

## Chronos : figuration de la genèse dans *le Soleil placé en abîme* de Ponge

Jacinthe Martel

Volume 28, numéro 1, automne 1992

Les leçons du manuscrit : questions de génétique textuelle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035871ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035871ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martel, J. (1992). Chronos : figuration de la genèse dans *le Soleil placé en abîme* de Ponge. *Études françaises*, 28(1), 109–124. <https://doi.org/10.7202/035871ar>

# Chronos: figuration de la genèse dans *le Soleil placé en abîme* de Ponge

JACINTHE MARTEL

« L'espace sert ... à passer le temps ».  
Valéry, *Cahiers*, t.II.

Dès l'ouverture du *Soleil placé en abîme*<sup>1</sup>, le lecteur est introduit au cœur même des préoccupations de Ponge quant à son objet; c'est en effet au double niveau génétique et générique que le Soleil est difficile à concevoir :

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, et mis autant que possible le Temps dans notre complot<sup>2</sup>.

1. Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aimable autorisation, accordée par Madame Odette Ponge, de consulter le manuscrit du *Soleil*, et la disponibilité de Mesdames Manou Poudroux et Muguette Hérold, ainsi que celle de Messieurs François Chapon, conservateur en chef de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, et Bernard Beugnot qui dirige la thèse dans le cadre de laquelle ces recherches s'inscrivent. Qu'ils en soient ici vivement remerciés ainsi que le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son aide financière.

2. « Le Soleil placé en abîme », dans *Pièces*, Paris, Gallimard, 1961, p. 153; toutes les citations renvoient à cette édition. *Le Soleil placé en abîme* a d'abord paru en édition de luxe, illustrée d'eaux-fortes originales de Jacques Hérold, dans la très belle collection Drosera (1954, imprimé par Dominique Viglino à Bourg-la-Reine) dont Manou Poudroux a été l'initiatrice; deux exemplaires de cette édition sont conservés à la Réserve de la Bibliothèque Nationale de Paris (m Z 472, m Z 732).

La figure de Chronos est multiple: représentation du Père, elle renvoie à la notion de modèle formel; emblème du Temps, elle évoque la genèse du texte. Recherche d'un genre poétique qui parviendra à rendre compte du Soleil, le Temps c'est aussi la durée de l'entreprise créatrice. L'expression «genre nouveau» traduit à elle seule les tensions qui s'exercent, au niveau de la recherche formelle, entre tradition et invention. C'est d'abord par rapport à la tradition littéraire et aux genres qu'il a pratiqués dans le passé que Ponge travaille, mais il découvre finalement que ce genre se situe du côté de l'avenir. L'évolution et la multiplication des métaphores utilisées dans le texte témoignent des rapports que *le Soleil* entretient avec ces genres, mais elles rendent surtout compte de la difficulté liée à la définition de ce genre nouveau; les différentes images évoquées sont en effet autant d'«approximations désespérées» («La chèvre», *P*, p. 211). Chronos, tout comme le Soleil, est à la fois un artiste et un tyran; s'il est nécessaire au travail scriptural (l'écriture est un «acte», elle s'accomplit dans le temps), l'entreprise poétique doit cependant échapper au pouvoir qu'il exerce fatalement sur elle. L'invention est donc à la fois refus et dépendance de Chronos: «Nous ne pouvions en effet nous suffire du ou des mythes anciens. Et cependant nous n'avons à notre disposition que les mots et les expressions d'une langue fort ancienne» (13.6)<sup>3</sup>.

#### DE LA FORME DU SOLEIL: LA RECHERCHE DU «GENRE NOUVEAU»

Au cours d'un de ses entretiens avec Philippe Sollers, Ponge évoque les textes regroupés sous le titre *Trois Satires*, qui datent de 1922, et constate qu'avec les textes du *Parti pris des choses*, son projet poétique a sensiblement changé et qu'il s'est déplacé. Les *Trois Satires* étaient des textes de révolte «axés vers l'action» (*EPS*, p. 62); à une conception du texte comme «sabre» ou «flèche» («action guerrière» rapide et immédiate), Ponge a substitué celle de la «bombe» (action à retardement). Avec *le Parti pris*, il s'agit de «quelque chose de beaucoup plus clos, de beaucoup plus fermé [...], mais de beaucoup plus efficace, une fois qu'on l'aurait mis en action» (*EPS*, p. 68); c'est dans leur rigueur formelle et par leur mise en action, opérée de l'intérieur, que se situe l'efficacité de ces

3. La liste des abréviations figure en fin de texte. Les renvois au manuscrit comportent un numéro de liasse, suivi d'un numéro de feuillet.

