

## Face au soleil ou la strategie du relief

Iida, Shinji

<https://doi.org/10.15017/10044>

---

出版情報 : Stella. 20, pp.105-124, 2001-09-10. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# Face au soleil ou la stratégie du relatif

Shinji IIDA

Comment se débarrasser du soleil ? Telle est, pour Ponge, la problématique fondamentale par laquelle pourrait se résumer toute sa carrière. Le thème solaire est, en effet, intimement lié à sa vision du monde qui se lit en filigrane dans la description apparemment objective des objets anodins. Il a connu un développement significatif dans *La Rage de l'expression*, avant même le travail intense sur «Le soleil placé en abîme» durant les années 1948–1954. Le présent travail se propose ainsi d'analyser le déploiement du thème solaire dans «Le carnet du bois de pins» et «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence»<sup>1)</sup>, deux textes majeurs du recueil rédigés respectivement en 1940 et 1941, années riches en réflexions et rencontres littéraires au cours desquelles Ponge cherche à se frayer un nouveau chemin poétique. Pour ce faire, il conviendra tout d'abord de saisir la signification du thème.

## 1. Le silence du soleil

Si le soleil obsède tant le poète, c'est qu'en tant qu'origine de l'univers, il maintient l'Ordre et conditionne l'existence de tous les autres êtres. Pour justifier leur place dans le monde, ils n'ont aucun autre moyen que de se référer au soleil :

LE PLUS BRILLANT des objets du monde n'est — de ce fait — NON — n'est *pas* un objet ; un trou, c'est l'abîme métaphysique : la condition formelle et indispensable de tout au monde. La condition de tous les autres objets. La condition même du regard. (781)<sup>2)</sup>

Le soleil donc fait exister le monde sur lequel il règne. Mais pour sa part, il se garde jalousement de donner aucune explication concernant sa propre signification, ce qui va provoquer une situation dramatique comme le décrit «Le processus des aurores» :

[...] tout à coup, comme une maladie honteuse par les plaques sur tous les corps et les figures, s'infuse et filtre dans tout le monde l'inextricable, indéniable, insolent, radieux lacis des explications par le soleil, qui reconstruit le monde pareil à tout ce que l'animation des hommes réveillés sans souci va vouloir dire. [...]

Ainsi, tout le prétoire envahi et garni à leur dévotion, la cour des paroles rentre en scène.

Et aussitôt après elles, apparaît au fond de la salle d'audience le principal témoin, sans dais, entouré de tambourins, nimbé d'un pur trémolo de folie, je veux dire LE SOLEIL.

Tout le monde sourit d'un air content. Voilà l'explication de tout. La preuve *par lion, quia leo*. La raison du plus fort, la pétition de principe.

Et moi qui fus sur le point de parler ! Et les choses qui allaient ouvrir la bouche ! Encore une fois trompés, et vaincus.<sup>3)</sup>

Par «l'inextricable, indéniable, insolent, radieux lacis des explications», le soleil certes explique comment fonctionne le cosmos et ouvre ainsi les yeux du «je» sur le monde<sup>4)</sup>. Cette grande capacité d'explication décourage, écrase le raisonnement spontané des autres êtres, ce qui fait du soleil la figure emblématique du tyran («La raison du plus fort»). Mais malgré cela, le sujet reste tourmenté par le sentiment d'être «trompé[s], et vaincu[s]», car le soleil lui-même ne daigne jamais expliquer pourquoi existe l'univers tel qu'il est. On se trouve ainsi devant «la pétition de principe»: tant que le soleil, fondement de l'univers, gardera le silence sur la cause et la finalité du monde, celui-ci restera frappé de «non-signification» (208).

On ne peut donc regarder le soleil en face sans se poser la question aveuglante. C'est pourquoi pendant la longue période des années 1930, Ponge se détourne de «toute inspiration cosmique»<sup>5)</sup> et affectionne de parler d'objets humbles, comme en témoigne *Le Parti pris des choses* notamment.

## 2. La stratégie du relatif

Du point de vue thématique, *La Rage de l'expression*, dont les textes ont été élaborés de 1938 à 1944, marque un tournant de cette tendance, car les deux textes majeurs du recueil sont consacrés au

paysage en accordant ainsi une place non négligeable à l'inspiration cosmique. Mais sur le plan poétique, le recueil se veut avant tout une description audacieuse et plus respectueuse de l'altérité fondamentale des choses.

Respecter la spécificité intrinsèque de la chose, y être fidèle le plus possible par l'écriture, tel est le principe essentiel que met en avant «Berges de la Loire», note écrite le 24 mai 1941 et placée en tête du recueil afin de caractériser «un nouveau mode d'écriture» (1017)<sup>6)</sup>. Ce principe s'appuie sur le parti pris de «reconnaître le plus grand droit de l'objet, imprescriptible, opposable à tout poème» :

Que rien désormais ne me fasse revenir de ma détermination [...].

En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de *différent* : différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui.

Que mon travail soit celui d'une rectification continue de mon expression (sans souci *a priori* de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut.

