

FRANCIS PONGE
ET
LES TENDANCES POÉTIQUES CONTEMPORAINES

Par

NAFISSA ABDEL FATTAH SCHASCH

“La poésie est toujours la promesse d’un monde
requalifié”(1)

(Raymond Jean)

“Qu’y-a-t-il de plus engageant que l’azur si ce n’est
un nuage, à la clarté docile ?”(2)

(Francis Ponge)

“Manière d’être et de concevoir le monde”, la poésie concrétise une pureté originelle du langage, Elle représente la forme la plus spécifiquement littéraire de la société. A l’aide du “jeu” et de la “musique”, elle rejoint une réalité cachée et s’incarne en un système singulier de perception. Pouvant dire “plus que la prose en moins de mots”, selon les termes de Voltaire, la poésie offre un mode de connaissance du langage, une épistémologie de la langue, une manière de réconciliation possible entre le langage et le monde extérieur. Parlant du poète, Jean Cocteau exprime l’essentiel en ces mots: “ le poète écoute le dieu, le poète reçoit le dieu, le poète transmet le dieu.”

Dans le cas de la poésie du XXème siècle, et plus particulièrement dans celle de Francis Ponge, il ne s’agit presque plus de poèmes en tant qu’unités organiques et relativement autonomes, mais plutôt de certains procédés ou effets poétiques isolés :

(1) Raymond Jean: “La parole poétique” in *L’Arc* No. 70, 1966. P. 64.

(2) Francis Ponge: *Pièces* - “L’insignifiant”. n.f. Gallimard 1962. P. 7.

“On m’a classé rapidement, on m’a fourré dans la compagnie des poètes, dit-il, alors que je n’ai cessé de déclarer que je ne voulais pas être considéré comme un poète, que je ne me croyais pas, mettons, digne de cette appellation, et que j’écrivais en prose; que j’ai également, comme je vous l’ai dit, choisi cette activité non du tout pour former des objets poétiques, mais seulement pour pouvoir dénoncer le langage commun, en former ou aider à en former un autre, et que je pense seulement que je ne pouvais pas écrire, et que l’on ne peut pas écrire autrement que j’ai écrit, j’ai essayé seulement d’écrire de la façon la plus claire que j’ai pu.” (1)

Francis Ponge entend par “poème” un ouvrage particulier ou “texte”, qui souvent exclut le lyrisme. Il aspire à un “antilyrisme”, à une volonté de communication toute neuve, à une “sortie du manège”, “sortie du “ronron poétique”. Son but est celui d’aboutir à une “considération élémentaire, lexicale, organique, à la mesure d’une crise radicale(2).” Muni du don de l’observation exacte et scientifique, Ponge fait revêtir ses textes de son talent, tout en n’enlevant rien à la précision de son style.

Votant pour le progrès de la science, cet écrivain aspire à rendre son affaire plus scientifique que poétique :

“Je désire moins aboutir à un poème qu’à une formule, écrit-il. S’il est possible de fonder une science dont la matière serait les impressions esthétiques, je veux être l’homme de cette science(3).”

Ses écrits se veulent toujours, comme il le dit, “claires et imper-

(1) *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. ed. Gallimard. 1970. P. 16.

(2) *Ibid.* P. 11.

(3) Francis Ponge- *La rage de l’expression*.

sonnelles(1). ” Un souci de justesse et d'exactitude, de recherche et de sincérité, d'explication et de "logique raisonneuse" ne cesse de scander cette nouvelle poésie. Ponge tend à fonder en raison (résons) quasi scientifiquement (...) l'audace de (ses) intentions (2).”

Tantôt botaniste, tantôt miniaturiste et horloger, Ponge essaye d'étudier patiemment son objet afin d'élaborer un rouage intime sur le plan de la parole, car "il s'agit d'une activité et d'un travail (3), comme il le dit. Un monde poétique nouveau surgit et s'épanouit sous sa plume : "un monde reposant et clos"(4).

Ses poèmes ou textes se présentent sous l'aspect de constructions biseautéés, dont chaque facette représente un paragraphe ou unité organique pouvant se suffire, car c'est là "un monde qui se suffit".

Douze petits écrits (1926), *Le parti pris de choses* (1942), *Proèmes* (1948), *Le peintre à l'étude* (1948), *La Seine* (1950), *La rage de l'expression* (1952), *Le grand recueil* (1961), *Pour un Malherbe* (1965), *Le savon* (1967), *Le Nouveau recueil* (1967) et autres marquent les principaux moments de son oeuvre poétique dont la sensibilité de l'expression fait confiance à la pureté du langage. Qualifié de "toile" à la fois transparente et opaque, cette oeuvre oblige "à changer toute une métaphorique car on ne jette pas un filet" selon Philippe Bonnefis (rien à trouver), "on tisse une toile", A la limite de cette transparence qui aveugle, "on aurait aimé faire affleurer une texture(5)". Tout en apprenant du langage, Ponge lui demande de ressusciter un esprit différent. Un regard nouveau se reconnaît chez lui, regard qu'il ne maîtrise pas, regard qui se porte au hasard, s'acoroche aux détails superflus, aux choses simples, aux objets négligés. Regard vif qui s'infiltre dans

(1) *I.d.* - *Méthodes*. P. 41.

(2) *I.d.* - *Pour un Malherbe*. P. 57.

(3) *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers. op. cit.* P. 27.

(4) Jean Voellmy - "*Aspects du silence dans la poésie moderne*".

Une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge. Zurich 1952. 85 pages. P. 70.

(5) Jean Onimus. „Jean Follain ou les profondeurs de l'insignifiant" in "*Annales de la faculté des lettres humaines de Nice*, 1971. P. 127.

l'étrange profondeur de tout ce qui l'entoure, capte les souvenirs les plus fragiles, saisit les instants les plus futiles, s'accroche aux créations les plus subtiles. Grâce à sa sensibilité de poète, Ponge voit et sait dire, regarde et aide à voir.

Il serait donc intéressant de sonder les horizons nouveaux des tendances poétiques contemporaines. C'est à travers l'oeuvre de Francis Ponge que nous essayerons d'explorer ces univers délicats en nous introduisant dans les profondeurs mêmes de l'art poétique, de la masse textuelle, du langage et de l'écriture de ce génie, afin d'"entrer aux splendides villés"(Rimbaud) où, peut-être, il n'y aurait que des merveilles" (Paul Eluard).

1. *Art poétique* :

L'art poétique exige toujours un instrument neuf chargé d'un art et d'un langage dans la plénitude de leur force. Tendant à l'édification d'un monde constamment nouveau et qui ne ressemble pas à un autre, l'art poétique demande aux poètes de retenir avant tout la plus grande partie des règles d'Aristote.(1).

Dès le XVIIème siècle les grands poètes, comme La Fontaine, Racine et autres, possèdent une certaine souveraineté poétique. Désormais, la force de cet art poétique n'ira qu'en s'affaiblissant. Les poètes romantiques se voient obligés de se retourner vers les époques antérieures. Ils prennent pour modèle Ronsard et ses émules et leur demandent de les réarmer. Formulant un arrêt, une halte dans la communication, la poésie du XIXème siècle, elle, représente le moment de la respiration, celle où l'on revient à soi. C'est ainsi qu'elle se manifeste avec Nerval, Verlaine ou Baudelaire. Chez ce dernier, la poésie devient une manière de retrouver l'unité perdue. En principe, le symboliste se jette dans une nouvelle entreprise: "celle de mettre en place du monde aboli, un monde créé par son propre verbe(2)".

(1) On pourrait résumer ces règles en cinq points essentiels :
1- Quoi dire ? 2- Comment disposer ? 3- Savoir disposer ou l'élucto.
4-mise en scène ou l'actus. 5-une facilité pour la mémoire ou mémoria.

(2) Andras Vajdas- "Pourquoi est-il difficile d'analyser la poésie moderne ? " - in *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis De Polando Eotvos*. Tome VIII. 1977. P. 147.

Plus tard, les penseurs donnent encore plus de vigueur à la poésie en s'imprégnant du mot de Sartre : "la poésie est comparable à l'air et à l'eau". Ils insistent sur l'importance de la poésie. Elle "est autour de nous, écrit Raymond Jean, elle se respire, elle se touche, elle se traverse, elle est un élément de la nature(1)".

La poésie perment souvent à l'homme de vivre en ce monde, de vivre avec ce monde, de vivre pour ce monde, car "l'honneur de l'homme est d'avancer dans ce monde, en même temps qu'il le fait avancer avec lui. Et l'honneur du poète est d'en témoigner pour tous les hommes(2)".

Dès le XXème siècle, un examen des oeuvres poétiques médiévales glisse vers la philologie pure. Un même glissement s'opère vers un subjectivisme ou impressionisme critique. Ainsi la critique de la poésie moderne s'éloigne de l'interprétation pour s'approcher de la pure description.

Après la première guerre mondiale, la poésie fait table rase : perte du sentiment de la réalité; naissance d'un relativisme, apparition du freudisme, instauration de la psychologie des profondeurs. Une crise de conscience mêlée à un côté patriotique s'exalte nettement dans les poèmes. Dans une grande partie des cas on ne parle que des thèmes principaux de tel ou tel poète. La mort d'Apollinaire le 9 novembre 1918 durant la guerre, effectue une interruption brutale qui recevra rapidement son contre coup. Lucien Lefèvre précise qu'il faut prendre du recul.

Jean Cocteau et Paul Mauron offrent à la poésie un côté purement mondain. Raymond Radiguet lui apporte une acidité remarquable. Un recours au mythe, dans le but de libérer le côté évanescent du symbolisme, se déclare. Le dadaïsme naît avec Tzara. Quelques uns de ses textes, ou ceux d'autres dadaïstes, entrent dans la catégorie des écrits ininterprétables et inanalysables, comme textes poétiques. Cela

(1) Raymond Jean - "La parole poétique" in *L'Arc* No. 70, 1966. P. 60.

