

## L'étal du pré : états d'une géographie pongienne

Virginie Harvey

Volume 46, numéro 3, 2010

Faute de style : en quête du pastiche médiéval

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/045123ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/045123ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Harvey, V. (2010). L'étal du pré : états d'une géographie pongienne. *Études françaises*, 46(3), 159–179. <https://doi.org/10.7202/045123ar>

Résumé de l'article

Cet article aborde la question de la surface, du lieu et de la référence dans *La fabrique du pré* de Francis Ponge, en interrogeant une conception de la disposition également développée dans un autre texte pongien, *La Table*. Du pré à la table, il en va chez Ponge d'une poétique de la mise à plat et de l'étalement qui sert ici à questionner ce qui sera défini comme *l'étal du pré*. La table, comme le pré, est un *étal* (présentoir *et* table de travail) au niveau du sol et dont la surface permet l'étalement (monstration *et* disposition). Il s'agira de montrer en quoi la mise à plat (du texte, des brouillons) opérée dans *La fabrique* permet de générer une véritable collection de représentations, en l'occurrence, du pré, mais aussi en quoi cette collection étalée n'est pas seulement celle de « prés », puisqu'elle se constitue également à partir d'autres textes de Ponge, auxquels *La fabrique* fait maintes fois référence, et qui se voient, sur cette surface qu'est le pré, étalés. Il sera d'autant plus pertinent de constater que plusieurs des textes que *La fabrique* dispose sont clairement associés à des *lieux*, le tout permettant au final de circonscrire les états d'une sorte de géographie pongienne. Sur l'étal du pré, cette table où s'étalent brouillons, poèmes et représentations, où s'étendent les références à d'autres textes écrits en/sur d'autres lieux, une carte apparaît et permettra de penser une véritable poétique pongienne du lieu, où l'étal articule et reconduit des relations multiples entre les éléments disposés, constellés, « géographiés ».

# L'étal du pré : états d'une géographie pongienne

VIRGINIE HARVEY

S'il me faut une fois de plus — et parce que ces problèmes et le genre littéraire qu'ils ont suscité sont maintenant à la mode — mettre sur table les états successifs de mon travail d'écriture à propos de telle ou telle émotion qui m'a d'abord porté à cette activité, je choisirai d'étaler mes notes *sur le pré*.

FRANCIS PONGE, « Les sentiers de la création »

*La fabrique du pré*, publié aux éditions Albert Skira en 1971, résulte d'un « choix », écrit Ponge, réalisé « une fois de plus », parce qu'un effet de mode fait se pencher quelques-uns sur les « problèmes » que posent les « états successifs » d'un « travail d'écriture ». Attachons-nous à cette première note de Ponge écrite en mai 1970 dans « Les sentiers de la création<sup>1</sup> », texte réflexif sur la collection du même nom, et dont le sentier préambulaire mène à la porte d'une fabrique, dépose le lecteur à l'orée d'un pré. Pour Ponge, le choix d'« étaler [s]es notes » semble relever à la fois d'une nécessité (« il me faut »), d'une continuité rejouée (« une fois de plus ») et du goût d'un certain champ (« parce que ces problèmes et le genre littéraire qu'ils ont suscité sont maintenant à la mode »). Si cette nécessité a tout à voir avec l'exigence d'un projet pongien, dont le travail, depuis *La rage de l'expression* (1952), s'attache à ne

1. Francis Ponge, « Les sentiers de la création », *La fabrique du pré*, dans *Œuvres complètes*, T. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 425-436. Dorénavant désigné à l'aide des lettres SC, suivies du numéro de la page.

jamais «*arranger les choses*<sup>2</sup>» et s'énonce dans «une rectification continue de [l']expression<sup>3</sup>», la continuité qu'impliquent ces impératifs se voit radicalisée par la publication de *La fabrique*. Comme l'explique Bernard Veck, Ponge

n'a cessé, depuis la composition en recueil de *La rage de l'expression*, d'exhiber tour à tour journaux poétiques, fragments de dossiers génétiques, et textes réputés achevés. En proposant l'édition d'une liasse de brouillons, *La fabrique* pousse à bout la logique de révélation du travail d'écriture, où l'avant-garde même ne s'était pas aventurée<sup>4</sup>.

S'il lui «faut» une fois de plus exhiber son travail d'écriture, c'est aussi parce qu'on l'y a invité; Gaëtan Picon, qui dirige depuis 1969 la nouvelle collection «Les sentiers de la création» chez Skira, convainc Ponge dès février 1969 de lui fournir au terme de l'année une soixantaine de pages dactylographiées. En ce sens, le projet de *La fabrique* prend forme dans une volonté de participer à l'«amicale communauté [de] préoccupations et [d']intérêts<sup>5</sup>» de chez Skira, plus que dans l'idée de contribuer à cet effet «de mode» pour les coulisses de la «création littéraire»... Dans les premières pages consacrées aux «Sentiers», l'attitude de Ponge face aux «problèmes» d'un tel projet est claire, tant il révoque en doute l'intitulé de la collection:

Sentiers: [...] Les sentiers de la création, dit-on, et pourquoi pas les avenues? [...]

Création: Je n'aime pas trop ce mot, car selon Démocrite et Épicure, rien ne se crée de rien dans la nature (c.a.d. rien n'est créé). (SC, 425-426)

Dans une note du dossier «Livre Skira. Texte de présentation», Ponge renchérit, à propos du titre de la collection et de sa future publication:

J'y songeais avec inquiétude ayant déjà, sans me vanter, plusieurs fois traité du problème que ce titre semble indiquer. [...] Comment éviter les redites? Comment ne pas trop m'ennuyer? [...] Il me parut qu'un exemple valait mieux qu'une théorie. Et dès lors, je me décidai. J'avais conservé en cartons un assez grand nombre de feuilles noircies récemment de mon encre sur un thème comme un autre: *le pré*. [...] Voilà qui ferait l'affaire<sup>6</sup>.

2. Francis Ponge, «Berges de la Loire», *La rage de l'expression* [1952], dans *Œuvres complètes*, T. I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 338.

3. *Ibid.*, p. 337.

4. Bernard Veck, «Du dossier au livre», *Notice. La fabrique du pré*, dans Francis Ponge, *Œuvres complètes*, T. II, p. 1517.

5. *Ibid.*, p. 1518.

6. Francis Ponge, dossier «Livre Skira. Texte de présentation», Archives familiales.

Ces « feuilles noircies » sur « un thème comme un autre », elles avaient déjà donné le poème « Le Pré », paru dans la revue *Tel Quel* (numéro 18, été 1964), puis dans la deuxième partie de son *Nouveau Recueil* (1967). En choisissant ainsi de publier les brouillons du « Pré » après coup, Ponge « relativise l'importance du texte réputé achevé, et le réinscrit dans un mouvement sans fin, co-extensif à l'existence même du scripteur, en toute cohérence avec une conception de la parole comme substance quasi physiologique, “véritable sécrétion commune du mollusque homme” ». Ou encore de la parole comme sécrétion des fils d'une toile, fruit du travail ininterrompu d'une araignée, qui, « laissant tomber sans lâcher le fil de son discours, / [...] [revient] plusieurs fois par divers chemins ensuite à son point de départ, sans avoir tracé, tendu une ligne que son corps n'y soit passé — n'y ait tout entier participé — à la fois filature et tissage<sup>8</sup> ». L'écrivain, homme-mollusque ou homme-araignée ; la parole, « véritable sécrétion commune<sup>9</sup>, plantation d'« aiguillées de fil vert<sup>10</sup> » ; le texte, tissage, « ouvrage de bave<sup>11</sup> » à « parcourir en tous sens<sup>12</sup> ». Le tout rendu possible par une « filature », par un ensemble d'opérations de transformation de la matière (textile), par une surveillance qui implique le corps tout entier (filer quelqu'un) ; par un établissement (industriel) où l'on fabrique le fil. Parce qu'une filature, c'est aussi un lieu, une « fabrique » ; nous y viendrons bientôt.

