

Patrick Dandrey

Une lecture du
Parti pris des choses
de Francis Ponge

2021

© patrickdandrey.com

TABLE DES MATIÈRES

Introduction à l'exercice poétique pongien

1. Une vie de poète, p. 3
2. L'artisanat poétique : objet, objeu, objoie, p. 4
3. Formes du poétique : eugénie, sapate et momon, p. 7
4. Travaux pratiques : *L'huître*, p. 9
 - a) L'huître comme objet : une miniature en diptyque, p. 9
 - b) La fable de l'huître, p. 10

L'ordre du texte : lecture suivie du recueil

1. Une somme de diptyques : de *Pluie* au *Cycle des saisons*, p. 13
 2. Un binôme de faîte : *Le mollusque* et *Escargots*, p. 16
 3. L'élémentaire et les frontières, p. 18
 4. Un galet cosmogonique et microcosmique, p. 24
- Conclusion, p. 27

Ces pages constituent la transcription d'un cours professé en licence à la Sorbonne en 2017-2018. Il ne s'agit pas d'un travail de recherche mais, très modestement, d'une mise en perspective et d'une analyse suivie du *Parti pris des choses* qui peut éventuellement apporter quelque secours aux candidats aux concours littéraires des Écoles Normales Supérieures pour la session 2022. Ce texte est protégé par les lois régissant le droit de la propriété intellectuelle. Reproduction et diffusion même partielles en sont interdites en dehors de l'usage scolaire et universitaire gratuit et sous signature de l'auteur.

Introduction à l'exercice poétique pongien

1. Une vie de poète

Le *Parti pris des choses* paraît en 1942, la même année que *L'Étranger* de Camus, chez Gallimard, dans la collection de la « NRF », à partir d'un projet de livre déjà bouclé en 1937 qui devait s'intituler *Sapates*. Second recueil de Ponge après les *Douze petits écrits*, c'est un ouvrage consistant et ambitieux, pensé, mûri, de conception étalée sur presque deux décennies et profondément médité : il regroupe des textes composés entre 1924 et 1939. L'entreprise a bénéficié de l'appui éclairé de Jean Paulhan et Jacques Rivière. Le livre bénéficiera d'un compte rendu de Maurice Blanchot en août 42.

Né en 1889, l'auteur a donné de son premier intérêt pour les Lettres qui décidera de toute sa vie une explication peut-être légendaire, et en tout cas symbolique : « Vers l'âge de 14 ans, je me suis mis à lire le Littré ». Fâché avec le mode oral, recalé aux oraux des examens et des concours pour ses difficultés à s'exprimer de vive voix, il entre dans le monde des Lettres par l'écrit et notamment par les amitiés épistolaires : il sera toute sa vie lié au groupe de la NRF et ami de Paulhan, fera un bout de route avec les surréalistes et sera reconnu et loué par Camus et Sartre avant que le mouvement intellectuel groupé autour de la revue *Tel Quel* à l'âge du Nouveau Roman et du structuralisme ne tente de mettre en évidence des relations de proximité supposée qui en resteront au parallèle. Parti d'un nationalisme barrésien, il était entré à la SFIO puis au PCF en 1937, dans le cadre du Front populaire, sous l'influence notamment des luttes des ouvriers du livre (ses courtes expériences chez Hachette ont inspiré un texte au moins du *Parti pris des choses*). Il entre dès 1941 dans la résistance et y joue le rôle d'agent de liaison, publie dans les principales revues clandestines et milite au Front national des journalistes : il échappera de peu à la Gestapo en avril 1944.

Après avoir quitté en 1947 le Parti communiste qu'il avait pris, dit-il, pour le « parti de la fraternité », mais qu'il découvre être le « parti de la dénonciation », il publiera les *Proèmes* en 1948 chez Gallimard. Fait commandeur du Collège de pataphysique en 1953, il enseigne à l'Alliance française dans les années 50, pendant lesquelles sa situation financière est plus que précaire. Refusant de s'associer au mouvement de refus qui dans une partie de la gauche s'oppose à l'arrivée au pouvoir du général de Gaulle en 1958, il opère une sorte de tournant esthétique « classique » et cherche à publier les *Œuvres* de Malherbe assorties de commentaires qui deviendront le manifeste poétique *Pour un Malherbe* publié en 1965 chez Gallimard. Dans cette lignée, *La Fabrique du pré* paraît en 1971, à l'heure où le *Parti pris des choses* a les honneurs du format de poche en « Poésies/Gallimard ». Suggestion est faite à l'éditeur de le proposer pour le Nobel de Littérature. Cette notoriété tardive se manifeste par une invitation en solo de Bernard Pivot sur le plateau de l'émission littéraire *Apostrophes*. Il meurt en 1988 et son œuvre entre dix ans plus tard dans le « Bibliothèque de la Pléiade ».

Poète des objets, des choses, Ponge est tout autant poète du langage, des mots : c'est à la croisée de ces deux « vocations » qu'il compose des pièces courtes ou, pour les plus longues d'entre elles, scindées en séquences de l'ordre d'une demi-page à quelque pages au plus, formant une marqueterie de descriptions ou d'évocation scrutatrices autour d'objet insolites ou inaccoutumés, divers jusqu'à l'incongruité, sous des titres le plus souvent lapidaires, un seul mot le plus fréquemment et un mot volontiers incongru dans l'écriture poétique. Ces pièces sont parcourues par un retour critique sur elles-mêmes intégré au fil du texte de manière allusive ou épisodique, et scandées aussi par des publications autonomes de textes critiques qui tantôt empruntent la forme du commentaire explicite de productions récemment publiées par lui, tantôt constituent des réflexions sur son art et sur l'art elles-mêmes versées dans le même moule,

architecturées et musiquées sur le même rythme que les ouvrages de création poétique, en un entrelacement qui invite à les classer et à les répartir en termes de polarisation plutôt que de nette démarcation. L'œuvre de Ponge porte en elle un regard critique interne sur le langage et opère un va-et-vient sinon même une superposition intime, au sein de chaque énoncé, entre l'art et ses productions, au sein d'une expérience de regard et de langage retournée de son objet sur elle-même dans un jeu de miroirs à l'infini.

On pourrait ainsi répartir les pièces qui forment la marqueterie de l'œuvre dans le *Parti pris des choses* entre les *choses*, perçues sous un angle insolite et dans une approche de regard démultiplié, analogique et tâtonnant, les *mots*, brillant de leurs ambiguïtés retorses et suggestives, ce qu'il nomme lui-même « amphibigüités », terme où s'entendent, supposées, l'ambiguïté, l'amphibologie et l'amphibie, trois concepts au moins pour désigner une prise biaisante sur le langage parti à l'assaut la description et de l'évocation des choses, enfin, outre les choses et les mots, la *critique*, la dimension critique d'une conscience réflexive du travail des mots sur les choses et de la démultiplication des choses, de leurs qualités, par le jeu des mots qui les caressent ou les violentent : une poésie du rapport entre les choses et les mots, creusé de la silencieuse interrogation sur la forme et l'effet de leur connivence et de leur disjonction, des ambiguïtés de leur appropriation et des révélations tirées de leurs sous-entendus.

Ponge publiera à ce sujet en 1952 un « journal d'expression textuelle » intitulé *La Rage de l'expression*, qu'il avait composé entre 1938 et 1944, au moment de la conception du *Parti pris des choses*. Cette expérimentation sur les choses, cette prise sur la poésie à partir des objets mis à distance d'interrogation critique du langage qui les détaille, les formule, et en les formulant les forme et les déforme, a parfois conduit à envisager l'œuvre de Ponge, par un parallèle tentant, comme une « Nouvelle Poésie », à mettre en parallèle avec le Nouveau Roman. Alain Robbe-Grillet n'a-t-il pas intitulé une de ses œuvres *Les Gommages* et Pérec, en parallèle depuis l'Oulipo, un de ses romans *Les Choses* ? Mais la démarche de Ponge est venue d'ailleurs, plus tôt et autrement orientée. À l'ascèse classique qu'il partage avec les nouveaux romanciers et le goût baroque de l'insolite, voire l'incongru, qu'il partage avec les oulipiens, il ajoute un éblouissement amoureux pour les sujets qu'il se donne et pour le langage qu'il scrute, une délectation, une jouissance ludique à éprouver les pouvoirs de la parole, son histoire, ses replis, ses soubassements, ses jeux, ses échos, avec une liberté surveillée par la seule et impérative exigence de rendre compte des choses depuis leur surface et jusque dans leur épaisseur, à partir de cet outil qui est en même temps un voile, un artefact, un médium et un intermédiaire.

Il se place à la charnière entre les mots et les choses, pour en tirer de la jouissance et de la vérité, et il y scrute leur rapport : rapport entre les choses, entre leurs formes et leurs matières, rapport entre les choses et les mots qui les désignent, les décrivent, les décryptent, rapport entre les mots et les choses placés sous l'œil vigilant, critique et ludique de la contemplation active. Cubiste plutôt qu'hyperréaliste, il fait travailler cette marqueterie : son œuvre est dynamique, tâtonnante, artisanale, joueuse et connivente, différente en cela de la glaçure, fût-elle brûlante, de l'écriture néo-romancière. Il milite pour la liberté « politique » des mots dans *Nous, mots français. Essai de prose civique* (1978), donne la parole aux objets, libère le langage, libère le contenu implicite ou oublié des termes qui les nomment, libère le langage de ses automatismes en lui restituant son relief historique, musical, culturel et architectural.

2. L'artisanat poétique : objet, objeu, objoie

Scripteur et descripteur, Ponge croise dans sa poésie les traditions picturales de la miniature, de la vanité et de l'étude : une *miniature* prenant pour sujet une « chose » insolite, un objet imprévu, banal, voire trivial, peint à la loupe et à petites touches, sur-léché comme un « petit pan de mur jaune » ; une *vanité* porteuse d'un sens moral et sujette à contemplation et à

méditation, mais une vanité heureuse, réconciliatrice de l'homme avec lui-même et avec les choses qui forment son contexte et son « texte » ; une *étude*, tâchant de dégager le caractère majeur du modèle, sa « notion », écrit-il, en même temps qu'une école de prise de conscience de la peinture par elle-même, un « exercice » qui interroge le langage et la mise en mots de la réalité, de la sensation, de l'impression tirées de la contemplation, en tâchant de rendre au mieux le caractère du modèle et de comprendre les principes de la peinture. Cette triple analogie entend suggérer que la poésie de Ponge est l'expression d'un rapport exigeant aux choses et d'un rapport difficile au langage dont il s'agit d'associer les difficultés pour tenter diligemment et rudement d'en tirer des formules les plus capables possibles d'adhérer à l'effet produit par les choses et à leur réalité. La poésie est un pénible, douloureux, besogneux « exercice de rééducation verbale » dont le poème doit prendre en compte et représenter les hésitations, les approximations, les incertitudes, l'insatisfaction. Mallarméen dans sa volonté de parfaire le Livre impossible à écrire, Ponge pourtant déplace la cible par rapport à celle de Mallarmé pour déporter sa visée du côté de la matière, des formes, de l'objectivité des choses : pas de métaphysique du néant chez lui, pas de théologie négative du verbe, mais un culte laïque et une ambition matérielle et morale. « Parabole », dit-il du poème, mais au sens de l'apologue, de la fable, dont il invoque le maître, La Fontaine, comme intercesseur et inspirateur.

Moins allégorique qu'artisanale, la pensée et l'écriture poétique doivent s'employer à faire sourdre le sens de « la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour » pour « rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde » (« Le soleil placé en abîme », *Pièces* dans *Le Grand Recueil*, éd. Bernard Beugnot des *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2003, I, p. 778). Le passage où figure ce programme s'intitule « Initiation à l'objeu ». Faire de l'objet un *objeu*, c'est creuser l'absurdité et l'épaisseur vertigineuse du langage en le manipulant pour en extraire des giclées de suggestions et fouetter en même temps le plaisir du miroitement des mots partagé entre l'auteur et le lecteur. La trilogie des choses, des mots et de la critique se retrouve ici dans le langage critico-poétique de Ponge sous la forme de l'objet, l'objeu et l'objoie. *L'objeu*, c'est le sujet quel qu'il soit du poème, la chose découpée dans l'indivis du réel et ciblée, bombardée par les mots. Le choix du bon objet et sa conjonction aux autres dans le recueil constitue une clef de la réussite : d'où a) les rubriques proliférantes, par exemple *Le galet*, qui contient la matière de plusieurs pièces du recueil qu'il conclut, signe de sa richesse objective ; b) les retours pour additions et gloses sur un sujet fécond, d'un recueil à l'autre, par exemple *La crevette dans tous ses états* ; c) les jubilations du choix soulignées dans le texte : « Peler un pomme de terre bouillie de bonne qualité est un plaisir de choix », expression de la qualité du choix du sujet, dans *La pomme de terre* (*Pièces*, O. C., I, p. 733).

L'objeu, c'est ce bombardement, cette prise à revers, ce travail des mots agents de la fracturation du « manège » (*i.e.* le prêt-à-dire, comme il y a un prêt-à-porter), pour une réconciliation joyeuse de l'homme et du monde par la langue, le langage et l'objet se trouvant ainsi fracturés, révélé à eux-mêmes, travaillés de cousinages et d'infractions.

