale» qui détermine la toile de fond textuel.

3. Folie, fuite des idées ; l'ombre du surréalisme (I)

L'épuré du texte peut se comprendre ainsi. Mais il y en a quand même l'obscurité. Celle-ci se trouve à la fin :

> Ici vient le temps de la tasse de thé... Deux tasses, œuf aux petits oignons avec plusieurs morceaux de pain, la pipe ensuite ; enfin, les pieds sur la table, je reprends ma maniaque, ma voluptueuse escargotique déambulation... ; escargot dont un porte-plume serait l'antenne, le barothermomanosismographe de sa «pensée»... De sa pensée ? C'est-à-dire de sa déambulation, de son «procès» spécifique[14].

11) «La Pensée comme grimace», *Nouveau Recueil*, *OC*II, p. 318.
12) À ce propos voir *Comment une figue de paroles et pourquoi*, *OC*II, p. 822.
13) «La Pensée comme grimace», *Nouveau Recueil*, *OC*II, p. 319.
14) *Ibid*., p. 319-320.

Apparemment, dans ce passage, le registre de l'écriture s'inverse : de la description de l'espace mental à celle de l'espace réel, désigné par le déictique «ici». Qu'est-ce que Ponge raconte dans ce paragraphe ? Qu'en est-il du «procès spécifique» de la *pensée* ? Or, quant au phénomène que Ponge appelle «roupillon», il existe un phénomène semblable. Il s'agit du trouble mental appelé «fuite des idées», remarqué à l'aube du XX[e] siècle par les aliénistes français[15]. Ceux-ci observent que le discours des malades saute d'une idée ou d'une image à l'autre, sans logique apparente ; les malades leur avouent qu'à cet état, c'est la «pensée» qui parle au lieu d'eux[16]. Or il est communément admis que lors de leur invention d'un procédé littéraire connu sous le nom de «l'écriture automatique», Breton et Soupault s'inspirent beaucoup des théories psychiatriques ainsi que des discours de fous. À ce propos, en citant un énoncé d'un surréaliste[17], Bernard-Paul Robert se doute que cette «fuite des idées» explique mieux que d'autres notions psychiatriques — comme «l'association libre» — ce que fut l'automatisme surréaliste. La remarque de Robert nous paraît importante, car Ponge écrivait en 1948, lors de son voyage en Algérie, de la sorte :

> Cette vision [=celle kaléidoscopique du paysage], qui ne se commande guère mais s'impose de façon continuelle et imprévue, parfois monotone, n'est-elle pas une peu comparable à la fuite des idées, comme il est arrivé qu'on la note selon l'écriture automatique ?[18]

Si l'on considérait alors que dans la réalité du texte Ponge s'adonne à ce qu'André Breton qualifia de «dictée de la pensée[19]», à savoir «l'écriture

15) Cf. A. Cape, *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Honoré Champion, «Poétiques et esthétiques XX[e]-XXI[e] siècle», 2011, p. 96.

16) Dans son ouvrage scientifique, Henri Ey décrit ce trouble mental de la manière suivante : «C'est un "tourbillon" sans fin, sans but et sans ordre, emportant dans son mouvement vertigineux les images qui foisonnent, les mots qui se pressent, les souvenirs qui affluent, les contenus de conscience qui défilent enchevêtrés, inutiles, incomplets, dans un embrouillamini d'idées dont la rapidité donne l'illusion de la fécondité. / Le malade "saute" d'une idée à l'autre, se laisse entraîner par son "mentisme" vertigineux. Il suit à bout de souffle sa pensée qui fuit : cessant d'en être le maître, il court comme un esclave après ses automatismes.» (*Études psychiatriques*, Désclée de Brouwer, t. III, 1954, p. 54-55). Nous devons cette référence à l'article de B.-P. Robert, «Profil de "La fuite des idées" et surréalisme», *Revue de l'Université d'Ottawa*, n° 47, 1977, p. 345-364.

17) «Il est plus que probable que la succession des images, la fuite des idées sont une condition fondamentale de toute manifestation surréaliste» (Max Morise, «Les Yeux enchantés», *La Révolution surréaliste*, décembre 1924 ; cité par B.-P. Robert, art. cit., p. 348).

