

Francis Ponge

La voix de Ponge

entretien avec Serge Gavronsky

Francis Ponge est invité à Barnard College, Columbia University en automne 1967 pour y enseigner Malherbe et La Fontaine (ses notes existent-elles encore ?). Pendant ces trois mois nous nous sommes souvent entretenus à Barnard et au cours de promenades le long de l'Amsterdam Avenue non loin de Butler Hall, résidence universitaire où il vivait avec Odette.

De ma visite à Bar-sur-Loup (l'été 1968) provient le premier entretien que j'ai publié aux États-Unis (*Poems and Texts*, NY : October House, 1969) — texte inédit en français.

Pour sa seconde visite aux États-Unis il est invité à la Library of Congress pour une réunion internationale de poètes. J'y suis en tant que traducteur. A la National Art Gallery, il me propose ses commentaires sur les toiles de Courbet. La même semaine je refuse de l'accompagner à la Maison Blanche : Nixon, à cette époque, faisait la guerre du Viêt-nam. (Manifs à New York et dans les rues de Washington. Lectures de poésie anti-guerre avec *Poets Against the War in Vietnam...*) Ponge s'y rend. Nixon n'y est pas. Photos officielles. Souvenirs. Je me rappelle que, tout en étant l'invité de la Library of Congress, il s'était vu refuser l'atterrissage à Boston, pour cause de liens, jadis, avec le PCF.

Pour préparer mon livre *Francis Ponge : The Sun Placed in the Abyss and Other Poems with an Introduction and an Interview* (NY : SUN, 1977), je le retrouve le 7 février 1972, rue Lhomond, dans ce salon étroit et modeste, entouré de livres, les siens souvent, illustrés par des amis peintres dont les petites toiles pendaient sur les murs. Ponge répond à mes questions en tenant compte du public américain à qui elles étaient destinées. Il se flatte de sa bonne mémoire. Rien ne semble lui échapper et quand, par malheur, un nom lui manque, il se tourne vers Odette, comme bien plus tard rue de Verneuil, deux ans avant sa mort, lors de ma dernière visite, il se frappait la jambe quand il avait oublié une anecdote, le nom d'un professeur chez qui il avait dîné. Je n'ai pas remanié cet entretien sauf pour en exclure quelques répétitions, quelques tics pédagogiques, quand Ponge aimait souligner d'un « n'est-ce pas ? » le sens de la parole. Les arrêts, les reprises, les « incohérences », font partie de la prise d'une voix sur le vif.

Serge Gavronsky, Gordes, le 26 juillet 1992.

La scène se passe à Paris, rue Lhomond, le 7 février 1972.

Serge Gavronsky : J'aimerais vous poser quelques questions quant à vos toutes premières lectures, en particulier celles qui mettent en jeu la latinité de votre prose ; quant aux écrivains que vous avez appréciés jeune homme, peut-être même au lycée. Pourriez-vous nous parler aussi de la rhétorique telle qu'elle était enseignée à l'époque ?

Francis Ponge : Je crois qu'il faut même remonter plus avant, montrer une imprégnation plus ancienne. Vous savez que j'ai vécu ma première jeunesse et fait mes études primaires à Avignon ; que je suis né d'une famille de Nîmes qui est bien la ville la plus romaine de France, et c'est là mon berceau. Quand j'ai ouvert les yeux, j'ai vu des monuments romains et, un peu plus tard, des inscriptions sur des stèles funéraires, sur les dalles et autour des mosaïques... Alors, bien sûr, à l'époque j'étais incapable de lire vraiment, c'est-à-dire de déchiffrer le latin de ces inscriptions, mais je suis persuadé que le fait d'avoir vu la Maison carrée, le temple de Vénus et les odalisques à Arles, etc., a contribué à former ma sensibilité. Ces choses gravées dans la pierre, en capitales, ces chiffres romains et ces lettres m'ont

certainement impressionné. Mais lorsque j'ai été mis en présence des écrits latins, c'est-à-dire en sixième, je n'étais plus dans le Midi, nous vivions à Caen et là j'ai eu une espèce de nostalgie. La Normandie est un peu le contraire de la Provence. Et je n'aimais pas le gothique, je n'aimais pas les flèches, je préférais les tours carrées ou rondes. J'étais ravi quand nous redescendions, à l'occasion de vacances, vers ma province natale.

Alors, le latin ? est-ce pour ça ? J'ai immédiatement été sensible à la qualité de la langue latine, dès les premières choses qu'on apprend en sixième, c'est-à-dire *l'Építome Historiae Graecae* de Lhomond, et maintenant, à Paris, j'habite la rue Lhomond, qui était un latiniste parisien et puis, les écrits et commentaires de César, etc., et ceci a été de plus en plus sensible pour moi quand je suis arrivé aux grands auteurs : chez qui se manifeste une densité extrême de la langue latine qui me plaît, qui me plaisait déjà à cause de cette densité, en l'opposant, si vous voulez, au côté analytique et au côté... oui, avec beaucoup de petites copules, de petits mots, comme dans la langue grecque par exemple où il y a aussi beaucoup d'articles et de choses comme ça, qu'il n'y a pas en latin. Il semble qu'en latin les racines des mots, enfin les verbes ou les substantifs... les racines soient accolées presque les unes aux autres sans l'intermédiaire de petits mots, articles ou autres... c'est ce qui me plaît, oui. Est-ce une chose qui est aussi en quelque façon le résultat de mon ethnie ? Enfin, je sais bien qu'on n'aime plus beaucoup parler de cela actuellement puisque les notions de race ont donné lieu à des événements dont le monde a souffert... mais il y a quelque chose certainement, là, enfin... latente, une origine. En général, un artiste se retrouve quand il arrive à retrouver ce que sa « race » a toujours fait, le goût de cette population... eh bien, c'est à ce moment-là qu'il donne ses meilleures choses ; il est certain qu'enfin c'est une espèce de preuve *a posteriori*... le retour... Je suis une feuille ou une branchette d'un arbre...

Je ne peux pas échapper à cela. Les écrivains latins qui m'ont donné les plus grandes satisfactions, que je peux considérer comme mes maîtres, alors que, pour ainsi dire, aucun écrivain français ne me donne cette impression, même si je pense à ceux dont j'ai dit que je les aimais, comme Malherbe, La Fontaine, comme Mallarmé, par exemple... eh bien, non, vraiment, je me donne toujours comme maîtres les écrivains comme Lucrèce, Tacite, comme Horace, chez qui la densité de la langue latine, par elle-même déjà très dense, est à son maximum. Ce n'est pas du tout une influence qu'on attend généralement... enfin les lieux communs sur la Méditerranée, c'est-à-dire clarté, harmonie, etc. C'est cette densité, cette espèce de profondeur quasi tragique, car il est évident que des écrivains comme Lucrèce et Tacite sont noirs. Je dis noirs, car ils ne sont pas seulement clairs, ordonnés, harmonieux, etc., ils sont aussi profondément imbus de ce qu'il y a de tragique même dans le ciel du Midi. Ils sont à la fois noirs et très colorés. Ce sont vraiment des artistes qui mettent des couleurs pures les unes contre les autres.