L'objeu (théorisé par Ponge dans « Le Soleil placé en abîme ») désigne un texte « prismatique » qui « enchevêtre et superpose » des « positions subjectives » diverses sur le même objet et présente ce dernier dans le jeu de cet entrelacement critique. La logique de l'objeu est celle d'une expansion plurielle des matériaux, échappant à la contrainte cartésienne (d'une progression linéaire et unitaire), et procédant « par superpositions », « avancées », « zigzags ». (Bénédicte Gorrillot, « Ponge en plus des objets : un placement en abîme », *Acta fabula*, 6, n°2, 2005).

Il se manifeste notamment par le démontage, le décryptage, l'exploration linguistiques de la dénomination, susceptible de projeter sur l'objet les qualités de son nom :

Le mot OISEAU : il contient toutes les voyelles. Très bien, j'approuve. Mais à la place de l's, comme seule consonne, j'aurais préféré l'L de l'aile : OILEAU, ou le v du bréchet, le v des

ailes déployées, le v d'avis : OIVEAU. Le populaire dit Zoizio. L's je vois bien qu'il ressemble au profil de l'oiseau au repos. Et oi et eau de chaque côté de l's, ce sont deux gras filets de viande qui entourent le bréchet. (*Notes prises pour un oiseau*, dans *Pièces*, O.C., I, p. 346)

Et plus loin : « Mon nom unit les voyelles françaises/ À commencer par celle en forme d'œuf/ En deux diphtongues autour de la couleuvre /Proche de moi aux classifications ».

Une manière privilégiée et fréquente d'*objeu*, c'est la projection de la dénomination sur l'objet qu'elle désigne, qu'elle dé-signé, qui le métamorphose en signe de lui-même :

Chaque hirondelle inlassablement se précipite — infailliblement elle s'exerce — à la signature, selon son espèce, des cieux.

Plume acérée, trempée dans l'encre bleue noire, tu t'écris vite !

Si trace n'en demeure...

Sinon, dans la mémoire, le souvenir d'un élan fougueux, d'un poème bizarre,

Avec retournements en virevoltes aiguës, épingles à cheveux, glissades rapides sur l'aile, accélérations, reprises, nage de requin.

Ah ! je le sais par cœur ce poème bizarre ! mais ne lui laisserai pas, plus longtemps, le soin de s'exprimer.

Les hirondelles ou Dans le style des hirondelles (Randons), dans *Pièces*, O. C., I, p. 795.

Ou encore les plaisirs d'étymologie, fantaisiste ou non, et de variations sur les synonymes : par exemple user de l'adjectif « précipitamment » à propos de la pluie, qui par le synonyme « précipitation » retrouve un cousin éloigné de sa famille et permet une amphibologie, désignée par le mot valise d'« amphibiguïté » (*Végétation*, dans *Le Parti pris des choses*, O.C. I, p. 49). Le terme « formule », désignant à la fois une petite forme, celle d'un objet de taille réduite, et une expression ramassée que sa forme valorise, de l'ordre de la définition bien circonscrite, incarne le modèle parfait d'amphibiguïté dans des recueils qui s'attachent en partie à contempler verbalement de petits riens.

Un des effets attendus de l'objeu, c'est *l'objoie*, le rapport de plaisir partagé de l'auteur à son écriture et à son lecteur et du poème à lui-même dans la conscience heureuse, rarement heureuse, mais alors jubilatoire, de son effet. Le pelage de la pomme de terre le laissait entendre, de même le cri de triomphe contenu notamment dans certaines conclusions de textes aussi, sous la forme du jeu de mots ou de l'expression d'avoir accompli son devoir, de voir son effort récompensé : « L'art de vivre y devait trouver son compte : il nous fallait relever ce défi » (*La crevette*, dans *Le Parti pris des choses*, O.C., I, p. 48). Ou la conclusion du *Galet* en forme de pirouette auto-ironique alléguant un échec pour exprimer la joie d'un triomphe, celui de la sommation réussie de l'objet par l'objeu, sous la forme justement d'un objeu étymologique : « ...mes critiques diront : « Ayant entrepris d'écrire une description de la pierre, il s'empêtra » (*Le galet*, dans *Le Parti pris des choses*, O.C., I, p. 56). Au sens propre, tel que défini dans *Le savon* (1967), l'objoie, c'est le sentiment éprouvé par l'écrivain, dans l'écriture, « de concevoir son identité personnelle, de la dégager de ce qui n'est pas elle, de la décrasser, décalaminer, de se signifier, de s'éterniser enfin, dans l'objoie.[...] C'est bien ainsi qu'il faut concevoir l'écriture : non comme la transcription, selon un code conventionnel, de quelque idée mais à la vérité comme un orgasme. » (« Appendice V », dans *Le Savon*, O.C., I, p. 416. L'objoie est le sceau, le critère sensible et sensuel, dans la jouissance, de l'adhérence réalisée du poète (et du poème) à leur objet par l'objeu.

L'inverse de l'objoie, c'est l'autocritique flagellante, fréquente dans les textes-commentaires, comme dans le titre *Honte et repentir des « Mûres »* (dans *Le Parti pris des choses*, O.C., I, p. 57) : « A vrai dire la perfection factice du poème ci-dessus me dégoûte. Il manque trop de choses à ces mûres qui font partie de leur réalité » Se déduit par soustraction que l'objoie se situe dans le sentiment, éprouvé conjointement par l'auteur et le lecteur, que le poème a satisfait à un triple critère : l'accomplissement (l'impression d'avoir sinon tout dit, du moins dit le tout d'un objet), l'authenticité (ne pas s'être limité à la facticité des effets d'objeu, mais les avoir tous fait servir à la

quête de l'évidence découverte et restituée de l'objet) et, suggérée par une note marginale sur l'adverbe *nouvellement*, dans le même manuscrit inédit, la « notion » conquise de l'objet sous la diversité des composantes et des apparences :

Ce qui me frappa d'abord *nouvellement*, etc. NOTE : « *nouvellement*, mais voilà justement le défaut de ce poème phénoménologiquement parlant, il est faux dans son point de vue. Ce que j'ai à décrire, ce n'est pas une nouvelle impression que m'a produite la mûre un jour de l'été 1935 (même s'il me semble que la mûre ne m'a été révélée que dès lors). J'avais jusqu'alors et sans le savoir en tête l'idée commune de la mûre. C'est surtout celle-là qui était intéressante à décrire, la complétant au besoin par des qualités reconnues lors de ma récente révélation » (Atelier du *Le Parti pris des choses*, O.C., I, p. 920)

Cette notion, ce principe qui permettrait de clore le poème, c'est l'effet de la somme atteinte, qui est plus que l'addition des qualités (voir le jeu de mots sur « le crevette une fois pour toutes sommée », avec l'amphibiguïté du verbe « sommer » au double sens de « faire sommation » et « faire la somme »), sans que l'on s'imagine avoir renouvelé factivement la saisie de l'objet, mais en espérant avoir extrait ce que la perception commune, ordinaire, contenait de valeur méconnue.

Il est frappant aussi que le commentaire, en l'occurrence, tourne très vite au poème corrigé ou plutôt que le style du commentaire et celui de la création soient tellement les mêmes que les deux modalités se révèlent identiques, différemment polarisées seulement : tout texte pour Ponge est commentaire, de son objet et de son langage, donc de soi. Pour exemple, le début de *Honte et repentir* :

D'abord les mûres ne sont jamais composée de trois sphères seulement, comme le signe typographique en question. Et pour commencer elles ne sont pas composées de sphères véritables, mais de sphères imparfaites, aplaties l'une contre l'autre surtout à leur base par où elles s'agglomèrent. (*ibid.*)

Critique d'un objet qui a triché... À quoi le remède vient insensiblement sous la plume, sous la forme d'une nouvelle rédaction du poème :

Ce qui me frappa d'abord *nouvellement*, c'est « kaki, roses ou noires sur la même branche ». Mais grappe, non, ce n'est pas cela, plutôt des branches, branches flexieuses, hors des buissons faisant un signe semblable à celui des palmes, mais à la fois bénisseuses et accrocheuses. (*ibid.*)

Le style de ce commentaire critique est celui du poème, le choix d'écriture recouvre indistinctement la création et l'évaluation correctrice, il est indistinctement objet, saturé de comparaisons, dérivations, néologismes, transfusion de l'objet en signe, etc. L'esthétique (la création) et l'éthique (la critique correctrice) sont les deux faces d'une même médaille : l'esthétique est jugée à l'aune de son éthique (facticité et insuffisance), l'éthique projette sa correction dans l'écriture même de l'esthétique réprouvée et réessayée. La notion d'*exercice* fait lien entre cette poésie et cette poétique : le poème est essai, exercice du rapport aux choses, et l'évaluation fait partie de plein droit de l'exercice, elle en est encore une forme.

3. Formes du poétique : eugénie, sapate et momon

Objet, objet, objet, il s'est trouvé trois mots « pongiens » pour désigner les formes poétiques qui architecturent cette triple instance : l'eugénie, le sapate et le momon. L'*eugénie*, c'est l'euphorie d'un rapport exact entre les mots et les choses qui donne la chose tout à coup possédée par un effet de langage parfaitement adéquat, adhérent – c'est la coalescence inespérée du langage et de la chose, c'est la matière linguistique fondue en alliage doré avec la matière objective. Ponge appelle eugénie (naissance heureuse) ou eulogie (parole bien venue), « une chose venue presque complètement dans le moment » (*Le cheval*, dans *La pratique de la littérature*, O.C., I, p. 671). Et il explique :

C'est-à-dire que je me suis trouvé en humeur, une bonne fois, de dire ce que depuis toujours m'évoquait le cheval, et plus authentiquement, sans vergogne, sans honte des expressions et de ce que je sentais, qui est peut-être grossier par moments, qui est peut-être charnel, sensuel, mais la poésie est évidemment le résultat d'une sensibilité. (*ibid.*)

L'eugénie suppose une double adhérence, une double adhésion, à la fois sincérité envers l'objet et sincérité envers la sensibilité à l'objet, exprimée en termes d'éthique esthétique :

Et comment est-on sensible ? On doit avoir le courage d'exprimer cette sensibilité comme elle est. Et je crois que la plus grande difficulté est cette honnêteté envers sa propre sensibilité. [...] C'est un texte qui ne me contente pas complètement, naturellement. Pourquoi l'ai-je gardé comme tel ? Parce qu'il exprime cette impatience, ce côté nerveux du cheval, cette fierté ; et en même temps, dans le paragraphe sur le cheval à l'écurie, cette espèce de drame, de stupéfaction pathétique. N'est-ce pas, c'est l'un ou l'autre. Et certes on peut toujours trouver une justification, dans l'objet qu'on prend pour thème, une justification de la forme qu'on a donnée à l'œuvre. C'est facile. Mais je sais que si j'avais fait du cheval un texte complètement en forme, rond ou cristallin, j'aurais perdu ce côté impatience, ce côté fougueux du cheval qui, quant à moi, est sa principale caractéristique. (*ibid.*)

Pour exemple, le paragraphe d'ouverture du poème : « Plusieurs fois comme l'homme grand, cheval a narines ouvertes, ronds yeux mi-closes paupières, dressées oreilles et musculeux long cou. » (*Le cheval* dans *Pièces, O.C., I*, p. 773). L'éthique sensible de la notion l'emporte sur l'esthétique de la qualité formelle. D'où le tronçonnement de tout le poème, son urgence, par association avec son objet rapide et galopant.

Le *sapate*, pour sa part, est comme la projection de cette règle dans une forme ou un genre : objet banal, apparemment sans intérêt, mais qui contient quelque chose de précieux à l'intérieur, un « présent considérable », disent les dictionnaires, « donné sous la forme d'un autre qui l'est beaucoup moins, un citron par exemple, et il y a dedans un gros diamant ; cela se pratique en Espagne et en Italie. » (le mot vient de l'espagnol *zapato*, soulier de Noël). C'était le nom initialement prévu du *Parti pris des choses*, celui qui fut choisi pour publier dans le n° 2 de la revue *Mesures* en 1937 cinq des textes qui figureront dans le recueil de 1942, dans *Liasses* et dans *Lyres*. L'eugénie est productrice de *sapates* : d'objets dont la forme besogneuse, marque apparente d'un travail en cours ou d'une donne brute et non figulée, pas exactement polie ni faite au tour, livre sous la rugosité le trésor qu'est la notion exacte, le cœur de signification intime de l'objet, à la faveur d'une surprise, celle de l'insolite qui découvre sous un jour nouveau une évidence ré-offerte, proprement dé-couverte.

Enfin le *momon* clôt la trilogie des termes additionnés sur la 4^e de couverture du numéro de septembre 1956 de la *Nouvelle revue française* présentant des textes de Ponge sous le titre : « Francis Ponge : Eugénies, Sapates, Momons ». Le *momon* est un texte qui inclut sa propre critique, un texte contenant son métatexte, dans le cadre d'une conception de l'écriture comme mise en question et à la question d'elle-même au sein de son déroulement, dans l'épaisseur de son déroulement, sous la forme (étymologique) d'une *ironie* qui la soulève et la dédouble. Une écriture comme fourrée par sa propre analyse d'elle-même à demi-mots, à mots couverts et recouverts. *Tentative, exercice, essai, notes pour*, les termes qui désignent le travail de Ponge et intitulent ses textes sont artisanaux, laborieux, donc interrogatifs sur l'art de parvenir au texte parfait. Dans *Le savon*, Ponge définit ainsi le genre du *momon* qui caractérise non seulement ce texte, mais une pratique utilisée dans presque tout texte pongien et donc une composante inhérente à sa pratique même du langage poétique :

Un *momon* est une mascarade, une espèce de danse exécutée par des masques, ensuite un défi porté par des masques. Le radical est le même que dans *momerie*. L'on devrait pouvoir nommer encore ainsi, par extension, toute œuvre d'art comportant sa propre caricature, ou dans laquelle l'auteur ridiculiserait son moyen d'expression. La *Valse* de Ravel est un *momon*.

