

BERNARD BEUGNOT

Université de Montréal

Ponge à l'ombre de Mallarmé
Variations sur Claudel et Mallarmé

Je me proclame disciple de Mallarmé.

Lettre inédite à Gabriel Audisio, 25 janvier 1922

Si les *Wahlverwandschaften* (Goethe), les affinités électives, définissent à merveille l'amitié vécue d'un Montaigne et d'un La Boétie, elles s'appliquent aussi bien d'écrivain à écrivain, rencontre de deux esprits ou de deux œuvres qui s'apparient ou s'épousent dans la proximité ou la fracture temporelles. Les exemples sont légion, chacun avec son registre propre, imprégnation, « innutrition », disait-on au XVI^e siècle, voire relation polémique de séduction / répulsion : Pascal et Montaigne, Voltaire et Pascal, Nerval et le second *Faust* de Goethe, Baudelaire et Gautier ou Poe.

La littérature du premier XX^e siècle entretient avec l'œuvre de Mallarmé un rapport qui n'est pas de simple admiration, mais d'assimilation d'une leçon, d'un modèle qui se réincarnent dans des esprits autres et des univers littéraires nouveaux pour y faire souche et y trouver reviviscence. Phénomène de reconnaissance au double sens de gratitude pour une innovation qui fait date et de prise de conscience, grâce à cette médiation, de sa propre quête et de ses latences expressives. Écoutons trois voix indépendantes, mais de même ton :

« Je ne puis parler de Rimbaud avec sang-froid [...]. Je me sens par l'esprit et les instincts poétiques lié à lui par

des communications si secrètes et si intimes qu'il me semble faire partie de moi-même » (Claudé, Lettre à Pottecher).

« Mallarmé a joué sans le savoir un si grand rôle dans mon histoire intérieure, modifié par son existence tant d'évaluations en moi [...] que je ne sais enfin démêler ce qu'il fut de ce qu'il me fut » (Valéry, *Lettre sur Mallarmé*, 1927).

« Je ne considère pas que [...] Mallarmé me précède, avec [sa] leçon. Mais plutôt je [lui] reconnais à l'intérieur de moi une place » (Ponge, « Le Parnasse » (1928), *Proèmes*¹).

Il faudrait ici concevoir un dialogue à deux voix qui, par canon, répons et variations, avec en basse continue celle de Jean-Claude Morisot², rendrait musicalement compte, sans pesanteur, de ces relations complexes où l'harmonie côtoie la dissonance, où la dette explicite voisine avec des convergences qui n'excluent pas le hasard. Faute d'aptitude pour ce faire, nous suivrons la démarche prosaïque et contrainte d'un rapide état de question pour susciter le désir d'une étude ample, exhaustive qui trouverait dans le beau livre de Morisot plus que des inspirations, un modèle et un cadre.

Derrière la fascination, trait d'époque caractéristique de toute cette génération, se dissimule, entre Ponge et Mallarmé, une rencontre qui est de l'ordre de l'intime et de la révélation de soi : « renouer la tradition à des souhaits précurseurs » (Mallarmé, *La musique et les lettres*, 1895), formule que paraphrase et confirme le dossier de 1926 : « Au même titre qu'eux [mes manuscrits] il est du passé et me sert pour l'avenir³ ». Le rapport à Malherbe sera de la même eau : « Notre imprégnation, notre besoin de satisfaire notre désir de poème sur une donnée d'imprégnation ancienne et profonde. Nous satisfaisons ainsi notre besoin d'expression, avec tout l'arbitraire que cela comporte⁴ ».

*Ce que le lecteur cherche en son « intercesseur »,
le plus souvent il l'avait déjà trouvé (JCM, 34) [...]
paysage de ses possibles qui tournait, se précisait,
proliférait (JCM, 60)*

Aujourd'hui tout n'est plus à dire, comme je pouvais l'écrire en 1990⁵. Mais non sans paradoxe, dans les foisonnantes études pongiennes⁶, ce chantier — inventaire de citations et d'emprunts, de traces et d'échos —, n'a été que récemment ouvert même si la filiation a depuis longtemps statut de lieu commun critique, en fait dès les années vingt dans des correspondances amicales. Son ami Jean Hytier, directeur du *Mouton blanc*, écrit à Ponge le 2 février 1922 : « On voit que tu as lu Mallarmé [...]. Tu t'amuses encore à faire l'obscur ». Et, le 25 janvier, Ponge avait répondu à son ami Gabriel Audisio :

