

## *Pour un Malherbe* ou l'autobiographie nouée

Monic Robillard

Volume 17, Number 1-2, avril 1981

Francis Ponge

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036734ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036734ar>

[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

Robillard, M. (1981). *Pour un Malherbe* ou l'autobiographie nouée. *Études françaises*, 17(1-2), 129–142. <https://doi.org/10.7202/036734ar>

# *Pour un Malherbe* ou l'autobiographie nouée

MONIC ROBILLARD

Entre nos mains, un livre de Francis Ponge. Il nous vient après l'essentiel de la production du poète et porte sur François de Malherbe. Malherbe? Ponge critique après en avoir tant médité? Mais un titre nous rassure, en ce qu'il se fait fort de signaler l'inachèvement d'une entreprise dès lors inscrite dans une perspective plus génétique que téléologique. Si ce *Pour un Malherbe* déguise à peine un constat d'échec critique (sinon textuel), l'on n'y reconnaît pas moins la facture pongienne qui se donne à voir et commande l'indulgence d'un biais complice pour l'essai chapeauté d'un titre si modeste.

Bien sûr l'on aurait pu s'y méprendre, entendre sous ce titre le ton assertif du Manifeste en vue de quelque nouvelle valeur d'adhésion — n'eût été d'une odeur de naphthaline autour du nom proposé. Peut-être *Pour un Malherbe* n'est-il alors qu'une dédicace à l'adresse d'un Malherbe tout autre que cette rébarbative figure scolaire dont nous avons souvenir, un Malherbe plus secret, plus intime, que nous révélera confidentiellement un Ponge tout comme lui poète, ni «prof ou potache, critique ou annaliste». Et puisqu'il s'agit d'un Malherbe, l'entreprise n'aura certes nulle prétention totalisante. Mais cet indéfini, outre le refus de définir, semble par ailleurs substantiviser le nom propre, comme si Ponge le plaçait d'emblée dans l'ordre du commun, des choses du monde muet dont

il est le chantre et la voix. Parce que Ponge cette fois prend une personne pour objet, le *Pour un Malherbe* pourrait bien être une entreprise de destitution du Propre.

Une épigraphe marque ensuite le fronton du livre :

*Au milieu du « torrent de ma vie »  
ou de ce qu'on appelle  
euphémiquement  
« le cours de mes pensées »  
fut roulé un jour  
ce petit rocher .  
MALHERBE  
et voici  
ce qui en résulta*

Bien que suffisamment petit pour se laisser rouler par le flot pongien et commun au point d'escamoter la majuscule sous un enrobage de capitales, peut-être ce petit rocher porte-t-il gravé en sa pierre un de ces proverbes que Ponge aime tant. Il dirait alors que pierre qui roulé n'amasse pas mousse. N'amasse d'herbe ni bonne ni mauvaise.

Si le *Malherbe* se double et s'inverse dès le début, il faudra s'interroger sur le statut de ce texte et sur sa justification quant à Ponge. D'autant plus que les « Raisons de ce Malherbe » sont à la fois le moteur et la stase d'arrêt du texte, Ponge s'en questionnant lui-même régulièrement; aussi le *Malherbe* reste-t-il en plan, à s'échafauder toujours de moult plans en vue de lui-même. L'un de ceux-là énonce en dix raisons les sources du Malherbe, à savoir : « Imprégnation, préférence, quasi-identification, claire vision de la réalité historique, claire vision de la réalité intemporelle, mêmes problèmes : pratique du langage, goût de la justice (célèbre, il ne l'est pas assez), constatation de la filiation, identification au père, et complexe d'Œdipe quant à la féminité du Monde » (p. 77). Dix raisons à faire résonner un peu<sup>1</sup> pour en suivre le parcours.

La première, dite de l'Imprégnation, apparaît vite comme la raison qui résume et contient toutes les autres. C'est celle qui reviendra le plus fréquemment dans le texte, puisque c'est d'elle que Ponge s'autorise à écrire le *Malherbe*. L'imprégnation en effet consiste en un fragment autobiographique écrit au *je* alors que l'essentiel du texte utilise le *nous*, fragment autobiographique par lequel

1 L'une des métaphores les plus fréquemment utilisées dans le *Malherbe* concerne une lyre poétique dont la corde tendue de la qualité différentielle vibre du passage de raison à « réson ». Voir entre autres p 45, 51-52, 72, 133-134, 165, 262