18) «Le Porte-plume d'Alger», *Méthodes*, *OC*I, p. 570. À rapprocher : «Affranchissement non pas de l'imagination, du rêve, de la fuite des idées, mais affranchissement de l'appétition, du désir de vivre, de chaque caprice d'expression.» («Notes d'un poème (*sur Mallarmé*)» [1926], *Proêmes*, *OC*I, p. 182).

19) A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1988, p. 328.

automatique» ? Certes le texte de 1941 garde le silence sur les textes susceptibles de l'avoir inspiré. Mais ne pourrait-on pas supposer en revanche que ce qui est ici en question, c'est un procédé très banal (ou banalisé) au point qu'il suffit, pour le susciter, de jeter un clin d'œil ? Ponge écrit en effet : «Tout cela est fort commun sans doute, ne présente pas grand intérêt ? / Je n'en ferai donc qu'un développement rapide, selon le plan élémentaire qui précède[20].» Quoi qu'il en soit, ce que le texte de 1941 met en lumière, c'est bien un paradoxe que les surréalistes ne cessaient de creuser : «c'est quand le sujet renonce à la maîtrise de sa production qu'il devient le plus authentiquement créateur[21].»

4. Photographie, rêve ; l'ombre du surréalisme (II)

Pour rendre plus clair ce côté obscur de «Pensée comme une grimace», penchons-nous maintenant sur un autre texte écrit en 1941 : «Je lis Montaigne...». Ce titre nous porte à croire que le texte se veut être un essai critique sur le maire de Bordeaux et son œuvre. En effet, dans un article important, Lionel Cuillé tente de lire ce texte avec l'approche comparatiste[22]. Mais à en juger d'aprés le témoignage de Yves Peyré[23], il semble bien que ce titre — celui donné d'après l'incipit — a été employé pour camoufler la portée politique du texte et échapper par là à la censure de *NRF*, revue qui était «collaboratirice» à l'époque et finit par en refuser la publication. Qui plus est, dans son apparence, le texte ne parle guère de Montaigne. On s'en étonnera moins, car Ponge note lui-même : «Sur le fond ni sur la forme [de l'œuvre de Montaigne] je ne dirai rien aujourd'hui.» Ainsi, pour lire le texte en question, il nous sera permis, voire recommandé, de négliger l'influence de Montaigne. De fait, si Ponge mentionne ce dernier, c'est simplement parce qu'une seule phrase des *Essais* lui a suscité un intérêt spécifique. La voici :

> Misérable à mon gré qui n'a chez soi où être à soi, où se faire particulièrement la cour, où se cacher ![24]

Comment interpréter cette phrase de Montaigne, insérée dans le texte de 1941 ? À notre avis par antiphrase : l'homme ne peut pas «être à soi» même «chez soi»,

20) «La Pensée comme grimace», *Nouveau Recueil*, *OC*II, p. 317.
21) É.-A. Hubert, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Klincksieck, éd. nouvelle, «Grand format», 2009 [2000], p. 319-320.
22) L. Cuillé, «Ponge : en lisant, en écrivant Montaigne», *Bulletin de la société des amis de Montaigne*, 8e série, nos 5-6, 1997, p. 9-33. Pour l'interprétation de «Je lis Montaigne...», on le verra, je tente de m'écarter de celle proposée par cet article.
23) Voir «Regard vers Francis Ponge : entretien avec Bernard Beugnot et Bernard Veck», *Genesis*, n° 12, 1998, p. 132. Ce titre a été retenu dans le texte préoriginal de 1984 pour mettre l'accent sur le statut du texte «inédit». Voir *ibid.*, p. 135.
24) *Les Essais*, t. III, 3, «De trois commerces». Nous nous référons à l'édition de Villey-Saulier, Puf, «Quadrige», 2004, p. 828. Pour la citation de Montaigne, nous modernisons l'orthographe.

