

**RIEF**

**Revue  
italienne d'études françaises**  
Littérature, langue, culture

**6 | 2016**  
**Les romanciers oubliés des années Trente**

---

## Crise logique, crise poétique : Francis Ponge et Antonin Artaud (1923-1926)

Eric Pellet

---



**Éditeur**  
Seminario di filologia francese

### Édition électronique

URL : <http://rief.revues.org/1286>  
DOI : 10.4000/rief.1286  
ISSN : 2240-7456

### Référence électronique

Eric Pellet, « Crise logique, crise poétique : Francis Ponge et Antonin Artaud (1923-1926) », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 04 février 2017. URL : <http://rief.revues.org/1286> ; DOI : 10.4000/rief.1286

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2017.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Crise logique, crise poétique : Francis Ponge et Antonin Artaud (1923-1926)

Eric Pellet

---

- 1 Apparemment tout oppose Francis Ponge et Antonin Artaud. D'un côté le poète distancié des « choses », explorateur solitaire de la langue et amoureux du Littré, poète de la célébration, de « l'approbation de la nature », héritier du matérialisme latin (Horace, Lucrèce), de l'esprit classique et de Mallarmé, artiste de « la Raison à plus haut prix », qui mettait parfois vingt-cinq ou trente ans avant de publier des textes ciselés ou indéfiniment remis sur le métier à la recherche d'une expression absolument maîtrisée... De l'autre, le poète de la subjectivité absolue, schizophrène et drogué, poète maudit du non-être et de la souffrance, héritier de Lautréamont et de Baudelaire, à l'extrême pointe du romantisme, spiritualiste inspiré par les philosophies ésotériques, artiste christique metteur en scène de sa propre souffrance, qui produisait des textes éruptifs, incendiaires et mystiques...
- 2 Les deux poètes ne s'opposent pas seulement par leur poétique, leurs trajectoires même dans le siècle sont exemplairement antithétiques : tandis qu'Artaud est au premier plan de la scène surréaliste dans les années 1920, Francis Ponge est un quasi-inconnu, et quand Artaud meurt en 1948, objet de curiosité du Tout-Paris littéraire après son retour d'hôpital psychiatrique où il a passé neuf années, Ponge publie, dans une relative confidentialité, son second ouvrage<sup>1</sup>, *Proèmes*, constitué pour l'essentiel de textes écrits dans les années 1920. L'essentiel de son œuvre est encore dans ses « dossiers » et il faudra attendre les années 1960 pour qu'il soit reconnu comme un poète majeur...
- 3 Un contraste aussi exemplaire suffirait objectivement à justifier leur rapprochement, fût-il oxymorique. Pourtant, et c'est ce que nous voudrions montrer, il ne s'agit pas seulement d'opposition, quelque chose dans l'origine de leurs poétiques respectives les rapproche : Ponge et Artaud, qui ont poussé la porte de Gallimard au même moment, ont vécu chacun à leur manière, au cœur des années 1920, devant les mêmes témoins-

accoucheurs, Jacques Rivière puis Jean Paulhan, une crise « poétique », en même temps que personnelle, qui a déterminé le chemin artistique de chacun. Au cœur de cette crise, un rapport problématique au langage et une profonde exigence de vérité<sup>2</sup>.

## Circonstances de la « crise » : 1923-1926

- 4 Francis Ponge a vingt-quatre ans lorsqu'il rencontre le directeur de *La Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, au début de l'année 1923 dans les locaux des éditions Gallimard grâce à l'intercession de Jean Paulhan, alors l'adjoint de Jacques Rivière, et issu, comme Ponge, d'une famille protestante nîmoise. Depuis le début des années 1920, après un échec à l'oral de l'École normale supérieure où il était resté muet (il se décrira par la suite comme étant alors « au bord de l'aphasie »), et l'abandon d'une licence de droit à peine ébauchée, le jeune Ponge est peu sorti de chez lui et cherche dans l'écriture un remède à l'échec de la parole. Son père, Armand, est à cette époque le premier lecteur de ses premiers textes : des poèmes sous influence mallarméenne, quelques tentatives ponctuelles en direction de l'unanimité, des satires « à la manière de Juvénal », qu'il a commencé à publier dans de jeunes revues comme *Le Disque vert* de Franz Hellens ou *Le Mouton blanc* de Jean Hytier... Armand Ponge meurt peu de temps après la rencontre avec Jacques Rivière. Francis Ponge entre alors dans une période de dépression qui redouble un rapport déjà problématique au langage. Cette période, qui durera jusqu'en 1926-1927, il la désignera plus tard comme celle de la « crise logique », ou « crise du logos ». La crise personnelle ouverte par la brutalité du deuil se confond alors avec l'expérimentation d'une voie poétique, vécue autant comme une nécessité que comme une impasse, où domine le sentiment d'un vacillement du pouvoir symbolique du langage. Le monde du logos est irrémédiablement coupé du monde physique qu'il ne parvient jamais à atteindre : la crise naît d'une conscience aiguë de cette coupure, comme il le formulera tout au long de son œuvre :

Ces deux mondes sont étanches, c'est-à-dire sans passage de l'un à l'autre. On ne peut pas passer.<sup>3</sup>

- 5 Habité par le sentiment de la matérialité des mots, il ne peut croire sérieusement à leur pouvoir référentiel. L'homme est trompé par ses propres mots et l'« expression » de soi ou du monde demeure une illusion à laquelle presque toute la littérature accepte de croire. À cette « duperie », fondée sur le déni, il tente d'opposer une pratique d'écriture consciente de l'échec des paroles à dire le monde et la recherche d'un langage pur, qui « fasse ce qu'il dit ». Il écrit alors des « Fables logiques », des textes où les mots parlent des mots, et à travers lesquels il dénonce le « ridicule des paroles », la « prétention » du langage à dire le monde.