textes, c'est-à-dire leur action potentielle. La notion de complot renvoie donc à celle de bombe et suggère que *le Soleil* entretient avec les textes du *Parti pris des choses* des rapports étroits. Or, si le terme de « complot » a été préféré à ceux d'« appareil » et d'« alliance », d'abord tentés dans le dossier (13.6, 13.11), c'est non seulement parce qu'il permet d'évoquer une parenté formelle avec le genre du texte clos, mais c'est aussi parce qu'il englobe les deux autres et que son efficacité sémantique en est par conséquent accrue. Les textes du *Parti pris des choses* étaient des textes brefs et denses dont la forme était « parfaitement circonscrite<sup>4</sup> » et l'agencement soigneusement réglé. Dès cette époque d'ailleurs, c'est par la mise en abîme que le texte accède à l'ordre du poétique et échappe au « ronron » (poétique, mais aussi philosophique); le poète accède ainsi au fonctionnement verbal: « j'ouvrais la trappe, et j'écrivais des textes que je combinais, que j'agençais [...] comme des bombes » (*EPS*, p. 78). Si le genre nouveau participe du *Parti pris*, en même temps, il lui échappe, car ce n'est plus seulement de bombe qu'il s'agit ici; entre le texte et son objet, quelque chose de différent a eu lieu. Le terme de complot permet désormais de désigner le texte comme « engin » et comme action concertée<sup>5</sup>.

Le poète du monde muet est un révolutionnaire, car ce parti pris des choses est en quelque sorte aussi un complot contre la poésie: « Cherchez-moi quelque chose de plus révolutionnaire qu'un objet, une meilleure bombe que ce mégot, que ce cendrier » (« Tentative orale », *ME*, p. 260). Toute la force de cette bombe réside dans la puissance (et la violence) qu'elle contient et qui la contient, et dont résulteront le changement et le mouvement suscités dans l'ordre du poétique. L'idée de bombe renvoie en outre à la notion de boucle, présente notamment dans la définition de « l'objeu », et à la métaphore de l'horloge (particulièrement importante dans *le Soleil*) selon laquelle le texte est constitué d'un assemblage de rouages dont le mouvement repose sur la cohésion interne de

4. *Ponge inventeur et classique*, publié sous la direction de Philippe Bonnefis et Pierre Oster, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1977, p. 178 (Commentaire de Ponge à la suite de la communication de Marcel Spada).

5. Au mot « complot », *Littre* donne la définition suivante: « Résolution concertée secrètement et pour un but le plus souvent coupable ». *Littre* mentionne aussi l'expression « Mettre quelqu'un dans le complot » qui signifie « l'informer de ce qui se trame et l'y faire participer ».

ses différents éléments<sup>6</sup>. Ici, tout est « bouclé à double tour » : « Cherchez-moi un meilleur mouvement d'horlogerie pour faire éclater cette bombe que le sien propre, celui qui à vrai dire ne le fait pas éclater, mais au contraire le maintient [...] » (« Tentative orale », *ME*, p. 260). Ce mécanisme d'horlogerie, c'est l'art poétique de cet objet. Or, l'orbite elliptique que décrit la Terre autour du Soleil comporte deux foyers dont l'un est occupé par le Soleil (l'objet) et l'autre, « quoique invisible, pour le moins tout aussi important », est le « foyer du désir de lui échapper » ; il y a donc un double mouvement d'attraction (de cohésion interne) et de « répulsion » à l'intérieur même du système solaire ou textuel : « Quand on aura compris cela, l'on aura compris du même coup ce livre ou du moins l'art poétique, qui le commande » (11.34). Outre la préoccupation formelle (tendre au texte clos), c'est la « longue préparation de la bombe » (le complot) qui intéresse le poète : « les armes doivent être préparées soigneusement et dans le secret » (*EPS*, p. 68). Au temps nécessaire à la composition de la bombe, s'ajoute en quelque sorte la nécessité d'un rapport intime avec le texte qui doit s'écrire en lieu clos. La bombe et le Temps se sont alliés dans ce mécanisme poétique qu'est l'objeu, tout à la fois machine et machination : complot.

Ponge a d'abord tenté de rapprocher le genre nouveau de celui du *Parti pris* (Éloge, Hymne ou Los) et d'utiliser ce « ton » qui permet « au texte court de rayonner » (13.16) ; concernant le Soleil, il s'agira cependant d'un « los renouvelé », « [...] sans trop de chaleur, sans déférence ni révérence exagérée, sans dévotion : simplement la constatation d'une suprématie (relative) » (13.14). Si l'invention peut prendre appui sur la tradition épictétique, elle doit cependant s'en démarquer, d'où la nécessaire « rénovation » du genre rhétorique. Dans un court développement intitulé « Le Soleil et la pensée » (14.8), Ponge constate que les « esprits supérieurs » s'en sont jusqu'ici tenus à faire l'éloge du Soleil : « Certes notre texte contient des aphorismes, mais nous avons essayé de les placer à l'intérieur d'une sorte de pétrin circulaire [...] ». Il s'agit ici non pas de céder au genre que le sujet et la tradition, nécessairement, imposent, mais plutôt de recommencer

6. Le genre nouveau, c'est l'objeu : « [...] celui où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage sont manipulées de telle façon que, par la multiplication interne des rapports, les 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 monde » (*le Soleil placé en abîme*, p. 156). Avec la métaphore de l'horloge, Ponge transfère au Soleil l'image cosmique déjà présente à la Renaissance.

