

Francis Ponge dans les dédales des mots et des choses, Une analyse de la lecture richardienne de Ponge

Anahid Hemptarian

Doctorante

e-mail: anahid7777@yahoo.fr

Nasrine Khattate

Maître de conférences, Université Shahid Beheshti

e-mail: mkhattate@yahoo.fr

Résumé

«Poète des objets», contemporain solitaire des surréalistes, Francis Ponge, indifférent aux modes, s'exploite à « *donner la parole au monde muet.* » Comment dire les choses ? Comment les dire sans se heurter à l'écueil des idées et des images reçues ? Ce défi est à la base de la réflexion et de l'œuvre de Francis Ponge. Confronté au dilemme de vouloir dire la chose par un langage qui lui est irréductible, il situe la création poétique dans l'espace entre les mots et les choses. Sur les pas de Jean-Pierre Richard et des *Onze études sur la poésie moderne* (1964), nous essaierons, dans cet article, de cerner le projet pongien. Le grand thématicien nous servira de guide dans ce cheminement qu'il a savamment décortiqué, n'omettant aucun détail pour découvrir les éléments qu'alimentent, tour à tour, la sensation du poète et sa rêverie. Avec patience et passion, nous tenterons de nous orienter dans le labyrinthe de la poésie de celui qui, à l'image d'un dictionnaire, redéfinit le monde d'un regard neuf, et qui propose qu'«en nous transformant aux choses, [...] nous y trouvions des manières de nous enrichir.» (Gleize, 1988, p.77).

Mots-clés : Ponge, thématique, objet, mot, objeu.

« *Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendues par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots!* »

F. Ponge, Introduction au galet

1. Introduction

La poésie de Francis Ponge constitue l'une des rares œuvres véritablement à part sur la scène littéraire française. Sa conception du monde et sa pensée novatrice se sont avérées trop singulières pour être limitativement étiquetées de modèles intellectuels ou esthétiques. Loin de percevoir et de montrer le monde à travers sa subjectivité de poète, Ponge a choisi de prendre le parti des choses, pour leur « rendre la parole ». Il s'agit pourtant d'une œuvre longtemps rédigée « dans le désert, sans recevoir aucune réponse. » En fait, lorsqu'en 1942, les éditions Gallimard font paraître un petit ouvrage de trente-deux « *poèmes en prose* », intitulé ***Le parti pris des choses***, recueil dont les sujets sont aussi poétiquement incongrus que « le Cageot », « la Cigarette », « la Crevette » ou « le Galet », son auteur Francis Ponge a déjà 43 ans. Il est seulement connu par un petit cercle d'intimes, proches de Jean Paulhan. Or, lorsqu'il meurt en 1988, Ponge a déjà signé une œuvre considérable, qui le situe dans la lignée des poètes majeurs du XX^{ème} siècle, et qui le consacre de surcroît chantre des grands noms de la peinture et de la sculpture, le « suscitateur » de formes nouvelles.

Entre ces deux dates, l'arbre Ponge a grandi, il a patiemment conforté ses assises dans le terroir littéraire pour parvenir à ce qu'il appelle les « paroles inscrites dans la pierre », des paroles qui résistent au temps. Aussi, il se voua entièrement à l'écriture. Il prenait le temps de contempler, de noter, de dater ; il laissait ensuite le tout reposer, des années durant, avant de s'en ressaisir, de retoucher et de retourner à nouveau le tout contre le mur, comme un peintre avec ses toiles. Sa poésie est promesse, exigence de

patience ; il en avait prévenu le lecteur dans « Le Mimosa » : « *Il faut que je prenne le lecteur par la main, que je sollicite de sa part une assez longue complaisance, le suppliant de se laisser conduire au risque de s'ennuyer par mes longs détours, en lui affirmant qu'il goûtera sa récompense lorsqu'il se trouvera amené par mes soins au cœur du bosquet de mimosas, entre deux infinis d'azur.* » (Ponge, 1952, p.22) C'est également ce que nous promet J.-P. Richard à travers sa lecture de l'œuvre pongienne ; une « micro lecture », qui, en suivant le mouvement de l'œuvre, nous fournira des repères susceptibles de définir le projet du poète, d'appréhender la logique interne de sa rêverie, et en définitive, de percer son univers imaginaire.

2. Le projet pongien

Il s'agit de la transformation morphologique de l'objet en *objeu*. En d'autres termes, le projet pongien consiste à établir une correspondance entre les objets décrits et la situation de l'écriture. C'est à la fin de cette définition-description pongienne, que « l'objet y sera devenu, tout en gardant son poids d'objet, quelque chose de poreux à la sensibilité et à l'esprit : moins un *objet* à vrai dire que, selon le mot de Ponge, un *objeu*. » (Richard, 1964, p.202)

Ce projet, nous apprend Richard, passe par trois attitudes « mélangées » du poète vis-à-vis de l'objet ; il s'agit de cet instant de rencontre où Ponge se tient face à l'une de ces *choses* :

le parti pris des choses

l'emprise

la prise à partie

C'est la pratique d'un langage et la naissance d'une littérature qui permettra d'aboutir à un dénouement commun. Car travailler le style, revient aussi, pour Ponge, à agir directement sur la chose : une « rhétorique par objet et par poème » nous aurait-il dit. « La rage de l'expression » ne se sépare pas, chez lui, de l'expérience objective ou objectale, à laquelle elle apporte

sa plus heureuse solution. En fait, les textes pongiens décrivent les choses les plus humbles, les plus prosaïques, les plus dépourvues d'aura poétique (*le Cageot, la Cigarette, la Crevette, le Galet, l'Huître, le Savon, la Lessiveuse, le Verre d'eau, le Lézard, l'Escargot*) mais en même temps, ils nous parlent d'autre chose, ils figurent en acte cette nouvelle rhétorique.