La publication de *La fabrique du pré* répond donc à la nécessité d'un thème comme un autre, rejoue une continuité, contribue de manière amicale et critique à une certaine mode. Mais Ponge dit encore qu'il s'agit là, et peut-être plus encore, de « mettre sur table les états successifs de [s]on travail d'écriture [...], d'étaler [s]es notes *sur le pré* » (SC, 425). L'ambivalence de la préposition « sur » découvre ici une dimension essentielle du travail de *La fabrique*, qui se joue entre lieu et objet textuel. « [É]taler [s]es notes *sur le pré* », c'est donner à voir ses notes à propos de l'objet « Pré », entendu comme le poème ; c'est montrer les brouillons du travail d'écriture du « Pré ». L'italique appliqué au groupe prépositionnel « *sur le pré* » laisse toutefois supposer ici que la préposition « sur »

7. Bernard Veck, art. cit., p. 1520, citant Ponge, « Notes pour un coquillage », *Le parti pris des choses* [1942], dans *Œuvres complètes*, T. I, p. 40.

8. Francis Ponge, « Exorde en courante », *L'Araignée* [1952], dans *Œuvres complètes*, T. I, p. 312-313.

9. Francis Ponge, « Notes pour un coquillage », p. 40.

10. Francis Ponge, « La fabrique du pré », *La fabrique du pré*, dans *Œuvres complètes*, T. II, p. 489. Dorénavant désigné à l'aide des lettres FP, suivies du numéro de la page.

11. Francis Ponge, « Exorde en courante », p. 312.

12. *Idem*.

n'est pas employée au sens d'un « à propos de l'objet », mais plutôt utilisée en tant que préposition de *lieu*, servant à caractériser ce qui la suit sous l'angle de la *surface*. La minuscule du *pré* confirme aussi l'idée que Ponge évoque là davantage une étendue (d'herbe), une surface (prairie), plus que le poème seul ; cela suggère du moins l'idée que le texte est conçu, lui aussi, comme une surface — c'est l'« ouvrage de bave » évoqué plus tôt, le texte-toile, la page-pré qui porte « [L]es marques des sabots du poulain<sup>13</sup> » qui y galope. L'idée d'exposition, de dévoilement (des notes, des brouillons) qu'implique l'usage du verbe « étaler » rencontre de même l'idée d'une disposition, d'un déploiement qui se fait sur une grande étendue. « Étaler [s]es notes sur le pré », c'est ainsi pour Ponge, de manière concrète, disposer ses notes sur une surface, celle d'un pré, et disposer du lieu pour faire montre d'une fabrique, en transformant le lieu-surface en *fabrique*. Dans l'avant-dernière note des « Sentiers », Ponge évoque corollairement la nécessité d'« en venir maintenant à ce que le travail d'écriture apporte de plus (et quasi *spatialement*) à la formulation » (SC, 436).

De plus, il semble encore que Ponge cherche à établir une corrélation entre l'action d'« étaler [s]es notes *sur le pré* » et de les « mettre sur table », ce qui n'est pas sans faire écho à ses réflexions sur ce meuble qui lui a depuis toujours « permis d'écrire<sup>14</sup> », la table de l'écritoire, et qui donneront cette « partition d'un texte impossible<sup>15</sup> » : *La Table*<sup>16</sup>. Si c'est précisément à la fin de sa première campagne d'écriture de *La Table* (21 novembre 1967 – 4 janvier 1968) que Ponge rédige une nouvelle fin pour « Le Pré », et trouve l'idée, à même le « dossier », de la mise en page de la fin du poème sous forme d'épithaphe, il en va, du pré à la table, d'une conception de la disposition, de la mise à plat et de l'étalement qui nous servira ici de base pour questionner chez Ponge ce que nous proposons de nommer : l'étal du pré. La table, comme le pré, est « un sol pour la plume<sup>17</sup> » ; elle est un *étal* (présentoir *et* table de

13. « À partir d'ici (sur ma page) voici le galop (le galop de l'écriture, ou l'inspiration). / Les marques des sabots du poulain (qui y galopa) (dans le pré), ou des bestiaux qui s'y lentement précipitèrent puis le piétinèrent [...] » (FP, 441)

14. Francis Ponge, *La Table* (prés. par Jean Thibaudeau, nouvelle éd. rev. et aug.), Paris, Gallimard, 2002 [1991], p. 12.

15. Jean Thibaudeau, « Notes », *La Table*, p. 89.

16. Rappelons que c'est dans *Études françaises* (vol. 17, n<sup>os</sup> 1-2, avril 1981, p. 9-49) que Ponge publie pour la première fois le dossier de *La Table*, texte dont seule une partie était parue en 1974. Voir à ce sujet la présentation de Bernard Beugnot, « La Table en chantier » (*ibid.*, p. 3-8).

17. Francis Ponge, *La Table*, p. 42.

travail) au niveau du sol et dont la surface permet l'*étalement* (monstration et disposition). Dans *La Table*, Ponge s'arrête ainsi sur l'expression «mettre sur table», déjà employée dans «Les sentiers» :

Jouer cartes sur table (ne pas prendre la peine de dissimuler)  
Mettre sur table, sur la table (exposer sans dissimulation)  
Papiers ou papier sur table (preuves en main)<sup>18</sup>

«Exposer sans dissimulation» les «preuves» d'une démarche d'écriture, mettre tout «sur la table» que peut être le pré, tel est bien le projet de *La fabrique*. De même, si la table sert :

(à écrire  
à déposer  
les choses)  
(vide-poches)<sup>19</sup>

cette mise à plat (du texte, des brouillons), ce dépôt, ce «vidage» de poches fera de *La fabrique* une véritable collection de représentations, en l'occurrence, du pré. Mais cette collection étalée, nous le verrons, n'est pas seulement celle de «prés»; elle se constitue aussi à partir d'autres textes de Ponge, auxquels *La fabrique* fait maintes fois référence, et qui se voient, sur cette surface qu'est le pré, étalés. Il est d'autant plus pertinent que ces autres textes que *La fabrique* met à plat soient clairement associés à des lieux, le tout permettant au final de circonscrire les états d'une sorte de géographie pongienne. Sur l'étal du pré, sur ce «lit, [cette] table» (FP, 463) où s'étalent brouillons, poèmes et représentations, où s'étendent les références à d'autres textes écrits en/sur d'autres lieux, une carte apparaît, et permettra de penser, à partir de *La fabrique du pré*, une véritable poétique pongienne du lieu, où l'étal articule et reconduit des relations multiples entre les éléments disposés, constellés, «géographiés».