«volontairement» et «décidément» l'hymne en utilisant le pouvoir du langage. Il faut donc refaire «métalogiquement» le Soleil, et il est impératif qu'entre la profusion et la confusion, au sens positif et «noble» de ces termes (*PM*, p. 136), le texte conserve une certaine mesure, cette «[...] proportion devant rappeler celle des protubérances ou des taches visibles à la périphérie de l'astre» (p. 155). À la rigueur de «l'horlogerie universelle» doit correspondre l'efficacité de l'horlogerie textuelle; au fonctionnement du monde, répondre le fonctionnement du texte. Le texte bombe est donc devenu texte «machine»; par rapport aux textes du *Parti pris*, le Soleil témoigne en effet d'un mouvement d'expansion formelle. Par rapport à la forme close qui risquait de devenir une forme fixe (plutôt statique et à faible portée, la stratégie étant réduite au niveau du simple procédé), le Soleil nécessitait une forme «amplifiée» et plus complexe.

Ponge décide alors de tenter son second mode (ou genre), «celui de la poursuite, [...] de la relation d'échec», et de procéder à la «mise sur table de [son] impuissance et de [sa] ténacité» (11.31); ténacité et patience sont en fait d'autres façons de nommer le travail et la conquête de l'expression. Mettre Chronos dans le complot, c'est en effet retrouver le Temps «comme il était déjà dans *la Rage de l'expression*» (*EPS*, p. 138). Violence doit donc être faite à la «manie de perfection» (13.24), caractéristique du texte clos, pour que fonctionne l'objeu; c'est dans ce renoncement et «dans l'énergie que sa décision met en branle que gît la chance du fonctionnement (en objeu)» (13.29). Les incidences de cette découverte, qui se révélera féconde, seront déterminantes sur la genèse du texte; à partir de là, le rythme de l'écriture s'accélérera. Ce développement se clôt d'ailleurs sur une note qui en résume la fonction génétique: «Le démarreur». Ponge décide alors de donner «tous les brouillons (les idées confuses et les mots confus) qui ont précédé (dans le temps) le TEXTE. Ils auront pour fonction de représenter logiquement l'ombre et le silence nocturnes» (13.32). L'invention connaît elle aussi cette alternance d'ombre et de lumière; au «chaos inouï des nuits» (p. 165) succèdent l'ordre et la rigueur éblouissante des jours. En une féconde alliance des contraires, le désir du texte génère et justifie l'entreprise textuelle. Érigés en «genre» (*PA*, p. 7), ces brouillons témoignent d'un «art singulier<sup>7</sup>» où l'imperfection

7. Marcel Spada, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», n° 220, p. 39. L'expression de ce rapport entre perfection et imperfection vaudra aussi pour «La chèvre»: le poète se suffit de «la tâche d'exprimer (imparfaitement) cela» (*P*, p. 212).

devient perfection par l'impossibilité même de cette dernière. En décidant d'exhiber le travail, le poète transforme « les travaux forcés en Paradis » (p. 166); il ne peut plus s'agir d'échec puisque celui-ci est « consciemment consenti » (13.7). De plus, en livrant un texte inachevé, Ponge réaffirme les liens que *le Soleil* entretient avec les textes ouverts, radicalise son refus de perfection formelle et, dans une certaine mesure, vainc tout à la fois le pouvoir de Chronos et la difficulté poétique.

Trois raisons ou circonstances ont en effet déterminé le poète à mettre fin au travail scriptural et à « livrer une production si inadéquate à son objet » et si « indigne » de lui (13.3). La première est « CELA SUFFIT »; la deuxième « tient au respect humain<sup>8</sup> ». C'est au moment où il constate et, surtout, accepte la « réhhibitoire imperfection » du texte que Ponge découvre la troisième raison (13.23); « moins claire qu'éblouissante », celle-ci tient à la nature même de l'objet solaire, cette forme à la fois éclatante et éclatée que le poète ne peut saisir: le Soleil est un « objet impossible » et « informe ». Les images utilisées par Ponge pour décrire la forme du Soleil (roue dentée, oursin éblouissant, casse-tête, etc.) désignent en même temps le genre pratiqué pour en rendre compte sur le plan textuel. En fait, le Soleil n'est pas un objet, « c'est l'abîme métaphysique: la condition formelle et indispensable de tout au monde » (p. 162). Dès octobre 1949, en appliquant au Soleil un principe formulé en 1947 dans sa « Tentative orale », le poète a éprouvé et mesuré la résistance d'un tel sujet<sup>9</sup>. S'il avait été possible de refermer l'abîme s'agissant d'un petit objet comme un galet ou une orange, dont l'étude avait été « menée rondement » (*TP*, p. 47), il en irait autrement du Soleil que le poète ne saurait contenir formellement: « on peut, par le moyen de l'art, refermer un caillou, on ne peut refermer le grand trou métaphysique » (« Tentative orale », *ME*, p. 247).

Très tôt, les textes de *la Rage* avaient été jugés « insuffisants » (*COR*, I, p. 269) par le poète qui tendait à une « autre forme » par rapport à laquelle ils avaient servi de « passage »

8. Ponge constate que le Temps a fait son œuvre: « Nous avons assez travaillé, assez vécu » (*EPS*, p. 139). La deuxième raison tient à une double promesse faite à Manou Poudroux et à Jacques Hérold dont les dédicaces de Ponge, sur leurs exemplaires du *Soleil*, témoignent: « À celle qui a non seulement permis à ce livre de paraître mais à ce texte d'être écrit »; « [...] pour Jacques Hérold, grâce à qui j'ai trouvé la force de terminer ce texte [...] ».

