Aux seuils (italiens) des *fabriques* de Francis Ponge

Luigi Magno

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/2478>

DOI : 10.4000/rief.2478

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Luigi Magno, « Aux seuils (italiens) des *fabriques* de Francis Ponge », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 8 | 2018, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/2478> ; DOI : 10.4000/rief.2478

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

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.

Aux seuils (italiens) des *fabriques* de Francis Ponge

Luigi Magno

Allons tout de suite au fait. Ou, si vous préférez,
tâchons de nous prendre sur le fait, en flagrant
délit de création
(« My creative method »)

- 1 En réaction aux « explications d'ordre plutôt philosophiques (métaphysiques) » de son travail (que l'on peut inscrire dans le sillage des lectures critiques d'inspiration phénoménologique déclenchées par Jean-Paul Sartre en 1942), Ponge pose dans « My creative method » la fameuse équation « PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE TENU DES MOTS ». Et il précise : « Certains textes auront plus de PPC à l'alliage, d'autres plus de CTM... Peu importe. Il faut qu'il y ait en tout cas de l'un *et* de l'autre. Sinon, rien de fait »¹. Même si la critique a pu parfois pencher d'abord pour le premier ensuite pour le deuxième de ces deux pôles, c'est précisément dans l'écart qui s'ouvre entre ces deux blocs, entre référentialité et textualité donc, qu'il faut constamment repenser l'entreprise pongienne. Pris entre une adéquation par ressemblance (« Le Mimosa ») et une irréductible différence, entre *mimologismes* ou nécessités d'une part (« La Cruche », « Le Verre d'eau », *La Seine*) et distance non comblable d'autre part, les rapports entre le PPC et le CTM creusent un espace de production qui relève plus de l'ordre du non fini, voire d'une tension vers (quelque chose) et de son maintien, que de la création d'objets poétiques clos (sur le modèle qui avait commandé à l'écriture du *Parti pris des choses*). C'est dans ce hiatus que se greffe logiquement une vision de l'écriture comme d'un travail qu'il faut toujours recommencer, voire comme d'une écriture processuelle qui va déplacer son attention du texte fini au travail ou la *fabrique* du texte lui-même. L'œuvre se fait donc processus, fonctionnement, action dont le moteur et les formes s'enracinent dans la dissemblance (mots *versus* choses, texte achevé *versus* texte inachevé) et la composition se fait par ratures, étalements, logiques notulaires, reprises, monstration de la durée et des ressorts du processus de composition. Les *ateliers* de Ponge – que l'on nommera aussi ses *dossiers*, *fabriques* ou texte *en fabrique*, *chantier* ou textes *en chantier* – projettent ainsi les tentatives d'expressions (notes, brouillons, formulations avortées, ratures, reprises,

corrections) et les états provisoires d'un texte (mises en forme inachevées, commencements, notations) vers le statut de texte. Il ne s'agit pas, pour Ponge, d'offrir des avant-textes qui peaufineraient l'herméneutique des textes, mais, au contraire, de remettre au centre du travail d'écriture ce souci de « rectification continuelle » ou une exigence de l'expression comme tâtonnement et recherche. Il s'agit justement d'exhiber la poésie comme travail, lui retirant ainsi toute sorte de mystique et autres auras magiques.