Ce genre est particulier aux époques où la rhétorique est perdue, se cherche. (*Le savon*, 1967, O.C., II, p. 374)

Exemple de momon, dans *Le savon* : « Pour ta toilette intellectuelle, lecteur, voici un texte sur le savon », leitmotiv du texte et plusieurs fois repris comme refrain du parcours. Où il entre du méta-textuel et de l'amusement pataphysicien, comme l'est tout ce texte tardif et longuement mûri, issu d'un dossier commencé en 1942 pour une publication achevée en vue d'une conférence en 1967, composite formellement et génériquement, auto-référentiel et auto-ironique. Il attire l'attention sur cette part plus secrète de la poésie de Ponge : sa dérision, son ironie, son caractère comique de canular, autre face d'une ascèse de l'écriture trop épuisante pour ne pas être compensée par ce recul sur soi qui peut prendre un biais, celui d'une réponse au défi par le pied-de-nez. A commencer par celui que figure une table des matières de tout recueil de Ponge, où les objets hétéroclites, triviaux, insolites, avoisinent les sujets académiques ou considérés comme naturellement poétiques. La prise de distance favorable au regard critique sur soi suppose aussi la distance prise envers soi-même. Chaque fois que Ponge parle d'éponge, le soupçon naît de cette tendance à la facétie.

4. Travaux pratiques : *L'huître*

Il est un poème du *Parti pris des choses* qui réunit à peu près ces composantes de la poésie et de la pratique poétique en la réverbérant à la manière d'un momon dans son parcours : c'est *L'huître*, dont la découverte difficile révèle en son cœur une perle, et qui par là forme comme une allégorie de ce qu'est un sapate. L'adhérence de la pièce à son objet est si forte jusque dans l'euphonie et l'eurythmie, dans l'architecture et la texture, qu'elle pourrait bien relever de l'eugénie.

L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

À l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieus d'en dessus s'affaissent sur les cieus 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.

a) *L'huître* comme objet : une miniature en diptyque

Le texte se love entre deux phrases brèves qui introduisent et concluent le poème comme on ouvre et ferme une boîte. Lancé par une comparaison (avec le galet), il se conclut par une double *amphibigüité*, jouant sur la formule et le verbe perler, parfaite eugénie. Au centre, l'huître devient un monde, cosmos ou du moins microcosme – et c'est le résumé de tout le mouvement du poème, de sa translation, de tout l'acquis sur la « notion » d'huître : la continuité narrative d'une pénétration progressive dans l'objet, d'une découverte par étapes, besogneuse et aventureuse, jusqu'en son secret intime, bref la continuité d'un exercice patient se combine avec une structure en miroir et englobement, comme on avalerait l'huître. Car la mer et le ciel sont dans l'huître, autant que l'huître est dans la mer et sous le ciel. Le haut et le bas, le mou et le dur, le liquide et le solide, l'intérieur et l'extérieur, l'huître est un tout, un univers en soi et pourtant au cœur de l'univers, comme sa mise en abyme.

La première comparaison avec le galet combine à l'évocation formelle (le rugueux et le lisse) une combinaison matérielle, élémentaire : l'eau et la pierre, unies sur la surface du galet et combinées par l'ouverture de l'huître et le pivotement du poème sur « à l'intérieur » qui, après l'articulation contradictoire de « C'est un monde opiniâtrement clos. / Pourtant on peut l'ouvrir », place le poème, comme son objet, en posture et structure de charnière. L'image du galet, contrastive dans le premier paragraphe, se révèle prophétique dans le second, où la rugosité de la coquille, du couteau, du vocabulaire, laisse place à la viscosité fluante du sachet, pour finir par la perfection formelle de la perle. La charnière joue donc un rôle de miroir inversant les valeurs : la rugosité haletante et à reprises laisse place à l'absorption, à la fluidité, à l'affaissement, à la viscosité, aux flux et reflux, à la délicatesse de la dentelle, le résistant laisse place au fuyant, le blanchâtre à la nacre, le toucher au goût, à l'odeur et à la vue. La métaphore aérienne s'y complète de l'image céleste, le firmament étant restitué à son étymologie (ce qui porte et supporte) pour donner un ensemble complet ourlé par la dentelle qui opère la clôture de la définition parfaite.

À l'articulation narrative (ouverture/contemplation) et à la relation d'inclusion (contenant/contenu) se substitue une relation du tout à la partie, paradoxalement inversée : le tout est contenu dans la partie, le monde intérieur est contenu dans une toute petite partie du vaste monde extérieur, et la perle vient à la fin jouer le rôle de la perle dans le microcosme parfait offert par l'intérieur de l'huître où mer et ciel sont représentés comme dans l'univers marin où on la trouve. L'huître livre ainsi le monde sous les espèces de la miniature : à boire et à manger, tout ce qui est nécessaire, tout et son contraire. La clausule enfin révèle le poème comme un sapate : la forme parfaite dans le galet rugueux et inégal, le trésor dans l'objet indifférent. La nacre de la coquille offre dans les replis merveilleux du contenu mollement visqueux une parcelle de dureté polie revêtue des merveilles matérielles de son contenant qui est lui-même le contenu du coquillage. Le trésor secret livré au prix des efforts maladroits de l'ouverture et l'émerveillement contemplatif offert par le contenu s'élèvent d'un cran encore vers la beauté de l'ornement. Dans un ébrouement de jeux de mots, la dernière phrase associe de manière précieuse, ornementale et joueuse, comme un momon, a) une étymologie (par-fois rare), b) une amphibologie (formule = petite forme), c) une homonymie (perle), d) une syllepse (gosier = gorge), e) un hypallage (gosier de nacre) et f) une périphrase (d'où l'on trouve aussitôt à s'orner = bijou).

Ainsi, sur le déroulé chronologique de la narration, une superposition d'optiques, effet de l'objet, propose un jeu d'enveloppements cubistes : le galet rugueux qu'on a forcé enveloppe les cieux du dessus et du dessous qui révèlent le sachet visqueux fluent et refluant, lequel cache la forme précieuse et parfaite, objet de nacre unissant la clarté du ciel, la dureté de la coquille, la rotondité du mollusque, pour constituer au terme du rapport contenant/contenu un petit monde, lui-même recelant une « formule » qui se propose à l'ornementation. Le secret s'abolit dans le futile. Cette chute révèle la portée allégorique du parcours, qui fait suite et pendant à celui de l'orange. Cette allégorie est évidemment décryptable comme description codée du processus de langage par lequel l'objet est enveloppé, forcé, détaillé et érigé en ornement – en poème. Cette pièce décrit et décrypte le parcours laborieux du texte au poème.

b) La fable de l'huître

Ce poème est aussi une allégorie du langage et spécifiquement du langage poétique. Du langage d'abord, comme le révèle le plan préparatoire offert par un tapuscrit privé : *Histoire de l'huître*, où l'on trouve le plan et le décryptage allégorique du poème comme cosmogonie linguistique :

I. Avant toute parole, le monde clos comme une coque bivalve.
Eaux et cieux non séparés remplirent entièrement cette huître.

II. Un jour, pour parler, elle voulut s'ouvrir, et dès lors les cieux d'en dessus s'affaissèrent sur les eaux d'en dessous, pour former une mare verdâtre qui vécut peu de temps, fluent et refluant à la vue et à l'odeur, puis bientôt sécha et pourrit.

III. Alors les cieux communs entrèrent par le haut sous ce superficiel de nacre, et l'eau commune par le bas avec son fond de gravier.

...ET PERSONNE NE SAIT COMMENT DIEU LA PRÉFÈRE... »

(O.C., I, p. 58)

Après la lecture du poème comme objet de langage, cela invite à le lire comme quête du langage à la faveur et en faveur de l'objet : la description serait prolégomène à une découverte du secret de la scription, de l'écriture, la perle rare de la parole juste, de l'eugénie, la parole jaillie des gosiers de nacre. Un secret qui passe à travers les amphibiguités dont la principale, donnée à la fin du texte, dit le rapport de celui-ci au langage :

« Une formule » : le mot est pris dans sa signification la plus complète, c'est-à-dire : qu'est-ce que c'est qu'une formule ? c'est une petite forme. C'est le diminutif de « forme ». Et en même temps, bien sûr, il s'agit de la formule, au sens d'un bref énoncé, d'une chose dite de la façon la plus brève, la plus résumante possible.

F. Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Paris, Seuil, 1967, p. 115.

Comme un échantillon de poésie, le texte est une « formule » représentative, qui calque la conquête rude, pénible, laborieuse, d'un objet de langage, d'où par rare fois sort une perle de poésie, par forçément des mystères recelés dans les mots robustes, rugueux et rustres du quotidien, des formules toutes faites (« à boire et à manger »). Un objet de langage, ce n'est pas une forme pure, c'est une fusion entre le mot et la chose, susceptible de restituer l'objet à lui-même et à l'homme par ce truchement et de restituer à l'homme son langage, par l'usage le plus pur de celui-ci, l'usage ornemental, esthétique, et pourtant inscrit dans un travail opiniâtre de la matière, au cœur profond de ce travail besogneux.

Le mot huître influe ainsi sur sa description par son propre tracé calligraphique :

Comment se fait-il que, dans ce texte, et il y a d'autres mots du même ordre plus loin, il y ait autant de mots qui se terminent par « âtre », c'est-à-dire par a (accent circonflexe), t, r, e. Eh bien ! ce n'est pas du tout par hasard, bien sûr. Je ne l'ai pas, non plus, fait exprès, bien sûr, mais j'ai été amené à laisser passer, à accepter des mots de ce genre. Pourquoi ? Eh bien ! parce que l'huître aussi, l'huître elle-même est un mot qui comporte une voyelle, ou plutôt une diphtongue si on veut enfin, uî-t-r-e. Il est évident que si, dans mon texte, se trouvent des mots comme « blanchâtre », « opiniâtre », « verdâtre », ou dieu sait quoi, c'est aussi parce que je suis déterminé par le mot « huître », par le fait qu'il y a là accent circonflexe, sur voyelle (ou diphtongue), t, r, e. (*ibid.*)

Le nom écrit enclenche la parole et oriente le regard sur l'objet qu'il nomme, parce qu'il fait corps avec lui, influence notre saisie de lui. Ce texte est à parler et à lire, tout à la fois. Il s'entend comme ce que dit la bouche de l'huître, le gosier, l'ouverture des deux parties de la coquille comme bouche qui s'ouvre pour boire la mer, offerte à la bouche du mangeur d'huîtres. Les 2^e et 3^e § évoquent bouche et lèvres, langue et palais, gosier. Il s'agit de faire parler de cette bouche un peu de verbe à faire entendre pour s'en nourrir et s'en orner.

La première strophe évoque ce travail ingrat du poème à écrire : les brouillons de Ponge révèlent un artisan des mots, entre rudesse et répétition, prosaïsme des formules familières et ton de conteur un peu enchanteur, le couteau est comme un crayon grossier – ses répétitions sont des ratures et des corrections, en quête de ce « proprement parler » qui trône au centre du poème et en constitue la « formule » sacrée pour l'écrivain. Car ce travail prosaïque et maladroit doit se conquérir droit de poésie, comme le mot valise « Proèmes » mêlant prose et poème le suggérera. Au centre du texte, la charnière joue, un monde s'ouvre sur un univers en suspens et en équilibre mouvant entre l'infime et l'infini, entre deux conceptions de la poésie : ornementale ou cosmogonique, Malherbe ou Lucrèce, simple restitution aux objets et au langage de leur fraîcheur de vie, ou don de sens aux choses par l'image, accès au sens des choses par le verbe, entre l'ici-

bas et le là-haut. Épique comme le bouclier d'Achille chez Homère, ou robuste et parfait comme un sonnet de Malherbe.