9. Il s'écoulera près de deux années entre l'écriture du « Soleil lu à la radio » et la reprise du travail; pendant ce temps, ce fragment semble avoir acquis le statut de texte dernier.

(COR, I, p. 301). Ponge voulait en effet en arriver au poème bref, « et en même temps faire à ce propos de longues études, [...] intéressantes par elles-mêmes » (PM, p. 70). Contrairement aux textes clos qui occultent leur genèse, *le Soleil* s'apparente donc aux textes dits ouverts; cependant, le poète éprouve toujours une certaine insatisfaction face à ce genre. Si *le Soleil* emprunte quelques-uns de ses caractères au dossier, il n'est donc pas à confondre avec lui; il n'est pas, comme c'est le cas du *Malherbe* et du *Savon*, le texte de sa genèse. À la différence des textes de *la Rage* qui donnent à lire tout le déploiement de « l'exploration textuelle » et livrent le « journal » poétique comme texte, et contrairement à *la Fabrique du pré* et à *Comment une figue de paroles et pourquoi*, qui proposent les dossiers de textes par ailleurs aboutis, *le Soleil* n'est pas son chantier textuel, qu'il soit partiel ou exhaustif. Une sélection a été faite dans le fatras du dossier et, surtout, sa matière a été organisée en texte.

S'il doit reproduire le mouvement de l'écriture et l'étalement temporel du dossier, le texte doit en même temps rechercher l'efficacité inhérente à la concision formelle; les fragments longs seront donc réglés d'une façon particulière. Dans chacun d'entre eux, à l'exception du premier dont la fonction est plus clairement métapoétique, les paragraphes sont regroupés en petits blocs et numérotés ou séparés les uns des autres par de larges blancs. Ce découpage correspond à une certaine ponctuation textuelle, l'avancée de la lecture étant ainsi minutieusement rythmée; il semble qu'il soit aussi garant de la rigueur formelle du chapitre. Au niveau du dossier, il remplit une certaine fonction génétique puisqu'il permet à l'écriture de travailler à l'échelle de petites formes; le chapitre résulte ainsi d'un assemblage de courtes unités textuelles. Chez Ponge d'ailleurs, le travail de l'écriture est souvent confiné à l'espace de la page qui comprend un seul ou une courte suite de paragraphes; dans le processus des réécritures et variations propres à l'invention pongienne, le travail de la *dispositio* témoigne souvent d'une hésitation entre la forme poétique de la strophe et la forme du paragraphe qui renvoie davantage à la prose<sup>10</sup>. C'est le cas notamment du «Soleil fleur fastigiée» dont 37 versions sont conservées dans

10. Sans opposer radicalement prose et poésie, Ponge distingue toutefois les termes de « poème en prose » et de « poésie » (« Le mimosa », *TP*) ou alors il les confond (« proème »); cependant, « poésie » désigne moins une catégorie esthétique (la poésie) qu'un genre pratiqué à la manière pongienne. Pour faire une poésie, il n'est pas nécessaire d'écrire « sous forme prosodique » puisque les rimes sont « intérieures » (Entretien avec Ion Pop, *Digraphe*, 46, décembre 1988, p. 19).



la liasse 6 du dossier. Certains chapitres se présentent en outre comme une sorte de microcosme par rapport au macrocosme qu'est le texte. Il en va ainsi du «Soleil lu à la radio» qui comprend dix fragments; autre manifestation, sans doute, du procédé de la mise en abîme auquel le lecteur, inévitablement, est renvoyé. Par leur composition en courtes strophes, les trois premiers fragments rappellent plutôt les textes poétiques, tandis que les sept autres, plus développés, relèvent davantage de la réflexion métapoétique.

Le Soleil proposerait-il la «synthèse» textuelle du journal poétique et de la forme close, sa combinatoire conciliant ces deux genres<sup>11</sup>? Des fragments brefs et clos succèdent à d'autres beaucoup plus élaborés, mais *le Soleil* dépasse et même surpasse la combinaison de deux genres; sa forme particulière en fait, plus qu'un texte synthèse, un texte à volets. Tout en évoquant cet autre texte de l'objeu qu'est «Le volet», cette expression permet de renvoyer à l'idée de fonctionnement associée au genre nouveau; par rapport aux morceaux «rhétoriques», les autres fragments serviront de «paliers ou de tremplins» (13.7) pour la mise en orbite du texte, même si cela doit se faire «aux dépens de la beauté» («Le volet», *P*, p. 120). Mais c'est aussi sa composition qui fait du *Soleil* un texte à volets; par son découpage textuel, *le Soleil* répond à sa manière à la segmentation chronologique des textes de *la Rage* et traduit au niveau formel les nombreuses campagnes d'écriture dont la genèse fut ponctuée. La fragmentation du texte témoigne en outre des retours incessants à la table de travail, de multiples remises en chantier et par conséquent de la fécondité inventive des réécritures. Par sa composition et son étendue, le texte reproduit en quelque sorte la lente élaboration dont il est issu. En outre, le texte fragmenté impose de fréquentes ruptures au processus plutôt linéaire et continu de la lecture, mimant ainsi les stases que connaît nécessairement le travail textuel. Si les textes de *la Rage* sont insatisfaisants, c'est peut-être aussi parce qu'ils sont donnés dans l'ordre chronologique de leur rédaction, c'est-à-dire selon une succession temporelle de feuillets; la structure du *Soleil* refléterait alors plus adéquatement la dynamique de l'invention. Ni texte clos ni texte ouvert, ou peut-être les deux à la fois, *le Soleil* est plutôt un texte bouclé, mais de l'intérieur, tel un volet.

11. Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Lille, Presses universitaires de Lille, «Objet», 1984, p. 48.

## LES RAPPORTS TEMPS-GENÈSE

Mettre le Temps dans le complot, c'est à la fois exposer et dissimuler le temps de la genèse : donner à voir et à lire l'espace-temps du dossier et en bouleverser l'ordre. Si le journal permet la gérance de l'écriture (Ponge date soigneusement son travail), il autorise aussi la gestion du temps. L'agencement des différents chapitres du *Soleil* ne correspond pas strictement au déroulement temporel de l'écriture, c'est-à-dire à sa genèse ; le primitif n'est pas nécessairement premier et l'inverse est aussi vrai. L'ordre de la lecture est ainsi celui « du fonctionnement du texte », mais il ne coïncide pas exactement avec « celui de sa fabrication<sup>12</sup> ». Par ailleurs, toute genèse étant lacunaire, « l'instant de l'inscription n'est pas nécessairement celui de la trouvaille<sup>13</sup> ».

Le fragment intitulé « Le Soleil toupie à fouetter (II) » résulte de plusieurs campagnes d'écriture qui s'échelonnent sur une longue période de temps ; par ailleurs, bien qu'il figure en position inaugurale, « Le Nous quant au Soleil. Initiation à l'objeu » n'a été travaillé que très tardivement. C'est donc bien aussi au niveau temporel que la profusion et la confusion ont lieu dans l'objeu, car ce Nous traduit la « troisième dimension (temporelle) du je » (14.8), dont il figure « la collection des phases et positions successives » (p. 153)<sup>14</sup> ; ce Nous c'est « l'homme à chacun de ses âges ; comme les successives écorces d'un arbre » (« Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, TP, p. 190). À la différence des textes de *la Rage de l'expression* dont la plupart des séquences d'écriture sont datées, un seul chapitre du *Soleil* comporte une notation chronologique ; à la fois repère temporel et inscription du temps biographique au cœur même du temps génétique, celle-ci est cependant codée. Le fragment numéro 9 du « Soleil lu à la radio » se termine en effet sur une phrase stratégiquement mise entre parenthèses et imprimée en italique (p. 165) : « (*Écrit le XXII juin de ma cinquante et unième année jour du solstice d'été*) ». Ici, le Soleil retrouve deux de ses fonctions

12. Christian Jacomino, « Temps et création (à propos de Francis Ponge) », *la Nouvelle Revue française*, 407, 1<sup>er</sup> décembre 1986, p. 62.

13. Nicole Celeyrette-Pietri et Huguette Laurenti, « L'écriture en acte », dans *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Jean Levaillant (édit.), Lille, Presses universitaires de Lille, « Problématiques », 1982, p. 32.

14. Le terme de phase désigne chacun des états successifs d'une chose en évolution ; il est en outre utilisé en astronomie. Michel Collot signale que dans ce passage du Je au Nous, « Le sujet, dans la langue, s'individualise et s'universalise [...] » (*Francis Ponge entre mots et choses*. Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1991, p. 222).

essentielles: instrument de la mesure du temps et géniteur. Une fois déchiffrée, cette notation permet en effet de constater que ce fragment a été rédigé au cours du jour le plus long de l'année et que celui-ci correspond à la moitié d'un cycle quant au mouvement de rotation de la Terre autour du Soleil. Autre coïncidence révélatrice de la place centrale qu'occupe *le Soleil* dans l'œuvre de Ponge, ce fragment a été rédigé au milieu du siècle, c'est-à-dire au moment où l'âge de Ponge et celui du siècle sont pratiquement identiques.

Malgré les indications données par Ponge dans la Table des matières du recueil *Pièces*, l'année 1928 ne marque pas l'ouverture proprement dite du dossier et renvoie plutôt au texte le plus ancien qui y ait été intégré: «Le processus des aurores». Le travail du *Soleil placé en abîme* débute plutôt en 1948, et il se poursuivra jusqu'en 1954. Sur deux feuillets intitulés «Périodes de travail du *Soleil*» (21.2-3), dont la rédaction est postérieure à mars 1954, Ponge dresse une sorte de bilan chronologique; outre la mention d'une courte note non datée, il ne remonte pas plus loin qu'au 3 juillet 1948 (21.2). Il ne prend donc pas en compte le travail du «Processus des aurores» qu'il a pourtant joint au manuscrit<sup>15</sup>. La datation des feuillets d'un dossier confère à ceux-ci le statut provisoire de «documents» (*NAP*, p. 67). S'ils aboutissent à une œuvre définitive, l'inscription dans le temps peut disparaître, car au caractère relatif de ces succès d'expression, Ponge oppose le «perpétuel présent» («Braque-Dessins», *LY*, p. 87) de l'œuvre qui aura valu et vaudra toujours. Dans le cas contraire, le poète pourra toujours conserver les feuillets dans l'ordre chronologique de leur rédaction, sorte de témoins de l'invention à une époque déterminée. Mise en attente aussi en vue de la poursuite du travail ou d'une nouvelle recherche poétique, le texte sera alors repris et parfois même réintroduit dans un nouveau dossier, comme ce fut notamment le cas pour «Le processus des aurores».