Ainsi, écrivant *sur* la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrais-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura *séch*é sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve. (337)

La note pose comme point de départ que l'identité de la chose réside dans son altérité absolue par rapport au langage : celle-ci ne peut être réduite à l'expression verbale. Ce constat invite Ponge à multiplier les essais de description à la recherche de «l'indifférence» (365) entre la chose et l'expression verbale. L'attention portée sur l'altérité fondamentale de la chose se traduit par le mouvement perpétuel, incessant et inlassable de l'écriture ; concernant la citation ci-dessus, ce point est perceptible notamment dans les expressions telles que «en revenir *toujours à l'objet*», «*une rectification continue* de mon expression [...] en faveur de l'objet brut», et «y replonger *sans cesse* mon regard, mon esprit» (c'est nous qui soulignons). Enfin, le mot «sécher» jouant sur le double sens de «devenir sec» et «être embarrassé pour répondre» (*Petit Robert*) souligne encore une fois que la référence constante à la chose constitue une véritable source de paroles en quête de l'expression adéquate. Sur le plan typographique, l'emploi fréquent des parenthèses rectifiant et nuancant

constamment l'énoncé mime cette «détermination» à s'approcher coûte que coûte de l'essence de la chose à travers la correction continuelle des expressions antérieures. La perpétuelle correction, la référence systématique à la chose, deux credo poétiques de *La Rage de l'expression*, sont donc ici mises en valeur au niveau du contenu de l'énoncé ainsi que de la forme textuelle.

Conséquence d'une lourde dette reconnue par le poète à l'égard de la chose, il abandonne volontiers toute idée de l'œuvre achevée comme but ultime de l'écriture. «Berges de la Loire» déclare alors l'abandon logique du poème en prose orthodoxe :

Ne jamais essayer d'*arranger les choses*. Les choses et les poèmes sont inconciliables.

Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose [...].

C'est le second terme de l'alternative que mon goût [...] sans hésitation me fait choisir.

Ma détermination est donc prise...

Peu m'importe après cela que l'on veuille nommer poème ce qui va en résulter. Quant à moi, le moindre soupçon de ronron poétique m'avertit seulement que je rentre dans le manège, et provoque mon coup de reins pour en sortir. (338)<sup>7)</sup>

L'extrait revendique une rupture radicale avec la poétique qui dominait encore *Le Parti pris des choses*, car la fidélité à la chose, poussée jusqu'à l'extrême, aboutit à nier la forme même du poème en prose, voire la notion même de poésie. Dans le recueil qui sera publié en 1942, le «parti pris des choses» est toujours contrebalancé par le «compte tenu des mots», ce qui permet en général à chaque texte de préserver la forme traditionnelle du poème en prose : «S'il me fallait compléter le titre de mon livre je le ferais de la façon suivante : *Le Parti-Pris des Choses compte-tenu des Mots* (ou compte tenant)<sup>8)</sup>. En termes plus techniques, Michael Riffaterre remarque à juste titre :

Le «parti pris des choses», c'est-à-dire le choix du genre descriptif comme loi de l'écriture poétique, est bien subordonné au correctif de Ponge — «compte tenu des mots». La description n'est pas vraie en fonction de son objet non verbal, mais en fonction des collocabilités lexicales exigées

par le signifiant.<sup>9)</sup>

Or, en refusant de «sacrifier [...] l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale» (337) et en proclamant que «les choses et les poèmes sont inconciliables» (338), la note introductive rejette le compromis fragile entre le «parti pris des choses» et «le compte tenu des mots». Les choses ne sont donc plus un thème parmi d'autres de la poésie, mais au contraire c'est celle-ci qui est considérée comme un moyen parmi d'autres pour pénétrer dans l'essence de la chose : «L'entrechoc [*sic*] des mots, les analogies verbales sont *un* des moyens de scruter l'objet» (*ibid.*). L'organisation remarquablement redondante de «Berges de la Loire», s'appuyant systématiquement sur l'opposition entre les choses et le langage ne fait que souligner ce «parti pris des choses» extrémiste. Par ailleurs, ce refus catégorique de la notion de la poésie trouve des échos tout au long de *La Rage de l'expression* : «Je ne me prétends pas poète. Je crois ma vision fort commune» (356) ; «[...] nous sommes autre chose qu'un poète et nous avons autre chose à dire» (387) : «[...] *je ne me veux pas poète*» (409) : «J'ai besoin du magma poétique, *mais c'est pour m'en débarrasser*» (411).

On pourrait ici parler de la terreur par fidélité à la chose : la réussite d'un texte est jugée, non pas suivant le critère esthétique, mais selon l'exactitude par rapport à l'objet de la description : «Ce qui importe chez moi, c'est le sérieux avec lequel j'approche de l'objet, et d'autre part la très grande justesse de l'expression» (384) : «[...] tout le secret de la victoire est dans l'exactitude scrupuleuse de la description» (425)<sup>10)</sup>. Ce souci d'exactitude que Philippe Jaccottet a qualifié d'«objectivisme absolu» va aboutir, par son caractère radical, à «une *tentative [...] d'assassinat d'un poème par son objet*» (409). Ici nous nous trouvons en face du grand dilemme concernant l'orientation poétique de *La Rage de l'expression* ; le premier geste de Ponge consiste à reconnaître l'altérité absolue entre le langage et les choses, et tous ses efforts par la suite vont consister à fabriquer un objet verbal homologue à celles-ci, mais par essence le résultat restera, sinon vain, *relatif*.

Il est toutefois à souligner que c'est justement dans «le relatif»

que Ponge trouve le nouveau souffle de sa poétique après l'achèvement du *Parti pris des choses*. Cette idée a connu un développement significatif dans «Pages bis», une série de réflexions inspirées notamment par la lecture en été 1941 du *Mythe de Sisyphe*, intitulé encore *Essai sur l'absurde*<sup>11)</sup>.