- 2 On pourrait dater de 1947 (l'année de « My creative method ») le début de ce geste radicalement majeur, véritable moment de rupture dans le cadre de la poésie française du XX^e siècle et central pour comprendre la poétique de Ponge, qui consiste à publier les fabriques des textes *comme texte*, d'éditer brouillons, notes et autres lignes préparatoires *comme œuvre* – soustrayant par ce geste ces matériaux de leur statut ordinaire de variantes. C'est en effet à ce moment que Ponge publie à Lausanne, chez Mermod, *Le Carnet du Bois de pins*², qui sera suivi par d'autres fabriques telles *La Crevette dans tous ses états* (1948)³, *Pour un Malherbe* (1965)⁴, *Le Savon* (1967)⁵, *La Fabrique du Pré* (1971)⁶, *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1977)⁷, *La Table* (1982)⁸, *Nioque de l'avant-printemps* (1983)⁹ – la liste n'étant pas exhaustive. La radicalité de ces publications est dans le geste de concevoir un travail qu'on dirait généralement préparatoire *comme texte* définitif, donc de réinventer la notion de texte en tant que genèse, processus ou « moviment »¹⁰, voire comme un ensemble de ses possibles. A partir de cette année 1947 Ponge expose de plus en plus ses ateliers (avec leurs ratures, leur négativité, leurs indécisions, leurs tâtonnements, leurs approximations) et livre des œuvres *comme tentative* de l'œuvre. Il s'agit de travaux qui exhibent un dire/écrire en processus ou qui se construisent sur ce qu'on a pertinemment proposé d'appeler une « formulation en actes »¹¹, soit sur un « Faire ce que l'on Dit » d'après une formule qui amène Ponge à préférer « la Raison en Actes » de Malherbe (contre « la réflexion de l'être sur l'être et au prône de la raison » de Descartes) et lui fait concevoir la poésie comme acte de parole¹².
- 3 Chacun de ces ateliers de Ponge présente des spécificités qui les différencient les uns des autres¹³. Ce n'est pas cependant ici le lieu où revenir en détail sur ces publications, aussi en raison du fait que d'excellents travaux critiques à leurs sujets existent déjà¹⁴. Pour introduire de nouvelles traductions inédites en italien de certaines pages de ces ateliers, on a choisi de parcourir à nouveau les voies de la réception de Ponge en Italie via les traductions de ses textes en fabrique. À partir de ce point d'observation, une évidence parmi d'autres s'impose : ces textes de Ponge n'ont presque jamais fait l'objet d'une traduction en italien sinon tout récemment avec la parution d'une traduction intégrale de *Nioque de l'avant-printemps*¹⁵. Ce constat ne fait que confirmer le profil d'une réception d'une œuvre qui, si d'une part n'a pas manqué de susciter l'attention (faible mais constante) de la critique italienne, d'autre part, du côté des traductions, esquisse un paysage marqué par des silences et des vides importants sur lesquels il faut brièvement revenir.

*

- 4 Italo Calvino a été peut-être le premier à reconnaître pleinement l'envergure du geste de Ponge publiant ses fabriques en tant que renouvellement radical aussi bien des formes que de la théorie littéraires, ne serait-ce que dans la mesure où les textes où Ponge publie ce qui est normalement reconnu comme un travail préparatoire demandent d'une part la

problématisation de notions telles que brouillon, avant-texte, variante, version définitive, d'autre part une réinvention de tout un lexique, voire de tout un fonctionnement et toute une logique de la poésie. Dans ses *Lezioni americane* il souligne combien Ponge fait partie de ceux qui entendent « l'uso della parola come un incessante inseguire le cose, un'approssimazione non alla loro sostanza ma all'infinita loro varietà, uno sfiorare la loro multiforme inesauribile superficie » et précise : « gli interessava più il processo di ricerca che il componimento di un testo da pubblicare » car « l'opera vera consiste non nella sua forma definitiva ma nella serie d'approssimazioni per raggiungerla »¹⁶.

- 5 Au moment où Calvino prépare ses conférences pour les *Charles Eliot Norton Poetry Lectures* à l'Université de Harvard (où il est officiellement invité en juin 1984), les traductions des travaux de Ponge en Italie demeurent encore en nombre bien limité. En 1971, aux éditions Mondadori, avait paru *Vita del testo*, une anthologie des textes de Ponge éditée par Piero Bigongiari avec des traductions signées essentiellement par des poètes, qui sont dans certains cas aussi des universitaires¹⁷. On retrouve ici, après leur parution en 1968 dans *L'Approdo letterario*¹⁸, « Due versioni da Francis Ponge », réunissant les textes en italien du « Pré » e des « Nouvelles notes sur Fautrier » traduits par Giuseppe Ungaretti. Bigongiari traduit un seul poème, « La Nouvelle Araignée », tiré de *Pièces*, tandis que Luciano Erba se penche sur quinze différents poèmes extraits du *Parti pris des choses*, de *Proèmes* et du *Grand Recueil* (*Méthodes* et *Pièces* essentiellement). Mais c'est parmi les traductions signées par Jacqueline Risset, la plus jeune collaboratrice du groupe, que s'amorce un dialogue de cette anthologie avec les dossiers de Ponge, notamment à travers « Le Verre d'eau » (*Méthodes*), « Le soleil placé en abîme » (*Pièces*) et des extraits de *Pour un Malherbe*.
- 6 C'est toujours Jacqueline Risset qui traduit le premier livre de Ponge en italien quand elle publie en 1979 *Il Partito preso delle cose* chez Einaudi¹⁹. Dans sa préface au recueil (« De varietate rerum, o l'allegria materialista »), Risset ne manque pas d'évoquer cette « impossibilité non seulement d'exprimer mais de décrire les choses » dont parle Ponge dans les *Proèmes* (dans des lignes datées 1941) et sa conséquence logique « de publier des descriptions ou relations d'échecs de description »²⁰. Risset rapproche donc le *Parti pris des choses* de cette « position ultracritique »²¹ que Ponge prendra contre toute tentative d'une poésie comme formulation définitive. A partir de cette adéquation impossible entre PPC et CTM, c'est tout naturellement, observe Risset, que le travail poétique de Ponge procède vers une antipoésie :