car, on l'a vu au début, au *fond* de soi un autre que moi se reconnaît toujours. Deux textes écrits en 1941 traitent donc le méme sujet : à la suite du texte écrit deux mois avant, «Je lis Montaigne...» s'interroge sur la problématique de la *pensée*, sorte de «fuite des idées» qui se forme spécifiquement dans la nuit, soit dans ledit état du «roupillon». Il suffit, pour s'en convaincre, de lire le passage suivant :

> Toutes sortes de pensées jaillissent continuellement en mon esprit pour s'évanouir aussitôt, sans suite et sans profit pour quiconque. Je ne saurais mieux les comparer qu'aux éclaboussures d'un courant d'eau sur un rocher qu'il heurte. / Des gouttelettes jaillissent sans cesse, brillent un instant en l'air, étincellent : c'est un crachement continu vers le ciel. Elles retombent, aussitôt éteintes, tandis que d'autres jaillissent à leur tour, et ainsi de suite. //[...] Le phénomène décrit là se produit plutôt lorsque je n'écris pas, lorsque je m'abandonne à une sorte de pensées courtes, vives, informes, à peine entrevues : à ma *songerie*[25].

Pour exprimer ce flux des idées, comparable aux «éclaboussures d'un courant d'eau», Ponge affirme cette fois-ci la nécessité de le traduire en image : «[...] j'avais l'intention, car leur intérêt n'était pas moindre, de faire s'imprimer sur le même film[26]». Ce n'est pas pour rien qu'il avoue le désir de «photographier[27]» la *pensée*. L'objet «photo», on le sait, servait de modèle théorique de l'écriture automatique. Rien n'est à cet égard plus exemplaire que ce que Breton a dit dans son essai consacré à Max Ernst : «l'écriture automatique apparue à la fin du XIX^e^ siècle est une véritable photographie de la pensée[28].»

Outre la «photo», on peut relever un autre paradigme intertextuel : le rêve. Dans le texte de 1941, Ponge insiste sur la prééminence de l'état du rêve sur l'état du réveil ; il va jusqu'à esquisser des méthodes pour appliquer l'intérêt du rêve à sa littérature : «Que le moment privilégié pour jouir de ce phénomène soit l'état de rêve, voilà qui explique la tactique que j'emploie aux fins d'en faire profiter ma littérature. / Primo, [...][29] ». Ce propos de Ponge ne va pas sans nous rappeler l'idée de la supériorité du monde onirique sur le monde réel, idée répétée cent fois par les surréalistes.

Ces allusions plus ou moins explicites aux «lieux communs[30]» du

25) «Je lis Montaigne...», *NNR*, I, *OC*II, p. 1173.
26) *Ibid.*
27) *ibid.*
28) «Max Ernst», *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 245.
29) «Je lis Montaigne...», *NNR*, I, *OC*II, p. 1175.
30) Voir M. Murat, «Les Lieux communs de l'écriture automatique», *Littérature Moderne,* n° 1, «Avant-garde et modernité», Champion-Slaktine, 1988, p. 123-134. La problématique largement ouverte par cet article — surréalisme et ses «lieux communs» — permettrait de mieux cerner

surréalisme affirment ceci : les deux textes écrits en 1941 appellent à être lus sous le prisme du surréalisme, le plus grand mouvement littéraire que le XX^e siècle a connu. Est-ce à dire qu'afin d'écrire la *pensée*, Ponge a eu recours à l'écriture de ses adversaires ? Quant à notre interrogation, le poète insère dans le texte sa réponse certes oblique mais ferme : « [...] il me faut chaque soir, fatigué par une journée laborieuse, résister à plusieurs violents assauts du sommeil dans le même temps que je raille mes idées, et de surcroît prendre la peine d'écrire au lieu de dicter comme le faisait notre philosophe[31]. » Nul doute qu'à l'opposé de Breton — ce penseur philosophique[32] — qui préconise « la dictée de la pensée », Ponge a choisi d'« écrire » la *pensée*. Est-il besoin de rappeler que pour ce dernier le verbe « écrire » implique « un projet conscient[33] » ?

