

2012

De l'aphonie à l'euphonie par le nettoyage : *Le Savon*, de Francis Ponge, ou la parole en quête d'euphorie

Janry Clavel

Originally published at : Mémoire de licence, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une œuvre ou d'une partie d'une œuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

Université de Lausanne
Faculté des Lettres
Section de Français
Mémoire de licence

Session d'hiver 2011

**De l'aphonie à l'euphonie par le nettoyage : *Le Savon*, de
Francis Ponge, ou la parole en quête d'euphorie**

Janry Clavel
Av. de Bel-Air 31
1814 La Tour-de-Peilz
Tél : +41 (0)79 363 03 99
Courriel : janry.clavel@bluewin.ch

Sous la direction de : M. Prof. Noël Cordonier

Arrivé au terme de ce mémoire, je remercie vivement M. Prof. Noël Cordonier pour sa disponibilité, sa confiance et ses grandes qualités humaines.

Je remercie également Sylvie pour sa patience et ses pertinentes relectures, pour sa lumineuse présence.

Sommaire

1	Introduction	5
2	Origine et nécessité du langage propre : genèse du nettoyage	12
2.1	Qu'est-ce que la parole ?	12
2.2	Contre les paroles	13
2.3	Laver la parole par elle-même : le frottage	14
2.4	Genèse du nettoyage	15
3	Elaboration du <i>Savon</i> : de la parole manifeste à la parole latente	18
3.1	Une des raisons du <i>Savon</i>	18
3.2	Entre dit et non-dit : le bafouillage	19
3.3	Du silence aux points de suspension	22
3.4	Aphonie	25
4	Aspects formels du <i>Savon</i> : les signaux graphiques du texte	27
4.1	Les bornes : « d'emblée »	27
4.2	Inclinaisons cursives : un pacte	29
4.2.1	Usages de l'italique	30
4.2.2	Brouillage énonciatif	31
4.2.3	Redistribution	32
4.2.4	Cacophonie	35
4.3	Majuscules	37
4.3.1	Le titre et les intertitres	38
4.3.2	La page 79	40
4.4	Les bornes : après le brouillage, « (...) ces dernières lignes »	42
5	Structure du <i>Savon</i> : le brouillage des genres pour l'élocution	45
5.1	Quel(s) genre(s) pour <i>Le Savon</i> ?	45
5.2	Glissements	47
5.3	Epuisement du pacte	49
5.4	La page 79, à nouveau	51
6	Mise en marche de la parole : du mouvement euphonique à l'autonomisation euphorique	54
6.1	Objet	54
6.2	Objet	57
6.3	Mise à feu	60
6.4	Une grille de lecture	62
7	Conclusion	65
8	Bibliographie	69

Brouillage n. m. Superposition à un signal radioélectrique (une émission de radio, etc.) de signaux différents qui le rendent inaudible.

Petit Larousse illustré

Serrez vos ceintures, fasten your seat belts.

Francis Ponge, (...) *entretien avec Serge Gavronsky*

1 Introduction

L'œuvre de Francis Ponge, pris dans sa globalité, présente un aspect protéiforme : celui de nombreux textes jalonnant une production étalée sur plus d'un demi-siècle et, pour certains d'entre eux, pouvant se trouver regroupés au sein d'une même publication, alors que des années séparent leur rédaction. D'emblée, l'impression dominante est celle d'une mosaïque textuelle foisonnante, d'une toile aux multiples connexions qu'il faut, pour tenter de l'appréhender, explorer méthodiquement. Celui qui souhaite saisir le fonctionnement d'une telle production et s'y retrouver devra effectuer, au sein de celle-ci, un va-et-vient continu. Ainsi, une connaissance globale de l'œuvre pongien est requise, non seulement pour sa compréhension générale, mais aussi pour l'analyse plus fine d'un texte en particulier.

Dans ce travail, nous nous proposons d'apporter un éclairage sur *Le Savon*, ouvrage qui, comme nous le verrons, représente une pièce charnière dans la production pongienne, bien que relativement peu abordée par les critiques.

Ponge commence à rédiger *Le Savon* en 1942, alors qu'il est inscrit au Parti communiste et sert d'agent de liaison dans la résistance pendant le second conflit

mondial. Lorsque, le 9 août 1943, il envoie à Albert Camus le « Prélude au Savon »¹, ce dernier manifeste quelque incompréhension face à « un excès d'ellipse »². Aujourd'hui, le lecteur néophyte peut se trouver pareillement désespéré et, dans ce cas, demandera des éclaircissements sur cette œuvre.

Le Savon est fascinant parce qu'apparemment hermétique : il semble se dérober, comme l'objet qu'il désigne, lorsqu'on tente de le toucher. Il échappe tant à la classification dans un genre particulier qu'à l'explication claire et univoque ; il fonctionne par la description détaillée de l'objet du nettoyage et recourt sans cesse à l'anthropomorphisme ; il est polysémique et utilise constamment la métaphore, ce qui autorise nombre d'analyses différentes ou opposées, dont chacune peut être tant validée qu'infirmée. Sa structure répétitive est le résultat d'une conception en strates textuelles multiples, assemblage de fragments qui se recourent et se répondent incessamment, conséquence d'une élaboration étalée sur vingt-trois ans. C'est une œuvre commençant et se terminant de manière abrupte et autoréflexive : *Le Savon*, par son incipit et son excipit, entre autres, renvoie à sa propre structure et, dans un mouvement souterrain que nous voulons explorer, s'exhibe dans une certaine mesure.

Terminé en 1965 et publié en 1967, *Le Savon* a de suite fait l'objet de quelques analyses que nous ne mentionnons pas ici³ ; nous préférons retenir les études qui nous ont éclairé dans notre parcours et à la suite desquelles nous tenterons d'amener un prolongement : sur l'occupation et la résistance lors de la Seconde Guerre mondiale, citons Higgins (1986) qui étudie la poésie conçue sous l'occupation et référant implicitement à cette période par un langage masqué ; dans sa suite logique, Rachlin (1998) aborde la thématique du *Savon* comme reflet de l'occultation du régime de Vichy dans la mémoire collective française ; enfin, Noudelmann (2000) prolonge les réflexions de Higgins et Rachlin en mettant l'accent sur la résolution de la culpabilité et la redistribution du souvenir. Bien que l'axe socio-historique nous soit précieux, dans la mesure où nous évoquerons les années d'élaboration du *Savon*, nous voulons privilégier une approche linguistique de l'ouvrage. Celle-ci se centrera sur l'étude minutieuse des dispositifs discursifs et

¹ Voir BEUGNOT, Bernard (dir.), *Francis Ponge, Œuvres complètes I, Chronologie*, NRF, Gallimard, 1999, p. LXVI

² *Ibid.*, p. LXVI

³ Nous les indiquons toutefois dans notre bibliographie.

métadiscursifs mis en œuvre par le signifiant, à savoir les signaux graphiques du texte.

Parmi d'autres travaux, relativement au domaine qui nous intéresse, nous retenons pour notre réflexion Derrida (1988) et son analyse de la relation entre le signe et la signature pongienne par le nom. Ensuite, Steinmetz (1986) exprime l'inachèvement et la transformation du signifié en signifiant tandis que, peu après, Collot (1991) explicite le dit pongien par le retour à l'étymologie des mots pour la réactivation d'un sens ancien et la « remotivation du signe linguistique »⁴ ; de plus, il dresse en fin de volume une précieuse chronologie des écrits de Ponge. Mentionnons aussi, sur la pratique de la répétition et de la réécriture, Bardèche (1999), qui montre très précisément de quelle manière les pratiques textuelles pongiennes engendrent le motif répétitif et l'autotextualité. Bellatorre (2002), quant à lui, étudie l'allégorie comme figure de la conciliation de l'hétérogène métatextuel puis, dans un article ultérieur (2004), prolonge sa propre réflexion sur le motif du décollage et de la lecture allégorique dans *Le Savon*. Enfin, citons Met (2004) qui, évoquant la « tension entre oralité et écriture », finit par conclure « que *Le Savon* (...), tout en constituant le foyer de la théâtralité et de l'oralité pongiennes, aura été marqué au sceau de leur effacement »⁵. Nous nous proposons de nous situer dans le prolongement de ces réflexions en axant notre analyse sur une dimension qui manque encore, selon nous, pour la lecture *du Savon*, à savoir une analyse détaillée du signe typographique, de la manifestation textuelle de la parole pongienne, qui permettrait d'explicitier ce qu'elle dissimule sans chercher toutefois à complètement l'effacer. En effet, nous posons l'hypothèse, nous distinguant en cela de Met, qu'il n'y a pas suppression de la parole, écrite ou orale, mais occultation et transformation de cette dernière, ce que laissent entrevoir les signaux graphiques du texte.

Une étude (micro)textuelle, une analyse qui, à la suite des approches génétique et intertextuelle de l'œuvre pongien, aborderait précisément la structuration des blancs et des signes typographiques (tant les lettres que les signes de ponctuation) fait défaut. Nous désirons aborder *Le Savon* selon cet angle d'attaque, à savoir par l'analyse concrète du signifiant ; nous explorerons certains passages qui nous

⁴ COLLOT, Michel, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991, p. 158

⁵ MET, Philippe, *Entre théâtralité et oralité : Ponge ou la (mise en) scène de l'écriture*, in GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Ponge Résolument*, ENS Editions, 2004, p. 114

paraissent révélateurs et tenterons de décortiquer ce que la superficialité du texte montre puis, comme l'on pèle une orange, nous ôterons une (petite) partie de son écorce pour observer sa chair, elle-même divisée en cloisons.

Ainsi, nous proposons d'aborder *Le Savon* par le brouillage énonciatif et discursif qui le parcourt de part en part. Pour ce faire, nous resterons constamment sur un entre-deux, en équilibre entre le dit et le non-dit, que draine une perturbation continue et souterraine. Le brouillage sera notre fil rouge tout au long de cette étude ; il nous permettra d'appréhender ce texte et, peut-être, dans une certaine mesure, de le saisir. Après avoir posé les étapes de la genèse du *Savon* par l'évocation du désir pongien de nettoyer puis par une contextualisation nécessaire à la compréhension du texte, nous voulons nous demander, dans un premier temps, dans quelle mesure les marques textuelles et le dispositif graphique participent d'un brouillage énonciatif ouvrant sur le latent ; puis, dans un second mouvement, nous nous questionnerons sur le fonctionnement de ce flou : en quoi éclaire-t-il autrement ce qui relève du manifeste ? Enfin, puisque cela est évoqué dans l'un des appendices, et bien que nous ne prétendions posséder les « clés » du *Savon*, nous proposerons une grille globale et schématique, quant à notre compréhension de cette œuvre tant trouble que troublante.

Pour une question de clarté dans nos références, nous donnons les indications suivantes sur le corpus : le présent travail s'articule autour du seul *Savon*, dans son édition Gallimard⁶ ; nous désirons ainsi rester au plus près du dispositif voulu par Francis Ponge lors de la publication de 1967⁷.

Notre travail se déclinera de la manière suivante : il nous a paru évident qu'il était nécessaire d'apposer les jalons chronologiques requis pour étayer, puis ancrer notre propos ; ceux-ci parcourront, après la présente introduction, le deuxième chapitre, dans la mesure où il sera question de l'origine d'une volonté de nettoyage. En effet, les écrits de Francis Ponge, très tôt, sont marqués par l'obsession du langage altéré que seul un lavage en profondeur permettrait

⁶ PONGE, Francis, *Le Savon*, Gallimard, 1967 ; dorénavant, nous adopterons l'italique (*Le Savon*) pour désigner l'œuvre éponyme de Francis Ponge, que nous distinguerons de l'objet commun (le savon), écrit en style normal sans majuscules, et du titre (LE SAVON), écrit en majuscules.

⁷ Nous ne prenons pas appui sur l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, car celle-ci ne respecte pas vraiment la pagination voulue par Francis Ponge ; de plus, elle ajoute un appendice VI, entre autres, qui n'a volontairement pas été inséré dans l'édition Gallimard ; pour de plus amples détails, voir BEUGNOT, Bernard (dir.), *Francis Ponge, Œuvres complètes II*, NRF, Gallimard, 2002, p. 355-421.

d'assainir ; contre les mots « sales » surgit peu à peu un désir de purification. Celui-ci s'obtient par une sorte de « frottement » textuel que nous tenterons d'explicitier en abordant brièvement quelques textes antérieurs au *Savon*. Il s'agira de dialoguer avec ces derniers, en gardant en filigrane le rapport étroit que Francis Ponge entretient avec les paroles, thème qui traverse toute son œuvre. La prise de parole, chez Ponge, étant une réaction résultant d'un état de fait contre lequel il s'agit de s'élever, comment l'acte de parler s'opère-t-il, et dans quelle mesure, de quelle manière est-il révélateur/générateur du *Savon* ?

Dans le troisième chapitre, nous aborderons le contexte socio-historique relatif à l'élaboration du *Savon*. En effet, « *les premières notes* » que Francis Ponge a rédigées sur *Le Savon* ont été « *jetées sur le papier en avril 1942, à Roanne (...)* »⁸. Le poids de l'occupation allemande traverse tout le texte et, bien que la volonté de nettoyage chez Ponge précède de beaucoup le *Savon*, l'élément déclencheur, clairement revendiqué, est celui d'un manque, celui de l'objet savon. Comment Ponge a-t-il, à un moment précis de son existence et de l'histoire des hommes, tenté de créer de toutes pièces, par la parole, un objet commun, de fabrication humaine ? Dans quelle mesure cet objet serait-il déterminé par les circonstances socio-historiques de son élaboration et, surtout, de quelle manière organise-t-il un discours sous-jacent à propos de ces mêmes circonstances ?

Une fois le contexte de la Seconde Guerre mondiale posé, le quatrième chapitre explorera la forme du *Savon* qui, dès le « DÉBUT DU LIVRE »⁹, à savoir sa borne inaugurale, passe avec le lecteur une sorte de contrat lui proposant une invitation au décodage du code typographique utilisé, l'italique. Bien que Ponge affectionne les commentaires à la fois sur ses propres œuvres et au sein de celles-ci, il nous est apparu que l'utilisation de l'italique dans *Le Savon* ne relève pas seulement du seul commentaire, mais fait partie d'un dispositif discursif en mosaïque plus large et permet d'explicitier les modalités d'un pacte de lecture particulier. Comment la disposition des passages en italiques révèle-t-elle le contenu d'un texte¹⁰ dont la structure en strates est fermée par des bornes écrites en majuscules ? De plus, relativement à ces dernières, ce chapitre central de notre travail traitera du titre et

⁸ *Le Savon*, op. cit., p. 15. L'italique est de Ponge.

⁹ *Ibid.*, p. 7. Nous laissons les majuscules, présentes dans le texte.

¹⁰ Par « texte » nous entendons la suite de mots écrits entre la page de titre et la table des matières, à différencier du « livre » qui désigne le volume en tant que support matériel dudit texte.

des intertitres qui jalonnent *Le Savon* et participent de son architecture générale ; nous nous demanderons de quelle manière l'utilisation des majuscules, après le brouillage énonciatif généré par l'italique, est révélatrice de l'ensemble. Nous citerons en outre une page, intégralement écrite en majuscules, dont le caractère particulier éclairera notre réflexion par la suite. Enfin, nous terminerons ce chapitre sur l'aspect circulaire du *Savon*, en revenant sur sa borne finale et en nous posant la question de son statut.

Le cinquième chapitre, quant à lui, traitera du genre à proprement parler : les nombreuses incursions du texte dans l'un ou l'autre genre, qu'il s'agisse du proème, de la transcription d'une pièce radiophonique, d'un journal, d'un fragment de roman ou même de modèles musicaux comme le prélude et la fugue, sont à mettre en parallèle avec le nettoyage de la parole effectué par *Le Savon* ; en effet, chaque pacte semble se dissoudre comme l'objet dont il est question dans un mouvement plus vaste, circulaire. Nous nous demanderons de quelle manière s'opère ce glissement, et nous expliciterons la charnière du brouillage textuel par un retour sur la page en majuscules, car celle-ci se trouve significative, relativement au jeu du *Savon* avec lui-même et à sa nature formelle. Il conviendra alors de l'inscrire dans l'ensemble du texte et d'expliquer la réponse qu'elle semble donner quant aux différents pactes de lecture établis.

Un sixième et dernier chapitre abordera la notion d'« objeu » et, surtout, son passage à l'« objoie », dont c'est la première apparition dans l'œuvre pongien. Nous nous demanderons comment l'« exercice » du *Savon*, à savoir sa lecture, réalise le nettoyage, et de quelle manière la parole, une fois nettoyée, libérée de ce qu'elle avait de sale, peut se manifester de manière incessante. *Le Savon*, grâce à une volubilité langagière retrouvée, devient bavard et propose finalement son autonomisation, par la mise « en orbite »¹¹. Le texte, après avoir donné une grille de compréhension – invitant par la même occasion à une nouvelle lecture – qu'il conviendra d'expliquer, affirme son dispositif « bouclé »¹² et peut prendre fin dans une stratégie renvoyant à son propre incipit. Dans la mesure où les dernières pages sont révélatrices de l'ensemble, comment la parole pongienne se trouve-t-

¹¹ *Le Savon*, p. 128

¹² *Ibid.*

elle subordonnée à un mouvement plus vaste qui parcourt et éclaire *Le Savon* tout entier ?

Pour terminer, nous tenterons de formuler une synthèse en répondant aux questions que nous avons implicitement introduites dans le titre : par quelle sorte de brouillage *Le Savon* passe-t-il de l'aphonie à l'euphonie, c'est-à-dire du silence à une parole « de liaison » cherchant l'agrément phonique, et dans quelle mesure ce mouvement charnière, qui mène au nettoyage, est-il significatif de l'œuvre pongien en général ? Comment la parole, à travers les voix qui se manifestent dans le texte selon différents modes, peut-elle être en quête d'un mouvement – celui, mécanique, de deux pièces qui ont assez de « jeu » pour être mobiles mais pas suffisamment pour gripper ou grincer – dont la finalité serait la recherche d'une autonomie euphorique ?

2 Origine et nécessité du langage propre : genèse du nettoyage

2.1 Qu'est-ce que la parole ?

De suite, il convient de clarifier un point capital : la parole. Puisque, dans la mosaïque pongienne, il est abondamment question du *parler*, commençons par apporter une définition (que nous tirons de l'adresse faite au lecteur au début du *Savon*) à laquelle nous nous tiendrons par la suite :

*Je suis en train d'écrire ces premières lignes. Je n'en suis pas plus loin que vous. Je ne suis pas plus avancé que vous. Nous allons avancer, nous avançons déjà, ensemble ; vous écoutant, moi parlant (...)*¹³.