(2) André Rousseaux - *Littérature du XXème siècle* - Paris, Albin Michel 1953. P. 83.

revient aux tendances des expériences dadaïstes, qui visent essentiellement non pas la matière, mais les "structures verbales" et les "jeux structurels". Or qu'il s'agisse de déformer les structures pré-existantes ou d'en forger de nouvelles, cela s'apparente à une façon particulière d'analyse, de caractère quelque peu poétique soit-elle. André Breton a voulu reconstruire le dadaïsme en trahissant le monde extérieur. Exposant le désir au centre, il ira au delà du réel et prêchera le surréalisme à travers le rêve.

D'autres poètes du XXème siècle, comme Pierre- Jean Jouve, construisent un monde poétique et mystique qui rejoint la mythologie freudienne. Henri Michaux écrit une poésie qui provient de ses propres impressions, beaucoup de ses poèmes représentent des innovations ou "forgeies", qui offrent une certaine cohérence sémantique et ne doivent être examinées qu'à un niveau linguistique supérieur. Antonin Artaud s'attarde sur l'impossibilité d'accéder au monde, extérieur, car c'est en soi-même que l'on trouve la totalité de l'univers. Une fonction symbolique enfouie et une violence de l'obscur se dévoilent dans ses poèmes. Aussi découvre-t-il que "tout vrai langage est incompréhensible".

Un retour au monde sensible de la conscience individuelle se manifeste. Dû aux différents régimes politiques : communisme, socialisme, stalinisme, ce courant est renforcé par les querelles incessantes entre la France et l'Allemagne, par les mouvements de l'Allemagne et son Nazisme, de l'Italie et son Fachisme, de la Russie et son Marxisme. Philosophes, penseurs et poètes Français se trouvent élançés dans la voie du "personnalisme". Un des représentants de cette poésie de la jeunesse est Jacques Prévert. Avec la deuxième guerre mondiale, la poésie acquiert une légèreté significative. Aragon, Pierre Emmanuel, René Char, Paul Eluard et autres retournent avec leurs poèmes à l'éloquence et le pathétique. Vivement émus par le fait d'avoir vécu la guerre, ces poètes expriment une violence manifeste dans la poésie contemporaine. Celle-ci finit par former un système différentiel, qui possède une rationalité élargie. Il s'agit de l'ouverture d'un éventail caractérisé par des convergences et des divergences. La poésie contemporaine est ainsi un mode de connaissance de la langue, une épistémologie de cet art. Elle aide à aiguillonner la science et donne une réconciliation possible au poète pour renouer puissamment avec les choses du monde créé.

L'oeuvre lyrique de Claudel et l'oeuvre épique de Peguy soulignent toutes deux cette tendance. Quant au *Faust* de Valéry, cet ouvrage caractéristique exprime l'aveu suivant : le symbolisme prolongé doit aboutir, tôt ou tard, au néant. Ainsi les différentes tendances poétiques se révèlent par des dominantes. Elles ont rapport à un certain mode de création comme ce que l'on pourrait lire dans une anthologie de la poésie française contemporaine (1). Le poème moderne, cet instrument nouveau, est ainsi une sorte de connaissance manifeste entre le langage et le monde extérieur, monde de l'objet et prétexte d'évoquer le langage. Francis Ponge déclare dans son "Discours du pré" que le poème ou texte "devient la production même du discours en tant que oeuvre". Souvent le poème moderne représente une sorte de théorie syntaxique et syntagmatique dont la fonction, selon Jakobson, se situe dans "la théorie de la communication". Le langage poétique se transforme en un "langage intransitif" renfermant un squelette interne. Les mots jettent leurs sens les uns sur les autres, afin de favoriser la symbolique du son, de la sonorité des groupes phoniques qui se rapprochent de ces mots :

"C'est bien là, écrit Vajas, les symptômes des difficultés d'analyse, qui empêchent de découvrir les structures significatives typiques qui pourraient servir de principes ordonnateurs théoriquement bien fondés dans l'étude poétique d'une époque(2)".

Etant "poétique", le mot n'est pas seulement une désignation mais plutôt un "discours performatif". La poésie moderne se met à transgresser à travers une série d'oppositions pour ainsi dire, afin de

(1) L'anthologie de Serge Brindeau : *La poésie contemporaine de la langue française depuis 1945* (Paris, éd St. Germain des Prés, 1973) se compose de plusieurs livres. Dans le 1er par exemple, les poètes et les tendances sont répartis en 16 chapitres, le dépassement du vocabulaire où il s'agit du lettrisme, du spatialisme, du langage paraloïdre, ensuite le Ch. II intitulé surréalisme assez vague, ensuite poésie ésotérique, cosmique, mystique et nature menacée, "l'homme au travail" ou bien poésie philosophique ou chemin profond.

(2) Andras Vajdas : *op. cit.* P. 147.

désigner le refus de ses barrières. Renfermant un monde en tension qui, à la fois, existe et n'existe pas, elle exige à la contradiction de devenir un de ses éléments fondamentaux.

Art poétique frappé, martelé, resserré au maximum, la poésie contemporaine renferme le furtif et l'insaisissable. Elle révèle la rencontre aléatoire qui dénonce un certain "jeu" dans le système. Sous l'effet de la "charrue poétique", une réalité s'éveille dans sa diapure originelle, comme ce fut le cas de *Proème* de Francis Ponge où :

"sont mises à jour des millions de parcelles, de
paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'
alors enfouies(1)."

"L'Absurde", malgré son mystère et son inquiétude, semble moins massif, moins impénétrable, plein d'étonnements, plein de surprises à faire rêver. N'importe quel détail ne brille qu'à la condition de le "déshabiller". C'est bien Ponge qui, selon les termes de J.P. Sartre, a su "déshabiller" les objets des significations trop humaines dont ils étaient parés et d'avoir "assimilé, digéré le monde des choses pour découvrir le grand espace plat des mots(2). En utilisant un "instrument nouveau", Ponge a su créer un art poétique où le lien entre l'objet et la parole a pu s'établir :

"Cette nouvelle alliance, déclare André Rousseau,
des choses de la terre et de la parole de l'homme ne
pouvait se nouer qu'au moyen d'un instrument
nouveau(3)".

(1) Francis Ponge- "*Proèmes*" , P. 139. Notons que ce titre "*Proèmes*" a suscité la colère de quelque critique: "Ah ces poètes modernes, toujours leurs néologismes : ". Mais en cherchant ce terme dans le Littré, on constate que "proème" est un vieux mot qu'on trouve chez Amyot et Christine de Pisan; et signifie préface, exode ; étymologiquement : chemin d'entrée.

(2) Jean Paul Sartre - *Situations. I* "L'homme et les choses". P. 261.

(3) André Rousseaux — *op. cit.* P. 89.

Un contact direct et continue s'engagea ainsi entre les choses et les mots. Ponge puise dans ce trésor inoui. Il s'élance avec vigueur et insistance dans cet univers immense où l'abstrait au concret s'allie. Séduit par cet amour, le poète ne tardera pas à l'exprimer dans son *Parti-Pris des choses* en disant :

"O ressources infinies de l'épaisseur des choses
rendues par les ressources infinies de l'épaisseur
sémantique des mots (1)".

Très souvent, une leçon de choses semble naître de ses poèmes. Sur ce point, on pourrait rapprocher Francis Ponge de la Fontaine. Mais si, par moments, on arrive à les voir tous deux sous la perspective d'un certain angle, on devrait cependant les écarter sous d'autres. Pendant que le grand fabuliste dirige lui-même ses figures, Ponge, lui, cède à l'initiative des choses. Jamais il n'impose sa leçon comme la Fontaine, mais lui permet de résulter de sa propre observation, la considérant comme "une conséquence organique"(2) Chaque fois où La Fontaine utilise l'expression "il est utile à l'homme", Francis Ponge, grand administeur du fabuliste déclare qu'il est "plaisant", "avantageux" ou plutôt "utile à l'écriture" :

"ne serait-ce que pour désarmer les prétentions de
l'une par celles de l'autre, écrit Philippe Bonnefis.
C'est par commodité: une façon de faire des mines,
de prendre des poses dans un métier qui en fournit
si peu l'occasion (3)".

Comme Buffon faisait pour le cheval ou la giraffe, Ponge, dans l'artifice de la description, réside dans le gymnaste comme étant le représentant d'une espèce animale. Le poète contemporain tend à prêter son langage à toutes ses paroles enlisées, engluées, leur permettant de surgir de la terre, de l'air et de l'eau : il existe en effet une

(1) Francis Ponge — *Parti pris des choses*. Paris 1942.

(2) Jean Voellmy — *Aspect de silence dans la poésie moderne*
P. 72.

(3) Philippe Bonnefis "Faisons carrément l'éloge de l'araignée"
in *Revue des sciences humaines* — 1973 — P. 400.

“attitude naïve chère à tous les radicalismes philosophiques, à Descartes, à Bergson, à Husserl” écrit Sartre,

Tandis que pour Francis Ponge,

“fort peu, chez lui, de ces instantanés brillants par quoi une Virginia Woolf, une Collette rendent exactement l'apparence d'un objet (1)”.

En témoignant de la renaissance de la poésie contemporaine, Francis Ponge arrive à utiliser le mot “renaître” au sens le plus fort de ce terme. Ce n'est pourtant pas un nouveau départ sur une ancienne ligne ou un surgeon qui éclot sur un vieil arbre; non, avec Ponge il s'agit d'un art poétique qui a l'aspect d'une reconquête du monde terrestre par la dignité même de l'homme. Un grand effort est fourni de la part du poète pour renouer entre les choses et l'homme d'un côté, entre la réalité de la substance verbale et la parole de l'autre. Ponge aspire à une renaissance du monde humain des choses les plus simples. Il leur donne la possibilité de retrouver une nouvelle prise de possession par l'esprit de l'homme, une acquisition des qualités correspondantes. Son but poétique est aussi politique, car il est celui de créer un monde nouveau où les hommes et les choses connaîtront des rapports harmonieux(2). Pour retrouver le chemin de l'homme, Ponge doit sonder et redécouvrir l'univers des choses les plus simples, les plus banales, les plus insignifiantes. Aussi se place-t-il devant la nature des choses (*Natura Rerum*). Une loyauté intellectuelle s'empare de lui toutes les fois qu'il se place devant un monde d'une telle finesse et délicatesse. Il le contemple alors avec la patience d'un paysan, ou celle d'un cultivateur à l'aise de regarder ses propres faits. Il prend cette attitude parce qu'il connaît l'effet destructeur, celui de la corruption et de la négligence de la nature des objets, qui se trouve à la base de la déchéance de l'homme dans le monde actuel :

(1) Jean-Paul Sartre- *Situation I*. “L'homme et les choses” P. 262.