Par le mot *par* commence donc ce texte  
Dont la première ligne dit la vérité  
Mais ce tain sous l'une et l'autre  
Peut-il être toléré ?<sup>4</sup>

- 6 Ce retournement ironique de l'écriture contre le langage conduit peu à peu le jeune poète à une impasse : les textes qu'il produit contre l'illusion référentielle, en se dénonçant eux-mêmes, s'épuisent dans l'in-signifiante... À l'instar de Paul Valéry<sup>5</sup>, le jeune Ponge a fait sien l'exigence mallarméenne d'une vérité du langage poétique au risque même de la possibilité d'écrire. Confronté à l'impossibilité d'« être poète » en toute innocence, il se retrouve aux confins de la stérilité. Et c'est « l'invention du parti-pris des choses » qui lui

permettra de dépasser l'aporie nominaliste, de résoudre la crise logique sans rien céder sur son exigence poétique. Les premières intuitions lui viennent au cours de l'été 1926<sup>6</sup> (« soudain, je ne sais comme, à Balleroy, au Chambon, je commençais à m'appliquer aux choses »<sup>7</sup>), mais le « parti pris » ne trouvera sa formulation théorique qu'au cours des années suivantes.

- 7 En 1948, après la parution de son premier recueil, *Le Parti pris des choses* (1942), Ponge publiera sous le titre *Proèmes* un ensemble de textes de réflexion critique ou d'expérimentation écrits pour la plupart durant les années 1920. Cette publication, voulue par le poète en dépit des réserves de Jean Paulhan, témoigne alors de sa volonté de rendre compte de cette crise des années 1920 comme fondatrice de toute son œuvre. C'est d'ailleurs sous le titre *Moments critiques* que Ponge avait d'abord songé à rassembler ces textes où se réfléchit son rapport au langage, titre qui convoquait les deux sens du mot *critiques* : le sens médical, « moment paroxystique d'une maladie » autant que le sens philosophique de l'exercice du jugement. Ainsi, contre les réserves de son mentor et éditeur, le poète revendique l'exhibition de la « crise » car elle est au cœur de sa démarche poétique : la personnalité créatrice est pour lui indissociable du regard « critique » sur sa propre activité créatrice ; renoncer à se juger en tant qu'artiste, c'est accepter d'être dupe. C'est d'ailleurs par un défi à Jean Paulhan que Ponge ouvre le recueil :

P. ne veut pas que l'auteur sorte de son livre pour aller voir comment ça fait du dehors.

Mais à quel moment sort-on ? Faut-il écrire tout ce qui est pensé à propos d'un sujet ? Ne sort-on pas déjà en faisant autre chose que de l'écriture automatique ? [...]

Non il n'y a pas de dissociation possible de la personnalité créatrice et de la personnalité critique.<sup>8</sup>

- 8 C'est précisément au même moment, dans les premiers mois de l'année 1923, qu'Antonin Artaud écrit à Jacques Rivière pour lui soumettre ses premiers poèmes : des sonnets souvent, des poèmes en vers, également sous influence mallarméenne ; lui aussi a été un moment tenté par l'unanimité. Antonin Artaud est venu de Marseille à Paris en 1920, il est acteur de théâtre, a intégré la troupe de Charles Dullin en 1921, et commence à faire du cinéma. Traité depuis son adolescence pour des troubles psychiatriques, il est déjà consommateur de drogues, abusant en particulier du laudanum, que les médecins lui prescrivent depuis plusieurs années. Quelque temps après son envoi, Artaud reçoit de Jacques Rivière une lettre de refus : « Il y a dans vos poèmes des maladresses et surtout des étrangetés déconcertantes. [...] vous n'arrivez pas en général à une unité suffisante d'impression... ». À cette critique qui l'invite à gommer ses défauts, à se normaliser, Artaud répond en revendiquant la vérité de son être : ces « maladresses », ces « étrangetés », cette absence d'« unité » sont celles de son « esprit » ; elles reflètent son incapacité à fixer sa « pensée » dans les mots ; ce que Rivière considère comme des faiblesses, c'est justement ce qui le distingue, lui, Artaud, des autres hommes, et il s'agit pour un poète de ne pas mentir.

Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée ; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. Un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots que j'ai trouvés, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée...<sup>9</sup>

- 9 Après quelques mois de silence, l'échange reprend au début de l'année 1924, Rivière tente d'abord de raisonner et de rassurer Artaud en rapportant son cas à la loi générale de l'apprentissage du métier de poète ; mais face à la revendication d'une expérience irréductible et à la force des mots qui disent l'« effondrement » de la pensée, le regard de Jacques Rivière change peu à peu, et il finit par proposer au poète de publier leur correspondance plutôt que ses poèmes. Dès lors, Artaud abandonne toute velléité d'écrire des poèmes et renonce à toute production poétique classique qui s'appliquerait à un objet extérieur, à un thème autre que lui-même. À partir de ce moment, l'œuvre « poétique » d'Artaud devient indissociable de l'expérience d'un dédoublement critique où le poète interroge ses manques, ses failles, cette « crise » de l'esprit et du langage. En septembre 1924, Artaud rencontre les surréalistes, qui, voyant en sa folie l'une des formes d'accès direct à la « surréalité », l'accueillent aussitôt dans le groupe. En quelques mois, il est propulsé à l'avant de la scène surréaliste, est même nommé « directeur de la Centrale surréaliste ». Sous la double incitation de Rivière et de Breton, Artaud développe alors cette poétique de la crise dans deux recueils de textes publiés durant l'été 1925 : *L'Ombilic des limbes* et *Le Pèse-nerfs*.

Je suis celui qui a le mieux senti le désarroi stupéfiant de sa langue dans ses relations avec la pensée.<sup>10</sup>

- 10 Toutefois le malentendu sur la nature de la révolution surréaliste en cours s'accroît au fil des ans ; dès 1926, il prend ses distances avec le groupe ; après quelques allers-retours, il en est exclu fin 1926, avec Philippe Soupault, vite rejoint par Roger Vitrac, et plus tard par Robert Desnos... Passant du Capitole surréaliste à sa roche tarpéienne, il est rangé par Breton dans le *Manifeste du Surréalisme au service de la Révolution* (1930) parmi « les pleutres, les simulateurs, les arrivistes, les faux témoins et les mouchards »... Mais ce changement de statut n'affectera pas la poétique d'Artaud qui jusqu'à sa mort poursuivra cette plongée au cœur de ses propres failles. Car contrairement à Francis Ponge dont la « méthode » du parti pris des choses marque le dépassement de la crise logique, Artaud ne sortira jamais de la « crise » : si son œuvre fascine tant, c'est sans doute parce qu'elle est tout entière consacrée à la description sous toutes ses formes de « l'état critique » du poète.