La première impression produite par cette rencontre est l'immédiat bonheur de la contemplation ou de l'absorption gourmande. Mais c'est une impression trompeuse : devant un objet individualisé et solitaire (la lessiveuse, la crevette...) le premier sentiment de Ponge s'avère être le malaise plutôt que la jouissance. Le spectateur est foudroyé par l'évidence du dehors, il se sent impuissant à égaler une révélation si violente, et la conscience se laisse glisser vers une sorte d'auto-effacement stupéfié. Dans *Le grand recueil, Méthodes*, Ponge avoue : « *Autant je puis vivre dans la variété des choses, car cette variété me construit, autant par rapport à l'une d'elles seulement, eu égard à chacune d'entre elles en particulier, si je n'en considère qu'une, je disparaissais, elle m'annihile* » (1961, p. 13).

Le mot est lancé : « annihile », l'effacement devant l'objet. Le poète se sent repoussé, effacé, gommé par l'objet. Comme dirait Richard en face de l'objet épais et solitaire (nous reviendrons sur ces deux adjectifs), confronté à la chose étrange et inutile qui surgit devant lui comme un pur fragment de monde, Ponge éprouve d'abord une fascination qui se transforme ensuite en paralysie, en mutisme. Plutôt que de parti pris, ne vaudrait-il pas mieux alors parler d'emprise exercée par les choses, de possession par le dehors : une extase qui se transformera bientôt en abdication.

Or, du côté de ce dehors, on remarque des « sentiments » moins partagés. Ce dehors se tait ; et c'est un silence qui sera susceptible de revêtir deux significations totalement différentes. Fort de son épaisse et radieuse suffisance, l'objet semble tourner le dos au poète, il n'a pas besoin du poète, il ne réclame pour exister, ni l'aide du poète ni sa présence. Le poète en

revanche, se sent inutile en face de l'objet ; il se sent intrus. C'est cela même qui rend l'objet précieux à ses yeux :

« Les objets, les paysages, les événements, les personnages du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément...Ils emportent ma conviction. Du seul fait qu'ils n'en ont aucun besoin. Leur présence, leur évidence concrète, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable, leur existence dont je suis beaucoup plus certain que de la mienne propre, tout cela est ma seule raison d'être, à proprement parler mon prétexte. » (Ibid., p. 12)

Mais ce silence hautain semble prendre ailleurs, une toute autre signification. A l'instar des grands artistes de l'impression, d'un Baudelaire ou d'un Proust, le mutisme du dehors, loin de dissimuler « une indifférence ou une autosatisfaction de la matière, enveloppe au contraire une douleur, presque un reproche » (Richard, 1964, p. 200). A travers ce silence, ce silence boudeur, les objets ne nous reprochent-ils pas notre mutisme à leur rencontre, comme si nous ne savions pas les regarder, comme si nous les avions exilés de notre monde alors même qu'ils réclamaient à être investis, explorés, interpellés par ce privilège de l'homme, par son bien le plus précieusement humain : le langage. L'objet nous sollicite la parole. Ce sont de « muettes insistances », selon l'expression pongienne, de la part des objets qui réclament le droit à la parole : le parti pris n'est-il pas ici devenu prise à partie, silencieuse imploration de l'homme par la chose ?

« Ce qui me touche, c'est la beauté non reconnue, c'est la faiblesse d'arguments, c'est la modestie. Ceux qui n'ont pas la parole, c'est à ceux-là que je veux la donner. Rabaisser les puissants m'intéresse moins que glorifier les humbles. Je suis un suscitateur. » (Ponge, 1942, p. 12)

3. Comment donner la parole à l'objet ?

Ecrire sur un objet et le décrire revient à lui prêter voix. Le couvrir de

parole, l'amener à devenir concrètement parole. Du même coup, le poète qui pratique cette description, obtient en retour la consistance, la certitude interne qui lui faisait défaut lors de l'assaut initial des choses. Sous l'impulsion de cette « sécrétion humaine » qu'est le texte, de ce texte qui a pour ambition de mimer l'essence de l'objet décrit, le poète s'éloignera du sentiment d'inutilité des premiers instants, lorsqu'il se sentait envahi par les choses : il reprendra contenance et cessera d'être intimidé par leur épaisseur.

Le mot est pour Ponge un morceau de nature, autre chose, et comme toutes les réalités signifiantes, il a le pouvoir d'évidement et d'abstraction. Cet équivalent de la solidité objectale, Richard nous explique que le poète ne pourra lui éviter de se retrouver, d'une manière ou autre, attaquée, rongée et niée par le mouvement tout-puissant du sens. Dans cet esprit, la description aura pour tâche de développer ce sens, de l'étirer en une suite de phrases : son parcours, son discours empêcheront encore le langage de reproduire en lui l'immédiate impression de monolithisme, la sensation d'impact absolu et sans nuances qu'avait provoquée l'apparition première du réel. Ponge veut que le langage conduise le lecteur à expérimenter les objets. Il cherche le mot juste, il tâtonne, il hésite. Il recherche, par le biais de son travail sur le langage, les qualités inhérentes des objets. Il travaille le style, le polit, ce qui équivaut pour lui, à travailler directement sur l'objet.

C'est ainsi que les deux qualités les « plus exquisément terrorisantes » de la chose, selon l'expression richardienne, à savoir l'opacité et la solitude, se trouveront minées, prises à parties, lentement réduites. Dans *La pratique littéraire* (1956), Ponge rappelle qu'il « *faut que les compositions que vous ne pouvez faire qu'à l'aide de ces sons significatifs, de ces mots, de ces verbes, soient arrangées de telle façon qu'elles imitent la vie des objets du monde extérieur, imitent, c'est-à-dire qu'elles aient au moins une complexité et une présence égales. Une épaisseur égale.* »

L'épaisseur de la chose qui se verra fouillée, creusée, sondée, retournée

par l'activité d'analyse, s'évidera et subira une série de métamorphoses successives pour devenir matière, puis texture, ensuite gerbe notionnelle et enfin, pur rapport interne d'abstractions. Ponge développe cette idée dans son introduction au *Galet* : « *Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque tout à coup et pour la première fois, sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies.* »