Ponge se signe éponge et livre son mode d'absorption de Malherbe<sup>2</sup>. Une histoire, toujours la même sous l'apprêt de ses très nombreuses variantes, ponctue le *Malherbe* de la figure de l'enfant Ponge qui quitta un jour Aix pour Caen où son père avait été «nommé»<sup>3</sup>; dans la ville natale de Malherbe il fréquentera le lycée du même nom et y affûtera ses premières armes intellectuelles. Si Ponge se plaît tant à évoquer le lycée et à redire son amour pour l'institution de son enfance, il faut y lire le présage de la relation typiquement scolaire qu'il instituera avec Malherbe hors des fragments autobiographiques, ce dernier incarnant en effet le Pouvoir du Langage tel que pourrait le représenter toute instance professorale. Dans le ton du *Malherbe* transpire constamment celui de l'écologiste qui tente timidement de prendre parole au travers d'un devoir par ailleurs farci de citations, hésitant entre un discours de séduction, de soumission ou d'affirmation mâle et affranchie. Le *nous* hors de l'imprégnation devient alors celui de l'étudiant qui légitime son discours au nom d'une communauté de pensée (la Critique), tout en y intégrant implicitement l'énonciation de son destinataire par une identification qui réduit l'écart du jugement. Cependant Ponge ajoute — hors du fragment autobiographique car il ne s'agit plus d'imprégnation mais d'expulsion, d'éponge tordue — que «peut-être avons-nous voulu devenir écrivain pour pouvoir écrire le contraire de ce qu'on nous faisait écrire au lycée» (p. 32). L'écriture du *Malherbe* visera alors l'Institution (représentée par le nom) Malherbe : pour l'arracher aux critiques et aux profs tant fustigés<sup>4</sup>, Ponge empruntera ce discours même qu'il condamne, jouant ainsi Malherbe contre Malherbe, ou la Langue contre la Littérature.

L'Imprégnation dit enfin que notre petit Ponge de dix ans croisait à l'aller et au retour du lycée une maison désignée par une inscription dans la pierre comme la maison natale de François de

2 Sur la problématique du nom et de la signature, voir «Signé-ponge» de J. Derrida, dans *Francis Ponge Colloque de Cerisy*, «10/18», 1977

3 Malherbe est de facto présenté dans le texte comme figure paternelle (voir entre autres p. 57, 78, 87, 95, 214, 229, 316). Entre le père réel de Ponge et le père spirituel trouvé à Caen, la substitution s'opère non seulement par le mouvement topographique mais aussi du fait d'une barbiche que portaient pareillement les deux hommes (p. 37). Cette barbiche revient par ailleurs dans *la Chevre*, texte écrit à l'époque du *Malherbe* et portant en exergue une citation du poète. Il y aurait lieu de confronter ces textes, particulièrement sur le terrain de l'art poétique que nous aborderons plus loin.

4 Le *Malherbe* s'écrit dans la haine et la fascination de la Critique. Son incurie y est plus d'une fois dénoncée, mais l'ambivalence de Ponge quant à elle, sa crainte et son mépris tout à la fois, s'exprime de la façon la plus éloquente — tout au long du livre et plus particulièrement aux p. 211 à 218.

Malherbe. C'est là, de nous dire Ponge, que s'est formée son idée de la gloire à laquelle il tendait. La formule gravée dans la pierre avait franchi le temps et immortalisé à jamais le nom de Malherbe dès lors perpétué en son renom, sa «réson», son écho encore vivant. Sous l'équation Gloire-Malherbe, ou la durée du texte, l'on entrevoit la tentation d'une greffe par laquelle Ponge s'assurerait du sort dévolu à Malherbe.

C'est à partir de l'autobiographie que se justifie le *nous* prévalant hors de ces fragments au *je*. Comme l'imprégnation assimile définitivement Malherbe à Ponge, sa prise de parole «critique» est avalisée par quelque passation de pouvoir issue de ce frayage grâce auquel Ponge se place en filiation directe de Malherbe et s'implante à son tour dans le donné littéraire. Ce discours au *nous* fragmente cependant l'autobiographie qui devient alors l'en-trop du texte, et sépare Ponge de ses écrits intimes condamnés à s'inscrire dedans la Littérature<sup>5</sup>. L'ambivalence du rapport de Ponge à Malherbe épousera cette oscillation du *je* au *nous* qui scande le texte.

Si le *je* se donne comme instance double, le *nous* jumelle et soude le sujet à l'objet du *Malherbe*. D'où l'obstination de Ponge à proposer au Seuil un *Malherbe par lui-même*. Jamais titre n'aura été plus justifié : «c'est bien en effet à une sorte d'autoportrait qu'il s'agit d'aboutir (p. 166)<sup>6</sup>. Mais Ponge, curieusement, ne relève nulle part cette ambiguïté inhérente pourtant à son projet même; il la met en œuvre. Et la retourne. En effet, c'est après quatre tentatives successives d'autobiographie (dont deux fois par une mise en fiction au *il*) qu'il conclut «à l'idée de faire (son) livre à l'aide de

5 «Je conçois comme tout naturellement et dès l'abord [ ] mes écrits comme détachés de moi, vraiment comme des *objets*. J'ai l'impression qu'il s'agit de fragments de la Littérature française vue objectivement ou *historiquement*. Je me parais trop mince pour ce rôle, si bien que parlant au nom de la littérature française, je dois employer le *nous*» (p. 208 — je souligne, en vue de plus tard)