Da un simile processo generativo [...] nasce lo statuto insistentemente « antipoetico » del testo pongiano, e si chiarisce il posto in esso privilegiato della *brutta copia* – o più esattamente l'abolizione della differenza tra « *brutta copia* » e « *bella copia* », tra testo preparatorio e testo definitivo. [...] Interi libri di Ponge, dopo il *Parti pris* (*Malherbe* [sic], *Le pré* [sic]) saranno composti di tutti gli « inizi » – anche di quelli rifiutati nella prospettiva classica del « libro ».²²

- 7 En 1981, se plaçant dans le créneau ouvert par Risset autour des écritures en fabrique de Ponge, Vittorio Sereni publie un essai dans lequel il propose des analyses et des traductions sur et de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, le dossier que Ponge échafaude autour de « La Figue (sèche) »²³. Sereni affiche une grande curiosité intellectuelle envers le dossier pongien qu'il critique et traduit, non sans marquer d'emblée une prise de distance nette d'un tel type de travail. À la suite de la citation de quelques vers d'Ungaretti, Sereni formule une remarque que ces vers contiendraient et affirme à son propos :

Essa contempla l'insinuarsi nel testo della coscienza dell'atto poetico come fenomeno ed evento e dei modi di questo. Il fatto non era nuovo [...]. Ma quando la

coscienza del fenomeno e dei suoi modi fa corpo e testo e addirittura la riflessione sul farsi del testo si pone come oggetto del testo stesso, eccoci allora davanti a un sintomo ricorrente e tipico del nostro tempo, a volte in modi inquietanti per non dire prevaricanti. Ne vedremo in seguito un esempio particolarmente vistoso e a modo suo affascinante.²⁴

- 8 On l'aura peut-être compris : *Comment une figue de paroles et pourquoi* de Ponge sera cet « esempio ». Ces lignes de Sereni témoignent certainement d'une telle attention pour le dossier de Ponge qui ne s'était pratiquement jamais manifestée auparavant en Italie, du moins dans une forme articulée ainsi. Cependant, cette attention critique s'accompagne d'une très grande méfiance envers ce pan du travail de Ponge au point de produire une remise à distance, voire un refus de cette entreprise :

Ponge, tutto preso da questo corpo a corpo tra oggetto e parola, [...], al punto di spostare gradatamente su tale corpo a corpo la sostanza del testo, proponendoci il piccolo e appassionante romanzo di come di volta in volta la parola nasca al testo, se così si può dire, e muoia al testo nel testo.²⁵