Ainsi la solitude de l'objet sera-t-elle brisée par cette exploration minutieuse du regard, et il perdra de son glabre originel, de sa clôture, et ne constituera plus un tout fermé : il éclatera en fragments, il se défera en détails et en nuances et deviendra à lui tout seul un paysage. Le spectateur ne se sentira plus un intrus terrorisé : il pourra désormais s'installer en lui, au cœur de cette variété dont Ponge a besoin, comme il le dit lui-même, pour se sentir être. « *Je puis vivre dans la variété des choses car cette variété me construit.* » (Ponge, 1960, p. 13)

L'activité poétique fera de sorte que l'objet cesse de s'imposer au poète dans le face à face d'une unité irréductible. Il deviendra un espace multiple, modulé, qui se disposera heureusement autour du « moi » du poète et de sa conscience. Il faut désormais utiliser cette nouvelle situation, ce *jeu* intime de la chose, qui sera exploité par le poète en vue de se mouvoir mentalement dans la chose, de se déplacer d'un point à un autre de son étendue signifiante, pour sauter de telle nuance à tel détail, de telle intention à telle ressemblance, et pour se fabriquer soi-même, s'étayer peu à peu, s'équilibrant en soi et dans l'objet au fur et à mesure d'une gymnastique tout à la fois sensuelle et spirituelle, un exercice qui constitue en vérité le projet de la description pongienne. Au terme de cet exercice, l'objet, qui garde toujours son poids d'objet, se transforme en quelque chose de poreux, de

perméable à la sensibilité et à l'esprit : moins un objet à vrai dire, qu'un *objeu*, selon le mot de Ponge.

4. Comment muer (métamorphoser) l'objet en objeu ?

Pour Ponge, la première sagesse est de choisir la mobilité. Pourquoi la mobilité ? Il nous répond que devant une réalité par définition inerte, l'inertie du poète n'aurait d'autre résultat que la léthargie et le mutisme. Ce qui va à l'encontre de notre projet. Pour secouer cette double stupeur, l'esprit devra donc s'agiter, se déplacer en tout sens autour de la chose interrogée. Une danse agitée, agile, dynamique afin d'obtenir toute une variété de prises, de points de vue afin que le *je* devienne un *nous* ; ce *je* qui est pour Ponge « cette apparition mince et floue, qui figure en tête de la plupart de nos phrases » se transformera en un *nous* qui « figure simplement la collection des phases et positions successives du *je* ».

Ces phases se succéderont rapidement pour investir en un instant la totalité des facettes objectales. Chacune dure l'espace d'un paragraphe, d'une phrase. D'où cette discontinuité formelle que Sartre a justement notée et commentée. Le lecteur du texte pongien se sent saisi d'emblée par cette succession de métaphores, de phrases, d'un texte en somme, placé sous le signe de la pluralité : une multiplication de métaphores qui viennent s'offrir comme une véritable chaîne de pluralité tressée à partir de l'objet.

L'objet se métamorphosera donc en objeu : la méthode pongienne, comme on l'a vue, consiste à mettre en branle aussi bien le réel que la langue, par l'activité propre au tissu rhétorique. Par une savante et complexe utilisation de l'étymologie, de la graphie, des sons, des jeux de mots, des figures, la poésie pongienne devient une sorte de redoublement du réel, qui cherche à abolir la distinction entre le mot et la chose. C'est sur la matière à la fois physique et verbale qu'un certain nombre de figures interviennent en vue de la métamorphose de l'objet.

Alors que l'objet notionnel est rendu à travers son histoire stratifiée de mots, l'objet naturel ou matériel est uniquement restitué via une imagerie hétéroclite qui en changera totalement l'apparence. L'esprit tente une analogie, puis la retire, risque une image, essaie une allégorie, le tout rapidement, de manière presque expérimentale, à seule fin d'extraire de l'objet, de lui soustraire, comme dirait Mallarmé, telle ou telle de ses qualités constituantes. C'est le cas de la crevette, du pigeon, du lézard, du volet, de la main et du savon, qui deviennent malléables et changeants. L'écriture poétique ne cesse de les métamorphoser par l'entrelacs de métaphores, de synecdoques, de figures de comparaison, de métonymies, en sorte que le résultat final donne à voir des objets démultipliés en un faisceau d'images composites.

Dans la rhétorique pongienne, on peut remarquer une rage de nommer le monde des objets, une volonté d'approcher leur singularité, de définir l'essence des choses « par approximations et exclusions successives », et même de restituer à l'objet « son pouvoir d'étonnement » et son « altérité ». Cependant, la fonction remplie par les différentes figures est telle que plusieurs objets, souples et transformables, s'ouvrent sur des séries qui en brisent la forme et les rendent méconnaissables dans l'ordre du monde visible. Ainsi l'huître est-il un microcosme, un monde hermétiquement clos, un monde qui se suffit à lui-même « A l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger », un monde qui, à l'image de notre Terre, a ses cieux, et même une mer-mare, avec ses flux et reflux et ses bords. Ce monde clos est, quoique très rarement, habité ; il s'agit de cet être parlant, qui, avec un « gosier de nacre [d'où sort] une formule de perle », rappelle étrangement le poète de notre monde :

L'huître

L'huître de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde

opiniâtement clos...

A l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en-dessus s'affaissant sur les cieux d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner. (Ponge, 1942)

Et que dire de la bougie, de ce plante-palais, assaillie par les soldats-papillons, qui rappelle encore à travers le « livre » et la « lecture », l'image du poète qui se consume et se fond dans son propre « aliment », pour chasser par sa lumière les ténèbres :

La bougie

La nuit parfois ravive une plante singulière dont la lueur décompose les chambres meublées en massifs d'ombres. Sa feuille d'or tient impassible au creux d'une colonnette d'albâtre par un pédoncule très noir.

Les papillons miteux l'assaillent de préférence à la lune trop haute, qui vaporise les bois.

...