Dans l'atelier de Ponge, divers textes séjournent en même temps; sur la table de travail, plusieurs dossiers restent ouverts durant des périodes de temps plus ou moins longues pouvant aller de quelques semaines ou quelques mois à un très grand nombre d'années. Le 8 août 1952, alors que le

15. Dans l'inventaire chronologique du manuscrit établi par François Chapon, «Le processus des aurores» figure à la fin parce que la date de ce projet est «très antérieure à la composition suivie» du *Soleil* (Francis Ponge. *Manuscrits, Livres, Peintures*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information, Centre Georges Pompidou, 1977). Selon les documents conservés dans le dossier du *Soleil* (8.4, 11.4, 20.1-20.9), le travail initial du «Processus des aurores» date de 1928-1931 et s'est poursuivi en 1953.

travail pour le texte solaire est interrompu, c'est dans le dossier du *Malherbe* (p. 71) que l'objeu apparaît<sup>16</sup>. La relance de l'écriture n'a donc été rendue possible qu'en changeant le lieu de la recherche scripturale. L'atelier du poète se compare en fait à celui de l'horloger, qui y prend le monde en réparation par fragments, ou encore à celui du mécanicien : « Plusieurs voitures déjà sont au fond, immobiles pour l'instant encore. L'homme va posément de l'une à l'autre, selon l'urgence et le bon emploi de son temps » (« Braque-Dessins », *LY*, p. 85). D'un dossier à un autre, le travail connaît de nombreuses migrations; les réseaux formés entre les textes et les dossiers peuvent ainsi agir comme des médiateurs dans la genèse du texte et par conséquent dans l'invention poétique. Le travail de réécriture peut donc déborder le cadre du texte et traverser l'œuvre qui demeure toujours présente dans l'atelier du poète. Boucle ou toupie, « équilibre mobile<sup>17</sup> », le texte échappe aux unités de temps et de lieu. La notion de boucle s'oppose en fait à l'idée d'un dossier unique, statique et figé dans le temps; de nombreuses frictions se produisent entre les « couches de sédimentation » et les « couches temporelles d'invention<sup>18</sup> ». Elle n'est pas non plus synonyme de structure fermée, mais bien de système poétique en mouvement; elle traduit moins l'idée d'un centre que celle d'un déplacement continu de l'expression, d'un texte à un autre ou d'un dossier à un autre, en un véritable « tourbillon génétique<sup>19</sup> ». Au cours du temps, le dossier du *Soleil* est ouvert, fermé, puis réouvert et refermé un très grand nombre de fois selon un cycle qui semble plus ou moins régulier. Par ailleurs, le travail de la reprise met en œuvre une dynamique du retour dont l'image de la boucle, en renvoyant au mythe de l'éternel retour, permet de rendre compte. En effet, la reprise relève davantage de la nécessité que du hasard; quand Ponge parle de son œuvre en termes de « damnée continuité » (*COR*, II, p. 142), l'emploi de cet adjectif semble traduire une sorte de fidélité obligée à l'égard de l'œuvre à laquelle le poète ne peut (ou ne veut) échapper. Voilà peut-être pourquoi les

16. Outre une mention non datée dans la liasse 3 du manuscrit (f.9), c'est sur le feuillet 13.5, daté du 23 avril 1954, que le terme d'objeu apparaît pour la première fois. En position de titre, sa première occurrence date du 28 avril 1954 (13.16).

17. Paul Valéry, *Cahiers*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1141.

18. La première expression est de Ponge lui-même (*Ponge inventeur et classique*, p. 411) et la seconde de Jean-Pierre Richard (« Fabrique de la figure », *Critique*, xxxvi, 397-398, juin-juillet 1980, p. 552).

19. Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, Paris, Presses universitaires de France, « Écrivains », 1990, p. 194.

textes anciens ressurgissent inévitablement en cours de travail. Dans cette œuvre, tout se passe comme si, d'un texte à l'autre, l'auteur n'opérait par rapport à elle qu'un changement de point de vue.