- 9 Un long silence va suivre la tentative de Sereni. C'est seulement en 2003 qu'est publiée une traduction italienne du « Soleil placé en abîme » et qui fait suite au travail pionnier de Risset, dans *Vita del testo*, sur le même poème²⁶. L'accès à *Il sole in abisso* demeure difficile en raison des quelques trois cents exemplaires auxquels il a été tiré (dont soixante-cinq avec une photographie originale de Ingeborg Lüscher). Accompagnée d'une introduction de Daniele Gorret, cette édition a certainement eu le mérite de ramener l'attention italienne vers Ponge par le choix d'un poème dont les difficultés, qui plus est, sont notoires – ne serait-ce que par l'étalement temporel de sa rédaction, sa construction fragmentée, sa structure en liasses, son étendue. Ce choix demeure significatif dans le paysage des traductions italiennes des ateliers de Ponge car il témoigne d'une récupération d'une intention liminaire de rupture dans le travail de Ponge en termes d'une recherche formelle qui tente de dépasser aussi bien les formes closes du *Parti pris des choses* que les tentatives réunies dans *La Rage de l'expression*.
- 10 Le puzzle des traductions italiennes de Ponge qui touchent de près les textes en fabrique manque d'une dernière pièce. Il s'agit de *Nioque de l'avant-printemps* ovvero *Cognizione del periodo che annuncia la primavera*, traduit par Michele Zaffarano, qui mérite peut-être une place à part car elle ne s'inscrit pas dans la continuité de ce qui l'a précédé²⁷. Les raisons de cet écart sont à chercher aussi bien dans le choix de traduire l'un des derniers dossiers de Ponge que dans la présence d'une préface signée par Jean-Marie Gleize, spécialement écrite pour cette édition bilingue. Si Zaffarano ne donne pas son point de vue critique sur son propre travail de traduction, c'est qu'il confie à Gleize la tâche d'esquisser une proposition de lecture *ad hoc* pour le lecteur italien, comme si le travail critique ne pouvait plus aller de pair avec la traduction. Mais cette séparation se lie surtout à un passage générationnel. Ungaretti a été, parmi les poètes italiens, à la fois un ami et un maître pour Ponge²⁸ ; Bigongiari un autre ami ; Risset une jeune amie, voire une élève qui a inscrit son propre travail poétique sous l'égide de Ponge²⁹ ; Sereni un observateur sévère et critique. Tous appartiennent au moins à trois générations de poètes dont la production relève d'esthétiques somme tout parfois éloignées du travail de Ponge, alors que la poésie de Michele Zaffarano ainsi que celle de Jean-Marie Gleize affichent, en la revendiquant par des moyens et des formes différents, leur filiation pongienne. C'est peut-être un détour par ces poésies qu'offrirait l'un des commentaires critiques possibles – sinon parmi les plus pertinents – de cette dernière traduction.

*

- 11 Tout un travail reste à faire en poésie, en France tout comme en Italie, autour des poétiques qu'on pourrait définir de la fabrique, du chantier, de l'atelier ou du laboratoire en tant qu'héritage pongien et/ou dans leur rapport au modèle pongien. On poursuivra ailleurs ces analyses dans le contexte italien et on s'astreindra ici à quelques suggestions de lecture issues des matériaux rassemblés dans la suite de ces « Seuils poétiques ».
- 12 L'idée de réunir ici des poètes/écrivains (Chetron de Carolis, Riccardo Held, Andrea Inglese, Valerio Magrelli, Fabio Scotto, Michele Zaffarano) en leur demandant de traduire ou travailler à partir de certains dossiers de Ponge s'inscrit, un peu par hasard, il faut l'avouer, dans la plus grande continuation de ce qui s'est fait auparavant en termes de diffusion en Italie, par le biais des traductions, du travail de Ponge (grâce à Piero Bigongiari, Luciano Erba, Jacqueline Risset, Vittorio Sereni, Giuseppe Ungaretti, mais aussi Diego Valeri). Aujourd'hui comme alors, ces nébuleuses poético-amicales font côtoyer des poètes/écrivains aux sensibilités très diverses, dont les esthétiques et les conceptions de la poésie diffèrent sur bien des points quand elles ne sont pas aux antipodes. Il n'en reste pas moins que presque tous ont une pratique de l'écriture, aussi bien en vers qu'en prose, qui va de paire avec un travail théorique et/ou critique.
- 13 Chetron de Carolis s'est confrontée au *Carnet du Bois de pins* qui est non seulement le premier véritable texte en fabrique pongien publié sous forme de livre ou de livre sciemment inachevé, en 1947 (puis repris dans *La Rage de l'expression* en 1952), mais aussi l'un des rares dossiers qui pose ouvertement le problème prosodique du recours au vers chez Ponge. Le poète-non-poète qu'est Francis Ponge joue ici de la lyre tout en s'en jouant d'elle – et Chetron de Carolis ne manque pas, bien pertinemment, d'insister sur le travail du vers dans son commentaire. Car ce *Carnet*, rédigé en 1940 (et en 1941 pour ses appendices) et destiné à « rendre compte du plaisir propre aux bois de pins »³⁰, est pour Ponge une « tentative (bien loin d'être réussie) d'assassinat d'un poème par son objet »³¹. La tentative de décrire et définir l'objet choisi passe par ce que Ponge appelle « la formation d'un abcès poétique », c'est-à-dire la possibilité d'une description en alexandrins réguliers, qui finit cependant dans l'impasse (« tout cela n'est pas sérieux ») ou des séries qui disent l'incompatibilité entre l'écriture du poème et la notation-description-définition des plaisirs du bois de pins³².
- 14 Fabio Scotto propose la traduction d'un extrait de *La Crevette dans tous ses états*. Rédigé entre 1926 et 1934 et publié pour la première fois à Paris en 1948 à quelques centaines d'exemplaires avec des burins de Gérard Vulliamy (avant d'être repris sans images en 1961 dans *Pièces*), ce texte est le dossier d'un poème (« La Crevette ») écrit vers 1926-1928 et publié dans *Le parti pris des choses*. Scotto choisit l'une des cinq variations (« La crevette dix fois (pour une) sommée ») à travers lesquelles Ponge déploie les hésitations auxquelles se confronte celui qui tente de décrire/définir ce « farouche gibier de contemplation »³³ qu'est la crevette. Tout au long de son commentaire Scotto non seulement touche à des questions encore très problématiques à l'égard de toute la poésie de Ponge (lyrisme-anti-lyrisme, objectivité-subjectivité, analogisme vs recherche de la « qualité différentielle ») mais souligne en même temps la portée de ce « geste critique » qu'est la publication de tout texte en chantier comme texte définitif dans son inachèvement – et qui trouve son principe dans la production d'une *différence dans la répétition*.