Le « je » de ces lignes que, faute de mieux, nous appellerons pour l'instant « narrateur », se met dans une situation de scripteur que le verbe « écrire » affirme ; la proximité qu'il postule par son activité d'écriture avec celle du lecteur est liée par les participes présents « écoutant » et « parlant », qui eux expriment une simulation de situation orale d'énonciation : le narrateur *parle* et le lecteur *écoute* simultanément. De cette adéquation ressort une possible confusion : le narrateur s'exprime oralement par l'écriture et le lecteur entend par la lecture. La parole se confond avec l'écrit qui en est la transcription sous forme de signes typographiques. Par conséquent, la parole, dans sa conception pongienne, à notre sens, sera désormais définie comme suit : il s'agit, dans *Le Savon*, de tout acte d'énonciation émis sous forme de signes typographiques, pris en charge par une instance narrative (le narrateur) qui s'exprime à la première personne.

¹³ *Ibid.*, p. 9. Nous respectons l'usage de l'italique voulu par Ponge.

2.2 Contre les paroles

Bien avant *Le Savon*, à savoir dès 1929-1930¹⁴, il est possible de trouver dans les textes pongiens des traces de colère et de révolte contre le parler, contre les paroles :

N'en déplaise aux paroles elles-mêmes, étant donné les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire, mais même à parler¹⁵.

Nous réitérons la remarque sur la confusion entre parler et écrire puisque, selon nous, « à parler » est à prendre sous forme d'expression écrite. Par contre, « se décider (...) à écrire » n'est pas forcément *parler* au sens où nous l'avons défini ci-avant : écrire, c'est coucher des lettres sur du papier ou tout autre support, mais ce n'est pas obligatoirement exprimer quelque chose. Ecrire, au sens pongien du terme, ce peut être tant s'exprimer que ne rien dire, alors que parler, c'est s'exprimer, que ce soit par l'écrit ou par l'oral. La parole, qui se manifeste sous forme d'expression écrite, est souillée par les mauvaises habitudes qu'ont prises des « bouches » sales, qui sont ici à considérer comme les vecteurs de la transmission des paroles, non comme organes permettant la prononciation et la diction. Ces dernières sont infectées ; en effet, le participe passé du verbe « contracter » ne doit pas tromper : les paroles sales sont assimilées à une maladie qu'il faut se décider à éradiquer, de laquelle on doit guérir. De cet impératif naît la pratique de l'écriture au sens (comme nous l'avons précisé ci-avant) de s'exprimer par elle :

Une seule issue : parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la honte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y défigurent. Il n'y a point d'autre raison d'écrire¹⁶.

Celui qui parle se trouve pris dans le piège de l'infection généralisée qui caractérise les paroles ; l'unique voie de salut est, pour s'en sortir, d'utiliser les propres armes

¹⁴ L'extrait qui suit est daté de ces deux années.

¹⁵ PONGE, Francis, *Proèmes, Des raisons d'écrire*, in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 196

¹⁶ *Ibid.*, p. 197

de l'infection. Ponge combat avec celles de son adversaire en « parl[ant] contre les paroles », plus précisément en s'exprimant par l'écriture contre l'expression défigurée, infectée, malade qu'est la parole.

Selon cette même idée, dans *Les écuries d'Augias*, il compare son travail à celui « des peintres qui n'auraient (...) pour (...) leurs pinceaux qu'un même immense pot où depuis la nuit des temps tous auraient eu à délayer leurs couleurs »¹⁷ ; le pinceau étant remplacé par la plume et le pot par la parole, il s'agit de tremper l'outil dans une eau devenue infecte. L'obligation d'utiliser un matériau sale pour en extraire un substrat de propreté transparait encore dans un passage plus connu du même texte : « il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin (...) »¹⁸. La métaphore de la réalisation picturale avec un matériau abject doit nous rappeler que, dans sa conception pongienne, écrire c'est, après avoir « puriné » à l'aide des paroles, récupérer avec la fange qui en résulte.

2.3 Laver la parole par elle-même : le frottage

A l'image de l'enfant très impoli qui vient de laisser passer un juron et dont on s'apprête, pour laver le mot sale, à passer la bouche au savon, Francis Ponge va s'atteler à laver les paroles et, comme pour l'enfant, il s'agit de nettoyer, de purger la langue (l'organe et l'idiome) de ce qu'il y a de mauvais, d'extirper ce qui est malpropre par une purification. Le nettoyage enlève taches, crasse et infection pour obtenir de la parole qu'elle soit claire, exempte de défauts et d'impuretés. En ce sens, le choix d'un objet aussi commun que le savon, comme prétexte à l'expression écrite du lavage, semble aller de soi ; Ponge explicitera cette décision dans une interview avec Serge Gavronsky après la publication du *Savon* :

Il y a (...) un rapport évident avec l'idée de purification, et l'idée qu'on n'arrive pas à la pureté, à l'idéal de la pureté, si l'on ne tient pas en main un petit objet, et si on ne le fait pas mousser, si on ne lui fait pas exprimer sa qualité par la parole¹⁹.

¹⁷ PONGE, Francis, *Proèmes, Les écuries d'Augias*, in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 192

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ PONGE, Francis, *La voix de Ponge, entretien avec Serge Gavronsky*, in *Po&sie*, n° 61, 1992, p. 20

La purification est une idée, un idéal auquel il s'agit d'arriver ; pour effectuer ce nettoyage, le narrateur fait parler l'objet muet. Ce dernier, par anthropomorphisme, *exprime* ses caractéristiques grâce à l'élocution, qui est elle-même rendue par le texte. Pour cela, le lecteur du *Savon* est convié à un petit exercice de gymnastique mentale que nous allons tenter d'explicitier : Ponge, notamment dans *Le parti pris des choses*²⁰, s'est attelé à décrire les objets pour en donner une définition la plus nette possible, définition qui se trouve remplie des traces de subjectivité inhérentes au prisme que constitue la vision du narrateur et, pour saisir le fonctionnement du *Savon*, à notre avis, nous devons nous revêtir, en tant que lecteur, des mêmes lunettes que lui. Il faut accepter²¹ la mise en parallèle entre l'expression par la parole écrite et l'image du « petit objet » que l'on « tient (...) en mains » et que l'on « fait (...) mousser », mise en parallèle dont résulte une métaphore qui permet de donner la parole à l'objet. La génération de mousse et l'émission de bulles sont comparables aux phylactères de la bande dessinée : c'est en le frottant que le savon se met à parler.

Il s'agit de purification de la parole par elle-même (par son propre exercice), à travers l'élocution virtuelle que le narrateur donne temporairement à l'objet savon par le frottement.

2.4 Genèse du nettoyage

Après avoir examiné le galet, dans *Le parti pris des choses*²², Francis Ponge s'attèle au savon, ce qui représente le passage de la pierre²³, objet de forme et consistance analogue mais différent quant à son usure au contact de l'eau, à un objet de fabrication humaine, auquel il peut, de ce fait, prêter des qualités anthropomorphiques : « le savon est une sorte de pierre, mais pas naturelle :

²⁰ PONGE, Francis, *Le parti pris des choses*, in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 13-69

²¹ Voir à ce propos FARASSE, Gérard, *La métaphore traversée*, in *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces, les mots et les choses*, (ouvrage collectif), Ellipses, Paris, 1988, p. 66-79

²² Op. cit., in *Œuvres complètes I*, p. 13-69

²³ Concernant le motif de la pierre dans l'œuvre de Francis Ponge, voir TCHOLAKIAN, Marie-Thérèse, *La pierre dans la poésie de Ponge*, in *Etudes françaises*, vol. 25, n° 1, 1989, p. 89-113

sensible, susceptible, compliquée »²⁴. De plus, comme nous l'avons remarqué ci-avant, il donne à cet objet, grâce à la métaphore, la capacité de parler. Cet aspect n'est pas sans lien avec la situation qui était celle de Ponge à un moment donné lors de l'élaboration du *Savon*.

Nous nous permettons à ce stade un lien avec la vie de l'auteur, important dans la mesure où *Le Savon* renvoie constamment à sa propre élaboration et, de ce fait, imbrique étroitement les faits biographiques et le dispositif textuel. La marge entre auteur et narrateur, dans *Le Savon*, est aussi mince que floue²⁵.

Francis Ponge a été « recalé » deux fois à un examen oral car il est resté totalement muet, une première fois en mars 1918, la seconde en octobre 1919²⁶. Ce n'est qu'en 1947 qu'il tente pour la première fois l'exercice de la conférence donnée en public : en janvier de cette même année²⁷, il effectue la « tentative orale », qui devait à l'origine être une présentation du *Savon*. Toutefois, après avoir procédé à un essai chez lui, dans son appartement, en présence d'amis, et celui-ci n'ayant pas été concluant, il décide de lire devant public un autre texte²⁸. Symboliquement, *Le Savon* est à l'origine de la prise de parole de son auteur ; non seulement le texte exprime le *dire* pongien, mais en plus il est le vecteur d'un passage du silence au discours (symbolique lui aussi, car non réalisé dans les faits).

Enfin, dix-huit ans plus tard, soit en juin 1965²⁹, c'est encore une lecture publique du *Savon*, à la radio cette fois-ci, qui pousse son auteur à retravailler le texte et à l'achever pour finalement le publier en janvier 1967. La simulation d'une émission radiophonique dans laquelle, au début du *Savon*, le narrateur désigné comme « *speaker allemand* »³⁰ prend la parole n'est pas fortuite : une seconde fois c'est une intervention orale qui précipite l'élaboration du *Savon* et, conséquemment, sa publication.

La genèse d'une volonté de nettoyage est bien antérieure à sa réalisation textuelle, sa cristallisation au sein du *Savon*. L'impossibilité de parler « proprement » laisse Ponge silencieux ; suite à ce mutisme volontaire, aveu d'impuissance face à la

²⁴ *Le Savon*, p. 20

²⁵ Voir *Ibid.*, p. 59. Le nom de l'auteur y est cité et mis en relation avec le narrateur.

²⁶ Voir *Œuvres complètes I, Chronologie*, op. cit., p. LIV

²⁷ *Ibid.*, p. LXXI

²⁸ Voir *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1505

²⁹ *Ibid.*, p. XXXIII

³⁰ *Le Savon*, p. 9

saleté du langage, il décide quand même de s'exprimer, seul moyen de réagir. La prise de parole est d'abord le passage, si l'on peut dire, du muet au parlant qui, suite à la « tentative orale », se trouve matérialisé et fixé sous forme de texte. C'est ensuite la décision de s'élever face au parler « sale » et c'est encore le « savonnage » qui en résulte dans un but purificateur. Ainsi, l'acte de parler est révélateur du *Savon* dans la mesure où ce dernier constitue l'objet idéal quant à la réalisation du nettoyage, et il en devient le générateur puisque le texte n'aurait peut-être jamais vu le jour, dans sa forme imprimée, si Ponge n'avait pas désiré passer du silence à la parole en donnant cette dernière, métaphoriquement, à l'objet même qui doit se charger de l'exécution.

3 Elaboration du *Savon* : de la parole manifeste à la parole latente

3.1 Une des raisons du *Savon*

Nous avons sciemment terminé le précédent chapitre sur le substantif « exécution » car il permet une équivoque : à la fois réalisation et mise à mort. Réalisation du nettoyage par la parole et, lorsqu'elle est altérée, sa propre mise à mort par elle-même. Nous reviendrons plus longuement sur ce motif au chapitre 3.4, qui traitera de l'aphonie.

Le substantif du chapitre précédent, surtout, nous permet de glisser sur la période sombre durant laquelle Francis Ponge a commencé à rédiger *Le Savon*, élément incontournable dans notre réflexion, vu que tout le texte en est traversé, de manière plus ou moins masquée, camouflée. En effet, de nombreux passages ont été écrits pendant l'occupation allemande, période de restrictions en matière de produits de première nécessité, dont l'une concernait le savon. C'est ce manque qui, pour Francis Ponge, a été « *peut-être (...) une des raisons, inconsciente, de ce qu'il [lui] faut bien appeler [son] inspiration du savon* »³¹. Ils avaient bien, sa famille et lui, de quoi se laver, mais « *le savon, le vrai savon, en particulier, [leur] manquait. [Ils n'avaient] que de mauvais ersätze – qui ne moussaient pas du tout* »³².

Arrêtons-nous sur le mot « ersätze », substantif pluriel qui concentre en lui une double erreur : en allemand, il prend la majuscule ; en français, il est invariable. Or il respecte ici le pluriel allemand mais n'a pas de majuscule. Il n'est question de gloser ni sur l'éventualité d'une erreur de Francis Ponge, ni sur une ironie délibérée de sa part, mais de pointer le doigt sur un mot qui, par son statut ambigu (ni « Ersätze » ni « ersatz »), balance entre deux pôles. Nous verrons plus loin que *Le Savon*, lui aussi, penche alternativement d'un côté ou de l'autre, dans une parole qui oscille entre dire et suggérer, entre le clair et l'implicite.

³¹ *Ibid.*, p. 15. Nous respectons l'usage de l'italique voulu par Ponge.

³² *Ibid.* Même remarque que ci-dessus.

Le second point important, relativement à l'ersatz³³, est la signification qu'il revêt : nous le définissons, selon le sens qui nous semble le plus commun, comme une chose qui en remplace une autre, parce que cette dernière manque ou est perdue ; l'ersatz est un substitut, un succédané, une copie ou une imitation. Selon le Larousse, c'est un « produit de remplacement de moindre qualité »³⁴. Nous avons montré précédemment le lien entre la parole et son lavage : le parler « sale », à l'image du savon de piètre qualité dont Ponge a dû se contenter pendant la guerre, est également un succédané, une imitation terne et malpropre du parler idéal, pur. L'image de l'ersatz « *qui ne moussai[t] pas du tout* »³⁵ est donc doublement pertinente : *Le Savon* est à la fois objet pur et réalisateur du nettoyage ; par conséquent, « *le vrai savon* » – ni succédané ni imitation – se chargera de faire « mousser » les paroles.

3.2 Entre dit et non-dit : le bafouillage

Relativement au balancement que nous avons mis en évidence ci-dessus par le substantif erroné « ersätze », évoquons la nécessité d'une parole cachée dans un contexte particulier. Lorsque Ponge entreprend la rédaction de son *Savon*, en avril 1942, soit entre sept et huit mois avant l'entrée des Allemands en zone libre³⁶, il est « agent de liaison dans la Résistance, [il] héberge des agents du Front national communiste »³⁷. Par son activité de résistant, en sous-main, Ponge est contraint à une double existence : celle, visible et respectable, de l'honnête homme avec femme et enfant, travaillant dans un cabinet d'assurances³⁸, et celle, dangereuse, qui pour sa survie doit demeurer dissimulée. *Le Savon* porte les marques de ce double jeu explicité par Ian Higgins dans son article *Crevette, platane et France*³⁹ ; en effet, selon lui, « la Poésie de contrebande comporte un thème superficiel, qui permet de passer la censure, et un autre, implicite, dissimulé, décelable par le

³³ Nous adoptons l'orthographe française.

³⁴ *Petit Larousse illustré 1989*, Librairie Larousse, Paris, 1988, p. 385

³⁵ *Le Savon*, p. 15. Nous respectons l'usage de l'italique voulu par Ponge.

³⁶ Voir *Œuvres complètes I*, op. cit., p. LXV

³⁷ *Ibid.*, p. LXIV

³⁸ *Ibid.*

³⁹ HIGGINS, Ian, *Crevette, platane et France : La poésie de Résistance de Ponge*, (trad. GUILLET Mireille), in GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Francis Ponge*, Cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p. 342-357

lecteur averti et intéressé »⁴⁰. Le langage codé, explicité par Higgins à travers l'analyse d'un poème, élaboré en raison de la nécessité du secret face à l'occupant, relève donc du double jeu : il est caractérisé par la coprésence du texte et de son pendant souterrain, très différent.

Le Savon dit et ne dit pas, il hésite ; entre la parole et la non-parole se situe le bredouillage ou, plus exactement, le « bafouillage » du *Savon* :

(...) Un certain bafouillage est de mise, s'agissant du savon, touchant le savon. Il y a plus à bafouiller qu'à dire touchant le savon. Et il ne faut pas s'en inquiéter (...). L'on peut, l'on doit bafouiller. Bafouiller, qu'est-ce à dire ? Se ridiculiser un peu, ridiculiser un peu les paroles. Mais tenant toujours le savon en mains. Puis, le reposant sur sa soucoupe, interrompre l'exercice par une catastrophe d'eau simple (un tour de robinet, un paragraphe suffit).

Et voici ce qui est merveilleux, c'est qu'on en sort les mains plus propres, les mains plus pures⁴¹.

Celui qui bafouille est gêné ; il exprime sans expliciter, quitte à se « ridiculiser » un peu, mais au moins il exerce la parole, il parle tout en cachant et, par ces hésitations, se purifie quand même en affichant une innocence superficielle. *Le Savon* participe de cette stratégie lorsque le narrateur affirme qu'« il ne s'agit que du savon et de se laver les mains »⁴², dans une prose apparemment inoffensive, tandis que, bien avant, dans un passage intitulé « THÈME DU SAVON », daté du 8 juillet 1944⁴³, il dit de l'objet qu'il regarde :

Observons-le dans le milieu aquatique. Il y montre aussitôt une sorte d'agitation pudique. Il circule, fuit, fait mille manières, s'enrobe de voiles et finalement préfère se dissoudre, rendre l'âme et rendre le corps plutôt que de se laisser tripoter, rouler unilatéralement par les eaux.

Dirons-nous qu'il y mène une existence dissolue ? Sans doute... Mais cela peut être compris, aussi bien, comme une sorte de dignité particulière.