(2) Voir notre article sur “La symphonie des choses dans l'oeuvre pongienne”.

“Le chaos inhumain où est plongé de nos jours
l’homme des grandes villes, écrit Jean Rousseau,
est d’abord un attentat contre les choses (1)”.

Et Ponge de dire : “Hélas : pour comble d’horreur, à l’intérieur de nous-même, le même ordre sordide parle...”

En effet, même les mots que nous utilisons correspondent eux aussi, d’après le poète, au désordre des choses “dans l’informe et le dénaturé”(2). Etant à la recherche du vrai mot, Ponge sait qu’il doit correspondre à l’ordre des choses vraies. Ressentant le tiraillement de l’homme entre la perte et le salut, reconnaissant l’éternel jeu de cet ange déchu qui se débat dans les deux sens, Ponge essaye à l’aide de sa poésie, tout en ayant recours à la nature des choses, de lui ouvrir les horizons d’un humanisme nouveau. Loin d’être une tentative philosophique, le poésie de Ponge fait largement pont à des questions qui concernent l’homme. Il s’agit d’une solidarité qu’il essaye d’établir entre l’homme d’une part, et les objets qui meublent son monde, d’autre part. En entreprenant cette initiative, Francis Ponge s’est clairement exprimé, disant qu’il essaye :

“de créer des objets littéraires qui aient le plus de chances”.

“Je ne dis pas de vivre, explique-t-il, mais de s’opposer (s’objecter, se poser objectivement) avec constance à l’esprit des générations , qui les intéressent toujours (comme les intéresseront toujours les objets extérieurs eux-mêmes, restent à leur disposition de leur désir et goût du concret, de l’évidence (muette) opposable, ou du représentatif (ou présentatif).

“Il s’agit d’objets d’origine humaine, souligne-t-il encore, faits et exposés spécialement pour l’homme (et par l’homme) mais qui atteignent à l’extériorité et à la complexité, en même temps qu’à la présence et à l’évidence des objets naturels (3)”.

(1) André Rousseau — *op. cit.* P. 92.

(2) *Ibid.*

(3) Francis Ponge — *Le grand recueil. Méthodes.* “My creative Method”. Collection Idées N.R.F. P. 17.

Ponge tend ainsi à une communication avec la réalité universelle. Il veut aller au secours de l'homme, ce souverain détrôné, assujéti par la tyrannie de la matière déchaînée par la science et l'inconscience. Il aspire à rendre à l'homme "la santé dans la vie de l'esprit". Par dégoût des idées, le poète choisit de parler des objets comme la fenêtre, le pré ou le lézard :

"Les idées, déclare-t-il, ne sont pas mon fort. Je ne les manie pas aisément. Elles me manient plutôt, me procurent quelque écoeurement ou nausée. Je n'aime pas trop me trouver jeté au milieu d'elles." (1)

Par opposition avec Schopenhauer et Hegel, non seulement il préfère La Fontaine, Rameau et Chardien, mais, plus encore, il estime davantage un galet, une scholie ou un brin d'herbe. Seuls ces "jets du monde extérieur" peuvent lui donner le maximum de bonheur par l'effet de leur "surprise" :

"Les jets du monde extérieur au contraire me ravissent. Il leur arrivent de me causer de la surprise, mais ne paraissent en aucune mesure se soucier de mon approbation : elle leur est aussitôt acquise. Elle ne les révoque pas en doute (2)".

En ramassant un caillou, "n'importe quel caillou", en observant un objet quelconque, Ponge parvient à en tirer des "déclarations inédites du plus haut intérêt (3)". Même les mots, les oeuvres, les textes sont pour lui de nouvelles sortes d'objets. En face d'un mot, d'une oeuvre, d'un texte, d'un galet, d'une crevette ou d'un cageot, Ponge se met toujours dans une extase poétique. Tous ces objets, il les voit décrits avec "le même mélange de gourmandise forcenée de l'objectivité(3)"

(1) Francis Ponge — *Le grand recueil — Méthodes* — "My creative method". Collection Idées N.R.F. P. 25.

(2) *Ibid.* P. 25.

(3) *Ibid.*

(4) Marc Alyn — *La nouvelle poésie française*. ed. Robert Morel. Paris 1968, 251 pages. P. 227.

qui les caractérise. Dans son volume *Le peintre à l'étude*, soulignons le texte intitulé "Matière et mémoire", où il s'agit de la pierre lithographique. Ce texte caractéristique dévoile une nouvelle source de la poésie humaniste. Les principes fondamentaux de l'art poétique de Ponge s'y trouvent génialement interprétés au moyen de valeurs symboliques. Celles-ci établissent des rapports intimes entre l'homme et l'objet à l'aide de commentaires faits sur les relations entre l'oeuvre et son contexte. Un autre ouvrage *Le Savon* permet aussi de dévoiler les principes de cet art poétique. Avec ce long poème, qui revêt l'aspect d'un discours sur le langage poétique, nous avons à faire à une sorte de réciprocité établie entre l'eau, les mains et l'air. Le poète expose une multitude de problèmes émergeant à travers les aspects divers de l'objet : tantôt c'est la "tendance théoriquement auto-reflexive de la littérature moderne (1)", tantôt ce sont "les rapports entre l'oeuvre et la nécessité de la recherche diachronique(2)", ou encore c'est "l'identité ou la non-identité entre l'écriture et la lecture (3)". Or, il ne s'agit pourtant pas d'une analyse littéraire faite à travers l'ouvrage même, mais plutôt d'un simple commentaire critique. Ponge ne prête aucune attention aux relations poétiquement fertiles, établies à l'intérieur du texte, entre l'apparence et le valeur symbolique du savon. Il n'insiste pas non plus sur les liens qui existent entre le savon en tant qu'objet de la description, et la description elle-même. Ce qui l'intéresse surtout c'est le pouvoir d'insister sur "tout art poétique (et il y en a de très variés) ressortant de la renaissance de la poésie, qui a déconcerté tant de gens et en déconcerte encore quelquefois aujourd'hui". En évoquant l'oeuvre de Francis Ponge, un critique dit qu'elle est formée au rythme "d'un homme qui travaille comme le chêne fait son bois dur"; cela rervient effectivement à la brièveté et la densité, à la loyauté et la solidité de cette oeuvre si riche. Elle se se révèle importante non seulement dans le domaine de la poésie et de l'art, mais encore dans le sens même de la vie de l'homme, qu'elle soit spirituelle ou morale. C'est

(1) Livius Ciacârlie— "Un art poétique contemporain — Le Savon de Francis Ponge" in *Analele Universitatii din Timisaara*, seria stiente filologica. Vol IX. 1971. — P. 21.2

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

en approfondissant cet art poétique que l'on arrivera à dégager les éléments fondamentaux sur lesquels est fondé le corps même de la poésie pongienne, son essence, ou, pour plus de précision, sa masse textuelle.

2 — Masse textuelle :

Dès le premier contact avec l'oeuvre de Francis Ponge, elle pourrait se montrer d'une particularité significative. Une certaine assurance de sa masse textuelle s'impose immédiatement au lecteur. "Le Carnet de Bois de Pins", "La crevette dans tous ses états", certains textes de *La Rage de l'expression*, du *Savon*, une bonne partie de *Pour un Malherbe* obligent ce dernier à suivre des sentiers à travers des développements énergétiques, avec un geste long, patient, en plusieurs biffures, rejets et surjets. Une saturation graphique des pages montre souvent le calque d'une activité physique, qui inscrit parfois un diagramme corporel. Une condensation de lignes offre des aspects en masses, tantôt carrées ou rectangulaires, tantôt arrondies ou pyramidales.

Une première lecture en bloc des textes pongiens donne l'impression d'un corps au travail, il s'agit d'un texte qui s'écrit. La masse textuelle qui se présente est tantôt longue ou courte, tantôt mince plate, tantôt concentrée ou resserrée. Elle s'étale suivant des aspects particuliers et d'une extrême fantaisie selon une verticalité, une horizontalité, une dilatation, un engorgement ou un épanchement, pour former des surfaces vagues ou des oeuvres en spirales qui tournent "en rond(1)". Ainsi la lecture des oeuvres de Francis Ponge avance à travers une masse textuelle qui se base sur une multitude d'éléments comme :

"tracement, griffure, dynamisme corporel du mouvement génétique mettant en jeu comme actants essentiels de son travail les "détails" que l'idéalisme rejette habituellement au magasin des accessoires sans importance (sans "rolé") : (supports, instruments, stylo, lunettes, etc.) matériau verbal dictionnaire, meubles dans la pièce où l'on écrit

(1) Parlant de sa rédaction du "Galet", Ponge déclare avoir tenté d'écrire "en rond".

corps qui écrit traversé de fatigues, de pulsions, de fièvres, de relâchements (1)".

C'est à partir de là que le bourgeonnement textuel se produit dans la masse textuelle du poème pongien pour ainsi dire, former des détours, des Blocages, des fixations rythmées. En prenant par exemple la masse textuelle de "La fabrique du pré", nous constatons que le poète suit un programme d'écriture allégorique : vie, pourriture, mort, régénéscence, prolifération, cycles organiques : tout cela met en scène une longue "fabrique" sémantique. Ainsi composé, le texte est naturellement susceptible de plusieurs niveaux de signification, comme le déclare Francis Ponge lui-même au cours de ses entretiens avec Philippe Sollers(2).

Il y a en effet une fabrique, à savoir : la production d'un "Acte textuel". Ponge s'arrête aux démarches de l'esprit lorsqu'il se fait penseur. Il jouit pour ainsi dire, aussi bien de sa parole que de son silence, puisque, selon les termes de René Char

"La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence".