La rhétorique, alors, ça... dans les classes de français déjà depuis longtemps on ne l'enseignait plus. Mon père déjà ne faisait plus de discours latins ; on n'enseignait plus la rhétorique quand il était au lycée. Ceci est très intéressant, parce qu'il est certain que si l'on n'enseignait plus la rhétorique depuis, mettons 1880 ou quelque chose comme ça, c'est qu'on s'est rendu compte que les façons anciennes de convaincre ou d'émouvoir, qui sont le but de la rhétorique, n'étaient plus capables d'avoir d'effet... depuis ce que j'appelle la révolution de 70, c'est-à-dire le moment où tout a muté, où, à la fois, les sciences et aussi les événements politiques importants... les révolutions du XIX^e siècle à la suite de la Révolution de 89, et des événements économiques, sociaux, des événements de l'ordre de la découverte scientifique... et aussi ce qui en est résulté dans les arts, et il est évident qu'il y a eu une révolution qu'on peut dater à peu près de Manet dans la peinture et une égale, aussi importante, qu'on peut dater de Baudelaire, et surtout de ce qui a suivi c'est-à-dire de Lautréamont et Rimbaud, continuée par Mallarmé, qui ne dépendent plus du tout de la rhétorique ancienne. Pourquoi ? Parce que même les figures de la rhétorique ancienne, c'est-à-dire ellipse, et hyperbole, parabole, etc., étaient aussi de la géométrie ancienne, de la géométrie d'Euclide. Il faut bien penser que c'est la même chose : les figures de la rhétorique sont les mêmes. Or tout le monde sait que nous ne sommes plus dans la physique euclidienne. Par conséquent, on ne peut plus rendre compte du monde tel que nous le recevons chaque matin en ouvrant notre fenêtre ou en lisant le journal. Nous ne sommes plus dans l'espace euclidien. Bon, alors les artistes qui sentent ça, ils sont à la recherche de nouvelles figures, mais ils cherchent des nouvelles figures qui permettront de rendre compte de l'espace non euclidien, de l'espace courant, et des nouvelles théories, des quanta.

Je me souviens que, dans la classe de khâgne, mon professeur trouvait que je ne m'intéressais qu'à un aspect du sujet et que ma prose était infiniment trop dense ; d'où des notes pas toujours excellentes quand il me rendait mes dissertations. C'était certainement ce que j'ai de propre, de particulier. Braque m'a dit un jour : c'est en copiant les maîtres, au Louvre, comme faisaient les peintres qui allaient copier les maîtres, qu'il s'est aperçu qu'il n'y arrivait jamais, qu'il n'y arriverait pas ; c'étaient toujours les mêmes maladroites qui l'empêchaient de copier convenablement... Un beau jour, il s'est dit : eh bien, ce sont ces maladroites mêmes qui sont moi ; il faut que je m'enfonce dans cela. J'ai un peu eu le même sentiment par rapport aux écoles littéraires anciennes, etc., le sentiment de devoir m'enfoncer carrément dans ma différence.

Autre chose : j'ai toujours été le meilleur auteur de « versions latines », partout. Quand j'ai passé l'écrit de la licence et, à ce moment-là, ça se passait en deux fois — écrit et oral — à la Sorbonne, eh bien ! c'est ma version latine qui a eu la meilleure note de toute l'Académie de Paris. Et au bacca-

lauréat à Caen, ç'avait été la même chose. Il me semblait que je pouvais atteindre à une densité égale à celle de l'original si vous voulez, et que j'étais presque à l'intérieur de la mentalité de l'écrivain latin : oui. Il est certain que j'étais, dès l'enfance, très doué pour la version. Pour le thème, au contraire. Quant à la dissertation française, je vous l'ai dit, on me reprochait de ne pas être un écrivain analytique.

Serge Gavronsky : Auriez-vous quelques souvenirs qui jouent sur ce rappel ? Peut-être concernant la littérature du XVII^e siècle, où là on essayait...

Francis Ponge : Ce qui me plaît dans la littérature du XVII^e siècle ou du XVI^e siècle, la bonne littérature du XVI^e siècle, c'est-à-dire Malherbe ou ce qui amène à Malherbe et contre la Pléiade, si vous voulez, contre Ronsard et son école qui prenaient et puisaient à toutes sources et surtout non pas aux Latins mais aux Grecs. Ce qui me plaît à partir du moment où la langue française est redressée par Malherbe, c'est cette espèce d'extrême propriété des termes par rapport à l'étymologie latine : c'est-à-dire que les mots employés par les écrivains classiques à partir de Malherbe sont parfaitement employés dans leur signification sortant de leur racine latine. Il y a des leçons à prendre dans cette littérature française encore proche des origines latines... J'aimerais une langue où il n'y ait pas de prépositions, où il y ait des cas, vraiment... Ça, c'est impossible en français, mais ne peut-on obtenir au moins quelque chose, n'est-ce pas, pour ce qui est de l'authenticité des termes ?

Serge Gavronsky : Parlons maintenant de La Fontaine. Là, quand même, il y a un personnage très différent de Malherbe.

Francis Ponge : Vous savez que La Fontaine a été révélé à lui-même par la lecture d'une œuvre de Malherbe. Ça c'est dans une histoire de l'Académie française de Péllisson, du XVII^e siècle. La Fontaine ne se dirigeait vers rien. Il était un jeune fonctionnaire des Eaux et Forêts à Château-Thierry, et il passait son temps à se promener dans les bois. Il était paresseux. Mais, un jour, un officier en garnison a lu devant lui une œuvre de Malherbe. La Fontaine a été tellement saisi et «mécanisé» par ça — le terme est dans Péllisson — qu'il a passé ses journées à apprendre Malherbe par cœur et il le récitait tout seul dans les bois. Oui, il est certain que La Fontaine a été révélé à lui-même par Malherbe. Ensuite, il a fait d'autres choses, mais tout de même avec cette propriété extrême des termes et quelques emprunts : non pas à Ronsard, mais à une langue plus ancienne, un peu marotique qui fait le côté humoristique de La Fontaine, qui vient de là... de cet emploi de termes archaïques, déjà archaïques en français, du coquillage marotique, de la pierre de taille malherbienne...

Serge Gavronsky : Croyez-vous que Malherbe et La Fontaine ont affermi la langue ?

Francis Ponge : Dans mon *Malherbe*, j'ai rapproché Malherbe de Jean-Sébastien Bach ; La Fontaine, lui, serait une sorte de Mozart, avec plus de fantaisie, plus d'emphase, l'un sortant de l'autre ; il est évident que Mozart

n'aurait pas existé s'il n'y avait pas eu, d'une part Bach, et de l'autre les Italiens. Bach lui-même avait besoin des Italiens. C'est le côté plutôt italien que romain de La Fontaine. Enfin, parfaitement français. Vous comprenez, c'est ça... la pureté de la langue française chez La Fontaine n'a plus jamais été égalée. La grâce à l'intérieur de la propriété des termes. C'est gracieux, par-dessus le marché !

Serge Gavronsky : A la lecture des pièces de Racine, avez-vous eu le même sentiment ?

Francis Ponge : Oui, mais à un degré moindre. Et Racine est moins méritoire. Racine a été précédé par Malherbe. Il y a des pièces de Malherbe qui sont déjà raciniennes ; il y a des pièces qui datent du moment où il commençait à aller beaucoup à l'hôtel de Rambouillet. Il y a des pièces de Malherbe, je n'en ai pas la référence immédiatement, qui sont un peu comme des tirades d'Antiochus dans *Bérénice*. C'est à peu près la même chose...

Serge Gavronsky : Une continuité ?

Francis Ponge : Eh oui ! Et une espèce de souplesse qu'il n'y a pas dans certains poèmes de Malherbe... une grandeur et en même temps une rigueur adoucie et quelque chose de très racinien... ne parlons pas de Corneille. Il est évident que Corneille est en partie sorti de Malherbe avec quelque chose de plus espagnol, de plus baroque.

Serge Gavronsky : Où situez-vous Pascal ?

Francis Ponge : Il y a au moins deux Pascal. Celui des *Pensées* et puis celui des *Provinciales*. Il est certain que les *Provinciales*, c'est un chef-d'œuvre de polémique et de...

Serge Gavronsky : Rhétorique ?