Cependant la bougie, par le vacillement des clartés sur le livre au brusque dégagement des fumées originales encourage le lecteur, - puis s'incline sur son assiette et se noie dans son aliment. (Ibid.)

Ne s'agit-il donc pas d'une fable qui relate la rencontre entre objet et mot et d'où le poète tire une « morale » ?

Cette rage de nommer les objets pour en tirer l'essence concerne tout objet qui se trouve à la portée du poète. Ainsi la *crevette* est-elle ramenée à un enchaînement d'images qui la plonge au cœur d'un processus fait de

contiguïtés, dont le continuum altère profondément la physionomie de l'objet. Pure matière mouvante, ce petit crustacé passe alors d'un état à un autre, en devenant à la fois un objet inanimé (« flacon », « bibelot », «capricieuse nef », «châssis vitreux », « lustre »), un espace (« salle de fêtes [et] de glaces », « sanatorium », « ascenseur »), une larve (« chenille », «ver agile et lustré »), un être humain (« guerrier sur son chemin de Damas », «guerrier d'une allure très particulière », « cavalier dans la jungle d'un échiquier à trois dimensions »), un signe de ponctuation (« signe d'interrogation », « virgules »).

Prenons un autre exemple, celui de pigeon : le travail d'expression modifie cet animal en une partie anatomique (« ventre nourri de grain » et « ventre saint gris »), en un phénomène atmosphérique (orage et tonnerre), en un bruit violent et soudain produit par un « grand éclat d'ailes ». Citons aussi l'exemple mentionné par J.-P. Richard, le lézard qui s'égale successivement à un dragon chinois, à un poignard, à une petite locomotive, à une gamme chromatique, à une phrase ; des métamorphoses que vient compléter l'analyse du mot « lézard » lui-même, qui par son *zède* suggère à la fois son *zèle*, l'essence du tortillement et par son *ard* celui de la fuite traînant. C'est ainsi que selon Ponge « Plusieurs traits caractéristiques de l'objet surgissent » (1960) qui seront les résultats d'une véritable analyse intentionnelle fondée sur la volubilité (= abondance, rapidité et facilité de parole) imaginante de l'esprit.

Le devenir de l'image entame ainsi la visibilité de l'objet et montre à quel point son expansion va de pair avec l'érosion des contours que chaque image devrait au contraire reproduire. Il y a donc dans les images une puissance de dissolution, d'autant plus paradoxale qu'elle se conjugue avec la tentative de reproduire le réel. De ce fait, l'écriture poétique vise moins l'image de l'objet que le mouvement généralisé capable d'entraîner la matière, de déstabiliser la forme, en effaçant tout aspect par un éclatement de

ce qu'elle prétendait convoquer et fixer dans le texte.

A travers la manipulation de la matière objectale, c'est la question de la forme qui est essentiellement engagée ; non son achèvement, mais sa métamorphose, le cheminement de l'objet vers une formation inédite contenant à la fois la promesse du visible au-delà du visible, et la rupture qu'elle introduit dans la visibilité elle-même lors de son apparition. La *figure*, forme de cette forme en train d'apparaître, visualise la présence de cette dimension figurative capable de nous révéler l'invisible. Il en résulte que le fonctionnement du tissu rhétorique insère dans le texte un principe de mobilité qui donne lieu tout à la fois à la genèse de la *figuration* et à la *défiguration généralisée*.

5. Comment réagir devant l'objet ?

Confronté à l'objet, Ponge évite de s'y enfoncer, il ne l'aborde pas frontalement, à l'inverse d'un Flaubert. Il se méfie des « en dessous » substantiels ; il s'écarte d'une pâte intérieure car il redoute d'y trouver l'informe et le monotone. C'est la surface qui le sollicite, parce qu'il lui paraît plus aisé de découvrir en elle des débuts de modulation, des éléments de variété. Il cherchera avant tout le grain de la chose, son détail. Si l'objet refuse d'apparaître seul, le poète essaiera de provoquer artificiellement sa mise en évidence par différents procédés tels que :

Le grossissement soudain de l'échelle de l'objet (par ex. : la croûte du pain devient alors un merveilleux relief, « *comme si on avait à sa disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes* » (Ponge, 1942, p. 23) le miracle d'une vision microscopique qui mue l'homogénéité apparente en une architecture de tissu)

Le rapetissement de la taille relative de l'observateur (« *Un coquillage est une petite chose, mais je peux la démesurer en la replaçant où je la trouve, posée sur l'étendue du sable* » (Ibid., p.55)

Faire jouer une force vivante et variable sur l'épiderme objectal, qui en provoquera un aveu tactile. Lorsqu'on s'aperçoit que les objets ont perdu pour nous leur goût, Ponge nous conseille de les « *observer alors de parti pris, les insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent..., ces continuel frémissements de nappes, ces vibrations, ces buées, ces haleines, ces jeux de souffles, ...* », (Ponge, 1960, p. 8)

Autre aspect de la rencontre de deux choses en surface, ce que J.-P. Richard nomme la *tangence* : lorsqu'une surface épouse une autre surface, le poète découvre le bonheur si révélateur de la tangence. On retrouve aussi cette notion de tangence chez Paul Valéry : « *Le disque [du soleil] est tangent à l'horizon* ». L'immédiate rencontre de deux objets ou de deux substances les oblige donc à reconnaître leur propriété la plus singulière, c'est dans la rencontre qu'ils se distinguent : l'aveu en naît sur le plan même de la conjonction.