Lorsque Ponge décrit ses objets et tend à les faire parler, il pénètre dans le silence et le charge de mots pour combler le vide immense de l'abîme du langage". Seul par ce moyen il arrive à gagner des formules nouvelles et des formes inusitées de la pensée. Les fameux vers de Paul Valéry reviennent alors :

"Patience, patience,
Patience dans l'azur :
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr(3)".

Ponge fournit un effort singulier pour arriver à cette nouvelle rhétorique. S'il dépasse un grand nombre de poètes, qui s'étaient aventurés dans

(1) Christian Progment — "Pour une poétique matérialiste". La lecture sur le pré-Francis Ponge in *Critique*. Revue générale des publications françaises.

(2) *Entretiens avec Philippe Sollers* P. 170

(3) Paul Valéry— *Variété III*. Paris, Gallimard, 1936. P. 15.

l'indicible, c'est qu'il a su extraire à sa façon de cette même source, une masse de sensations ineffables et un dialogue intérieur unique suggéré par le silence des objets. Par cette démarche il arrive à sortir de la poésie, à la dépasser, bref à en tirer des pensées nouvelles. C'est ce silence qui donne à Francis Ponge une force et un poids exceptionnels. Avant de publier son premier recueil, il a gardé pendant vingt ans le silence(1). Par ces sentiers, il a pu accéder à "la conquête de l'inouï"(2). Les rapports entre parole et silence, entre écriture et blanc sont, d'après Paul Claudel, la ressource particulière de poésie (3). Ponge s'adresse aux paroles avec amour, il les attend en extase :

"Paroles, s'écrit-il, fondez du haut des airs sur ce papier(4) !"

Pièces se présente au lecteur comme "une gueule enflammée", "la gueule d'un four où se souffle la parole". Dans *Pour un Malherbe*, ces paroles semblent embraser "la tour Babel avec sa bouche dentue ou ignivore (5)". De même, *La rage de l'expression* pourrait en quelque sorte désigner étymologiquement "O, rage de l'expression" ou encore "orage de l'expression", ce qui veut dire "violence originaire de la masse textuelle". Là, le discours critique se sent "névrotique", il semble "condamné aux identifications", voué à adorer ou à agresser. La paraphrase dispose ainsi sur les côtés du texte et tout le long du récit où les phrases s'engagent dans un véritable jeu.

(1) Francis Ponge—"Tentative orale" in *Les cahiers de la Pleiade*. Printemps 1969. Paris Gallimard P. 81.

(2) Jean Voellmy — *op. cit.* P. 75.

(3) cf. Paul Claudel—*Positions et Propositions*. I. Paris, Gallimard 1955, P. 120. et René Char — *Les matinaux*. Paris, Gallimard 1948. Lorsqu'il écrit "L'intensité est silencieuse. Son image ne l'est pas". P. 103.

(4) Francis Ponge — *Nouveau recueil*. Paris, Gallimard 1967, P. 49.

(5) Philippe Bonnefis — "Faisons carrément l'éloge de l'araignée" in *Revue des sciences humaines*, P. 188.

Le poème intitulé "La chèvre"(1), donne l'impression suivante : plus le texte s'avance et plus la phrase s'allonge, se distend, se fait "coulante", comme le lait de cette chèvre qui se met soudain à couler avec le jeu pongien :

"le lait textuel, le lait "réel", par un vaste détour
à travers les ateliers infernaux et le ciel constellé (se
met) à se répandre ineffablement à nous (2)".

Dans "L'araignée", à chaque moment, le texte se reprend puis s'écarte.. La phrase sémantique entreprend une marche incongrue et un rapprochement qui creuse :

"A son propos, écrit Ponge, à son image me faut-il lancer des phrases à la fois assez hardies et sortant uniquement de moi, assez solides et faire ma démarche assez légère, pour que mon corps sans les rompre sur elles prenne appui pour en imaginer—en lancer d'autres en sens divers—et même en sens contraire par quoi soit si parfaitement tramé mon ouvrage, que ma pause dès lors puisse s'y reposer, s'y tapir, et que je puisse y conquérir mes proies-vous, lecteurs vous, (3) "

"La Nouvelle araignée", autre texte évoquant le même insecte, affermi l'idée que l'écriture fait la masse textuelle, tout comme l'araignée fait son filet et jamais elle ne se laisse prendre par lui. Une similitude particulière et un jeu révélateur peuvent ainsi s'appliquer à presque tous ses textes :

(1) Francis Ponge - *Pièces*. "La chèvre". P. 183.

(2) Thomas Aron — *L'objet du texte et le texte de l'objet*. La chèvre de Francis Ponge. P. 58.

(3) Francis Ponge — *Pièces*. "L'araignée". P. 112.

“Pas plus que dans ce texte-ci, (cette similitude) n'est dans ce texte là et s'il faut qu'elle soit quelque part, ce sera dans l'intervalle, à gauche de la page de droite, à droite de la page de gauche, partout où il y a du jeu (1)”.

A l'intérieur de la masse textuelle se situe la “narrativité” du texte pongien qui, en principe, joue sur la successivité linéaire de l'écrit, interprété souvent comme succession chronologique. C'est en mettant en relief l'acte réglé du travail textuel que Francis Ponge arrive à dégager son “Objet” ou genre nouveau :

“celui où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement, qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde(2)”.

Ce texte livre précisément une idée nette du fonctionnement des textes du poète. Il transmet une explication parfaite du travail transformateur et producteur à la fois. Il s'agit d'un travail d'élaboration qui secrète la “totalité concrète” du “travail/production”. Ce dernier joue dans un espace énergétique et réalise une copulation polysémique entre l'objet et le jeu, dans un sens, et entre les choses et les mots, dans un autre sens. Il vise à l'existence d'une certaine différence établie entre l'objet et le jeu, tout en montrant l'acte réglé du travail textuel qui permet le dégagement d'un objet en plus. L'accent est mis sur l'idée : fonctionnement et travail scénique du matériau verbal.

(1) Philippe Bonnefis — “Faisons carrément l'éloge de l'araignée” in *Revue des sciences humaines*. Juillet Septembre. P. 403.

(2) Francis Ponge — *Pièces* — “Le nous quant au soleil. Initiation à l'objeu”. P. 137.

Un tel comportement "total et personnel" est souligné dans le titre. de l'ouvrage *Parti pris des choses* " ou, comme l'intitule son auteur : "compte tenu des mots" :

"En somme, écrit Ponge, voici le point important :
Parti-pris des choses égale compte tenu des mots (1)".

Une sorte de "problématique productive", dirait-on, donnée par la parole aux objets s'y trouve pleinement fondée. Les jeux de mots de certains titres pongiens sont des plus révélateurs. Ils permettent de constater que leur auteur est le premier à avoir délibérément „aboli la frontière entre "brouillon" et "texte achevé", geste très longuement accompli par les peintres(2). Aussi devient-il impossible d'établir une limite ou une hiérarchie entre le travail préparatoire et le travail achevé. Voilà ce qu'il nous apprend à ce propos dans sa Colloque de Cérisy :

"Et ce qu'a dit Marcel Spada sur les motivations extra-littéraires qu'ont fait que j'ai publié ces brouillons, c'est très clair, c'est quand exactement (parce que moi, j'aime bien revenir à la réalité des choses concrètes), c'est quand Gallimard a refusé à Mermod les droits du *Parti-Pris des choses* pour la Suisse, pour être publié en Suisse. Mermod est venu me trouver en me disant : "Est-ce que vous n'avez pas autre chose." Je lui ai dit "je n'ai que des brouillons, des notes..." Il m'a dit : "Je prends", et m'a donné de quoi vivre deux ans. C'est extra-littéraire, mais j'ai considéré dès lors mes brouillons comme des textes définitifs!"..(3).

Chez Francis Ponge, tome ou recueil ne se conforme point à l'idée faite par la littérature. Son oeuvre est semblable à une immensité singulière, elle pourrait être comparée à "un ciel zodiacal dont aucun astrologue

(1) Francis Ponge — *Le grand Recueil — Méthodes* — "My creative method", P. 20.

(2) cf. Supra — Poésie — peinture — musique.

(3) *Colloques* Ponge. PP. 178—179.

n'aurait fixé les figures(1)”. Son entreprise, qui pourrait être qualifiée de révolutionnaire, est celle de rendre le regard transparent, inquiet, avide de l'enfant, tel que l'exprime un autre poète contemporain en disant :

“il y a un jour où tout à coup j'aperçois cet objet,
qui, depuis dix ans était sous mes yeux... Tout à coup,
ce bol oublié se rappelle à moi, s'impose(2)”.

C'est là précisément l'instant poétique, celui qui marque la rencontre du regard avec l'objet. Mais si de tous les objets le poète choisit les plus futiles, peut-être les moins intéressants ou encore les plus niais, c'est

“justement parce que ceux-là n'entrent pas dans
les séries toutes faites, ne sont “pertinent” dans
aucune conduite; leur gratuité, leur absurdité fait
éclater nos ordonnances et nos accoutumances.
C'est alors, avec la présence retrouvée, que jaillit
la poésie (3)”.

Ponge tente d'exprimer ces objets en traduisant leur présence intime à travers sa masse textuelle. Son oeuvre concerne toujours son lecteur. Elle semble le regarder et lui parler de tout ce qu'il connaît, de tout ce qui l'environne, de tout ce qu'il a l'habitude de faire et de voir. Evoquant cette oeuvre caractéristique, Raymond Jean dit :

“elle me parle de la cigarette qui est dans mon paquet.
Du verre d'eau qui est devant moi. Du savon avec
lequel je me lavais ce matin. De la serviette éponge
que j'utilisais sur la plage hier. De la pluie qui
tombait l'autre soir. Du pré qui est en bas du
château de Cerisy. De la crevette et du plat de
poissons frits que je trouvais sur ma table en pas-

(1) Philippe Bonnefis — “Faisons carrément l'éloge de l'araignée.
op. cit P. 405.

(2) Jean Follain — “Tout instant” P. 9.