Francis Ponge : Rhétorique. Et les *Pensées* aussi en une autre façon puisque Pascal avait un but bien évident, qui était d'amener les gens à la religion catholique, c'est clair, et à une certaine manière de considérer le catholicisme, la foi. Les deux grands écrits de Pascal sont des écrits de propagande purement et simplement. Chez Malherbe, il ne s'agit que de la beauté comme telle, de la langue comme telle : quand il fait l'éloge du roi, c'est pour se placer encore au-dessus ; pour lui dire qu'il doit être bien satisfait d'être chanté... par Malherbe ; c'est placer la poésie au-dessus, la lyre seule, à sa propre gloire.

Qu'est-ce qu'on cherche à l'ordinaire dans un écrit ? L'homme ! Alors que c'est le contraire de l'idée même de Malherbe, où il s'agit de la forme, et d'elle seule. Le côté démagogique de Pascal n'existe absolument pas chez Malherbe. Il n'y a rien qui flatte la subjectivité chez Malherbe, alors que, chez Pascal, il s'agit d'émouvoir, de faire peur. Faut qu'on commence à croire, souvent par peur. Le pari de Pascal est une chose parfaitement sordide. Si vous avez tout à gagner et rien à perdre à croire en Dieu... C'est quoi ? C'est du chantage, non ?

Serge Gavronsky : Un jour, si je me le rappelle, vous avez signalé l'importance de l'éloge...

Francis Ponge : Oui : une des seules justifications pour la parole prise c'est de louer ! On peut dire qu'on peut aussi prendre la parole contre quelque chose, et, bien sûr, même à l'époque de Malherbe, il y avait ça. Il y avait les écrivains de *La Satire Ménippée* ; il y avait Agrippa d'Aubigné, c'est une langue archaïque. Quand on parle contre, c'est à la fois une tentation de se laisser aller à une langue courante... il s'agit d'une communication immédiate, etc. et puis ça devient bien quand c'est de la satire, parce qu'on parle « contre », mais en faveur de quelque chose de mieux. Par exemple, Malherbe fut le premier à reconnaître Régnier, qui lui-même l'attaquait violemment. Malherbe était sûr de lui-même et assez grand esprit pour avoir beaucoup d'estime pour Régnier, et il disait qu'il était — dans son genre — dans la satire, l'égal des Latins.

Serge Gavronsky : Il y a là certainement quelque chose contre Théophile de Viau...

Francis Ponge : Ça, c'est autre chose. Chez Théophile, il y a un poète évident, mais un poète purement subjectif, n'est-ce pas ?

Serge Gavronsky : Romantique ?

Francis Ponge : Oui, oui, c'est un romantique. C'est quelqu'un qui fait de l'effusion, qui parle... et alors il ne faut pas oublier non plus que Théophile a écrit qu'il avait appris le français... chez Malherbe ! Il y a un éloge, un énorme éloge de Malherbe par Théophile qui reconnaissait dans Malherbe le père de la langue française, c'est clair. C'est assez merveilleux...

Serge Gavronsky : En fin de compte, il y aurait deux origines à la langue — celle de la Pléiade où ils ont débuté, peut-être maladroitement...

Francis Ponge : Trop adroitement, en puisant à toutes les sources comme a dit je ne sais qui, Boileau, La Bruyère, et en ajoutant trop de cordes à la lyre, vous comprenez... Non seulement des cordes, mais des rubans, et vous savez qu'on exilait, dans « l'Antiquité », ceux qui ajoutaient une corde à la lyre. C'est de la facilité et finalement ça détruit la langue. Alors c'est dans La Bruyère qu'on trouve un très grand éloge, et dans Boileau, de Malherbe.

Serge Gavronsky : Mais Boileau poète ?

Francis Ponge : Il y a aussi un poète chez Boileau... Il est certain qu'il y a un poète satiriste dans *Le Festin ridicule*, très certainement au moins autant que chez Molière... très sensible au ridicule qu'il exprime très bien en réaliste. La satire, c'est *Les Embarras de Paris*, eh bien, elle est toujours valable. Il y a aussi de très jolis passages pour exprimer des sentiments moins humoristiques et moins caricaturaux. Non, évidemment, c'est un peu dans une certaine mesure un pion, si vous voulez, mais enfin, Malherbe, lui, n'est pas un maître d'école. Boileau l'était un peu, mais enfin, sa liaison tout de même avec Racine, avec La Fontaine, prouve qu'il était autre chose.

Serge Gavronsky : Peut-on quitter le XVII^e siècle et parler de cette grande fissure que fut la guerre de 1914 dans l'expérience française ?

Francis Ponge : Bien, vous savez que, lorsque j'avais quinze ans, la guerre était là. Je suis entré dans une classe qu'on appelait encore la rhétorique bien qu'on n'y enseignât plus la rhétorique. Enfin, j'ai vécu mes années d'adolescence avec l'idée que je pouvais être tué, que ma vie... parce que je voyais tomber des frères... et des garçons qui étaient avec moi... il faut bien se rappeler quelle saignée épouvantable fut pour la France la Grande Guerre... le nombre des morts dans la jeunesse virile... A ce moment-là, les civils étaient beaucoup moins concernés par la guerre. Mais j'ai des familles d'amis à moi où tous les garçons les uns après les autres sont morts. Et... combien y en a-t-il... si on visite la France, on voit des monuments aux morts de 1914 puis de 1940 ou de la guerre d'Algérie... Nous avons vraiment le sentiment, dès quinze ans, que notre vie était probablement... qu'il y avait de grandes chances que nous allions à la guerre. Ça mûrit et ça donne le sentiment... comment dirais-je ? d'une part le désir de profiter de la vie immédiatement et, pour un homme qui met les valeurs dans l'art et la littérature, comme l'enfant que j'étais, de désirer une culture, de devenir un homme de ce point de vue, rapidement, par crainte de la mort prochaine. Si bien qu'après avoir été un si bon élève au lycée, j'ai voulu préparer Normale, non pas pour devenir professeur, mais pour élargir, ouvrir ma culture et arriver à une culture supérieure, si bien que je suis entré en khâgne et qu'ensuite j'ai préparé le concours de Normale. J'ai été arrêté par la mobilisation et j'ai eu la chance que ce soit seulement six mois avant l'armistice que j'ai été mobilisé, si bien que je n'ai pas été tué. A ce moment-là, j'avais seize ans. C'était entre 16 et 17... mes conceptions morales, logiques et métaphysiques etc., qui font l'objet de la philosophie de l'époque, de la classe de philosophie, étaient commandées par cette idée de la mort. A ce moment, dans une époque troublée, qu'est-ce que les esprits retrouvent ? Eh bien, ils retrouvent le sénéquisme, le scepticisme, le pessimisme de Schopenhauer, et pas du tout Kant ou des choses de ce genre-là. A cette époque, dans les classes françaises, on arrivait tout juste à Bergson qui me paraissait un littérateur un peu mou... joli, mais pas tellement rigoureux. Et je préférais de très loin, d'une part Sénèque ou Épicure... un matérialisme teinté de stoïcisme, et par ailleurs, les logiciens anglais, comme les logiciens du XVIII^e siècle... Locke... aussi du point de vue de la logique... Russell. J'ai commencé à aimer Russell et Comte, justement des choses très ennuyeuses comme le néocriticisme de Renouvier, alors considéré par les maîtres philosophiques comme un auteur très important, alors qu'on ne parlait pas, pour ainsi dire, pas du tout de Marx... absolument pas des phénoménologues, absolument pas ; on s'arrêtait vraiment à Bergson et on ne s'occupait, oui... Hegel... mais pas du tout de Marx. Alors, je préférais, moi, d'une part les logiciens, les sénéquistes, pour parler à la française, et d'autre part, ceux qui avaient le sentiment du tragique... enfin... Schopenhauer ou Nietzsche.

Serge Gavronsky : Était-ce une sorte de réaffirmation, un endurcissement, et un contact avec la réalité ?

Francis Ponge : C'est ça, avec un fond pessimiste profond et une résolution humaine qui fait qu'on veut vivre malgré le pessimisme.

Serge Gavronsky : On retrouve Montaigne ?