Frontières et limites sont autant de zones critiques pour Ponge. L'homme se précipite vers les bords, par rancune contre les immensités, pour ainsi les définir. Le meilleur exemple pourrait être la mer. Pour saisir l'essence concrète de la mer, on n'ira pas la quérir au large, car il est clair que la conscience y ferait naufrage, on ira la chercher là où la « masse marine » rencontre d'autres éléments qui la limitent. Ponge les décrit avec de belles et originales métaphores : « *Le vent qui la 'feuillette' et la 'corne' comme un livre et les rochers qui la percent de leur 'aveugle poignard'* » (1942, p. 36). C'est par le contact de deux objets, que nous parviendrons à nous situer mentalement en leur sein, à adhérer à toute l'intimité révélée de leur texture. Quoiqu'inconfortable, l'espace entre l'arbre et l'écorce sera, comme le dirait Jean-Pierre Richard, la « situation idéale d'un observateur ou du rêveur des choses. » (Richard, 1964, p. 205)

La contiguïté n'a pas besoin de se concrétiser pour mettre en évidence la

spécificité d'un objet. Elle pourra demeurer abstraite, mentale et même garder l'apparence d'une simple comparaison. Le verbe et l'écriture, le mot et le vieux procédé du parallèle suffiront pour recouvrir une vertu inattendue, qui consiste à souligner en chacun de ses termes la présence de ce que Ponge nomme structurellement, sa « *qualité différentielle* » (1960, pp. 41-42) permettant une mise en valeur de sa précieuse singularité. Cette mise en valeur peut également s'avérer interne à l'objet lui-même. Ici ce ne sera plus un espace riche en contiguïtés qui interviendra, mais la durée, une durée qui est propre à l'objet, une durée qu'on pourra appréhender dans la suite chronologique de ses attitudes (tout comme la goutte de pluie tombe, rejaillit, coule, glougloute, s'évapore) dans l'étendue du temps. Une telle démarche rappelle étrangement les procédés husserliens des variations imaginaires.

L'objet se dévoile en changeant devant nous, et en restant malgré tout le même à travers ces changements : il se fixe au moyen d'une histoire. Pour Richard, « *dire que l'objet se fixe, s'avoue est parler d'ailleurs fort exactement.* » (Richard, 1964, p. 206). Il raisonne en citant ces paroles Ponge : « *le ciel se dalle, se marquette, se pave* » et qui ajoute ensuite « *la forme pronominale convient bien ici car ces formes se créent de l'intérieur* » (1961, p. 73). En fait, nous sommes témoins d'une interaction, d'une assistance réciproque de la part et de l'objet et du poète. C'est du dedans de l'objet et grâce à lui que le poète va extraire l'affirmation des qualités maîtresses qui le caractérisent.

Cette attitude rappelle celle de l'auteur de la *Prose pour des Esseintes*, Mallarmé, qui comme Ponge, cherche à muer, à métamorphoser le monde en « une série de fleurissements heureux et idéaux. » Dans chaque objet, il vise à dégager non pas l'idée mais la ou les qualités, l'intention concrète, le projet qui le pousse à être. Le dégagement se produit, la chose se met à fleurir, les essences y passent de l'implicite à l'explicite, c'est alors que « le moment

béni, le moment heureux et par conséquent le moment de la vérité » arrive. C'est à ce moment « où la vérité jouit... où l'objet jubile, si je puis dire sort de lui-même – le moment où se produit une sorte de floculation. » (*Ibid.*, p. 257). Il s'agit d'une floculation, qui, selon Richard, est un déploiement, un gonflement, une aération, une parole. On aboutit à la parole, le vœu ultime de l'expression. Le dénouement sera une sorte d'éruption des formes, des mots et de la matière, en d'autres termes une ouverture passionnée. Il s'agit pourtant d'une passion qui ne va pas sans entraîner certaines répugnances chez le poète : c'est l'élément qui le repousse.

6. Comment réagir face à l'élément ?

Ponge reconnaît la grandeur de l'élément, mais il s'en écarte à cause de son côté non dégagé, de sa nature essentiellement involutive. Richard nous apprend que, l'élément chez Ponge « se replie sur la fatalité d'une sorte de fusion originelle (fusion qui égale une confusion) et tourne donc le dos aux entreprises de notre curiosité. » (Richard, 1964, p. 210). L'élément résiste à tout essai mental d'analyse ou de dissociation. L'élément gêne Ponge : il lui échappe, il coule entre ses doigts, il échappe à l'imposition de toute catégorie mentale ou verbale. Ce qu'on remarque justement dans son attitude vis-à-vis de l'eau.

Liquide incolore, inodore, sans saveur, l'eau échappe à nos sens, elle ne possède d'autre qualité que celle de fuir, d'autre forme que sa passion de l'informe, d'autre vœu que de se glisser, c'est son « idée fixe », son « scrupule maladif », vers le bas absolu où la pesanteur l'aplanira. Ponge n'admire pas mais ne condamne pas non plus cet étonnant tropisme de l'écroulement : « *A l'intérieur d'elle-même ce vice aussi joue ; elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi-cadavre, comme les moines de certains ordres. Toujours plus bas : telle semble être sa devise : le*

contraire d'excelsior. » (1942, p. 40). Chez Ponge, cet abaissement témoigne d'un assez répugnant manque de tenue et comme une absence à la fois sensible et morale, de dignité.

Le morne désastre élémental se retrouve aussi dans la boue, cette eau terreuse, cet « ennemi de la forme », qui se mêle à l'univers organique le plus bas, à l'essence informe du mollusque, « *et c'est réciproque – au travers des escargots, de vers, des limaces – comme la vase au travers de certains poissons : flegmatiquement* » (Ponge, 1960, p. 70). Ce flegme concrétise l'impression imagée d'une lenteur limoneuse et la viscosité de quelque excrétion vomie, et dénonce chez Ponge un dégoût très précis. Il adopte avec violence une posture de refus : « *Elle veut nous tenter aux formes, puis enfin nous en décourager. Ainsi soit-il ! Et je ne saurai donc en écrire qu'au mieux, à sa gloire, à sa honte, une ode diligemment inachevé* » (*Ibid.*, p. 70).

Cela passe encore par le langage ; mais cette fois-ci l'inachèvement du langage se chargera de dire l'état essentiellement inachevé de l'élément. Le vertige élémental qui est aussi celui de la continuité semble envelopper une sorte de refus fondamental qui nous opposerait la matière. Tandis que Ponge est en quête de l'objet qui dira oui, l'élément se clôt, se renfrogne, ne consentant qu'à nous opposer un non catégorique et nous tourner le dos.