Pour trancher, encore faut-il savoir ce que le poème attend de son lecteur. Or il le suggère aussi. Car l'analyse d'un texte de Ponge est un travail rugueux, prosaïque et pourtant subtil, une quête de sens raffiné ou un plaisir immédiat de séduction par l'insolite et l'évident. De l'infini dans de l'infime. Au prix d'un travail du texte qui ébrèche les couteaux et casse les ongles, on pourra parfois faire perler/parler des sons et du sens propres à orner l'esprit. « La nature entière, y compris les hommes, n'est donc qu'une écriture » (*Nouveau recueil*, 1967)

L'ordre du texte : lecture suivie du recueil

« Mon père avait, dans sa bibliothèque, le Littré, qui a une si grande importance pour moi, où j'ai trouvé un autre monde, celui des vocables, des mots, mots français bien sûr, un monde aussi réel pour moi, aussi faisant partie du monde extérieur, du monde sensible, aussi physique pour moi que la nature, la *physis* elle-même. C'est-à-dire que me plongeant dans le dictionnaire français, dans le dictionnaire Littré, parce que ce dictionnaire comporte de longs développements sur l'histoire des mots, la sémantique, et aussi sur l'étymologie, remontant fort souvent même plus haut que le latin, vers les racines védiques, eh bien, il est certain que là se trouve une des plus fortes imprégnations de mon enfance, et si l'on veut bien examiner mes textes de ce point de vue ... eh bien, on verra que je n'ai jamais cherché qu'à redonner à la langue française cette densité, cette matérialité, cette épaisseur (mystérieuse, bien sûr) qui lui vient de ses origines les plus anciennes. Que j'ai voulu en quelque façon ... regarder en face non seulement la langue maternelle, mais aussi bien la langue grand-maternelle ou des aïeules encore plus anciennes, et entrer profondément dans ce monde, aussi concret, je le répète, aussi sensible pour moi que pouvaient l'être les paysages, les architectures, les événements, les personnes, les choses du monde dit physique. »

Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, p. 46.

1. Une somme de diptyques : de *Pluie* au *Cycle des saisons*

Le poète creuse l'analogie entre les choses et les mots, à travers les équivalences que l'écriture ou la typographie invite à déceler entre les objets et les signes qui les transcrivent. Il rapporte de la sorte les objets aux signes verbaux qu'ils sont pour nous qui les lisons, et révèle les signes scripturaux à leur matérialité objective. Le poème est le creuset où se révèle et cristallise cette alchimie réciproque qu'il porte à juste maturité : *Mûres* (5) constitue la clef révélée de cette réciprocity féconde (au sens concret où elle est porteuse de fruit) qui situe le texte à la croisée de cette double entreprise de transfiguration et d'innutrition achevée sur un effet d'auto-ironie spéculaire (« Ma foi, c'est fait ! »).

Pour y venir, encore fallait-il une antichambre, une lente opération de synthèse.

Pluie (1) et *La fin de l'automne* (2), formant diptyque, annoncent en ouverture du recueil cette incubation, le clinamen de cette pluie d'atomes en attente de prendre vie, la fécondité de ce déluge stérile en attente de bourgeonner, sous la forme des deux promesses finales du soleil et du printemps reparaisant (un peu comme le début de *L'esprit et l'eau*, la seconde des *Cinq grandes odes* de Claudel). Les deux pièces courtes et sibyllines (3) et (4) font intermède et relais vers la terre promise : *Pauvres pêcheurs* tire de l'eau une pêche moyennement miraculeuse dans le filet des mots qui fait écho à celui de la pluie,- ; *Rhum des fougères* enclenche ce que ne pouvait faire l'automne stérile : « Pas de fermentation, de création d'alcool » — les palmes devenues plaisamment fougères promettent ici au contraire, à travers l'imagerie naïve de quelque étiquette de bouteille de rhum soigneusement détaillée, la vaste saoulerie de mots que le dépouillement automnal envoyant les feuilles au panier ne laissait pas espérer.

Le linéament croisé des choses et des mots, encore en attente dans ce quatuor d'ouverture, suggéré par la claire allusion que fait la stérilité de l'automne à celle de l'ouvroir du poète attendant le printemps des mots devant sa table de travail, opère la coalescence fructueuse de ces deux instances dont le mûrissement crée le poème comme son fruit mûr (*Les Mûres*, 5), quand le moment est venu, quand la matière est mûre et le verbe prêt à surgir, nourri de cette maturité du bec à l'anus, prêt à surgir du bec de la plume comme la mûre devenue matière broyée et digérée est expulsée par l'anus de l'oiseau qui l'a digéré.

Aux mûres il fallait un *Cageot* (6) pour compléter ce nouveau diptyque et transporter les mûres et les mots entre les lattes fines et une seule fois utilisables de bois blancs, blancs comme des feuilles d'écriture. Car la matière verbale, pour faire poème, réclame une forme, tout comme la matière encrée réclame, pour faire calligraphie, une feuille.

Enfin, la lecture suppose une lumière comme la composition un regard, ce que le diptyque de *La Bougie* (7) et *la Cigarette* (8) suggère, explicitement dans le premier cas (« le vacillement des clartés sur le livre ») et implicitement dans l'autre. Ce duo de textes met en branle la circulation entre les composants et les formes de l'univers, la bougie devenant une « plante singulière », la cigarette une « personne » ; et ils sollicitent la réciprocité entre les mots et les choses, l'écriture et les objets (d)écrits : « *Rendons* d'abord l'atmosphère » constitue une explicitation joueuse et parodique de l'effet descriptif ou du moins évocateur attendu du poème.

Le diptyque suivant, associant l'orange et l'huître, atteint à la grande subtilité et à la complexité hautement raffinée des plus profonds poèmes pongiens, à la fois délicatement expressifs, à ras de sensations raffinées, et autoréflexifs, en forme d'art poétique et de méditation sur la poésie. L'analogie de *L'Orange* (9) avec l'éponge signe d'ailleurs d'une signature interne et par calembour avec le nom du poète le lien du fruit avec son auteur, cependant que le feu d'artifice des jeux d'équivalence entre la chose et le texte (expression, fruit, saveur, tampon-buvard) se complique, comme dans *L'Huître* (10), qui fait pendant aquatique à la thématique terrestre et végétale de l'orange pour poursuivre la thématique initiale du recueil (pluie et automne), et la traiter avec une plus subtile relation entre contenant et contenu, la peau grumeleuse ici, la carapace rugueuse là, promettant la saveur dorée du jus dans un cas, la verdure amère du « sachet visqueux » dans l'autre ; cependant qu'en abyme de cette première relation d'inclusion macro-microcosmique, l'huître sécrète la perle comme l'orange le pépin, au sein d'une mise en abyme seconde, métaphore précieuse du travail d'écriture et de lecture (« expression » d'un côté, « formule » de l'autre), effet de l'effort réciproque d'écriture et de lecture (effort en forme d'« épreuve », de « travail grossier ») qui garantit au poète et au lecteur un bonheur de fécondité (le pépin comme « raison d'être du fruit ») ou de beauté (« d'où l'on trouve aussitôt à s'orner ») : c'est l'*utile et dulce* de la poétique antique, exploitant ce rapport entre intérieur et extérieur (ici redoublé) nommé « sapate » qui est, on l'a vu, appelé à devenir un principe de la logique poétique contournée propre à Francis Ponge. *Le parti pris des choses* se donne ici pour art poétique en acte en même temps que symbolisme matérialiste, et pan-chosisme faisant la nique (et la nioque) au panthéisme.

Une nouvelle forme d'association entre les pièces, biaisante, croisée, sautant par-dessus certaines pour aller vers d'autres, en forme de tressage, se met en place à partir des *Plaisirs de la porte* (11) et jusqu'au binôme central *Le mollusque* (16) / *Escargots* (17), binôme ambigu où le premier poème est l'annonce et l'esquisse du second, binôme central dans le recueil (15 poèmes avant, 15 après) et, pour le poème *Escargots*, distingué par sa datation, son ampleur et sa structure en forme de fable morale et méditative conclue par le mot « humanisme », en nique ou en clef par rapport aux « choses » dont le recueil prétend prendre le parti.

Les plaisirs de la porte (11) introduit en effet l'homme, la sensation y est directement rapportée à celui qui ouvre et ferme, celui qui passe, celui qui met en relation deux espaces, deux atmosphères, qui ouvre la porte sur un « nouvel appartement », sur le lieu nouveau où s'encloue. L'écho avec le diptyque précédente est fort : on reconnaît le corps à corps avec la surface douce ou rude qui fait obstacle à la pénétration dans l'espace nouveau, ou encore le nœud de porcelaine qui rappelle par sa forme, sa couleur, sa matière, le pépin et la perle, enfin l'ouverture sur un intérieur clos par un effort de préhension et de pression. Par-dessus *Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard* (12), qui appartient au cycle des saisons et des arbres comme le poème 14, *Les plaisirs de la porte* (11) appelle *Le pain* (13) qui vient compléter en quatuor le cycle des relations entre intérieur et extérieur également explorées par *L'orange* et *L'huître* : la croûte et la mie, dans

un rapport de similitude — surface grumeleuse de l'orange, rocailleuse de l'huître, douce ou rugueuse du bois de la porte, montagneuse du pain, et fluidité, onctuosité, viscosité (« bien huilé ») élasticité de l'intérieur. Cela fait écho à la comparaison avec l'éponge : effet de transmutation matérielle, végétale, de la mie en feuilles ou fleurs, et de transmutation physique, chronologique, de sa mollesse en friabilité, de sa compacité en pièces détachées, portée par la métaphore filée de la fleur se fanant, qui rappelle l'effet de transition entre l'extérieur et l'intérieur, étayé par l'effet d'ouverture/fermeture de la porte. Enfin l'effet d'absorption, commune aux trois aliments (boire, avaler, mâcher), est métaphorisée par l'absorption de l'ouvreur de porte par l'espace nouveau que lui offre le déclic et le ressort de la serrure et où il va s'enclorre.

Le couple qui se torsade avec le diptyque de la porte et du pain (*Les arbres se défont*, 12 et *Le cycle des saisons*, 15) renvoie pour sa part à l'ouverture du recueil : on retrouve le couple formé par *Pluie* (1) et *La fin de l'automne* (2) à travers le thème de la chute des feuilles et de l'ondée, l'humidité, le dépouillement, le brouillard, la similitude des lignes de pluie tombant et des lignes de tronc s'érigeant tous semblables, avec le cycle chronologique des saisons engageant les métamorphoses de l'apparence, stérilité des troncs et fécondité des feuilles, mais à travers une relation intellectuelle de type similaire entre les deux pièces nouvelles : la pluie était comme une synecdoque de l'automne, une forme d'automne fugace réduit à un de ses éléments et de ses moments (la chute d'une averse), de même que les arbres se défaisant à travers la sphère du brouillard figurent comme une ébauche du tableau sensible et de la méditation intellectuelle sur le cycle des saisons. C'est une méditation sur l'« exercice » cyclique de dépouillement, de floraison et fruition, qui caractérise le cycle des arbres et celui des saisons. Par l'image de la feuille inlassablement dépliée, repoussée, mais appelée à être jetée, le texte dit la vanité épuisante de l'exercice de formulation des choses par les mots : « Tente encore une feuille — La même ! » se conclut par cette morale déceptive : « L'on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres ». L'idée sera reprise dans *Faune et flore* (29), toujours assortie des guillemets, comme une maxime parodique et une sentence sibylline, et explicitée dans les « Notes premières de l'Homme » (*Proèmes*) : « Comment s'y prendrait un arbre qui voudrait exprimer la nature des arbres ? Il ferait des feuilles, et cela ne nous renseignerait pas beaucoup. Ne nous sommes-nous pas mis un peu dans le même cas ? ». On peut entendre que l'arbre ne peut prendre le parti des arbres s'il veut se connaître, car on ne se connaît pas soi-même. Il en découlerait alors que prendre le parti des choses est le bon moyen pour connaître les hommes, que la métaphore et l'analogie sont le chemin de la connaissance, que l'humanisme sur lequel va se conclure *Escargots* réclamait le détour d'un « chosisme ». Ponge dans *Tentative orale* (éd. Beugnot, O.C., I, p. 667) cite à ce propos Marx : « ...il a dit que *l'homme subjectif* ne pouvait se saisir directement lui-même, sinon par rapport à la résistance que le monde lui offre, sinon par rapport à cette résistance qu'il rencontre ».

L'allusion transparente des premiers mots du *Cycle des saisons* aux « confuses paroles » que les « vivants piliers » de la Nature offrent à la sagacité du poète pour comprendre le monde, selon Baudelaire dans *Correspondances*, et la stérilité répétitive de cet essai, établissent tout la différence entre l'analogisme matériel de Ponge et le symbolisme transcendant de Baudelaire ou Mallarmé. La tautologie cachée sous l'insurrection printanière des feuilles, l'appel illusoire à l'envol du cygne mallarméen vers les printemps du Sens, vers les vierges, vivaces et beaux aujourd'hui(s), vers les régions où vivre quand l'ennui du stérile hiver recouvre le lac et enlace l'oiseau — tout cela, le cycle des saisons invite à l'appliquer à l'écriture, à l'activité d'écriture, à travers l'amphibiguité du mot feuilles et celle de la matière dont sont faites les feuilles de papiers, à savoir du tronc des arbres. C'est par déplacement latéral d'un ordre de réalité à l'autre, par reconnaissance de similitudes matérielles et verbales entre les choses, à l'interstice des sons et des sens, et non en se haussant ni se hissant, que la poésie fureteuse aiguise le regard et révèle le monde par l'intuition sensible et la sensation restituée, à la faveur de ce miracle : matérialiser le langage par son analogie avec les choses au lieu de spiritualiser les choses par leur envol illusoire sur les ailes du langage.

Ce poème est une critique en même temps qu'un glose compréhensive et sympathique de la hantise mallarméenne de l'ennui : « Vienne le taciturne état, le dépouillement, l'AUTOMNE ». Le parti pris des choses serait-il un engagement anti-mallarméen ? On comprendrait dans ce cas l'ironie du *Mollusque* (16) que le poète métaphysicien prendra pour un « crachat » sans percevoir qu'il est une « réalité des plus précieuses », simplement parce qu'il est une *réalité*, si humble soit-elle, qui n'attend que l'écrin nacré du poème pour se faire porte ouverte ou fermée sur le vrai — sur la vie : « Deux portes légèrement concaves constituent sa demeure entière. Première et dernière demeure. Il y loge jusqu'à sa mort ». Ainsi le pain doit-il être objet moins de respect religieux et sacré que de consommation, matière nutritive et non symbole eucharistique, pourvoyeur de vie (avec minuscule), vie concrète et matérielle.