(3) Jean Onimus — “Jean Follain ou les profondeurs de l'insignifiant”. *op. cit.* P. 127.

sant de Bretagne en Normandie. Et même d'objet comme le téléphone que je manipulais il y a un instant. Et aussi de ce pigeon, qui s'est posé au dessus de la bibliothèque hier après midi(1)".

Dans leur construction d'ensemble, les textes de Ponge sont obligés d'obéir en somme à deux principes architecturaux discordants et mis en oeuvre simultanément. Il s'agit d'une disposition en fragments, disposition continue, assurant l'unité linéaire du texte ou poème pongien. Cette fragmentation est le plus souvent renforcée par l'utilisation quasi exclusive du présent de l'indicatif qui pourrait constituer un "portrait" nouveau de l'objet en question : chèvre, poisson, araignée, crevette, fenêtre, terre, cheval, savon, soleil, orange, guêpe, radio, téléphone, lézard, verre d'eau etc. Même dans "La fabrique du pré", bien que l'évocation du pré que l'on voit impose des marques temporelles indiquant le passé, la recherche de la "notion" du pré "géophysique" et du pré "logique" est toujours au présent. Soulignons également la fréquence de l'adverbe "aujourd'hui", qui vient renforcer l'emploi du temps présent(2). Ce texte va en effet à la rencontre "d'un passé dépassé, tendu à son présent (3)".

Francis Ponge souligne donc l'importance du "moment présent". Son but est celui de créer une "communication directe", une "opération en actes" et une parole "à l'état naissant" :

"il s'agit de dire au sens intransitif du "dire", déclare-t-il, c'est-à-dire, de parler dans le moment présent, comme homme, comme animal, dans le moment présent, et de montrer comment les choses se font dans le moment même, de créer la communication directe, non par la récitation d'un produit fini, mais par l'exemple d'une opération en acte, d'une parole

(1) Raymond Jean — "Ponge et le plaisir" in *Sud* 1973. P. 20.

(2) Claudine Giordan — "Ponge et la nomination" PP. 492—493.

(3) Henri Maldiney — *Le legs des choses dans l'oeuvre de Francis Ponge*. 1974.

(et donc d'une pensée) à l'état naissant (1)".

Un non respect des règles de grammaire se manifeste très souvent chez Ponge qui souligne l'idée d'avoir fait porter son étude beaucoup plus sur le vocabulaire et le dictionnaire que sur la syntaxe et la grammaire. Ce qui l'intéresse c'est la matière à proprement parler, plutôt que ce qu'il appelle : ses formes ou figures" pratiquées d'instinct(2)".

Francis Ponge attribut un rôle prepondérant à "l'ellipse du prédicat", c'est-à-dire à l'emploi des phrases nominales réduites à un seul élément nominal (3). Très souvent, le syntagme verbal fait défaut, il s'en suit que la structure de la "phrase minimale" n'est presque pas respectée. A plusieurs endroits de l'oeuvre de Ponge, le verbe se transforme en nom et lègue à un substantif son sens et une partie de sa fonction.

La construction d'ensemble du poème révèle souvent une confusion presque totale des conjonctions et des signes de ponctuation. Virgule, point-virgule, deux points, point viennent parfois se poser dans le texte sans raison valable, sans motif précis. De même la notion du sens propre et du sens figuré devient de plus en plus douteuse. Le texte pongien tend à mêler les deux moments du "voici" et du "voilà". Le poète dérègle toujours le couple d'oppositions: "le dessus (le recto) est le dedans, le dessous (le verso) est le dehors; d'un côté chauffé à blanc le plan d'inscription, de l'autre, dans les ténèbres, le cabinet du scoliaste, (4)". Ses textes offrent parfois des figures classiques comme les métataxes, les métasèmes ou les métalogismes(5). Cependant, les autres figures existent peu ou même jamais. C'est-à-dire pas d'ellipse puisque la quasi totalité des textes sont fortement elliptiques. Aucune méta-

(1) *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, P. 99.

(2) Francis Ponge — *Pour un Malherbe*. P. 201.

(3) Cf. Francis Ponge : "Le chien" in *Pieces* — P. 7 "la fenêtre" *Ibid* P. 38—39—40. "Paraphrase et poésie" *Ibid* P. 42 — 43 — etc...

(4) Philippe Bonnefis — "Faisons carrément l'éloge de l'araignée" in *R.S.H.* P. 404.

(5) Henri Maldiney — *Le legs des choses dans l'oeuvre de Francis Ponge* — Lauranne édition l'âge de l'homme, 1974.

phore, puisque le sens propre des mots devient indécélable. Pas d'hyperbole ou de litote puisque le texte ne nous aide en rien à essayer de faire la comparaison de différentes qualités ou quantités. Tout cela nous amène à ne voir aucune fonction stylistique de tel ou tel élément pendant que leur fonction sémantique est des plus intéressantes à déclarer à examiner et à étudier.

La poésie de Francis Ponge est surtout une invitation ouverte à pénétrer à l'intérieur du sens des mots, à descendre jusqu'à leurs unités significatives et élémentaires, à explorer leurs différents sèmes. Les recherches doivent en principe s'acheminer aussi bien vers la sémantique approfondie que vers la théorie des textes mêmes.

Il s'agit donc de trouver le Verbe primitif ou plus précisément :

"le moment premier du langage, où en déca de toute structure, la langue est articulation, turbulence de l'orage original, dont la source initiale est le cri(1)".

C'est en nous introduisant dans les méandres de l'écriture et du langage pongiens que l'on pourrait en quelque sorte élucider les points essentiels de cette poésie contemporaine.

3. *Langage et écriture :*

Très jeune, Francis Ponge se voue à la poésie (2). Aussi ne tarde-

(1) Henri Maldiney, *Le legs des choses dans l'oeuvre de Francis Ponge*. Lausanne édition l'âge de l'homme, 1974.

(2) En 1914 et à l'âge de 15 ans, Francis Ponge commence à écrire ses premiers poèmes en voilà un spécimen :

"Je rêve d'une vie affectueuse et tendre, où sur un lourd sofa correctement assis je verrai près de moi venir quelques amis, hommes et femmes, pour me parler et m'entendre".

Au Baccalauréat, sa dissertation obtient la meilleure note de l'Académie. En automne 1961 il a le don des formules (...) Cependant, F. Ponge ne réussit plus ses dissertations : chaque fois il néglige l'évidence et s'enfonce de façon abstruse dans un style épais où il met beaucoup trop d'acharnement du côté où le sujet l'intéresse. Tiré de Jean Thibaudeau: *Francis Ponge*. Paris Gallimard 1967. PP. 28—29.

-t-il pas à faire face à une expérience cruelle. Il se heurte à un obstacle éminent : le problème du langage. Celui-ci s'avère nettement insuffisant, sa défaillance s'ouvre aux yeux du poète comme un abîme profond. Les formules dont disposent les artistes sont bien pauvres. Depuis des siècles tous parlent, écrivent et pensent de la même manière. Ne se voyant pas comme d'autres poètes "aux limites du mot", il essaye de briser ces barrières qui ne doivent plus exister pour lui tout en se rangeant du côté de l'indicible. Ponge prend conscience de :

"la maladie du langage. Il voyait comme ce noble outil s'était abîmé. Il sentait le vide infini qui répondait à l'effort du poète (1)".

Décidant de réagir, Francis Ponge entreprend sa démarche vers la découverte d'un issu. "L'enjeu" ne cesse plus de s'éclaircir : il exige un langage remis à son état naissant :

"Par "dégoût" de la langue commune abolir pour un recommencement (...) L'expression y est souhaitée "définitive, infaillible, bien tournée, irrécusable, comme une sorte d'oracle", parole de dieu, ou de "loi", de "maxime", prise implicitement dans une logique du sens(2)".

Par l'entremise de la langue, l'expérience et la conscience de la réalité se trouvent munies d'un trousseau de clefs pour tout ce qui peut s'énoncer. Ponge entreprend un retour vers la phrase matricielle où la glissade luge des livres, puisque la poésie est de tous les pouvoirs : "le seul peut-être, selon Saint-John Perse, qui ne corrompt point le cœur de l'homme face aux hommes". Dans le langage pongien, chaque signification est la plupart du temps, liée à son contraire, chaque sens à son inverse :

"La production pongienne est non seulement riche en contradictions, mais elle nous semble faire jouer des contradictions en tant que moteur de son écri-

(1) Jean Viellmy. *Aspects du Silence dans la poésie moderne*. P. 73.

(2) Claude Giordan — Ponge et la nomination" *op. cit.* P. 487.

ture : elle fait vibrer des dissemblables (texte achevé/
texte inachevé; mots/choses, masculin/féminin,
Thanatos/Eros ...) dans et pour le semblable(1)".

En effet, le langage parvient à exprimer "l'être adéquatement" lorsqu'il s'allie au poète. Un ensemble de va et vient s'établit entre ce qu'on dit et ce qu'on contre-dit, entre la position et la négation, pour permettre au langage d'acquiescer sa loi véritable et sa structure interne. Une sorte de réciprocité semble-t-il vient envelopper chaque mot pour représenter un moment essentiel, voire positif de la force de l'expression qui existe en lui :

"Cette réciprocité, explique Ernest Cassirer dans sa *Philosophie des formes symboliques*, manifeste que les frontières du mot, comme celle de l'étant lui-même, ne sont pas immobiles, mais mouvantes (2)".

C'est en se paralysant dans un mot, que le contenu s'arrache au flux continu du devenir où il se trouve plongé. Il n'est donc pas saisi d'après sa totalité et n'apparaît que dans une détermination partielle. Cette filiation des mots est une sorte de dérivation, un mouvement propre à la langue qu'utilise le poète. C'est bien là le mouvement de son évolution et de son engendrement où la trajectoire des mots devient une recherche patiente des étymons et la quête de leur origine :

"le propre de la pratique étymologique de Francis Ponge est d'être attentive à l'une, au poids des mots, des racines dans la langue, et d'utiliser l'autre, les ressources du langage et de ses mécanismes(3)".

Ponge tient un journal où il note ce que les autres ne voient ou

(1) *Ibid.* PP. 484—485.