L'idée du «relatif» détient, aux yeux de Ponge, le précieux mérite de couvrir deux problématiques fondamentales, étroitement liées dans sa pensée. Elle permet d'une part de contourner les difficultés posées par «l'infidélité des moyens d'expression» à quiconque qui a besoin «non seulement de s'exprimer mais d'exprimer n'importe quoi» (206). Elle nous libère d'autre part de la question de «la non-signification du monde» qui tourmentait le Ponge des années vingt et trente<sup>12)</sup>.

À force d'«exige[r] une explication claire» (209) de l'existence, tout raisonnement ontologique va aboutir forcément au constat de la «non-signification du monde»: il s'agit, selon la terminologie camusienne, de «l'absurde». Or la stratégie du «relatif» consiste exactement à ôter «à l'absurde son coefficient de tragique» (213).

J'aboutirais [...] en termes camusiens, à une formule comme la suivante :

Sisyphe heureux, oui, non seulement parce qu'il dévisage sa destinée, mais parce que ses efforts aboutissent à des résultats relatifs très importants.

Certes, il n'arrivera pas à *caler* son rocher au haut de sa course, il n'atteindra pas l'absolu (inaccessible par définition) mais il parviendra dans les diverses sciences à des résultats positifs [...]. (208)

Dès lors, l'homme pourra se débarrasser du «problème ontologique» pour construire sa vie à partir de l'absurdité du monde : le monde absurde n'est désormais que le point de départ de toute démarche intellectuelle, artistique ou politique<sup>13)</sup> :

L'homme nouveau n'aura *cure* [...] du problème ontologique ou métaphysique, — qu'il le veuille ou non primordial encore chez Camus.

Il considérera comme définitivement admise l'absurdité du monde (ou plutôt du rapport homme-monde). [...] Il sera l'homme absurde de Camus, toujours debout sur le tranchant du problème, mais sa vie (intellectuelle) ne se passera pas à maintenir son équilibre sur ce tranchant comme l'homme-danseur de corde du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'y maintiendra *aisément* et

pourra s'occuper d'autre chose, sans déchoir. (209)

La stratégie du «relatif» exerce une influence considérable dans le domaine de l'écriture. Qu'il s'oriente vers le poème achevé ou vers le fidèle compte rendu des choses, tout écrivain doit reconnaître à un moment donné que le travail de l'écriture comporte nécessairement une part d'échec pour sa réalisation :

En termes camusiens, lorsque le poème m'est pressant, c'est la *nostalgie*. Il faut la satisfaire, s'épancher (ou tenter de décrire).

Naturellement je m'aperçois vite que je ne parviens pas à mes fins. (207)

La découverte du «relatif» permet d'accepter cette fatalité au lieu de désespérer, car «l'échec n'est jamais absolu». L'essentiel est désormais d'exploiter le champ du «relatif» :

[...] il y a une notion qui n'intervient jamais dans l'essai de Camus, c'est celle de mesure [...]. Toute la question est là. Dans une certaine mesure, dans certaines mesures, la raison obtient des succès, des résultats. De même il y a des succès *relatifs* d'expression.

La sagesse est de se contenter de cela, de ne pas se rendre malade de nostalgie. (207)

«Le relatif» est certes discuté et mis en avant à travers la prise de contact avec la pensée camusienne, mais il n'en est pas moins important de rappeler que ce concept n'aurait pas vu le jour sans l'accumulation d'expériences obtenue par le travail sur *La Rage de l'expression*, en particulier «Le carnet du bois de pins» et «La Mounine» : «J'ai reconnu (récemment) l'impossibilité non seulement d'exprimer mais de décrire les choses» (206). Il nous faut maintenant examiner comment ces deux œuvres intègrent ce concept nouvellement acquis par Ponge.

### 3. Le bois de pins ou l'asile relatif

C'est après «un mois et demi d'exode sur les routes de France» que le 17 juillet 1940, Ponge rejoint sa famille à La Suchère en Haute-Loire, où il demeure près de deux mois ; «Le carnet du bois de pins» est écrit pendant le séjour dans ce village au pied des Alpes.

Alors que le poète admet que les circonstances devraient l'obliger à travailler sur les sujets plus directement liés à l'actualité tels que «le récit de ce long mois d'aventures», les «réflexions sur la situation politique de la France et du monde», «notre propre situation, notre incertitude du lendemain», il se décide «d'instinct» à consacrer «tout son stock de papier» au seul «sujet qui [l']intéresse entièrement, qui accapare [sa] personnalité, qui [le] fait jouer tout entier» (404-405)<sup>14</sup>.