## Éléments communs aux deux expériences de la crise poétique

- 11 Assurément, il n'est pas question de confondre la nature ni le fondement de l'expérience vécue par chacun des poètes. Mais les descriptions qu'ils font de la crise dans laquelle ils plongent au cours des mêmes années 1923-1926, présentent un certain nombre de points communs notables : chez l'un ou chez l'autre, un même aveu d'inaptitude à la parole, le constat douloureux de l'insuffisance des mots, le sentiment tragique d'une « coupure » entre le sujet et son objet, la conscience aiguë d'une impuissance à surmonter cette coupure, l'impossibilité de prendre place dans un monde littéraire perçu comme un jeu de masques et de bouffons, un exercice radical de la conscience qu'ils appliquent à leur propre rapport aux mots ou à la pensée, l'expérience d'une *tabula rasa* poétique...
- 12 Lorsqu'Artaud, en pleine période surréaliste, déclare : « j'ai perdu ma langue », et qu'il adresse ses « notes » « aux confus de l'esprit, aux aphasiques par arrêt de la langue », à « tous les discrédités des mots et du verbe, les parias de la Pensée »<sup>11</sup>, il paraît *a posteriori*

moins proche des surréalistes au verbe haut, dont il est alors l'un des porte-voix, que de Francis Ponge qui dans le même temps, anonymement, déclare vouloir « donner la parole à la majorité muette à l'intérieur de tout homme étouffé par les paroles ». <sup>12</sup>

13 En dépit des conditions de leur publication – immédiate pour Artaud, différée de plusieurs dizaines d'années pour Ponge –, les ouvrages publiés par les deux poètes <sup>13</sup> qui correspondent à cette période ont une structure et une finalité similaires : ils rassemblent des textes où le poète se dédouble en critique de soi, en explorateur de ses propres limites, et résultent d'une volonté d'exhiber la crise et ses manifestations. Ils sont constitués de fragments hétéroclites : des proses brèves, des notes, des dialogues intérieurs, d'ultimes tentatives de poèmes en vers, parfois des lettres (Artaud), et surtout des observations méta-poétiques, des constats d'échec. En ce sens, ces recueils ne peuvent pas être considérés comme des arts poétiques, proclamations nécessairement positives d'une « manière » qui prend place dans la littérature, ils en sont même la négation. Fondamentalement lacunaires, ils tournent autour de l'impossibilité éthique ou psychique à faire œuvre de « poète », et doivent leur unité à la singularité de la voix qui s'y exprime.

14 Chacun à leur manière, les deux poètes y disent le sentiment d'une *inaptitude à la parole*, vécue comme une infirmité, autant que comme une différence spécifique. Être poète commence pour eux par le constat d'une incapacité à s'exprimer ; incapacité liée chez Artaud à une discordance intérieure entre le temps de la sensation et le temps de l'expression, chez Ponge au sentiment d'une impossibilité à trouver dans le « lieu commun » qu'est le langage une expression qui lui soit « propre ».

Il me manque une concordance des mots avec la minute de mes états. (Artaud) <sup>14</sup>

Je suis imbécile, par suppression de pensée, par mal-formation de pensée, je suis vacant par stupéfaction de ma langue. (Artaud) <sup>15</sup>

Mes pensées les plus chères sont étrangères au monde, si peu que je les exprime lui paraissent étranges. Mais si je les exprimais tout à fait, elles pourraient lui devenir communes. (Ponge) <sup>16</sup>

15 Ce qui est en jeu, c'est la possibilité même de « dire quelque chose » ; le langage ne fonctionne plus car il est senti comme *intransitif*. L'idée revient sans cesse dans les écrits de Francis Ponge : les mots ne sont que des sons ou des traces, des formes qui ne renvoient qu'à elles-mêmes, insignifiantes, et « l'homme est tout seul dans son île » <sup>17</sup>. Antonin Artaud exprime une idée semblable lorsque, développant le double sens du mot « terme », il se décrit dans *le Pèse-nerfs* comme « localisé » par ses « termes », perçus comme autant de « terminaisons » :

Tous les termes que je choisis pour penser sont pour moi des TERMES au sens propre du mot, de véritables terminaisons, des aboutissants de mes mentales, de tous les états que j'ai fait subir à ma pensée. Je suis vraiment LOCALISÉ par mes termes. (Artaud) <sup>18</sup>

16 Pour qui perçoit le langage comme intransitif, l'usage ordinaire du langage, celui de la communication, est fondé sur une illusion, et la littérature qui reproduit cette illusion est une vaste duperie. Car ce n'est pas l'individu qui *exprime* une pensée, c'est le langage qui *s'exprime*, et l'homme (pour Ponge) ou l'individu Artaud (pour Artaud) n'est aucunement dans ses mots. Face au défaut du langage et à toute la littérature qui s'en accommode, domine le *sentiment du dégoût* :

N'en déplaise aux paroles elles-mêmes, étant donné les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler. Un tas de vieux chiffons pas à prendre

avec des pincettes, voilà ce qu'on nous offre à remuer, à secouer, à changer de place. Dans l'espoir secret que nous nous tairons. (Ponge)<sup>19</sup>

Toute l'écriture est de la cochonnerie.

Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont des cochons. (Artaud)<sup>20</sup>

- 17 La langue – terme qui conjoint en français dans une belle ambiguïté le logos et son instrument corporel intime – n'est qu'un pot commun dans lequel la pensée commune prend forme, elle constitue ainsi le lieu même de l'aliénation : utiliser la langue de tous, c'est ne plus s'appartenir, c'est « s'aboucher » à l'insignifiance du lieu commun. Le motif de la saleté (« bouches infectes », « tas de vieux chiffons », « cochonnerie »...) pour désigner la langue « commune » dit l'impossibilité pour le sujet de trouver sa langue « propre » aux deux sens du terme<sup>21</sup>. Dès lors le *refus de composer*, le renoncement à la littérature comme exercice, l'extrême restriction des moyens d'expression, voire l'aphasie, apparaissent comme des moyens salutaires, bien que paradoxaux, de sauver quelque chose de sa propre langue :

Ne pas continuer en parlant comme tout le monde, la bouche collée contre un autre homme, à faire l'amour avec les sergents de ville.

Je veux décoller ma bouche de celle des autres hommes. (FP)<sup>22</sup>

Ce sont toujours les mêmes mots qui me servent et vraiment je n'ai pas l'air de beaucoup bouger dans ma pensée, mais j'y bouge plus que vous en réalité, barbes d'ânes, cochons pertinents, maîtres du faux verbe, trousseurs de portraits, feuilletonnistes, rez-de-chaussée, herbagistes, entomologistes, plaie de ma langue.

