

La Table en chantier

Bernard Beugnot

Volume 17, Number 1-2, avril 1981

Francis Ponge

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036726ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036726ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beugnot, B. (1981). La Table en chantier. *Études françaises*, 17(1-2), 3-8.
<https://doi.org/10.7202/036726ar>

Francis Ponge

La table

(21 novembre 1967 —
16 octobre 1973)

LA TABLE EN CHANTIER

Voici, grâce à la générosité de Francis Ponge, le dossier inédit d'un texte partiellement publié en 1974. En cette soixantaine de feuillets, dont le protocole d'édition et le choix des hors-texte cherchent à donner une image aussi fidèle que possible, s'échelonnent et alternent, sur près de six années, les longues venues, les élans, les traits épars, bref tous les vibratos et les staccatos de la plume, émergent, s'estompent, se réincarnent les thèmes et les formules, se modifient aussi les graphismes et jusqu'à la figure la plus matérielle du texte qui s'y guette.

Quand j'étais jeune, je déchirais absolument tous les brouillons, je ne gardais que le texte une fois terminé. Petit à petit, je me suis rendu compte qu'il valait mieux conserver ces brouillons, si bien que pour la plupart de mes textes, de mes poèmes si l'on veut appeler ça poèmes, j'ai des dossiers importants que je pourrais produire comme j'ai produit ceux de *la Fabrique du pré*, enfin tous les ouvrages qui sont dans *la Rage de l'expression* par exemple, ou *la Crevette dans tous ses états*¹.

Cette pratique qu'inaugure effectivement le recueil de 1952 et que prolongent, depuis, le *Malherbe* (1965) ou *la Figue* (1977), rappelle celle des artistes livrant les suites d'esquisses préparatoires à

1. Interview accordée par F. Ponge à Francine Vigneau pour le compte de Radio-Canada (Bar/Loup, 24 mai 1978).

une œuvre, ou revenant sur un même sujet, comme Cézanne ou Matisse. Malgré la caution de Ponge, le terme de dossier qui ne retient que l'idée d'un parcours préalable au texte final considéré comme seul accompli et destiné à rejeter dans l'oubli les tentatives qui l'ont précédé, est donc trop neutre. Dans les pulsions du travail et les grâces méritées de la plume s'écrit certes l'histoire difficile d'une genèse — rien de linéaire, rien d'un progrès serein qui conduirait par accumulation, emboîtements ou concentration à un état dernier, émondé des incertitudes du premier jet, somme épurée des ébauches et des trouvailles antérieures. Les hiatus, les abandons multiples, les ajouts ultimes révèlent un cheminement incertain où s'entassent des matériaux dont la mobilisation sera à la fois autre, multiple et aléatoire².

Il n'y aurait sans doute là rien de plus que ce qu'enseignent des confidences ou des fonds privés tardivement découverts sur le malaisé métier d'écrire, si Ponge n'avait décidé de publier ces archives et si, privées même de toute version finale, comme dans le cas du *Malherbe*, elles ne faisaient texte. Mieux vaut donc parler, à l'invite de Ponge, de l'« Histoire complète de sa recherche » ou de « journal de son exploration » (*la Mounine*, 1941). Les datations précises rappellent en effet la chronique ou le diaire, l'éphéméride des anciens mémorialistes. Mis au jour par la volonté de son auteur, un tel journal acquiert un statut différent de celui des papiers personnels que va fouiller l'indiscrétion des chercheurs. Dans le désordre propre à toute quête plus sûre de son but que de ses moyens, il ouvre toutes grandes les portes de l'atelier du poète, en lutte solitaire et souvent nocturne avec ses matériaux, atelier bien différent de ces apothéoses de l'artiste dans son musée que proposent peintres et graveurs classiques comme Abraham Bosse ou même de cette stature de roi au milieu de sa cour que se donne Gustave Courbet dans le fameux manifeste de 1875.