Les eaux en sont, d'ailleurs, fort impressionnées, troublées, très sérieusement punies. Elles ne se débarrassent pas facilement des traces de leur crime. Ne parviennent à s'en débarrasser que grâce à un afflux considérable de renforts, qu'en faisant appel à la quantité⁴⁴.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 354

⁴¹ *Le Savon*, p. 33-34

⁴² *Ibid.*, p. 106

⁴³ *Ibid.*, p. 51

⁴⁴ *Ibid.*, p. 54-55

A première vue il s'agit de la description, anthropomorphique bien sûr, d'un objet par la voix du narrateur, par sa parole apparemment inoffensive. Le savon dont il est question ici évolue dans l'élément liquide, tel un être aquatique en son milieu naturel ; mais il s'y dissout. L'effet résultant de cette dissolution est le trouble des eaux, comme lorsque l'on agite un pied dans la vase : celle-ci se mélange à l'eau qui se rembrunit. Seul enfin l'ajout d'une quantité importante de liquide lui rend sa limpidité. Cependant, revenons sur le participe passé « troublées » : il fonctionne évidemment doublement, désignant d'une part les particules en suspension dans le milieu aquatique et, d'autre part, par anthropomorphisme, l'agitation de l'âme. Quelle est-elle ? Le savon est « agité » comme un animal affolé ; il « circule » et « fuit » ; il « rend l'âme et (...) le corps » ; en un mot, il meurt. Le coupable est en fait multiple : ce sont les eaux qui, bien qu' « impressionnées » et « punies », ont commis un « crime » dont seuls les « renforts », la « quantité » permettent d'en supprimer les traces. Et les images de fuites, de déportations, de meurtres et d'exterminations de masse affluent. Sous couvert d'eau et de savon se cache l'indicible, pointe l'holocauste. Sur le thème du savon comme métaphore de sa fabrication par les nazis avec les graisses humaines, nous renvoyons à l'article de François Noudelmann, *La chair du savon*⁴⁵. On pourra toujours objecter un possible anachronisme : Ponge « ne pouvait penser à cette nature du savon (...) en 1942 »⁴⁶ ; cependant, comme le relève Noudelmann, il était actif dans la résistance et, par conséquent, a vraisemblablement perçu des rumeurs sur les camps de concentration dans les années d'occupation... Qu'importe : lors de la rédaction des derniers passages, notamment les appendices, vers 1965, « ce dont on fit du savon »⁴⁷ pendant la guerre est connu. Le passage que nous citons ci-dessous peut aller dans ce sens (et ne pas être uniquement la métaphore de la fabrication du *Savon*, mais aussi celle du savon), si l'on remplace les « éléments premiers » par « matière humaine » et si l'on prend particulièrement garde au participe passé du verbe « dessiller », à savoir « être amené à voir ce que l'on veut ignorer » :

⁴⁵ NOUDELMMANN, François, *La chair du savon*, in BARBERGER, Nathalie, NOUDELMMANN, François, SCEPI, Henri (dir.), in *Francis Ponge, Matière, Matériau, Matérialisme*, La Licorne, Poitiers, 2000, p. 77-87

⁴⁶ *Ibid.*, p. 83

⁴⁷ DERRIDA, Jacques, *Déplier Ponge, Entretien avec Gérard Farasse*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 96

Lorsque, par extraordinaire, il arrive que de tels objets [de fabrication humaine] nous manquent, deviennent « introuvables », nous voilà saisis d'un vif sentiment de surprise et de frustration, qui, en quelque façon, nous déséquilibre. Moralement (c'est-à-dire : pratiquement), nous nous trouvons acculés à un choix. Nous pouvons décider d'apprendre soit à nous passer d'eux, soit à les fabriquer nous-mêmes à partir de zéro, c'est-à-dire, en fait, à partir des éléments premiers qui se trouvent à notre disposition. De toute façon, nous nous trouvons, à leur égard, dessillés : nous les voyons enfin, au lieu, purement et simplement, de les utiliser⁴⁸.

L'objet de notre travail n'étant pas de mettre en évidence de manière exhaustive les liens que le texte entretient avec l'histoire, nous n'approfondirons pas plus avant cet aspect, qui a déjà été étudié par Ian Higgins, cité ci-dessus, et par Nathalie Rachlin qui, dans son article *Francis Ponge, « Le Savon », and the Occupation*⁴⁹, en parlant de « repression of Occupation memories »⁵⁰, fait ressortir les liens entre *Le Savon* et l'amnésie générale de la France de l'après-guerre concernant le régime de Vichy.

Notre projet étant de nous atteler au texte lui-même, dans le détail, en nous concentrant sur le fil rouge qui nous guide, à savoir le brouillage de la parole, nous ne prendrons en compte le contexte historique particulier, dans lequel le texte est ancré, que dans la mesure où il ouvre une perspective enrichissant notre compréhension du fonctionnement du *Savon*, des dispositifs discursifs qu'il met en œuvre.

3.3 Du silence aux points de suspension

Connaître mais ne pas dire : il n'y a pas amnésie, mais rétention d'information. L'analyse détaillée du texte, de son contenu et ses silences, nous a conduit à mettre en évidence qu'il y a un savoir enfoui, et que celui-ci, pour différentes raisons, ne peut être formulé autrement que par la métaphore et l'anthropomorphisation de l'objet ; la parole est figée, elle en cache une autre, souterraine. Pour mieux l'observer, il s'agit de rester au plus près du texte et de rendre compte des

⁴⁸ *Le Savon*, p. 123. Ce passage est daté du 2 janvier 1965.

⁴⁹ RACHLIN, Nathalie, *Francis Ponge, « Le Savon » and the Occupation*, in *Sub-Stance* n° 87, 1998, p. 85-106

⁵⁰ *Ibid.*, p. 96

dispositifs mis en œuvre pour caractériser le passage du dit au non-dit, de la parole au silence, là où le discours semble disparaître dans ses propres souterrains :

Faut-il parler des événements ou des spectacles pour le moins désagréables que nous avons été obligés de supporter depuis que nous sommes au monde. J'en éprouve quelque scrupule. Bien qu'à la vérité je pense qu'à aucune époque il n'en ait pu se trouver de plus effroyables, de plus éprouvants pour la sensibilité.

.....
(En faire un petit développement).....

Mais peut-être, à bien considérer les choses, tout cela n'est-il pas plus grave qu'une simple maladie, – ou que le sentiment simplement de la condition humaine⁵¹.

Les « événements » et « spectacles » qualifiés de « désagréables » et « éprouvants pour la sensibilité » ne sont aisément compréhensibles qu'en regard de la date apposée au-dessus du fragment : « du 17 au 22 juillet 1946 »⁵². Ils ne peuvent que renvoyer à la guerre et à ses atrocités, même s'ils ne parlent pas clairement d'un tel contexte. Au lendemain du conflit mondial de 1939-1945, Ponge ne peut se résoudre à dissimuler, mais il ne dit pas non plus ; et l'implicite que renferment les trois premières lignes de texte devient, grâce aux points de suspension qui suivent, un silence. C'est la disparition de la phrase, du mot, de la lettre, en tant que signes typographiques, vecteurs de la parole. L'amnésie de Ponge, volontaire ou non, est transcrite par le signifiant (nous ne disons pas : « par sa disparition », car nous considérons que même le point est de l'ordre du signifiant ; il y a toujours présence de caractères typographiques). En effet, les nombreux points mettent le discours « en suspension », en pause ; ils ne disent objectivement rien en eux-mêmes mais, en regard des passages qui les entourent, ils se trouvent chargés de ce que Philippe Met appelle « cette part de non-dit assourdissant, cette auto-censure ostensible (...) »⁵³. Seul le contexte permet d'explicitier ces points ; il se trouve être effroyablement *bruyant* ; passons sur ce *bruit* qui résonne de cris de souffrance, de hurlements de douleur, bâillonnés, étouffés par les lignes suspensives, et *écoutons* plutôt un instant ces dernières : elles ne disent rien d'autre qu'une absence, celle

⁵¹ *Le Savon*, p. 60-61

⁵² *Ibid.*, p. 59

⁵³ MET, Philippe, *Le Savon, Notice*, in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1506

du son. Il y a une disparition du discours textuel, mais les points marquent toujours la présence d'un narrateur qui, étant bien *là* typographiquement, semble être devenu aphone.

Quant à la parenthèse, il en émerge un léger murmure, îlot textuel isolé, trace de la voix enrouée du narrateur qui, à première vue, pense revenir sur le sujet sans directement le nommer. Le pronom personnel « en » est problématique : se réfère-t-il aux « événements » et « spectacles », comme le sens commun le suggère, ou reprend-il ce que cachent les points de suspension ? Dernière possibilité (avec Ponge, tout est possible) : il se rapporte aux points de suspension eux-mêmes. Selon cette hypothèse, il ne « manque » pas de texte à la place des pointillés, puisqu'ils participent eux-mêmes du « développement », qui est celui du non-dit. A première vue, leur présence suggère une incomplétude textuelle suggérant un sous-texte caché, tel un palimpseste qu'il s'agirait de découvrir, mais il apparaît pour le moins étonnant que Ponge ait sciemment laissé un « vide » dans une œuvre qu'il a publiée. Celui-ci n'est pas non plus le fait d'un manuscrit publié « en l'état », c'est-à-dire à un certain niveau d'achèvement, comme Ponge le fera plus tard pour d'autres textes⁵⁴. De plus, comment un écrivain qui accorde une telle importance à la disposition typographique (majuscules, italique, agencement des paragraphes, nous y reviendrons plus loin) peut-il ne pas avoir réfléchi et délibérément voulu cette mise en page ?

Selon nous, le texte n'hésite pas, il *ne veut pas faire entendre* ; il dit sans parler, il exprime un discours construit qui est de l'ordre du maintien du fil narratif plutôt que de la confession avortée ; il n'y a pas de mots, et en ce sens le narrateur est *textuellement* aphone. Il articule mais ne sort pas un son ; la parole s'exerce sans bruit – même si son contenu reste enfoui. Ce passage est comparable à l'audition soudainement stoppée d'un air musical sur un tourne-disque d'autrefois : d'un coup, on relève la tête de lecture, l'aiguille ne passe plus dans le sillon, le son s'en trouve coupé mais le disque tourne encore. C'est ce bruit, ce bruissement plutôt, que les points de suspension transcrivent.

Puis le texte redevient *bavard* ; le narrateur reprend *de la voix* et qu'importe alors s'il amoindrit son propos d'avant le « son coupé » en prétextant « une simple maladie » : ce qui nous intéresse, c'est le double discours, réfléchi, entre dit et non-

⁵⁴ Voir FARASSE, Gérard, *L'âne musicien, Sur Francis Ponge*, NRF Essais, Gallimard, 1996, p. 85-111

dit, entre parole et silence qui met en évidence l'ambivalence véhiculée par *Le Savon*. Il dit beaucoup mais cache en même temps : comment cela se passe-t-il ?

3.4 Aphonie

Il y a ambivalence : d'un côté « le savon a beaucoup à dire »⁵⁵ et il le fait « (...) avec volubilité, enthousiasme »⁵⁶. D'un autre côté, après utilisation, « il revient à son ovale austère, à la fois austère et avenant. Il se rétracte et attend d'être à nouveau mobilisé. Reprend son attitude modeste, son air taciturne. Retourne à sa patience, à sa sérénité »⁵⁷. Au-delà de l'anthropomorphisme, l'objet savon se fait changeant ; il est tour à tour bavard et « taciturne » ; il peut faire preuve de « volubilité » et de « sérénité ». Il cache son tempérament ; il est, comme certaines armoires anciennes, à double fond. Il dissimule quelque chose, à l'image du Sapate, terme défini comme suit par l'ouvrage de prédilection de Francis Ponge, *Le Littré*⁵⁸ :

Présent considérable, donné sous la forme d'un autre qui l'est beaucoup moins, un citron par exemple, et il y a dedans un gros diamant ; cela se pratique en Espagne et en Italie.

Le Savon, par ses stratégies de dissimulation/monstration, se révèle construit selon ce modèle du sapate⁵⁹. Il oscille entre dit et non-dit, il donne à voir et se dérobe en même temps ; extérieurement, il met en scène une parole, bien claire et visible, qui préconise le nettoyage ; intérieurement, il diffuse un discours « trouble » que l'on voit affleurer entre les lignes. Il brouille les cartes. Cependant, cette parole est éphémère, à l'image du savon qui « s'exerce » et perd de sa propre matière au contact de l'eau : *Le Savon*, en « s'exprimant », s'use au fur et à mesure que les paroles sont diffusées ; lorsqu'il a terminé son discours, il « meurt de confusion »⁶⁰. L'existence du *Savon* coïncide avec sa prise de parole ; en se taisant,

⁵⁵ *Le Savon*, p. 18

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 56

⁵⁸ *Le Littré*, cité par FARASSE, Gérard, VECK, Bernard, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 112

⁵⁹ Pour une analyse approfondie de cette question, voir GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Seuil, Paris, 1983, p. 157-191

⁶⁰ *Le Savon*, p. 18

il disparaît. Les points de suspensions du passage ci-avant sont à mettre en parallèle avec une volonté de ne pas rompre la narration : il articule silencieusement pour ne pas cesser d'exister : « [le savon] est, à chaque instant, – en son silence même – capable de paroles et comme un visage sur le point de parler »⁶¹. Il raconte volontiers et longtemps, jusqu'à devenir aphone.

Le savon parle beaucoup ; il est expansif, mais c'est au détriment de la matière qui le compose, car une fois mis au contact de l'eau il fond ; il doit donc se défendre. De la même manière, il s'agit d'« exercer » la parole du *Savon* jusqu'à sa disparition, son propre étranglement, jusqu'à ce qu'elle devienne irrémédiablement muette. Il s'agira d'analyser les stratégies défensives que *Le Savon* met en œuvre contre l'aphonie qui guette, contre sa propre agonie :

Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à disparition complète, épuisement du sujet. Voilà l'objet même qui me convient⁶².

Et :

Une sorte de pierre, mais qui ne se laisse pas rouler par la nature : elle vous glisse entre les doigts et fond à vue d'œil plutôt que d'être roulée par les eaux⁶³.

Voyons alors ce que *Le Savon* dit du savon, par le narrateur, ce qu'il « raconte » lui aussi jusqu'à épuisement ; voyons encore comment il se défend, par différents procédés discursifs qu'il s'agit maintenant d'aborder.

⁶¹ *Ibid.*, p. 89

⁶² *Ibid.*, p. 17

⁶³ *Ibid.*, p. 18

4 Aspects formels du *Savon* : les signaux graphiques du texte

4.1 Les bornes : « d’emblée »⁶⁴

Commençons maintenant par tenter une observation minutieuse, et réglons le problème du « livre ». En effet, les premiers mots du *Savon* sont : « DÉBUT DU LIVRE »⁶⁵. Par cette auto-désignation, le texte exprime d’entrée sa propre réflexivité, il se désigne lui-même en tant qu’objet de papier destiné à la lecture. Ponge dit à son propos, dans ses *Entretiens avec Philippe Sollers*, « (...) qu’il a fallu qu’[il] revienne à l’idée du livre, c’est-à-dire à la chose qui est faite pour être lue sur la page et non pour être dite »⁶⁶. Ce « DÉBUT » est la proclamation tautologique du commencement du support matériel sur lequel se trouvent les signes typographiques permettant la lecture ; cette proclamation est problématique dans la mesure où elle suit le titre et les autres marques textuelles des premières pages. Nous dirons qu’elle est l’une des bornes entre le texte et le paratexte. De la même manière, mais inversement, les derniers mots du *Savon* sont « FIN DU LIVRE »⁶⁷, qui proclament la limite terminale du volume mais précèdent la table des matières. Ces trois mots seront la seconde borne entre texte et paratexte. Par ces deux marques de séparation, *Le savon* est une œuvre qui exprime, d’une part, sa propre finitude en tant qu’objet préhensible destiné à la lecture et, d’autre part, son statut de dispositif textuel dont la totalité, prise en charge par un narrateur à la première personne, se trouve circonscrite du paratexte.

Après le « DÉBUT DU LIVRE », le lecteur est de suite convoqué par une adresse selon un procédé sur lequel nous devons nous attarder un instant :

⁶⁴ *Ibid.*, p. 7

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ PONGE, Francis, SOLLERS, Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, 1970, p. 184

⁶⁷ *Le Savon*, p. 128

Le lecteur, d'emblée, soit prié (il comprendra très vite pourquoi) – nous voulons dire : pour le décollage – de se doter, par l'imagination, d'*oreilles allemandes*⁶⁸.

Cet incipit abrupt (nous pourrions dire *in medias res*) fixe tout de suite un contrat particulier avec le lecteur : il est non seulement nommé d'entrée, mais en plus il lui est demandé un acte, qui est de revêtir, en quelque sorte, des prothèses auditives. Il doit commencer par *écouter* en « imaginant ». Tout de suite, il est pris par la main, tout de suite, un rôle lui est assigné ; il doit être transporté par un « décollage », ce qui suppose un envol imaginaire. Il lui est proposé, par la lecture, un voyage qu'il s'agit de commencer immédiatement.

Sur la métaphore du décollage et des *oreilles allemandes*, Ponge explicite ainsi à ce sujet ses intentions :

J'avais pensé même titrer ce petit avant-propos par ces mots « Serrez vos ceintures » qu'on lit, sur un voyant lumineux, quand on se trouve en avion, au moment du décollage. Les oreilles allemandes, dont je prie qu'on veuille s'affubler, eh bien ! c'est un peu comme un casque, ou comme cette ceinture qu'on est obligé de mettre, ou quelque masque d'oxygène ; enfin, il s'agit de s'en affubler pour le décollage. Et de même, pour le franchissement de certaines perturbations, dis-je, ce qui est également un mot de la météorologie moderne, perturbations beaucoup plus sensibles à l'écoute qu'à la vue, car pendant les perturbations, on ne voit plus rien⁶⁹.

Le lexique de l'aviation convoqué pour le « décollage du lecteur » intègre les « *oreilles allemandes* »⁷⁰. Ces dernières supposent écoute et isolement : le « casque », la « ceinture » ou le « masque » sont destinés respectivement à protéger, immobiliser et oxygéner le lecteur. On peut légitimement se poser la question des raisons d'un tel attirail. Il s'agit de conditionner le destinataire du texte, dans le sens de mettre en condition adéquate, non de soumettre à une mesure. Le lecteur devra être pleinement capable, par ce dispositif, d'écouter les paroles du *Savon*. De plus :

(...) Qu'il en use encore, de loin en loin, chaque fois – sans que nous ayons autrement à le signaler – que nous aborderons quelque perturbation *destinée plutôt à l'écoute* : ces passages à ses yeux se

⁶⁸ *Ibid.*, p. 7

⁶⁹ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 184-185

⁷⁰ Nous conservons l'emploi de l'italique.

rencontrant toujours sous forme de nébulosités cursivement inclinées vers la droite (ou disons, tandis que nous roulons encore sur une piste de Babel : *en italiques*).

Dès que notre SAVON aura été placé sur orbite, toute sujétion de cet ordre cessera⁷¹.