Je vous l'ai dit, que je n'ai plus ma langue, ce n'est pas une raison pour que vous persistiez, pour que vous vous obstiniez dans la langue. (Artaud)<sup>23</sup>

- 18 Pour les poètes épris de vérité, c'est-à-dire de nécessité, le vrai langage reste à trouver ou à construire, il n'y a pas d'« expression » possible dans le lieu commun. En l'absence de perspective ouverte vers cette construction, la recherche de la « langue propre » peut au moins passer par la « justification nihiliste de l'art » (Ponge), le discours du « pessimisme intégral » et de la « lucidité du désespoir » (Artaud). Dès lors plus d'œuvre possible, il ne reste plus que le discours de la table rase.

Je ne sais plus ce que c'est qu'une pensée [...]

Je ne connais plus que des sons dans le vent, plus une idée, plus un avis, plus une opinion.

Je ne m'occupe plus que d'imiter les façons des hommes, les façons logiques des hommes. Quand cela m'amuse, par besoin de gesticulation, par hérédité simiesque (humaine).

Je n'en crois plus un mot. (Ponge)<sup>24</sup>

Je vous l'ai dit : pas d'œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien.

Rien, sinon un beau Pèse-nerfs.

Une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit. (Artaud)<sup>25</sup>

- 19 « Pas d'esprit » pour l'un, plus de « pensée » pour l'autre, la crise logique est nécessairement une *crise de la pensée* ; l'évidence de la matérialité des mots (Ponge) ou leur inconsistance (Artaud) bloquent l'accès, naïf, à la signification (perçue par Ponge comme une « croyance » : « Je n'en crois plus un mot. »). Tous deux désignent cette conscience de la coupure comme une « maladie » (même si le mot n'a pas les mêmes connotations chez les deux poètes) qui affecte la possibilité même d'exprimer une pensée qui se dérobe.

Les mots pourrissent à l'appel inconscient du cerveau, tous les mots pour n'importe quelle opération mentale, et surtout celles qui touchent aux ressorts les plus habituels, les plus actifs de l'esprit. (Artaud)<sup>26</sup>

Chaque syllabe m'alourdit, trouble l'air, de chute en chute.

Où es-tu pur oiseau ? Je ne suis plus moi. Comme c'est mal. Je ne puis m'arrêter de parler, de descendre. O inextricable filet ! Chaque effort ajoute à ma chaîne. Tout est perdu. O ! Assez. Espaces du silence, que je remonte ! (Ponge)<sup>27</sup>

- 20 Les métaphores différent, mais les deux poètes disent l'enfermement de la pensée<sup>28</sup> derrière le filet des mots : pourrissement des mots à l'appel de la conscience chez Artaud, engluement de la conscience dans les « paroles » chez Ponge ; et le rapport des mots à la pensée est trahison pour le premier, piège pour le second.
- 21 La « crise » n'est pas seulement l'exercice d'un jugement qui *sépare*, qui divise l'artiste entre « personnalité créatrice » et « personnalité critique », elle est le produit de la conscience même de la coupure, l'expérience douloureuse de la séparation. Pour Ponge, la coupure se situe entre le monde physique et le monde du logos, entre le signe et le référent, et met en cause la possibilité de la signification. Chez Artaud, elle sépare sa propre pensée et la « vie », elle se situe entre les mots du poète et ses « états », entre « l'Esprit » qui a l'intuition de la vie (c'est-à-dire de la « réalité » profonde, affranchie des codes sociaux, voire de la matière) et les mots qui trahissent toujours cette intuition et manifestent leur impuissance à dire le réel.

Je souffre que l'Esprit ne soit pas dans la vie et que la vie ne soit pas l'Esprit [...]

Il faut en finir avec l'Esprit comme avec la littérature. Je dis que l'Esprit et la vie communiquent à tous les degrés. Je voudrais faire un Livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité. (Artaud)<sup>29</sup>

- 22 Ce rêve d'un livre qui serait une « porte ouverte » sur la « réalité » est le rêve de l'adéquation de l'expression à son objet, l'utopie poétique d'une *présentation* du monde par le moyen du langage, substituée à sa représentation. Artaud, en idéaliste volontiers mystique, cherche le modèle de l'adéquation du langage dans la prophétie, il rêve d'un mot-pépète qui pourrait sortir presque par magie de lui-même et combler tout à coup la béance du langage ; Ponge rêve lui d'un langage composé de mots surdéterminés et qui reste à construire, il trouve son modèle d'adéquation à soi du côté de la matière physique. La différence annonce déjà leurs choix futurs :

Il ne me faudrait qu'un seul mot parfois, un simple petit mot sans importance, pour être grand pour parler sur le ton des prophètes, un mot témoin, un mot précis, un mot subtil, un mot bien macéré dans ses moelles, sorti de moi, qui se tiendrait à l'extrême bout de mon être, et qui, pour tout le monde, ne serait rien. (Artaud)<sup>30</sup>

Il faut écrire de façon que chacun des mots de la phrase puisse être imprimé successivement en italiques sans ridicule (et l'on met en italiques le mot essentiel, mot pour lequel la phrase est faite) il faut que tous les mots aient cette qualité. (Ponge)<sup>31</sup>

- 23 Si le langage est incapable d'atteindre la « vie » ou le « monde », et de saisir une pensée, alors la littérature est une *comédie bouffonne*, un mensonge. C'est ce qu'Artaud répond aussi bien en 1923 à Jacques Rivière qu'en 1927 aux surréalistes qui l'ont exclu et attaqué (voir « À la grande nuit ou le bluff surréaliste », 1927) : une littérature qui masque ses échecs est une farce. À quoi bon être un artiste du langage ou même un « révolutionnaire », si c'est pour user des mêmes leurres, des mêmes mensonges, reproduire les mêmes illusions que le langage ordinaire ? C'est une semblable exigence radicale de vérité qui conduit les deux poètes à n'être que des marginaux du grand cirque littéraire. Entre les sollicitations du monde et cette conscience du mensonge social, ils ne parviennent pas à se croire eux-mêmes : se croire, c'est être dupe. Intériorisant la crise, ils se font spectateurs d'eux-mêmes, et dénoncent en eux-mêmes les jeux de masques :



Mensonge à plusieurs degrés et dont le plus apparent est la composition d'une attitude, sourire du visage répondant à un rictus extrêmement secret et durcifié de l'esprit. (Artaud)<sup>32</sup>

Nul ne peut croire non plus à l'absolu creux de chaque rôle que je joue.