Merci de ta franche critique de mes poèmes. Il est exact que Mallarmé m'a produit une grosse impression et qu'on doit retrouver son influence dans mes poèmes. Je ne désavoue pas du tout cette alliance au contraire [...] et je prétends, mon cher, contre toi, que cette poésie mallarméenne ne fut pas seulement une « splendide expérience », mais qu'elle est et restera le point de départ d'une nouvelle poésie (classique si l'on veut) plus objective et de forme moins éloquente et plus épurée [lecture douteuse] que le romantisme et le symbolisme [...]. Je prétends que la poésie mallarméenne est musicale et se rapproche de Ravel, Florent Schmitt, Dukas, Honneger⁷.

*Ce n'est pas un champ de similitudes qu'il faut explorer,
mais un système de transformations (JCM, 28)*

Uniques dans l'œuvre, les « Notes d'un poème » (1926)⁸ présentent un caractère fondateur. Leur apport proprement critique est mince, car il ne s'agit pas d'une lecture de la poésie ou de la poétique mallarméennes, mais d'une appropriation à l'intérieur d'un projet poétique personnel. Au cœur même de l'acte d'allégeance,

s'exprime une volonté d'indépendance. « Je parle de la leçon, de la vertu de Mallarmé », « J'y cherche à la fois l'exemple moral, la leçon, les raisons qui me feront vivre, le jugement et l'amour » (dossier). « Plan de bataille » selon G. Farasse, arme qui légitime sa voix en se disant oui à lui-même selon M. Robillard, l'hommage n'est pas seulement un texte d'éloge, mais devient un « outil » ; il installe, de manière fragmentée et éclatée, à l'aube de la carrière une représentation historique, par exemple l'opposition du cristal au « disciple soufflé de verre » que serait Paul Valéry, d'une révolution du langage à une poésie de l'idée, et une figuration qui perdurera sur le plan imaginaire. Les vestiges en seront perceptibles çà et là, à la fois dans des textes imprimés et dans des pages inédites, jusqu'au *Pour un Malherbe* (1965) sans jamais prêter à un texte élaboré, comme si le rapport intellectuel ou critique avait moins de poids qu'un lien de sensibilité poétique : ces notes rendent moins insolite le fait que le premier recueil paru la même année, les *Douze petits écrits*, soit par son hermétisme, par ses thèmes aussi (Hamlet, le jour et la nuit, le théâtre) d'une facture si proche du poète de la rue de Rome : « Son vrai modèle poétique, dès cette époque, c'est Mallarmé. Moins celui des grands poèmes du *Parnasse contemporain*, ou des sonnets les plus ambitieux, que celui des *Chansons bas*, tout aussi subtil, mais plus proche de la réalité familière et sociale » (Michel Collot)⁹. Au point que Ponge lui-même jugera l'une de ses pièces, « Strophe » (1928)¹⁰, « trop école de Mallarmé ». En 1941, il lit la *Vie de Mallarmé* que vient de publier Henri Mondor et s'en inspire. Dans les années cinquante, il rouvre l'œuvre qu'il n'a sans doute jamais fermée et il en subsiste un nouveau dossier de notes constituées pour l'essentiel d'un florilège. Mais il n'y a pas à suivre une chronologie qui détaillerait des moments plus mallarméens que d'autres ou des visions successives ; la présence mallarméenne est une constante dont il convient plutôt de détailler les registres.

Les inspirations, de tous ordres, attendent encore un inventaire systématique : lexique où s'exprime la familiarité, mais qui déplacé et recontextualisé, se découvre un nouvel horizon sémantique, réceptacle d'une sensibilité enrichie et prolongée par la greffe ; torsion syntaxique et images (chassis vitreux, bibelot, lustre) qui font de *La crevette dans tous ses états* un objet quasi mallarméen (G. Farasse) ; citations explicites, ou plus encore et plus souvent, masquées qui apparentent le texte allusif ou d'emprunt à un brouillon à corriger (M. Robillard), et dont l'inexactitude, effet possible parfois d'une mémoire défaillante, signe davantage l'intervention volontaire qui transforme et adapte, signe tangible d'une activité réécrivante.