Les « perturbations » sont strictement auditives mais se « rencontrent » par la vision du lecteur. Elles se présentent sous forme graphique et, tandis que la « piste » désigne bien celle du décollage et indique, par « nous roulons », le départ imminent mais non encore réalisé (celui du lecteur et du narrateur comme celui du *Savon*, destiné quant à lui à un envol plus lointain et d'une durée plus longue : « sur orbite »), la mention « de Babel » clarifie de suite une possible erreur de compréhension : celle relative à l'italique.

4.2 Inclinaisons cursives : un pacte

Francis Ponge affectionne particulièrement l'italique ; il en fait un usage intensif. Cette fois, il le nomme et c'est, selon nous, capital. Les premiers mots du *Savon* apparaissant dans ce style sont les « *oreilles allemandes* » ; maintenant que nous avons explicité leur sens premier, formulons une hypothèse quant à leur signification typographique. En effet, elles introduisent un code de lecture : le destinataire du *Savon* ne doit revêtir son « casque », son « masque » ou sa « ceinture » que lorsque le texte le signale, par l'italique. Les « perturbations », ainsi nommées par Francis Ponge, sont indiquées par le dispositif graphique, qui devient de la sorte signifiant porteur de signifié supplémentaire. De plus, ce contrat est, d'une certaine manière, signé par le lecteur au moment où il prend connaissance de la première page du *Savon* ; de même, il se terminera, se résiliera à la dernière ligne, car la « sujétion », celle du lecteur à son contrat de lecture, « cessera » lorsque le *Savon*, après son envol, se mettra à graviter selon un motif que l'on retrouve à la fin : « Voilà donc ce livre bouclé ; notre toupie lancée ; notre SAVON en orbite »⁷². Au lieu d'évoquer en détail l'apparence fermée du *Savon* en tant que texte parlant de sa propre finitude, nous renvoyons à la *Notice* de Philippe

⁷¹ *Le Savon*, p. 7

⁷² *Ibid.*, p. 128

Met, qui parle d'« esthétique du bouclage »⁷³. Quant à la métaphore astronautique, nous y reviendrons au chapitre 6.

4.2.1 Usages de l'italique

Avant d'aller plus loin, et en plus du passage susmentionné, nous pouvons observer l'utilisation de l'italique dans les parties suivantes du *Savon* :

- L'adresse aux auditeurs, que nous analyserons plus loin, est quasi intégralement rédigée en italiques⁷⁴.
- Les nombreuses dates qui jalonnent le texte et donnent par là de précieux indices quant à sa temporalité.
- Les phrases, voire des paragraphes entiers, lient les parties par des traces de narration : « *Là-dessus, les circonstances de l'époque nous obligèrent à quitter Roanne, et je me retrouve, au chapitre suivant, dans un village au nord de Lyon, à Coligny* »⁷⁵.
- Les didascalies relatives au « *petit spectacle du Savon* »⁷⁶.
- Les appendices I et III qui sont, comme l'adresse aux auditeurs, presque entièrement en italique.

Nous relevons encore les nombreux mots isolés parsemant le texte de bout en bout, qu'il serait trop long de répertorier dans leur intégralité. Nous mentionnons que l'italique, dans *Le Savon*, se rencontre à de très nombreuses reprises, et cette abondance même n'en permet pas une analyse exhaustive. Nous nous limitons à aborder les occurrences qui serviront à définir quelques règles présidant à son usage.

Enfin, nous remarquons que certains passages relèvent, par endroits, du commentaire pur et simple sur l'œuvre elle-même ; ceux-ci se trouvent souvent intégrés aux parties répertoriées ci-dessus. Nous n'émettons pas encore, à ce stade,

⁷³ MET, Philippe, *Le Savon, Notice*, in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1502-1507

⁷⁴ Nous entendons par là le passage qui va de la page 9 à la page 15.

⁷⁵ *Le Savon*, p. 21. Ces passages se trouvent encore en pages 37 à 39, 51, 57, 75 et 109.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 39. Le « *spectacle* » lui-même s'étend des pages 41 à 49.

de remarques sur les genres discursifs que peut éclairer l'usage de l'italique dans *Le Savon* ; celles-ci interviendront au chapitre suivant.

4.2.2 Brouillage énonciatif

Postulant que l'italique est révélateur de la structure du *Savon*, demandons-nous quelles sont les « perturbations » signalées par la parole pongienne au lecteur, et de quel type elles relèvent. L'adresse aux auditeurs, citée ci-avant, nécessite une observation attentive ; elle utilise en effet abondamment l'italique ; en voici le début :

Mesdames et Messieurs,

Peut-être allez-vous écouter... Vous avez, en tout cas, commencé à entendre... BOUM ! (Écoutez-vous ?) Vous entendez en ce moment les premières lignes d'un texte,... la lecture de la traduction en allemand d'un texte, originellement écrit en français...

Écrit donc, non par moi, speaker allemand, dont vous entendez la voix... mais par l'auteur français, qui vous parle par ma voix.

Lui a écrit ceci.

Ou plutôt – s'il parlait lui-même – et, en réalité, par ma voix, il vous parle lui-même – il vous dirait, il vous dit : Non, je n'ai pas écrit ceci, je l'écris, je suis en train de l'écrire, auditeurs allemands, à votre intention.

Je suis en train d'écrire ces premières lignes. Je n'en suis pas plus loin que vous. Je ne suis pas plus avancé que vous. Nous allons avancer, nous avançons déjà, ensemble ; vous écoutant, moi parlant ; embarqués dans la même voiture, ou sur le même bateau⁷⁷.

Puisque le lecteur est lié au texte par un « contrat », et puisque ce dernier ne sera « résilié » qu'à la fin du *Savon*, nous partons du principe que chaque mot, phrase, paragraphe écrit en italiques signale une « perturbation » qui, de fait, demande une lecture particulière (un déchiffrage particulier) et induit une compréhension modifiée. En nous appuyant sur l'extrait ci-dessus, nous revenons à la manifestation de la parole, où il est demandé, en plus de la lecture, une écoute attentive ; les verbes « écouter » et « entendre » apparaissent chacun trois fois,

⁷⁷ *Ibid.*, p. 9-10

désignant l'activité qui est demandée au destinataire de ce passage. Le verbe « écrire » apparaît quant à lui six fois, « parler » quatre fois et « dire » deux fois ; dans la mesure où ces deux derniers sont synonymes, cela fait six occurrences pour chacune des activités, scripturale et orale, du narrateur. Nous pouvons encore mentionner l'utilisation, à trois reprises, du substantif « voix » ; celui-ci nous permet un éclairage : il y a brouillage énonciatif. Les « voix » (évidemment orales, mais aussi narratives ; voir à ce propos Gérard Genette, *Figures III*⁷⁸) se superposent ; il y a, d'une part, celle du « *speaker allemand* » et, d'autre part, celle de « *l'auteur français* ». Il y a deux narrateurs et ils se disputent alternativement la parole ; redistribuons-la.

4.2.3 Redistribution

Nous remettons de l'ordre dans tout cela et séparons les « répliques » de chacun en fonction de l'utilisation de l'italique (pour le « *speaker allemand* ») ou non (pour « *l'auteur français* ») et en refondant le passage ci-avant selon un dialogue de théâtre (nous utilisons des caractères gras pour les didascalies et modifions la disposition en paragraphes, mais respectons le texte et la ponctuation de Ponge) :

Le speaker :

Mesdames et Messieurs, (pause) Peut-être allez-vous écouter... Vous avez, en tout cas, commencé à entendre...

Bruit extérieur (fort) :

BOUM !

Le speaker :

(Il reste muet mais articule) (Écoutez-vous ?) (Il parle à nouveau clairement) Vous entendez en ce moment les premières lignes d'un texte,... la lecture de la traduction en allemand d'un texte,

⁷⁸ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972 (2000), p. 225-267

originellement écrit en français... (Pause) Écrit donc, non par moi, speaker allemand, dont vous entendez la voix... mais par l'auteur français, qui vous parle par ma voix. (Pause) Lui a écrit ceci.

L'auteur :

Ou plutôt –

Le speaker :

s'il parlait lui-même – et, en réalité, par ma voix, il vous parle lui-même – il vous dirait,

L'auteur (l'interrompant) :

il vous dit : Non, je n'ai pas écrit

Le speaker (l'interrompant) :

ceci,

L'auteur :

je l'écris,

Le speaker :

je suis en train de l'écrire, auditeurs allemands, à votre intention. (Pause) Je suis en train d'écrire ces premières lignes. Je

L'auteur (l'interrompant) :

n'en

Le speaker :

suis pas plus loin que vous. Je ne suis pas

L'auteur :

plus avancé

Le speaker :

que vous. Nous allons

L'auteur :

avancer,

Le speaker :

nous

L'auteur :

avançons

Le speaker :

déjà,

L'auteur :

ensemble ;

Le speaker :

vous écoutant, moi parlant ; embarqués dans la même voiture, ou sur le même bateau.

Ainsi disposé, le passage se trouve différemment éclairé : il y a d'abord la recherche de l'écoute, celle du lecteur/auditeur, qui nous amène sur les « bruissements » du texte, dont nous avons déjà parlé précédemment. En effet, selon nous, la parenthèse « *Écoutez-vous ?* » participe d'une stratégie analogue : celle d'un silence narratif, et d'une volonté ici moins de rompre le fil que d'affirmer le contact avec le lecteur. Il s'agit d'attirer l'attention de l'auditoire. Une fois que l'écoute sollicitée est obtenue, le texte joue avec son destinataire par le brouillage énonciatif que nous avons tenté de décortiquer. Il est à noter que le verbe « avancer » apparaît trois fois dans la bouche de l'« auteur », au participe passé, à l'infinitif puis au présent ; nous y voyons une allusion évidente à la métaphore

aérienne : il est temps de « décoller » maintenant et, surtout, « ensemble » (dernière réplique de l' « auteur »).

Après les dernières paroles du « *speaker* », le brouillage se résorbe ; les deux instances narratives se fondent en une seule et, bien que cette dernière soit celle de « *l'auteur* », l'adoption de l'italique se trouve maintenue : « *Et pourtant, à la vérité, où suis-je ? Je suis assis, moi, à ma table, en France, dans ma maison* »⁷⁹. La question du « où suis-je ? » relève en fait du « qui suis-je ? », puisqu'elle permet d'affirmer la nationalité du narrateur, par conséquent de le dissocier définitivement du « *speaker* ». L'italique employé dans *Le Savon*, après le brouillage énonciatif, permet de procéder au transfert du « je », « *speaker allemand* », au « je », « *auteur français* » ; que cela serve de signal au lecteur : le narrateur du *Savon* est protéiforme.

4.2.4 Cacophonie

Nous avons laissé de côté un aspect sur lequel il convient maintenant de s'arrêter. L'onomatopée « BOUM ! » se rencontre pour la première fois, dans notre « redistribution », après le verbe « *entendre* » et avant la parenthèse « *Écoutez-vous ?* » ; elle se démarque de l'italique et exprime un niveau sonore important par l'usage des majuscules ; elle participe du désir d'accroche au lecteur/auditeur par l'émission d'un « bruit », que le texte réaffirme plus loin :

Vous savez aussi si vous écoutez ou si vous entendez seulement, vaquant peut-être à vos occupations à l'intérieur de votre appartement, et, peut-être, même, poursuivant quelque conversation... BOUM !! A partir d'ici, je feindrai que vous m'écoutez...

*Écoutez donc !*⁸⁰

L'onomatopée, dont l'usage des majuscules et l'absence d'italique marquent son isolement graphique, a gagné un point d'exclamation supplémentaire ; elle en est d'autant plus bruyante, et les oreilles du destinataire sont doublement chahutées. Puis, après avoir « feint » et donné un ordre, le narrateur sollicite une dernière fois

⁷⁹ *Le Savon*, p. 10

⁸⁰ *Ibid.*

l'attention de son lecteur/auditeur, par le canal auditif, avant de se lancer dans son sujet :

Écoutez le bruit dudit dossier que je viens de saisir, que je soulève à présent, et que je vais, à l'intention de vos oreilles, laisser retomber sur ma table...

(Bruit.)

Vous avez entendu ?

Eh bien, maintenant, ce dossier, je vais l'ouvrir. Mais d'abord, qu'y a-t-il donc d'écrit sur la couverture de ce dossier ?

Ceci, en très gros caractères manuscrits, à l'encre noire : LE SAVON⁸¹.

Il est demandé non seulement l'écoute, mais aussi l'attention ; par la mise en scène fictive de sa situation en train d'écrire, le narrateur, s'agitant à son bureau, fait délibérément tomber « *[ledit] dossier* ». Le son qui s'ensuit n'est plus reproduit par une onomatopée, mais se trouve retranscrit par un substantif décrivant ce qui se passe ; ce « bruit », qui est à lui seul une phrase nominale entre parenthèses, qui n'est pas écrit en italiques et par conséquent indépendant, comme nous l'avons vu précédemment, du pacte conclu avec le lecteur, marque une progression : on passe de l'onomatopée (à savoir un mimétisme sonore) à une retranscription non reproductive du son émis ; on passe du bruit à sa traduction scripturale. De plus, le participe passé « écrit », deux lignes plus bas, n'est pas non plus en italiques, et c'est un signal : le lecteur/auditeur pourra bientôt redevenir, à la vue de caractères non en italique, simple lecteur et enlever ses « *oreilles allemandes* » (bien que son contrat courre jusqu'à la fin du *Savon*) qu'il remettra à chaque apparition de « *nébulosités cursivement inclinées* ».

Le participe passé que nous venons de mentionner annonce, après des pages d'exposition dévolues à l'éducation auditive du lecteur, le titre de l'ouvrage, simulant par là même une double matérialité du texte : à la fois le « *dossier* » préparatoire, « *manuscrit* » du texte définitif, mais aussi le texte imprimé de l'ouvrage que nous avons sous les yeux, lui aussi « *à l'encre noire* ». Ce dernier nous amène à traiter de l'emploi de la majuscule dans *Le Savon*.

⁸¹ *Ibid.*, p. 11

4.3 Majuscules

Les mots « LE SAVON », dans leur apparence graphique, demandent une observation attentive, puis une analyse. En effet, Ponge, à l'image de son utilisation de l'italique, use des lettres majuscules de telle sorte que nous devons apporter, à notre avis, clarification. Le « SAVON » n'est pas le « savon » ni le « *Savon* ». Bien que nous les ayons définis dans notre introduction, nous rappelons les sens que nous donnons aux trois apparences graphiques du terme : le « savon », en caractères normaux, désigne l'objet commun destiné au lavage du corps ; le « *Savon* », en italiques, se réfère à l'œuvre de Francis Ponge sur ledit objet ; enfin le « SAVON », en majuscules, est le titre de l'œuvre en question.

Nous mentionnons aussi, sans toutefois l'analyser, la présence d'un nom propre, écrit en majuscules ; en effet, Ponge se nomme lui-même à travers une citation : « "FRANCIS PONGE, ou *l'homme heureux*", me suis-je entendu dire »⁸². Nous ne nous étendons pas sur la mention du nom de Ponge au sein du *Savon* ; sur cette thématique, et sur celle de la signature, nous renvoyons à Jacques Derrida, qui en parle longuement dans *Signéponge*⁸³. Nous nous bornons à signaler que le nom de Francis Ponge, en majuscules, relève du titre cité ; quant à l'italique de « *l'homme heureux* », il s'agit de ce qui est destiné à l'écoute, ici celle du narrateur (qui se superpose à l'auteur).

Lorsqu'apparaissent des mots intégralement écrits en majuscules, nous formulons l'hypothèse suivante : suite aux « *très gros caractères manuscrits* » apposés sur le « *dossier* », qui ont par conséquent valeur de titre, dans quelle mesure l'utilisation de lettres majuscules dans certains mots du *Savon* relève-t-elle du même dispositif graphique ?

⁸² *Ibid.*, p. 59. Pour la référence de la source, voir *Notes*, in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1513

⁸³ DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, «Fiction & Cie», Seuil, Paris, 1988

4.3.1 Le titre et les intertitres

Nous passons sur « LE DÉBUT » et la « FIN DU LIVRE » dont nous avons déjà montré qu'ils définissent les bornes du texte. Hors de ces frontières, la couverture du livre porte un titre, « LE SAVON », en majuscules ; puis ce dernier est reproduit, sur la seconde page de garde, toujours en majuscules mais en plus petits caractères ; enfin la page suivante contient ceci : « Le savon ». La couverture nomme l'ouvrage, tandis que la page de titre désigne l'objet, affirmant encore un peu plus la matérialité du livre et celle de la « pierre magique »⁸⁴.

A l'autre extrémité du livre se fait, selon les mots de Philippe Met, « (...) un (...) remarquable silence sur les nombreux intertitres dont les unités correspondantes se trouvent (...) occultées dans le sommaire »⁸⁵. Ce dernier, en effet, mentionne le « DÉBUT » et la « FIN DU LIVRE » précités, ainsi que « LE SAVON », en plus gros caractères, et enfin les « APPENDICES ». C'est tout. Or, comme le relève Met, il y a de nombreux intertitres⁸⁶, en majuscules, dans *Le Savon* ; accordons-leur notre attention et dressons-en une liste, à laquelle nous nous référerons plus loin (pour plus de clarté, nous incluons les titres du sommaire et les signalons par une astérisque) :

« DÉBUT DU LIVRE »*	p. 7
« LE SAVON »*	p. 9
« LE SAVON »	p. 17, 29, 33
« PRÉLUDE AU SAVON »	p. 36
« LE SAVON, PRÉLUDE en SAYNÈTE ou MOMON »	p. 41
« (Fin du PRÉLUDE) »	p. 47
« CODA ⁸⁷ en DIALOGUE »	p. 48
« THÈME DU SAVON »	p. 53

⁸⁴ *Le Savon*, p. 17

⁸⁵ MET, Philippe, *Le Savon, Notice*, in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1502-1507

⁸⁶ Pour un relevé minutieux de ces intertitres, que nous ne suivons pas complètement, voir *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1832-1833

⁸⁷ *Le Petit Larousse illustré 1989*, op. cit., p. 228, donne ceci : « section conclusive d'un morceau de musique. » Dans la mesure où une « coda » désigne une sorte de postlogue, il y a tautologie avec la « (Fin du PRÉLUDE) », tout en restant dans le vocabulaire musical.