- 15 Riccardo Held a traduit deux pages tirées de *Pour un Malherbe*. Pour Gleize et Veck, ce livre de 1965 « constitue sans doute la somme la plus spectaculaire d'essais avortés au profit de la plus déroutante et dérangeante réussite qui soit. Réussite dans l'échec, absolument exemplaire »³⁴. Rédigé entre 1951 et 1957, *Pour un Malherbe* est un journal articulé en huit chapitres, scandés par l'ordre chronologique et ordonnés par le vecteur temporel, et qui sont le fruit d'un échec ou de l'impossibilité d'écrire sur Malherbe. Le commentaire de Held, dont les lignes sont fortement et explicitement empreintes de la poétique du poète-traducteur, souligne dès son ouverture combien Ponge, dans les pages du *Malherbe* offertes en traduction, « manifeste un désir presque totalement réalisé de clarification ». Pointant la convergence que les textes de Ponge réalisent entre création et critique ainsi que cette coïncidence-non-coïncidence entre Ponge et Malherbe, les observations critiques de Held permettent indirectement de diriger l'attention vers une évidence forte : Ponge, tout comme Malherbe, est le poète des contradictions qui, à la rédaction d'un art poétique, a préféré la multiplication des *méthodes*, dont ses « formulations en actes ».
- 16 Avec *Le Savon* (1967), Ponge varie ultérieurement les postures dans l'édition de ses dossiers. Ce livre propose à la lecture un texte qui n'est autre que l'histoire de la composition du texte lui-même, un avoir lieu du texte mû par un principe qui, nourri de redites, reprises, répétitions et recommencements, provoque variations et variantes (si elles peuvent se définir encore telles) du texte dans le temps. En justifiant et discutant ses choix de traducteur, Andrea Inglese ré-enracine ce texte dans le temps de sa composition (celui de l'après-guerre) et touche à la notion d'engagement chez Ponge, voire à la portée politique du travail de ce poète. Soulignant l'écart du politique pongien de tout « langage militant (sartrien) de l'époque », Andrea Inglese projette cette forme d'engagement vers le présent, celui du moment où le poète-traducteur travaille, car celui-ci « se trouve face au défi de tirer de l'inactualité de Ponge, tout en cherchant une communication claire et directe avec, non pas évidemment l'actualité, mais le temps présent ». Inglese pointe ainsi combien le politique du *Savon*, si actuel, se niche dans le malaxage de la parole et dans l'exhibition de ce réajustement continu qui est aussi une façon de tester les conditions mêmes de toute représentation.
- 17 *La Fabrique du Pré*, publié à Genève chez Skira en 1971 dans la collection « Les sentiers de la création », est peut-être l'un des dossiers les plus formellement articulés. Par ce chantier Ponge réédite « Le Pré », un poème déjà paru en 1964 dans la revue *Tel Quel* puis repris en 1967 dans *Nouveau recueil*, avec une préface, la reproduction en fac-similé des pages manuscrites des états du poème, une version du poème (sur papier brun), une transcription – très discutable – des manuscrits (sur papier vert), le tout agrémenté par des reproductions d'images, dont la présence est imposée par la collection mais dont le statut reste néanmoins à interroger. Aussi bien Valerio Magrelli que Michele Zaffarano se sont attelés à la traduction de *La Fabrique du Pré* par des choix qui, tout en demeurant fortement éloignés, permettent de souligner – si besoin en est – l'articulation complexe de ce dossier. D'une part, Valerio Magrelli ne traduit rien de ce chantier et propose un commentaire à la traduction du « Pré » faite par Ungaretti en 1968. Il dirige donc son attention vers le poème moteur et générateur du dossier, qu'il relit à travers une analyse attentive et détaillée d'une traduction déjà existante. Cette opération est non seulement un retour aux seuils liminaires des traductions de Ponge en Italie, mais aussi une occasion pour renouer avec la question de la prosodie chez Ponge (explicitement soulevée lors du commentaire du *Carnet du Bois de pins* qui est, comme on le sait, un intertexte interne de