Dans l'optique pongienne, la négation, chez la terre, devient stupeur, la matière succombe à une paralysie, à une sorte d'humeur maussade qui lui interdit tout déploiement. Les pierres manifestent une sorte de « non-résistance passive et boudeuse à l'égard du reste du monde, à quoi elles paraissent tourner le dos » (1961, p. 201). Le roc pongien réalise « l'état de la matière où l'énergie est la plus basse » (*Ibid.*, p. 210). La solidité rocheuse ne doit donc pas faire illusion, elle évoque le retour découragé d'une substance éternelle, le corps de « l'aïeul énorme », à un état matériel d'incertitude et de confusion. La pierre nous entraîne vers le bas, vers la

mort, vers ce degré zéro de la matière où s'éteint toute possibilité d'expression.

Devant cette apathie, ce refus d'expression, l'homme ne pourra que réactiver la substance, la réveiller, l'obliger à secouer son inertie. L'eau sera rêvée dans les tuyaux qui la transportent et la propulsent, dans les robinets où elle gicle : « tu cours les rues, grimpes à tous les étages, te disperses sur tous éviers » (*Ibid.*, p. 133). Elle est métamorphosée, « débordant de générosité, de génie, de gaieté » : trois attributs pongiens qui renvoient étymologiquement ou orthographiquement au bonheur retrouvé d'une genèse. Ce sera aussi la même chose pour la pluie : une activité débordante. Même la boue se rédimera par le biais de l'imagination d'une agressivité sous jacente, à sa mollesse : car elle colle et tient à vous. « *Il y a en elle comme les lutteurs cachés, couchés par terre, qui agrippent nos jambes ; comme des pièges élastiques ; comme des lassos* » (Ponge, 1960, p. 68).

Et la terre aussi se métamorphosera, elle consentira parfois à une mobilisation miraculeuse. A cette étape, la léthargie rocheuse se dissipe, l'opacité se mue en transparence, l'épaisseur s'entrouvre et nous regarde. C'est la joie des cristaux : « *Enfin des pierres tournées vers nous et qui ont déclo leurs paupières, des pierres qui disent OUI ! Et quels signes d'intelligence, quels clins d'œil !* » (Ponge, 1961, p. 202).

Ce bonheur du cristal a également une autre cause : ce petit bloc pierreux a su se détacher de l'immensité rocheuse pour exister en elle comme une forme close et suffisante. Ici en écho aux propos de Richard, notons chez Ponge cette jubilation de l'objet : heureux sont les objets qui « jubilent » de toutes leurs qualités épanouies, mais ceux aussi qui surgissent hors d'une profondeur élémentale, affirmant à partir d'elle, contre elle, l'éclat discontinu et insolent de ce qu'ils sont. Un atome d'eau qui prend vie, et qui sera perçu comme tel, on le verra monter, vitreux. Cet atome se meut comme un petit point d'interrogation dans le fond du « chaos liquide » ; nous

assistons à la naissance merveilleuse d'une petite bestiole : une crevette. La boue aussi connaîtra un avènement analogue, sorte de limon arrêté par une paroi et arrondi en une coque d'escargot.

Goutte, miette, escargot, crevette, galet, voilà tout un répertoire de choses vers lesquelles Ponge dirige son parti pris : tous des êtres discontinus, ponctuels et insulaires. Des espaces vides interposés entre chaque partie les isolent de leurs voisins. C'est dans ce vide que l'esprit pourra se mouvoir, se glisser ne redoutant aucun empiètement, aucun étouffement par l'épaisseur sensible. L'exemple par excellence sera le galet, qui ne permettra jamais à l'eau de s'insinuer en lui, il reste clos à la contagion marine. *« Sorti du liquide il sèche aussitôt. C'est-à-dire que malgré les monstrueux efforts auxquels il a été soumis, la trace liquide ne peut demeurer à sa surface : il la dissipe sans aucun effort. » (Le Galet)*

Ponge jouira alors d'une sorte d'aération interne des substances ; il identifiera ce creux toujours réservé de la matière avec le jeu dont il a besoin pour se mouvoir à l'intérieur des paysages et tendre d'un point à l'autre de leur espace son trajet. La discontinuité formelle de l'objet répond ainsi à la discontinuité plus profonde des essences. Ce double éclatement, selon Richard, cet éclatement renforcé par le vœu de variété, de dissymétrie sensible, répond plus profondément en lui-même au besoin que ressent ici la conscience d'exister dans et par une multiplicité d'objets de conscience. En d'autres termes, Ponge divise pour régner : déséquilibrant les choses pour s'équilibrer en elles, les décomposant pour s'y recomposer.

Pour mieux éclairer cette démarche, établissons un parallèle entre Ponge et son maître Mallarmé, celui dont la phrase, à la fois en dentelle et en falaise semble avoir influencé sa diction. Car Mallarmé a aussi utilisé cette discontinuité ; il disait le hasard des choses, les brisures et les facettes internes du langage, afin de suspendre en leur cœur, le vide illuminé de sa conscience. Or, Mallarmé avait fait de cette discontinuité (de ce douloureux

donné sensible) le point de départ de son activité, tandis que Ponge vise le discontinu lui-même, et tente de désintégrer la forme ou l'idée de l'objet. Mais leur point commun reste leur posture spirituelle, sorte de « focalité vibrante ».

Les deux entreprises de Mallarmé et de Ponge se donnent objectivement la même fin : un dégagement d'essences à travers l'exercice d'un langage. A la seule différence que Mallarmé recherchait un unique Livre tandis que Ponge propose le projet autrement ambitieux de viser plusieurs livres, tous contenus dans ses propres recueils de poésie : dictionnaire encyclopédique, dictionnaire étymologique, dictionnaire analogique, dictionnaire de rimes. Un projet qui constituera un bel équivalent des « atlas, herbiers ou rituels » de Des Esseintes. Nous remarquons pareillement chez eux, la présence d'un concret fragmenté qui aspire à se résumer en abstractions. D'autant plus que chez Ponge, l'abstraction figure également une puissance de fragmentation.