Entre-temps, nous avons laissé passer *Le feu* (14) logé entre *Le pain* et *Le cycle des saisons*. Il est l'agent de production du premier et opère avec fureur la métamorphose et la destruction que le cycle des saisons réalise avec lenteur, cependant que ses flammes toute orientées dans le même sens ont la régularité des rangées d'arbres qu'il détruit. Echo de la bougie et de la cigarette auquel il s'ajoute en trilogie, il complète le jeu des éléments figurés par le brouillard, la pluie, la sève et l'arbre.

2. Un binôme de façade : *Le mollusque* et *Escargots*

Le diptyque formé par *Le mollusque* et *Escargots* (16, 17) constitue le centre pivotant du recueil, la charnière entre ses deux sections. Et c'est justement le thème du premier, emblématique et schématique, combinant le modèle du « blount », autrement dit la charnière, et de la substitution, la « pagure ». Dans une lecture de simple logique aristotélicienne, le mollusque se situe à la charnière logique la plus extraordinaire, entre l'être et la qualité, sur le seuil entre la chose et son caractère. Tendue à l'extrême, l'articulation du contenant et du contenu jusqu'ici explorée à travers l'orange, l'huître, le pain, etc., situe l'être du mollusque à la crête de l'articulation entre son plasma sans forme et son étui sans vie, non pas comme l'huître enfermée en sa coquille, mais en situant la vie à l'articulation, en faisant de l'être la charnière, le « blount » entre l'informe animé et la forme inanimée. On excède alors la forme du sapate, le phénomène d'emboîtement du précieux dans le quelconque, pour désarticuler la forme et la qualité à propos d'un être dont le principe est d'être articuloire, intermédiaire, comme une porte animée de vie, incarnation matérielle de la métaphore. « Le blount ayant sécrété sa porte », c'est la vie entièrement résorbée dans la matière, c'est le langage devenu équivalent de la matière qu'il nomme, « l'alchimie du verbe » pongienne réalisée.

C'est la leçon suggérée qu'*Escargots* magnifie sous une forme amplement développée et tournée pour le coup vers l'éthique. L'escargot est l'allégorie de l'animal « collé à la nature », dont « l'existence même est œuvre d'art », modèle pour le fabricant d'art qu'est le poète : celui d'une adhésion/adhérence de soi à soi et de sa matière à la terre et aux éléments, pour une authenticité que formule le « connais-toi toi-même » et l'adhésion du beau au vrai dans une morale de l'écriture besogneuse et close sur son ouvrage qui ne ment pas : « perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers », qui ne doit pas s'entendre en termes de morale mais de vérité : « accepte-toi tel que tu es. En accord avec tes vices. En proportion avec ta mesure », sagesse socratique et sophistique (l'homme mesure de toute chose), ni platonicienne ni chrétienne, mais pan-chosiste et matérielle. L'œuvre est signée du 21 mars 1936, jour du printemps et année du Front populaire, marques de renaissance païenne et politique. L'escargot réunit en lui la structure amplement illustrée du rapport entre contenant et contenu (coquille dure et corps visqueux), le principe métamorphotique de circulation entre les éléments (la terre, l'eau et la lumière : mangeur de terre, quêtant les lieux humides et sillonnant la terre de son filet humide de bave lumineuse qui brille en séchant « tout comme un long navire au sillage argenté »), à quoi s'ajoute plus encore qu'ailleurs, ici, le jeu des alliances verbales et associatives entre abstrait et concret, matière et sensation, physique et sentiment (bave d'orgueil et de colère).

Ce texte interroge le statut même des textes, en se définissant comme « leçon », une leçon dans laquelle la subtilité intellectuelle ne se distingue pas de l'émerveillement sensible produit par les associations d'images et de mots pour produire un feu d'artifice de suggestions que le poète déduit et pose en termes explicites, artisanaux, besogneux mêmes : « Mais c'est ici que je touche à l'un des points principaux de leur *leçon* ». Ce mécanisme d'induction/ déduction qui apparente ici le texte à un apologue animalier ne constitue pourtant pas un décalque du fonctionnement récit/morale de la fable. Car le récit prend la forme d'une description attentive et détaillée qui pas à pas, lentement et lourdement, comme l'escargot, déduit son sillage de bave lumineuse du labourage de sa matière, de son adhérence à la terre, à la matière dont se nourrit le langage, dont se nourrit la réflexion, dont procède l'intuition des analogies, des rapprochements, des suggestions liés au fil de son cheminement.

La leçon paradoxale de ce texte retors, c'est que l'escargot ne peaufine pas son ouvrage, il coule de lui-même et luit de sa propre nature. Parce que l'escargot s'est exercé à une leçon d'authenticité par son mariage constant, son adhésion à la terre, son parti pris des choses, considéré comme une posture morale, une morale d'harmonie avec sa nature, sa sensibilité, sa vérité. Comme si le travail n'avait pas pour but de fabriquer artificiellement du poème, mais consistait dans une lente, difficile, traînante marche d'épousailles de la matière, une éthique de l'adhérence intellectuelle, sensible et sensuelle à la nature pour que le poème en résulte comme marque d'une adhésion laborieusement réalisée avec soi-même, avec sa nature. Ce n'est pas que la spontanéité de la dictée libre des mots soit souhaitée, « d'une façon entièrement subjective sans repentir, et par traces seulement, sans souci de construire et de former [son] expression comme une demeure solide, à plusieurs dimensions ». Cette spontanéité où se reconnaît l'écriture automatique n'est pas le fait de l'artiste en qui l'artisan doit exister. Mais ce n'est pas non plus que le travail laborieux pour élaborer un bijou de langage détaché de la matière, une ciselure de lumière, soit souhaitable. Il faut que le poète élabore sa coquille, au prix d'un travail intense et lent, besogneux, qui n'est pas travail de l'œuvre mais travail de soi, son œuvre étant une part de soi, sa part plus durable que sa vie même, sa retraite, son repli, sa coquille. Et que ce travail d'adhésion morale à la matière et à sa matière, à la nature et à sa nature, ce creusement du langage comme matière verbale et ce creusement de la matière entendue comme un langage lui garantisse la production d'une œuvre authentique dont l'effet n'est pas celui de la ciselure ouvragée, mais telle que « *leur sécrétion même se produit de telle manière qu'elle se met en forme* ».

Cette phrase lourde, difficile, presque disgracieuse, constitue la clef de cet art poétique qui est aussi une *ars vivendi et bene dicendi* : on y entend la quête d'une beauté supérieure qui vient du fond authentique d'une alliance de soi avec soi-même et avec la matière, d'un être-au-monde et à soi harmonieux et laborieusement élaboré, dont le travail se sent jusque dans la projection qu'en offre le langage ouvré du texte qui ne se donne pas pour « poème » au sens noble, académique et paré que peut revêtir le terme, qui ne fait pas d'esbroufe, ne se pavane pas, mais suit son lent chemin d'adhérence gluante à la terre avec deux yeux-sémaphores enregistrant tout et restituant à même la glèbe le sillage de lumière de sa bave en élaborant l'enroulement de sa coquille. C'est ce que reproche Ponge lui-même à sa pièce *Mûres* : « A vrai dire, la perfection factice du poème ci-dessus me dégoûte. Il manque trop de choses à ces mûres qui font partie de leur réalité » (*Honte et repentir des « Mûres »*, ms, O.C., I, p. 57). Le souci de la forme a mutilé et atrophié le sujet : gâchis d'inauthenticité.

Il faut donc trouver et suivre une voie subtile et pourtant rugueuse, entre la spontanéité du poète et l'artisanat du poème, éternel débat entre le *furor* de l'inspiration qui jaillit informe et l'élaboration soignée et délicate du texte saturé de ratures pour être parfait, l'un et l'autre modèle également rejetés au nom d'une éthique de l'écriture « naturelle » : entendons produite par la rencontre entre la nature des choses attentivement scrutée et celle de l'homme, de l'artiste, dont le cœur purifié, dont l'esprit harmonisé avec soi-même, dont la générosité « héroïque » font de l'écriture qu'il produit le reflet d'une élaboration intérieure de l'intellect et de la sensation lui

garantissant une parole en adhérence spontanée, et spontanément ordonnée, avec la nature et avec sa nature. Un exercice longtemps et laborieusement pratiqué d'attention aux choses et aux mots, à la jonction des choses et des mots, doit permettre que s'élabore dans l'esprit, le cœur et les reins de l'artisan une compétence de langage dont l'élaboration se veut antérieure à la production, à la profération, intérieure à la coquille de l'ouvrage, telle que la dictée en soit directe sans pour autant qu'elle procède d'une intuition, d'une inspiration, d'une suffocation par un supposé génie spontané ; mais d'un exercice intérieur d'attention, de dilection, d'exploration au sein du double langage, celui de la matière et celui de la parole pour les démonter, les croiser, les digérer, les interroger. Ce travail, ce n'est pas ce dont le poème procède, c'est ce qu'il fait, c'est ce qu'il est. Le poème n'est pas le résultat du travail, il est le travail même : l'ouverture de l'huître fait partie de l'évocation de l'huître, comme sa dégustation savoureuse ou sa beauté perlée. Et c'est un travail ingrat parfois, rugueux, mais probe et fin, subtil et épais, opiniâtre. La langue poétique de Ponge, son style de poète constituent ce travail même : son langage n'est pas le reflet ni le résultat d'une élaboration intérieure, il est élaboration par lui-même, exercice d'élaboration extériorisée à l'intérieur du langage. C'est son éthique fusionnée avec son esthétique.

3. L'élémentaire et les frontières

Par-delà cette cime, le recueil reprend dans le reflet de cette trace. *Le papillon* (17) fait écho au *Feu*, ses ailes symétriques flambent : « allumette volante », il poursuit la veine de la bougie et de la cigarette, par exemple à travers l'image du lampiste. Ce poème est un des plus flamboyants d'ailleurs, construit à la charnière interne de la métamorphose entre chenille et papillon, et suggérant le parallèle externe avec l'escargot, terrestre et humide, quand le papillon est aérien et flamboyant, pour superposer et allier leurs trajets. Cela annonce une partie du recueil où la forme va être sentie et présentée dans son rapport à la matière, comme expression de la matière, comme si la quête allait un degré plus profond dans l'entreprise d'adhérence aux choses, pour le meilleur et le pire : vers *l'élémentaire*, vers le mariage et la transmutation des éléments, dont *Le galet* au terme du recueil offrira l'éblouissant aboutissement, fusion alchimique de la terre et de la mer, matière solide, pure, qu'une matière liquide a poli dans sa forme élémentaire et parfaite, expression et révélation de sa matière terrestre par le labeur de l'élément liquide. La poésie se définira au terme de ce parcours comme alchimie du langage, alchimie du verbe en un sens qui n'a plus rien de rimbaldien : l'illumination brutale et fulgurante est remplacée par le *polissage* patient et subtil qui métamorphose les éléments, à commencer par la mutation de la matière des choses en matière des mots, tandis que le langage se révèle toujours davantage matière verbale, lexicale, musicale. Un subtil polissage verbal, intuitif, intrusif et ironique révèle l'élémentaire commun et ses métamorphoses sous les formes variées des choses et dans l'épaisseur des mots : la poésie comme galet de réel poli par le ressac des mots.

Le papillon est un texte de liaison à accroches diverses qui annonce cette partie du recueil qui sera sillonnée de références et de renvois, créant un monde en sphère armillaire, traversé de relations, mouvant et rayonnant, même si des massifs textuels créent par voisinage quelques séquences identifiables par leur dominante thématique/sensorielle. Mais tout cela concourt à la fusion finale en forme de microcosme poétique qu'est *Le galet*, à la fois synthèse de l'inventaire des choses et de l'exploration des mots pour les dire. Des effets de relief s'ajoutent aux effets de synthèse : le dialogue entre *Le papillon* (17) et *La mousse* (18) prend ainsi son sens « théorique » dans la méditation globale et comparative *Faune et flore* (28) dont il figure à l'extrême la tension, entre l'insecte volant plus que vagabond, capricieux, erratique, et la végétation agrippée au roc infertile, résistant à l'eau de la mer et au vent du rivage, végétation minimale par sa forme et sa nature.

Celle-ci, par glissement de voisinage, conduit vers *Bords de mer* (19) et *De l'eau* (20), sur la frontière où les contraires se recouvrent et s'interpénètrent dans un rapport et un mécanisme de métamorphose, un rapport entre terre et mer qui annonce le galet, et une prise sur l'élément dans

sa physique primaire : l'eau est rapportée à sa liquidité et à sa fugacité, à son « in-quiétude », partagées par le contemplateur qui tente en vain de la saisir et la dire. En même temps, les deux pièces figurent les deux modes de saisie logique qui structurent le recueil : la frontière, expression de la circonscription qui définit ; l'élément, épure substantielle qui réduit les choses à leur principe. Résultat ambigu de la double traque des mots et des choses par le double processus de la définition structurelle par contraires et de la définition substantielle par épure :

L'eau l'échappe...me file entre les doigts.[...] Elle m'échappe et cependant me marque sans que j'y puisse grand-chose. Idéologiquement c'est la même chose : elle m'échappe, échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier des traces, des taches informes.