«Le carnet du bois de pins» est donc une œuvre entreprise en vigoureuse réaction au chaos provoqué par l'invasion allemande et l'exode. Le texte se remarque en effet par l'absence des expressions agressives et militaires qu'on trouve fréquemment dans «La guêpe», un autre texte de *La Rage de l'expression*. Ceci n'est rien moins que la manifestation d'un parti pris de l'auteur contre la violence, la barbarie et le chaos. Le texte s'ouvre comme suit :

Le plaisir des bois de pins :

L'on y évolue à l'aise (parmi ces grands fûts dont l'apparence est entre le bronze et le caoutchouc). Ils sont bien débarrassés. De toutes les basses branches. Il n'y a point d'anarchie, de fouillis de lianes, d'encombre. L'on s'y assied, s'y étend à l'aise. Il règne un tapis partout. De rares rochers les meublent, quelques fleurs très basses. Il y règne une atmosphère réputée saine, un parfum discret et de bon goût, une musicalité vibrante mais douce et agréable. (377)

La première partie du fragment met en avant le simple plaisir qu'un homme peut espérer au contact de la nature. Les verbes qui indiquent le mouvement et le repos («L'on y évolue à l'aise», «L'on s'y assied, s'y étend à l'aise») évoquent une promenade paisible dans le bois. Tout ce qui rappelle la chaos de la défaite et la mêlée de l'exode est exclu de cette promenade («point d'anarchie, de fouillis de lianes, d'encombre»). Au contraire, comme le suggère la répétition du verbe «régner», un certain ordre règne dans l'espace. La fin de la citation précise en effet dans quel ordre les éléments de la nature sont distribués dans le bois; tous ceux-ci (les roches qui «meublent», «quelques fleurs», «une atmosphère [...] saine, un parfum discret et de bon goût, une musicalité [...] douce et agréable») représentent l'habitat bourgeois contribuant ainsi à transformer

la nature en salon.

Au fur et à mesure que le travail avance, le texte devient plus réflexif ; l'interrogation sur le plaisir que le bois de pins procure au promeneur y occupe une place centrale. Dans cette interrogation, le bois de pins s'impose alors comme un asile plutôt qu'un lieu de promenade :

De quoi est-il fait, ce plaisir ? — Principalement de ceci : le bois de pins est *une pièce de la nature*, faite d'arbres tous d'une espèce nettement définie ; pièce bien délimitée, généralement assez déserte, où l'on trouve abri contre le soleil, contre le vent, contre la visibilité ; mais abri non absolu, non par isolement. Non ! C'est un abri relatif. Un abri non cachotier, un abri non mesquin, un abri noble. [...]

Chaque bois de pins est comme un sanatorium naturel, aussi un salon de musique... une chambre, une vaste cathédrale de méditation (une cathédrale sans chaire par bonheur) ouverte à tous les vents, mais par tant de portes que c'est comme si elles étaient fermées. (380)

Ce qui fait du bois de pins «un abri noble», c'est son caractère «relatif» : il s'agit certes de l'abri sûr, «nettement défini[e]», «bien limité[e]», mais «relatif», c'est-à-dire non hermétiquement fermé. C'est par ailleurs cette ouverture qui, tout en neutralisant la violence causée par le dehors («une défaite presque complète [...] des qualités offensives»), permet à l'homme à la fois de reprendre le contact avec la nature et de retrouver une activité spirituelle, ce que suggèrent les comparants comme «un salon de musique» ou «une vaste cathédrale de méditation». Le bois de pins est donc le «lieu fait pour laisser l'homme seul au milieu de la nature, à ses pensées, à poursuivre une pensée» (381-382).

La suite du texte semble se détourner de la réflexion sereine sur la nature<sup>15)</sup> ; comme l'indique le titre très négatif de la deuxième division : «Formation d'un abcès poétique», la suite de l'œuvre se compose de tentatives purement techniques de versification des éléments fournis par les fragments antérieurs. Elles donnent lieu à l'étalage complaisant du matériau linguistique comme des définitions et des citations extraites du *Litttré*. Surtout elles provoquent une prolifération de variantes. Il est toutefois important de signaler que le contenu de toutes ces variantes se résume dans l'opposition nette

entre le soleil et le bois de pins ; de variante en variante, le texte ne cesse de souligner la présence du soleil ainsi que l'ombre dans le bois. Pour illustrer ce point, citons la dernière variante en vers :

*Les mouches plaintives  
ou le soleil dans les bois de pins*

Par cette brosserie haut touffue de poils verts  
Aux manches de bois pourpre entourés de miroirs  
Qu'un corps radieux pénètre issu de la baignoire  
Ou marine ou lacustre au bas-côté fumante  
Rien n'en reste au rapport de mouches sans sommeil  
Sur l'épaisseur au sol élastique et vermeille  
Des épingles à cheveux odoriférantes  
Secouées là par tant de cimes négligentes  
Qu'un peignoir de pénombre entachée de soleil. (396)

Le renforcement soudain de la présence du soleil dont l'apparition dans la première division reste assez discrète n'est sans doute ni gratuit ni purement lié à la versification<sup>16)</sup>. Il est séduisant, pour notre point de vue, de lire, derrière la description du bois de pins et l'opposition systématique de celui-ci contre le soleil, une apologie allégorique de la politique. Le mérite de celle-ci ne consiste pas bien sûr à affronter la question ontologique, mais à la rendre moins angoissante en apportant aux hommes des réponses partielles souvent incomplètes mais concrètes. La force du bois de pins réside en effet dans la capacité de former une société solidaire ; «En somme qu'est-ce qu'une forêt ? — À la fois un monument et une société».

Chaque pin dans la forêt croît sous l'ombre protectrice de son aîné en raison de la lourdeur des graines, «peu transportables par le vent et destinées à tomber au pied du père» (400). Cette condition particulière de croissance ne laisse pas d'imposer à chaque arbre une obligation, celle de «restreindre sa liberté de développement à celle de ses voisins». Seuls, les arbres disposeraient d'une plus grande liberté pour se ramifier librement ou former une belle silhouette, mais ils ne deviennent pas autre chose, ils restent et resteront eux-mêmes ; «bellement tordus de désespoir ou d'ennui (ou d'extase), [ils] auraient supporté tout le poids de leurs gestes, ce qui aurait finalement constitué de très belles statues de héros douloureux» (401).