Francis Ponge : Ça c'est le pyrrhonisme, n'est-ce pas... oui, bien sûr...

Serge Gavronsky : Ce ne fut qu'une des époques de la pensée de Montaigne...

Francis Ponge : C'est le pyrrhonisme... c'est une chose qui est très touchante dans les périodes troublées, et aussi... les guerres... C'étaient des guerres à fond idéologique... Enfin surtout quand il y a eu la Révolution de 1917... Il est évident que des esprits comme Montaigne ont été tentés par le protestantisme... au moment de la Réforme... c'était au moment des guerres de Religion... ils ne le sont pas devenus, protestants, ni Rabelais ni Montaigne, mais ils ont été tentés par cela... et c'est par leur pyrrhonisme, scepticisme, si vous voulez, qu'ils ne sont pas tombés dans le dogmatisme inverse.

Serge Gavronsky : Pour votre génération, pour vos camarades et pour vous même, Octobre 1917...

Francis Ponge : Très important. A ce moment-là... pas en octobre, mais au moment de la première, février-mars... la première révolution. A ce moment-là je me trouvais en hypokhagne à Louis-le-Grand, et nous avions des conversations sur la guerre. En France, il se passait des choses importantes, puisqu'il y avait des partisans de la paix immédiate, de cesser la bataille...

Serge Gavronsky : Les mutineries ?

Francis Ponge : Non, pas encore, mais enfin il y avait des mutineries, oui, il y a en 1917 des mutineries à la suite des hécatombes d'une offensive lancée à la légère. Mais c'étaient surtout des partis politiques qui étaient dominés par Caillaux, et celui-ci a été ensuite mis en prison par Clemenceau parce qu'il voulait la paix immédiate, c'est-à-dire la défaite et ça aurait été aussi grave que si on avait cédé à Hitler. C'était pas tout à fait aussi grave, si vous voulez, enfin c'était la fin de la civilisation française comme telle. A ce moment-là, donc, je me souviens que je disais déjà en classe, ou plutôt en récréation — on n'avait pas de discussions politiques en classe —, je disais que la révolution était un événement qui aurait des suites plus importantes que la guerre elle-même, que c'était très important. Tout le monde riait. On ne me croyait pas. Il y en avait très peu qui étaient de mon avis, presque pas et alors là... c'est un peu plus tard... j'avais été déjà mobilisé... et puis j'ai été mis en sursis. Dès que je suis retourné à Caen, je me suis inscrit au parti socialiste mais sans militer du tout puisque je me suis inscrit à la section caennaise et immédiatement je suis revenu à Paris pour continuer mes études, et je recevais les convocations, mais Caen est à 250 km de Paris. Et puis là, j'ai été pris par tout autre chose. Je suis resté sympathisant de la révolution socialiste, très longtemps, même jusqu'au moment où je me suis inscrit au parti communiste, tout de suite avant la seconde guerre, mais

j'étais sympathisant, oui, sympathisant ; c'est aussi pourquoi, quand j'ai eu la proposition d'une façon ferme... au moment de la montée d'Hitler... j'étais dans le parti... pas encore dans le parti communiste... mais j'étais dans le surréalisme, et dans la partie du surréalisme qui virait vers cela, pas dans la partie anarchiste et trotskiste... enfin tout cela est un peu long à expliquer. Ça a moins d'importance du point de vue littéraire. Ce qui était important, du point de vue littéraire, c'est qu'à cette époque-là je suis donc entré en contact d'une part avec la *Nouvelle Revue française*, d'autre part avec les groupes surréalistes. Mais cela sera peut-être l'objet d'une question suivante...

Serge Gavronsky : Je la pose tout de suite. Les jeunes qui sont intéressés par des mouvements sociaux ont tendance à se lancer dans une écriture un peu plus romantique, tandis que, vous, il semble que vous ayez fait une différence fondamentale entre vos intérêts littéraires et vos intérêts, disons... politiques...

Francis Ponge : Instinctivement j'ai pensé que ça devait être séparé. Je n'ai d'ailleurs pas du tout... je vous l'ai dit, milité dans les mouvements politiques. J'étais sympathisant ; j'allais assister aux manifestations, mais je n'étais pas membre des sections, des cellules. Je menais une vie d'étudiant... ensuite d'écrivain. Pourquoi ? parce que, par tempérament, je ne suis pas quelqu'un qui aime la manifestation physique, ou le théâtre ; les surréalistes, eux, vous savez ce qu'ils faisaient, ils montaient sur les tréteaux, si l'on peut dire, et ils se manifestaient à chaque instant comme l'ennemi de tout, mais d'une façon très spectaculaire. J'ai un tempérament autre, ça, ça me paraît toujours un peu... je m'excuse... mais de pitrerie, n'est-ce pas... Il y a là quelque chose de la pitrerie, de la clownerie. Sans doute avaient-ils raison de faire, eux, comme ils ont fait parce que c'était leur tempérament, parce que c'était peut-être utile qu'il y ait comme ça une fraction de l'intelligence qui manifeste à propos de tout contre tout. Je me rappelle une petite anecdote assez amusante. Vous savez que, souvent en France, dans certaines provinces, les hommes ne vont pas à l'église. Ils laissent les femmes y aller, eux attendent au café et alors il y a une anecdote... On dit : il y en a un qui, un beau jour, va à l'église et on lui dit : « Alors, qu'est-ce qu'il a dit, le curé ? Bon... il a parlé du mal... il a parlé du mal... » C'est tout ce qu'il trouve à dire. On lui dit : « Alors, qu'est-ce que c'est son idée ? — Bon, il était contre, c'est tout. » Eh bien, les surréalistes, ils étaient seulement contre. Il est clair qu'un esprit aussi génial que Breton s'est surtout défini par opposition... La littérature à proprement parler de Breton, positivement, ça n'est pas grand-chose, mais contre ceci, contre cela, il a été d'une intransigeance tout à fait admirable.

Serge Gavronsky : Quand on parle du surréalisme, ou de Breton, on soulève souvent la question de l'écriture automatique...

Francis Ponge : Oui, je ne pouvais pas, moi, faire de l'écriture automatique parce que je suis un esprit un peu positif... C'est-à-dire que je ne crois qu'à ce qui est, et que je me rendais parfaitement compte que, même si je

laissais venir le fond de l'esprit, tout cela m'aurait été complètement commandé par ce que j'avais lu ou discuté la veille... et que je vomissais dans l'écriture... que j'aurais vomi... dans l'écriture automatique. Que ça a été déjà imprégné de tout, et non seulement de ça, mais de la culture ancienne, vous comprenez. Qu'est-ce donc ? Alors s'il s'agissait de revomir avec plus de détail la culture ancienne sous forme de littérature automatique, qu'est-ce qu'il y a ? de la flotte... rien du tout. D'autre part, quand j'écrivais, ça allait faire un texte et, finalement, rentrer dans la bibliothèque, la bibliothèque des écrivains français. J'ai toujours été assez positif pour penser que tout cela allait rentrer dans l'histoire de la littérature, alors que les surréalistes prétendaient ne pas faire de la littérature ; ils transcendaient l'art, la littérature, etc. Finalement, tout le monde sait bien que tout cela a fait des livres, tout cela est entré dans des bibliothèques, et c'est dans la mesure où certains de ces textes, seulement certains, existent vraiment dans le monde des textes, pas seulement la logorrhée, qu'ils vont subsister, rester et résister à l'attaque du temps, et ne pas être oubliés. Par conséquent, faire des choses qui aient une qualité telle qu'elles demeurent dans le monde des textes, se perpétuent, soient valables pour plusieurs générations.

Serge Gavronsky : Breton a dû fortement ressentir cette dichotomie entre l'écriture et l'engagement dans le *Second manifeste* où il essaye de souder Marx à Rimbaud, de répondre aux problèmes contemporains.