La poésie comme trace et les choses comme marque, marque d'un effet que la contemplation exacerbe et que la formulation cerne.

Avant que n'intervienne le groupe imprévu des textes à sujet humain, *Le gymnaste* (22), *La jeune mère* (23), *R.C. Seine N°* (24) *Le restaurant Lemeunier* (25) et, par-dessus *Notes pour un coquillage* (26), *Les trois boutiques* (27) qui clôt la séquence « humaniste », la transition est assurée par *Le morceau de viande* (21) qu'on apprendra par le dernier texte être relié à ce groupe par la référence à la Boucherie de la place Maubert et sa méditation contemplatrice de la viande fraîchement coupée. L'assimilation du morceau de viande à une usine ou du moins une mécanique bouillonnante, à l'inverse de la machinerie régulée de la *Pluie* (dernier §) induit cette réification du vivant qui amène l'insertion des textes à sujet humain dans le *Parti pris des choses*, à la faveur d'une inflexion de la connivence badine qui règne sur l'écriture ordinaire du recueil en direction d'une ironie sarcastique, celle de la satire sociale : la satire du gymnaste, si bête dans sa suffisance satisfaite, est fondée sur son rapport à la bête (« parangon adulé de la bêtise humaine ») et sa réduction aux deux lettres G et Y empruntée à la dénomination de sa profession le ramène au parti pris des choses (et des mots) par une effet rare de cratylisme graphique.

Quant aux foules travailleuses de la maison Hachette et du restaurant d'employés Lemeunier, elles prolongent l'ironie envers l'individu en satire du groupe faisant foule, à la manière des arbres tous semblables de la forêt, des tracés tous rectilignes de la pluie, des galets amoncelés sur la plage, métamorphosant en choses les hommes et en mécanique collective leur vie, sans épargner les victimes mêmes de l'oppression organisée d'une existence sans signification et sans contemplation, dévorée par l'activité ou dévorant (leur repas) avec cette activité qui empêche l'écoute des choses, la contemplation — celle par exemple « du bois et du charbon source de joies aussi faciles que sobres et sûres », qui renoue, au sein de cette incise apparemment si éloignée du reste du recueil, avec le dialogue du minéral et du végétal, les effets de métamorphose (carbonisation) et le registre élémentaire (terre/feu), à quoi s'ajoute le cycle du temps déjà sollicité avec le passage des saisons, mais ici envisagé sous la forme de la destruction sans retour et de la division « en vecteurs », que la vie des employés de « R.C. Seine N° » (Hachette) et du restaurant Lemeunier reflètent en unissant le caractère routinier, caricature du « cyclisme » saisonnier, et la marche inexorable et sans retour vers la fin, figuration du principe de l'entropie universelle qui reviendra en force dans *Le galet*.

Echappe à cette satire mordante *La jeune mère*, hommage de l'auteur, dans cette section d'autobiographie sociale assumée, à Odette, la mère de sa fille née le 16 janvier 1935, sous une forme pudique où la contemplation picturale, les recherches de couleur, de contraste et de forme distancient l'aveu personnel : « Je sais qu'il y a des poètes qui parlent de leur femme (de grands poètes que j'aime), de leurs amours, de la patrie. Moi, ce qui me tient de cette façon au cœur, je ne peux guère en parler » (« Tentative orale » dans *Méthodes, O.C.*, I, p. 659). La description du corps déformé par la parturition et le rétablissement des activités ménagères incluent ce texte dans le cycle des métamorphoses et des évolutions, des âges et des formes, qui est un fil directeur du recueil, cependant que le rapprochement avec *Le morceau de viande* le complète d'une dérision peut-être involontaire ou peut-être souhaitée dans le cadre d'une évocation de la nature comme

matière une et universelle revêtant des formes plus ou moins transitoires. Le geste de l'étendage du linge est observé et rendu avec une netteté de regard et une souplesse de pinceau qui signe une manière sinon de peintre, d'amateur au moins de peinture et de familier de ce monde.

Les *Notes pour un coquillage* (26) ont été subtilement insérées avant la fin des tableaux de genre pour faire lien entre la série « humaine » et le retour à la faune, la flore et la minéralité, en creusant le rapport du coquillage avec « l'habitat », entre restaurant et boutique, et, par delà le groupe central, avec les *Bords de mer* et plus loin encore avec les *Mollusques* et les *Escargots* du centre du recueil. Le développement de la pièce, sur le mode des « notes », permet un approfondissement synthétique vertigineux à la fois des suggestions intellectuelles du thème et des liens transversaux entre les thèmes appelés par l'objet du texte. Le texte joue sur les proportions formelles (le gigantesque dans l'infime) et sur les analogies entre les règnes et les frontières (le coquillage comme pivot entre minéral et vivant, contenant et contenu) pour réfléchir (à) la notion d'harmonie de l'homme avec son contexte de vie, en projetant le rapport entre minéral et vivant (le coquillage et sa coquille) au sein de l'être humain, dans la relation entre la minéralité du squelette et le vivant de la chair et du sang, de la « viande », cependant que se fait jour la première modulation du thème de l'homme-macrocosme, par l'image fantastique de la ville comme squelette humain, qui annonce l'anthropomorphisation de la Terre dans *Galets*, dont *Coquillages* est à plus d'un titre la répétition générale.

La 3^e séquence du texte le propulse enfin vers la 3^e instance logique de l'entreprise de Ponge, à l'intersection entre le « parti pris des choses » et le « compte tenu des mots » :

En somme, voici le point important : PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE TENU DES MOTS.

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.

« My creative Method », *Méthodes*, éd. Beugnot O.C., I, p. 522

Ce pôle nouveau, c'est le « et » entre « l'un » et « l'autre » qui le situe : c'est l'assimilation du sujet à son vecteur, la révélation des choses comme langage et réciproquement, simultanément, selon des dosages raffinés, l'appropriation la plus exacte possible du langage aux choses qu'il nomme et décrit, sur le mode imagé du monument de parole, du « Louvre de lecture », le rêve de substituer à une poésie de la « disproportion » monumentale une poésie de l'« ajustement » verbal. Un ajustement physique, la PAROLE comme « chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir », rêve d'une parole matérielle en situation d'analogie et non de copie de la réalité, de la double réalité : celle des choses et celle de cette chose qu'est moi. En quoi ce texte prend de plein droit sa place parmi les textes de réification de l'homme. Cependant que la conclusion envisageant la réutilisation de la coquille de paroles par d'autres hôtes termine le texte sur le silence de la fin des temps, de la fin des hommes, du sable premier (et thème de ce texte) retrouvé après la fin de la vie, dans une vision chronologique et eschatologique qui prélude au grand renversement copernicien pratiqué par le dernier texte, *Le galet*, où les choses seront saisies du point de vue de Sirius non seulement spatialement mais temporellement, pour une épopée cosmogonique et matérialiste : naissance, vie et mort de la Terre, du Réel, de la Vie.

Entre-temps, *Faune et flore*(28) continue sur la voie de la rétroaction, en modulant même le thème de l'impossibilité de sortir de l'arbre par des moyens d'arbres : c'est la synthèse du cycle des saisons, de l'inventaire formel des végétations, une ligne de force rémanente durant tout le recueil, une contemplation, une méditation et une verbalisation de l'arbre comme inépuisable ressource de liens, de rapports, d'analogies, de fascination, ouvrant sur une thématique formelle très subtile et insolite : la méditation sur l'immobilité, la multiplication du même, le mouvement temporel (cycle des saisons) au lieu de spatial (comparaison avec la faune, au demeurant citée au titre mais absente en texte sinon pour donner relief à la flore), la fascination pour une forme de

vie qui est révélée, loin de l'évidence due à l'accoutumance, comme totalement incongrue, insolite, effarante : un mode de lien au ciel et à la terre, de développement formel et nutritionnel, qui engage des jeux sur ces principes de vie étranges et rares que sont la répétition, l'extension, la pose, l'expression (le « vomissement de vert » un million de fois répété) ou plutôt la volonté d'expression sans voix ni mouvement, par la forme seule et l'extension à la fois réitérée et augmentée de la forme, une complication statique et cyclique, la projection du temps sur l'espace (« le temps des végétaux se résout à leur espace ») et du mouvement dans l'expansion statique, la projection de la pensée dans l'espace.

Cela culmine dans des propositions de logique décalée et hermétique comme : « Le végétal est une analyse en acte, une dialectique originale dans l'espace », manière de cubisme mental. Qui affole la logique par l'enchaînement des déductions à partir d'une analogie : la valse des analogies fait tour à tour de l'arbre un écrivain, un tableau vivant, un suppliant, un infirme, une incarnation du « désir dans l'immobilité » qui induit le poète à la méditation contemplative et à la production d'un fruit poétique sur des feuilles non séparées de lui : « Aucun geste dans leur action n'a d'effet en dehors d'eux-mêmes ». Voilà une autarcie fructueuse, magnifiée dans la fin du poème (passage en CAPITALES) par une allégorie de l'adhérence poétique déjà chantée dans *Notes pour un coquillage* : « TOUT LE MONDE AUTOUR DE LUI N'EST QU'UNE MINE OÙ LE PRECIEUX FILON VERT PUISE DE QUOI ELABORER CONTINÛMENT SON PROTOPLASME ». On voit l'analogie avec l'écriture née de la contemplation, sise au creux de l'esprit du contemplateur et faisant de son œuvre le prolongement et la projection de sa contemplation active et attentive, puisant toute sa sève dans la terre et l'air, dans la matière qui l'entoure, pour épanouir la végétation de son écriture : une éthique de l'esthétique dont le secret est l'immobilité garante de fécondité.

Le lien avec *La crevette* (29), toute de mouvements rétrogrades et saccadés dans le milieu marin, montre la diversité d'une pensée et d'une émotion qui ne prennent de chaque thème que l'analogie qu'il leur suggère sans en faire un principe exclusif de poétique ni de philosophie : le rafraîchissement de la vue opère sur tout. Et à peine épanouie la méditation sur l'arbre, avant que ne s'annonce sa répercussion sur la *Végétation* (30), l'eau vient lui apporter son complément élémentaire. La crevette constitue moins la coalescence entre le vivant et les éléments, qu'entre la nature — les choses — et le langage — les mots. Texte à reprises et processus de longue circonspection, il reparait sous le titre synthétique *La crevette dans tous ses états* où la pièce du *Parti pris des choses* sera reprise en dernière séquence d'une exploration plus longue et plus jaillissante, de structure musicale sinon fuguée, variée du moins, avec reprises et échos, effet d'approfondissement progressif des suggestions offertes par l'objet moins dans leur multiplication que dans leur précision toujours plus ciselée : une écriture de presque épanorthose, une image esthétisée de l'artisanat laborieux et d'une pensée qui cerne et assiège son objet pour en exprimer le suc à reprises et par pressions toujours plus attentives.

Le terme de « contemplation », dès la première phrase, définit à la fois l'objet, l'enjeu et la manière de la prise sur l'objet par le poème : il s'agit de considérer la « crevette » comme un-crustacé-et-un-mot, une dénomination auto-référentielle, une présence du langage dans l'objet qu'il dit. Circonflexe ou cédille, dira le texte plus développé de *Pièces*. L'engagement du gibier « dans le conduit des circonlocutions » exprime déjà cette ambiguïté : le statut du mot circonlocutions est un poème en soi, une projection du travail artisanal et artistique de Ponge, un extrait de méthode. L'écriture procède d'un dérapage allusif par jeu étymologique, au sens où le mot initialement écrit par Ponge de « circonvolution », propre à désigner les replis enroulés des galeries rocheuses où se cache le crustacé, se laisse contaminer en « circonlocution », désignant les contournements de parole nécessaires pour en extraire les suggestions de sens, désigner le « point dialectique », *i.e.* le seuil exact de parole où l'inventaire « zoologique » de l'animal se donne et se dit : la combinaison de sa forme, son milieu, sa condition et sa profession, description phénoménologique et matérielle de l'objet-crevette, ob-jeté sous l'œil du contemplateur pour lui donner à réfléchir, réfléchir l'animal dans le miroir du texte par la réflexion/réflexion de celui-ci

dans les circonvolutions du cerveau de l'observateur à l'affût de son sujet, à l'affût de le comprendre, le saisir (comme un *gibier*), le déployer, *i.e.* l'ex-pliquer par le seul exercice de la meilleure circon-spection (*circum-spectare*, examiner en faisant le tour) qui constitue la meilleure circon-locution dialectique qui puisse en rendre compte (cela, en lien ludique avec le terme « circonstances », en ouverture du texte, pour désigner les situations d'observation de la crevette et son encerclement de pensée et de verbe).