« AVEC LE SAVON DANS LA BAIGNOIRE DU GNOTHI SEAUTON »	p. 65
« L'EXERCICE DU SAVON »	p. 73
« LA SAVONNETTE NEUVE, ENTIÈRE, DURE, HOMOGENÈNE, COMPACTE, EST EXTRAITE PAR LUI DE SON ENVELOPPE DE PAPIER, »	p. 77
« PRÉLUDE »	p. 81
« DU SAVON SEC AVANT L'EMPLOI »	p. 85
« DE LA CONFUSION SPONTANÉE DU SAVON DANS LES EAUX TRANQUILLES »	p. 93
« DE L'EAU SAVONNEUSE ET DES BULLES DE SAVON »	p. 101
« RINÇAGE »	p. 107
« APPENDICES »*	p. 111
« APPENDICE I, VARIANTE DE L'ADRESSE AUX AUDITEURS ALLEMANDS »	p. 113
« APPENDICE II, I. PROÈME »	p. 117
« II. NOUVEAUX TRAVAUX POUR LE SAVON »	p. 118
« APPENDICE III, DIE SEIFE, LE SAVON : LES MOTS, LA CHOSE »	p. 120
« APPENDICE IV DES OBJETS DE FABRICATION HUMAINE EN GÉNÉRAL ; DE CERTAINES CLÉS ET GRILLES EN PARTICULIER »	p. 122
« APPENDICE V SE FROTTER LES MAINS. – AVEC QUELQUE CHOSE. – ÉCRITURE ET LECTURE. – INTRODUCTION A LA MORALE DE L'OBJOIE. – FIN DU LIVRE. »	p. 126
« FIN DU LIVRE »*	p. 128

Les intertitres nous permettent maintenant de dégager une architecture au *Savon* : il y a en effet une certaine progression, dans la mesure où, après le « DÉBUT », on passe d'abord du titre à la répétition dudit titre, du « PRÉLUDE » au « THÈME », ensuite de l'« EXERCICE » à un nouveau « PRÉLUDE », puis du mode d'emploi au « RINÇAGE » en passant par la « CONFUSION », l'« EAU » et les « BULLES », enfin des « APPENDICES » à la « FIN ». Les intertitres laissent apparaître, à l'intérieur des bornes du texte, une structure ascensionnelle : on commence par faire « décoller » le lecteur, on poursuit par des mouvements – empruntés à la musique – désignant un développement lui-même prolongé par l'utilisation commune du savon – ouverture de l'emballage, trempage, frottage, dissolution, disparition,

lavage de l'objet – pour finir sur cinq éléments additionnels dont le dernier annonce finalement un envol définitif. Nous reviendrons sur cette structure ascensionnelle au chapitre 6.

4.3.2 La page 79

Au deux tiers du *Savon* se trouve une page intégralement rédigée en majuscules qui rappelle, par sa disposition typographique, le *Coup de dés* de Mallarmé⁸⁸. Elle se trouve environ aux deux tiers du *Savon*, et elle est précédée de plusieurs pages qu'il convient d'éclairer : d'abord il y a l'intertitre « L'EXERCICE DU SAVON », ensuite une intervention du narrateur, en italique, relevant tant de la narration que de la didascalie :

Et voici enfin, chers auditeurs, le texte auquel (...) je parvins, – et que je prie votre speaker de bien vouloir déclamer un peu comme l'aurait fait LE POÈTE, en se lavant les mains au pro-scenium⁸⁹, dans le spectacle que j'avais un moment, – vous vous en souvenez ? – conçu.

Mais d'abord⁹⁰ :

Le narrateur mentionne le « *speaker* » qui doit parler (ce dernier est absent ; rappelons-nous le brouillage énonciatif : c'est l'« *auteur français* » qui parle) à la manière du « POÈTE », à savoir en récitant à haute voix. Ainsi la « page 79 »⁹¹, est vouée à l'oral ; elle participe de la prise de parole, dans le sens où celle-ci doit être mise en scène. Quant à la dernière page qui la précède, voici l'intertitre qu'elle porte, suivi d'une didascalie :

LA SAVONNETTE NEUVE, ENTIÈRE, DURE, HOMOGÈNE, COMPACTE, EST EXTRAITE
PAR LUI DE SON ENVELOPPE DE PAPIER,

et il récite⁹² :

⁸⁸ Voir MET, Philippe, *Le Savon, Notice*, in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1504

⁸⁹ « Terme d'antiquité » désignant « la scène, aussi bien que l'avant-scène » (Littré), cité dans *Œuvres complètes II, Notes*, op. cit., p. 1514

⁹⁰ *Le Savon*, p. 75

⁹¹ Nous mettons les guillemets pour insister sur le caractère particulier de cette page.

⁹² *Le Savon*, p. 77

Au-delà de l'aspect mode d'emploi publicitaire de cet intertitre, imaginons le « *speaker* » « extrayant » l'emballage de la « savonnette » non utilisée et remplaçons cette dernière par « le livre » (nous voulons dire par là le support physique sur lequel sont imprimés les signes typographiques) : l'« extraction » est celle des paroles contenues dans « le livre » par le « *speaker* », car « *il récite* ». Alors seulement peuvent être déclamés les mots de la « page 79 », que nous citons ci-dessous en respectant son organisation du mieux que nous le pouvons :

FROISSONS

POUR COMMENCER

COMME A BON DROIT DE NOUS CHER LECTEUR
TU L'EXIGES

PAR ROMPRE A NOTRE HABITUDE QUELQUE
CHOSE DE PLUS QUE LE SILENCE

D'UNE MAIN

PUIS JETONS AU PANIER

TOUTE NOTE OU BROUILLON DE PAPIER
EMPREINT DU MAUVAIS GOUT ORDINAIRE
AUX ENVELOPPES DE

L'OBJET

QUE NOUS VOICI TOUT NU

DÈS LORS QU'IL A SURGI

DANS L'AUTRE

MAIN

TENANT

POUR NOTRE TOILETTE INTELLECTUELLE

UN PETIT MORCEAU DE SAVON⁹³

D'emblée, l'aspect visuel frappe : il n'y a pas le moindre signe typographique de ponctuation ; seuls les espaces donnent un rythme à la « scansion » du passage. De plus, sur l'organisation des espaces, il semblerait que Ponge ait été très attentif à leur agencement, notamment sur le « point de blanc entre les lettres du fragment de fin »⁹⁴. Au-delà de leur disposition, les caractères imprimés de cette page,

⁹³ *Ibid.*, p. 79

⁹⁴ Voir *Œuvres complètes II, Notes*, op. cit., p. 1514

destinés à la déclamation, affirment la présence de la parole pongienne ; il s'agit d'une parole vidée de toute scorie, concentrée entre les blancs et, si l'on part du principe que le passage de la minuscule à la majuscule correspond à celui du doux au fort, ce passage doit être non seulement dit, mais doit surtout l'être à haute voix. De plus, deux types de majuscules se distinguent l'un de l'autre, ce qui permet de moduler le volume sonore : certaines lettres, imprimées en plus grands caractères que les autres, dominent la page.

Graphiquement, le blanc à une importance prépondérante : il est le silence, le domaine de la non-parole et, au vu de la disposition des mots et groupes de mots (syntagmes), il domine, il est envahissant : « L'OBJET », par exemple, presque au centre de la page, en est précédé et suivi ; il est entouré de silence. Le groupe nominal « UN PETIT MORCEAU DE SAVON » est, quant à lui, investi d'espaces blancs : chaque lettre doit être articulée séparément des autres en marquant des pauses.

Par conséquent, cette « page 79 » procède, par le passage du blanc à la lettre imprimée, d'une mise en scène concentrée de la prise de parole. Le « *speaker* » est momentanément convoqué pour une déclamation entrecoupée de silences, expression orale d'un passage dans lequel, derrière les signes typographiques, domine le papier vierge.

4.4 Les bornes : après le brouillage, « (...) ces dernières lignes »⁹⁵

Nous avons vu que l'utilisation de l'italique permet un double discours narratif, établit un code de lecture particulier entre lecteur et narrateur et réactive ce dernier à volonté durant tout le texte. Nous avons montré que ce brouillage est circonscrit aux bornes inaugurale et terminale du *Savon* par les majuscules, qui ouvrent et ferment « LE LIVRE » ; celles-ci, en plus d'être éclairantes sur la structure de l'œuvre grâce aux intertitres, délimitent les frontières entre texte et paratexte. Il s'agit maintenant d'aborder la borne finale du *Savon*, à savoir la fin du brouillage. Toutefois, et avant cela, venons-en à la partie « RINÇAGE », qui s'achève sur ces mots :

⁹⁵ *Le Savon*, p. 128

Paragraphe d'eau fraîche. Rinçage *a)* du corps – *b)* du savon. Il est reposé sur sa soucoupe, rendu à son ovale austère et à son pouvoir de resservir. Tandis que le corps se prend déjà à un nouvel objet : LA SERVIETTE-ÉPONGE...

Mais ici, donc, commence une tout autre histoire, que je vous raconterai une autre fois...⁹⁶

Si l'on excepte les « APPENDICES », c'est ici que l'œuvre semble se terminer ; or il ne s'agit là que de « rinçage » et du retour au repos du *Savon* ; ce n'est pas encore la mise « sur orbite ». Ce passage n'est qu'une fin temporaire, tentant une sorte de retour au calme tout en proposant « un nouvel objet » qui, au-delà du jeu de mots sur le nom de Francis Ponge, prépare le lecteur à passer à autre chose. La serviette, suite au nettoyage, sera destinée à « essuyer » le liquide restant, le « paragraphe d'eau fraîche » qui se trouve sur cette page dont la brièveté, l'incomplétude sont appuyés par les deux séries de points de suspension : la parole n'a pas vraiment fini de s'exercer, elle reste en attente d'une « autre histoire ».

La borne finale du *Savon*, plutôt, consiste en la fin de l'appendice V, dont nous citons ci-dessous les deux derniers paragraphes :

Quant au paradis de ce livre, qu'est-ce donc ? Qu'est-ce que cela pouvait être, sinon, lecteur, *ta lecture* (comme elle mord sa queue en ces dernières lignes).

Voilà donc ce livre bouclé ; notre toupie lancée ; notre SAVON en orbite.

(Et tous les *étages* ou chapitres successifs mis à feu pour sa lancée peuvent bien, déjà, être retombés dans l'*atmosphère*, lieu commun de l'oubli, comme il fut celui du projet.)

Son sort ne dépend plus que de la nature matérielle dont ces signes et leur support font partie.

FIN DU LIVRE⁹⁷

Le paradis⁹⁸ étant, selon le sens commun, le lieu du bonheur éternel, celui de « ce livre » n'est autre que « *[sa] lecture* » par son destinataire auquel le narrateur s'adresse. L'emploi de l'italique ne doit pas tromper : il renvoie aux prothèses auditives que le lecteur a mises au « DÉBUT DU LIVRE » ; il est encore régi par le

⁹⁶ *Ibid.*, p. 109

⁹⁷ *Ibid.*, p. 128

⁹⁸ Nous reviendrons sur l'évocation de la phrase qui précède directement, à savoir « notre paradis, en somme, ne serait-ce pas *les autres* ? ».

contrat qui va tout de suite prendre fin. En effet, l'imparfait du verbe « pouvoir » indique que la lecture arrive à son terme, que le « paradis » du *Savon*, aussi, se termine mais encore, à contrario, qu'il pourra être réactivé à volonté ; c'est ainsi que nous comprenons « son sort » : à chaque fois que sera ouvert le « support » de « ces signes » s'ouvrira à lui un nouvel éden.

La lecture, dans la mesure où « elle mord sa queue », – à l'image du recours à la métaphore de la « toupie lancée » – affirme le mouvement circulaire caractérisant le livre entier : celui-ci est « bouclé » car il trouve une fin mais aussi dans le sens de « bouclé à double tour », hermétiquement fermé comme une capsule spatiale. Seul un objet clos peut ensuite être mis « en orbite » dans une mise en parallèle entre ses « chapitres successifs », qui procèdent au décollage, et les éléments d'une fusée en vol ascensionnel ; enfin, ces mêmes « chapitres » ou « étages » « retombent », encore dans un mouvement parallèle entre le livre et l'engin astronautique, dans « l'oubli » ou « l'atmosphère ». Comme le savon qui se dissout dans le liquide, *Le Savon* est mis à feu, s'envole et perd ses éléments ; alors seul reste « LE SAVON en orbite ». C'est la fin du contrat de lecture ; c'est la « FIN DU LIVRE ». Seul reste le titre de l'ouvrage, en majuscules, au-dessus de nos têtes, dans la stratosphère, décrivant des ellipses éternelles.

5 Structure du *Savon* : le brouillage des genres pour l'élocution

5.1 Quel(s) genre(s) pour Le Savon ?

Nous avons terminé le chapitre précédent sur le contrat de lecture conclu entre le lecteur et son narrateur ; demandons-nous maintenant quelle sorte de pacte, relativement au genre du *Savon*, s'établit. En effet, sur la page de titre, nulle part n'est mentionné le genre de texte auquel nous avons affaire ; c'est précisément ce que nous voulons explorer.

Au premier abord, comme nous l'avons dit dans notre introduction, c'est l'aspect protéiforme du *Savon* qui frappe : qu'est-ce que ce texte relevant, selon l'angle sous lequel on l'observe, ou plutôt selon la page à laquelle on l'ouvre, du poème en prose, de la pièce de théâtre, de l'autobiographie ou du roman ? Il s'agit d'observer brièvement dans quelle mesure on a affaire, plus ou moins complètement, à tel ou tel type textuel, dans *Le Savon*.

Par exemple, en page 17, sous le titre « LE SAVON » et la mention du lieu et de la date, en italiques, se trouvent un (fragment de) poème en vers libres, puis une série de ce que l'on pourrait appeler des poèmes en prose, entrecoupés de cinq larges espaces blancs, tout cela sur quatre pages⁹⁹.

Concernant le genre poétique, Ponge dit :

PROÈME. – Le jour où l'on voudra bien admettre comme sincère et *vraie* la déclaration que je fais à tout bout de champ que je ne me veux pas poète, que *j'utilise* le magma poétique *mais* pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules *claires* et *impersonnelles*,
on me fera plaisir (...) ¹⁰⁰

⁹⁹ *Le Savon*, p. 17-20

¹⁰⁰ *Le Grand Recueil, Méthodes*, in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 536

Nous n'affirmerons pas que Ponge fait de la poésie, mais que les fragments dont nous avons parlé participent de ce genre. Il convient aussi de définir le « PROËME » : ce n'est pas tout à fait, comme l'apparence du mot le suggère, un poème en prose (bien que ce sens puisse être convoqué, mais seulement de manière secondaire) ; c'est une « préface, entrée en matière, exorde »¹⁰¹ ou le « prélude d'un chant »¹⁰². Le proème peut, par conséquent, convenir comme définition aux fragments des pages 17 à 20 du *Savon* (et, bien sûr, à beaucoup d'autres) dans la mesure où ces derniers relèvent du prologue, de ce qui précède et annonce une portion textuelle plus importante. Il nous faut alors convoquer le genre musical, puisque les proèmes l'annoncent.

Sur la « musicalité » du *Savon*, Ponge dit :

(...) Ces répétitions, ces reprises da capo, ces variations sur un même thème, ces compositions en forme de fugue que vous admettez fort bien en musique, que vous admettez et dont vous jouissez – pourquoi nous seraient-elles, en matière de littérature, interdites¹⁰³ ?

Dans les intertitres, le genre du prélude¹⁰⁴ apparaît quatre fois ; il est convoqué de manière répétitive par le texte, tandis que la « fugue »¹⁰⁵ n'est expressément nommée que dans l'extrait ci-dessus : elle procède de la « répétition » et de la « reprise ». Ce n'est pas fortuitement que Ponge cite un tel modèle musical pour son *Savon* : ce dernier, en effet, procède, de la même manière, par la redite, la reproduction du « même thème », la reformulation continuelle et incessante. Cette dernière implique une conséquence importante : le texte fonctionne par strates qui se superposent les unes aux autres, comme les couches sédimentaires qui s'additionnent durant les temps géologiques ou, plus simplement, en littérature, comme le palimpseste. Sur cette thématique, qui a été très précisément analysée,

¹⁰¹ *Le Littré* cité par FARASSE, Gérard, VECK, Bernard, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, op. cit., p. 110

¹⁰² *Larousse* cité par FARASSE et VECK, *Ibid.*, p. 110

¹⁰³ *Le Savon*, p. 12-13

¹⁰⁴ « a. Suite de notes chantées ou jouées pour essayer la voix ou l'instrument. b. Pièce de forme libre servant d'introduction à une œuvre vocale ou instrumentale (...). » in *Petit Larousse illustré 1989*, op. cit., p. 778

¹⁰⁵ « Composition musicale qui donne l'impression d'une fuite et d'une poursuite par l'entrée successive des voix et la reprise d'un même thème (...). » in *Le Petit Larousse illustré 1989*, op. cit., p. 442

nous renvoyons à l'ouvrage de Marie-Laure Bardèche, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*¹⁰⁶.

Nous passons très vite sur la saynète, qui est « une petite pièce bouffonne du théâtre espagnol »¹⁰⁷ et sur le momon, « une mascarade, une espèce de danse exécutée par des masques »¹⁰⁸. Il est évident pour nous que la réactivation de ces genres dépassés, servant à qualifier le « *petit spectacle du Savon* »¹⁰⁹, procède d'une volonté de recommencements continuels, de redites introductives, et s'inscrit dans la dynamique répétitive du *Savon*, métaphorisée par la structure de la fugue.

5.2 Glissements

De la même manière, nous pouvons évoquer la forme du journal ; en effet, le nombre important de dates qui parsèment *Le Savon* sont de l'ordre de la redite dans leur apparence toujours identique : lieu, jour, mois et année se retrouvent inlassablement, en italiques, à la tête des paragraphes. Toutefois, il arrive que l'indication chronologique change, alors intervient une modification qui va favoriser un glissement métatextuel :

*Là-dessus, les circonstances de l'époque nous obligèrent à quitter Roanne, et je me retrouve, au chapitre suivant, dans un village au nord de Lyon, à Coligny*¹¹⁰.

Nous sommes, concernant le premier syntagme, dans un régime que l'on peut apparenter à l'autobiographie puis, dès que le « je » se manifeste, le plan sur lequel se trouve le narrateur est modifié par une métalepse narrative¹¹¹ : la mention explicite de la matérialité du « chapitre » implique un changement de niveau puis, en un mouvement parallèle, le régime conventionnel revient – narrant lui aussi une modification, celle du lieu.