Francis Ponge : N'empêche qu'il y a toujours eu autre chose chez les surréalistes... Ce à quoi je ne pouvais souscrire, c'est à ce goût du mystère, ce goût de la magie, goût de l'ésotérisme ; c'est à ce goût de la poésie aussi, comme telle, de la poésie... du lyrisme. Le surréalisme est encore une séquelle du romantisme, contre la poésie subjective sans doute, grâce à Lautréamont qu'ils ont beaucoup fait pour mettre en évidence de nouveau. Mais la leçon n'a pas été du tout suivie. Ils n'ont fait que redire plus faiblement ce que Lautréamont et Rimbaud avaient dit tout seuls face au papier blanc, vous comprenez, et cela d'une façon beaucoup plus forte...

Serge Gavronsky : Remontons aux rapports avec la NRF, à un moment où vous étiez entre le surréalisme et la NRF.

Francis Ponge : Voilà ce qui s'est passé pendant ma préparation à l'École Normale Supérieure alors que j'étais soldat avant ma démobilisation. J'ai été envoyé comme quelqu'un qui avait fait une année de préparation dans une Grande École pour les Lettres. C'était à Strasbourg et à Nancy et j'ai été moi-même envoyé à Strasbourg où j'ai connu Jean Hytier, par exemple, qui était dans la même classe que moi ; ensuite Hytier, qui avait eu Jules Romains comme professeur de philosophie à Paris, a fondé une revue qui s'appelait le *Mouton blanc*. Hytier était en province. Il était professeur au lycée de Charolles et moi-même j'étais à Paris mais Hytier m'a demandé de collaborer à cette revue et j'ai envoyé des textes là et ces textes ont été remarqués par la *Nouvelle Revue française* dans sa revue des revues quand

elle citait le *Mouton blanc*. Eh bien, c'était des fragments de mes textes qu'on passait et je me suis dit, après tout, pourquoi ne pas envoyer directement maintenant à la *Nouvelle Revue française* — ce que j'ai fait. Les textes que j'ai envoyés c'était *Les Trois satires* qui indiquait bien d'ailleurs ma position à l'époque. J'ai envoyé ça à la *Nouvelle Revue française*, à Rivière exactement, qui était directeur à l'époque. Il m'a fait venir et a publié mes textes. A cette époque-là est arrivé aussi un événement très important pour ma sensibilité, c'est-à-dire la mort de mon père. J'ai été alors amené à chercher un travail et j'ai été engagé par Gallimard sur la demande de mes amis Rivière et Jean Paulhan ; engagé dans la firme Gallimard qui, à cette époque-là, n'avait qu'un petit personnel. Mais, entre-temps, mes textes ont été publiés et ils ont été publiés d'une part parce qu'ils montraient des qualités et parmi les qualités, naturellement, des défauts ; ils montraient certaines qualités qui étaient estimées par le groupe, une espèce de valeur classique, si vous voulez. Les valeurs de litote, exactement ça, propriété de terme et litote. C'était les tendances qui s'étaient développées d'une façon très claire dans les textes, par exemple, d'André Gide.

La personne qui a été la plus attentive à moi-même, Rivière, n'était pas particulièrement pour une littérature un peu neuve. C'est Jean Paulhan, alors le secrétaire de la NRF, qui m'a immédiatement encouragé à sa façon, faisant suivre des compliments extrêmes par des critiques également extrêmes mais pas de détails, des critiques en amitié de l'auteur.

C'est lui qui m'a raccompagné dans l'escalier, en me disant « Connaissez-vous mon ami André Breton ? » Je ne connaissais pas André Breton mais j'ai regardé de ce côté-là et je me suis aperçu que ces gens se posaient des questions que je me posais moi-même. Ce qui me rapprochait d'ailleurs de Paulhan, sans que je le sache. Je connaissais son œuvre évidemment. La première brochure que m'a donnée Paulhan c'est son *Jacob Cow ou Si les mots sont des signes*. C'était extrêmement important. On se rendra compte plus tard de l'importance extrême de la pensée de Paulhan en ce qui concerne la langue. Eh bien, Paulhan m'a donc posé cette question. Mais je ne suis pas allé voir Breton. Je ne me suis pas du tout rapproché physiquement du surréalisme comme je l'ai expliqué il y a un petit moment, pour des raisons de tempérament. Mais j'ai suivi leurs activités. Et en même temps, j'obtenais un succès à la *Nouvelle Revue française* : les premiers textes que j'avais montrés y étaient publiés à une époque où vraiment il y avait très peu de jeunes. J'avais vingt-quatre ans et j'étais publié dans la *Nouvelle Revue française* mais le sommaire de la *Nouvelle Revue française*, c'était Gide, Valéry, Proust et Claudel. Ce n'était que ça. Il y avait de temps en temps un jeune. Eh bien, ce succès m'a rendu plus difficile avec moi-même. Au lieu d'exploiter cela, je me suis enfermé dans un travail personnel, difficile, etc. On verra tout ça d'ailleurs quand on publiera ma correspondance avec Paulhan. On verra aussi en quoi ma démarche fut à la fois pour et contre. Vous savez

que c'est l'influence de Paulhan qui a fait publier dans la *Nouvelle Revue française* Breton, Éluard et Artaud, etc., les surréalistes. C'était à la fois pour et, profondément, en une certaine mesure, contre. Ma littérature tout aussi bien que la pensée de Paulhan, en ce qui concerne la linguistique et la grammaire, étaient tout à fait à contre-courant. Mais j'étais tenace et je voulais me faire considérer. Et je me suis enfermé. Et je participais incognito à certaines manifestations. Par exemple, je ne suis jamais entré en contact avec Valéry personnellement, absolument pas. Et c'est tout juste si je l'ai aperçu mais sans jamais avoir de rapports avec lui. Et donc je publiais très peu. Je m'enfonçais. Et, comme je pourrais dire, au lieu de manifestations spectaculaires et de publications nombreuses, je m'enfermais chez moi avec tout simplement le dictionnaire Littré dont je n'ai pas encore assez parlé... et mon papier blanc. Et très lentement et très secrètement, je préparais mon arme qui pour moi n'était pas le combat à l'arme blanche ni le revolver en sortant dans la rue (vous savez, comme dit Breton). C'était de préparer une espèce d'engin fait de mots, de lettres, de signes de ponctuation, de textes courts et très clos et qui ressemblaient beaucoup plus à une bombe qu'à autre chose, mais où la révolte contre les anciennes formes de culture et les règles, contre le symbolisme et le romantisme encore en vigueur à travers le surréalisme... c'était évidemment contre ça. Alors il se trouve que j'ai été constamment soutenu. Paulhan, à la suite de la demande de Rivière, m'a demandé de devenir le secrétaire des séances de travail de la Revue. Mais, d'un commun accord, nous avons conclu que ce n'était guère possible parce qu'il aurait fallu que je sois aimable avec les auteurs. Ces auteurs qui venaient là pour se faire écouter. J'en étais incapable, du fait de mon intransigeance intérieure. Mais alors j'ai adhéré au groupe surréaliste, tout à fait à la fin, au moment de la scission très importante qui a suivi le *Second Manifeste* et le *Cadavre* contre Breton. Une grande quantité de gens ont quitté le groupe, violemment ; toute la presse et tout le monde étaient ravis puisqu'on disait que ç'en était fini. Les talents s'en allaient. Artaud était déjà parti. Desnos était parti et partaient, dans ce *Cadavre*, Queneau, Leiris, Prévert, etc., enfin les têtes du mouvement, des gens avec beaucoup de talent. A ce moment-là, j'ai voulu faire savoir à Aragon et à Éluard que, tout de même, c'étaient eux qui étaient les plus importants, et que sans qu'ils le sachent, je les avais suivis déjà depuis plusieurs années sans me manifester, mais maintenant je voulais le faire pour leur dire qu'en effet c'était... manifeste. Alors j'ai adhéré physiquement au groupe pour quelque temps. Et si j'ai quitté le groupe, c'est parce que j'ai connu celle qui allait devenir ma femme, que j'avais du mal à la voir parce que ses parents étaient contre et, si j'ai dû chercher du travail, c'était pour pouvoir l'épouser. Et c'était pour une raison donc parfaitement surréaliste que j'ai quitté le mouvement mais je suis resté sans me fâcher avec Breton malgré la scission, la mutation franchement politique du surréalisme à l'époque. C'est ce qu'on appelle dans l'histoire de la littéra-