Plus d'intérêt aucun, plus d'importance : tout me semble fragment de masque, fragment d'habitude, fragment du commun, nullement capital, des pelures d'aulx. (Ponge)<sup>33</sup>

- 24 Les motifs du « masque » et du « bouffon » sont certes attendus chez l'acteur Antonin Artaud, mais ils sont tout aussi présents chez le très réservé Francis Ponge, qui se représente souvent à cette époque sous les traits d'Hamlet :

Qu'il prenne le masque tragique, comique, satirique, lyrique, etc. le poète n'est qu'un bouffon, il joue un rôle. (Ponge)<sup>34</sup>

- 25 La « lucidité du désespoir » (Artaud) ou le « refus d'être dupe » (Ponge) auraient pu les conduire naturellement au silence et au retrait. Pourtant, au-delà des infirmités, de l'impossibilité de « dire » quelque chose, en dépit du sentiment des masques et de l'inauthentique, quand tout vacille au point de mettre en cause leur appartenance au monde, il reste à Ponge, comme à Artaud, une évidence, un impératif catégorique : le *refus résolu du silence*, la nécessité d'écrire « à tout prix » ; il faut écrire malgré tout, ne serait-ce que contre « l'imparfait du langage » (FP).

Vous me direz : pour donner un avis sur des questions semblables, il faudrait une autre cohésion mentale et une autre pénétration. Eh bien ! c'est ma faiblesse à moi et mon absurdité de vouloir écrire à tout prix, et m'exprimer. (Artaud)<sup>35</sup>

Quelconque de ma part, la parole me garde mieux que le silence. Ma tête de mort paraîtra dupe de son expression. Cela n'arrivait pas à Yorick quand il parlait. (Ponge)<sup>36</sup>

- 26 Si Artaud présente cette nécessité comme une « faiblesse » ou une « absurdité » irrépressible qui engage l'être du poète, Ponge-Hamlet l'inscrit clairement dans l'alternative « vivre ou mourir » : si les vivants sont les dupes de leur expression, pour les morts c'est encore pire, car ils n'ont même plus, comme les vivants, la possibilité de l'ironie. Entre le refus de se taire tant que l'on est vivant – ou pour se prouver qu'on l'est (Artaud) – et la conscience aiguë de la faillite de la langue<sup>37</sup>, les deux poètes cherchent le chemin, étroit, d'une éthique de l'écriture.

## Sortir de la crise ?

- 27 Au cours de l'année 1924, chacun de son côté, Ponge et Artaud renoncent aux formes poétiques préétablies : plus de vers, de sonnets, d'alexandrins, ni même de vers libres au sens des symbolistes, plus de textes à thèmes. L'exigence de vérité en matière de langage dénonce toute forme préétablie comme un des faux-semblants de la littérature. Durant la période qui suit, tous deux écrivent des textes en prose où ils prennent pour objet cette conscience du « défaut », et pour le propos du dire l'impossibilité de dire. Les textes du *Pèse-nerfs* et de *L'Ombilic des limbes*, comme ceux que Ponge écrit à la même époque, reflètent la même interrogation sur la possibilité de faire une œuvre : comment exister littérairement quand la *tabula rasa* affecte les fondements même du langage ? comment faire une œuvre « nécessaire » ? comment écrire sans renoncer aux exigences de vérité qu'impose la conscience de ses limites ? À ces questions, les deux poètes vont apporter des réponses radicalement différentes.

28 « Ma déraison lucide ne redoute pas le Chaos »<sup>38</sup> déclarait Artaud en 1925, annonçant de manière prophétique le chemin qui allait être le sien. De son côté, Ponge, à la même époque, formulait en termes de méthode à la fois ce qui le rapproche d'Artaud et ce qui l'en distingue :

Le plus grand artiste est celui qui arrête sa manie critique le plus tard, le plus loin sur le chemin de la folie [ou du silence/sommeil] (où toutes les raisons sont confondues, sicut in vitam).<sup>39</sup>

29 « Pour se tendre, l'esprit a besoin d'une borne et que vienne sur son chemin la bienheureuse opacité de l'expérience. Le seul remède à la folie, c'est l'innocence des faits »<sup>40</sup>. Tel est le conseil prodigué – un peu hâtivement, il le reconnaîtra par la suite – par Jacques Rivière à Antonin Artaud au début de leur échange en 1923. Ce conseil qu'Artaud écarte immédiatement comme un contre-sens sur la nature de son mal, c'est en réalité Francis Ponge qui le mettra en application quatre ans plus tard.

30 Ami intime de Paulhan dès 1924, Ponge a lu sans aucun doute les lettres de Rivière, publiées avec celles d'Artaud dans la NRF, n° 132, en septembre 1924 sous le titre *Une correspondance*. Dans quelle mesure ces conseils ont-ils joué, consciemment ou non, un rôle dans « l'invention du Parti-pris » ? Il est impossible de le savoir. Toujours est-il que c'est en effet par une plongée dans « l'innocence des faits », ou plutôt en termes pongiens « l'innocence des choses », l'absolue résistance que le « monde muet » dans son « opacité » oppose aux paroles, que Ponge trouve le moyen de briser le miroir d'un langage autoréférentiel dans lequel il s'absorbe depuis plusieurs années.

Longtemps je me posai les questions les plus difficiles. Je m'applique à présent aux choses les plus simples.