« Dans l'enveloppe sonore du mot, il y a donc une essence réelle », cette notation accompagnée d'un renvoi à l'une des « Fables logiques¹¹ » précède la transcription d'une phrase des *Mots anglais* : « se rapprochant de l'organisme dépositaire de la vie, le mot présente dans ses voyelles et ses consonnes comme une chair ». Ponge porte en effet très tôt une vive attention au matériau textuel, à la réalité physique des mots, à la typographie pour laquelle il se montre extrêmement tatillon, à la pratique de la page et à son occupation. Il est un vigilant et redoutable correcteur d'épreuves et *La Rage de l'expression* (1952) qui fait entrer dans l'atelier scriptural révèle la multiplicité des tentatives de mise en page pour un même fragment textuel. Cette « ouverture à la matérialité des signes » (G. Farasse), ce que Jean-Luc Steinmetz de son côté, à propos du *Savon*, qualifie même de vénération très matérialiste pour « le livre instrument spirituel », de prise en compte maniaque de la surface imprimée, ne sont pas étrangers à la fréquentation de Mallarmé, en particulier de cet « ouvrage extraordinaire » (P. Valéry), disons plutôt révolutionnaire, qu'est *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Il ne s'agit plus de mimer l'objet par un effet calligrammatique que connaissait déjà le xvi^e siècle avant

Apollinaire et auquel Ponge recourt en diverses occasions¹², mais d'une véritable « constellation » (lettre de Mallarmé à Gide) créée par la variabilité des espaces blancs entre les signes typographiques, quête du dynamisme qu'engendre leur rapport, recherche d'un rythme : « invention de caractères, de format, illustrations, le papier d'une époque présenté au chef-d'œuvre constitue un apport propre » (*La musique et les lettres*). Aux yeux de Raymond Jean, les références au *Coup de dés* et aux *Divagations* sont pour Ponge une manière de réfuter le Mallarmé baudelairien et le Mallarmé du bibelot. Tout ce travail conduit au phénomène du texte visuel qui marque la modernité littéraire, estompant les frontières entre les arts. C'est ainsi que Ponge trouve sa place dans une exposition organisée sous ce titre à Stuttgart en 1958 par un esthéticien allemand, Max Bense¹³.

Bien que les rares textes de versification traditionnelle remontent pour la plupart à la jeunesse, la métrique pongienne (résurgences du vers, rythmes, prosodie) attend encore une étude dont Jean-Marie Gleize a en pionnier posé les jalons. Mallarmé ne saurait en être exclu : après 1952, lors de ses relectures, Ponge prend des notes sur *Crise de vers* (1886-1896 : « un jeu, séduisant, se mène, avec les fragments, de l'ancien vers reconnaissable ») et *Quant au livre* (1895), qualifiant la poésie de Mallarmé de « conquête du précis sur le vague oratoire », comme s'il y découvrirait la sanction rétrospective, l'approbation dont avaient besoin ses jeux avec la métrique. Nombreuses sont les réflexions de Mallarmé sur la fécondité littéraire de ces mètres implicites : « vers rompu jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées : selon un thyrsé plus complexe » (*La musique et les lettres*) ; « toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification » (*Sur l'évolution littéraire*, 1891).

Restent bien des préoccupations ou thèmes communs qui invitent à un appariement : défense du statut de l'écrivain moderne où Mallarmé ouvre un combat que Ponge a

pratiquement poursuivi pendant toute sa carrière ; rhétorique nouvelle pour arracher la poésie à l'éloquence, c'est-à-dire à une tradition romantique : « L'œuvre de Mallarmé prouve la possibilité d'une rhétorique par poète. Le poète doit mutiler sa pensée jusqu'à sa rhétorique » (dossier 1926)¹⁴ ; familier urbain ; cosmologie. Sur ce dernier point, Ponge mobilise explicitement un vocabulaire enté sur l'azur, la considération, l'orage, la constellation ; ainsi lorsqu'en 1967 il reçoit commande d'un texte de présentation pour les Nuits de la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence, il escamote presque le programme pour accueillir la nuit sous les arbres, ironique tel l'azur mallarméen, et se livrer à une méditation métaphysique sur l'univers¹⁵. Mais c'est aussi le clown ou le bouffon plantés en figure allégorique de l'acte poétique (« La danseuse », « Le gymnaste »), suite d'une longue lignée poétique de Gautier à Banville et Mallarmé (« Une conception du poète » ; « Le pitre châtié »)¹⁶ ; elle trouve surtout sa caution, M. Robillard le marque avec force, dans le personnage shakespearien de l'« emblématique Hamlet » : « souverain plastique et mental de l'art », « Hamlet extériorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte, son nom même affiché exerce sur moi, sur toi qui le lis, une fascination, parente de l'angoisse » (1886). De là sourd l'écriture pongienne partagée entre tragédie et parodie, entre le tollé nocturne de « La Mounine » et le *Savon-momon* (« danse exécutée par des masques »).