(2) Ernest Cassirer — *Philosophie des formes symboliques*.

(3) Jean-Luc Lemichez — "Origines inscrites" — in *Revue des sciences humaines*. Juillet — Septembre 1973. Tome XXXVIII No. 151 PP. 411—412.

n'entendent pas. Son objectif est de se détacher, de prendre ses distances pour entamer une forme nouvelle de la poésie. Le Littré devient un de ses instruments de travail préférés. Pour lui, le mot se présente comme le noeud d'une arborescence qui désigne, abrège, chiffre, crypte. Ce travail de dictionnaire permet aux colonnes de mots dressés qui renvoient de l'un à l'autre de circuler pour être réinverti dans le texte qui s'écrit(1). En regardant les mots au fond des yeux, jusqu'à "leurs profondes racines intérieures", Ponge le fait "à sa façon" :

"Je ne le ferai qu'à ma façon, dit-il, pour certains scandaleuse, c'est-à-dire en recopiant (à ma façon) le Littré, et en laissant au lecteur la tâche de distinguer, s'il le juge nécessaire, ce qui est du Littré ou de moi (2)".

Il en est de même pour le titre qui partage le sort, du mot, puisque la plupart du temps il se réduit à un substantif, à une essence de sommation comme la chèvre, le lézard, le galet, l'araignée, le pigeon, la fenêtre, la scolie, l'édredon etc... Ce titre s'insère dans la chaîne des métaphores scolaires qui relie la loi à la source et la vérité au sens. Le lecteur a l'impression que le titre surveille le texte et le règle. Rien ne peut échapper à cet oeil textuel, vigilant, éveillé et toujours aux aguets. Le titre pongien représente effectivement un petit soleil qui renvoie ses rayons à chaque ligne et les infiltre même entre les lignes. Possédant une double fonction, le titre désigne le référent, le sens, le thème. Très souvent il possède un article défini qui pose, cadre, borde fermement et avec une netteté tranchante, l'objet à décrire. A l'étroit de chaque tenue évoqué dans le titre s'enclot le germe d'où s'éclore le texte. En désignant celui-ci, le titre offre la possibilité de la manier, de le manipuler comme une miniature et de la faire fonctionner dans sa platitude tel une énigme ou un astre en mouvement. Etant d'autant plus plein de sens qu'il est bref, le titre donne la clef du texte, clef synecdochique,

-
- (1) Gérard Farasse — "Héliographie". in *Revue des sciences humaines*. P. 450.
- (2) Georges Braque — (*Textes de Francis Ponge, Braque ou la méditation de l'oeuvre de Francis Ponge* — Frances 1977.

métonymique ou métaphorique et met le lecteur dès le prime abord "sur la piste d'un sens".

Le but de Ponge n'est pas de creuser, mais plutôt de "cribler" encore une fois. Dans ses projets, Ponge prend soin d'établir une cloison virtuelle, pelliculaire et vibrante, croisant leurs oppositions; haut et bas, dessus et dessous, intérieur et extérieur. Là l'ombre et la lumière viennent faire signe dans cette prose gesticulante dont on peut suggérer qu'elle aurait plu à Nietzsche. Limité et illimité à la fois, chaque texte pongien est fini et infini, circonscrit et dispersé. Se tenant toujours à la limite, il est évident, d'une "évidence frustrante". Après maints tâtonnements et approximations, Ponge finit par ramasser une totalité synthétique qui rend exactement le surgissement d'une poésie où l'expression fait confiance au sens même. Tout cela représente une fête : fête de l'écriture et du langage et où l'on trouve la signature de Ponge placée au centre. Etant "le seul écrivain de notre époque" qui a su développer cette sensibilité particulière, ce poète a écrit d'admirables poèmes d'un ton entièrement neuf et crée une nature matérielle qui leur est propre(1)".

Francis Ponge a pu déposer "la lumière cheville", il a su dresser sa première butée et lancer.

"son premier NON à la langue française dont les mots éperdus sillonnent les paragraphes : on dirait des poissons dans un bocal (2)".

Cet écrivain met de l'ordre et rectifie : c'est la révolution des sphères et des astres lointains : "le monde, il est mon pouvoir de le refaire par la poétique" déclare-t-il. Or bien que ses textes semblent souvent comme un perpétuel "brouillonnement", ce dernier est hétérogène, fondu et trouve son commentaire dans la pensée même de Ponge. Si l'on examine, par exemple, le texte intitulé : "le soleil placé en abîme", il serait simple de déduire qu'il s'agit d'une critique faite au nom de l'écriture :

(1) Jean-Paul Sartre — *Situations I*. Gallimard — 1947. L'homme et les choses. P. 286.

(2) Philippe Bonnefis. "Faisons carrément l'éloge de l'araignée." in *Revue des sciences humaines*. Juillet-Septembre 1973. P. 397.

“Nous glorifierons-nous donc maintenant de la principale imperfection de ce texte, écrit Ponge, ou plutôt de sa paradoxale et rédhibitoire perfection ? Elle vient à la fois de cette énorme quantité (ou *profusion*) de matières (dont aucune, d'ailleurs, qui n'ait son échantillon ici-bas), de leur densité inégale et de leur état en fusion (ou, à proprement parler, *confusion*) ... (1)”.

Ce texte semble à la fois écriture et théorie de l'écriture. De même son livre intitulé *Pour un Malherbe* offre la critique d'un livre comme corps total. Il s'agit là d'une critique de la cohérence traditionnelle pour la cohérence du fragment ou, plus simplement, une critique de l'écriture. Or, étant formé de fragments, l'oeuvre pongienne ne peut en quelque sorte être qualifiée de livres. Le cloisonnement des paragraphes, leur système d'emboîtement, le durcissement des articulations, la multiplication des limites, relèvent d'une pratique particulière de ces fragments. Le titre qu'il donne à l'un de ses livres du *Grand Recueil* : *Pièces*, est des plus significatifs. Ponge essaye de mettre la littérature en “pièces” rassemblées et dispersées sous le même coup. Chaque fragment semble subir une répétition qui fait éclater le livre, à savoir son sens. Les fragments sont ainsi comme durcis, réinscrits à d'autres endroits et dans d'autres contextes, mis dans l'obligation de fonctionner différemment. Un exemple très caractéristique du fonctionnement de cette écriture, ou “prose gesticulante”, est celui qu'on peut tirer du texte intitulé “La crevette dans tous ses états(2)”. Il y a une sorte de

(1) Francis Ponge — *Pieces*. “Le soleil placé en abîme. P. 137.

(2) Soulignons là les différents sous-titres donnés par le poète dans ce poème et les ressemblances des textes : “La crevette” du *Parti-Pris des choses* “peut-être le plus farouche gibier de contemplation”... “de laisser s'engager de son mouvement propre dans le conduit des circonlocutions” ... “Admettons-le d'abord, parfois, il arrive qu'un homme” Dans “La crevette” de *Pièces* : “Le gibier le plus farouche peut-être pour la contemplation” ... “de laisser s'engager de son mouvement propre (aux fosses, aux galeries) dans le conduit des circonlocutions”... “Admettons-le d'abord, parfois il arrive qu'un homme”, etc...

constellation, semble-t-il, de "crevette première", "crevette seconde", primauté — secondarité. C'est surtout l'antériorité de ce texte de *Pièces* sur celui du *Parti-Pris des choses* qui est des plus révélateurs. Ainsi "la crevette seconde" n'intervient dans cet arrangement qu'au titre de représentant de la "Crevette" du *Parti-Pris des choses*.

L'écriture contient ainsi des séquences répétitives, où se révèlent des indices "poétiques" au sens Jakobsonien du terme. Cette écriture se vise et retrouve en elle-même sa propre finalité. Dans "La crevette dix fois (pour une sommée)" des *Pièces*, le nombre inoui de reprises, de modifications, d'enchevêtrement est parfaitement agencé. Souvent le lecteur sent une certaine gêne, il se trouve perdu et se demande si ce qu'il lit il l'a déjà lu ou si ce qu'il perçoit comme répétition est une copie exacte ou approximative de ce qu'il a déjà perçu. Offrant des difficultés, l'écriture de Ponge fait souvent éprouver aux critiques l'impression de n'avoir véritablement rien dit de ses textes. Voilà ce qu'écrit un de ses critiques :

"Plus nous pénétrons dans les textes et plus le reflet
se vide et le miroir ne montre plus rien."

En lisant Ponge, on peut toujours risquer un "coup de filet hasardeux." Un désarroi de la parole peut mener à une complication inextricable. On pourrait donc songer à ces mots : "Peut-être que tout éclaircissement de ces poèmes est chute de neige sur la cloche". Une simplicité parfaite et une complication absolue peuvent se réunir dans un même poème, selon le point de vue où l'on se place. Souvent le projet de Ponge semble inintelligible. Albert Camus n'y a vu au début que du désespoir : "une conscience qui décrit et une conscience qui échoue". A première vue, la poésie de Ponge lui semble comme un insignifiant qui lui colle à l'esprit, englué sa conscience, l'envahit et l'écoeure "comme une boue uniforme". Désormais, il lui écrit au sujet du *Parti Pris des choses* :

"Si votre recherche est "absurde", c'est dans la
mesure où vous ne pouvez trouver que des mots
et non le mot juste (1) ".

(1) Albert Camus — Lettre au sujet du *Parti-pris des choses*. in *N.R.F.*
No. 45. Septembre 1956. P. 390.

Et voilà que ces mots viennent enliser un laboratoire de précision. Or cet effet voulu par le poète représente le but principal de son texte. Ponge veut absolument transporter son lecteur au sein d'une multitude infini, insaisissable d'objets. Il veut donner à son lecteur la possibilité d'accéder à cet univers qu'il crée à sa façon pour lui permettre de vivre avec le poème tout en s'y intégrant puissamment. Comme la crevette, le texte de Francis Ponge semble avancer à reculons et tout comme l'araignée son écriture fait le texte et vient tendre son filet(1).