Le Soleil n'est donc pas directement issu du « Processus des aurores » ; celui-ci n'est pas son noyau générateur, mais plutôt l'un des rouages scripturaux ayant servi à relancer le travail (inversement, sans *le Soleil*, ce texte serait probablement resté inédit). Par ailleurs, « Le processus des aurores » est moins l'origine du texte qu'un texte originel faisant retour au sein d'un dossier scandé par plusieurs autres époques plus ou moins importantes et fécondes. Seuls de courts extraits de ces « notes », livrés sans presque aucune retouche ou correction, seront intégrés au *Soleil*. Toujours adéquats au projet de Ponge quant au soleil, ces segments ont en fait valeur d'oracle ; ils ont franchi l'épreuve du temps et sont demeurés « éternellement disponibles » (« Tentative orale », *ME*, p. 239). En outre, loin de se concentrer en un seul chapitre, ils sont dispersés dans plusieurs d'entre eux ; aucun chapitre du *Soleil* ne correspond au « Processus des aurores » qui « se résorbe<sup>20</sup> » dans *le Soleil*. Au Temps plus spécifiquement génétique, Ponge a donc adjoint ce qu'il appelle une longue et ancienne imprégnation : « [...] j'y reprends là, sans aucune suppression, un très grand nombre de notes parmi lesquelles certaines datent de ma première jeunesse [...] » (*EPS*, p. 148). En fait, il n'est pas que le « Processus des aurores » que Ponge ait retravaillé pour *le Soleil*. En effet, tout le chapitre intitulé « La nuit baroque » semble avoir été constitué à partir de ces « notes » ou textes anciens auxquels Ponge fait allusion, et dont certains figurent sur une liste intitulée « Mythe du Jour et de la Nuit » (21.4) ; outre « Le processus des aurores », celle-ci contient aussi les titres de textes qui ont été publiés (« Le martyr du jour », « Carrousel », etc.) ou qui sont vraisemblablement restés inédits et qui s'échelonnent de 1920 à 1928 (« Le nuage nocturne », « Bouquet de réveil », etc.). La fonction précise de cette liste, dont nous ignorons la date exacte de rédaction, reste obscure. Si elle constitue une réserve de textes (quelques-uns ont en effet été intégrés au *Soleil*), elle est en quelque sorte aussi un inventaire qui, tout en rendant compte de l'obsession de Ponge pour le Soleil, a peut-être permis au poète d'établir un vaste réseau thématique dont il a ensuite pu s'inspirer. Ainsi, dans la version originale de « La nuit baroque », les sous-titres correspondent à des titres qui

20. Bernard Veck note à propos du « Processus des aurores » dont il a fait paraître des extraits dans le numéro 51 du *Cahier de l'Herne* consacré à Ponge (1986, pp. 71-74).

apparaissent sur cette liste: «Noche», «La nuit étoilée» et «La star»<sup>21</sup>. Deux textes de cette liste se retrouvent par ailleurs dans le manuscrit (liasse 20, ff.10-13); il s'agit de «La nuit n'est pas qu'une aventure optique» (trois feuillets non datés) et de «Baigne doux de l'azur» (inédit daté de l'hiver 1927-1928), dont certains passages ont été repris et distribués dans plusieurs chapitres du *Soleil*. Texte plutôt tardif, le *Soleil* boucle la boucle de l'écriture sur les origines de l'œuvre pongien<sup>22</sup>. «Le d'abord et l'enfin» sont ainsi confondus.

Parmi les procédés propres à l'invention pongienne dont le *Soleil* porte les marques, la consultation du dictionnaire et le recours à l'étymologie sont de ceux par lesquels le texte peut opérer une remontée vers l'origine et en quelque sorte aussi échapper au Temps: «le fait que j'aurais été aux racines les plus profondes m'assure d'une certaine façon<sup>23</sup>». Il importe de retrouver la «propriété des termes», celle qui assure le ton juste, car «tout mot est obscur s'il voile un coin du texte, s'il fascine comme une étoile, s'il est trop radieux» (*PE*, p. 40). «Recherche d'une genèse<sup>24</sup>», celle de la langue, l'étymologie permet de refaire l'histoire des mots et, ainsi, de suivre leur évolution selon l'axe temporel; à l'image du dictionnaire, elle constitue aussi un réservoir mnémonique et une réserve sémantique. Retour au passé qui permet *a posteriori* la confirmation d'une intuition, l'étymologie peut aussi, en donnant l'impulsion nécessaire à la (re)mise en branle de la recherche poétique, servir de moteur à l'écriture<sup>25</sup>; les associations qu'elle suscite et les réseaux sémantiques qu'elle permet de créer génèrent un mouvement situé, celui-là, du côté de l'avenir du texte; à leur histoire passée s'ajoute leur

21. Le fragment «La star» a été publié sous le titre «Évelyne Brent» (*la Nouvelle Revue française*, 433, février 1989, pp. 1-8) à l'intérieur d'une suite de textes (numérotés de I à IX) intitulée «Vertu de ma vie» dont le premier est un état du fragment numéro 1 de «La nuit baroque». Par ailleurs, le sixième texte de cette suite est un état de «Fragments de masques» (1921) paru dans *Proèmes* (*TP*, p. 169).

22. Ces «propos anciens» (21.4) seraient tous antérieurs au *Parti pris des choses*. Par ailleurs, des extraits d'un texte intitulé «Au coucher du soleil» (*le Mouton blanc*, 2 novembre 1923; *TP*, p. 14) ont été repris dans «le Soleil lu à la radio». Le titre «César-Ahénobarbus» qui figure sur le feuillet 21.4 renvoie vraisemblablement à ce texte.