Le support de ces parentés est un réseau métaphorique qui essaime dans toute l'œuvre, fait partager des pratiques, la hantise de la genèse, des figures du texte, du lecteur et de la littérature et dont chaque terme appellerait un examen approfondi ; par exemple, Ponge retient la formule de 1894, « Le poème est la seule bombe » : « Je travaillais à préparer ma bombe avec des lettres et avec des mots »¹⁷. M. Robillard a identifié et suivi les « métaphores conjointes du cristal et de la fleur. Se dessine en creux, incluse dans le moi, une sorte de chambre funéraire qui

tient du sanctuaire, de la chapelle ardente où la mémoire votive maintient une présence disparue dont se perpétue le rayonnement». C'est dire que des mots qui peuvent sembler banals se trouvent enrichis d'un contenu implicite, gros de sens caché.

*[S]ignifications, comme on dit, latentes,
[...] cheminement des images et des réminiscences (JCM, 21)*

«Ponge à l'ombre de Mallarmé», un tel titre ne tend pas à faire de l'œuvre de Ponge un surcroît de celle de Mallarmé, mais à rappeler une filiation ou une généalogie mythique décisive où s'invente un espace mental partagé dans la crypte (M. Robillard) duquel le sujet naît à l'écriture. Dettes et affinités ne sauraient voiler les divergences de parcours qui appellent aussi analyse, non pour revenir au genre obsolète du parallèle, mais pour mesurer avec plus de précision les «transformations». A. Rolland de Renévill et R. Micha¹⁸ ont chacun de leur côté remarqué qu'une telle démarche tend vers la notion pure tandis que l'autre leste les mots de tout le poids des choses; si la poésie est transposition de la chose, c'est selon deux mouvements inverses: «l'un nie la réalité de la chose au profit de la notion pure¹⁹, l'autre impose à l'idée l'aplomb d'une chose». Ici s'opère le travail de la syntaxe: «Résolution des antinomies par la syntaxe de Mallarmé», ainsi s'intitule la première des pages de 1952-1959. Travailler à l'intérieur de l'intertexte mallarméen, c'est dans les images et les échos insérer une autre philosophie, une autre vision, une revendication qui nie la tentation ou l'angoisse du néant. D'où le Mallarmé qualifié de «pratique» par G. Farasse. Il lui revient aussi d'avoir contre la description parnassienne trop dénuée de mystère, défini déjà une poétique de l'objet:

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la
jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu:*

le *suggérer*, voilà le rêve [...]. Évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme [...]. C'est le but de la littérature d'*évoquer* les objets [...]. Les choses existent, nous n'avons pas à les créer; nous n'avons qu'à en saisir les rapports et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres. (*Sur l'évolution littéraire*)

Ne serait-ce pas là le germe du programme pongien, non point défini à l'avance, mais inspirateur de formulations bien connues ou trop connues comme la définition de l'*objeu*? Le verbe *évoquer* tient à la voix (*vox*), donc à la parole, comme la fable au verbe *fari*. La chose pongienne n'accède-t-elle pas peu à peu à l'existence textuelle par le mouvement qui, dans le même temps qu'il en saisit la « qualité différentielle » et la pesanteur de chose, y instille une réflexion métapoétique, c'est-à-dire l'expérience singulière d'un problème d'expression?

Dessiné le paysage général, il y aurait à descendre vers les textes singuliers pour donner chair à ces considérations. M. Robillard n'en recense pas moins de treize où Mallarmé est présent. Quelques-uns, parmi les plus célèbres, sont les porteurs privilégiés de ces nœuds de traces, de ces « noyaux nomades » (M. Robillard), de ces trajets secrètement mallarméens, de ces réminiscences qui en constituent la trame masquée. Selon Charles Nunley, les « Notes pour un coquillage » (1927-1928) mettent en œuvre une esthétique de l'absence inspirée des *Divagations* à laquelle correspond le « silence de l'écriture » du *Nouveau coquillage* (1967). Jean-Luc Steinmetz entend dans *Le savon* (1942-1946) des échos de « L'après-midi d'un faune », à quoi il faut ajouter la mention de Lois Fuller (appendice II), souvenir probable des études de danse (1886 et 1893) dans *Crayonné au théâtre*²⁰. Shinji Iida propose de lire dans le « Volet » (1947, *Pièces*) une « réécriture parodique » du « Cygne » (envol, impuissance, contraste entre un autrefois et l'aujourd'hui) par laquelle

« Ponge semble à la fois exprimer sa dette au Maître et affirmer l'originalité de sa réflexion ».