*La Fabrique du Pré*³⁵) car, d'après Magrelli, « ce qui frappe dans cette composition, c'est la radicale métamorphose fonctionnelle que subit le vers, devenu l'objet même du poème ».

- 18 Au choix de Magrelli de commenter, par le biais de la prosodie, une traduction existante fait écho le travail de Zaffarano qui, aussi bien pour *La Fabrique du Pré* que pour *Comment une figue de paroles et pourquoi* – le chantier pongien édité par Jean Ristat en 1977 et qui réunit la totalité des états du texte de « La Figue (sèche) » – limite son étendue aux traductions, rejetant ainsi tout commentaire. Ce silence est cependant très intéressant car il fait rebondir l'attention du lecteur qui connaît la poésie de Zaffarano exactement vers ce travail de création – dans un cas de figure semblable à celui qu'on vient d'évoquer pour *Nioque de l'avant-printemps* ovvero *Cognizione del periodo che annuncia la primavera*. C'est dans les textes poétiques de Zaffarano que se niche sa théorie, la formulation de sa poétique, voire la meilleure formulation critique pour relire ses traductions de Ponge. Et cette fusion entre création et critique trouve son cadre, voire ses racines, dans Ponge lui-même qui, déjà en 1924 dans « *Natare piscem doces* », posait l'équation : « Non, il n'y a aucune dissociation possible de la personnalité créatrice et de la personnalité critique ». En précisant : « Cette identité de l'esprit créateur et du critique se prouve encore par l'“ANCH'IO SON' PITTORE” : c'est devant l'œuvre d'un autre, donc comme critique, que l'on s'est reconnu créateur »³⁶.

- 19 Parmi les traducteurs qui ont accepté le défi de se confronter avec les fabriques pongiennes, chacun a fait ses choix de style et de langue sur lesquels nous avons choisi de ne pas revenir car les commentaires qui accompagnent les traductions en disent, à chaque fois, suffisamment. En proposant la traduction italienne de quelques pages ou quelques échantillons des ateliers de Ponge il s'est agi pour nous de jouer plutôt le rôle de passeur, ainsi que de susciter des rapprochements entre Ponge et l'univers esthétique de chaque traducteur en reprenant certaines des observations critiques présentes dans les commentaires. Ce n'est pas ici le lieu pour développer des lectures croisées qui jetteraient des ponts entre l'univers de chaque poète-traducteur et l'œuvre de Ponge. Qu'en est-il, par exemple, de la question du vers chez Chetron de Carolis ou Valerio Magrelli ? Que penser des processus de subjectivation chez Scotto, du rapport aux proses poétiques chez Held, des nouvelles formes d'engagement chez Inglese ou des logiques par lesquelles tester les fonctionnements de la langue chez Zaffarano ? Chaque lecteur pourra se mettre sur les traces de ces lectures à partir des lignes qui précèdent et, surtout, des lignes de commentaires qui suivent³⁷. Dans l'attente et le souhait de lire de nouvelles traductions (intégrales) de Ponge, auxquelles pourrait s'atteler, sur les traces d'Italo Calvino, un romancier, et de mesurer ainsi à nouveau combien la leçon de Ponge demeure résolument actuelle (en Italie tout comme en France), voire un atelier radicalement contemporain.