L'écriture de Ponge ressemble ainsi à un puits vertigineux qui s'ouvre à chaque phrase où les mots et les signes perdent leur simplicité pour se faire texte. Dans son ensemble, le texte pongien se constitue de différences et de ressemblances, de mots et de groupements de mots, de phrases et de paraphrases. Tous ces éléments échangent entre eux des dialogues infinis : ils se parlent et se reparlent, se disent et se redisent, se répondent et se corrigent. Au moyen de la répétition, Ponge parvient à "décoller l'écriture de son référent immédiat, de son sens". L'écriture arrive ainsi à se signifier elle-même en se dédoublant et tout en se dédoublant, elle se désigne.

"La répétition, écrit Gérard Farasse, lève le sens, annule le signifié, le dissipe et confirme le significatif (2)".

Située entre deux pulsions : celle de vie et celle de mort, l'écriture dite "automatique" se trouve mise en activité, seule solution provisoire, solution à reprendre, à équilibrer dans sa contradiction. Aussi passe-t-elle dans une sorte de battement, par les deux extrêmes. Elle se fraye un chemin entre ces deux pulsions, sans s'identifier ni à l'une ni à l'autre.

"Ponge a porté l'écriture automatique à son extrême perfection. Il ne fait pas un choix parmi les paroles

-
- (1) "Vous, lecteurs, vous, attention de mes lecteurs-afin de vous dévorer ensuite en silence (ce qu'on appelle la gloire)". F. Ponge. *Pièces*. "L'araignée". P. 112.
- (2) Gérard Farasse — "Quelques phrases mises de côté pour Francis Ponge." *Colloque Ponge*. P. 215.

que les choses lui dictent. Son poème est un rapport objectif (1)".

Ainsi, sur toute lecture, l'oeuvre de Ponge est toujours en avance d'une écriture. "Quoique nous lisions, n'est jamais celle qu'il faut". Au reste, nous ne lisons que pour que cela s'écrive. Or, plus nous taillons et plus cela se tisse : "Serre ton style, écrit Flaubert, fais-en un tissu souple comme la soie, et fort comme une cotte de mailles".

Dans son *Carnet de Bois de Pins*, Ponge s'écrie :

"Bois de pins, sortez de la mort, de la non remarque, de la non-conscience : " (2) "Surgissez, bois de pins, surgissez dans la parole. L'on ne vous connaît pas. Donnez votre formule" (3).

Cette formule sera donnée en effet par la marche à la fois répétitive et dynamique, statique et progressive de sa poésie. Ponge a pu contribuer à un élargissement sensible dans le domaine du mot tout en renouvelant les formes du langage de la pensée et tout en embrassant les différents domaines artistiques : poésie — peinture—musique

Conclusion : Poésie — Musique — Peinture :

Poète et "peintre du réel" (4), Francis Ponge rend avec une habileté admirable le vrai côté de l'univers poétique. Pareille à la couleur pour le peintre, l'écriture est pour Ponge l'élément essentiel de son art. Matière vivante, fracassée de couronnes, ponctuée de voyelles, son écriture offre à la fois le travail artistique d'une main qui écrit au moyen d'actes graphiques où "l'arabesque volubile" et où la coupe, le ton et le rythme investissent le sens et sont investis par lui. Si les poèmes de Ponge se révèlent à travers "une matière sémique, plurielle, pulvérulente

(1) Jean Voellmy — *Aspects du silence dans la poésie moderne*. P. 72.

(2) Francis Ponge — *La rage de l'expression* : "Le *Carnet de bois de Pins*". P. 113.

(3) *Ibid.* PP. 113, 114.

(4) Gérard Farasse — "Héliographie". in *Revue des sciences humaines*. P. 437.

(qu'il désigne par la métaphore géologique d'épaisseur sémantique) (1), cela permet de voir une certaine spécificité de la littérature descriptive contemporaine au fait d'un "savoir" que les artistes d'aujourd'hui ont acquis. Ils savent que le langage ne doit jamais être "un calque transparent de la réalité" mais plutôt référentiel. En regardant les chèvres de Picasso, il nous est simple de constater qu'elles ne sont pas moins ressemblantes à la réalité, ce qui ne peut s'appliquer aux chevaux de Lebrun, qui rend dans ses tableaux une image typique de la nature. Il en est de même lorsqu'on s' imagine le cheval, la chèvre ou les hirondelles de Ponge, dont l'image, sur le plan descriptif, est peut-être moins fidèle à la réalité que le renard, le lion ou les alouettes de La Fontaine. "Les tableaux, dit Francis Ponge, sont quelque chose comme des drapeaux et il est certain qu'un homme comme Picasso peut être considéré comme un porte drapeau de l'offensive intellectuelle; offensive de toute façon, aussi bien morale que proprement littéraire: morale, art de vivre: art de vivre comme individu et art de vivre comme individu social"(2) Or la tendance contemporaine de la poésie rend la réalité avec un esprit nouveau, avec une vue toute nouvelle qui s'élabore avec un surplus, un excédent, un "excès" pour reprendre la formule de Claude Pré vost.(3) Francis Ponge présente dans ses textes des :

"descriptions-définitions esthétiquement et rhétoriquement adéquates(4)".

Il faut prendre les choses comme elles sont, pense-t-il, tout en choisissant: "notre niveau, celui où nous pouvons sentir, voire, peindre ou écrire(5)".

Dans ses textes sur Braque, Francis Ponge ne tardera pas à affirmer

(1) cf. Francis Ponge — *L'Atelier Contemporain*, Paris, Gallimard, 1977.

(2) *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Gallimard Paris Paris, 1970, P. 91.

(3) Claude Pré vost — *La littérature est un excès* — Littérature du dépaysement — Les éditions françaises réunies, 1979. P. 9.

(4) Francis Ponge — *Le grand recueil* — "Méthodes". "My creative method". P. 20

(5) Id — *Braque ou la Méditation de l'oeuvre*. p. 38.

qu'aucune "vérité" n'est autre que "relative au temps", à l'espace, à la condition humaine" et aux "langages". On ne peut jamais inventer la vérité car : "la vérité n'a pas de contraire(1) "déclare-t-il" La vérité existe, on n'invente que le mensonge.(2)".

Pareil au tableau, le poème semble nous adresser la parole, il nous désigne et nous regarde. Un échange perpétuel de mots, de regards et de sensations naît immédiatement entre un poème et son lecteur, entre un tableau et son admirateur, entre une pièce de musique et son auditeur, à la seule condition de l'éclosion d'une sensibilité particulière à l'art dont il est question :

"Quand vous vous placez devant un tableau, écrit Ponge, ou quand vous placez un tableau devant vous, avez-vous l'impression que, principalement, vous le regardez, ou au contraire que c'est lui qui vous regarde ? (3)".

En posant cette question, Ponge souligne l'importance du dialogue qui peut s'engager entre l'homme et l'objet d'art. Cette catégorie de personnes doit posséder un peu plus de sensibilité, un peu plus de réalisme, un peu plus de matérialisme. Ainsi la pensée de Ponge doit tout à un mouvement de poète, qui "s'insurge contre les prétentions des bâtisseurs d'idées à gouverner le monde (4)". Il en est de même pour l'objet d'art en question, que ce soit poésie, peinture ou musique, celui-là doit présenter toujours une sensibilité particulière, rattachée à un présent ou moment essentiel.

"Très souvent, j'ai affirmé que rien ne pouvait être fait de bon, en matière d'écriture, comme aussi bien en matière de peinture ou de musique, enfin en tout autre art de ce genre, si la sensibilité au mode d'expression choisi (en l'espèce, pour les écrivains, la

(1) Georges Braque — *Textes de Francis Ponge — Braque ou la méditation de l'oeuvre par Francis Ponge*. P. 38.

(2) *Ibid.* P. 14.

(3) *Ibid.*

(4) André Rousseau — *Littérature de 20ème siècle*. P. 94.

langue, les mots) n'était pas au moins égale à la sensibilité du monde extérieur. Cela me paraît évident. Van Gogh, par exemple, le montre très, précisément dans sa correspondance avec son frère (1)".

C'est bien le moment qui représente chez Ponge l'arrêt du déclic, l'instant "s'enclenche" la phrase terminale : c'est le moment pongien par excellence. C'est à partir de là seulement que va se dégager une sorte de déviation de sens et vont apparaître tout ce que les règles ont de secret et de caché. Dans *Pour un Malherbe*, Ponge précise que ces règles sont

"comme des obsessions impératives, des manies, des rites, des inhibitions, des phobies personnelles(2)".

A chaque moment, ils peuvent se révéler d'une manière différente. Or, si Freud souligne dans *La science des Rêves* que le rêve dispose de moyens innombrables", il serait également important de déceler entre les textes de Ponge et les textes du rêve une ressemblance capitale. Aussi pourrait-on revenir à l'heureuse formule de Lacan : "L'inconscient est structuré comme un langage" et constater que "le langage est lui aussi structuré comme un inconscient". Bien que les textes de Ponge peuvent être regardés sous plusieurs angles et s'interpréter de diverses manières, il serait important de préciser que sous chaque optique on arrive toujours à voir entièrement l'objet et y trouver du nouveau. Aucune limite ne peut se déclarer dans cette poésie où le discours

"s'affolle, se fait litannique, impératif, exclamatif, oraculaire, mime on ne sait quelle jubilation métaphorique, mythique, voire métaphysique(3)".

Une impression bizarre peut souvent tenir le lecteur en haleine pour lui inculper que le poème pongien ne veut jamais prendre fin. Le texte de Francis Ponge "transforme le point final, inerte, inactif de l'opus en point d'interrogation à effet rétroactif(4)".

(1) Francis Ponge — *Entretiens avec Philippe Sollers* — PP. 47—48.

(2) Ibid — *Pour un Malherbe* — P. 253.

(3) Philippe Bonnefis — *Faisons carrément l'éloge de l'araignée* P. 407.

(4) Ibid.