S'applique ici une double loi de la poésie de Ponge révélée par sa pratique même : l'immédiateté de la circonspection mentale et de la circonvolution verbale, car on ne pense que par mots, par forçément des mots dont la carapace brisée livre les perles des suggestions par jeux d'étymologie, d'analogie, de syllepse et de métonymie ; et le projet concomitant et adhérent à ce premier mécanisme : faire de l'objet un sujet, de la chose qui est ob-jetée sous l'œil du contemplateur un sujet de parole et d'interrogation, un être poétique, en lui restituant ou plutôt lui conférant par la rencontre avec l'observateur une valeur propre que l'on nommera poétique. La poésie de Ponge est quantique au lieu d'être, comme celle de Claudel, cantique. Elle opère une connaissance qui n'est pas objective, qui procède de l'étincelle de sens que confère à l'objet la rencontre avec le contemplateur/parleur qui en fait un sujet, un sujet de connaissance réciproque, de réflexion sur le statut de l'homme par son rapport au monde : l'intégration de l'observateur non seulement dans l'opération mais dans le résultat de l'observation confère au statut du texte la valeur équivalente à celle d'une équation quantique. L'analyse objective doit être subjectivée pour demeurer vraiment objective — *i.e.* exacte ou le plus approximativement possible exacte. Sinon, elle n'est que réaliste, donc fausse et morte. La poésie de Ponge est tout sauf réaliste et son approche n'est phénoménologique que par image approximative : elle est métaphysique, à la condition de concevoir le méta- non comme le passage à un au-delà mais à un en-deçà, celui de la nomination qui précède et conditionne la perception et dont la traque des liens cachés, étymologiques, analogiques, sympathiques, révèle l'objet, par son statut d'objet, à son « essence immanente » de sujet.

Dans l'idée d'*existence* que nous proposerons d'appliquer aux choses contemplées et révélées par le langage à l'œil du contemplateur, quelque chose se définit du rapport de l'homme aux choses, qui ne se limite pas à un matérialisme lucrétien, mais pourrait tout aussi bien se lire à travers le rapport heideggerien du Dasein aux étants (les « choses »), dont le parti pris par le contemplateur/proférateur constitue l'expression de l'injonction à être-là, « l'avoir-à-être » que manifeste le texte de Ponge. Le « parti pris », serait-ce le « là » du Dasein ? On sait que le *là* du Da-sein, selon Heidegger, c'est le champ de manifestation et de dispensation de la présence de l'être : ce qui, de l'être, constitue l'homme comme capable d'une compréhension de l'être, c'est l'existence singulière concrète de l'homme. Selon Gadamer, « ce "là" est, tout à la fois, un ici, un maintenant, un présent dans l'instant, une plénitude de temps et le lieu de rassemblement de tout ce qui est ; le Dasein est un tel "là" ». Autre manière de le dire : son ouverture (*Erschlossenheit* : « la totalité des possibilités et de l'espace de jeu qui sont ouvertes au Dasein »), son être-au-monde, est un mode d'être dit « existentiel », qui se traduit par le disposition (*Befindlichkeit*) qui en-deçà de l'intellect nous ouvre primairement le monde. Ce à quoi le Dasein est de prime abord ouvert, ce n'est pas la réalité sensible, mais la signification qu'elle revêt pour lui. Il serait tentant de proposer l'analogie avec la posture du poète au sein du langage, ce là d'où il saisit l'être des choses. Sans doute serait-ce bien téméraire et irrespectueux de la pensée du philosophe. Reste que ces rapprochements risqués permettent au moins de suggérer combien la réflexion et l'action poétiques de Ponge résonnent des courants de pensée ou, mieux, des postures de pensée de son temps, de l'entre-deux-guerres, à travers une démarche totalement spécifique au sein du langage — mais sans que le parti pris des choses exclue le moins du monde le souci du sujet, de sa posture et de sa nature relationnelle aux choses.

N'est-il pas notable que le processus d'évocation de la chose commence (2^e §) par celui des conditions de la vision ? La superposition de la forme de la crevette et des corps flottants de l'humeur vitrée (dits aussi mouches volantes par l'ophtalmologie) s'opère dans le creuset de l'analogie graphique — la crevette et les corps flottants comme signes de ponctuation et de « confusion », rattachant la crevette au trouble aquatique de son milieu marin vitreux. Cette approximation visuelle fait écho à celle, verbale, par laquelle la « chose » mouvante, fuyante, transparente et intermittente qu'est la crevette en mouvement s'assimile à une illusion visuelle dont le texte tente de donner l'équivalence en la constituant en « phénomène », au sens étymologique d'une apparence qui surgit. Le terme de « circonlocution » définit de biais cette quête d'incertitude.

La dernière partie du texte introduit une notion rare dans *Le parti pris des choses* : la souffrance sous la forme d'une sympathie de douleur et d'angoisse du locuteur avec la « chose » dont il prend le parti — une douleur à exclure, d'ailleurs, pour obtenir l'« exacte compréhension du monde animé », la prise juste sur l'objet. Le sensible à partir du sensoriel peut exister ailleurs dans le recueil, mais sans jamais atteindre la surface du texte. L'allusion à la damnation dont pâtissent les crevettes, rapportée à leur fugacité expliquée en termes d'angoisse et de douleur que la vie partout suppose, rare évocation de la mort dans un recueil où elle apparaît plutôt sous forme de cycle saisonnier et donc renaissant après l'hiver, se rapporte à celles du contemplateur avide de la « perception nette » à laquelle l'animal se refuse ou du moins qui se refuse au contemplateur de l'animal. La hantise douloureuse de la saisie, écho décalé de la douleur mallarméenne à dire l'Être sans parvenir jamais à dire que le Néant de son absence, s'exprime sous la forme d'une injonction morale à ne pas contourner la difficulté en passant par les formes plus stylisables du homard ou de la langouste, pour offrir aux crevettes la « stylisation » — la mise en style spécifique — à laquelle elles ont droit en dépit de leur fugacité individuelle et de leur multiplication collective par le semblable. La solution en est donnée sous la forme d'une analogie avec la cinématique substituée à l'architecture, dont l'écriture fugace, circonvolutive et saccadée pourtant du texte, offre l'application mobile et transparente, fuyante et pourtant évocatrice, pour satisfaire non à l'art d'écrire, comme on l'attendrait, mais par substitution ludique et fugace, mais profonde aussi, à l'art de vivre : la poésie scelle l'accord de l'homme au monde, du vivant aux choses, du langage au réel comme une injonction et une exigence éthiques envers un monde objectif dont le caractère fugace, dans le temps et l'espace, lui confère une qualité de transparence et d'insaisissable qui est la malédiction, la damnation du contemplateur, *i.e.* du poète et du sage.

La portée et la virtuosité de ce texte qui parvient à dire la fugacité des choses, leur échappée au filet des mots, trouve son équivalent d'exigence dans *Végétations* (30), non moins *essentiel*. Il ferme le cercle ouvert au début du recueil par *Pluie*, s'inscrit dans le prolongement du parallèle *Faune et flore* dont il illustre avec la crevette le parallèle et l'interférence à la faveur du caractère aquatique de ces textes, tout en préparant par le lien entre terre et eau que suppose la végétation l'assomption du galet, fruit rocheux des plages, comme emblème de cette frontière. Le premier § opère d'ailleurs discrètement une fusion élémentaire en assimilant la pluie à la végétation comme lien du sol et des cieux, avant que ne soit fouillée et approfondie leur conjonction par l'analyse de l'interposition du végétal entre la pluie et le sol à la faveur d'une imagerie dépaysante et insolite, en termes de machinerie mécanique et de miroir réfléchissant de l'ondée, avant leur rapprochement métonymique avec les végétations des tapisseries que l'on nomme légumes et, encore plus inattendue, avec le monde animal, la faune venant en ultime effet d'insolite, donner sa référence à la flore à la faveur de cette forme de vie « végétative » qui leur est en partie commune — cependant qu'en transparence, le « tissu » renvoie au texte pour que le propos se fasse implicitement autoréférentiel, référentiel à l'acte d'écriture.

Ainsi sont légitimés les effets d'étymologie sophistiquée et presque précieuse qui transmutent les végétaux en hiéroglyphes (« énigmatiques caractères ») par leur capacité d'exposer au soleil les formes de la pluie, autrement dit de dégager l'être de l'étant, d'exhiber la forme (la

définition) de la pluie par sa rétention et sa mise en lumière dans les petits bols de leurs feuilles, comme autant de pièces propres à la révéler dans leurs cratères propres à mettre en lumière son caractère :

À eux seuls appartient le pouvoir de faire briller au soleil les formes de la pluie, autrement dit d'exposer sous le point de vue de la joie les raisons aussi religieusement admises, qu'elles furent par la tristesse précipitamment formulées.

Que l'on peut « traduire » ainsi : les végétaux peuvent seuls éclairer l'utilité de la pluie, c'est-à-dire mettre en lumière l'intérêt qu'il pleuve, puisqu'ils en tirent leur substance, leur vie, bref la raison pour laquelle il faut se réjouir qu'il pleuve, se féliciter qu'existent ces traits d'union entre le ciel et le sol (*religare* — religieusement admises), sous la forme de gouttelettes et de filets d'eau (*formulées*) pendant la précipitation (*précipitamment*) qui a obscurci le ciel assombri (tristement) par l'ondée. Tous les mots essentiels de cette phrase jouent sur le double sens : *précipitamment* renvoie à précipitation mais peut aussi bien évoquer très concrètement la rapidité de la chute qui se précipite du ciel vers le sol ; *religieusement* renvoie au lien avec le ciel d'où tombe l'eau mais aussi à la religion au sens propre, puisque la pluie est céleste et fait l'objet d'un culte de la Nature bienfaisante dans nombre de religions ; *formulé* joue sur l'ambivalence de la forme entendue comme ce qui identifie des choses (*les formes de la pluie* = son identification matérielle comme « chose ») et la forme comme expression verbale déployée par le texte qui formule la description/évoque des choses.

Tout cela entre dans le tissage, le tissu verbal et intellectuel du texte, évoqué à travers l'image d'une « tapisserie à trois dimensions » dans le dernier §. Celui-ci, séparé du reste du texte par un blanc, joue le rôle d'un moralité de la fable ou au moins d'une déduction de la démarche descriptive : le rôle biophysique des végétaux est dégagé, qui avait été engagé plus confusément dans le déroulé du texte (« Ainsi ralentissent-ils l'ondée à leur façon, et en gardent-ils longtemps l'humeur et le bénéfice au sol après la disparition du météore. ») Intermédiaires entre le ciel et le sol, ils conservent l'humidité qu'offre l'un pour en ménager lentement à l'autre le bénéfice, formant ainsi une des « assises » du monde par le tissu modérateur dont ils revêtent le sol. L'incise sur leur rapport avec l'animalité par le partage de la vie (allusion à la photosynthèse), quoiqu'ils soient statiques, reprend le thème qui ouvrait *Faune et flore* et conclut le poème par une coalescence implicite entre la chose et le texte en transparence du mot *tissu*.

4. Un galet cosmogonique et microcosmique

Ces intuitions et beaucoup de celles que suggère l'ensemble des pièces associées dans le recueil culminent dans *Le galet*, qui par sa taille, sa place, son propos et sa forme, constitue autant un microcosme mis en abyme final du *Parti pris des choses* que la conclusion synthétique de son parcours. La formule d'ouverture du texte désigne d'ailleurs avec une franchise prosaïque l'ambition de toute la démarche d'ensemble, en reprenant le vocable du titre (*chose*) et en lui associant une explicitation de l'expression de *parti pris* : prendre le parti, c'est la condition pour *définir*. Qui en l'occurrence s'entend aussi comme finir (le recueil). Ce qui se déploie ensuite en *description*, nécessaire mais insuffisante, pour accéder au stade de la *notion*, terme clef du projet, autrement dit du *propos*, dont le poème constitue la *justification*, en quête de justesse (la meilleure équivalence pour une adhérence) et de justice (éthique de la vérité s'opposant à la fantaisie qui éblouit ou à la virtuosité qui trompe). Voici posés les principes du processus de contemplation/formulation/interprétation qui constitue dans un même mouvement l'objet de l'acte poétique. La notion, c'est dans la poétique philosophique de Ponge le creuset où fusionnent la description et la définition, qu'il n'entend pas disjoindre, tout en les distinguant. Dans :

Petitement voici ce que je veux dire : différence entre l'expression du concret, du visible, et la connaissance, ou l'expression de l'idée, de la qualité propre, différentielle, comparée, du sujet. Pour mieux me faire comprendre, dans certains poèmes (tous ratés) : la grenouille, la danseuse, surtout l'oiseau, le guêpier, et ce dernier (le soleil dans le bois de pins), je fais de

l'expressionisme (?) c'est-à-dire que j'emploie les mots les plus justes pour décrire le sujet. Mais mon dessein est autre : c'est la connaissance du bois de pins, c'est-à-dire le dégagement de la qualité propre de ce bois, et sa leçon...

Carnet du bois de pins, O.C., I, p. 398-399

Description et définition sont donc « deux choses assez différentes, bien qu'ordinairement à la limite de la perfection de l'une et de l'autre elles doivent se rejoindre » : il faut parvenir à « l'expression de l'idée » (la notion) sans renier le parti pris « du concret et du visible ». Pour cela, sur le mode husserlien, dégager l'*eidōs* du phénomène, autrement dit extraire par la « formule », expérience biface d'émotion et d'écriture, la « forme » notionnelle de l'objet à partir de sa forme physique, concrète. C'est une conception pour ainsi dire « hiéroglyphique » des choses que recouvre le terme de « notion », d'ordre expérimental plus qu'exclusivement mental : le notion se découvre au contemplateur/formulateur « comme une surprise dans le champ de sa vision ». Il en décortique par la méditation/formulation qu'est la contemplation intérieure les qualités partagées, comparées, pour en dégager la qualité spécifique (cf. la fin de *Végétaux*) qui est la « qualité propre, différentielle », ce qu'il appelle « ses qualités distinctes » (*La Seine*, 1950, O.C., I, p. 263) et tout aussi bien « son comportement total, son unité, sa différence, son style ». D'où l'usage de la comparaison, processus différentiel élémentaire : le galet est d'abord « une forme ou un état de pierre, entre le rocher et le caillou ».