Mettons-nous maintenant au pré comme on se met à table : puisque la table est pour Ponge celle «qui toujours [l']a attendu, où tout est (a toujours été) disposé pour écrire, table toujours à [s]a disposition, fidèle consolatrice<sup>20</sup>» et le pré «[p]rêt à faucher ou à paître, /Préparé pour nous par la nature, /Pré, paré, pré, près, prêt<sup>21</sup>». L'étal est mis.

18. *Ibid.*, p. 43.

19. *Ibid.*, p. 63.

20. *Ibid.*, p. 74.

21. Francis Ponge, «Le Pré», *La fabrique du pré*, p. 514. Dorénavant désigné à l'aide de la lettre P, suivie du numéro de la page.

## Préparer le pré en équipe : paysage vu, paysages partagés

Le titre *La fabrique du pré* met en cause une multitude de significations possibles, annonce déjà une articulation entre divers éléments, voire entre différents lieux. La « fabrique » désigne tout à la fois un lieu physique où s'opèrent des transformations (matérielles), où se développe une production (textuelle), et un procédé, une forme de méthode active, celle d'une fabrication. En d'autres termes, la fabrique évoque le lieu de la fabrication, de l'écriture — en l'occurrence l'espace réservé aux brouillons, aux « feuilles noircies » —, et l'activité qui s'y déroule, la *fabrication*, l'acte d'écriture comme tel. Plus intéressant encore est peut-être l'objet spécifique que la filature entend à l'intérieur de ses murs générer, et qui est celui qui nous occupera ici : le « pré ».

Le « pré » réfère dans un premier temps au poème « Le Pré », paru en 1964, puis en 1967, à un texte réputé « achevé ». Constituée des lignes réflexives « Les sentiers de la création », de la reproduction chronologique des manuscrits du poème « Le Pré », du texte « définitif » du poème (sur papier brun), de la transcription des brouillons du « Pré » (sur papier vert) et finalement de la reproduction du manuscrit « Voici pourquoi j'ai vécu » (Les Fleurys, nuit du 19 au 20 juillet 1961), le tout entrecoupé de diverses illustrations (photographies, gravures, peintures, carte, etc.), *La fabrique du pré* fait quant à elle état d'une double fabrication : en montrant la génération d'un texte « définitif » (« Le Pré »), en « étalant » des notes « sur le pré », elle se constitue simultanément en nouvel objet littéraire. *La fabrique du pré* représente ainsi, en première ou en dernière instance, les feuilles noircies devenues livre, reliées, réunies, mises en forme dans la collection des « Sentiers ».

Double fabrication d'un texte, donc, qui n'est pas sans invalider l'idée même de texte « définitif » ; mais aussi *fabrication d'un lieu*, qui incite Ponge à se questionner sur son statut d'auteur. Veck explique que « [l']organisation d'un livre à partir du “fatras” des brouillons, dont le soin est dévolu à une équipe, l'exhibition de l'inachèvement manuscrit [...] ont pu apparaître à Ponge comme un renoncement à son statut d'auteur, à sa maîtrise<sup>22</sup> ». Ainsi, le manuscrit des « Sentiers de la création » fera à plusieurs reprises mention, « en soulignant le côté hasardeux de l'entreprise — [du] caractère collectif de la “fabrication” du livre par une “équipe”<sup>23</sup> ». Le bandeau vert qui accompagne la pre-

22. Bernard Veck, art. cit., p. 1520.

23. *Ibid.*, p. 1519.

mière édition Skira est à cet effet exemplaire : « PRÉS PARÉS PAR CHAGALL BACH COURBET ĐUBUFFET GIORGIONE COROT GÉRÔME CÉZANNE LITTRÉ BOTTICELLI PICASSO BALTHUS SEURAT... ET FRANCIS PONGE. » Ponge ferait ainsi partie de cette équipe de fabrication du pré ou de « pré-paration » du pré, et dont les membres se composent majoritairement de peintres, mais aussi d'un compositeur (Bach) et du créateur d'un dictionnaire de la langue française (Littré). Cette liste, en recouvrant la majorité des auteurs des représentations qui entrecourent les manuscrits du « Pré », montre bien comment la « conception » du pré, par le biais de la fabrique, dépasse la personne même de Ponge et implique en son fondement une mise en commun, un partage des représentations. C'est en quelque sorte l'ensemble d'une communauté du pré qui vide ses poches sur la « surface amène » (*P*, 513), en constituant une collection de « conceptions » qui se joindront à celles de Ponge.

Il s'agit donc de « PRÉS PARÉS » en équipe, de préparer en équipe un pré, de fabriquer un lieu, voire un *paysage*. Car le pré, s'il est « partagé », s'il est pour Ponge un « thème comme un autre<sup>24</sup> », est aussi un endroit spécifique, physique, « vu » — le lieu d'une « conception » :

LE PRÉ. — Je l'ai conçu au Chambon sur Lignon, cet été, non loin de Chantegrenouille. [...]

En haut (à {l'endroit où nous étions, | l'endroit où nous nous trouvions, | d'où nous le dominions | d'où je l'ai vu, pour la première fois vu, conçu}), nous nous trouvions parmi les buissons secs [...]. (*FP*, 437-438)

Ce fragment, le deuxième de *La fabrique*, est écrit à Paris, en 1960, et évoque un pré qui a pour sa part été « conçu au Chambon sur Lignon, [...] non loin de Chantegrenouille ». Le lieu de conception du « Pré » (texte) diffère donc de celui du « pré » (lieu), tout comme le moment de leur conception, le lieu ayant été conçu *avant* le texte. Il en va ainsi de la fabrique du pré : il ne s'agit pas seulement de fabriquer le pré (texte) à partir d'un pré existant (lieu), mais de fabriquer le pré (texte) à partir d'un pré *déjà conçu*, lui-même *fabriqué*. Car « [l]e pré, souligne Ponge, gisant ici comme le participe passé par excellence / S'y révere aussi bien comme notre préfixe des préfixes, / Préfixe déjà dans préfixe, présent déjà dans présent » (*P*, 514). Et c'est en ce sens que le pré n'est pas seulement poème ou lieu concret, mais peut être compris comme un *paysage*, lieu et texte, puisqu'il implique un certain degré de « conception », de fabrication sur un déjà-là, *pré*-suppose à la fois un lieu ainsi

24. Francis Ponge, dossier « Livre Skira. Texte de présentation », *op. cit.*



qu'une « façon d'éprouver et d'apprécier l'espace<sup>25</sup> », selon l'expression d'Alain Corbin.

### Du sanglot esthétique d'un ciel de Provence à l'enthousiasme paisible d'un pré : conception, émotion, *objection* et exploration paysagères

Le pré du Chambon-sur-Lignon, ce lieu « vu, conçu », est aussi celui qui a su générer chez Ponge une grande « émotion ». Sa première remarque dans les « Sentiers » le laissait déjà entrevoir, rappelons-le, alors qu'il affirmait que ses notes « *sur le pré* » seraient à même de montrer « telle ou telle émotion qui [l]'a d'abord porté à cette activité [d'écriture] » (SC, 425), et peut-être plus précisément à ce « thème » de pâture. Dans un segment de *La fabrique* écrit du 11 au 12 novembre 1963, Ponge relie ainsi clairement l'émotion générée par le pré à sa *conception* :

*Le pré qui m'a ému* ou *Le pré, où je l'ai conçu*.