6 Sur la distinction entre autoportrait et autobiographie, re l'article de Michel Beaujour paru dans *Poétique* 32, novembre 77 et repris dans *Miroirs d'encre* «Autobiographie et Autoportrait». Lorsque nous nommons ici la tentation autobiographique chez Ponge, c'est en référence aux fragments du texte qui nous livrent un récit partiel de son enfance. Toutefois, l'ensemble du *Malherbe* appartiendrait plutôt à la catégorie de l'autoportrait tel que défini par Beaujour. Discours du sujet «coincé entre deux limites — celle de sa propre mort et celle de l'impersonnel», «celui-ci tente de constituer sa cohérence selon un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments *homologues* et *substituables*, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu» (je souligne). Le *Malherbe* nous fait cependant envisager une relation dialectique de l'autoportrait à l'autobiographie qui n'a pas encore été établie

matériaux pris dans (son) auteur lui-même» (p. 222). Apparaît alors le plus gros bloc citationnel du *Malherbe*, mais Ponge choisit précisément les textes où le poète exprime la difficulté et la nécessité d'une écriture à la gloire du «Grand Fils du LOGOS, François» (dont le prénom à peu de chose près est aussi celui de Ponge), ainsi que les passages les plus lyriques de sa poésie amoureuse pour illustrer le royal hyménée de son talent à celui de Malherbe. C'est Malherbe désormais qui chante les louanges de Ponge écrivain, et le *Malherbe par lui-même* se voit inversé de bout en bout.

Ponge de ce fait s'est mis en place pour la postérité sans avoir eu à mourir au préalable, s'est trouvé écrit sans en avoir passé par la signature<sup>7</sup>. Est ainsi contournée l'exigence même de l'autobiographie : cette impossible séparation à soi, cette triviale assignation d'un commencement toujours hypothétique et d'une finalité somme toute fictive pour le sujet qui l'entrevoit, bref d'une espèce de réalité historique à laquelle Ponge dans le *Malherbe* ne cesse de se dérober. Ce texte jamais entamé et clôturé par des rédactions réitérées d'une éventuelle introduction, ce texte tout en fragments et en variantes, signé une fois puis repris à nouveau, n'est-ce pas là le déroulement habituel du texte pongien qui toujours nie et annule son propre mouvement diachronique pour se replier sur lui-même en des répétitions et ressassements, flux et reflux.

L'histoire pour Ponge tient du sale et du dessous corrompu : c'est un «petit cloaque où l'esprit de l'homme aime patauger» (p. 165), auquel s'oppose tout l'aspect ascensionnel que revêt dans le texte la figure malherbienne<sup>8</sup>. Cependant que l'histoire fourmille de cadavres, la réalité intemporelle du nom de Malherbe porté au «Panthéon universel» échappe à la mort et procède du Propre. Mais «dans ce passé *contre* lequel nous écrivons» git le texte malherbien que l'on ne lit plus. Pour le transférer de l'historique à l'intemporel, il faudra l'aller chercher où il pourrit, fût-ce au risque de s'y

7 «Les seuls textes que je puisse dignement accepter de signer (ou contresigner), ceux qui pourraient ne pas être signés du tout Je contresigne l'œuvre du Temps » (p. 186) Or, telle est l'autobiographie l'œuvre du temps consignée et contresignée

8 Entre autres tronc d'arbre, fût, colonne, pilier, tour, etc Le réseau paradigmatique du souterrain (*versus* l'ascensionnel) occupe une place centrale dans le *Malherbe* et rejoint de plus vastes substrats auxquels l'œuvre entière de Ponge participe Gérard Farrasse en a soulevé une partie dans un excellent article («Héliographie», dans *Revue des sciences humaines*, n° 151, juillet — septembre 1973) mettant en lumière le travail de l'oxymoron soleil-boue dans certains textes écrits à l'époque du *Malherbe*, dont le très important *Soleil place en abîme* qu'il faudrait mettre en rapport étroit avec celui-ci

corrompre. Ponge pourtant se résout difficilement à jouer sur les tombeaux : « nous ne pouvons dissimuler notre répugnance à triturer et prétendre reconstituer, rendre à nouveau vivants (par quel grouillement de scolies, de vermine) les restes ou les dépouilles du passé » (p. 270 — voir aussi p. 262). Bien que le discours au *nous* lui permette de ne point trop se salir les mains, de demeurer sous l'ombre du Propre et de bien détacher ses écrits de lui, Ponge ne peut échapper à la nécrophagie de la critique et, en ce qu'il « bêche ses racines »<sup>9</sup>, à la reproduction de l'angoisse autobiographique qui commandait elle-même une descente dans le passé et une revivification du mort. D'un côté comme de l'autre, l'écriture engage une certaine mort à soi qui l'inhibe<sup>10</sup>. Ce corps mort du Malherbe qu'on ne lit plus atteste toujours d'un *je* naufragé qui s'y lie en vertu d'une imprégnation qui fait de Malherbe quelque symbole de l'enfant Ponge perdu. Le *je* muet devra donc pour s'énoncer chevaucher le nom Malherbe, assurer sa voix à l'écho résonnant de celle de l'autre, et lui restituer ce faisant un corps propre — de pierre, imputrescible<sup>11</sup> — par l'écriture du *Malherbe* où l'on le lira (le liera) objet textuel, corps sauvé de l'historique et momifié par l'écriture<sup>12</sup>. Transigeant entre l'historique et l'intemporel, Ponge fait la navette entre le nom vivant de Malherbe qu'il doit d'un côté destituer pour se l'approprier, et d'autre part un corps-texte mort qu'il doit restituer pour traverser la/sa mort ainsi que l'exigerait une autobiographie (ou toute écriture, dont l'autobiographie est en cela la limite) qui garantisse à jamais son renom.