Il s'agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n'ai pas réussi à parler moi-même, c'est-à-dire à me justifier moi-même par définitions et par proverbes. (Ponge)<sup>41</sup>

31 Semblable à la bougie, le poète de la crise logique « se noie dans son aliment ». Pour s'arracher à ce tropisme logique qui conduit à l'aphasie, Ponge découvre qu'il peut prendre appui sur les « choses ». Dans leur silence, elles lui apparaissent peu à peu comme le moyen d'une triangulation salutaire, l'échappatoire à la folie du miroir : le « monde muet » lave l'esprit du « casse-tête métaphysique ». Pour cela, il faut, sans illusion de jamais les atteindre, se tourner vers les choses, explorer les vertus de la contemplation sans pour autant perdre de vue le « compte-tenu des mots ». Ainsi, alors que la conscience de la matérialité des mots – qui est aussi celle du défaut ontologique du langage (il ne coïncidera jamais avec le monde) – était devenue durant la crise logique une force inhibitrice<sup>42</sup>, elle est retournée en force créatrice dès que le parti est pris par le poète d'appliquer son attention aux choses. Mais choses et mots doivent être ici entendus dans leur double nature, car ce qui rend possible la « résolution du parti-pris », c'est l'inclusion réciproque du monde logique et du monde physique :

En somme, les choses sont, déjà, autant mots que choses et, réciproquement, les mots sont autant choses que mots. (...) il s'agit de les faire rentrer l'un dans l'autre : de n'y voir plus double... (Ponge)<sup>43</sup>

32 Le « Parti pris » naît de l'exploration des ressources de cette réciprocité<sup>44</sup> ; d'où la création des textes du *Parti-pris des choses*, de *Pièces*, qui sont des « textes-objets ». Il s'agit non pas de *dire* le monde physique (c'est illusoire) mais de le « reconstruire logiquement » : les textes de Ponge ne disent pas l'être du cageot, de l'huître, du pré, etc., ce sont de nouveaux objets qui se proposent comme des « équivalents logiques » de l'objet décrit, des « complexes de qualités » ; « l'épaisseur sémantique » et les qualités formelles

de l'objet-texte occupant dans le monde du logos la même place que les propriétés matérielles de l'objet dans le monde physique. Le parti-pris est ainsi avant tout une « résolution » au double sens du terme : une décision de parler malgré tout et un moyen de résoudre la contradiction entre la nécessité de parler à tout prix (contre le silence) et la conscience de l'impossibilité d'atteindre le monde par la parole. Et cette résolution est nécessairement jubilatoire :

Réaliser l'amour physique (l'accouplement à nouveau) des mots et des choses, telle sera notre jouissance, notre réjouissance. (Ponge)<sup>45</sup>

33 Cette pratique critique d'une écriture en tous points consciente d'elle-même prendra quelques années plus tard le nom d'« objeu », lequel, lorsqu'il « fonctionne », conduit à ce bonheur d'expression que Ponge, sur le même modèle, nommera l'« objoie ». Son œuvre est en effet habitée par la jubilation de celui qui après avoir longtemps erré au bord du gouffre a trouvé le moyen de sauter par-dessus, et puise dans ce dépassement du vertige des « Raisons de vivre heureux ». Par la suite, parce que les choses sont des « pré-textes » que le texte n'atteindra jamais, Ponge renoncera aux formes brèves et achevées du *Parti-pris des choses* pour proposer des états successifs du texte condamné par nature à « l'inachèvement perpétuel », intégrant la perspective critique en « actes »<sup>46</sup>. Il inventera alors une nouvelle forme poétique, de nature rhapsodique, où chaque reprise du thème manifeste la « rage de l'expression », une tension asymptotique vers l'objet à jamais inaccessible ; ce sera « Le Carnet du Bois de pins » et non plus « Le Bois de pins », « La Crevette dans tous ses états » et non « La Crevette, « La Fabrique du Pré », et plus « Le Pré », etc.<sup>47</sup>

34 Pour Artaud, les effets de la crise ont été à la fois immédiats et en quelque sorte définitifs. La correspondance avec Jacques Rivière semble fonctionner comme un révélateur ; prenant acte des « défauts » de sa poétique, et de sa singularité dans le regard de l'autre, puisqu'il lui est impossible d'appliquer sa pensée à un objet sans la perdre, et que paradoxalement il intéresse plus son lecteur (Rivière, et au-delà tous les autres) par l'exposé de ses manques que par ses poèmes, il fera de son impuissance à faire une « œuvre » formelle et cohérente l'axe même de son œuvre, et de sa « personnalité critique » son unique objet poétique. Il sera le poète du manque et de la séparation de soi-même :

Je suis témoin, je suis le seul témoin de moi-même. (Artaud)<sup>48</sup>

35 La publication d'*Une correspondance*, vite suivie de *L'Ombilic des limbes*, puis du *Pèse-nerfs*, marque assurément le moment de « l'invention » d'Antonin Artaud : pour ne pas rester le spectateur désespéré de la faillite de sa propre pensée, il a choisi d'en être l'acteur, le chantre et le critique, échappant au risque de la crise (ne pas faire d'œuvre) par l'exploration de la crise... Ce chemin ouvert, il le suivra jusqu'à sa mort, tout au long d'une œuvre en tous sens *critique*, c'est-à-dire à la fois paroxystique, méta-poétique et consciente d'elle. Qu'elle prenne la forme de textes libres, de correspondances, de manifestes, d'essais sur le théâtre ou la littérature, l'œuvre d'Artaud est tout entière l'autobiographie d'une pensée en crise. Puisque la rupture intérieure est indépassable, il s'agit de faire coïncider l'être poète et la vie de l'homme, l'art et la vie. C'est ainsi qu'Artaud a fait une œuvre *de chair* : en elle, se confondent le corps souffrant de l'artiste et la parole poétique :

Si je suis poète ou acteur ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre. Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi, mais

pour sentir des corps d'hommes et de femmes, je dis des corps, trembler et vibrer à l'unisson du mien ...<sup>49</sup>

- 36 En s'inventant dans l'écriture, Artaud s'est fait lui-même le créateur du mythe Artaud. Et la construction de ce mythe n'est pas dissociable de son expérience de la coupure, que la clinique désigne comme schizophrénique. Artaud le formule clairement dès 1924, dans « Paul les oiseaux », ce texte publié ensuite dans *L'Ombilic des limbes* et qui fait partie de la 2<sup>e</sup> livraison qu'il adresse à Jacques Rivière, après avoir renoncé définitivement à ses premiers poèmes. Comme plus tard Héliogabale ou Van Gogh, Paolo Uccello est évidemment un avatar d'Artaud lui-même :

Il est tantôt le contenant tantôt le contenu. Il est ACTUEL, je veux dire actuel à nous, hommes de 1924, et il est lui-même. Il est Paolo Uccello, et il est son mythe, et il se fait PAUL LES OISEAUX. (Artaud)<sup>50</sup>

- 37 Si tant de ses contemporains se sont interrogés sur la part que l'acteur Artaud prenait dans la folie Artaud, si certains (dont Ponge) ont eu parfois, avant son internement en 1937, le sentiment qu'Artaud « jouait » sa folie autant qu'il la vivait, c'est probablement parce que c'était aussi le cas : non parce que chez lui la folie était feinte mais parce qu'elle était à la fois vécue et jouée, ou plutôt faudrait-il dire : « présentée ». Cette entreprise de fusion à haut-degré d'une crise vécue intérieurement et d'une écriture qui l'exhibe est sans doute ce qui fait désormais d'Antonin Artaud, dans l'imaginaire collectif, une sorte de saint poétique, ainsi que l'a noté Michel Foucault.