ture la seconde époque du surréalisme, vers 1930-31. A cette époque-là, je me suis mis à travailler toute la journée dans un bureau. Et c'est à ce moment-là que j'ai été appelé à écrire des textes brefs parce que je n'avais pas de temps. Et c'est ici que j'ai écrit en grande partie les textes du *Parti pris des choses*, dans les vingt minutes qui me restaient le soir quand je rentrais chez moi. Je préparais donc ce que j'appelais mon engin, ces textes clos et révolutionnaires, profondément, par le traitement du langage. Je trouvais la nécessité de me fixer à moi-même ma position à la fois surréaliste et c'est à cette époque que j'ai écrit, pour moi-même seulement, ces petits textes qui sont appelés les *Proèmes* et qui ont été publiés beaucoup plus tard en 1947-48. Des *Proèmes*, sorte de mise au point pour moi-même, pour me préciser ma position, étant donné la conjoncture littéraire. Alors là nous arrivons à la guerre, à quelques années avant la guerre. J'étais donc profondément — comment dirais-je ? authentiquement prolétarisé parce que j'étais un employé dans une grosse firme industrielle et commerciale ; beaucoup plus prolétarisé que ne l'était en somme tout l'ensemble des groupes surréalistes ou des intellectuels de gauche qui étaient soit des journalistes, soit ceci ou cela. Moi j'étais employé dans une maison, et si je suis devenu un syndicaliste (et ensuite, pour avoir une ligne conséquente, j'ai adhéré au parti communiste, la ligne communiste qui était plus efficace), c'était pour des raisons parfaitement hors de la littérature. C'était en vue d'une prolétarianisation réelle. A ce moment-là, comme je le disais, j'étais amené par souci d'efficacité, par ma lutte syndicale, j'étais un responsable syndical, au parti communiste. Cependant je n'ai jamais, au contraire des intellectuels de gauche, publié de la littérature de propagande. J'ai continué à faire mes petits textes... et où il ne s'agissait évidemment absolument pas de politique. Et, en politique, je faisais un travail de militant. Je faisais un travail de fond, de militant, dans les cellules syndicales, c'est-à-dire un travail d'activisme, sans faire de la littérature.

Serge Gavronsky : Alors vous faisiez un travail différent de celui d'Aragon ?

Francis Ponge : Oui, absolument différent. Pas de littérature, pas de lyrisme révolutionnaire ou, par la suite, patriotique. Pas de lyrisme, pas de déclaration, pas de propagande : le travail révolutionnaire se faisant à l'intérieur du langage et à propos de choses qui n'étaient absolument pas de l'ordre de la lutte politique. Mais je crois aussi que c'est un travail révolutionnaire dans la mesure où il révolutionne la culture. Voilà. J'exagère un peu à propos de la révolution, mais le fait est que c'est un effort en tout cas pour changer les formes rhétoriques ; retrouver peut-être une nouvelle figure qui permette de concevoir le monde contemporain autrement que sur le mode euclidien. Il est certain, par exemple, que la littérature d'Aragon pendant la Résistance, et il l'a dit lui-même sur le plan méthodologique, il a dit qu'il ne fallait pas lire la poésie ancienne. Et puis il a voulu faire faire des sonnets par toute son école, alors qu'en réalité les véritables révolutions se font à partir des

techniques d'expression. C'est clair. Et ça c'est parfaitement réactionnaire. Je ne dis pas qu'Aragon n'a pas eu une grande importance pour les idées de la révolution en France. Mais c'était comme la musique militaire et c'était réactionnaire par la forme. Enfin c'est clair. Je ne parle pas du « progrès de l'art d'exprimer », mais de sa contemporanéité avec les révolutions scientifiques, sociales etc. C'était, en général, disons en gros, l'organisme stalinien. Il était évident que Staline autant que Hitler détestaient la littérature d'avant-garde qui correspondait en fait au mouvement historique.

Serge Gavronsky : Où situer Éluard ?

Francis Ponge : Éluard, lui, vous savez qu'il a plutôt suivi Breton qu'Aragon au moment de la scission. Et que c'est seulement au moment de la guerre, très peu avant la guerre, au moment de la guerre d'Espagne, qu'il est devenu plus politique. Je crois que c'est aussi à cause de l'attaque contre la personne de sa femme, mais il faudrait voir ça d'un peu plus près. Dans le groupe surréaliste, c'était avec Éluard que j'avais le plus de sympathie. Éluard a adhéré au parti communiste, mais très tard. Ils ont tous adhéré avant 1930, et ils l'ont tous quitté, sauf qu'Aragon y est revenu après son voyage en URSS. Moi j'ai adhéré en 37 et lui, pendant la guerre. Et à ce moment-là, pendant la guerre, j'ai rencontré Éluard et Aragon et nous étions d'accord de nouveau et puis alors, après la guerre, il y a eu du nouveau... et j'ai d'abord milité avec Éluard avant de quitter le parti et je l'ai quitté sans éclat, simplement en cessant de cotiser après la guerre. Finalement, je n'ai été communiste que pendant les moments où c'était dangereux, absolument indispensable de faire de l'action syndicale. Je ne l'ai pas fait, encore une fois je le répète, sur le plan de la propagande idéologique. Je l'ai fait politiquement et par réaction à la crise.

Serge Gavronsky : C'est pendant la guerre que vous avez rencontré Camus et je me demande — pas tellement du point de vue idéologique — mais du point de vue de son écriture — quelles étaient vos opinions. Je sais qu'il avait une grande admiration pour vous. L'avez-vous encouragé ? L'avez-vous critiqué ?

Francis Ponge : Camus, je l'ai connu parce que je m'occupais dans la zone Sud. Souvenir de la France quand elle était coupée en deux jusqu'en 42, quand les Allemands sont entrés dans la zone Sud ! A ce moment moi-même j'avais un ami commun avec Camus, qui s'appelait Pia. Pia était en zone Sud, à *Paris-Soir Sud*, le *Paris-Soir* non allemand, et il avait fait venir Camus comme journaliste, puisqu'il l'avait découvert en Algérie. Eh bien, Pia préparait une revue, une tentative de faire, en zone Sud, une revue qui soit un peu sur le modèle de la NRF, ancienne naturellement, parce qu'il pensait qu'en zone Sud, du moins jusqu'à l'arrivée des Allemands, il était possible d'obtenir des gens de Vichy que ça paraisse non pas avec l'accord mais malgré, ou à cause de leur inintelligence. Alors Pia, qui à ce moment-là devait être secrétaire de cette revue pour laquelle marchaient des gens aussi impor-