L'entreprise n'est pas sans risque. Car un Ponge poète craint d'un côté de se voir proscrit par le monde muet de ces choses dont il est le langage et la voix, pour « avoir brigué d'autres dignités. Celle d'historien ou de critique par exemple » (p. 31). À s'occuper du propre et du nom, le poète perdrait jouissance de sa propre signature, destitué à son tour de la mission dite « intemporelle » dont l'avait investi le monde muet. Or Malherbe n'est pas muet, tant s'en faut. Pour maintenir sa fragile position, il n'est d'autre recours pour

9 « Esprit de cette étude bêcher au pied de l'arbre dont la littérature présente, c'est-à-dire *nous*, sommes la cime » (p. 189 — voir aussi p. 193, 197, 199, 206, 257)

10 « Mon inhibition devant ce Malherbe prend maintenant un caractère tragique. Elle m'*atterre* (ou me *terrifie*, il faudra que je m'instruise de la différence de ces termes dans le Littré) » (p. 228 — je souligne)

11 Cf. « Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi » (chap. II) et l'insistante métaphore de la pierre (rocher, pavé, temple, monument, stèle, etc.)

12 « Nous ne concevons pas la vie (*notre* vie) autrement que sans fin, il ne nous vient pas sérieusement à l'esprit que nous puissions mourir, du moment que nous aurons réussi à produire une machine à paroles » (p. 56)

Ponge que de le taire, de déménager<sup>13</sup> ce nom du propre au commun. Malherbe dans le texte apparaît alors affublé de nombreuses métaphores chosistes, de l'herbe à la pierre, du bois à la lyre. «Non, je ne vous quitte pas, pierres, herbes, maisons, lettres... en parlant de cet homme qui fait partie de ma pierre, de mon œuvre, de mon bois! Mais pour cette raison même, je n'en puis donner que des écorces» (p. 39)<sup>14</sup> : l'imprégnation en effet — c'est sa loi — a si intimement lié les deux corps que le *je* ne peut se donner que par écorces et fragments sitôt que le corps de l'autre apparaît, lui-même dans sa mort et condamnant l'autre au même mutisme. D'avoir rêvé la signature, Ponge en perd le nom et l'usage.

Aussitôt renvoyé à la réalité historique de son corps biographique, Ponge se heurte de toutes parts au nom Malherbe qui ressurgit de l'Imprégnation où il cherchait pourtant à l'enfouir. Et de celui-là, il est à craindre qu'il ne le taise plutôt puisque le censeur lycéen, le Père de la Langue édicta jadis ces règles auxquelles notre poète doit se plier dans sa pratique du langage. Ponge, dans un deuxième mouvement de mimétisme, devient alors censeur à son tour, pourfend les «aragoniens et autres sonnettistes», établit ses jugements quant au donné littéraire français (ainsi que le firent Malherbe et La Fontaine, que Ponge associe à plusieurs reprises) : bref, il constitue son manifeste et fomenté un art poétique<sup>15</sup>. Dans leur mission littéraire et existentielle, Ponge et Malherbe deviennent frères, rivaux et complices à la fois<sup>16</sup> ; «Le projet existentiel de Malherbe : exactement le nôtre. Accéder au pouvoir conféré par le Verbe, celui d'Agent de la Parole, de Représentant du Verbe, d'Ambassadeur du Monde muet, celui du Fondateur de proverbes», etc. (p. 174)<sup>17</sup>. Pour y parvenir, leur démarche sera tout à fait semblable, le «parti pris» chez Ponge trouvant son pendant dans la poésie laudative de Malherbe. Or ce dernier, nous ap-

13 Voir note 19

14 Notons ici l'utilisation du *je* hors du fragment autobiographique «Il n'y a pas d'autoportrait qui ne soit aux prises avec la chose, soit *res* le lieu commun» (M. Beaujour, *op. cit.*) Il est étonnant de constater que Ponge a lui-même établi ce rapport entre la chose et le lieu commun, lieu commun qu'il a par ailleurs identifié avec la mort (voir p. 187-188)

15 Voir p. 146 à 148

16 Il serait d'un grand intérêt d'appliquer au Malherbe certains concepts de la grille d'analyse mise de l'avant par René Girard dans *la Violence et le sacré* en les reliant à la théorie freudienne exposée dans *Totem et tabou*. On éclairerait notamment, outre la structure œdipienne dans sa fonction socialisante, l'infiltration du religieux et du sacré dans le Malherbe