Il s'agissait d'un pré de montagne, mais non d'une grande courbure, d'un grand pré convexe sous un grand ciel. Nous {étions dans | abordions en surplomb} la vallée {d'une rivière | d'un petit fleuve} assez rapide, {roulant | coulant} entre de gros ou moins gros rochers dans son lit, et {les | à partir duquel les} pentes de la montagne s'élevaient assez rapidement [...] ce pré, justement. (FP, 477)

Conception qui va de pair avec une émotion, mais qui reste à ce stade indéterminée, la description du « grand pré convexe » prenant ici le dessus sur celle, pourtant anticipée, de l'émotion. Il faut attendre un segment rédigé six mois plus tard pour que Ponge, sous un mode plus narratif, reconduise l'épisode de la découverte du pré du Chambon et qualifie plus avant l'émoi éprouvé, dans cet extrait qui mérite d'être cité plus longuement :

Nous sommes (en 1960, une des années fastes de ma vie) nous sommes donc, Odette et moi, retournés au Chambon où voici plus de trente ans nous nous {sommes | étions} connus. Nous nous sommes installés un peu à l'écart, afin de l'aborder de biais Nous avons une auto Nous avons fait des raids de reconnaissance. [...]

C'est encore au Chambon que j'ai conçu ce *Pré*. [...]

25. Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, entretien avec Jean Lebrun, Paris, Textuel, 2001, p. 9.

★

Nous étions Odette et moi arrivés en auto, par une route que domine un site nommé Chantegrenouille. Et pourquoi étions-nous venus là? J'aurais trop à en dire. [...] Nous avions laissé là notre voiture et avions pénétré dans un bois de pins en contrebas duquel se voyait le pré longeant la petite ravine, le petit torrent assagi de montagne que l'on appelle le *Lignon*.

Était-ce dimanche? Des promeneurs par groupe, groupe d'amis, familles, avançaient sur ce pré. Ce pré connaissant une population (au sens actif). Voilà. Ce fut tout. Rien que cela. Je n'en puis dire plus. Je fus je ne sais pourquoi saisi d'une sorte d'enthousiasme secret, calme (tranquille), pur, tranquille. Je sus immédiatement que cette vision demeurerait telle quelle, intacte dans ma mémoire. Et donc qu'il me faudrait essayer de la dire. Pour la comprendre? — Comprendre n'est pas le mot. Pour essayer d'en conserver la jouissance présomptive et de la perpétuer, de la communiquer. Pourquoi. (FP, 487-488)

L'émotion du pré est donc celle d'un « enthousiasme secret », d'une « jouissance présomptive », qui commande non pas une compréhension, mais un dire, une communication visant la perpétuation. Cette idée de continuité de l'émotion du pré, si elle semble marquer le coup d'envoi nécessaire du projet de son écriture, entretient une familière ressemblance, voire perpétue par déplacement une émotion provoquée chez Ponge par un autre paysage, aperçu dix-neuf ans plus tôt dans la campagne provençale, et qui figure dans un texte de *La rage de l'expression* : « La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence » (mai-août 1941). Ponge explique que la rencontre de ce paysage fut chez lui, « à l'origine, un sanglot, une émotion sans cause apparente [...] [un] sanglot esthétique<sup>26</sup> ». Comme ce sera le cas dix-neuf ans plus tard pour le pré du Chambon, et pour sa « jouissance présomptive », Ponge ressent devant la Mounine l'impératif d'une conservation :

De ce paysage il faut que je fasse conserve, que je le mette dans l'eau de chaux (c'est-à-dire que je l'isole, non de l'air ici, mais *du temps*). Il ne me faut pas l'abîmer. Il faut que je le maintienne au jour. Pour que je le maintienne il faut d'abord que je le saisisse, que j'en lie en bouquet pouvant être tenu à la main et emporté avec moi les éléments sains (imputrescibles) et vraiment essentiels — que je le *com-prenne*<sup>27</sup>.

26. Francis Ponge, « La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence », *La rage de l'expression*, p. 424.

27. *Ibid.*, p. 413.

S'il n'est pas question pour Ponge de comprendre l'« enthousiasme paisible » du pré (« Comprendre n'est pas le mot », souligne-t-il), il en va de même pour la Mounine : ce n'est pas la « compréhension » qui est au cœur de la problématique des paysages rencontrés, mais plutôt l'idée de leur « saisie », au sens d'une « prise », d'un « prendre avec soi ». Saisir le paysage, pour Ponge, ce n'est pas le comprendre, mais le « *com-prendre* », le prendre ensemble, comme un « bouquet pouvant être tenu à la main ». Et c'est de cette prise, de cet isolement seuls qu'advient la possibilité que le paysage cueilli ne s'abîme, ne soit tu. Dans l'espace de l'écriture, cette *com-préhension* se traduit par la nécessité de dépasser l'émotion au profit d'un « usage » du paysage, de transcender l'état émotif pour le transformer en « faire » concret — poétique, philosophique, esthétique :

Donc, à l'origine, un sanglot, une émotion sans cause apparente [...]. Il s'agit d'éclaircir cela, d'y mettre la lumière, de dégager les raisons (de mon émotion) et la loi (de ce paysage), de faire *servir* ce paysage à quelque chose d'autre qu'au sanglot esthétique, de le faire devenir un outil moral, logique, de faire, à son propos, faire un pas à l'esprit. Toute ma position philosophique et poétique est dans ce problème<sup>28</sup>.

Il ne s'agira jamais, pour « faire *servir* » le paysage, le maintenir et en faire conserve, de chercher à « conserver » le lieu dans son identité, de le restituer dans l'écriture ou d'en produire un substrat équivalent. Comme l'explique Ponge dans « My creative method », « [L]es analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle<sup>29</sup> », dans le but de « créer des objets littéraires qui aient le plus de chances [...] [non] pas de vivre, mais de s'opposer (*d'objecter*, se poser objectivement) avec constance à l'esprit des générations<sup>30</sup> ». Créer un « Pré » qui s'oppose au « pré », une « Mounine » qui se différencie de « La Mounine » ; créer un « Pré » qui ne réfère pas au lieu du « pré » d'une manière stricte, définir une « Mounine » qui ne renvoie pas à « La Mounine » dans ce que l'on connaît d'elle, tel est bien le projet pongien :

Ce sont des descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire que je prétends formuler, c'est-à-dire des définitions qui au lieu de renvoyer (par exemple pour tel végétal) à telle ou telle classification préalablement entendue

28. *Ibid.*, p. 424.

29. Francis Ponge, « My creative method », *Méthodes* [1961], dans *Œuvres complètes*, T. I, p. 536.

30. *Ibid.*, p. 520.

(admise) et en somme à une science humaine supposée connue (et généralement inconnue), renvoie, sinon tout à fait à l'ignorance totale, du moins à un ordre de connaissances assez communes, habituelles et élémentaires, établissent des correspondances inédites, qui dérangent les classifications habituelles, et se présentent ainsi de façon plus sensible, plus frappante, plus agréable aussi<sup>31</sup>.