Il ne reste aux arbres que la seule voie pour espérer échapper à ce que Ponge appelle «la malédiction végétale», celle du rassemblement :

Chez le pin, il y a une abolition de ses expansions successives (chez le pin des bois spécialement), qui corrige heureusement, qui annule la malédiction habituelle aux végétaux : devoir vivre éternellement avec le poids de tous ses gestes depuis l'enfance — À cet arbre plus qu'à d'autres il est permis de se séparer de ses développements anciens. Il a une permission d'oubli. Il est vrai que les développements suivants ressemblent beaucoup aux anciens caducs. Mais qu'à cela ne tienne. La joie est d'abolir et de recommencer. Et puis c'est toujours plus haut que cela se passe. Il semble qu'on ait gagné quelque chose. (401)

L'ombre portée par les voisins et la distance très restreinte par rapport à ceux-ci contraignent les pins à sacrifier les ramifications horizontales successives au profit de la croissance verticale. Mais cette contrainte engendre un privilège inespéré pour le végétal, celui d'oublier les développements anciens et de s'en séparer. C'est justement sur ce point que nous serions tenté d'observer une analogie avec la politique. En se soumettant à un devoir, chacun jouit de la chance de s'épanouir personnellement et aussi de devenir autre que lui-même. Il s'agit, dans le cas des pins, de croître toujours plus haut et de former le bois :

Le pin (je ne serais pas éloigné de dire que) est l'idée élémentaire de l'arbre. C'est un I, une tige, et le reste importe peu. (386)

En société le développement est normalisé, de plus cela crée quelque chose d'autre : *le bois*. (402)

Mais la vertu fondamentale de la politique ne consiste-t-elle pas dans la capacité même d'«oubli», alors que le monde absurde se caractérise, selon Camus, par la perte de l'unité dont l'homme ne cesse d'avoir la nostalgie. En traitant avant tout les problèmes de la cité, donc les questions concrètes, la politique fait abstraction de cette nostalgie et se tourne toujours vers l'avenir. Lieu de l'interaction entre la politique et l'individu-l'arbre par excellence, le bois de pins célèbre, par son existence même, le triomphe du «relatif»

contre le soleil, symbole de la question ontologique.

#### 4. La menace du soleil

«Le carnet du bois de pins» a certes réussi brillamment à proposer une vision idéale du devenir de la cité dont la première pierre est l'acceptation même de la non-signification du monde. Il ne faudrait cependant pas en conclure que la problématique du soleil est résolue ; l'œuvre ne marque pas un changement définitif de paradigme pour l'écriture pongienne : de l'enquête onthologique au pragmatisme politique et social. Un autre texte de *La Rage de l'expression*, «La Mounine» présente en effet un rapport bien plus inquiétant entre le soleil et le «je»-poète.

L'œuvre s'organise autour des difficultés à surmonter et des réflexions qui en résultent au cours des tentatives de cerner par les mots la couleur du ciel près d'Aix-en-Provence : il s'agit d'évoquer «le bleu de lavande, l'atmosphère si "pesante" [...] si fermée sur le paysage» que le «je»-poète a aperçu «au lieu dit [...] "La Mounine" [...] pendant la montée en autocar de Marseille à Aix» (413), un matin de la fin avril 1941<sup>17</sup>). Ici le paysage est tout autre que celui de La Suchère ; pas de «parfum discret», de «musicalité vibrante», ni de «fines aiguilles» qui adoucissaient les agressions du soleil que sont la lumière et la chaleur. Au contraire, à «La Mounine», nous sommes en pleine «campagne à végétation grise» où tout est immobile ; le décor entier est fait pour mettre le «je»-poète face à face avec le soleil. Un tel décor a pour effet d'intensifier l'émotion que produit la vision du ciel provençal :

Vers neuf heures du matin dans la campagne d'Aix, autorité terrible des ciels. Valeurs très foncées. Moins d'azur que les pétales de violettes bleues. Azur cendré. *Impression tragique, quasi funèbre*. Des urnes, des statues de bambini dans certains jardins ; des fontaines à masques et volutes à certains carrefours aggravent cette impression, la rendent plus pathétique encore. *Il y a de muettes implorations au ciel de se montrer moins fermé, et de lâcher quelques gouttes de pluie, dans les urnes par exemple. Aucune réponse. C'est magnifique.* (412, c'est nous qui soulignons)

Ce que le «je»-poète retient du paysage printanier de la Provence,

c'est avant tout l'«autorité terrible des ciels»: le recours au lieu commun comme le ciel annonciateur du retour de la joie ou de la vie est donc exclu dès le départ. Le ciel domine la terre par l'extraordinaire autorité: «Ici, les cieus s'occupent décidément d'étouffer la nature» (417). Nous retrouvons ici la même topologie entre dominant et vaincu déjà observée dans «Le processus des aurores» où le soleil interdit tout raisonnement aux êtres vivants sur la terre. Dans les deux cas, la domination du ciel provient de son incomunicabilité: d'un côté «il y a de muette implorations au ciel de se montrer moins fermé», de l'autre côté «aucune réponse». Ce rapport de force déséquilibré engendre une «impression tragique, quasi funèbre».