17 La capitalisation des attributs illustre d'elle-même l'équation du Pouvoir d'ordre intemporel au Nom et au Propre



prend-t-on, ne louait les puissants que pour mieux se glorifier lui-même (p. 143). Aussi Ponge à son tour imposera-t-il son nom en l'unissant à celui de Malherbe, «avouant qui nous hantons donc qui nous sommes» (p. 171). Dans une pratique du langage, cette torsion qui fait du sujet l'objet consistera à écrire l'écriture, à faire du texte son art poétique. Une activité réflexive, au même titre que l'autobiographie. La lecture que fait Ponge de Malherbe va en ce sens : «les principes de son art poétique sont pour ainsi dire l'unique sujet qu'il traite (au fond)» (p. 262). C'est ainsi que Ponge dans un texte-clé avancera une interprétation remarquablement moderne des *Larmes de Saint Pierre* dont il dévoile la «signification seconde» qui en fait une allégorie de l'écriture vis-à-vis du Verbe. Cependant, cette lecture (que Ponge conclut abruptement par l'expression de la lutte malherbienne contre l'ange baroque!) comporte à son tour une signification seconde où elle s'avère écriture à son tour. Écriture de Ponge-Malherbe.

Immédiatement avant son analyse des *Larmes*, soit au matin de la même journée, Ponge citait un poème de Malherbe qu'il disait exprimer parfaitement son propre sentiment quant au poète et au projet du livre. Or le sujet de ce poème n'était autre qu'un désaveu amoureux, l'amant souhaitant à une ingrate que le temps la laissât «sans beauté et moi rempli d'honneur». La lecture que Ponge propose ensuite des *Larmes* sera donc l'exacte écriture de ce reniement. Ainsi Pierre a-t-il trahi son Maître, tout comme Ponge dans le passage précédent et finalement dans toute l'entreprise du *Malherbe*; envahi du sentiment d'avoir proféré une parole coupable, il se trouve pris de confusion et «ne peut choisir entre les formes qui se présentent à elle (l'intelligence)», tel Ponge hésitant entre les discours critique, autobiographique et poétique. Le silence eût peut-être été préférable, pourtant le poète connaît «l'imperfection des bouches muettes». Devant les «vestiges écrits de la Beauté» ou le texte malherbien, le fautif profère une «catastrophe de paroles» mais ce n'en est pas moins la parole coupable d'origine qui lui a rendu la jouissance de son Maître tout en l'en séparant<sup>18</sup>. De même, arraché à l'Institution par un discours critique taré, Malherbe peut-il s'inscrire à l'enseigne de l'Imprégnation, en lieu et place de Ponge qui

18 «Il faut entendre que sa pratique (et l'expérience dramatique qu'il vient d'en faire), seule sa pratique de la parole lui a redonné la sensibilité à la beauté et à la justesse des Beaux Textes dont l'accoutumance l'avait privé (*exactement comme on se plaint de ne plus sentir les auteurs qu'on a étudiés à l'école*)» (p. 226 — je souligne)

d'avoir éliminé le Maître trouve sa place vacante<sup>19</sup> et, «désireux de l'honneur d'une si belle tombe», s'y installe pour récolter gloire et renom par filiation.

Cette lecture-écriture illustre peut-être mieux que toute autre la structure œdipienne dont procède le *Malherbe* et qu'a lui-même nommée Ponge. L'ambivalence du complexe paternel présentant la figure d'un Malherbe tour à tour castrateur et bon *pater familias*, l'écriture du *Malherbe* s'y calque selon qu'elle est ressentie comme (désir de) meurtre du Père ou réparation envers celui-là. Puisque le *Malherbe* met en jeu la définition même de Ponge en tant qu'écrivain, l'ambivalence œdipienne qui constitue la clef de tension sur laquelle s'arc-boute le texte découvrira simultanément les deux versants de toute pratique d'écriture.

Le premier tient à la menace de castration que sous-tend (le) Malherbe, menace ressentie ici comme privation de l'usage du langage (l'impossibilité de la parole *prise*<sup>20</sup>) donc du statut d'écrivain. Parce que Malherbe incarne la Loi en littérature et s'est fait le gardien de la langue, il recèle en quelque sorte l'œil de Dieu, du fait que «les excellents ouvrages ont la vertu d'être comme des préfigurations du Jugement dernier» (p. 69) (d'où la figure divine qu'emprunte Malherbe via son association à la Réforme protestante<sup>21</sup>, dans l'analyse des *Larmes de Saint Pierre* ou le finale du *Malherbe*). Regard intemporel par qui se dessine le chiffre de la destinée de Ponge, Juge ultime de son aptitude à transcender ou non l'histoire et à se mériter l'héritage paternel qui lui octroiera enfin sa Valeur, Malherbe joue le rôle du «bûcheron» qui taille les

19 Cf l'insistance de Ponge à proclamer vide la chambre de Malherbe dans l'hôtel des Préclassiques et son propre rôle de «déménageur» (notamment p 50) — qu'il faut relier à l'expérience réelle du déménagement d'Aix à Caen par laquelle s'effectuait le transfert d'un père à l'autre

20 «La contemplation des beautés produit une sorte d'engorgement que peut seule résoudre la parole prise» (p 313 )