5. « Bon style » ou l'épreuve de l'écriture automatique

De ce qui précède il ressort qu'au début des années 1940 le surréalisme, surtout l'idée de l'écriture automatique, a suscité un intérêt vif de Ponge, avant d'être rejeté immédiatement. Il nous reste à expliciter quelle manière d'écrire Ponge a proposée de sa part pour exprimer la *pensée*. À ce propos, il ne serait pas anodin de trouver que dans « Je lis Montaigne... », Ponge s'attarde longuement sur le « bon style » qui est selon Bernard Vouilloux une notion « rien moins que surréaliste »[34] :

> Le bon style est alors celui qui court sur le papier, trouve ses expressions à une allure bien réglée sur celle du courant de la pensée et de son jaillissement ; celui qui n'achoppe pas trop longuement sur les mots, prenant ainsi un retard irrattrapable. / S'il en est autrement, alors qu'il peut encore se croire conduit par la pensée originelle, le style est conduit par tout autre chose, par une tout autre suite, le plus souvent celle des associations d'idées communes à partir des mots employés, ou, dans un meilleur cas, bien vicieux d'ailleurs encore, par une espèce de réflexion des mots dans je ne sais quelles glaces que l'auteur dispose autour d'eux. / Non, il faut être assez vif et souple cavalier sur son style pour qu'il ne soit

ce que Ponge *fait* dans les textes de 1941.

31) « Je lis Montaigne... », *NNR*, *OC*II, p. 1172.

32) Force est pourtant de constater que le passage cité prend sa source dans *Les Essais* : « Chez moi, je me détourne un peu plus souvent à ma librairie, [...]. Là, je feuillette à cette heure un livre, à cette heure un autre, sans ordre et sans dessein, à pièces décousues ; tantôt je rêve, tantôt j'enregistre et dicte, en me promenant, mes songes que voici. » (« De trois commerces », *loc.cit.*, p. 828).

33) *Pour un Malherbe*, *OC*II, p. 199.

34) *Un art de la figure : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Peintures », 1998, p. 194.

> conduit que par le jaillissement originel, brillant, très divergent, du ruisseau de la pensée, et n'en refuse aucune étincelle, si excentriquement qu'elle se dirige[35].

L'intertextualité du passage est claire : l'écriture accélérée, la glace sans tain, l'image de l'étincelle, bref, les « lieux communs » les plus marquants du surréalisme sont là. Si Ponge se réfère ici au « style » des surréalistes, c'est en tant que pis-aller, soit un cas jugé plutôt « vicieux » et au miroir duquel on doit reforger un style plus efficace. Voyons donc de plus près ce qui distingue le « bon style » ici proposé par Ponge de l'écriture automatique.

Il convient de faire ici un constat : l'écriture automatique a pour objectif d' « exprimer » « par l'écrit » « le fonctionnement réel de la pensée[36] ». Il va sans dire que dans le langage de Breton, ce vocable « pensée » désigne celui qui pense automatiquement et qui nous oblige à penser. C'est pour lui accorder un privilège absolu que Breton fonde ces règles générales de l'écriture automatique — ainsi l'abandon de la subjectivité ; la vitesse de l'écriture qui sépare la main écrivant et la tête pensant ; le refus de la « correction », cet acte émanant d'une « rigueur mal comprise[37] »[38].

À lire le passage cité plus haut, Ponge semble obéir à ces protocoles scripturaux avancés par Breton dans le premier *Manifeste*. Cependant, à y regarder de près, on trouvera que les deux écrivains divergent sur un point : Breton prescrit au scripteur la passivité absolue, alors que Ponge la refuse. C'est parce que ce dernier estime qu'un *quiproquo* a lieu chez les surréalistes : malgré qu'ils s'imaginent écrire la *pensée*, ce dont les surréalistes rendent compte est en réalité une « autre chose » : il s'agit de la « réflexion des mots »[39]. Ce quiproquo provient principalement du fait que les surréalistes ont abandonné leur conscience critique dont seul le sujet pensant peut être garant. Ainsi, pour poursuivre l'allure divagante de la *pensée*, l'écrivain doit garder le contrôle de soi et ceci ne s'accomplit pas sans aide de l'objet extérieur : « Si ma pensée parfois devient libre, c'est quand j'écris d'un objet bien déterminé : ainsi [...] de la Pensée (fleur)[40]. » D'où le concept de « bon style », l'idée que l'écrivain doit laisser couler le flot des idées et en même temps le freiner. L'enjeu de ce « bon