Tout au long du texte, on remarque la mise en avant de l'inaccessibilité du soleil dans un sens aussi physique qu'intellectuel: «Le soleil trône — sur lequel il est impossible de maintenir le regard» (421). Le monde est là devant nous, tout simplement, par cette évidence même le soleil défait la moindre tentative d'explication que l'homme tente de mener à son égard. Son existence est inexplicable et insaisissable à cause de son éclatante évidence:

Quelque chose d'éclatant voilé, de splendide voilé, d'étincelant voilé, de radieux voilé.

Ce qui est curieux, c'est que la chose éclatante en question soit voilée par l'excès même de son éclat. (414)

Le soleil est là, dénudé de toute signification humaine, il faut s'en tenir à cette évidence. Vouloir le comprendre à tout prix est non seulement vain, mais dangereux, car l'interrogation sur la signification du monde ne va pas sans poser celle de l'existence humaine. Le soleil s'impose ainsi comme «l'abîme supérieur (zénithal)»<sup>18)</sup> dans lequel le moindre mouvement de la raison risque de nous jeter:

Chaque chose est comme au bord d'un précipice. Elle est au bord d'une ombre, si nette et si noire qu'elle semble creuser le sol. Chaque chose est au bord de son précipice — comme une bille au bord de son trou. (422)

Le soleil étant inaccessible aux lumières de la raison, c'est paradoxa-

lement l'ombre qui domine le paysage matinal de la Provence perturbant ainsi la juste perception de la réalité :

Le soleil est fait pour nous aveugler, il transforme le ciel en un verre dépoli à travers quoi l'on ne voit plus la réalité : celle qui apparaît de nuit, celle de la « considération ». (430)

Poursuivant la stratégie du « relatif », le « je »-poète ne restera pas bien sûr accablé par « ce tragique encrage de la situation ». En proposant l'image de l'homme qui oppose l'art à la « terrible autorité du ciel », il manifeste sa détermination de lutter contre la dictature du soleil :

Toutes les bêtes sous les sunlights sont rentrées dans leur trou. Les pierres et les végétaux seuls supportent, restent en proie à la terrible lumière.

Et soudain à quelques statues se révèle la préoccupation de l'homme. Il expose ces statues au soleil, il les lui présente, les lui offre, en un sens aussi il les lui oppose. Il vient de les poser devant lui, en artisan, comme sur la plaque d'un four le boulanger offre, présente son pain au feu... (422)

En dépit de la différence de l'image et de sa dimension, reconnaissons ici la logique de résistance analogue à celle que nous avons analysée dans « Le carnet du bois de pins ». Face à la menace du soleil, l'individu mène le combat pour marquer et défendre son propre domaine par l'acte artistique.

Toutefois dans « La Mounine », l'éclat du soleil menace le monde protégé pourtant par la logique de la cité — il s'agit malgré tout du « paysage de droit romain » — à tel point que le « je »-poète ne peut s'empêcher de s'interroger sur la cause de « cette autorité terrible des ciels » :

Que s'est-il passé ? Pourquoi cette autorité terrible des ciels sur ce paysage si simple, ce paysage notarié, ce paysage de droit romain ?

Pourquoi cette sévérité, cette punition par l'intensité de la lumière, infligeant ombre nette au moindre débris, aux moindres « roses » de la poussière ?

Pourquoi cet étouffement, cette brutalité, ces valeurs foncées ? (422)

La question primordiale est ici posée au passé composé («Que s'est-il passé?»). Toutefois pour la stratégie du «relatif», tout le questionnement sur la cause («pourquoi») de la non-signification du monde, toute demande d'explication sur ce point doivent être esquivés. Car ils sont nécessairement rétrospectifs, alors que la grande leçon du «relatif» nous a appris que l'exploration du passé n'apporte rien de constructif, et que seul le «ici et maintenant» est important pour notre action; dans «Pages bis», la position de Ponge à ce sujet est sans ambiguïté: «Toute tentative d'explication du monde tend à décourager l'homme, à l'incliner à la résignation» (216).

De plus, le raisonnement rétrospectif ne va pas sans supposer un événement décisif survenu dans le passé pour satisfaire le besoin d'expliquer «la malédiction de l'azur»:

D'où vient cette autorité terrible des ciels? Quel coup de poing a été donné sur la tête de la nuit pour la faire vibrer ainsi [...]?

Et comment se fait-il que règne une telle immobilité semblable à l'attente qui succède si curieusement aux actes décisifs, aux coups de feu, aux viols, aux meurtres? (423)

À force de vouloir introduire un avant et un après dans le présent, une telle interrogation risque de le faire éclater: mais le titre exact de l'œuvre: «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence» ne témoigne-t-elle pas déjà de cet éclatement? De ceci, il n'y a plus qu'un pas à faire pour imaginer un passé où le monde se montrait, aux yeux du «je»-poète, plus harmonieux sous un ciel plus clément. La nostalgie dont on a cru que le texte pongien s'est définitivement débarrassé grâce à la stimulation de la pensée camusienne pointe de nouveau à l'horizon.