23. Ion Pop, «Entretien avec Francis Ponge» (16 mars 1976), *Digraphe*, 46, décembre 1988, p. 21.

24. Ion Pop, art. cité, p. 12.

25. Dans *la Rage de l'expression*, Ponge compare *Littré* à un «bouquet de preuves *a posteriori*» (*TP*, p. 320). Michel Peterson constate que l'utilisation du dictionnaire remplit aussi une fonction rhétorique: «[...] elle doit être conçue et considérée dans ses rapports avec les stratégies de mise en œuvre de l'expression pongienne» («Du *Littré* à Francis Ponge», *Études françaises*, XXIV, 2, automne 1988, p. 81).

histoire future. En fournissant la liste des lieux communs créés au cours du temps (répertoire des idées reçues), *Litré* peut aussi permettre de sortir du « manège » et de prendre la tangente, mouvement reproduisant la direction prise par la toupie par rapport au fouet qui l'actionne. Procédé poétique ou méthode de travail, l'étymologie est aussi un processus heuristique qui permet une double prise sur les mots qu'on saisit dans leur réalité matérielle et dans leur dimension temporelle: « La profondeur temporelle appartient à l'épaisseur sémantique du mot et donne accès à l'essence de l'objet qu'il désigne<sup>26</sup>. »

De la recherche sur les réseaux constitués par les mots marcassin/marcassite/marcessence/marcessent et pyrobole/pyrobalistique/pyrolâtrie/pyrolâtre/pyrosphère<sup>27</sup>, le texte ne conserve de traces que sous forme de dépôts sémantiques; la démarche du poète a été biffée. Le travail du premier novembre 1953 s'est ouvert sur la rédaction de quelques paragraphes, puis il s'est poursuivi par une recherche dans le *Litré*; Ponge note alors la définition et l'étymologie de tous ces mots. La rédaction a ensuite été suivie d'une campagne de correction qui, si elle a permis d'enrichir les paragraphes déjà écrits sur le plan sémantique, ne les a cependant pas modifiés en profondeur; en témoignent la présence de quelques ajouts et l'absence de ratures. Sorte de catalyseur, la consultation du *Litré* aura ici permis la découverte de mots inconnus ou oubliés (mémoire linguistique) et la reprise du travail. Mais lorsque la recherche étymologique est extraite du dossier et intégrée au texte, son statut se modifie; elle échappe à l'avant-textuel, où elle se trouve habituellement confinée, et accède directement au textuel, c'est-à-dire sans qu'intervienne la médiation formelle qui transforme les matériaux génétiques en matière plus spécifiquement poétique. La recherche effectuée par le poète, qui va même jusqu'à identifier sa source, est donc livrée au fil de la plume: consacré à la recherche étymologique du mot soleil, le troisième paragraphe du « Soleil toupie à fouetter III » se clôt sur des points de suspension qui, plutôt que de remplacer une partie de l'énoncé — c'est une des deux fonctions qu'ils remplissent habituellement —, servent à marquer l'interruption de l'écriture et, par conséquent, la suspension de la phrase. Par ailleurs, ce mot de « toupie » n'est pas sans évoquer le rôle tenu par l'étymologie dans un chapitre consacré tout à la fois aux différents aspects et fonctions de ce « globe tournoyant » qu'est le soleil comme

26. Bernard Beugnot, *op. cit.*, p. 117.

27. Deux feuillets datés du premier novembre 1953, Fonds Manou Poudroux.

objet et à cette petite forme (la racine d'un mot) qui entraîne le travail dans une « opération en repli » où l'écriture tourne sur elle-même en un mouvement de « déflation » (8.22).

Par sa structure formelle et son mouvement, *le Soleil placé en abîme* reproduit la durée et la dynamique de sa genèse; l'objet désigne tout à la fois le mode de fonctionnement du texte et les modalités de sa fabrication. Le texte machine comprend et comporte la recherche scripturale; c'est bien en mettant Chronos dans le complot et en accumulant les tentatives que ce genre nouveau s'est formé. Mais que ce soit esthétiquement ou temporellement, le poète ne pouvait dominer le soleil comme objet; celui-ci devait donc être placé en abîme. En outre, en s'adressant au lecteur du siècle futur (« qui nous lira dans cent ans », p. 156), Ponge soustrait son texte à Chronos le dévoreur et l'ouvre à l'éternité. Double perpétuel de l'écriture, la lecture permet ainsi au texte et à son auteur d'échapper au Temps et à la mort: « [...] il ne nous vient pas sérieusement à l'esprit que nous puissions mourir, du moment que nous aurons réussi à produire une machine de paroles » (PM, p. 56).

---

#### Abréviations des éditions consultées

- COR *Correspondance avec Jean Paulhan, 1923-1968*, 2 tomes, Édition critique de Claire Boaretto, Paris, Gallimard, 1986.  
 EPS *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970.  
 LY *Le Grand Recueil*, I, *Lyres*, Paris, Gallimard, 1961.  
 ME *Le Grand Recueil*, II, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.  
 NAP *Nioque de l'Avant-Printemps*, Paris, Gallimard, 1983.  
 P *Le Grand Recueil*, III, *Pièces*, Paris, Gallimard, 1961.  
 PE *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann, 1984.  
 PM *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965.  
 TP *Tome premier*, Paris, Gallimard, 1965.