En effet "l'opus", cette indication utilisée pour désigner une pièce de musique, devient chez Ponge le mode d'ouverture choisi ou l'inverse symétrique d'une fermeture. Elle consiste à découvrir le début ou "avant" du texte pongien pour s'en voiler ensuite et transformer l'ombre en une lumière vive et pénétrante. Ces tendances nouvelles, cette manière de permettre au texte de servir plusieurs fois caractérise la stratégie de la poésie pongienne :

"une livraison isolée en revue, publication de luxe dans un montage typographique ou sérigraphique, agencement dans un recueil, migration dans un autre texte (...) et surtout remise en jeu de ce texte dans et par l'écriture qui la produit. L'engendrement, en l'espèce, s'effectue à rebours, d'aval en amont, selon cette image du fleuve qui remonte vers sa source, dont la rhétorique avait fait le modèle de l'impossible (1)".

En se transformant encore une fois en texte, "l'opus" favorise ainsi la butée de sa clôture et l'ascension de ses brouillons. Par là, le poème, ou l'objet d'art, se reforme à mesure, traîne comme une toile ses propres déchirures, puisque le fil tire de nouveaux circuits. Les traits et les couleurs qui forment le fond d'un tableau, les sons et les airs qui composent la mélodie d'une symphonie, sont comparables aux noms et adjectifs qui conviennent à la poésie. En les ramassant en une totalité synthétique, Ponge parvient à rendre exactement "l'articulation intérieure et le surgissement de la chose dans le monde (2)", afin d'atteindre son objet d'art "qu'il nomme le poème(3)".

Il lui arrive de temps en temps d'avoir à se défendre contre ceux qui l'accusent de son intérêt consacré aux objets. En 1968, dans un film réalisé par Sylvain Roumette pour la télévision scolaire : "*Francis Ponge ou un nouveau matin*", le poète rappelle

(1) Philippe Bonnefis — "*Faisons carrément l'éloge de l'araignée*" P. 408.

(2) Jean Paul Sartre — *Situations I*. "L'homme et les choses". p. 265.

(3) *Ibid.*

“qu’il existe des peintres de nature morte et que, pas plus que Cézanne ou Chardin n’étaient apparemment capables de peindre des batailles, il ne s’est trouvé, lui Ponge, capable d’écrire, par exemple, des poèmes de la résistance(1)”.

Que ce soit “le galet” ou “la fenêtre”, “l’assiette” ou “le savon”, “la terre” ou “les olives”, tous ces objets représentent une “peinture figurative”(2) qui n’est jamais morte avec la “révolution du langage pictural du tournant du siècle (3)”. Dès la première phrase du poème pongien, un arrangement de syllabes entre les mots et leurs référents du sens se révèle et descèle le lien qui les unit. Son but est celui de dire du neuf et de créer du nouveau. Lorsque Ponge dédie ses textes, c’est aux gens de l’art : peintres, écrivains ou sculpteurs qu’il s’adresse. Un rapport commun, un lien étroit les joint intimement à son écriture qui “s’entrecroise, s’entrecoupe, s’entrelie, s’entreglose”. Avec Francis Ponge, la poésie contemporaine offre un plaisir que les hommes prennent à l’art en même temps qu’à la vie.

“Justement, écrit Raymond Jean, le plaisir tempéré me paraît une vertu éminemment pongienne(4)”.

A travers l’habileté de ses productions, Ponge donne “une Justification à point de vue”, “un renforcement de la volonté de vivre” et une “notion de plaisir qui mène à un sens relativement “tempéré” :

(1) Thomas Aron — *L’objet du texte et le texte de l’objet*. P. 113..

(2) Dans ses *Entretiens avec Philippe Sollers*, Ponge dit : “... Si j’ai commencé à connaître physiquement les peintres, les plus grands peintres de l’époque, Picasso, Braque, Fautrier, Dubuffet, eh bien, cela s’est cela s’est produit à cause du *Parti pris des choses*. Le Parti pris des choses avait été, m’a-t-on dit, et j’ai pu le vérifier, aimé par ces peintres. On m’a beaucoup dit que ces textes (...) comme je les traite, auraient pu aussi bien être des tableaux que des textes”. P. 89.

(3) Raymond Jean — “Ponge et le plaisir” in *Sud* 1975. P. 21.

(4) Raymond Jean — “Ponge et le plaisir” in *Sud* 1975. P. 21.

“Francis Ponge est le seul écrivain de notre époque à développer une sensibilité nouvelle dont l’expression fasse confiance au langage (...) Jacques Prévert devait penser à lui en écrivant : “Quant on le laisse seul, Le monde mental ment monumentalement(1)”.

(1) Pierre Caminade “Francis Ponge — Lors d’un anniversaire” in *Sud* No. 16—1975. P. 27.

BIBLIOGRAPHIE

SELECTIVE

Oeuvres de Francis Ponge :

- 1926 Douze petits écrits
- 1942 Parti pris des choses.
- 1948 Proèmes.
- 1948 Proèmes.
- 1948 Le peintre à l'étude.
- 1950 La Seine.
- 1952 La rage de l'expression.
- 1961 Le grand recueil I. Lyres II Méthodes III Pièces.
- 1965 Pour un Malherbe.
- 1967 Le savon.
- 1967 Nouveau recueil.
- 1971 La fabrique du pré.
- 1977 Comment une figure et pourquoi.
- 1977 L'Atelier contemporain.

Colloques, entretiens et correspondances :

- *Ponge inventeur et classique* : Centre culturel international de Cerisy-La Salle Colloque 1975. (du 2 au 12 août 1975) dirigé par Philippe Bonnefis, Pierre Oster avec la participation de Francis Ponge-Paris, Union générale d'édition—1977. 434 pages.
- *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* : Paris-Gallimard-1970. 193 pages.
- *Correspondance de Jean Paulhan et de Francis Ponge* : (1923—1968); édition critique avec introduction et notes de Claire Baaretto 1981, Vol. Thèse dactylographiée.

Oeuvres Consultés

- *Comment une figue de parole et Pourquoi* Paris, Flammarion,
- *La fabrique du pré* — Genève, A. Skira, 1971. 272 pages.
- *L'Atelier contemporain* — Paris, Gallimard, 1977, 357 pages.
- *La rage de l'expression* — Paris, Gallimard, 1976, 217 pages.
- *Le Grand recueil* — III. Paris, Gallimard 1961 — *Lyres*, 189 pages — *Méthodes*. 307 pages — *Pièces*, 219 pages.

- *Le Parti pris des choses* — Paris, Gallimard, 1967 (précédé de *Douze petits écrits* et suivi de *Proèmes*). 223 pages.
- *Le peintre à l'étude*. Paris, Gallimard, 1948, 167 pages.
- *Le Savon* — Paris, Gallimard, 1976, 128 pages.
- *Lyres* — Paris, Gallimard, 1980, 176 pages.
- *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1971, 320 pages.
- *Nouveau recueil* — Paris, Gallimard, 1980, 236 pages.
- *Pièces* — Paris, Gallimard, 1979, 192 pages.
- *Pour un Malherbe* — Paris, Gallimard, 1965, 340 pages.

Ouvrages critiques consultés

- **ALYN, Marc** — *La nouvelle poésie française*. éd. Robert Norel, Paris, 1968 —251 pages.
- **ARON Thomas** — *L'objet du texte et le texte de l'objet*. La chèvre de Francis Ponge-Les éditeurs français réunis. 1980.
- **BRAQUE, Georges** — *Textes de Francis Ponge, Braque ou la méditation de l'oeuvre par Francis Ponge*. France, 1977.
- **BONNEFIS, Philippe** — "Faisons carrément l'éloge de l'araignée" in *Revue des sciences humaines*. Juillet-Septembre 1973.
- **BRINDEAU, Serge** — *La poésie contemporaine de la langue française depuis 1945*. Paris, éd. St Germain des Prés. 1973.
- **CAMUS, Albert** — Lettre au sujet du Parti Pris in *N.R.F.* No. 45 — Septembre 1956.
- **CHAR, René** — *Les matinaux*. Paris — Gallimard, 1948.
- **CIACARLIE, Livius** — "Un art poétique contemporain — Le Savon de Francis Ponge" — in *Analele Universitatii din Timisoara*, seria Stiinta filologica Vol IX 1971.
- **CLAUDEL, Paul**—*Positions et Propositions*. I Paris, Gallimard, 1944.

- FARRASSE, Gerard — "Héliographie". in *Revue des sciences humaines*. Juillet — Septembre 1973.
- GIORDAN, Claudine — Ponge et la nomination. in *Poétique* No. 28, 1976. P. 484—495.
- JEAN, Raymond — "La parole poétique" in *L'Arc* No. 70 1966 "Ponge et le plaisir" in *Sud* No. 16, 4ème trimestre 1975, P. 20 à 26.
- LABRUSSE, Hughes — "La coloquinte" (reliefs de campagne) in *Sud*. Revue trimestrielle No. 16, 1976. P. 5 à 16.
- LEMICHEZ, Jean-Luc. "Origines inscrites" in *Revue des sciences humaines*. Juillet-Septembre 1973. Tome XXXVIII No. 151. pp. 411—421.
- MALDINEY, Henri—*Le legs des choses dans l'oeuvre de Francis Ponge*. Lausanne, édition L'âge de l'homme. 1974.
- ONIMUS, Jean -- Jean Follain ou les profondeurs de l'insignifiant in *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice*, 1971.
- FRAGMENT, Christian—"Pour une poétique matérialiste— La lecture du pré — Francis Ponge" — in *Critique*. Revue générale des publications françaises.
- ROUSSEAU, André — *Littérature du XXème siècle*. Paris Albin Michel. 1953.
- SARTRE, Jean-Paul — *Situations. L'homme et les choses*.
- SPADA, Marcel — *Francis Ponge* — Paris, Seghers, 1974, 191 p.
- THIBAUDEAU, Jean — *Francis Ponge* — Paris, Gallimard, 1967.
- VAJDAS, Andras — "Pourquoi est-il difficile d'analyser la poésie moderne" in *Annale Universitatis scientiarum Budapestinensis de Polando Eotvos*. Tome VIII. 1977.
- VALERY, Paul — *Variété III*. Paris, Gallimard, 1936.
- VOELLMY Jean -- *Aspect du silence dans la poésie moderne*. Zurich, 1952.