¹⁰⁶ BARDECHE, Marie-Laure, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Sciences des Discours, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999. Voir surtout le chapitre 5, qui traite de l'autotextualité.

¹⁰⁷ *Le Savon*, p. 41

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 39

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 21

¹¹¹ Voir GENETTE, Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 243-246

Notre utilisation du participe présent du verbe « narrer » n'est pas totalement gratuite ; en effet, un passage comme celui que nous avons cité contient des éléments de narration, des traces de diégèse, à l'instar de celui-ci :

Mais ici, donc, commence une tout autre histoire, que je vous raconterai une autre fois...¹¹²

Il s'agit du dernier passage précédant les appendices où, puisqu'il s'agit de « raconter » une « histoire », *Le Savon* tente de prendre la forme du roman et modifie à nouveau le pacte de lecture. Ce n'est là qu'un genre supplémentaire parmi ceux que nous venons de survoler, affermissant davantage la protéiformité du texte, aspect que nous avons déjà souligné en introduction.

Après avoir emprunté de nombreuses et différentes prothèses formelles, *Le Savon* en « revêt » encore une lorsque le narrateur, à deux reprises, répète : « tout cela est bien plus, je pense, que métaphores continuées »¹¹³. Il convoque alors l'allégorie, dont nous rappelons la définition :

L'allégorie est une description ou un récit énonçant des réalités familières, concrètes, pour communiquer, de façon métaphorique, une vérité abstraite¹¹⁴.

Il convient de délimiter dans quelle mesure *Le Savon* répond à la définition de l'allégorie ; d'un premier abord, il en constitue une dans sa manière de présenter l'objet de nettoyage et, en parallèle, de convier le lecteur à une « toilette intellectuelle », de décrasser la parole par l'usage du texte. D'un autre côté, à un autre niveau, il y a allégorie dans la mesure où *Le Savon* réfère aux genres qu'il véhicule, à sa propre nature textuelle ; il cherche à « se signifier »¹¹⁵ par la mise en abîme¹¹⁶, il ne fait que parler de lui par lui-même, il décrit et devient « récit » de la « réalité familière » qu'est le texte et ses « chapitres » ; il est donc autoréférentiel. De plus, il renvoie à sa nature de support de signes typographiques, à savoir au « LIVRE », ce qui ajoute une dimension supplémentaire à l'allégorie.

¹¹² *Le Savon*, p. 109

¹¹³ *Ibid.*, p. 105

¹¹⁴ MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981 (1961), p. 65

¹¹⁵ *Le Savon*, p. 127

¹¹⁶ Voir DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, op. cit., p. 67-87.

Nous relevons par conséquent que *Le Savon* est une allégorie de l'hygiène intellectuelle par l'objet commun servant au nettoyage du corps humain, qu'il en est une dans la mesure où il parle en tant que texte du métatexte, qu'il en est enfin une par le discours qu'il tient sur son propre support.

Sur ce sujet, nombre d'études ont été réalisées ; nous en mentionnons une, celle d'André Bellatorre, intitulée *Emergences de l'allégorie dans la littérature contemporaine*, Claude Simon, Francis Ponge, dont nous citons un passage :

Chez Francis Ponge, l'allégorie correspond à un stade décisif de sa création poétique, le moment où se nouent dans une unité singulière l'objet du poème et son art poétique. Cette figure permet en effet de concilier l'hétérogène. Une manière de mettre en cause l'habituelle partition entre prose métatextuelle et texte, entre poème et proème. On pourrait « réciter » les nombreuses allégories qui jalonnent le territoire pongien (...). Autant d'objet, autant de représentations de la scène de l'écriture (...).

(...) On pourrait rechercher, pour finir, la *solution* (mariage de l'eau et du savon) que le poète fabrique pour la *toilette* de son lecteur, l'incitant à *s'exercer*, à son tour et à son exemple, afin, « par un jeu assez enfantin », d'« arrondir ses bulles littéraires »¹¹⁷.

5.3 Epuisement du pacte

Le Savon emprunte au Proème, au prélude, à la fugue, à la saynète et au momon ; il se donne l'apparence de l'autobiographie du roman et de l'allégorie ; toutefois, il ne saurait prétendre complètement appartenir à l'un de ces genres, car il les englobe tous et reste en dehors d'eux. A nouveau, il brouille les cartes par un emboîtement des genres, comme les poupées russes, et reste difficilement saisissable quand il s'agit de le mettre dans telle ou telle catégorie. Il est résolument hermétique à la catégorisation. Pourtant, grâce à l'utilisation de l'allégorie qui « permet (...) de concilier l'hétérogène », de mélanger harmonieusement les différents genres, *Le Savon* recherche l'épuisement du pacte de lecture et, dans un même mouvement, effectue un brouillage textuel au sein duquel se distinguent deux étapes :

¹¹⁷ BELLATORRE, André, *Emergences de l'allégorie dans la littérature contemporaine*, Claude Simon, Francis Ponge, in GARDES TAMINE, Joëlle (dir.), *L'Allégorie corps et âme, Entre personnification et double sens*, Publications de l'Université de Provence, Marseille, 2002, p. 239-248

Dans la première, nous observons *Le Savon* sous l'angle du métatexte : comme nous l'avons vu précédemment, il refuse un pacte narratif traditionnel en transgressant allégrement les codes littéraires ; il mêle en effet deux niveaux narratifs, signifiés par l'usage de l'italique et des caractères normaux, en mettant en scène une polyphonie des instances. Ces deux voix, ensuite, se chevauchent et réapparaissent peu avant la page 79. Enfin, *Le Savon* pratique l'éclatement des conventions romanesques par la fragmentation des genres dans sa structure.

Ces transgressions, qui traversent tout *Le Savon*, sont à mettre en relation, à notre avis, avec le combat de Ponge contre la parole ; les stratégies métatextuelles employées servent à « froter » le texte contre lui-même pour le purifier. Arrêtons-nous un instant sur le « frotage » : il s'agit d'exercer un mouvement de va-et-vient entre deux surfaces en contact l'une avec l'autre, la première étant abrasive et ôtant de cette manière les salissures déposées sur la seconde. On considère maintenant que la seconde n'est pas tachée sur sa couche extérieure par des éléments étrangers mais qu'elle contient en elle-même la saleté : alors il ne s'agira pas seulement de « froter », mais de polir, de poncer, d'enlever de la matière. Enfin, si les deux contiennent l'impureté, le « ponçage » sera réciproque ; c'est ainsi que nous voyons le métatexte pongien à l'œuvre, que nous pourrions appeler l'« exercice du texte » : en se « polissant » entre eux, par le motif de la répétition, les différents passages du *Savon* enlèvent leurs salissures, leurs impuretés. Alors l'appendice V, qui prône le nettoyage métatextuel, mérite d'être convoqué :

Revenons maintenant au Savon, c'est-à-dire à nous froter les mains *avec* quelque chose, et, pour ainsi dire, au moyen d'un moyen.

Cela se fait, non plus (comme l'applaudissement ou le frottement de mains *in petto*) en conséquence ou signe d'un résultat acquis, mais en vue d'un résultat à atteindre : de quelque nettoyage ou blanchiment, en l'espèce.

Donner toute son importance à ce *moyen*, pour lui faire produire son rendement maximum, obtenir de lui ses faveurs dernières (un continuel don de salive, par exemple) : voilà bien le jeu, l'exercice verbal par excellence ; voilà la « poésie » ; voilà la « morale » elle-même¹¹⁸.

Nous venons de mettre le doigt sur la définition pongienne de la poésie : le « frotage » du « *moyen* » « *avec* » le moyen, celui du *Savon* et du SAVON, c'est celui

¹¹⁸ *Le Savon*, p. 127

de l'œuvre et du signe, à savoir la relation entre le texte et lui-même, ou plutôt le contact mouvant et abrasif de ses parties constitutives entre elles-mêmes. *Le Savon* n'est pas un poème ni un proème ; il en contient quelques-uns, en prose. Il relève de la « poésie » au sens large, de l'art poétique. Le « jeu » est à prendre au sens de « mouvement » entre deux éléments, comme deux pièces d'un mécanisme qui a « du jeu¹¹⁹ ». Mais ce dernier « frotte », et c'est ce mouvement qui crée « l'exercice verbal ». La poésie, chez Ponge, est le résultat d'un ponçage métatextuel.

Quant à la « morale », que nous n'avons pas commentée, nous y arriverons dans le chapitre suivant.

5.4 La page 79, à nouveau

La seconde étape du brouillage textuel fait appel à la notion d'hypertexte¹²⁰, dont il convient de se demander si la page 79, sur laquelle nous nous attardons une seconde fois, en comporte les caractéristiques. En effet, cette

(...) déclamation longtemps différée se présentant sous la forme d'une pleine page éclatée, avec décrochages multiples et variations typographiques, (...) illustrerait avantageusement une certaine forme d'apprentissage scolaire de l'élocution, mais, plus littéralement, (...) a valeur d'*hypertexte*, texte premier comme au sein d'un palimpseste (...) ¹²¹.

Nous nous permettons une légère rectification : le « texte premier », si nous nous référons à la terminologie de Gérard Genette, devrait plutôt être qualifié d'hypotexte¹²². Or nous pensons que la page 79 a bel et bien « valeur d'*hypertexte* » dans la mesure où elle n'est pas l'original « effacé », mais où elle est, au contraire, le « texte dernier », celui qui apparaît dans le palimpseste et laisse entrevoir les couches textuelles antérieures. L'enchâssement des strates est d'abord visible de manière très superficielle, si l'on est attentif à la taille des caractères.

¹¹⁹ Nous ne sommes pas très loin de la définition pongienne de l'objeu, que nous approfondirons plus loin.

¹²⁰ Voir GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 11-17

¹²¹ MET, Philippe, *Le Savon, Notice*, in *Œuvres complètes II*, op. cit. p. 1503-1504

¹²² GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 11 : « J'entends par [*hypertextualité*] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »

Nous avons montré que le brouillage énonciatif, qui traverse *Le Savon* et se manifeste de manière concentrée sur la page 79, relève d'une mise en scène de la prise de parole, par la coexistence de blancs et de signes typographiques, synonymes du passage entre le non-dit et le dit. Nous ne nous attardons maintenant que sur le texte, non sa disposition sur la page, et nous lisons, en ne retenant que les grandes majuscules :

FROISSONS/POUR COMMENCER/PAR ROMPRE/D'UNE MAIN/TOUTE NOTE/DANS L'AUTRE/MAIN/ TENANT/UN PETIT MORCEAU DE SAVON¹²³

Ce balayage de la page nous éclaire sur sa thématique dans les grandes lignes : les verbes « froisser » et « rompre » indiquent la suppression ; la présence, à deux reprises, du motif de la main exprime le vecteur physique de l'écriture et du nettoyage (la main écrit et nettoie) ; enfin, en position centrale, est mentionnée la « note » : le support de l'écrit est en milieu de page. Cette vision panoramique des grandes majuscules délimite un cadre : celui de la matérialité des objets dont l'un est à détruire (la note) et l'autre à tenir (le savon) par les organes (les mains) permettant ces deux activités.

Autour de cette strate visible se trouvent les syntagmes en petites majuscules ; examinons-les et citons à nouveau la page entière, sans tenir compte de la disposition typographique ; nous nous permettons d'ajouter une ponctuation (parmi d'autres possibles) qui, à défaut d'être pleinement satisfaisante, possède l'avantage de faciliter la lecture de l'ensemble :

FROISSONS, POUR COMMENCER, COMME A BON DROIT DE NOUS CHER LECTEUR TU L'EXIGES, PAR ROMPRE A NOTRE HABITUDE QUELQUE CHOSE DE PLUS QUE LE SILENCE, D'UNE MAIN, PUIS JETONS AU PANIER TOUTE NOTE OU BROUILLON DE PAPIER EMPREINT DU MAUVAIS GOUT ORDINAIRE AUX ENVELOPPES DE L'OBJET. QUE NOUS VOICI TOUT NU, DÈS LORS QU'IL A SURGI, DANS L'AUTRE MAIN, TENANT, POUR NOTRE TOILETTE INTELLECTUELLE, UN PETIT MORCEAU DE SAVON¹²⁴ !

Ici se concentre l'essentiel : d'un point de vue du contenu, la « toilette intellectuelle »¹²⁵, manifeste, rendue possible par le « petit morceau de savon »,

¹²³ *Le Savon*, p. 79

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Nous ne reproduisons pas les majuscules.

provoque la nudité, à comprendre dans le sens de pureté, résultat de la purification de l'esprit. Celui qui s'est « lavé » à l'aide du *Savon*, allégorie de l'hygiène intellectuelle utilisant l'image familière du savon, s'est « dénudé » l'esprit. Il en a frotté et ôté la crasse. Ensuite, est « rompu », par une toilette morale, « quelque chose de plus que le silence », quelque chose de latent et oublié, qu'il faut par conséquent exprimer. La crasse morale, les reliquats du souvenir sont exprimés non pas par la parole, mais par une sorte de bruissement sans cesse guetté par l'aphonie, comme nous l'avons montré dans notre analyse des points de suspension.

Du point de vue formel, les signes typographiques, en majuscules de deux tailles différentes (transcrivant la parole pongienne), concentrent sur cette page une allégorie de l'architecture du texte, construit par strates : il y a deux chaînes de signifiants. De plus, l'absence de signes de ponctuation et les blancs (relevant de la non-parole) renforcent dans cette page son statut de palimpseste – en version concentrée – et lui donnent une apparence de brouillon. En effet, rappelons que ce passage, destiné à la déclamation par le « *speaker* », est conçu pour être écouté, non pas simplement lu ; et n'oublions pas que son support, « note ou brouillon de papier empreint du mauvais goût ordinaire », est bon à finir « au panier ».

A la manière d'une mosaïque dont toutes les parties constituantes seraient autant d'hypotextes, cette page réunit, en un concentré minimaliste englobant toute la thématique « savonneuse » de Ponge, l'« essence » du *Savon*, donnée sous la forme d'un calligramme. Elle possède l'apparence de l'allégorie et l'architecture du brouillon.

Demandons-nous enfin, dans le prochain et ultime chapitre, dans quelle mesure *Le Savon*, par l'agencement fragmentaire de ses parties, par son enchâssement des genres et son brouillage tant formel que structurel, pourrait être considéré comme une œuvre achevée mais, paradoxalement, fonctionnant comme un brouillon. Comment ce texte, par le passage charnière de l'objeu à l'objoie, concepts qu'il s'agira de définir, révèle-t-il un mouvement euphorique ?

6 Mise en marche de la parole : du mouvement euphonique à l'autonomisation euphorique

6.1 Objeu

Ob (de la prépos. lat. *ob*), préfixe qui marque une position *en face*, une position renversée, parfois une idée d'obstacle¹²⁶.

Nous avons différé notre approche de l'objeu, car ce dernier concept participe de l'« exercice » du *Savon*, à savoir du nettoyage ; il en est le mouvement qui permet son fonctionnement global même ; commençons par citer la définition qu'en donne Ponge dans *Le Soleil placé en abîme* :

Nous avons toujours pu penser du Soleil avoir quelque chose à dire, et certes ne pouvoir l'écrire sans inventer quelque genre nouveau, comme nous ne pouvions non plus imaginer *a priori* ce nouveau genre, dont il eût fallu qu'il se formât au cours de notre travail, nous avons usé à cet égard de beaucoup de ténacité et de patience, (...).

(...)

Nous glorifions-nous donc maintenant de la principale imperfection de ce texte – ou plutôt de sa paradoxale et rédhitoire perfection ? Elle vient (...), (...) surtout, de cette multiplicité de points de vue (ou, si l'on veut, angles de visions), parmi lesquels aucun esprit honnête de notre époque ne saurait en définitive choisir.

Il est pourtant un de ces points de vue dans la perspective duquel nous avons entrepris, sinon conduit à leur fin certains passages, qui constitue vraiment notre propre, et où gît peut-être sinon le modèle du moins la méthode du nouveau genre dont nous parlions.

(...) Nous l'avons baptisé l'*Objeu*. C'est celui où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, des liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde¹²⁷.

¹²⁶ *Nouveau Larousse universel, Dictionnaire encyclopédique en deux volumes, Tome second, Librairie Larousse, Paris, 1949, p. 329*

¹²⁷ *Le Soleil placé en abîme, Pièces, in Œuvres complètes I, op. cit., p. 777-778*

Nous ne voulons pas discuter du *Savon* en tant que texte relevant du « genre nouveau » dont il est question, car nous avons traité cet aspect au chapitre précédent ; nous prenons appui sur cette citation dans la mesure où elle nous aide à expliciter la nature de l'objeu pongien, qui représente « sinon le modèle du moins la méthode » de ce « genre ». Ce dernier n'a pas été élaboré, « inventé » « *a priori* », mais se trouve être le résultat d'un long processus ayant lui-même demandé « beaucoup de ténacité et de patience ». C'est là le premier élément important quant à l'objeu : le concept est le fruit d'une lente maturation.

Concernant « la principale imperfection » du texte pongien, qui est aussi une « paradoxale et rédhibitoire perfection », il s'agit du travail ininterrompu de la réécriture – le recommencement incessant et continu de l'exercice scriptural – comme seule possibilité d'atteindre ce qui peut relever de l'œuvre « parfait ». Un tel travail demande, lui aussi, « ténacité et patience », et relève de la recherche perpétuelle du texte à rendre meilleur par la somme de ses brouillons, eux-mêmes englobés dans ce mouvement général.

[Ponge] rend poreuse la frontière qui sépare le texte de ses brouillons, n'admet plus de rejeter comme des chutes ce qui a précédé la pièce qu'il livre au public. La page achevée n'est plus qu'une des faces d'une œuvre qui se constitue de l'ensemble des travaux qui l'ont préparée. Dans ce mouvement englobant, une esthétique de la perfection est mise en cause¹²⁸.