Richard note aussi bien chez le maître que chez le disciple, le goût de la luisance, du brio transparent qui évoque le besoin d'une ouverture essentielle de l'objet vers l'espace et la lumière. Or, tous les deux sont également menacés par la tentation de la préciosité, c'est-à-dire de cette ivresse d'idée qui néglige parfois le cri de la réalité sensible ; mais, se hâte-t-il d'ajouter, la préciosité se choisit ce délicieux remède qu'est l'humour. N'est-ce point tout cela qu'entendait Ponge en évoquant les livres prestigieux de l'*objeu* ?

7. Comment muer l'*objeu* en un nouvel objet ?

Voilà l'objet réduit par l'activité mentale en *objeu*, en jouet, évidé, conquis en profondeur. Mais, il incombe encore au poète la tâche de le « refabriquer » : muer l'*objeu* en un nouvel objet. Sans cet effort, la description ne serait que virtuosité ou acte gratuit. D'où la nécessité d'une réunification que Ponge appelle réintégration, qui se fondera sur une activité relationnelle : « *L'objet de notre émotion placée d'abord en abîme,*

l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde » (1960, p. 156).

L'expérience visuelle de l'objet qu'engendre le langage chez le lecteur, se passe d'une part au niveau des mots, et d'autre part, au niveau des lettres qui forment les mots. L'objectif de Ponge est de créer un nouveau langage graphique. Les mots prennent donc en charge la tâche de lester, de recoller les choses, ces mêmes choses qu'ils avaient déjà creusées. Le poème pongien vise ainsi à restituer par le langage, la réalité de l'objet transformé en objet en créant un nouvel objet. L'imagination verbale de Ponge (un passionné du Littré) se déploie avec un étonnant bonheur. En voici quelques occurrences :

- Une juxtaposition heureuse ou un jeu de mots. A titre d'exemple citons la « chèvre » à la fois *belle et butée* qui se retrouvera synthétiquement *belzébuthée*.
- La découverte d'une pseudo-racine commune qui autorise le rapprochement de deux qualités apparemment disjointes : l'araignée, cet animal acrobate et porte-malheur sera nommé à partir d'un fantaisiste ancêtre latin une funambule (=acrobate, équilibriste) funeste [l'araignée au bout de son fil agit en funambule funeste].
- L'objet déploie toute sa logique interne à partir d'une association verbale originelle : le rapport gui-glu permettra au poète de rêver cette plante comme une discontinuité reprise et noyée dans la viscosité.
- Le mariage claudel-claudique qui rappelle « carapace », conduit à

imaginer la fresque de la démarche lourde, paysanne mais aussi militaire de la tortue-tank.

En effet, pour Ponge, c'est la partie la plus opaque de la parole qui signifie. Ces significations rapprochées les unes des autres forment un terreau commun où l'objet reprendra racine. Or, pour être réussie, l'intégration devra non seulement porter sur la lettre concrète du langage mais aussi de manière plus sémantique, sur la réalité des choses, sensibles ou abstraites que les mots ont pour fonction de désigner.

Ces réalités antagonistes se présentent souvent et discrètement à l'intérieur d'un seul et même objet. Ce que d'ailleurs chérit Ponge : « *le cristal, par exemple, est l'idée pure, car il possède avec les qualités de la pierre celle du fluide coordonnées* » (1961). Il s'agit d'un autre mot-clé du projet pongien : « coordination » des antagonismes essentiels, ces « *à la fois* » constituent pour Ponge, pour Mallarmé, pour les spécialistes de l'abstraction et les obsédés du structurel, l'une des catégories essentielles de la perception et du savoir.

Les insupportables paradoxes pourront cependant amener l'objet à se contester. Il faudra donc que l'imagination en ramène la multiplicité à l'unité. Elle y parviendra en découvrant derrière ses qualités différenciées, une autre essence, plus secrète, qui en autorise concrètement le mariage. Par exemple la lascivité de l'eau permettra de joindre sa fraîcheur, sa limpidité.

Pour Sartre, les objets pongiens sont des statues ensorcelées, des discontinuités matérielles hantées par une certaine idée organique. Aux yeux de Ponge, à l'intérieur de chaque objet se cache un mécanisme qui le fait fonctionner. Il faut donc découvrir ce mécanisme qui imposera ensuite une forme rhétorique spécifique au poème : « *c'est-à-dire que si j'envisage une rhétorique, c'est une rhétorique par objet, pas seulement une rhétorique par poète, mais par objet. Il faut que ce mécanisme d'horlogerie (qui maintient l'objet) nous donne l'art poétique qui sera bon pour cet objet.* » (Ponge,

1960, p. 14). Et Ponge reconnaît effectivement la nécessité d'un « agencement ». La présence supérieure d'une règle qui mueraient chaque détail de l'objet en un rouage ou un ressort : l'harmonie ainsi évoquée est de l'ordre de la fonction.

L'objet est donc verbalement, synthétiquement, fonctionnellement recomposé : une personne dotée en propre de visage, de forme et de vie. On y reconnaîtra la structure, l'intention. Nous saurons ce que la chose veut nous dire, nous aurons trouvé en elle « cette racine de ce qui nous éblouit » et qui se trouve en réalité dans « notre cœur » (1960, p. 220). Richard remarque cependant un point intéressant : ce dernier visage de l'objet que nous souhaitons clair et expressif, devra toutefois continuer à prendre appui sur une épaisseur irréductible : une base fondamentale exprimant l'épaisseur et le fonctionnement en profondeur du monde. Ce fondement, on le retrouve dans la double matérialité de son langage (les mots qui font le terreau) et de la pâte élémentaire dont l'opacité, rebutante mais nécessaire, vient soutenir le déploiement architectonique des essences.