tants et aussi célèbres que Mauriac, était d'accord pour ça. Et on faisait passer des manuscrits. Pia m'avait écrit en me demandant aussi des textes. Et moi je n'avais pas de textes mais je voulais l'aider avec ce mouvement. Et donc Pia, qui était l'ami de Camus, m'avait fait envoyer en manuscrit les premiers livres de Camus, en manuscrits dactylographiés. En même temps qu'il les faisait passer à Malraux il me les faisait passer à moi aussi, tout ça naturellement pour que ça passe chez Gallimard, Camus n'étant pas connu. Alors j'ai eu comme ça en manuscrit *l'Étranger*, *Caligula*, et le *Mythe de Sisyphe*. Eh bien, j'écris à Pia, moi j'habitais à Roanne à 60 km de Lyon, que ça me semblait de premier ordre. J'ai connu Camus de cette façon-là, lors d'une de mes visites à Lyon, et immédiatement une grande sympathie est née entre nous. Camus, ayant lu le *Parti pris des choses* qui avait paru en 42 seulement, a été alors très intéressé et m'a écrit une très longue lettre qui a été publiée à défaut d'article. Ensuite il a montré ça à Sartre quand il était à Paris et c'est Camus qui est à l'origine de l'essai de Sartre sur moi. Au point de vue de mon opinion sur Camus, j'avais d'abord une très grande sympathie personnelle parce que c'était un homme courageux, et un homme assez profond ; oui, on avait l'impression d'être en face d'une personnalité assez exceptionnelle. Je n'avais jamais connu quelqu'un de si jeune et d'une telle envergure. Quant à la forme, évidemment, j'ai toujours pensé que ce n'était pas ça, malgré ses tentatives de *Noces*. Il a bien montré d'ailleurs qu'il y avait de la poésie dans ce qu'il a dit, par exemple dans *L'Homme révolté*, sur Lautréamont, par exemple, et l'incapacité de Sartre sur Baudelaire. Par ailleurs, Camus était un admirable militant courageux ; je l'estimais beaucoup et c'était réciproque. Et nous avons marché main dans la main. Il y a eu après quelque chose qui nous a un peu séparés, c'est le fait que lui s'est mis à faire du journalisme, et que moi-même j'étais dans le journalisme puisque j'étais à *Action*, mais je n'écrivais pas, à proprement parler ; il y avait des dissensions politiques ; la période de la Résistance entre le mouvement Combat et le mouvement du Front national ; moi ça ne me gênait pas, mais Camus, si. Déjà le *Mythe de Sisyphe*, je le dis dans certains pages de *Proèmes*, ne semblait pas toucher le problème principal de l'absurde qui est celui de l'expression ; mais il y en a d'autres où il touche à l'humanisme, etc. ; il ne touche pas l'histoire de l'expression ; de l'absurde de l'expression, et je le lui disais déjà. Et ensuite des choses comme *l'Homme révolté* me paraissent une vulgarisation rapide, si bien qu'à un moment donné, quand il a été question, dans un numéro d'hommage que préparait la *Nouvelle Revue française*, en 1956, de publier la lettre de Camus — il a dit que ça ne correspondait plus à ses idées. Il était un peu contre. Je pense cependant que son écriture ne correspond pas au meilleur de sa pensée. Il m'a dit un jour qu'il lui suffirait d'avoir dans les lettres françaises une situation comparable à celle de Maurice Barrès, à la fois politique et artiste. Bien, je trouve que c'est une ambition très insuffisante pour un homme né en 1912...

Serge Gavronsky : Sartre serait un des grands lecteurs de votre œuvre ; il a voulu retrouver dans le *Parti pris des choses* une sorte de démonstration phénoménologique. Mais son essai correspondait-il à votre volonté ?

Francis Ponge : Comme je vous disais pourquoi j'ai été admis d'emblée à la *Nouvelle Revue française*, parce qu'on me trouvait un classique dans la forme et déjà, avant Sartre et Camus, mon cher ami le philosophe Bernard Groethuysen m'avait dit que c'était un fait, que ça venait de Husserl. Et il m'envoyait de jeunes Allemands. Eh bien, ce qui a attiré et Camus et Sartre c'est ce côté-là, bien sûr : Sartre a même dit, par exemple, que j'avais été le mage de la phénoménologie. J'en suis ravi. C'est vrai que j'ai une sensibilité aux choses selon le mot de Husserl, «aux choses mêmes», mais que si je l'ai fait enfin — et ça il a fallu une école d'écrivains plus jeunes pour le mettre en valeur, pour que ça soit maintenant un peu compris, si je place le langage devant quelque chose de neutre, quelque chose qui n'a ni idées ni sentiments — c'est pour des êtres humains. Si je place le langage en face des choses, c'est pour placer le langage en face de quelque chose de neutre, quelque chose qui n'est pas par lui-même poétique, et pour le mettre à l'épreuve. C'est tout simplement comme ça. Ce qui m'intéresse le plus, ce n'est pas tellement... Oui, je suis sensible aux choses, c'est clair ; je pense que, pour être un écrivain ou un artiste quelconque, dans n'importe quelle discipline, il faut être sensible au monde extérieur, mais aussi, et autant, être sensible aux moyens d'expression. Mon moyen d'expression c'est le langage, et c'est les mots comme tels avec leur existence et leur histoire ; leur représentation sémantique. Et c'est pour redonner force au langage que je me place en face de quelque chose de neutre qui n'est pas déjà poétique par lui-même, qui n'existe pas tellement en tant que sentiment. Mais j'essaie de faire dans le monde verbal quelque chose qui ait autant d'existence concrète que l'objet dont je parle dans le monde physique. Voilà, c'est exactement ça. Et ça, ça été retrouvé lorsque à la longue les idées à la fois de Paulhan et de la linguistique en général se sont répandues. L'homologue dans le temps ce serait aussi bien la *Nouvelle Revue française* au début, et plus tard le groupe surréaliste et également les jeunes qui ont eu l'enseignement de la linguistique et des sciences humaines qui ont alors reconnu ce que je fais, et avec l'esprit clair... Quelque chose qui concerne beaucoup plus le langage : à mon avis, la poésie devrait être considérée avant tout comme l'art et la science de l'existence.

Serge Gavronsky : Il y a cette appréciation de votre écriture comme étant consciente d'elle-même, mais vous avez une fois été tenté — vous l'avez signalé dans une conférence — d'appeler le *Parti pris des choses* «*Façons d'être*», les façons d'être. C'était donc pour redonner à la langue sa priorité, mais n'y avait-il pas aussi quelque chose d'autre ?

Francis Ponge : Eh bien, parlons du verre comme du symbole de la fragilité dans la littérature française jusqu'à présent, et on le voit déjà dans la

littérature ancienne : le verre était tout simplement le symbole de l'expression. Eh bien, c'est parce qu'on n'a pas vraiment observé le verre ; c'est parce que les lieux communs de la culture ancienne, les vieilles antinomies entre le fragile et le solide enfin, entre le non-fragile, entre le mal et le bien, entre le propre et le sale, etc., les vieilles antinomies étaient évidentes, avaient besoin d'un symbole ; or il suffit de considérer si peu que ce soit le verre, la matière du verre en soi et non pas comme symbole de la fragilité, pour lui trouver des qualités autres. Le verre n'est pas seulement fragile mais il est dur. Je n'ai nommé qu'une qualité, mais je change tout parce que les lieux communs sont défaits et par là même l'ancienne culture, c'est-à-dire la façon d'être du verre considéré comme un complexe de qualités...

Au lieu de faire tourner le verre autour de l'esprit humain comme simple symbole de la fragilité, eh bien, je fais tourner l'esprit humain autour du verre en considérant qu'il est aussi un procédé, pour en faire sortir d'autres qualités : je l'ai fait dans un écrit qui s'appelle *Le Verre*. Le fait est qu'il suffit de cela — au lieu de projeter l'esprit humain vers les choses, essayer de faire que les choses soient d'abord et qu'ensuite on les regarde mais qu'on les regarde vraiment pour changer l'esprit et pour déranger les anciens lieux communs et les anciennes qualités, les anciennes *façons d'être*. Et voilà. Les anciennes façons d'être : il y avait des héros sympathiques et puis des héros antipathiques ; un mélange, vous comprenez, très tôt c'était toujours, dans un sens toujours le même, toujours le même manège. Mais il suffit seulement de considérer les choses du monde extérieur en leur faisant retrouver des qualités autres. Voilà de quoi il s'agit. Voilà les façons d'être. Chaque objet, si vous le regardez un peu sérieusement en oubliant qu'il est aussi un moyen terme, son nom est lui-même un moyen d'être, de parler d'homme à homme selon les anciennes idées de l'ancienne culture. Si vous essayez d'écrire un peu à partir de lui-même, si peu comme un savant, en tout cas simplement en changeant le point de vue si peu que ce soit, eh bien, par là même vous créez, vous le considérez comme une espèce de caractère d'un roman, comme un héros de roman, à la fois dur et fragile. Il peut y avoir demain un roman qui soit dur et fragile, pourquoi pas ? Il s'agit de nommer d'autres qualités à l'intérieur des objets pour détruire le lieu commun ancien, et on détruit non seulement le lieu commun du point de vue, mais on détruit la morale, on détruit tout puisque tout est langage et que c'est à partir des mots que tout se fait ; comme disaient les anciens empereurs chinois : « Faites-moi de la bonne poésie et je vous ferai de la bonne politique. »

Serge Gavronsky : Alors, cela revient à cette expression que vous avez utilisé : le pouvoir du langage...