La nostalgie du monde harmonieux guette à tout moment l'écriture de «La Mounine». Liée tout particulièrement à la mémoire du père défunt de Ponge lui-même, elle fait irruption soudaine et involontaire au cours de la campagne de rédaction. Ceci jette la lumière sur, au moins, une des causes de l'intensité avec laquelle l'a frappé le paysage qui est pourtant «généralement quelconque» et «quelque chose de simple» (415 et 417). Il s'agit de l'évocation d'un petit matin à Villeneuve-lès-Avignon: celle-ci attire notre attention tout

particulièrement par un long développement qui s'en suit, mais surtout par l'unique occurrence, comme si toute la suite du travail d'écriture consistait, sinon à dissiper, mais à masquer coûte que coûte la nostalgie personnelle de l'auteur même :

Comme un son éclatant vous assourdit, vous voile le tympan et dès lors vous ne l'entendez plus que comme à travers des épaisseurs de voiles, de liège, de coton — ne se peut-il qu'un soleil trop splendide dans une atmosphère trop sèche vous voile les yeux, d'où interposition de voiles funèbres ? — Non. (Je me rappelle un petit matin avec mon père à Villeneuve-lès-Avignon près du château du roi René, un jour que d'abord nous avions été à la gare accompagner ma mère. J'avais moins de dix ans. — Ce jour vaut la nuit, ce jour du roi René. Peut-être était-ce la première fois que je voyais le petit jour. Non ce n'était plus le petit jour, mais le grand matin. — Mais ce n'avait pas ce caractère accablant — accablant est trop dire.) (414)

Nous nous permettons de citer le passage en question dans son ensemble afin de démontrer la brutalité avec laquelle le souvenir d'enfance fait irruption en pleine difficile tentative de compréhension du paysage provençal. Si les parenthèses mettent en évidence la rupture entre l'essai de l'explication en cours et l'évocation du souvenir, l'accumulation des tirets témoigne du processus de la fouille de la mémoire afin de scruter le passé personnel du «je»-poète. Sur ce point, la proclamation «non» nous invite à penser que le souvenir surgit en vigoureuse réaction aux mots : «voiles funèbres» : il s'agit donc de résister à la menace du soleil en affirmant la filiation heureuse et solidaire du père au fils. À la différence des circonstances qui restent assez floues (les expressions comme «un petit matin», «un jour», «peut-être» s'accordent à le souligner), seul est mis en relief le rayonnement du ciel qui, cautionné par la présence physique du «père», efface tout l'aspect accablant du ciel d'Avignon<sup>19</sup>). Retenons par ailleurs que la fonction protectrice de la figure paternelle se trouve renforcée ici par le décor faisant allusion au «roi René» qu'on avait surnommé «le bon roi». Le ciel de la Mounine et celui d'Avignon se contrastent ainsi par l'absence ou la présence de la figure du protecteur. Le «grand matin» d'Avignon, intimement mêlé à l'autorité et à la rigueur

idéales qu'incarne le père défunt, s'ouvre au processus de la renaissance. Par là cette scène familiale rejoint le bois de pins de La Suchère, dont le développement est assuré par la bienveillance paternelle ; rappelons-nous que le pin croît toujours «au pied du père» (400).

## 5. Conclusion

La discussion menée sur le déploiement de l'image solaire dans *La Rage de l'expression* démontre que dans un même recueil, l'attitude du «je»-poète face au soleil est loin d'être stable ; tant la question est épineuse pour lui. La simple présence du soleil nous met face à face avec la question aveuglante, celle de la non-signification du monde : le monde n'a aucune finalité a priori sauf l'horizon définitif de la mort.

Au lieu de commenter cette absurdité, Ponge prend parti du «relatif». Son parti pris se manifeste avec plus d'éclat à partir de la prise de connaissance, en été 1941, de l'œuvre camusienne, notamment *Le Mythe de Sisyphe*. Le poète trouve certes dans Camus un compagnon de pensée qui partage la même détermination en posant l'absurdité du monde comme point de départ de la démarche intellectuelle ; pourtant il n'en constate pas moins que «le relatif» n'a pas pris l'importance qu'il mérite chez l'auteur de *L'Étranger*. Dans «Pages bis», fruit du dialogue avec la pensée camusienne, c'est alors sur «le relatif» que le poète fonde son éthique et sa poétique.

Le concept constitue l'idée organisatrice de *La Rage de l'expression* qui déclare abandonner par «Berges de la Loire» toute idée de description parfaite. Mais force est de constater qu'il ne réussit pas complètement à délivrer l'écriture de la hantise du soleil. Si «Le carnet du bois de pins» illustre l'efficacité de la stratégie du «relatif» face aux tentations de l'absolu ainsi qu'aux appels à l'explication métaphysique du monde, «La Mounine» souligne une grande fragilité de la stratégie en mettant en avant le «je»-poète qui cherche les traces d'un monde harmonieux d'où l'absurdité est absente.

Il serait toutefois abusif de conclure par là à l'échec du «relatif». La tension entre «le relatif» et «la nostalgie» du monde préservé de la non-signification formera en effet un trait constant de l'écriture

pongienne de l'après-guerre. Tantôt Ponge revendique l'originalité de sa «pratique d'écriture» dans «l'inachèvement perpétuel», tantôt il se tourmente dans l'impossibilité de donner une forme définitive à l'œuvre en gestation ; l'oscillation entre les deux positions lui permet de maintenir une grande réflexivité dans son écriture. Malgré la stratégie du «relatif», le soleil continue donc à hanter le poète, elle lui a permis au moins de tirer le meilleur parti de cette confrontation.