21 La confession protestante de Ponge ne s'est jamais tant exprimée que dans le *Malherbe* Ponge fait de ce poète l'incarnation des vertus de la Réforme, tant par son rôle réformiste au sein de la Littérature que par la rigueur même de son œuvre L'on sait par ailleurs que la Réforme protestante a prôné le retour aux Saintes Écritures et déclaré l'hégémonie du texte sacré, on en lira le corollaire chez Ponge lorsqu'il défend le «caractère sacro-saint du Langage» (p 179) et dans sa magnification morale du rôle du poète De plus, la doctrine protestante octroyant le salut par la grâce plutôt que par le mérite, il n'est pas interdit d'en reconnaître le principe dans la mission rédemptrice dont s'investit Ponge face au monde muet Notons en dernier lieu que c'est la Réforme qui a introduit la pratique du culte en langue vulgaire, transformation à relier sans doute au désir de Ponge de «désafubler la poésie» au même titre que Malherbe et Lautréamont

branches d'arbre nuisibles au passage du souffle poétique (p. 240). Or un Ponge «nouvelle pousse» nous dit craindre d'être arraché et sacrifié — fils misérabiliste d'un Père par qui il redoute d'être répudié — cependant que l'écrivain faisant «partie intégrante de l'Arbre de la littérature» s'efforce de s'affranchir du Maître en prenant peut-être à son compte la morale de la *Tentative orale* : je suis du bois dont on fait les haches. Si Malherbe est l'arbre et le bûcheron, Ponge est la branche et la hache.

Avec l'Institution littéraire que représente Malherbe, se pose la participation du langage au social, en ce qu'il branche le *je* à l'autre et lui confère existence : «j'écris, tu me lis, donc nous sommes» (p. 204)<sup>22</sup>. L'écriture procédant du nom du père, du nom de *famille*, elle inscrit le sujet, sous la loi de la représentation, dans un code généalogique qu'il perpétue et qui le perpétue par un redoublement de soi dans l'autre, un *nous* qui socialise le sujet, un *nous* désigné par la lecture — ou le re-nom. Puisque le Père ne transmet ses lois que sous garantie d'allégeance, Ponge fait explicitement dans le *Malherbe* son credo pour l'obtention du pouvoir, s'affirmant fils du poète et même critique, soit au stade ultime du discours phallique dans la possession de la loi du texte<sup>23</sup>. Le *nous* témoigne alors de sa *solidarisation* au Père, *nous* par lequel il se lit (lie) et échappe au morcellement qu'un *je* autobiographique et incestueux appellerait<sup>24</sup>. Si cette solidarisation signe apparemment le renoncement à l'Œdipe, elle ne lui en est pas moins préalable; elle devient alors prétexte à une constante remise en procès du circuit œdipien. C'est-à-dire que Ponge écrivant avant que d'être écrivain, il ne peut convoiter la position du Père qu'en vertu d'une éligibilité nécessaire fondée sur une *donnée*, un avoir commun. Or cette identification qui lui permet d'envisager la substitution la saborde en même temps puisque par un effet retour, elle attaque à soi et dépossède de l'instrument par lequel Ponge pourrait sup-

22 Cf le «cogito des instances disloquées dont l'autoportrait est l'interminable prolifération» (M Beaujour, *op cit*) ou l'expérience du stade du miroir en ce qu'elle s'oppose à toute philosophie issue directement du Cogito» (J Lacan, dans *Écrits I*, p 89)

23 Sur les figures phalliques dans le *Malherbe*, voir p 23, 24, 72, 78, 136, 193, 298, etc et l'article de Suzanne Allen, «Le mot certes écrit Ponge», dans *Francis Ponge Colloque de Cersy, op cit*

24 «Peut-être ce *nous* signifie-t-il [ ] ce que je n'ai pas encore reconnu comme erroné ou renié comme une faute» (p 214)

planter Malherbe. Aussi Ponge perçoit-il la prise de parole comme double castration<sup>25</sup>.

Pour passer à l'acte et prendre parole, il s'agit pour Ponge de déterminer sa «qualité différentielle» et celle de Malherbe, donc de confronter leur art poétique. Si Malherbe joue de la «tension comme telle» de l'écriture érigée sur elle-même, Ponge déclare devoir procéder autrement : «Nous donnons parole à la *féminité* du monde. Nous désirons que les choses se délivrent [...] la parole doit se faire humble, pourrir à leur profondeur [...] nous les invitons à jouir, à jubiler d'elles-mêmes. Nous les engrossons alors. Voilà notre art poétique et notre spécialité érotique» (p. 73).