L'œuvre d'Artaud éprouve dans la folie sa propre absence, mais cette épreuve, le courage recommencé de cette épreuve, tous ces mots jetés contre une absence fondamentale de langage, tout cet espace de souffrance physique et de terreur qui entoure le vide ou plutôt coïncide avec lui, voilà l'œuvre elle-même : l'escarpement sur le gouffre de l'absence d'œuvre.<sup>51</sup>

- 38 Aux origines de l'« invention » littéraire d'Antonin Artaud et de Francis Ponge, il y a donc deux expériences intimes et strictement contemporaines de cette « crise du langage » qui selon George Steiner<sup>52</sup> caractérise la modernité au début du XX<sup>e</sup> siècle. De cette crise, qui est aussi celle de la rationalité, sont nées deux œuvres poétiques aussi exemplairement radicales qu'antithétiques dans l'histoire littéraire du XX<sup>e</sup> siècle.
- 39 Quelque trente ans après sa crise logique, Ponge écrivait dans *Pour un Malherbe* : « Il ne faut cesser de s'enfoncer dans sa nuit, c'est alors que brusquement la lumière se fait »<sup>53</sup>. La méthode ainsi formulée vaut autant pour Francis Ponge lui-même que pour Artaud : tous deux ont eu le courage de « s'enfoncer dans (leur) nuit » ; à ceci près, que ce dernier a trouvé son chemin en faisant coïncider la « lumière » avec sa propre nuit.
- 40 Pour chacun des deux poètes, la crise des années 1923-1926 a donc été le germe de l'œuvre à venir ; le moment où une direction définitive a été prise et où chacun a trouvé sa forme propre. Pour l'un, ce fut la *forme-objet*, d'abord close puis ouverte, perpétuellement remise en chantier, où le poète soumet la matière verbale au travail de la « Raison à plus haut prix », reconstruisant ainsi un langage en tous points « nécessaire ». Pour l'autre, ce fut la *forme-cris*, immédiate et sans cesse réitérée, le produit éruptif et douloureux d'une dé-raison lucide, où les mots, désormais indissociables du corps du poète, manifestent la combustion de l'être.

## NOTES

1. Même si *Le Parti-pris des choses* (1942), remarqué par quelques « grands » lecteurs de l'époque (Sartre, Camus, Blanchot...), a fait connaître Francis Ponge hors des cercles d'initiés, il ne rencontrera vraiment la notoriété qu'au cours des années 1960, avec la revendication de son héritage par le groupe Tel Quel.
2. Dans son *Francis Ponge* (Paris, Seuil, 1988), J.-M. Gleize regroupe les deux poètes avec un troisième, Henri Michaux, car tous trois ont publié leur premier recueil entre 1925 et 1927 dans la collection « Une œuvre, un portrait » créée par Jacques Rivière pour « promouvoir de jeunes auteurs ». Il souligne la marginalité des trois poètes qu'il définit comme « trois aphasies surmontées » (p. 31). Notre propos ne part pas de ce regroupement thématique, mais, au-delà d'une passion personnelle ancienne pour Artaud et pour Ponge, d'une interrogation sur la dialectique du contraire et du semblable chez ces deux poètes contemporains en opposition polaire. Dans cette perspective, et bien qu'il ait lui aussi fait l'expérience de la « crise du langage », Michaux, finalement moins éloigné d'Artaud que de Ponge, trouve difficilement place.
3. F. Ponge, « Pratique de la littérature » (1956), *Le Grand Recueil* [Paris, 1961], dans *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 678.
4. F. Ponge, « Fable », *Proèmes* [Paris, 1948], dans *Œuvres complètes*, vol. I, cit. p. 176.
5. Comme Valéry, dont il admire *Une soirée avec M. Teste*, Ponge se reconnaît dès ses premiers textes comme un disciple de Mallarmé, mais il conteste la captation d'héritage qu'a opéré ce « disciple soufflé de verre », lui reprochant de s'intéresser aux idées plus qu'aux mots : « A brandir Mallarmé, le premier qui se brise est un disciple soufflé de verre » (Ibid. p. 182).
6. La datation de cet épisode a été établie par B. Beugnot et B. Veck dans l'édition de la Pléiade : voir « Chronologie », p. LIX et note 28 p. 1693.
7. F. Ponge, « Première et seconde méditations nocturnes », *Nouveau nouveau recueil II* [Paris, 1992], dans *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1189.
8. F. Ponge, « Natre piscem doces » (1924), *Proèmes*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 165.
9. A. Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière* [Paris, 1925], dans *Artaud Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 72.
10. A. Artaud, *Le Pèse-nerfs* [Paris, 1925], dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 164.
11. A. Artaud, « L'activité du bureau de recherches surréalistes » (1925), *Textes surréalistes* [Paris, 1968], dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 147.
12. F. Ponge, « Le poète », *Pratiques d'écriture* [Hermann, Paris, 1984], dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1011.
13. Pour Artaud : *L'Ombilic des limbes*, *le Pèse-nerfs*, auxquels on peut adjoindre les *Textes surréalistes* ; pour Ponge : *Proèmes*, *Pratiques d'écriture*, sans compter d'autres textes métapoétiques disséminés dans *Lyres*, *Le Nouveau recueil*, et même *Le Nouveau nouveau recueil*...
14. A. Artaud, *Le Pèse-nerfs*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 164.
15. Ibid., p. 163.
16. F. Ponge, « Drame de l'expression » (1926), *Proèmes*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 175.
17. F. Ponge, « La dérive du sage » (1925), *Proèmes*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, cit. p. 183.
18. A. Artaud, *Le Pèse-nerfs*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 163.
19. F. Ponge, « Des raisons d'écrire », *Proèmes*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 196.
20. A. Artaud, *Le Pèse-nerfs*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 165.
21. Sur ce point, le rapprochement entre les deux poètes a été souligné par B. Veck et J.-M. Gleize dès leur premier ouvrage commun, *Introduction à Francis Ponge* (1979) : « Ponge évacue ici une

première illusion : celle de l'expression spontanée ; lorsque je crois m'exprimer, ce sont « les paroles » qui s'expriment et m'expriment (et m'oppriment) ; c'est d'une autre façon ce que crie Artaud (« on m'a volé ma langue »). » (J.-M. Gleize et B. Veck, *Introduction à Francis Ponge*, Paris, Larousse, « Textes pour aujourd'hui », 1979)