2 La confrontation de la version publiée et de ses états antérieurs montre que l'organisation finale n'est pas uniment produite par la succession des tentatives antérieures — dont les reprises — traces ou échos sont à la fois multiples et brouillées à l'intérieur des cinq séquences

I 9-10 août 1968 4 octobre 1973 15-16 décembre 1967

II 15-16 septembre 1968 15 février 1970

III 5 octobre 1973

IV 23 novembre 1970 7 juin 1971

V 15-16 septembre 1968 23 novembre 1970 12 octobre 1973 10 décembre 1967 15-16 décembre 1967 15-16 septembre 1968 18 octobre 1968 11-12 septembre 1968 24 novembre 1970 21-23 novembre 1967 16 décembre 1967

Si, depuis un certain temps, j'ai pris l'habitude de dater en tête chacun de mes manuscrits, au moment même que je les commence, c'est surtout parce que j'en suis venu à un tel doute quant à leur qualité, ou mettons quant à leurs rapports avec la «vérité» ou la «beauté», à une telle incertitude quant au parti qui pourra en être tiré, que je les considère tous, d'abord, sans exception, comme des *documents*, et veux pouvoir, si je ne parviens pas à en tirer une œuvre «définitive» (Il faudrait pouvoir expliquer ce mot, dire quelles qualités sont requérables d'une œuvre qui mérite de n'être pas datée), les conserver par devers moi (ou même les publier) dans leur *ordre chronologique exact*. («Les Fleurys», 15 avril 1950, *Tel quel*, 3, 1968)

Pourquoi de tels chantiers, éclatés, divers, en gestation permanente d'une forme? Non par impudeur, vanité ou dédain pour le public, comme en aurait jugé le siècle classique³, mais plutôt par un geste double d'humilité qui se présente en même temps comme le panégyrique du travail répété, minutieux, et comme l'illustration d'une poétique de la parole fautive.

Emprunté à l'ancienne rhétorique grecque, le terme de *proème* n'a pas pour seul mérite de désigner parfaitement le caractère prosaïque et poétique à la fois du texte pongien; il nomme aussi l'exorde, c'est-à-dire l'entrée en matière, le jalon sur le chemin de poésie. L'ambition qui animait la *Rage de l'expression* — «placer sur la table de travail, la pratique scripturale, l'acte textuel» — ne cesse d'être vivace, comme la conviction que «la poésie n'est pas dans les recueils de poésie, qu'elle est dans les brouillons acharnés» (Entretien avec J. Ristat, *Digraphe*, 1978). À la contemplation esthétique d'un objet textuel clos sur lui-même et comme figé est préféré le spectacle des tentations, des tentatives rejetées, le dynamisme propre à ces reprises inlassables au long des ans et des mois. Dans la redondance même, procédé cher au genre épidiictique et à l'éloge, se trouve ainsi magnifié le travail; la durée créatrice rendue palpable importe dès lors autant que son terme, et la révélation des en-deça et des en-dessous du texte final, en incorporant à sa lecture la mémoire de ses métamorphoses passées, ébranle l'idée reçue d'une expression définitive, seule parfaite ou possible.

Telle semble bien être en effet la hantise de la recherche pongienne, et son stimulus premier : les lambeaux du *patchwork* textuel,

3 C'est trop peu estimer le public de ne pas prendre la peine de se préparer quand on traite avec lui, et un homme qui paraîtrait en bonnet de nuit et en robe de chambre, un jour de cérémonie, ne ferait pas une plus grande incivilité que celui qui expose à la lumière du monde des choses qui ne sont bonnes que pour le particulier» (Guez de Balzac, *Entretiens*, 1657, IX)

ces «approximations désespérées» dont *la Chèvre* (*Pièces*, 1953-1957), contemporaine du *Malherbe*, «adaptation un peu sordide à des contingences elles-mêmes sordides», est la figure emblématique, loin de trahir la valorisation narcissique du moindre trait de plume, manifestent une profonde angoisse de l'expression, le sentiment très vif d'un rapport déceptif au langage. Collection de «notes hâtives», de fragments encore informes où le poète fait ses gammes, le dossier l'est certes; mais il regroupe aussi les versions écartées ou seulement en partie retenues qui exercèrent un moment leur séduction ou firent croire à un achèvement possible. C'est pourquoi la réécriture totale, qui tend des pièges à l'expression, et, docile au surgissement du trait neuf, apprivoise le texte à naître, est plus fréquente que le remords de plume ou la simple correction, gestes de l'instant.

Mais cette quête a néanmoins son sens et son terme, fût-il provisoire; ces *variations*, terme que Ponge préfère à celui de *variantes*, obéissent à un mouvement qui les porte, à une manière de progrès vers la «version complète» ou le «nœud» :

Au fond ce qui importe, n'est-ce pas de saisir le nœud? Lorsque j'aurai écrit plusieurs pages, en les relisant, j'apercevrai l'endroit où se trouve ce nœud, où est l'essentiel, la qualité de l'oiseau. (*Notes prises pour un oiseau*, mars-septembre 1938).