Plus symptomatiquement, *L'araignée* (1942-1948) est un évident hommage à Mallarmé tant s'y tissent de références à plusieurs niveaux²¹. Non seulement l'image du poète araignée figure dans une lettre à Aubanel (28 juillet 1886), mais la mise en scène visuelle, en figurant bien sûr la toile au point qu'un *in-plano* constituera un superbe calligramme, induit bien d'autres significations. G. Garampon dans le commentaire dont il accompagne l'original de 1952 parle de crise du langage, du rapport avec la musique, de tragi-comédie-ballet. Dans « La Mounine ou note après-coup sur un ciel de Provence » (*La rage de l'expression*, mai-août 1941), la référence mallarméenne (azur, nuit, martyr du jour) aide manifestement Ponge à surmonter le mutisme initial provoqué par l'expérience esthétique de ce ciel, à donner la parole au silence (S. Lévy)²². Enfin, B. Veck, en explorateur averti qui s'est aventuré dans la culture latine de Ponge, dans ses rapports avec Proust, Claudel, Valéry, Rimbaud, vient de montrer que, dans « À la rêveuse matière » (1963), l'association des termes s'éclaire de la lettre de Mallarmé à Cazalis du 28 avril 1866: « nous ne sommes que de vaines formes de la matière [...] je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve ». Ponge inverse le refus mallarméen, la matière, prenant la place du créateur. Même constat, mais sans désir de fuite; le rêve s'accomplit dans les choses et se manifeste par des formes: « Sa rencontre est un facteur permettant de condenser en une formulation d'allure oraculaire une longue réflexion qui cherche à penser la cohérence d'une appréhension du monde et du travail de l'écriture ». L'héritage n'est pas reçu passivement, mais négocié et il faut reprendre à Ponge l'expression qu'il forge dans le texte de 1926 pour qualifier le nom propre, « socle d'attributs », c'est-à-dire qu'il suffit à lui seul à induire la sourde présence d'autres textes, d'autres

associations, d'autres sens, ouverture sur les coulisses du poème, célébration et cérémonie magique.

Chaque citation fait incantation (JCM, 58)

Emprise, empreintes et emprunts mallarméens chez Ponge ne sauraient être repliés sur la relation particulière qui unit Claudel à Rimbaud. Ponge aurait pu concevoir aussi un *Pour un Mallarmé* où se seraient accumulés en autant de strates des lectures, des commentaires, des jugements, des réécritures jusqu'à cet habitat métaphorique qu'est la « grotte » où va se loger et se lover l'invention poétique. Mais pas davantage qu'il ne s'est agi pour Morisot de confronter le Rimbaud de Claudel à un « vrai Rimbaud », il n'est question de s'interroger sur la fidélité ou l'infidélité de cette image de Mallarmé par rapport à nos lectures de jadis, de naguère ou d'aujourd'hui. En revanche, dans cette gerbe d'aperçus et de constats, il y aurait lieu de mesurer écarts et divergences, contrastes, voire contradictions — pourquoi faudrait-il que la lecture de Mallarmé par Ponge fût sans disparates ? — à l'intérieur d'un apport qui demeure symbiotique et fondamental.

Valider un résultat de recherche — récusons en notre domaine l'épithète « scientifique » —, c'est déplacer les conditions et les modalités de l'expérience qui l'a produit ; tel était le propos de cette double confrontation. La démonstration, me semble-t-il, vaut hommage. À plus de vingt ans d'écart, le livre de Morisot témoigne, hors de l'univers claudélien qui est son objet, de sa validité et de sa fécondité, plus subtil et nuancé que la notion aujourd'hui galvaudée d'intertexte dont il a réussi à s'affranchir pour en réalité l'enrichir, ouvrant la voie non à un inventaire de phénomènes ponctuels qui sont le fait de toute conscience écrivante, mais à l'analyse d'une relation qui intéresse aussi bien la réception que la génétique, qui appelle une histoire littéraire des univers imaginaires par emboîtements et de transformations de deux voix à la fois

semblables et autres. Si Rimbaud fut le « double sombre » de Claudel, Mallarmé aurait-il été le double scintillant de Ponge, celui qui titre son œuvre comme le soleil pongien titre le monde ?