C'est ici, précisément, qu'est à placer le concept d'objeu. En effet, ce dernier désigne un fonctionnement, celui du processus de manipulation de la langue élaboré par Francis Ponge. C'est la production accumulée d'ébauches, inscrites dans le temps, formant, couche après couche, le magma textuel pongien ; c'est l'accumulation des strates textuelles, où rien n'est jeté – et par conséquent toujours visible – donnant au texte final son aspect protéiforme de fragments accumulés. *Le Savon* n'échappe pas à cette règle et « fonctionne » selon le principe de l'objeu ; en effet, « l'objet » est « placé d'abord en abîme » par le recours à l'allégorie, puis l'« épaisseur vertigineuse du langage » à disposition est « manipulée », tant par les réécritures de passages entiers que par les stratégies

¹²⁸ FARASSE, Gérard, VECK, Bernard, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, op. cit., p. 77

métatextuelles (qui permettent changements de plans narratifs et glissements d'un genre à l'autre), toutes deux permettant alors la « multiplication intérieure des rapports » et une structure en palimpseste. Enfin, ce mouvement global générant « profondeur substantielle » et « harmonie » est « créé » par l'objeu : ce dernier relève du « fonctionnement verbal »¹²⁹ ; c'est une sorte de machine bien huilée dont chaque élément constitutif participe de la bonne marche de l'ensemble.

Le terme « objeu », en définitive, désigne, par la réunion du préfixe « ob- » et du substantif « jeu », tant l'idée du renversement (la mise en abîme) que celle du mouvement (mécanique), toutes deux appliquées au texte littéraire, lui-même considéré comme un mécanisme complexe. Il n'est toutefois pas interdit de considérer l'objeu, plus simplement, comme la contraction d'« objet » et de « jeu », à savoir la mise en mouvement de la chose concrète.

Nous avons toutefois, quant à la définition du concept ci-dessus, laissé un aspect de côté ; il s'agit de celui relatif aux « liaisons formées au niveau des racines », à savoir le recours de Ponge au dictionnaire et l'utilisation qu'il en fait pour les recherches étymologiques des mots utilisés dans ses textes. Concernant « les significations bouclées à double tour », nous renvoyons à Antonio Rodriguez qui, dans son étude *Modernité et paradoxe lyrique, Max Jacob, Francis Ponge*¹³⁰, décrit de telle manière la « motivation étymologique »¹³¹ pongienne :

Les métaphores s'approfondissent dans une double référentialité du langage. D'une part, selon une réflexivité, le renvoi à l'étymon met au jour l'épaisseur des mots, dans la complexité parfois obscure de leurs relations ; d'autre part, cette réflexivité du langage engage parfois un jeu d'analogies qui révèle des parts de réalité non entrevues. Cela correspond à une stratégie ludique typique de l'objeu : le travail des mots permet par la création d'une épaisseur de redécrire les configurations habituelles du réel. L'effet du jeu étymologique est donc un approfondissement du sens qui peut ouvrir des associations inédites¹³².

¹²⁹ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 142

¹³⁰ RODRIGUEZ, Antonio, *Modernité et paradoxe lyrique, Max Jacob, Francis Ponge*, Jean-Michel Place, Paris, 2006, voir le chapitre *Le « conceptacle » comme épreuve charnelle de la chose*, p. 143-153

¹³¹ *Ibid.*, p. 149

¹³² *Ibid.*

6.2 Objoie

Maintenant que nous venons de nous intéresser au fonctionnement du texte, il s'agit de convoquer le concept de l'objoie. Ce dernier est central dans la mesure où il est la conséquence de l'objeu, bien qu'il ne soit mentionné qu'à la fin, dans les dernières pages du *Savon*. En effet, sous le titre « APPENDICE V » apparaît, également en majuscules, un sous-titre dont le contenu résume brièvement ce que le lecteur va découvrir dans cet ultime passage du *Savon* :

« SE FROTTER LES MAINS. – AVEC QUELQUE CHOSE. – ÉCRITURE ET LECTURE. – INTRODUCTION A LA MORALE DE L'OBJOIE. – FIN DU LIVRE. »¹³³

En ce qui concerne l'aspect typographique de ces mots, et en plus de l'utilisation de majuscules, il est à noter que chaque segment est terminé par un point (donc assimilable à une phrase), et que des tirets les séparent. Ils sont autant de titres possibles sur les paragraphes qui vont suivre en même temps qu'ils annoncent au lecteur, en une série d'îlots fermés par une ponctuation forte, l'articulation des pages à venir. Laissons-nous conduire par cette disposition.

Nous ne revenons sur le frottement – purification de la parole par son propre exercice – que dans la perspective du « frottement de mains »¹³⁴ pongien :

Pourquoi donc se frotter les mains est-il, dans nos régions, un signe élu de la satisfaction, voire jubilation, intérieure ?

(...) Ne pourrait-on y saisir comme le signe in petto d'une sorte de « bouclage », satisfaisant par lui-même, de l'identité corporelle, comparable à celui tenté par le chien lorsqu'il cherche à mordre sa queue (...) [?]¹³⁵

L'activité de « se frotter les mains » appelle la notion de plaisir : et l'image de la circularité : les deux organes humains de la préhension se rejoignent en un point qui serait la fermeture du cercle ainsi créé et expriment, par leur contact agréable,

¹³³ *Le Savon*, p. 126

¹³⁴ *Le Savon*, p. 126

¹³⁵ *Ibid.*

« la satisfaction » et la « jubilation ». Cette fermeture, ce « “bouclage” » de l’arc s’opère par le texte référant à lui-même :

La production de son propre signe devenant ainsi la condition de l’accomplissement de quoi que ce soit... Oui ! Oui ! c’est bien ainsi qu’il faut concevoir l’écriture : non comme la transcription, selon un code conventionnel, de quelque idée (extérieure ou antérieure), mais à la vérité comme un orgasme : comme l’orgasme d’un être, ou disons d’une structure, déjà conventionnelle par elle-même, bien entendu – mais qui doit, pour s’accomplir, se donner, avec jubilation, comme telle : en un mot, se signifier elle-même¹³⁶.

Le plaisir anthropomorphique de la « structure » relève du motif jubilatoire et orgasmique ; le frottement du texte par lui-même permet à ce dernier de « se signifier », expression de l’autoréférentialité du *Savon*. Cette dernière, qui s’opère donc « avec quelque chose, (...) au moyen d’un moyen »¹³⁷, convoque ensuite, dans un même mouvement qui renvoie à la métaphore du chien, le scripteur et le lecteur, liés par le livre : « (...) lecteur, *ta lecture* (comme elle mord sa queue en ces dernières lignes) »¹³⁸. Enfin, une fois ces deux derniers virtuellement réunis par le support matériel de l’écrit, le concept de l’objoie peut être convié :

Et il faudrait, bien sûr, à ce point de notre réflexion, prendre à bras-le-corps la notion de l’*avec*, c’est-à-dire ce mot lui-même. Qu’est-ce donc qu’*avec*, sinon *av-vec*, *apud hoc* : auprès de cela, en compagnie de cela.

Ne serait-ce donc pas son entrée en société, sa mise en compagnie de quelque autre (être ou chose), enfin de quelque objet, qui permettrait à quiconque de concevoir son identité personnelle, de la dégager de ce qui n’est pas elle, de la dégrasser, décalaminer ? De *se* signifier ? De s’éterniser enfin, dans l’objoie.

Notre *paradis*, en somme, ne serait-ce pas *les autres*¹³⁹ ?

La « notion de l’*avec* » n’est pas uniquement le jeu (dans le sens de « mouvement ») métatextuel, c’est aussi le liant, l’huile nécessaire au fonctionnement de l’appareil qu’est l’œuvre pongienne. Ce mot est ensuite « [mis] en compagnie de quelque autre (être ou chose) », en l’occurrence le savon ; il s’agit donc bel et bien, encore,

¹³⁶ *Ibid.*, p. 127

¹³⁷ *Le Savon.*, p. 127

¹³⁸ *Ibid.*, p. 128

¹³⁹ *Ibid.*

de donner « à quiconque » l'opportunité de nettoyer « son identité personnelle » par l'exercice du *Savon*. Enfin, il est permis à ce « quiconque » (ici le lecteur) de « se signifier »¹⁴⁰ et d'accéder à l'objoie, sorte de plaisir éternel. En définitive, et en mettant une loupe sur son signifiant, nous explicitons ainsi ce dernier passage : un second niveau de lecture est suggéré par le recours à l'italique (rappelons que le pacte conclu avec le lecteur au début n'est pas terminé : il prendra fin avec la « FIN » ; le lecteur doit donc remettre ses prothèses auditives à chaque apparition des « nébulosités cursivement inclinées ») ; en effet, en rapprochant les mots concernés, cela donne : « *se signifier* » « *avec* » (et nous ajoutons) *Le Savon*, pour accéder au « *paradis* », celui « [des] *autres* ». Nous traduisons ainsi : « effectuer sa propre toilette (intellectuelle et morale) à l'aide du support écrit, à la fois signifié et signifiant (l'un et l'autre communiquant entre eux), pour atteindre la propreté ultime : celle que le narrateur – parlant à la première personne du pluriel – a atteinte, sorte d'éden auquel il convie « *les autres* »¹⁴¹, somme des lecteurs potentiels du *Savon* ».

Pour qu'il puisse accéder à l'objoie, et en plus de sa participation active de déchiffreur de caractères italiques, le lecteur est donc fortement sollicité :

Il est évident que c'est seulement dans la mesure où le lecteur lira vraiment, c'est-à-dire qu'il se subrogera à l'auteur, au fur et à mesure de sa lecture, qu'il fera (...) acte de commutation, comme on parle d'un commutateur, (...) qu'il tournera le bouton et qu'il recevra la lumière. C'est seulement donc le lecteur qui fait le livre, lui-même, en le lisant ; et il lui est demandé un *acte*.

...Un acte (...) révolutionnaire, au sens de la gravitation universelle, un acte qui comporte le risque de se révolutionner soi-même, seule chance d'accéder *physiquement* (matériellement, puis-je dire) à l'objoie¹⁴².

Le lecteur doit se substituer « à l'auteur », selon le même mouvement que celui opéré entre les voix du « *speaker* » et de l' « *auteur* » du *Savon* ; il doit effectuer le même brouillage (après avoir lu, il passe de récepteur à émetteur, il peut « déclamer » le discours) ; il doit « se signifier », comme le texte « se signifie » lui aussi. Alors l'acte qu'est « [sa] *lecture* », « paradis de ce livre »¹⁴³, est également et

¹⁴⁰ Ne pas confondre « *se signifier* » avec « se signifier », sans italique, op. cit., p. 127

¹⁴¹ Concernant ces « *autres* », nous ne désirons pas nous attarder sur l'allusion, évidente, à Sartre.

¹⁴² *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 192

¹⁴³ *Le Savon*, p. 128

surtout celui de la « commutation », mise en relation, connexion à une sorte d'irradiation circulaire : l'objoie. Cette dernière, finalement, désigne l'ailleurs paradisiaque atteint par le plaisir orgasmique, la « joie » en « position renversée », mise en abîme.

Il nous reste à discuter, finalement, de la « MORALE » de l'objoie : le mot est repris, entre guillemets (« voilà la « morale » elle-même »¹⁴⁴), pour qualifier l'exercice textuel orgasmique pongien. Celle-ci, désignant l'obtention de la purification jubilatoire, n'en est pas une au sens de « précepte, conclusion pratique que l'on veut tirer d'une histoire »¹⁴⁵, car elle ne désigne pas la « conclusion » de l'« histoire » dans la mesure où, premièrement, elle ne se réfère pas à la fin du texte (bien qu'apparaissant à sa dernière page) mais à son fonctionnement et, secondement, dans la mesure où il n'y a, dans *Le Savon*, pas de diégèse mais des traces diégétiques. L'objoie, bien que nommée en fin de texte, le traverse tout entier ; elle désigne le plaisir jubilatoire du lecteur effectuant « sa toilette » en même temps qu'il parcourt le livre ; l'orgasme n'est pas la finalité mais s'inscrit dans la durée de l'« exercice ».

Cette « morale » peut encore être envisagée dans le sens d'« ensemble des règles d'action et des valeurs qui fonctionnent comme normes dans une société »¹⁴⁶ ; selon cette dernière acception, elle serait directement liée à notre propos sur le silence et l'aphonie ; on parlera alors de « toilette morale » : le plaisir partagé entre le narrateur et le lecteur est celui créé par le lavage au sens de « blanchiment »¹⁴⁷, d'effacement, indice de l'occultation et de l'oubli, enfin de la disparition pure et simple (celle du signe, celle du souvenir).

6.3 Mise à feu

Pour reprendre une métaphore, l'objeu est comparable à la mécanique complexe, harmonieuse et bien huilée d'un moteur dont le mouvement rectiligne des pistons et des bielles, que le vilebrequin transforme en un mouvement rotatif, se trouve

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 127

¹⁴⁵ *Petit Larousse illustré 1989*, op. cit., p. 640

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Le Savon*, p. 127

finalement communiqué, par le « jeu » des organes de la transmission, aux roues motrices. L'objoie, quant à elle, est relative à l'énergie cinétique libérée par le véhicule qui prend de la vitesse. C'est de cette mobilité que nous voulons traiter, pour finir, relativement au *Savon*.

Nous avons choisi, dans le titre du présent chapitre, l'adjectif « euphonique » pour exprimer l'harmonie du fonctionnement textuel ainsi que son oralité agréable, et le qualificatif « euphorique » pour signifier la joie orgasmique conséquente. Ce mouvement continu et joyeux, toutefois, pour réaliser la « transmutation (...) heureuse, jubilante »¹⁴⁸, est destiné à un envol métaphorique ; en effet, nous le rappelons, le « SAVON »¹⁴⁹ est voué à être mis « sur orbite », à savoir être placé sur une trajectoire circulaire fermée et, par conséquent, autonome. Pour ce faire, *Le Savon* doit être mis en rotation sur lui-même, tel la « toupie lancée »¹⁵⁰, pour ensuite décoller :

(Et tous les *étages* ou chapitres successifs mis à feu pour sa lancée peuvent bien, déjà, être retombés dans l'*atmosphère*, lieu commun de l'oubli, comme il fut celui du projet)¹⁵¹.

Nous revenons ainsi à la métaphore astronautique évoquée précédemment ; en effet, *Le Savon* est « mis à feu », et ses « chapitres successifs », au fur et à mesure de leur lecture, se détachent de l'ensemble, à l'image de la fusée qui s'élève, pour retomber « dans l'*atmosphère* », métaphore du souvenir disparu, de l'absence. Une fois que l'engin spatial a terminé son ascension, à savoir lorsqu'il est satellisé, lorsqu'il n'a plus besoin de propulsion car il reste sur sa courbe orbitale – moment où la force centrifuge acquise et l'attraction terrestre s'annulent – il devient autonome et son mouvement est potentiellement perpétuel.

Toutefois, si tous les « *étages* » sont retombés, si tous les « chapitres » disparaissent, si les éléments constitutifs du *Savon* sont supprimés, ne restent alors que le titre et les sous-titres, ne restent que « LE SAVON » et le squelette de ses parties. Suite à notre analyse de l'usage pongien de la majuscule, où nous avons mis en évidence la structure ascensionnelle explicitée par les sous-titres, suite aux

¹⁴⁸ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 190

¹⁴⁹ En majuscules, *Le Savon*, p. 128

¹⁵⁰ *Le Savon*, p. 128

¹⁵¹ *Ibid.*

lignes que nous avons consacrées à l'étude du titre de l'ouvrage restant dans la stratosphère, nous pouvons maintenant évoquer la fonction de ces majuscules : elles sont la désignation typographique de l'épure du texte. Elles sont les indices typographiques de la pureté acquise. Les majuscules sont les marques écrites de ce qui reste une fois le nettoyage effectué, une fois que le frottage a eu lieu, que le savon, « diminué, à moitié fondu, ramolli »¹⁵², « est rendu à son ovale austère »¹⁵³, que *Le Savon* a fonctionné (par le passage de l'objeu à l'objoie et le rôle actif du lecteur) puis est devenu « LE SAVON », inscription autonome et stratosphérique, pure et éternelle. Le mot en majuscules, purifié de toutes ses scories et répétitions, le texte, une fois frotté, comme le savon, dissous, ne laisse apparaître plus que la forme pure, la plus propre, à savoir le titre, en lettres capitales.

Le Savon, en plus de proposer une « toilette intellectuelle » et « morale », diffuse du « DÉBUT » à la « FIN » une allégorie du nettoyage typographique qui peut se superposer à notre définition de la parole pongienne : l'acte d'énonciation – la parole – étant émis sous la forme de signes typographiques, nous pouvons affirmer que le nettoyage de la parole par elle-même est également, dans *Le Savon*, celui du signe par lui-même. Enfin, de manière analogue au passage de l'atmosphère à la stratosphère, *Le Savon* passe du brouillard discursif au blanc sobre, de l'essai à l'épure ; ou plutôt, il accumule une somme de brouillons, qui sont autant de couches superposées et répétitives – dont l'architecture est une succession de strates – pour les synthétiser en une addition de fragments qui, à l'image de la somme des couleurs formant le blanc, produit une épure sémantique et graphique.

6.4 Une grille de lecture

Dans l'appendice IV, Ponge écrit :

Nous sommes mis en possession d'un outillage très précieux, qui a l'air de ne servir à rien, mais qui s'avérera, en de certains moments, inconcevablement utile.

¹⁵² *Ibid.*, p. 99

¹⁵³ *Ibid.*, p. 109

En somme, d'un outillage « type » ou universel. Et enfin, peut-être, d'une sorte de *clé* ou *grille* universelle¹⁵⁴.

Puisque Ponge évoque clairement la « *grille* », et parce que *Le Savon* est un texte foisonnant se présentant sous la forme d'une mosaïque, nous avons tenté de réaliser une grille de lecture, que nous mettons ci-dessous et qui synthétise, schématiquement, pour le lecteur, l'approche du texte que nous avons proposée dans le présent travail. Nous avons défini deux axes perpendiculaires dont l'origine est l'œuvre elle-même ; chacun des quatre quadrants ainsi obtenus est défini par une double entrée : verticalement, de gauche à droite, par le contenu et la forme, puis, horizontalement, de haut en bas, par le manifeste et le latent. La frontière poreuse entre chaque quart de zone est le brouillage, notre fil rouge, qui sert de passage de l'un à l'autre.