Ponge précise lui-même dans *l'Atelier contemporain* qu'il procède à une refonte de nouvelles formes et donc de nouvelles figures en s'enfonçant dans la matérialité du langage : « *Qu'avons-nous à faire ? Que voulez-vous que nous fassions ? Sinon, nous consacrant à notre seule fonction, l'écriture, et nous enfonçant dans sa matière, car elle en a une [...], sans souci des formes anciennes et les refondant dans la masse, comme on fait des vieilles statues, [...] : Ainsi formerons-nous un jour peut-être les nouvelles Figures, qui nous permettront de nous confier à la Parole pour parcourir l'espace courbe, l'espace non-euclidien.* » (1977)

C'est ainsi que l'objet idéal de Ponge sera celui en qui s'établira un équilibre interne de la matière (ce soubassement profond de l'existence) et de la forme (cette expression épanouie de sens). Tout s'achève donc par des paroles. Si l'élément sert de base à l'objet, de soutien à la forme, l'objet de

son côté supporte l'éclosion d'un nouvel univers de formes, de celles qui dessinent à notre attention les actes d'une littérature. En somme, la chose se dit. Un grand nombre de poèmes pongiens se développent en fable : une fable qui aurait pour moralité l'illustration et l'apparition finale d'un phénomène de langage.

Ainsi trouve-t-on dans l'œuvre pongienne de nombreuses métaphores figurant les pages blanches : le lézard qui sort du mur comme une phrase née sur une page blanche ; des « carrés blancs du linge » dans *La jeune mère*, les « mille drapeaux blancs » dans *La lessiveuse* mais aussi les stylos « à plume rentrée » dans *La cheminée d'usine*. Quant à la peau de *L'orange*, elle prend la forme d'un « épais tampon buvard », sans parler des *Mûres* qu'une « goutte d'encre remplit » et qu'on trouve dans les « buissons typographiques ». Mais l'analogie n'est pas l'unique solution poétique apportée à la recherche du lien entre l'objet et le texte; il est aussi possible d'établir entre eux une relation d'homologie. C'est le cas dans *L'huitre*, l'un des poèmes les plus célèbres du *Parti pris des choses*, où les parties du mollusque sont proportionnelles aux paragraphes du texte.

Cette forme d'imagination aboutit chez Ponge à des découvertes infinies, elle lui permet d'utiliser les choses comme moyen de redécouverte, et de réinventer au passage les mots dont il use en décrivant ces mêmes objets. Le sens supporte ainsi une véritable mythologie du sens. Mais le projet pongien ne se limite pas à cette économie mimétique. Le poème sera réussi à la seule condition qu'un lien s'établisse entre le poème et sa leçon rhétorique. C'est ce que Ponge explique en répondant à une question sur les critères de l'achèvement d'un texte : « *Il y a aussi un autre critère d'achèvement. Je me suis aperçu que la moindre machine verbale que j'ai agencée à propos de la moindre des choses contient une espèce de morale, d'art poétique.* » Il est clair que, pour Ponge, le poème sera réussi s'il acquiert durant sa genèse une dimension allégorique porteuse d'une leçon éthique ou esthétique ; s'il

devient en quelque sorte un « manifeste indirect ».

9. Conclusion

Ponge célèbre avec humour le monde muet des objets, auxquels il octroie le don de parole, et autour et à partir desquels il cherche à susciter des phénomènes de paroles. Il a adopté le « parti pris des choses » pour répondre à sa très ancienne « rage de l'expression ». Dans l'interaction entre l'objet et le mot, se demande-t-il, lequel est le signifié et lequel le signifiant ? Dans l'optique pongienne, chose et mot intervertissent sans arrêt leurs rôles, leurs fonctions sémantiques. Entre le monde et le langage, la littérature organise ainsi un jeu de cache-cache ; et le sens du poème devient une poursuite du sens le long de la chaîne toujours renouvelée, toujours savoureuse, de ces signifiants-signifiés : les mots, les choses.

Attardons-nous un instant sur cette saveur et voyons si elle ne risque pas de menacer le dévoilement du sens. Pour savourer, il faut marquer un temps d'arrêt, une pause, et ceci va à l'encontre du vœu du poète. Le lecteur contient son instinct de possession et de jouissance, pour fixer son attention sur l'un des pôles du rapport sémantique. Arrivé à ce constat Richard reconnaît que Ponge le séduit plutôt comme poète de l'univers sensible que comme poète du langage. Il serait donc dommage que les choses ne deviennent que des objets rhétoriques. Alors que les choses existantes ne lâchent point si aisément celui qui s'est une fois donnée à elles ; leur inépuisable et intraduisible succulence suffit à retenir Ponge prisonnier : captive de sa gourmandise. C'est l'aspect le plus original du génie pongien.

Au terme du processus, l'objet est en effet rendu, comme chez Mallarmé, au silence ; au blanc qui recouvre très souvent la paix d'une dégustation. Par le poème la succulence devient transparence. Le lecteur s'est livré, avec les choses, à travers les choses, à la limpidité d'un monde vrai. L'homme et l'objet se trouvent sous le couvert du vernis de l'évidence, d'une évidence

toute simple qui interpelle le lecteur, le forçant à la consommer, à la parcourir, à s'établir familièrement en elle, comme s'il prenait place au coeur de la vérité la plus ancienne et malgré tout la plus neuve. Telle est la profonde vertu de Francis Ponge.

Bibliographie

- 1- Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, PUF, 1974.
- 2- Gleize, J.-M., *Lectures des Pièces de Francis Ponge*, Paris, Belin, 1988.
- 3- Ponge, F., *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977.
- 4- ———, *Le Grand Recueil, Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.
- 5- ———, *Le Grand Recueil, Pièces*, Paris, Gallimard, 1960.
- 6- ———, *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1952.
- 7- ———, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.
- 8- Richard, J.-P., *Onze Etudes sur la poésie moderne*, Paris, Le Seuil, 1964.
- 9- ———, *Littérature et Sensation*, Paris, Le Seuil, 1954.