Ouvrages cités

- Farasse, Gérard, « Mallarmé pratique (Ponge) », *Empreintes*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 51-61.
- Géraud, J., « Ptyx, *Huître* et tutti frutti », *Action poétique*, n° 153-154, 1999, p. 64-66.
- Jean, Raymond, « Lire Mallarmé », *Europe*, n° 564, 1976, p. 4-5.
- Lévy, Sydney, « Mutisme pongien et chose mallarméenne », *Dalhousie French Studies*, XXV, Fall-Winter 1993, p.79-88.
- Nunley, Charles, « Retuning a Mallarmean Absence to a Pongian Key in *PPC* », à paraître dans *Pages*.
- Robillard, Monic, « Ponge en la grotte mallarméenne », *Genesis*, n° 12, 1998, p. 27-47.
- Steinmetz, Jean-Luc, « Une leçon de détachement », *Francis Ponge*, Cahier de l'Herne, 1986, p. 54-173.
- Veck, Bernard, « Vaines formes ou rêves. Notes pour un Ponge lecteur (critique) de Mallarmé », dans *Inventaire, Lecture, Invention. Mélanges de critique et d'histoire littéraire offerts à B. Beugnot, Paragraphes*, Université de Montréal, 1999, p. 387-396.

Notes

1. *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 187 (sigle *OC*). Pour les textes postérieurs à 1965, nous renvoyons aux éditions courantes.
2. *Claudel et Rimbaud. Étude de transformations*, Paris, Minard, 1976 (sigle : *JCM*).
3. Voir encore ces phrases dans les mêmes notes préparatoires au texte cité à la note 8 : « Je ne parviens plus à séparer mes lectures de mes écritures » ; « Mallarmé est une lecture. Il y a positivement de moi dans une lecture autant de moi que dans un manuscrit ».

4. *Pour un Malherbe*, notes du 16 février 1955.
5. *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, « écrivains », 1990.
6. B. Beugnot, J. Martel et B. Veck, *Francis Ponge*, « Bibliographie des Écrivains Français », Paris, Memini, 1999 (1568 entrées).
7. Lettres inédites conservées dans les archives Michel Audisio et les archives Ponge.
8. Parues en préoriginale dans l'hommage de la *N.R.F.* Reprises dans *Proèmes, OC*, tome I, p. 181 et p. 971-973 pour l'annotation par Michel Collot.
9. *OC*, p. 875.
10. *Proèmes, OC*, p. 201.
11. « Le logoscope » (1924), *Méthodes, OC*, p. 614-615. Ponge rapporte dans ses entretiens avec Sollers que pour la publication de ce texte des difficultés s'étaient élevées avec Jacques Rivière sur la grosseur des caractères.
12. Jacinthe Martel, « Artiste en prose: le calligramme catalyseur génétique », *Genesis*, n° 12, 1998, p. 67-80.
13. Voir aussi Haraldo de Campos, « F. P.: Visual Texts », *Books Abroad*, n° 4, 1974, p. 712-714.
14. Sur la rhétorique de Ponge: Dominique Combe, « La "nouvelle" rhétorique de Ponge », *Mesure*, n° 3, 1990, p.147-167; thèse d'André Bellatore, *TEMPLA SERENA. La rhétorique singulière de Ponge*, Université d'Aix-Marseille, 1994.
15. « Eppur si muove! », *Nouveau nouveau recueil*, tome III, Paris, 1992, p.7-10.
16. Voir J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
17. *Entretiens avec Philippe Sollers*, Seuil / Gallimard, 1970, p. 72.
18. *La Nef*, mai 1947, p.120-123; *Revue de Suisse*, juin-juillet 1952, p. 49-56.
19. « [T]ransposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure » (*Crise de vers*).
20. C. Rist, qui fut le metteur en scène du *Savon*, cite plusieurs fois ce texte dans un montage qui tient du dictionnaire de notions (« D'un abécédaire en chantier », *N.R.F.*, n° 433, février 1989, p. 62-74) pour suggérer l'implicite dramaturgie du savon pongien.
21. Voir l'annotation *OC*, p. 1005-1006.
22. B. Beugnot, « Ponge-Paysages: genèse de *La Mounine* », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XXIX, 1990, p. 229-232.