## NOTES

- 1) L'œuvre sera mentionnée désormais comme «La Mounine».
- 2) Pour les œuvres de Ponge recueillies déjà dans la Pléiade, l'édition citée est *Œuvres complètes*, t.I, édition établie sous la direction de Bernard BEUGNOT, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999. La citation est suivie de la page de référence, mise entre parenthèses.
- 3) Francis PONGE, «Le processus des aurores», présenté par B[ernard] V[ECK], *Les Cahiers de l'Herne*, n° 51, 1986, p. 73.
- 4) Cet aspect du soleil est mis en avant dans «Le mimosa», fleur solaire par excellence : «Comment se fait-il que le mimosa ne m'inspire pas du tout — alors qu'il a été l'une de mes adorations, de mes prédictions enfantines ? Beaucoup plus que n'importe quelle autre fleur, il me donne de l'émotion. Seul de toutes, il me passionnait. Je doute si ce ne serait pas par le mimosa qu'a été éveillée ma sensualité, si elle ne s'est pas éveillée aux soleils du mimosa. Sur les ondes puissantes de son parfum je flottais extasié» (366-367).
- 5) Michel COLLOT, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel : Champ Vallon, coll. «Champ poétique», 1991, p. 209
- 6) Notons, comme le remarquent Jean-Marie GLEIZE et Bernard VECK dans les notes des *Œuvres complètes*, que la date de composition située «Berges de la Loire» dans une période d'activité intense consacrée à *La Rage de l'expression* : d'avril à aout 1941 sont composés «Le mimosa», «L'œillet» et «La Mounine».
- 7) Une revendication analogue sera répétée quelques années plus tard en 1947 dans «Tentative orale» où le sens d'«arranger les choses» est expliqué clairement : «Les poèmes nous nous en moquons ; en ce qui me concerne, j'ai fini par accepter que je fais des poésies ; j'ai tout fait pour qu'elles n'en aient pas l'air [...]. [...] il ne faut pas arranger les choses au sens apache, argot. Il faut que les choses vous dérangent. Il s'agit qu'elles vous obligent à sortir du ronron ; il n'y a que cela d'intéressant

- parce qu'il n'y a que cela qui puisse faire progresser l'esprit. Peut-être avez-vous reconnu une des marques ou des qualités de l'esprit scientifique plutôt que de l'esprit poétique. Je ne sais pas, cela m'est égal» (666).
- 8) Francis PONGE, «Première et seconde méditations nocturnes», in *Nouveau recueil II. 1940-1975*, Paris : Gallimard, 1992, p. 29.
  - 9) Michael RIFFATERRE, «Surdétermination dans le poème en prose (II) : Francis Ponge», in *La Production du texte*, Paris : Éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1979, pp. 272-273.
  - 10) Voici un passage de «La Mounine» qui illustre le souci d'être extrêmement rigoureux dans la description ; chaque proposition y forme une correction de la proposition précédente pour saisir la couleur du ciel matinal de la Provence : «Rien ne ressemble plus à la nuit... C'est trop dire. Disons seulement : il a quelque chose de la nuit, il évoque la nuit, il n'est pas si différent de la nuit, il a une valeur de nuit, il a les valeurs de la nuit, il a la même valeur, les mêmes valeurs que la nuit, il vaut la nuit. Ce jour vaut la nuit, ce jour bleu cendres-là» (414).
  - 11) Pour la réaction immédiate de Ponge à la lecture des textes camusiens encore dans l'état de manuscrit, voir la lettre du 27 août 1941 adressée à Pascal Pia, reproduite dans Francis PONGE, «La lettre», *La N.R.F.*, n° 433, février 1989, pp. 51-52.
  - 12) Ce point a été l'objet de nos travaux précédents, voir entre autres «La question de la parole efficace chez Francis Ponge dans les années 1939-1944», *Stella*, n° 18, juin 1999, pp. 7-38.
  - 13) C'est ainsi que Ponge cite avec sympathie un long passage d'«Un raisonnement absurde», la première section du *Mythe de Sisyphe* : «Le but du raisonnement que nous poursuivons ici est d'éclaircir la démarche de l'esprit lorsque, parti d'une philosophie de la non-signification du monde, il finit par lui trouver un sens et une profondeur» (208).
  - 14) Le chapitre reprend, dans son essence, les arguments développés dans nos travaux antérieurs, notamment l'article en japonais : «Matsubayashi kara miageru taiyou (Le soleil aperçu dans un bois de pin)», *Stella*, n° 19, septembre 2000, pp. 92-112.
  - 15) Ponge lui-même ne peut s'empêcher de s'interroger sur la raison de ce changement soudain de l'orientation : «Pourquoi ce dérèglement, ce déraillement, cet égarement?» (398).
  - 16) Voici les récurrences du soleil dans la première division : «l'on trouve abri contre le soleil, contre le vent, contre la visibilité» (380) ; «le soleil et le vent sont tamisés par un infini entrecroisement d'aiguilles vertes» (385).
  - 17) Pour les circonstances dans lesquelles, le voyage à Aix-en-Provence a été effectué, alors que Ponge habitait à Roanne, voir «[Brouillon de lettre à Linette Fabre]» (437-438) publiée pour la première fois en Pléiade.

- 18) Bien entendu, cette expression annonce «Le soleil placé en abîme» pour lequel Ponge travaillera intensément à partir de 1948.
- 19) Dans le passage qui suit juste après la citation en question, le contraste entre l'impression funèbre de la lumière d'Aix et la lumière matinale dans le souvenir, est relayé par l'auto-citation du texte de *Douze petits écrits* («Le volet bleu fermé d'un coup, il fait jour à l'intérieur»). Dans les deux cas le père et le volet fonctionnent également comme protecteurs contre la violence accablante de la lumière solaire.