NOTES

1. F. Ponge, « Méthodes », dans Id., *Œuvres complètes*, éd. B. Beugnot, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 519 et p. 522.

2. Id., *Le Carnet du Bois de pins*, dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 377-411.

3. Id., *La Crevette dans tous ses états*, dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 699-712.
4. Id., *Pour un Malherbe*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. B. Beugnot, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1-289.
5. Id., *Le Savon*, dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 355-416.
6. Id., *La Fabrique du Pré*, dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 423-561.
7. Id., *Comment une figue de paroles et pourquoi*, dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 759-891.
8. Id., *La Table*, dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 911-948.
9. Id., *Nioque de l'avant-printemps*, dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 953-985.
10. « Moins donc un monument, que, s'il me faut inventer ce mot : un *moviment* », F. Ponge, *L'Écrit Beaubourg*, dans Id., *Œuvres complètes*, t. II, p. 893-910, p. 908.
11. Voir J.-M. Gleize, B. Veck, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, « Objet », 1984, *passim*.
12. F. Ponge, *Pour un Malherbe*, cit., p. 176.
13. Ponge semble en ce sens réserver, par exemple, les mots *dossier* et *texte* aux notes consacrées à un objet ou un thème spécifique, comme *Le carnet du Bois de pins* ou *Le Soleil placé en abîme*, tandis que par la notion de *livre* il se réfère plus à des ensembles qui, comme *Le Savon* ou *La Fabrique du Pré*, offrent aussi les traces de la genèse d'un texte.
14. On renvoie surtout à l'éclairant et pionnier travail de J.-M. Gleize et B. Veck, *op. cit.*, aux pages de Bernard Beugnot, éditeur du dossier de *La Table*, dans B. Beugnot, « L'atelier textuel », dans Id., *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, « Écrivains », 1990, p. 103-133, et à celles de M. Collot, « "L'inachèvement perpétuel" », dans Id., *Francis Ponge entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1991, p. 93-117, ainsi qu'au livre sur la répétition chez Ponge de M.-L. Bardèche, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Lausanne et Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, et à la toute récente réflexion de T. Schestag, « La question du dossier », dans *Cahiers Francis Ponge, Le recours au(x) dictionnaire(s)*, 1, 2018, p. 143-161, pour ne citer que quelques travaux majeurs portant sur l'ensemble des textes en fabrique de Ponge.
15. Voir F. Ponge, *Nioque de l'avant-printemps ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera*, éd. M. Zaffarano, Colorno, Tiellecti editrice, « Benway series », 2013.
16. I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, « Oscar moderni », 2016, p. 76-77. L'utilisation du mot comme une poursuite incessante des choses, une approximation non pas de leur substance mais de leur variété infinie, un effleurement de leur surface inépuisable aux multiples facettes [...] il était plus intéressé par le processus de recherche que par la composition d'un texte à publier [...] l'œuvre véritable consiste non pas dans sa forme définitive, mais dans la série d'approximations pour l'atteindre (toutes les traductions sont les miennes). Certes, Piero Bigongiari n'avait pas ignoré, dans certaines de ses contributions critiques, ce pan du travail de Ponge. Voir à ce propos, par exemple, P. Bigongiari, « Altro Ponge », dans Id., *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 159-165 ; Id., « Enfin Ponge vint o la "textilité" dell' "Atte" », dans Id., *Poesia francese del Novecento*, cit., p. 171-181 ; Id., « Ponge al clavicembalo dei prati », dans Id., *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 249-255.
17. F. Ponge, *Vita del testo*, éd. P. Bigongiari, Milano, Mondadori, « Lo Specchio », 1971.
18. G. Ungaretti, « Due versioni da Francis Ponge », dans *L'Approdo letterario*, 43, luglio-settembre 1968, p. 9-24.
19. F. Ponge, *Il Partito preso delle cose*, trad. J. Risset, Torino, Einaudi, 1979.
20. Id., *Proèmes*, dans Id., *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 163-231, p. 206-207.
21. Id., *La Guêpe*, dans Id., *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 339.
22. J. Risset, « De varietate rerum, o l'allegria materialista », dans F. Ponge, *Il Partito preso delle cose*, cit., p. V-X, p. VI-VII. D'un tel processus génératif [...] découle le statut instamment « antipoétique » du texte de Ponge, et se comprend mieux la place privilégiée que le *brouillon* occupe à l'intérieur de celui-ci – ou plus exactement l'abolition de la différence entre « brouillon » et « copie », entre texte préparatoire et texte définitif. [...] Des livres entiers de