Mais à cette intention commune à toutes les pièces du *Parti pris des choses*, *Le galet* ajoute une dimension absente ou rare ailleurs : la dimension temporelle, plongeant ses racines dans la Fable, le mythe des origines du monde, le « corps fabuleux » que fut à l'origine le cosmos, pour dire qu'en tout objet dès lors qu'on le reconnaît pour « chose », ce qui est plus et suppose une identité éprouvée et autonome, la nature entière des choses et leur histoire comme fragments de l'aventure du réel se trouvent suggérées à l'imagination. C'est qu'à la recherche de la qualité particulière, qui touche au singulier, s'ajoute l'ambition qu'on pourrait dire cumulative de définir à travers la forme singulière l'élément dont il est une émanation particularisée. À l'occasion du galet, c'est donc la naissance de la terre qui est contée, « ce héros maté (par sa conscience) comme par une monstrueuse camisole de force », la terre, elle-même galet dans l'orbite du soleil où tournent les autres planètes, froides aussi, en l'absence de tout « satellite de flammes ». Cosmogonie en miniature, le poème passe du cosmos à la terre, de la terre aux éléments, pierre et eau, puis à ce microcosme que forme le galet, produit frontalier de leur rencontre et forme parfaite qui contient en elle la mémoire du tout, en concluant par une allusion métatextuelle qui, avec une exemplaire discrétion dans l'implicite, rapporte le galet au poème et termine sur une pirouette en forme de calembour, railleur envers ses approximations étymologiques et son ouvrage « empêtré ».

Car cette médiation sur l'informel donnant naissance aux formes, cette lente élaboration de leur perfection singulière à la frontière entre les éléments, incitent à les rapporter au polissage « élémentaire » du poème, à ses origines et ses fins, et plus largement à l'émergence du langage, polissage du son et du bruit par l'intention de la forme, pour faire de ce poème, épopée en miniature, l'équivalent du *De rerum natura* dont le titre du *Parti pris des choses* se souvient discrètement, mariage de la vision du monde comme physique universelle et du langage comme creuset où cristallisent son sens et sa beauté, non certes métaphysiques, mais matérielles et notionnelles conjointement : « On voit bien la différence avec les poètes contemporains : ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie. » Une cosmogonie qui évite l'allégorisme au profit d'un analogisme universel, un tissage de réseaux entre les choses et les mots, et dans le monde des choses entre elles, avec l'intention de dire l'évidence première du monde, tel qu'en lui-même depuis toujours, et de le faire de manière toute neuve, inédite :

Comme après tout si je consens à l'existence c'est à condition de l'accepter pleinement, en tant qu'elle remet tout en question ; quels d'ailleurs et si faibles que soient mes moyens comme ils sont évidemment plutôt d'ordre littéraire et rhétorique, je ne vois pas pourquoi je ne commencerais pas, arbitrairement, par montrer qu'à propos des choses les plus simples il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites, enfin qu'à propos de n'importe quoi non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire.

Introduction au « Galet », dans Proèmes, p. 173

Conscient qu'il faut sortir du manège des paroles et qu'à propos de l'objet le plus simple, l'essentiel reste à dire parce que personne n'a pris soin de le contempler, le poète écrit non seulement pour le révéler, mais surtout comme exercice pour une amélioration et une complication des sensations et de la sensibilité humaines ; ce qui révèle la part fondamentalement « humaniste » (*Escargots*) d'un projet poétique centré en apparence sur les choses.

Le choix des choses « les plus simples » procédant du sentiment que rien n'a été dit, faute d'une ascèse contemplative jamais réalisée, doit se garder de la prétention et de la dérive mystique, de la fascination et de l'emphase, du détour allégorique, pour résorber le sentiment de la contemplation dans l'expression mesurée de son fruit. Le fruit de cette quête, à la mesure du contemplateur, c'est inventorier les « ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendues par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots! ». La rencontre des *choses* et des *mots* est celle aussi du *poète* et du *monde* pour une tâche collective d'éducation du sensible et de la pensée au contact immédiat de l'infime et de l'infini méconnus.

Le galet est la chose parfaite pour cette rencontre à quatre. Aussi universel que notre cosmos dont il est une partie qui en conte la longue histoire dans son détail, il est en même temps la plus humble des choses observables, déchet ultime d'une désagrégation fulgurante : alpha et oméga. Source de contemplation délectable par sa pureté de forme polie, il offre l'occasion d'un apprentissage élémentaire de la notion même de notion élémentaire. Car sa singularité dans une matière qui est universelle permet d'y observer la naissance de la forme, de la notion de forme, et par analogie de le référer à l'invention de cette forme de toutes les formes qu'est le langage : « Aussi bien, le galet est-il exactement la pierre à l'époque où commence pour elle l'âge de la personne, de l'individu, c'est-à-dire de la parole. » Cette maturation lente de la nature et cette désagrégation lente, entropique, de la matière pour faire du roc, puis du galet, puis du sable infime qui se projette dans les yeux du contemplateur, rejoint par cette expérience l'activité du poète :

La nature nous ferme ainsi les yeux quand le moment vient d'interroger vers l'intérieur de la mémoire si les renseignements qu'une longue contemplation y a accumulés ne l'auraient pas déjà fournie de quelques principes.

C'est le cheminement du texte se tissant dans le cerveau qui se joint ici à l'image aveuglante du sable dans l'œil : de l'occultation du spectacle naît sa production langagière, de la formule (sablonneuse) sort la formulation écrite qui enclot le principe dans l'échantillonnage des qualités et le réseau des rapprochements et des analogies (tout de suite, celle du mécanisme horloger surgit). Ce principe paradoxal et contourné, il s'exprime dans la relation réciproque, fallacieuse et inversée de l'homme avec la pierre au sujet de la vie : il croit la pierre éternelle alors qu'elle se désagrège selon une entropie irréversible ; et il s'invente par compensation la promesse de résurrection. « Dans un décor qui a renoncé à s'émouvoir, et songe seulement à tomber en ruines, la vie s'inquiète et s'agite de ne savoir que ressusciter. » Phrase où Camus verra l'expression de « la dernière tentation de l'esprit absurde ».

Frontalier en cela, le galet l'est encore entre le rocher et le sable par sa taille, entre l'eau et la pierre par sa forme, ou plutôt par le fait qu'à l'inverse d'eux, il a une forme, il est une forme : « Car le galet se souvient qu'il naquit par l'effort de ce monstre informe sur le monstre également

informe de la pierre.» La description se termine sur l'allusion à ce que *Bords de mer* avait déjà formulé, mais ici avec une virtuosité mentale exacerbée : par l'effet réitéré de l'eau, le changement du galet en sable, le sable qui garde toute trace sauf celle de la mer qui les efface toutes.

Gardant alors toutes les traces, sauf justement celles du liquide, qui se borne à pouvoir effacer sur lui celles qu'y font les autres, il laisse à travers lui passer toute la mer, qui se perd en sa profondeur sans pouvoir en aucune façon faire avec lui de la boue.

L'effacement des traces annonce la fin du recueil en rappelant le début du texte, l'entropie universelle à partir de l'immense corps que fut le roc fabuleux des débuts, à l'âge du Chaos. La plage s'avoue page qui ne garde pas trace des signes éphémères tissés en texte. Et le texte se termine par la prophétie de sa disparition à travers celle des signes en lesquels il avait transmuté les choses.

Conclusion

De cette lecture cursive, on pourra retenir ceci :

1) les choses dont le recueil prend le parti forment un inventaire à l'assemblage à la fois cohérent et disparate, hétéroclite et pourtant cousinant toujours par quelque biais, confondant et mêlant allègrement les substances et les formes, les dimensions, les registres et les domaines, sans exclusive et sur un mode insolite, mais à partir de dominantes élémentaires ou formelles, aux justifications et aux relations biaisantes, tendues entre l'élémentaire, jusqu'au cosmique, et le minimal, jusqu'à l'infime, entre les formes et l'informel, la vie et l'inanimé, liés entre eux par voisinage et analogie.

2) l'art poétique de Ponge procède d'une continuité et d'une combinaison entre contemplation, décantation et formulation, qui procède d'un travail de coalescence :

a) entre les choses, dans la diagonale de relations analogiques, comparatives, intuitives ou conceptuelles ;

b) entre les mots, dans un jeu d'allusions et de similitudes sémantiques et formelles, à base d'étymologie, d'écho, de cratylisme modéré et de sympathie approximative ;

c) entre les mots et les choses, de même complexité intuitive, joueuse, suggestive.

3) le recueil est structuré par deux colonnes vertébrales déduites de cette méthode : *l'élémentaire*, qui renvoie la forme des choses à leur matière, et chaque chose parcellisée à des totalités d'où elles procèdent par assemblage ; et la *frontière*, qui les situe au seuil de frottement et de recouvrement entre elles et entre les éléments dont elles participent et qui les constituent. Ainsi la poésie procède à la fois par *définition*, *i.e.* par circonscription frontalière (c'est la part dévolue à la forme, exploration de surface) et par *fouille* jusqu'au cœur secret de sa consistance élémentaire (c'est la part de la matière, sondage en quête des principes des choses). Le but est d'atteindre à la « notion » à partir d'un processus verbo-sensoriel de description/définition/exploration besogneux, artisanal, maladroit et affichant sa maladresse comme garantie de son authenticité : la métaphore n'est pas ici expression fulgurante de l'Être secret des choses, elle est marque et moyen d'une besogne d'approximation dont la coquetterie est d'afficher ses limites :

Si la phénoménologie poétique se prenait pour une science exacte, si elle concevait les idées dont elle se compose comme des *vérités* ou des *réalités*, la métaphore n'y aurait point de place, ou témoignerait alors de quelque imperfection dans le chef-d'œuvre phénoménologique.

Mais comme pour ma part je me suis toujours défié de l'idée qu'« une seule expression soit valable », et comme je pense [...] que les *mots* et les *idées* font partie de deux mondes séparés, je pense aussi que les *choses*, et les *idées* que leur perception fait naître dans l'esprit, font elles

aussi partie de deux mondes impossibles à rejoindre. Pour une seule chose, mille « *compositions de qualités logiques* » sont possibles. [...]

C'est pourquoi, ayant été amené par l'abondance et la force (la *nécessité*) des idées qui me sont venues à propos du Galet à tenter de les exprimer — et cependant comprenant que ces idées, si *nécessaires* qu'elle soient (et cela sans aucun doute) n'étaient toutefois rien moins que *vraies* (ni par conséquent *suffisantes*) — mon style s'est trouvé tout naturellement amené à rendre compte, par quelque ruse, de cette disposition d'esprit.

Lettre à Bernard Groethuysen sur *Le galet*, ms (archives familiales), éd. Beugnot des *O.C.*, I, p. 68

La métaphore est l'expression privilégiée de cette ruse pour tourner la difficulté due à cette scission.

4) Pour parvenir à son résultat, la poésie vraie procède d'une éthique de l'adhérence intellectuelle, sensible et sensuelle à la nature : le poème en résulte comme marque d'une adhésion laborieusement réalisée avec soi-même, avec sa nature. Le poète est en quête d'une beauté supérieure qui vient d'une alliance authentique de soi avec soi-même et avec la matière, d'un être-au-monde et à soi harmonieux et laborieusement élaboré, dont le travail se sent jusque dans le langage ouvré du texte qui ne se donne pas pour « poème » au sens noble, académique et paré que peut revêtir le terme, qui ne fait pas d'esbroufe, ne se pavane pas, mais suit son lent chemin d'adhérence gluante à la terre, comme l'escargot. Le texte est le produit d'une élaboration intérieure, méditative et verbalisée (car la pensée ne vit que de parole), de l'intellect et de la sensation, lui garantissant une pensée et une parole en adhérence avec la nature et avec sa nature. Cette adhérence n'est pas naturelle : elle est conquise par un texte qui ponte l'abîme entre les mots et les idées, les choses et les mots, qui « font partie de deux mondes impossibles à rejoindre ». L'acte poétique est un travail de jonction aux frontières entre ces éléments irréductiblement indépendants et pourtant à unifier.

Voyez-vous, le moment béni, le moment heureux, et par conséquent le moment de la vérité, c'est lorsque la vérité *jouit* (pardonnez-moi). C'est le moment où l'objet jubile, si je puis dire, sort de lui-même ses qualités ; le moment où se produit une espèce de flocculation : la parole, le bonheur de l'expression.

Lorsque nous en sommes au moment où les mots et les idées sont dans une espèce d'état d'indifférence, tout vient à la fois comme symbole, comme vérité, cela veut dire tout ce que l'on veut, c'est à ce moment-là que la vérité jouit.

« Tentative orale », dans *Méthodes*, éd. Beugnot, *O.C.*, I, p. 667.

Patrick Dandrey