Ce pourrissement d'une parole enfouie résonne avec la tentation autobiographique où Ponge bêchait ses racines. C'est là certes qu'il rencontre le Malherbe du lycée dont sourd l'écriture et auquel elle retourne, puisque l'écriture du *je* procède toujours déjà de la représentation et du Langage<sup>26</sup>. Le rêve oedipien de l'autobiographie s'écrit sous la dictée du Père qui désigne la mère en l'interdisant, au même titre que les lois malherbiennes «sont là pour délimiter le champ de l'objet textuel, et peut-être pour le créer»<sup>27</sup>. Mais ce que révèle le désir oedipien, c'est la femme dedans la mère, l'autre de soi, non plus l'image du même où pouvaient se refléter Ponge-Malherbe et par laquelle s'eut rejoint le sujet comme fin et commencement pour se propulser dans quelque atemporalité; il y touche plutôt à sa mort, à sa décomposition dans l'apparition d'un désir qui le porte hors de lui et le scinde irrémédiablement sous le coup du manque enfin nommé, objectivé. La castration n'est plus que la reconnaissance de cette fracture dans l'être du désir où l'autre existe irréversiblement. Là, dans ce savoir, prend racine

25 «Longtemps notre Malherbe ne nous parut ne devoir s'achever qu'avec nous-même» (p. 207) ou «Tentative de résolution existentielle comme nous arracherons-nous ce livre? Pardon de vous faire assister à cette *opération si intime* mais je suis convaincu que cela fait *partie intimement* de notre sujet» (p. 197 — je souligne). Dans cette dernière phrase, l'emploi conjugué du *je* et du *nous* est particulièrement révélateur de la double position de Ponge.

26 L'autobiographie ne s'écrit que dans la mesure où elle est au nom de Malherbe. La tentative la plus étendue chronologiquement (jusqu'à l'hypokhâgne) ne rend compte que du trajet scolaire et des lectures. L'accumulation de noms propres et de capitales y est étourdissante (voir p. 209-210), l'autobiographie se détourne constamment du sujet.

27 Il faudrait citer tout entier cet étonnant passage (p. 253) où Ponge dit feindre d'obéir aux lois (malherbiennes) du texte pour mieux les transgresser et obéir aux lois «honteuses», «qui ne peuvent être formulées», auxquelles il s'applique en une «opération secrète à l'intérieur (à l'abri, sous le couvert) de la cérémonie traditionnelle».

l'ambivalence la plus fondamentale du texte : le rapport de Ponge au féminin, à l'enfouie, l'occultée du monument *Malherbe* élevé à la gloire de la virilité et du Père<sup>28</sup>.

Il est certes une pratique de l'écriture qui revient à révéler la désirabilité de la morte du désir, de la femme en la Mère tuée par l'interdit paternel qui l'a ainsi dé-signée, en a retiré son nom et l'indice de sa possession en devenant rival mais alter ego, pair puisque autre lui aussi de celle-là dont il — le Père, il est nommé, tout corps parental divisé — apparaît tout à coup séparé à son tour. L'écriture commande ainsi un pourrissement à la profondeur d'un inceste plus grave de n'être plus commis avec la mère dans un mirage de soi; et Ponge de traverser la/sa mort en traînant avec lui le Malherbe de l'imprégnation à son tour compromis dans le sale et le souterrain. C'est là que se perd la parole, que le langage devient muet avec son objet de désir, ou avec le monde muet; c'est là que se perd le phallus dans l'appréhension fictionnelle d'une castrée castrante. Le nom se défait de son propre pour devenir commun, en passe par le lieu commun de la mort pour rejaillir de sa qualité différentielle. La dissémination — par la lecture au sens large, la postérité ou le renom — est toujours condition d'une perte et de fragmentation<sup>29</sup>.

Tel est le projet poétique de Ponge, au *je* cette fois : «Un cimetière de jeunes filles, avec des Épitaphes telles qu'elles seraient aussi diverses qu'un jardin de fleurs, voilà en un sens le projet existentiel de mon œuvre. Il s'agit évidemment des jeunes filles les plus ardentes et les plus chastes, les plus pures mais en train de jouir [...] grâce à moi» (p. 188). Cette Épitaphe, signature de la mort(e) : le Nom de la Mère? À celle qui n'a de propre nom que commun et pour nom propre que celui du Père, Ponge voudrait attribuer un nom différentiel par lequel la morte deviendrait autoérotique,

28 Aux rares moments où il est évoqué, le féminin n'apparaît qu'en tant que négatif du masculin, n'est défini que par défaut et, manquant, que par ce qu'il lui manque. Lié au sale et au souterrain, muet et incapable de *faire*, le féminin est poursuivi jusque sous la forme de l'homosexualité mâle que Ponge vilipende violemment (il faudrait élaborer sur ce sujet, à partir notamment de la féminisation sporadique de Ponge et de Malherbe).

29 La phrase citée plus haut où Ponge indiquait un «grouillement de vermine» dans (après) la mort comporte une idée qui revient à maintes reprises dans l'utilisation de ses métaphores organiques-végétales. Le plus représentatif à cet égard est sans nul doute le très beau texte sur le bouquet de haricots séchés (p. 73-74) qui nous livre mieux que tout autre le rapport qu'établit Ponge entre l'écriture et la mort, et où la faucille est désignée comme «concavité trancheresse»

autosuffisante. Un nom qui transmettrait la jubilation de la jouissance au *je* qui l'exprime tout en signant la mort du sujet devenu ob-je<sup>30</sup>.