Si ces « descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire » sont plus particulièrement la forme que Ponge entendait donner à son entreprise littéraire d'avant *La rage de l'expression*, il semble par la suite que son idée d'objecter des objets textuels ne puisse être rendue possible par ce qu'il nommera le « moviment ». Ce néologisme, Ponge le crée en 1976 dans *L'écrit Beaubourg*<sup>32</sup> à propos du monument Beaubourg, une institution, un bâtiment « [m]obile, transformable, voué à la circulation des savoirs, des œuvres, “cœur” au cœur d'un réseau infiniment complexe de relations et de mouvements en tous sens : la Ville. Montrant ses organes, ses échafaudages<sup>33</sup> ». Ce monument mobile, ce « moviment », explique Jean-Marie Gleize, est non seulement « [c]omme le texte que lui consacre Ponge » (*L'écrit Beaubourg*), mais

[c]omme *tout* texte de Ponge, dès lors qu'il s'agit de poursuivre la lutte pour une refonte de l'industrie logique (et « métalogue »), pour un renouvellement des catégories de la représentation, pour l'exaltation (la désocultation) d'une productivité dite corps, dite écriture, dite dynamique édicatrice<sup>34</sup>.

Il s'agira donc pour Ponge de « restituer au texte le mouvement qui le constitue, le travail qu'il implique et met en œuvre<sup>35</sup> », souligne Gleize. Dans le cas de « La Mounine », Ponge spécifie corollairement que la manière de parvenir à objecter ce ciel de Provence, « le moyen d'éviter la marqueterie sera de ne pas publier seulement la formule à laquelle on a pu croire avoir abouti, mais de publier l'histoire complète de sa recherche, le journal de son exploration<sup>36</sup>... » Publier le monument de l'écriture en mouvement, le moviment, et aussi tous ses possibles différentiels. Embrasser l'entreprise poétique, tel que l'avance pertinemment Bernard Beugnot, dans « sa fragmentation, son principe d'accumulation et de

31. *Ibid.*, p. 521.

32. Francis Ponge, *L'écrit Beaubourg* [1976], dans *Œuvres complètes*, T. II, p. 895-910.

33. Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, p. 243.

34. *Ibid.*, p. 243-244.

35. *Ibid.*, p. 244.

36. Francis Ponge, « La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence », p. 426.

juxtaposition et dans ses phénomènes de récurrence, d'échos et de reprises de formules qui tissent un réseau analogique et estompent la temporalité chronologique de pièces<sup>37</sup> ». Abandonner l'idée fixe de la réussite pour l'idée mouvante de la possibilité de l'échec. Car « [e]rrare humanum est », note Ponge dans son « Texte sur Picasso ». « Et non seulement humain, mais divin. Voyez ces tâtonnements de la Création, ces monstres, ces quantités innommables de possibles sacrifiés... Vivre, être, créer, c'est errer. Hors de l'immobilité, du néant (que nous récusons, renions, détestons), il n'y a qu'erreurs. *Vivent donc les erreurs*<sup>38</sup> ! »

Si telle est l'« histoire complète » de « La Mounine », texte errant de « possibles sacrifiés » sous un ciel de Provence, n'est-elle pas aussi celle de *La fabrique*? Non pas seulement un livre organisé « à partir du "fatras" des brouillons<sup>39</sup> », un amas de « feuilles noircies » sur « un thème comme un autre » exposant une « genèse poétique », mais le *journal d'une exploration*, scientifique plus qu'émotive (« je me veux moins poète que "savant"<sup>40</sup> », déclare Ponge), langagière et paysagère, concurrentiellement. Ainsi, tel que le suggère Bernard Vouilloux, « [i] ne s'agit pas tant d[e] faire tenir la définition dans la description, de [...] *décrire* extensivement, que de *faire décrire* au texte la trajectoire au gré de laquelle sont recueillies les qualités différentielles<sup>41</sup> », dans une forme qui permette de déclassifier l'habitude, d'opposer à la fixité référentielle le mouvement d'une ignorance, le tâtonnement de l'erreur. Volonté de Ponge, aussi, par « la publication de l'écrit dans tous ses états », de mettre « en évidence [...] les conditions concrètes de l'écriture<sup>42</sup> ». Gleize souligne à juste titre que, chez Ponge, « le travail du poète n'a pas lieu hors du contexte qui le produit. L'écriture a lieu, a un lieu. Elle est à la fois rendue par l'espace, aux forces (physiques aussi bien) qui la rendent possible, et au temps<sup>43</sup> ».

37. Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1990, p. 61. Il est à noter que Beugnot consacre une section de cet ouvrage à *La Mounine* (« De l'émotion à l'intertexte, un poème de la genèse : *La Mounine* (1941) », p. 145-155), qui résume une étude plus complète publiée antérieurement sous le titre de « Ponge-paysages : genèse de *La Mounine* (1941) » (*Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. XXIX, n° 2, 1990, p. 215-245).

38. Francis Ponge, « Texte sur Picasso », *L'atelier contemporain*, dans *Œuvres complètes*, Tome II, p. 737.

39. Bernard Veck, art. cit., p. 1520.

40. Francis Ponge, « La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence », p. 425.

41. Bernard Vouilloux, *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Ville-neuve d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, coll. « Peintures », 1998, p. 47.

42. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 244.

43. *Ibid.*, p. 244-245.

*La fabrique du pré* révèle ainsi la disposition étendue d'un bouquet de paysage — saisi, *objecté* —, dont les éléments cueillis sont re-liés, liés à nouveau dans le lieu concret d'une écriture, et ce, d'une manière inédite. Elle se présente aussi telle l'histoire complète d'une cueillaison, d'une collecte et d'une collection ; le journal d'une exploration champêtre, où à chaque pas Ponge à la fois se penche pour « extraire [une] petite touffe<sup>44</sup> » (cueille, relie, *com*-prend) et se redresse pour mieux vider ses poches (sème, délie, *dé*-pose) ; le lieu du mouvement. *La fabrique*, une recherche qui se *com*-pose en jouant de sélections — naturelle, manuelle, textuelle, différentielle —, le lieu d'une rencontre entre conception, émotion, *objection* et exploration paysagères.

### Quand la géographie mobilise l'intertexte : références à la carte

La découverte du lieu physique du pré, si elle s'inscrit dans la lignée émotive du paysage provençal de « La Mounine », a aussi partie liée avec la géographie plus vaste d'une région, celle de la commune de Chambon-sur-Lignon. C'est, nous l'avons vu, à la suite des « raids de reconnaissance » dans ce coin de la France que Ponge et son épouse Odette arrivent au lieu de conception du « Pré », « non loin de Chantegrenouille » (*FP*, 437). Fait intéressant, l'expédition en voiture permet non seulement à Ponge de découvrir, de voir et de concevoir pour la première fois le pré, mais aussi de *redécouvrir* des lieux déjà explorés, jadis vus et conçus au Chambon, et ayant eux aussi suscité son écriture. Il s'agit, en l'occurrence, d'un bois de pins près de La Suchère, à l'origine du « Carnet du Bois de pins<sup>45</sup> », et d'un bois à la Fayolle du Lac, évoqué dans « Le Galet<sup>46</sup> ». Dans le tout premier segment de *La fabrique*, Ponge évoque ainsi son itinéraire dans le Chambon : « J'ai revu mon *bois de pins* (nous sommes à cinq minutes en voiture de La Suchère) : inchangé. Par contre, celui où j'avais conçu *Le Galet* a disparu » (*FP*, 437). Plus loin, il revient sur ces références en spécifiant plus avant le lieu de conception du « Galet » :

Le bois où j'avais conçu le Galet (à la Fayolle du Lac), bois splendide, que j'ai décrit dans le Galet a disparu. Mais le bois du Carnet du Bois de Pins est intact.