Ponge, après le *Parti pris* (*Malherbe* [sic], *Le pré* [sic]) seront composés de tous les « débuts » – même de ceux rejetés dans la perspective classique du « livre ».

23. V. Sereni, « Il lavoro del poeta », dans Id., *Poesie e prose*, éd. G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 1126-1143.

24. Ibid., p. 1127. Elle contemple l'insertion dans le texte de la conscience de l'acte poétique en tant que phénomène et événement et de ses voies. Ce fait n'était pas nouveau. [...] Mais lorsque la conscience du phénomène et de ses voies fait corps et texte et que même la réflexion sur la fabrique du texte se pose en tant qu'objet du texte lui-même, nous voici devant un symptôme récurrent et typique de notre temps, parfois de manière inquiétante pour ne pas dire abusée. Nous verrons plus loin un exemple particulièrement frappant et fascinant à sa manière.

25. Ibid., p. 1137. Ponge est tellement pris par ce corps à corps entre objet et mot, [...] au point de déplacer progressivement la substance du texte sur ce corps à corps, en proposant le petit et passionnant roman sur la manière dont le mot, à chaque fois, naît au texte, pour ainsi dire, et meurt au texte dans le texte.

26. F. Ponge, *Il sole in abisso*, éd. D. Gorret, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 2003. On signale ici la parution en 2004 de l'« Appendice IV » de *Le Savon* traduite par Michele Zaffarano. Voir F. Ponge, « Appendice IV. Des objets de fabrication humaine en général ; de certaines clés et grilles en particulier », trad. M. Zaffarano, dans *L'Ulisse*, 17, 2004, p. 265-268.

27. Id., *Nioque de l'avant-printemps ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera*, cit.

28. Sur Ponge et Ungaretti voir L. Magno, « Un “cri, sobrement articulé”. Sur Ponge et Ungaretti », dans *Ponge. Ateliers contemporains*, Paris, Classiques Garnier, publication en cours.

29. Voir J. Risset, « Poésie et Prose », dans *Tel Quel*, XXII, été 1965, p. 37-42.

30. F. Ponge, *Le Carnet du Bois de pins*, dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 382.

31. Ibid., p. 409.

32. La notion de *tentative* est remarquablement chère à Ponge pendant ces années-là. S'il se montre à l'œuvre dans les textes, il ne manque pas de faire résonner ces tentatives écrites par une « Tentative orale », où s'affiche cette même idée d'une écriture comme acte. Voir F. Ponge, *Tentative orale*, dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 649-669.

33. F. Ponge, *La Crevette*, dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 46.

34. J.-M. Gleize, B. Veck, *op. cit.*, p. 32.

35. Ibid., p. 111-116.

36. F. Ponge, « *Natare piscem doces* », dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 177-179, p. 178.

37. Voir L. Magno, « Ponge dans le paysage poétique italien d'aujourd'hui », dans *Cahiers Francis Ponge*, 2, 2019, publication en cours.

RÉSUMÉS

Après avoir synthétiquement rappelé le statut (et reposé la question) des textes en fabrique (connus aussi comme dossiers ou ateliers) dans le travail de Francis Ponge, cet essai tente un état des lieux de la réception de ces travaux en Italie à travers leurs traductions (italiennes). Il présente ainsi un commentaire aux nouvelles traductions, inédites auparavant, proposées ici. Cette analyse souligne d'une part la multiplicité et les contradictions des questions posées par l'œuvre de Ponge, d'autre part elle amorce une problématisation du statut de ces

traductions surtout en référence aux cadres de travail (critiques, théoriques, de création) des poètes-traducteurs qui ont accepté de se confronter à ce pan de l'œuvre de Ponge.

INDEX

Mots-clés : Ponge (Francis), poésie, prose, traduction