¹⁵⁴ *Le Savon*, p. 125

	Contenu (signifié)		Forme (signifiant)
Manifeste parole (dit)	Toilette intellectuelle (le savon) pureté Objoie (euphorie)	B R O U I L L A G E / c a c o p h o n i e	Signes typographiques (LE SAVON) allégorie Objeu (euphonie)
	BROUILLAGE/bafouillage	<i>Le Savon</i>	BROUILLAGE énonciatif
Latent non-parole (non-dit)	Toilette morale silence oubli	B R O U I L L A G E / a p h o n i e	Points de suspension/blancs palimpseste brouillon

7 Conclusion

Le nettoyage pongien, comme nous l'avons suggéré dans notre titre, est d'abord une quête. Il s'agit de celle, partagée entre le narrateur et le lecteur du *Savon*, d'une parole à purifier. Celle-ci, à savoir l'acte d'énonciation, émis sous forme de signes typographiques et pris en charge par une instance polyphonique (qui, par conséquent, peut la redistribuer alternativement entre un émetteur et un destinataire virtuels) doit être frottée contre elle-même. Cet « exercice » de la parole dans *Le Savon*, par la figure allégorique de l'exercice de l'objet savon, a généré un brouillage discursif que Ponge a appelé « bafouillage » ; nous avons repris ce terme pour clarifier l'occultation du souvenir pongien : à la manière de celui qui hésite sans cesse mais ne veut pas se taire, *Le Savon* exprime sans expliciter, dit sans signifier. Nous avons mis ce motif en évidence par notre analyse des points de suspension, sorte de bruissement typographique montrant tant la présence du narrateur que son aphonie, à savoir l'exercice muet de la parole, dont nous avons ensuite évoqué l'« éphémérité ».

Comme, dans *Le Savon*, la parole s'use en s'exerçant et, de manière anthropomorphique, risque la « mort », nous avons mis en évidence les stratégies de défense qu'elle développe : dès l'incipit, le lecteur est convoqué pour une lecture attentive et la contraction d'un pacte de déchiffrement, signalé graphiquement par l'italique, et qui ne prend fin qu'avec l'excipit. Ces perturbations énonciatives sont encore brouillées par l'expression graphique de la sonorité du texte en un double jeu sur les canaux auditif et visuel qui prend la forme d'une onomatopée en majuscules. Nous avons, par notre analyse de ces dernières, montré, d'une part, qu'elles sont le passage du signe (le bruit) au blanc (le silence) et, d'autre part, les bornes et articulations solides du texte dans son entier. Elles prennent la forme de bornes (les titres et intertitres) et constituent le squelette du *Savon* ; elles en sont la structure interne, comme les murs porteurs d'une maison, et participent du « bouclage » hermétique du texte. Pour répondre à la question que nous avons posée, relativement aux « *très gros caractères manuscrits* » qui ont valeur de titre, les majuscules relèvent du même dispositif graphique que le « *dossier* », dans la

mesure où elles conservent le même rapport avec leur support – cette fois-ci le livre publié – et, surtout, dans la mesure où elles expriment la clôture enfin effective de ce dernier.

De la même manière que le « dossier » s'est constitué de feuillets, qui sont autant de strates, *Le Savon*, par l'ajout incessant de couches textuelles superposées relevant de la répétition et de la réécriture, est comparable au palimpseste. Nous avons étudié ces couches, ainsi que leurs différentes prothèses formelles, et avons tenté de montrer que les glissements métatextuels opérés participent de l'allégorie, tant d'un point de vue du contenu (l'hygiène intellectuelle) que d'un point de vue formel (autoréférentialité). Ces glissements, en générant un épuisement des genres discursifs, effectuent un brouillage des pactes narratifs traditionnels par la polyphonie des instances et l'éclatement des conventions romanesques. *Le Savon* emprunte aux genres mais reste rétif à la catégorisation. Toutefois, nous avons insisté sur ce qui pourrait s'approcher de la définition d'un « genre » pongien : le continué ponçage métatextuel serait de l'ordre d'une poésie chez Francis Ponge. Celle-ci prend une forme allégorique et dispose d'une structure en brouillon.

Le fonctionnement global du texte pongien, par les processus de manipulation de la langue que nous avons abordés, dont *Le Savon* demeure un exemple significatif, relève de la machine textuelle euphonique (d'une machine à formuler des paroles écrites en quête de propreté par le jeu) dont chaque élément constitutif participe de la « marche » de l'ensemble – l'objeu – et dont la conséquence consiste en un motif orgasmique et durable, en un ailleurs euphorique et éternel, qui se suffit à lui-même – l'objoie. Ainsi le texte s'élève métaphoriquement, se trouve délesté de ses parties constitutives, et le palimpseste se désagrège. Ne restent alors que les grands caractères visibles, ceux du titre d'abord, ceux des sous-titres et de la page 79 ensuite. Ils sont les marques typographiques de la pureté acquise, signes de la fin de la quête et de l'émancipation des paroles.

Pour répondre aux questions formulées à la fin de notre introduction, *Le Savon*, à un moment donné, comme nous l'avons explicité, passe de l'aphonie à l'euphonie par l'élaboration d'un pacte narratif particulier, par son refus de le briser, par sa continuation ininterrompue, même s'il revêt différentes formes ; c'est ainsi que nous concevons son passage du silence à une parole « de liaison » : il n'est

silencieux qu'en apparence ; il n'arrête jamais d'émettre des signaux discursifs, que ce soient des points de suspension, des blancs, des signes italiques ou majuscules. La parole pongienne peut se retrouver aphone, comme nous l'avons vu, toutefois elle continue sans cesse de s'exercer, polissant et ponçant les signes, les mots, syntagmes et phrases par le mouvement de l'objeu. Le nettoyage s'effectue pendant l'« exercice » du texte, pendant que l'« auteur » écrit et que le lecteur lit.

Ponge a dit de ses textes qu'ils « n'[étaient] pas faits pour faire un livre, sauf quelques-uns comme *Le Savon* »¹⁵⁵ ; ainsi ce dernier est, d'une part, isolé dans l'œuvre pongien, car destiné à devenir un « livre », support de l'écrit et œuvre élaborée dans le but de la publication et, d'autre part, central parce que nécessité par la volonté du passage à l'oral de son auteur, élément autobiographique que nous avons mentionné, et central encore parce qu'il « a déterminé presque toute la série de (...) la forme de[s] activités [de Ponge] depuis qu'[il] a commencé à les concevoir »¹⁵⁶. *Le Savon*, par son dispositif formel, par ses stratégies discursives, par la mise en fonctionnement du concept d'objeu et l'introduction de celui d'objoie, cristallise en un même texte les caractéristiques de la mosaïque textuelle pongienne dont nous avons parlé en introduction et préfigure les publications ultérieures des brouillons. *Le Savon* devient alors, par ces derniers côtés, un condensé du travail de Ponge, un petit mode d'emploi virtuose et jouissif de sa propre poétique.

Enfin, la parole, à travers l'enchevêtrement énonciatif et discursif du *Savon*, se manifeste, relativement à notre propos sur la non-rupture du pacte narratif, de manière incessante et redondante. Elle peut être, par endroits, muette ; elle ne cessera néanmoins de se rendre visible selon un éventail de formes textuelles et typographiques dont l'abondance et la différence amènent l'ensemble à « jouer », mécaniquement, selon un mouvement ininterrompu dont le « jeu » – et nous convions les deux sens de ce dernier terme – participe tant du fonctionnement général et euphonique du texte que du plaisir global et euphorique de la lecture.

(...) J'avais pensé mettre en exergue dans le *Prélude du Savon* un petit encadré rouge avec « Serrez vos ceintures », *fasten your seat belts*. Parce que c'est quelque chose qui est lu au moment du décollage ou au moment de la traversée des turbulences. Et c'est une chose qui est lue au moment

¹⁵⁵ Voir MET, Philippe, *Le Savon, Notice*, in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1503

¹⁵⁶ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 183

où il n'y a plus rien à voir à l'extérieur puisqu'on est à l'intérieur des nuages, ou qu'on décolle, ou qu'on atterrit. A ce moment-là on lit (...) ¹⁵⁷.

¹⁵⁷ PONGE, Francis, *La voix de Ponge, entretien avec Serge Gavronsky*, op. cit., p. 21

8 Bibliographie

Corpus :

PONGE, Francis, *Le Savon*, Gallimard, 1967

Autres œuvres de Francis Ponge :

BEUGNOT, Bernard (dir.), *Francis Ponge, Œuvres complètes I*, NRF, Gallimard, 1999

BEUGNOT, Bernard (dir.), *Francis Ponge, Œuvres complètes II*, NRF, Gallimard, 2002

Articles sur *Le Savon* :

BELLATORRE, André, *Le Savon ou « l'exercice » du lecteur*, in GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Ponge Résolument*, ENS Editions, 2004, p. 67-85

BENSE, Max, *Sur Le Savon*, (trad. HOFFMANN, Yasmin et LITAIZE, Maryvonne), in GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Francis Ponge*, Cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p. 509-513

DUNOYER, Jean-Marie, *Toilette intellectuelle : « Le Savon », de Francis Ponge*, in *Le Monde*, n° 6902, 22 mars 1967, suppl. p. I-II

FOLEY, François, *Une genèse complexe : les appendices du Savon*, in *Genesis*, n° 12, Jean-Michel Place, Paris, 1999, p. 95-105

MET, Philippe, *Le Savon, Notice*, in BEUGNOT, Bernard (dir.), *Francis Ponge, Œuvres complètes II*, NRF, Gallimard, 2002, p. 1502-1507

NOUDELMANN, François, *La chair du savon*, in BARBERGER, Nathalie, NOUDELMANN, François, SCEPI, Henri (dir.), in *Francis Ponge, Matière, Matériau, Matérialisme*, La Licorne, Poitiers, 2000, p. 77-87

RACHLIN, Nathalie, *Francis Ponge, « Le Savon » and the Occupation*, in *Sub-Stance* n° 87, 1998, p. 85-106

RITMAN, Serge, *Volubilité et oralité : saliver et savonner*, in *La Polygraphe*, n°30-31, 2003, p. 235-246

RONSE, Henri, *Toilette intellectuelle*, in *La Quinzaine littéraire*, n° 24, Paris, 15 au 31 mars 1967, p. 13-14

STEINMETZ, Jean-Luc, *Une leçon de détachement*, in GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Francis Ponge*, Cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p. 154-173

ZELTNER, Gerda, *Francis Ponge in der Werkstatt, zum Erscheinen von « Le Savon »*, in *Ästhetik der Abweichung : Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*, Hase & Koehler Verlag, Mainz, 1995, p. 60-65

Sur Francis Ponge :

Livres :

BARDECHE, Marie-Laure, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Sciences des Discours, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999

BEUGNOT, Bernard, *Poétique de Francis Ponge, Le palais diaphane*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990

BEUGNOT, Bernard, MARTEL, Jacinthe, VECK, Bernard, *Bibliographie des écrivains français: Francis Ponge*, Paris-Rome, Memini, 1999

COLLOT, Michel, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991

DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, «Fiction & Cie», Seuil, Paris, 1988

FARASSE, Gérard, *L'âne musicien, Sur Francis Ponge*, NRF Essais, Gallimard, 1996

FARASSE, Gérard, VECK, Bernard, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Presses Universitaires du Septentrion, 1999

GLEIZE, Jean-Marie, VECK, Bernard, *Francis Ponge, « Actes ou Textes »*, Presses Universitaires de Lille, 1984

HIGGINS, Ian, *Francis Ponge*, The Athlone Press, Londres, 1979

KOSTER, Serge, *Francis Ponge*, Henri Veyrier, Paris, 1983

LEVY, Sydney, *Francis Ponge, De la connaissance en poésie*, Essais et Savoirs, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1999

PIERROT, Jean, *Francis Ponge*, José Corti, Paris, 1993

RODRIGUEZ, Antonio, *Modernité et paradoxe lyrique, Max Jacob, Francis Ponge*, Jean-Michel Place, Paris, 2006

VECK, Bernard, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Philosophie et langage, Mardaga, Liège, 1993

Articles :

AUREGAN, Pierre, *Francis Ponge ou le Parti pris des signes*, in *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces, les mots et les choses*, (ouvrage collectif), Ellipses, Paris, 1988, p. 80-90

BELLATORRE, André, *Emergences de l'allégorie dans la littérature contemporaine, Claude Simon, Francis Ponge*, in GARDES TAMINE, Joëlle (dir.), *L'Allégorie corps et âme, Entre personnification et double sens*, Publications de l'Université de Provence, Marseille, 2002, p. 239-248

BEUGNOT, Bernard, MELANÇON, Robert, *Fortunes de Ponge (1924-1980) : esquisse d'un état présent*, in *Etudes françaises*, vol. 17, n° 1-2, 1981, p. 143-171

CHAPPUIS, Pierre, *L'Ivresse lucide de Ponge*, in *La nouvelle Revue Française*, n° 178, 1^{er} octobre 1967, p. 667-671

COMBE, Dominique, *Francis Ponge et « l'invention d'une nouvelle rhétorique »*, in *Poésie et rhétorique, La conscience de soi de la poésie, Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy*, Collection Pleine Marge, Lachenal & Ritter, 1997, p. 225-248

COMBE, Dominique, *Genèse d'une poétique : Pour un Malherbe*, in *Genesis*, n° 12, Jean-Michel Place, Paris, 1999, p. 119-127

DEGUY, Michel, *Ponge-Pilate*, in *Critique*, Tome XXII, n° 230, Editions de Minuit, Paris, juillet 1966, p. 923-929

FARASSE, Gérard, *Francis Ponge d'un seul bloc à peine dégrossi*, in *La nouvelle Revue Française*, n° 433, février 1989, p. 14-20

FARASSE, Gérard, *La métaphore traversée*, in *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces, les mots et les choses*, (ouvrage collectif), Ellipses, Paris, 1988, p. 66-79

FARASSE, Gérard, *Conférence*, in *Etudes de Lettres, Revue de la Faculté des lettres, Université de Lausanne*, 1999, p. 95-109

FORMENTELLI, Eliane, *Ponge ou la Pétition-de-Principe*, in *Revue des sciences humaines*, n° 172, 1978, p. 69-95

GORRILLOT, Bénédicte, *Francis Ponge et l'exception française : une politique gaullienne de l'écriture*, *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 12, n° 3, août 2008, p. 403-412

HIGGINS, Ian, *Crevette, platane et France : La poésie de Résistance de Ponge*, (trad. GUILLET Mireille), in GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Francis Ponge*, Cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p. 342-357

JEAN, Raymond, *Ponge et le plaisir*, in *Sud*, n° 16, 1975, p. 20-26

KOSTER, Serge, *Autoportrait de Ponge en Malherbe*, in *Magazine littéraire*, n° 260, Paris, décembre 1988, p. 38-40

LITTLE, Roger, *Francis Ponge et la nostalgie cratylienne*, in *Europe*, n° 755, mars 1992, p. 32-38

MARTY, Eric, *Francis Ponge et le neutre*, in BARBERGER, Nathalie, NOUDELMANN, François, SCEPI, Henri (dir.), in *Francis Ponge, Matière, Matériau, Matérialisme*, La Licorne, Poitiers, 2000, p. 39-50

MET, Philippe, *Entre théâtralité et oralité : Ponge ou la (mise en) scène de l'écriture*, in GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Ponge Résolument*, ENS Editions, 2004, p. 101-114

PETERSON, Michel, *Du Littré à Francis Ponge*, in *Etudes françaises*, vol. 24, n° 2, 1988, p.75-87

RIFFATERRE, Michael, *Ponge intertextuel*, in *Etudes françaises*, vol. 17, n° 1-2, 1981, p. 73-85

SABATIER, Robert, *Son parti des choses*, in *Magazine littéraire*, n° 260, Paris, décembre 1988, p. 34-37

SARTORIS, Ghislain, « *De la modification des choses par la parole* », in *La nouvelle Revue Française*, n° 433, février 1989, p. 75-79

SARTORIS, Ghislain, *Francis Ponge et la langue française*, « *Dieu sait pourquoi* », in *La nouvelle Revue Française*, n° 365, mai 1983, p. 85-97

SARTORIS, Ghislain, « *Un peu d'héroïsme, je vous prie* », in GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Francis Ponge*, Cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p. 483-498

SIVAN, Jacques, *De la préparation de « bombes » à l'explosion de bulles*, in *Action Poétique*, 153-154, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1998, p. 80-84

SCHMITZ-EMANS, Monika, *Die Wiederholung der Dinge im Wort. Zur Poetik Francis Ponges und Peter Handkes*, in *Sprachkunst, Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Jahrgang XXIV, 2. Halbband, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1993, p. 255-287

STAMELMAN, Richard, *From Muteness to Speech : The Drama of Expression in Francis Ponge's Poetry*, in *Books Abroad*, vol. 48, n° 4, automne 1974, p. 688-694

STEINMETZ, Jean-Luc, *L'horreur du vide*, in *Europe*, n° 755, mars 1992, p. 5-13

TARDIEU, Jean, *L'Homme caché dans un monde muet*, in *La nouvelle Revue Française*, n° 433, février 1989, p. 84-88

TCHOLAKIAN, Marie-Thérèse, *La pierre dans la poésie de Ponge*, in *Etudes françaises*, vol. 25, n° 1, 1989, p. 89-113

VECK, Bernard, *Flagrant délit de création : Rose, sacripant, Ponge et Proust*, in *Europe*, n° 755, mars 1992, p. 113-119

VECK, Bernard, *Francis Ponge, ou du latin à l'œuvre*, in GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Francis Ponge*, Cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p. 367-398

WYBRANDS, Francis, *Francis Ponge, le « suscitateur »*, in *Etudes*, vol. 382, n° 5 (3825), Paris, mai 1995, p. 681-690

Entretiens :

DERRIDA, Jacques, *Déplier Ponge, Entretien avec Gérard Farasse*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005

PONGE, Francis, *La voix de Ponge, entretien avec Serge Gavronsky*, in *Po&sie*, n° 61, 1992, p. 3-21

PONGE, Francis, SOLLERS, Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, 1970

Autres références :

BARTHES, Roland, *Saponides et détergents*, in *Mythologies*, Points, Essais, 1970, p. 36-38

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue et Ecrivains, intellectuels, professeurs*, in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, p. 93-96 et 345-368

GARDES TAMINE, Joëlle, PELLIZZA, Marie-Antoinette, *Pour une définition restreinte de l'allégorie*, in GARDES TAMINE, Joëlle (dir.), *L'Allégorie corps et âme, Entre personnification et double sens*, Publications de l'Université de Provence, Marseille, 2002, p. 9-28

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972 (2000)

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982

GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Seuil, Paris, 1983

MESCHONNIC, Henri, *De la langue française, Essai sur une clarté obscure*, Hachette, Paris, 1997

PAVEAU, Marie-Anne, ROSIER, Laurence, *La langue française, passions et polémiques*, Vuibert, Paris, 2008

Dictionnaires :

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981 (1961)

Nouveau Larousse universel, Dictionnaire encyclopédique en deux volumes, Librairie Larousse, Paris, 1949

Petit Larousse illustré 1989, Librairie Larousse, Paris, 1988