44. Francis Ponge, « L'œillet », *La rage de l'expression*, p. 364.

45. Francis Ponge, « Le Carnet du Bois de pins », *La rage de l'expression*, p. 377-411.

46. Francis Ponge, « Le Galet », *Le parti pris des choses*, p. 49-56.

C'est encore au Chambon que j'ai conçu ce *Pré*. J'y avais conçu entre autres Le Carnet du Bois de Pins et plus de 10 ans auparavant le Galet. (FP, 488)

Si la balade en voiture a permis à Ponge de relier les points d'un parcours, à la fois temporel (1927-1928 / 1940 / 1960-1964) et spatial (Fayolle du Lac / La Suchère / Chantegrenouille), et de l'inscrire à même le projet du «*Pré*», la géographie des lieux est de surcroît soulignée par la présence, à même *La fabrique*, d'une carte topographique de la commune de Chambon-sur-Lignon. Sur cette carte traversée de part en part du Lignon, il est non seulement possible d'identifier le lieu de conception du «*Pré*» (Chantegrenouille), mais aussi les lieux rattachés au «*Carnet du Bois de pins*» (La Suchère) et au «*Galet*» (Fayolle du Lac) (Fig. 1). Elle remplit là un rôle de médiation technique, d'outil pratique permettant, dans une logique de cause à effet, de reconnaître de manière indicielle les lieux pongiens. Si la carte topographique les fait ainsi tenir, elle étale plus spécifiquement sur une même surface, comme *La fabrique* qui la contient, *des lieux qui ont la particularité d'avoir généré l'écriture*; car telle *La fabrique*, «*Le Carnet du Bois de pins*» et «*Le Galet*» s'appuient précisément sur les relations entre lieu et objet textuel pour se constituer, sur les liens «*opposables*», les qualités différentielles qui font d'un «*bois de pins*» «*mon bois de pins*» (FP, 437), qui en font un paysage littéraire *objectable* issu d'une rencontre entre lieu et écriture. La présence d'une carte topographique dans *La fabrique*, loin d'être dictée par une volonté seulement technique ou seulement esthétisante, peut encore être dynamisée par le lecteur qui, ayant lu l'itinéraire de Ponge au Chambon, peut visuellement le reconstituer, relier les points d'arrêts, les lieux de fabrique d'écriture. Mais cette appréhension du parcours sur la carte ne pourra qu'être approximative; si *La fabrique* porte la trace de l'itinéraire de fabrique du «*Pré*», laisse se dessiner les sentiers de sa création, elle ne découvre pas le trajet spécifique parcouru par Ponge en voiture, le nom des routes empruntées, etc. De multiples détours sont à imaginer, à envisager, du pré aux bois de pins et du galet.

Il apparaît également que la proximité géographique des lieux de conception du «*Pré*», du «*Carnet*» et du «*Galet*» appelle une proximité intertextuelle entre les textes issus de ces lieux<sup>47</sup>. On trouve ainsi

47. Bien sûr, on pourrait arguer que Ponge a pu faire référence au «*Carnet*» et au «*Galet*» indépendamment de leur proximité géographique avec le «*Pré*». C'est pourquoi il faut souligner que c'est bien en racontant son itinéraire en voiture que Ponge convoque pour la première fois les titres de ces textes dans *La fabrique*. En d'autres mots, c'est

dans *La fabrique* des références aux textes comme tels et parfois à l'ensemble de leur poétique, dépassant largement la simple référence aux lieux empiriques auxquels ils sont consécutifs. D'une manière générale, Gleize et Veck expliquent que, dès la première page de *La fabrique*, « tout lecteur un peu familier de son œuvre reconnaît [...] la présence et la productivité d'un déjà-écrit, d'un réinvesti, dans le nouveau travail d'écriture<sup>48</sup> ». Si « Ponge lit Ponge, Ponge écrit et réécrit à partir de Ponge<sup>49</sup> », Gleize et Veck soulignent que ces « éléments venus d'ailleurs n'ont pas tous les mêmes caractéristiques » et qu'« il faudrait pouvoir les classer selon leur nature et selon leur efficacité<sup>50</sup> ». Ils avancent « l'importance du mot, c'est-à-dire, en l'occurrence, dans le système pongien, du nom, du syntagme nominal, comme valeur nodale pour le repérage de l'intertexte interne<sup>51</sup> » et trois types de « mobilisation intertextuelle » facilement repérables : 1) la présence de syntagmes nominaux qui réfèrent à des titres de textes produits précédemment par Ponge ; 2) la citation, ou l'autocitation ; 3) l'utilisation concentrée de syntagmes nominaux provenant de textes antérieurs. Si le mot est clairement une valeur nécessaire au repérage de l'intertexte<sup>52</sup>, pensons à la présence des syntagmes nominaux des titres des textes de Ponge issus du Chambon que nous évoquions plus tôt, il semble que la géographie puisse aussi être chez Ponge une manière de penser ensemble ses textes, de les relier (par l'itinéraire et la carte) et de les faire ensuite travailler conjointement dans l'écriture. Car « [l]e Pré, le rappellent Gleize et Veck, produit le *Bois de pins*, une relecture du *Bois de pins*, comme le *Bois de pins* partiellement alimente (notamment comme structure dynamique) le *Pré*<sup>53</sup> ». De même, la découverte du pré du Chambon passe chez Ponge, il ne faut pas l'oublier, par une redécouverte du bois de pins, puis par le constat de la disparition du bois du « Galet ». L'inscription du parcours spatial de Ponge et la pratique auto-textuelle référant aux points d'ancrage de ce parcours participent là toutes deux

d'abord en fonction d'un critère de lieu que Ponge mentionne ces textes. Et une fois déposés, « re-connus », reliés par l'itinéraire, on peut penser que Ponge soit passé des titres à des références aux textes comme tels, ou que sa démarche ait en ce sens été facilitée.

48. Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge : actes ou textes*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Objet », 1984, p. 111.

49. *Idem*.

50. *Idem*.

51. *Idem*.

52. Les analyses de Gleize et Veck sur l'intertexte de « La mousse », « De l'eau », de « La terre » et du « Carnet du Bois de pins » le montrent brillamment. Voir *ibid.*, p. 111-116.

53. *Ibid.*, p. 116.



de conceptions opposables, mais non antithétiques, du déplacement (physique *et* écrit), du « moviment » (mouvement *et* document).

Par le raid des références, l'étalement d'un trajet dont les points d'arrêt participent à sa structure même, *La fabrique* parvient conséquemment à mettre en relation des textes qui, parce qu'associés à des lieux, écrits en/ sur d'autres lieux, arrivent à produire une géographie dynamique. L'étalement des brouillons va ainsi de pair avec le déploiement de références variées, textuelles *et* géographiques: *La fabrique*, du fait qu'elle articule des liens multiples entre les éléments disposés, génère au final *sa propre carte*, procède à un nouvel état des lieux pongiens, à leur réorganisation. On peut en ce sens avancer que la carte topographique de la commune de Chambon-sur-Lignon intégrée dans *La fabrique* ne fonctionne pas uniquement selon une économie « pratique », une logique stricte d'identification causale (indice/index), mimétique, illustrative (icône) ou conventionnelle (symbole) des lieux pongiens<sup>54</sup>, mais est retenue en ce qu'elle permet aussi de penser, de manière plus générale, une *organisation*. Ce rôle organisateur de la carte reste pratique, au sens du « faire servir à<sup>55</sup> » pongien, et constitue, par sa présence à même le livre de Ponge et le rapport qu'elle entretient avec le texte, une sorte d'exemple de configuration, de mise en relation, de disposition. C'est précisément ce principe relationnel qui est investi, de façon distincte et opposable, dans *La fabrique*, où à la fois les lieux et les textes sont disposés, où *sur le pré* ils sont mis à plat, constellés.