C'est ainsi que s'effectue le passage d'une autobiographie nouée à l'art poétique de Ponge. Si l'autobiographie fantasmait un corps total et rassemblé dans l'adéquation du moi au *je*, elle fait toujours rétrospectivement apparaître le morcellement du sujet dans son aliénation au social et dans le recours nécessaire à la surface mirante d'un objet intermédiaire par qui s'accomplit la représentation. Le *je* est toujours noué par un *nous* d'imprégnation qui dénonce de lui-même la dualité subjectale.

Or le *nous* critique (surtout lorsque le sujet d'énonciation a absorbé son objet par une imprégnation préalable) permet à tout le moins de nommer ses composantes. Maître et étudiant réunis en une seule et même instance, le discours critique manifeste la greffe du langage sur un corp(u)s étranger tout en maintenant leur distance. Un scripteur anonyme accorde le renom à un nom en l'identifiant au corps d'écriture qu'il avait signé, déportant l'altérité du commentaire depuis le texte à sa critique. Mais la critique pongienne est parasitée d'une part par la tentation autobiographique (donner corps à son nom) et le projet poétique propre à Ponge : nommer la chose, l'objet autre, en signant le commun de ce corps d'une qualité différentielle qui l'accouche.

Le *Pour un Malherbe* tend à résoudre ces tensions par sa constitution en un art poétique. L'art poétique fait texte ou le texte comme art poétique, voilà qui satisfait à la démarche réflexive de l'autobiographie qui s'occupe de ses racines en pourrissant à l'objet autre que devient soi et au discours critique du commentaire révélateur, de la signature. Le corps jouit alors de lui-même, c'est-à-dire se ressent dans son animation organique, *en même temps* qu'un autre (même) le voit — miroir — le nomme, le désigne et l'inscrit en stature fixe, fixée, rassemblée. Le *Pour un Malherbe* dans sa forme de journal tient lieu de récit œdipien du «corps à corps journalier avec Malherbe», récit nouant de fragmentation et de pourrissement à la fois du sujet et de l'objet qui s'y défont, alors que sa langue critique distancie chaque fois ces deux distances en un corps et sa signature.

30 La jubilation autoérotique de la morte n'est pas sans rappeler cette «as-somption jubilatoire de l'image spéculaire [qui manifeste] la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme exemplaire» (J. Lacan, *op. cit.*) Il faudrait étudier les relations structurales de l'Œdipe au stade du miroir, le *Malherbe y* participe tout entier

En utilisant pour le *Malherbe* des concepts aussi fortement connotés par la psychanalyse que ceux du Nom du Père et de l'Œdipe, Ponge tendait la perche à une certaine lecture (qu'il faudrait pousser plus avant, car le *Malherbe* à cet égard est le texte le plus «compromettant» et le plus riche de Ponge). Mais bizarrement, on se prend à trouver que le fragment autobiographique et nombre d'indices psychanalytiques y sont fournis avec trop de complaisance, et l'insistance de Ponge semble suspecte quand on connaît sa répugnance habituelle vis-à-vis de ceux-ci. L'on croit alors que Ponge ne s'est plu à nourrir si grassement la Critique, d'abord s'y frottant lui-même puis s'en constituant explicitement l'objet indirect, que parce qu'il sait pertinemment, avec Blanchot, que nul ne lit moins que ceux-là dont c'est le métier. Et toutes rationalisations a posteriori, toutes tentatives d'imposer au *Malherbe* un système modalisant qui efface la confusion pléthorique du texte, si justes soient-elles, ne serviront au fond qu'à masquer ce «concernement réel» avec lequel Ponge conclut. Plus simplement le *Malherbe* procède-t-il de cette part d'«humain, trop humain» qui encombre l'écrivain lorsque vient le temps de contempler son mythe; témoignage d'un poète qui, à cinquante ans passé, fait le point sur son œuvre et son temps<sup>31</sup>, le *Malherbe* fait foi du double mouvement de crainte de l'oubli et de désir de reconnaissance qui anime Ponge. *Malherbe* ne lui est alors que prétexte à faire le mort, à s'imposer silence pour tenter de se lire comme auteur en endossant le regard d'un recul historique : ses propres citations et les nombreuses références à son œuvre antérieure restent comme reliefs d'une parole d'ores et déjà consommée, qui tendrait à se continuer si elle ne cherchait à s'apposer le sceau d'un commentaire qui d'être définitif la taise sur sa résonance toujours en cours. Misérabiliste ou arrogant, il faut entendre Ponge nous enseigner à le lire. C'est une précieuse leçon.

31 Ponge franchit le cap de la cinquantaine au cours de la rédaction du *Malherbe*. La forme de journal, tout comme le début du livre (l'appel au calendrier) et sa fin («proposer *Malherbe* en ce XX») marquent constamment l'inscription temporelle du texte. Les imprécations sur ton de manifeste poétique, les attaques contre certains contemporains, les prises de position idéologiques, l'invocation de valeurs «familiales», l'angoisse vis-à-vis de la mort, le retour autobiographique autant d'éléments qui rappellent le contenu classique du livre de retraite.