22. F. Ponge, « Le poète », *Pratiques d'écriture*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1011.
23. A. Artaud, *Le Pèse-nerfs*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 165.
24. F. Ponge, « Je ne sais plus... » (1924), *Pratiques d'écriture*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1028.
25. A. Artaud, *Le Pèse-nerfs*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 165.
26. A. Artaud, *L'Ombilic des Limbes* [Paris, 1925], dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 110.
27. F. Ponge, « L'aigle commun » (1923), *Proèmes*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 179.
28. Le mot « pensée » est à prendre ici au sens d'activité « intérieure » du sujet qui cherche à s'exprimer, et non au sens d'idéologie ; c'est dans ce second sens que Ponge, plus tard, exprimera son « dégoût des idées » (« A bas donc la pensée ! ») ou sa méfiance à l'égard des ouvrages « volumenplusieurstomineux » (Ibid., p. 215)
29. A. Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 105.
30. A. Artaud, *Le Pèse-nerfs*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 161.
31. F. Ponge, « Baudelaire » (1923), *Pratiques d'écriture*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1042.
32. A. Artaud, « Lettre à Anaïs Nin, 6 mai 1933 (?) », dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 391.
33. F. Ponge, « Fragments de masque » (1924), *Proèmes*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 189.
34. F. Ponge, « Une conception du poète » (vers 1924), *Pratiques d'écriture*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1012.
35. A. Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 72.
36. F. Ponge, « Excusez cette apparence de défaut... », *Douze petits écrits* [Paris, 1926], dans *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 3.
37. « C'est la conscience qui fait la vérité » (A. Artaud, « Une prose pour l'homme au crâne de citron », *Textes autour du théâtre et du cinéma* [Paris, 1961], dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 89).
38. A. Artaud, « Manifeste en langage clair » (1925), *Textes surréalistes*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 148
39. F. Ponge, « Le plus grand artiste... », *Pratiques d'écriture*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1040.
40. A. Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 75.
41. F. Ponge, « Introduction au Parti pris des choses » (1928), *Pratiques d'écriture*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1032.
42. Voir l'analyse rétrospective de Francis Ponge sur cette période dans « Première et seconde méditations nocturnes » (1944) : « Le compte-tenu ou compte-rendu des mots battait alors son plein. Je ne considérais que les Mots et n'écrivais à la suite de l'un d'eux que ce qui pouvait se composer avec sa racine, etc. D'où l'inhibition presque totale à parler. Une exigence de correction absolue en profondeur aboutissait au silence. / J'envisageais exagérément les paroles » (*Nouveau nouveau recueil*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1188).
43. F. Ponge, *La Fabrique du Pré* [Genève, 1971], dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 431.
44. Cf. E. Pellet, « La morale et la rhétorique – De la réciprocité », dans *Europe*, « Francis Ponge », 755, 1992, p. 55-63.
45. F. Ponge, *La Fabrique du Pré*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 432.
46. Cf. J.-M. Gleize & B. Veck, *Francis Ponge Actes ou Textes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.
47. Cf. B. Beugnot : « La poésie ne fait donc qu'un avec la poétique, double voie pour élaborer des réponses aux dilemmes, difficultés ou impasses initiales, solution des paradoxes, manière d'assumer les divorces pressentis sans renoncer à écrire, d'exorciser le démon de l'aphasie. » (B. Beugnot, *Poétique de Francis Ponge, Le palais diaphane*, Paris, PUF, 1990, p. 38).

48. A. Artaud, *Le Pèse-nerfs*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 161.
49. A. Artaud, Lettre à Henri Parisot du 6 octobre 1945, *Lettres de Rodez* [Paris, 1946], dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 1019.
50. A. Artaud, « Paul les oiseaux ou La Place de l'Amour » (1924), *Textes autour du théâtre et du cinéma*, dans *Artaud Œuvres*, cit., p. 85.
51. M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'âge classique* [Paris, 1961], Paris, Gallimard, 1972, p. 662.
52. G. Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, tr. fr. M. R. de Pauw, Paris, Gallimard, « Nrf Essais », 1991.
53. F. Ponge, *Pour un Malherbe* [Paris, 1965], dans *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 49.

## RÉSUMÉS

Francis Ponge et Antonin Artaud incarnent deux pôles de la modernité poétique au XX<sup>e</sup> siècle ; tout semble les opposer : rapport à la subjectivité, pratique poétique, rapport au monde... Pourtant durant la même période et face aux mêmes interlocuteurs (Jacques Rivière, puis Jean Paulhan), ils ont vécu une "crise" poétique autant que personnelle - « crise logique » selon Ponge -, qu'ils formulent alors dans des termes parfois très proches. Ce qui se joue dans les deux cas est le rapport à la langue et l'exigence de "vérité". Partant de la nature oxymorique de l'association Ponge-Artaud, l'article explore les éléments communs aux deux poètes (motifs, images, genres de textes...) dans leur formulation de cette « crise du langage » qui pour G. Steiner a caractérisé le début du XX<sup>e</sup> siècle. L'analyse s'appuie essentiellement sur les textes des deux poètes écrits durant la période 1923-1926. Leur manière d'intégrer la crise dans leur œuvre, leur façon d'en sortir - ou non - par l'invention de nouvelles formes, conditionneront, à partir de ce fonds commun, deux chemins poétiques aussi radicalement originaux qu'antithétiques.

## INDEX

**Mots-clés :** Ponge (Francis), Artaud (Antonin), poésie française du XX<sup>e</sup> siècle, crise logique, crise poétique, aphasie, Rivière (Jacques), Paulhan (Jean), surréalisme, Nouvelle Revue Française