On pourrait dire encore que la géographie produite par les maints dépôts et à-plats des textes pongiens résulte d'une démarche allusive: les rapports entre ses éléments n'ont pas la rigidité des références aux lieux empiriques, mais la force d'allusions qui, ainsi que les décrit Vouilloux, « flue[nt], fui[en]t, décri[ven]t des trajectoires<sup>56</sup> » et permettent de « maintenir l'écart où se dégage le sens, [de] développer [...] la

54. Dans son article « "L'œil cartographique du texte". Subterfuges de l'iconotexte. De quelques substituts du tableau dans le texte: effets cartographiques », Liliane Louvel explique à cet effet que selon la classification de Peirce, « [l]a carte géographique, le miroir, l'empreinte [...] occupent tour à tour les places du symbole, de l'icône et de l'indice, offrant des exemples hybrides de signe iconique ou "d'icône indicielle", indices et images » (dans Ronald Shusterman [dir.], *Cartes, paysages, territoire*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 26).

55. Au sens où, rappelons-le, Ponge entendait par exemple « faire servir [l]e paysage [de la Mounine] à quelque chose d'autre qu'au sanglot esthétique » (« La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence », p. 424).

56. Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS langage », 2005 [1994], p. 28.

lecture comme puissance de réécriture<sup>57</sup>». «Le Pré» n'est pas davantage le pré du Chambon que le «Bois de pins» est le bois de pins de La Suchère, pas davantage que le bois du «Galet» est le bois de la Fayolle du Lac ; ce qui n'empêche pas, sous un mode allusif, qu'il y a entre «Le Pré», le «Bois de pins» et «Le Galet» un itinéraire géographique marqué par *La fabrique*, une configuration «pratique».

Sur l'étal du pré, Ponge active ainsi l'un des possibles suggérés par la surface de *La Table*: «Jouer cartes sur table (ne pas prendre la peine de dissimuler)<sup>58</sup>.» Et au jeu de la «disposition», de la «monstration», la carte sur laquelle il table est de jeu autant que géographique.

«FIN DU BOIS DE PINS/À PARTIR D'ICI L'ON SORT DANS LA CAMPAGNE<sup>59</sup>»

Sortons en dernière instance «dans la campagne», par le biais de ce sous-titre tiré de la fin du «Carnet du Bois de pins», et qui marque d'un écho l'entrée dans le pré de Ponge: «Nous sortions de ces bois, / Passions entre ces arbres et nos derniers scrupules, / [...]. Nous nous trouvions bientôt alités de tout notre long sur ce pré» (*P*, 516), peut-on lire dans «Le Pré». Du bois de pins en passant par le bois du galet, «[c]e que j'avais envie d'écrire, note Ponge au tout début de *La fabrique*, c'est *Le pré*: un pré entre bois (et rochers) et ruisseau (rochers). [...] De (depuis) la roche (jusqu') à l'eau, le pré» (*FP*, 437). Depuis, jusqu'à, à partir d'ici, entre: le pré est situé, circonscrit là comme surface *physique*. Le pré se situe entre le bois et l'eau, et les rochers. Il s'agit, pour fabriquer le pré, de délimiter (définir) son objet, de cerner son paysage, de circonscire sa surface: le pré est «[t]iré à quatre rochers, deux à l'orée du bois, les autres tenant au torrent (à la rivière) comme le cou de la belle au collier, ou parfois à quatre haies d'aubépines» (*P*, 451), «[t]iré entre quatre haies d'aubépines {net | court} et rasé de près, poussé de frais c'est le champ clos préparé par la nature» (*P*, 450-451). Ancré par deux points de par le bois, par deux autres de par la rivière, ou encore encadré par quatre haies d'aubépines, le pré est «tiré», «clos»; il «n'est qu'un fragment {d'espace | d'étendue}: une surface limitée» (*P*, 467). Un *quadrilatère*.

Il est en cela pour Ponge un paysage analogue à de multiples formes à quatre côtés. Le pré est un tapis: «Pré carré, limité/ Carré de tapis»

57. *Ibid.*, p. 31.

58. Francis Ponge, *La Table*, p. 43.

59. Francis Ponge, «Le Carnet du Bois de pins», p. 404.

(P, 466), « Tapis de passage (ou paysage)<sup>60</sup> », « un à-plat horizontal, strictement limité, un coup de brosse horizontal, un carré le tapis » (FP, 464), « Rectangle de tapis {limité |, unique avenant} » (FP, 464), « tapis volant (non volant) » (FP, 463), « ET le plus simple tapis plat, ET le plus souple tapis mince » (FP, 469), « [...] plus précieux soudain / Que le plus mince des tapis persans » (P, 513). Il est un lit sur lequel on peut s'« alit[er] de tout notre long » (P, 516), « [t]rès invitant à s'y reposer, allonger / Repose, mesure pour rien, pause » (FP, 464), la surface où une fois mort on « [d]emeurera couché / D'abord dessus, puis dessous » (P, 516), « [p]roprié, et vert, et frais. Lit tout prêt, tout fait. Lit » (FP, 449), « [c]ouche naturelle, divan [...] / Lit et descente de lit » (FP, 461). Il est encore une table, « [g]uère plus grand[e] qu'un mouchoir » (P, 513), sur laquelle on dresse « [u]ne nappe, un drap à blanchir [...], tendu » (FP, 468), le « lieu sacré d'un petit déjeuner de raisons » (P, 514), « {un plateau | Plateau du déjeuner} » (FP, 464), « plateau [d'un] repas » (FP, 486) constitué d'« herbe : élémentarité-alimentarité » (P, 515) ou de viande (« Il y a quelque chose du bifsteack haché dans le pré » [FP, 453]). Il est bien sûr encore une page, une « page de terre brune et d'herbe » (FP, 486), « {page bise | terre brune} » (FP, 478), « {page | arpent} de terre brune » (FP, 480) qui prend la marque du « galop de l'écriture [...] [l]es marques des sabots du poulain (qui y galopa) » (FP, 441).