35) « Je lis Montaigne... », *OC*II, p. 1174.
36) A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 328.
37) *Id.*, « Le Message automatique », *Point de jour*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 376.
38) Pour la connaissance sur l'écriture automatique, le présent article doit beaucoup aux ouvrages suivants : J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme : L'esprit et l'histoire*, Honoré Champion, « Champion classiques », 2014 ; M. Murat et M.-P. Berranger (dir.), *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.
39) Cf. « [...] les mots se transforment en pensées ou vice versa. Il faut saisir l'expression avant qu'elle se transforme en mots ou en pensées. » (« Tentative orale », *Méthodes*, *OC*I, p. 667, nous soulignons). Rappelons le titre du recueil publié en 1952 : *La Rage de l'expression*.
40) « L'Opinion changée quant aux fleurs » [fragment daté du 31 août 1941], *NNR*, II, *OC*II, p. 1211.

style» consisterait donc à apporter l'ironie à l'écriture, c'est-à-dire à effectuer (presque) simultanément l'acte d'écrire et celui de lire.

Force est de reconnaître que Ponge porte son regard critique sur ce «bon style» lui-même ; il finit par constater le défaut du concept naissant :

> À l'instant, l'image d'une chevauchée en campagne me traverse, avec échappées vers les sous-bois, — et soudain carrefours où le cheval s'arrête... / C'est lui, alors, qui devient touchant à décrire avec sa fumée, sa fumée, sa fatigue, sa bave et son mors. // On le voit, ... tiraillé en tous sens, — et je ne vaux plus rien. // Ah ! Ce que je voulais dire encore : rien de plus mauvais dans cet instant d'*inspiration* (autre image encore dans ce mot) que la relecture de ce qu'on vient d'écrire, et de céder à cette délectation paresseuse au lieu de poursuivre l'affût si fatigant nerveusement ou la chevauchée si rompante, et qui exige aussi tant de *présence d'esprit*[41].

Autant dire qu'il n'est guère possible de faire coexister «l'inspiration» et «la présence de l'esprit» (soit le sang-froid) dans la scène de l'écriture, car l'un est pour l'autre l'envers d'une même pièce de monnaie. Là se trouve le point névralgique du concept poétique. Tout cela montre que ce que Ponge appelle «pensée» relève des «sujets qui nous obligent à oublier notre conscience, et notre science», autrement dit des «sujets *impossibles* à propos desquels il nous faut tout réapprendre, tout reprendre à partir de zéro[42] ». Alors faut-il croire que le projet avancé par Ponge en 1941, celui de manifester la *pensée*, a été avorté ? Sans doute pas, car le concept de «bon style» semble trouver un certain écho au sein d'autres genres littéraires inventés par le «dernier» Ponge, «journal poétique» et «eugénie» surtout. Mais aborder ces inventions formelles, c'est déjà une autre histoire. Nous nous contentons de citer ici ces lignes assez transparentes que Ponge rédigerait une dizaine d'années plus tard : «Ce n'est pas l'ironie qui convient envers de tels artistes. Seuls les sophistes insensibles, incapables de création, appliqueront actuellement leur ironie, faute de mieux. / Notre attitude est plus difficile, plus profonde, nous devons assumer à la fois l'inspiration et les censures (ne pas choisir entre Horace et Artaud), être à la fois Pascal et Malherbe[43].» Quelle tâche «difficile» d'écrire en «artiste» !

(Doctorant de l'Université de Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

41）«Je lis Montaigne...», *NNR*, I, *OC*II, p. 1175.
42）*Pour un Malherbe*, *OC*II, p. 174.
43）«Joca Seria», *L'Atelier contemporain*, *OC*II, p. 618.