Francis Ponge : Je l'ai utilisé dans le texte intitulé *Le Soleil*. Le pouvoir du langage, c'est de changer « les travaux forcés en paradis ». Déjà, dans la première conférence que j'avais faite qui s'appelle *Tentative orale*, je dis que

si je prends la métaphore de la forêt, si je la prends au printemps, les arbres qui poussent des feuilles au printemps et qui se mettent à faire des feuilles et puis des fleurs etc., on peut comparer l'expression verbale à ça. On pousse des feuilles ; on avance des mots et c'est comme un printemps de paroles. Mais il suffit alors de considérer au contraire l'automne, c'est-à-dire le moment où les feuilles tombent. On peut aussi considérer que les quelques paroles que je suis en train de dire, par exemple, ne sont que des feuilles qui sont faites pour tomber et que, si je veux montrer le clair de la forêt, il faut laisser tomber les feuilles. Alors, ça sera au lieu d'être un printemps de paroles, ce sera un automne de paroles et je peux, à volonté, je peux être optimiste et même pessimiste, vous comprenez, ce que je veux, simplement, en changeant le mot. Si je mets printemps de paroles, ou si j'ai l'air de cette volubilité, n'est-ce pas le pouvoir de parler, de parler beaucoup, de fleurir ou de feuillir ? C'est la volubilité, par exemple, d'un marchand, d'un camelot, d'un représentant de commerce, mais si j'appelle ça, et c'est un mot employé en France pour parler de la verve, si j'appelle ça l'abattage, eh bien c'est un mot de l'automne. Il suffit de changer le mot, au lieu de dire : il est très volubile, c'est dire qu'il a beaucoup d'abattage, vous avez l'automne au lieu d'avoir le printemps et vous avez la mort, si vous voulez, l'automne, alors c'est l'hiver, au lieu d'avoir la renaissance et le printemps. Vous pouvez avec des mots changer profondément... avec des mots qui ont un coefficient de bien ou de mal. Vous pouvez changer le mal en bien. Alors pourquoi ne pas en profiter et, si vous voulez être optimiste, changer les « travaux forcés en paradis ». Lautréamont a fait ça mieux que personne en retournant toutes les *Maximes* de La Rochefoucauld, en montrant qu'on pouvait extraire autant de signification dans le sens négatif que dans le sens positif. Que c'était aussi compréhensible et au fait et, en quelque façon, plus sûr, plus convaincant et qu'on pouvait se faire une règle morale du contraire de la maxime. Voilà en quelque façon ce qu'on appelle le pouvoir des mots.

Serge Gavronsky : Quand vous avez abordé *Le Savon*, il y avait là quand même une sorte de tentative morale, un courant moral, un contenu. La langue là, comme vous dites, a ce pouvoir de nomination, de renversement. Mais n'y a-t-il pas aussi un côté positif que vous essayez de faire ressortir ?

Francis Ponge : Au fond, qu'est-ce que c'est que *Le Savon* ? C'est un galet volubile, mais qui se perd lui-même dans sa volubilité. C'est ça. Il y a beaucoup de thèmes dans ce texte qui touchent à la morale de la dépense. Il y a aussi un rapport évident avec l'idée de purification, et l'idée qu'on n'arrive pas à la pureté, à l'idéal de la pureté, si l'on ne tient pas en main un petit objet, et si on ne le fait pas mousser, si on ne lui fait pas exprimer sa qualité par la parole.

A tremper des mains dans l'eau, dans une eau bénite, on obtient une purification purement abstraite, tandis qu'en se lavant les mains, quand on a les mains sales, il est sûr qu'on obtient un véritable nettoyage. C'est aussi,

si vous voulez, en quelque façon, une morale du parti pris des choses. Sur-tout, il ne faut pas se taire. Ça c'est à mon avis très important même à des points de vue politique, et du point de vue métaphysique en général, je ne crois pas qu'il faille simplement s'extasier ou se révolter en se taisant. Je pense qu'il faut parler. Il faut parler, et, comme je le dis dans un autre texte, presque contemporain du *Savon*, sur lequel j'ai longtemps travaillé, eh bien oui il faut parler, et même paraboliser, c'est-à-dire rendre compte de toutes les variations des racines étymologiques, et des racines profondes du langage. Alors, il y a ça, c'est sûr. Il y a aussi le fait que cette espèce de parabole, cette table selon laquelle, sur la table écrite, qu'on arrive à une espèce de mise en orbite en sortant de l'atmosphère, l'atmosphère étant le lieu du souffle et puis du *logos*, parole orale, et qu'on peut aller vers la stratosphère et qu'on se trouve en orbite au moment de l'écriture. Enfin tout cela est extrêmement complexe. Le désir qui m'a porté à écrire, l'intention d'écrire, c'est comme les chapitres successifs qui ont permis d'aboutir à la mise en orbite, ils sont comparables aux étages des fusées qui permettent successivement la mise en orbite ; mais, une fois que la chose est en orbite sous la forme écrite, à ce moment-là elle ne dépend plus de l'atmosphère. Elle est dans un état de non-pesanteur. Ce que je veux dire et parce que c'est particulièrement destiné au public américain, c'est qu'il se trouve que si j'emploie des images dans *Le Savon* et maintenant ici, des images prises à la technique la plus moderne, c'est-à-dire l'aéronautique, c'est parce qu'à l'occasion de ma venue en Amérique, j'ai pratiqué non pas les fusées à proprement parler, je n'ai pas été mis en orbite, mais enfin j'ai été dans les jets et j'ai appréhendé physiquement cette émotion. Par exemple, le petit texte au début du livre *Le Savon* qui s'appelle *Prélude du Savon*, eh bien, j'ai écrit le prélude du poème si l'on veut sur les jets, sur le fait de voyager en jet. C'est ça aussi. Ça a été l'occasion pour moi à la fois de préluder au *Savon* et aussi d'écrire un premier texte sur le voyage en jet.

Serge Gavronsky : Au lieu d'être lyrique à propos de la mécanique ?

Francis Ponge : Au lieu d'être lyrique à propos de la mécanique ! Vous savez... c'est assez compliqué, c'est beaucoup plus long, mais j'avais pensé mettre en exergue dans le *Prélude du Savon* un petit encadré rouge avec « Serrez vos ceintures », *fasten your seat belts*. Parce que c'est quelque chose qui est lu au moment du décollage ou au moment de la traversée des turbulences. Et c'est une chose qui est lue au moment où il n'y a plus rien à voir à l'extérieur puisqu'on est à l'intérieur des nuages, ou qu'on décolle ou qu'on atterrit. A ce moment-là on lit. Eh bien, j'avais pensé que c'était ça qu'il fallait que je mette puis j'ai trouvé que c'était un peu trop surréaliste, un peu trop dadaïste, un peu trop calligramme, et je suis maintenant contre l'utilisation de ces moyens un peu trop visibles. Il faut que les choses soient dans le texte.