Tapis, lit, table, page, *pré*. Quadrilatères limités qui sont le lieu d'un encadrement « tendu » (le *pré* est « tiré », souligne Ponge). Le tapis comme le lit, comme la table, comme la page, comme le *pré* : surfaces circonscrites, à-plats sur lesquels, aussi, *on met à plat*. Le carré de tapis appelle le « coup de brosse horizontal », le lit invite à s'étendre, à se coucher autant qu'à « étendre une couche ». Le *pré* est « étendu à plat comme à main-levée comme d'un seul coup de pinceau ou de brosse par la nature » (FP, 453), un « [b]ref à-plat monochrome » (FP, 451), une

[c]ouche. D'une à plusieurs couches de couleur, vertes. Un à-plat, reposant, de couleur verte. Réjouissant, parce que net. Une couche de couleur verte sur un fond (de préparation) couleur de terre (entièrement recouvert) (FP, 449)

Il n'est toutefois en rien assimilable à un tableau : « Dieu merci, spécifie Ponge, nous ne sommes pas *qu'un peintre* et nous avons autre chose à dire du *pré* que (tenant notre brosse) de brosse, d'étaler, d'étendre

60. Francis Ponge, « Transcription du reliquat du *Pré* », *Dans l'atelier de « La Fabrique du Pré »*, dans *Œuvres complètes*, T. II, p. 559.

bien à plat, bien uniment à plat, {une couche, | une nappe} étendue de vert» (FP, 469). Il s'agit bien davantage, tel que le souligne Veck, de reconnaître la « capacité poétique (au sens fort) de la nomination<sup>61</sup> », de « transposer le travail du peintre sur la couleur en travail sur les matériaux (mots de la langue, encre, papier) dont use l'écriture, et de susciter par ce travail l'équivalent de la perception des couleurs<sup>62</sup>. Seul le quadrilatère de la page brune peut devenir, pour Ponge, un pré :

Malgré notre amour pour la peinture  
Prendre un tube de vert, l'étaler sur la page, ce n'est pas faire un pré.  
Ils naissent autrement.  
Ils sourdent de la page.  
Et encore faut-il que ce soit page brune.  
Il y faut l'espace de l'écriture (de l'inscription)  
Et que le temps nécessaire à la parole à l'élocution y soit mis  
Préparons donc la page où puisse naître aujourd'hui une vérité qui soit verte (FP, 497)

Dans « l'espace de l'écriture », celui de *La fabrique*, Ponge accumule les couches de son écriture (états), convoque des textes antérieurs et des paysages éprouvés en d'autres lieux, présente un ensemble vaste de représentations (photographiques, peintes, cartographiques, etc.). La vérité verte de la page se constitue à même ces mises-à-plat représentatives, à même une collection de « prés » : car bien qu'on ne puisse faire un pré avec un tube de vert, rien n'empêche de faire aussi « sourdre de la page » des tableaux, des photographies et des cartes, d'en appeler plus généralement à l'« assiette de culture » (FP, 440), à l'ensemble de ce qui pourrait participer de l'idée de « pré », du *Concert champêtre* de Giorgione au *Printemps* de Botticelli, et à celui de Picasso<sup>63</sup>. Ils ne sont pas le pré que cherche Ponge, pas plus que celui du Chambon ; mais c'est précisément en les regroupant, en les mettant en relation par le mouvement constant d'une disposition que Ponge pourra, dans leurs différences, dégager la « loi » de la « surface amène », comprendre son intarissable fascination pour « le moindre arrangement des choses », du « Pré » à la « Nature morte de Chardin » :

61. Bernard Veck, note 77, *La fabrique du pré*, p. 1534.

62. *Ibid.*, note 79, p. 1534.

63. Ces trois tableaux se trouvent reproduits dans *La fabrique* et se joignent à vingt autres représentations.

Voilà aussi pourquoi la moindre nature morte est un paysage métaphysique. Peut-être tout vient-il de ce que l'homme, comme tous les individus du règne animal, est en quelque façon *en trop* dans la nature : une sorte de vagabond, qui, le temps de sa vie, cherche le lieu de son repos enfin : de sa mort.

Voilà pourquoi il attache tant d'importance à l'espace, qui est le lieu de son vagabondage, de sa divagation, de son slalom.

Voilà pourquoi le moindre arrangement des choses, dans le moindre fragment d'espace, le fascine :

D'un coup d'œil, il y juge de son slalom, de son destin.

Le moindre arrangement des choses, dis-je, dans le moindre fragment d'espace,

Et non seulement la disposition des entrailles des poulets sacrés, celle des cartes battues puis étalées sur la table, celle du marc de café, celle des dés quand ils viennent d'être jetés.

Les grands signes ne sont pas qu'aux cieux. [...]

Tout est là.

Tout l'avenir, aussi bien, — dans le moindre fragment d'espace.

Tout y est lisible,

Pour qui veut bien, pour qui sait bien l'y voir<sup>64</sup>.

Et c'est pourquoi même si le « champ est clos », le pré « limité », proche en cela du « monde opiniâtrement clos » de l'huître « [à] l'intérieur [duquel] l'on trouve tout un monde<sup>65</sup> », il se trouve qu'il n'est nul besoin d'en sortir : « Tout est là. [...] Tout y est lisible. » Sur l'égal du pré, les phrases, les cartes battues, les tableaux printaniers se mettent en place, et

[l]eurs variations suffis[en]t bien à rendre compte

De la merveilleusement fastidieuse

Monotonie et variété du monde,

Enfin, de sa perpétuité. (P, 514)

64. Francis Ponge, « De la nature morte et de Chardin », *L'atelier contemporain*, p. 666.

65. Francis Ponge, « L'Huître », *Le parti pris des choses*, p. 21.

La fabrique du pré  
(1971) / « Le Pré »  
(1960-1964)

« Le Galet »  
(1927-1928)

« Le Carnet du  
Bois de pins »  
(1940)

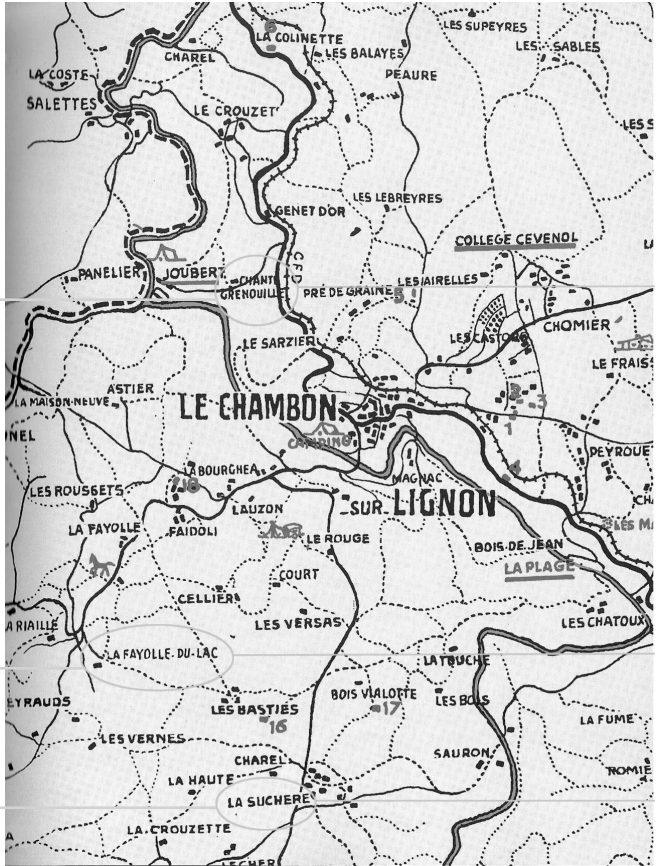


Figure I – par une route qui domine un site nommé Chantegrenouille  
Carte topographique de la Commune de Chambon-sur-Lignon, fragment (Francis Ponge, *La fabrique du pré*, Genève, Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971, p. 125). Nous annotons la carte originale en gris.