Ce nœud, c'est à la fois une organisation interne plus rigoureuse, d'une densité allusive que parfois peut seul rendre perceptible la lecture du dossier — inutile de rappeler ici la trop fameuse définition de l'*objeu* (*le Soleil placé en abîme*) — et les noces textuelles que le poète réussit à célébrer avec une émotion première inspirée par l'objet et enfin ressuscitée.

Ce que finalement récuse ou met en question la publication de dossiers tels que celui-ci, c'est un certain mythe du poète et de la création littéraire que raillait déjà Edgar Poe :

La plupart des écrivains, les poètes surtout, préfèrent laisser entendre qu'ils composent dans une espèce de splendide frénésie, d'extatique intuition; ils seraient littéralement glacés de terreur à l'idée de laisser le public jeter un coup d'œil derrière la scène et voir les laborieux et incertains enfantements de la pensée, les vrais desseins compris seulement à la dernière minute, les innombrables éclairs d'idées qui n'atteignent point la maturité de la pleine lumière, les choix et les rejets longuement pesés («La philosophie de la composition», *Trois manifestes*).

Est-il meilleur commentaire de l'effort pongien pour désacraliser l'écrivain, pour libérer la littérature de l'image ancienne, revigorée par le romantisme, du mage et du *vates*? Le protégé d'Apollon se mue en artisan, le temple des Muses en chantier de construction textuelle :

La fonction de l'artiste est ainsi fort claire, il doit ouvrir un atelier et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. Non pour autant qu'il se tienne pour un mage. Seulement un horloger (*Méthodes*).

Considérer l'artiste comme un chercheur (désireux, acharné ravi) qui trouve parfois, un travailleur désintéressé.

(D'où l'esthétique du tâtonnement, des redites)...

Il ne s'intéresse pas à ses trouvailles comme telles, il continue à chercher.

Homme de laboratoire, laboratoire de l'expression
(«L'avant-printemps», *Tel quel*, 3, 1968).

BERNARD BEUGNOT

PROTOCOLE D'ÉDITION

Afin de restituer un peu l'aspect matériel du manuscrit, dont les hors-texte donneront en outre une idée, et de rendre le lecteur sensible au travail de l'écrivain, nous avons adopté les conventions suivantes

- 1 La première écriture est imprimée en caractères gras, les corrections (ajouts, ratures, variantes) en caractères légers
- 2 Les dates de chaque rédaction, le plus souvent placées dans le coin gauche du feuillet, en oblique ou dans un encadré, figurent sur la première ligne, séparées du texte par un espace
- 3 Le texte de chaque feuillet est séparé par un filet constitué de petits carrés évidés la numérotation des feuillets est indiquée dans la marge entre crochets
- 4 La mise en page originale n'a été respectée que pour les changements de paragraphes et pour les cas où il y avait manifestement intention d'isoler un mot, une expression, un membre de phrase Dans le passage du manuscrit à la composition typographique, la disposition des lignes est donc modifiée, et du même coup la physionomie propre de la page
- 5 Les doubles rédactions qui laissent ouvert un choix pour le futur sont reproduites dans l'interligne, à l'endroit où elles sont ajoutées
- 6 Les corrections apportées après coup, au-dessus d'une première rédaction ratée, ou les additions en interligne, figurent également à leur place originale, mais introduites dans le fil du texte et soulignées par un changement d'interligne Les termes qui demeuraient lisibles sous la rature n'ont pas été reproduits
- 7 Les additions marginales que l'auteur a greffées par un signe quelconque (trait continu, flèche, bulle, etc) à un endroit précis du texte sont reportées à la fin du feuillet, appelées dans le texte par une lettre Les quelques notes affectées d'un signe numérique sont dues à Ponge lui-même Quelques notes dues aux éditeurs et identifiées comme telles sont appelées par un double astérisque
- 8 Les additions marginales indépendantes sont imprimées le plus près possible de la place originale qu'elles occupent dans le manuscrit
- 9 Tous les autres signes (soulignage, crochets, parenthèses, astérisques, etc) appartiennent au manuscrit original

Il reste que la préférence accordée à la lisibilité sur la technicité un peu rébarbative qu'aurait exigée une publication de nature authentiquement scientifique (voir *les Manuscrits Transcription, édition, signification*, Paris, E N S , 1976) ne rend qu'imparfaitement compte de la texture graphique Échappent en particulier tous les jeux de couleurs et le recours à des instruments différents (crayon feutre, stylo à bille, stylo à encre) qui scandent les divers moments de la composition ou parfois mettent en dialogue les écritures de la nuit et celles de l'aube (4 et 11-12 septembre 1968)