

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DE L'OBJET CHEZ FRANCIS PONGE :
UNE PRATIQUE TRANSPARENTE DU SENS SPÉCIFIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
PHILIPPE CHARRON

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier ma directrice, Jacinthe Martel, pour son professionnalisme, son ouverture d'esprit, sa fougue incomparable et surtout pour son extrême générosité. Merci aussi à Alain Farah, ma vieille dame, qui continue de me donner des conseils même si je ne les écoute jamais. Finalement, merci à ma famille pour l'appui qu'il m'ont témoigné tout au long des années.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE PARTI PRIS DES CHOSES, LE COMPTE TENU DES MOTS, ENCORE	8
Ponge, Sartre et le surréalisme.....	10
Critique de l'ontologie	13
La chose, l'objet, l'objet, la chose	17
Usages, airs de famille, jeux de langage et significations spécifiques	22
Le positivisme et l'idéalisme sémantique	29
Voir et écrire.....	32
La métaphore.....	40
CHAPITRE II	
RELATIONS DES ARTS.....	48
La peinture et le langage.....	51
Ponge et le cubisme. Pour une nouvelle rhétorique.....	53
Temps et espace.....	60
L'indétermination référentielle	63
Le règne végétal et le carnet. Objets de <i>l'inachèvement perpétuel</i>	70
L'atelier, lieu de fabrication de la transparence	75
« Le Verre d'eau ».....	79
CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	93

RÉSUMÉ

L'étude du rapport entre les choses et le langage constitue probablement un lieu commun de la critique de l'œuvre de Francis Ponge, mais il appert que des lieux communs se retrouvent aussi dans les manières qu'ont les critiques de traiter cette question, et ainsi de polariser les lectures. À cet égard, les analyses philosophiques démontrent une tendance à catégoriser les textes de Ponge selon deux principales approches : la phénoménologie et le structuralisme. Tandis que la première voit dans le rapport entre le langage et les choses une quête essentialiste basée sur les affects, l'autre tend à faire du texte poétique un objet auto-référentiel. Ces deux tendances suggèrent ainsi une interprétation idéaliste qui situe le langage comme fondement du monde. La pensée de Ludwig Wittgenstein permet d'effectuer un changement de paradigme et de souligner les apories des deux positions précédentes. Bien que la pratique de Ponge et celle de Wittgenstein n'aient jamais été rapprochées, elles possèdent toutefois des affinités, car tous deux cultivent une méfiance envers les lieux communs, les modèles absolus et la ressemblance comme critères de formation d'ensembles génériques. À cette recherche d'unité, Ponge et Wittgenstein opposent la variété des choses qui permet une attention particulière à la différence et à la singularité. Cette critique de l'idéalisme et de l'unité comme fondements du sens permet aussi de s'objecter à une théorie du langage qui établit des liens strictes entre les mots et les objets et de réorienter la poésie de Ponge dans une dynamique plurielle de la signification basée sur l'indétermination référentielle où l'écriture devient une pragmatique qui énonce des règles spécifiques propres à chaque objet-textuel. L'approche poétique de Ponge a fortement été influencée par la peinture cubiste, notamment par ses innovations techniques et par la problématisation des rapports à la référence qu'elle propose. Le rapprochement de ces deux esthétiques permet donc de brouiller les limites strictes entre les disciplines et de rapprocher l'œuvre de Ponge de celle de Donald Judd qui, par ses « specific objects », voulait transgresser l'autonomisation des champs.

Mots clés : Francis Ponge, objet, référence, signification spécifique, Ludwig Wittgenstein, Donald Judd, cubisme, poésie, philosophie.

INTRODUCTION

Bien qu'ils entretiennent un dialogue solidement établi dont le développement a certainement contribué aux renouvellements des formes culturelles, les liens que l'art et la philosophie partagent sont néanmoins tendus. Si on s'arrête à certains stéréotypes classiques, leurs différends tiennent à deux façons apparemment irréconciliables de représenter le monde, de le connaître et d'en dévoiler la vérité ; la philosophie incarnerait la discipline qui a fait basculer la pensée du côté d'une approche résolument rationnelle, tandis que l'art serait le lieu de l'expression lyrique, de la beauté et de la sensibilité. On n'a qu'à penser à Platon pour qui les poètes étaient responsables d'une partie des maux de la République ; leur travail, basé sur des faux-semblants, amenait les citoyens à se complaire dans l'illusion. Pour Platon, seule la philosophie, par sa dialectique, pouvait mener l'homme vers le monde des Idées pures.

L'autonomisation du champ artistique, dont l'idée germait depuis la Renaissance et qui fut concrétisée par le système des Beaux-Arts au 18^e siècle, ne régla pas leurs malentendus et annonça certaines contradictions qui peuvent se définir simplement par une volonté de côtoyer l'autre champ, tout en gardant ses distances et en conservant les frontières intactes ; la fondation d'une raison esthétique qui allait établir les règles strictes, les conditions et les buts des productions artistiques faisait de l'art une entreprise qui participait à l'atteinte d'un idéal rationaliste dont les enjeux avaient déjà été identifiés par la pensée cartésienne. Par la suite, c'est le projet d'Emmanuel Kant qui tente de définir d'une façon stricte les fondements absolus et universels qui régissent la vie de l'homme. Sa *Critique de la faculté de juger* (1790) se propose de cerner et d'identifier la spécificité des concepts de « goût » et du « beau » afin de les reconduire dans une entreprise de connaissance globale du monde. Mais tandis que le jugement de connaissance se base sur des lois universelles appliquées à des cas singuliers, le jugement esthétique, lui, dévoile certaines difficultés quant à sa compréhension. En effet, Kant a dû soulever la tension entre l'idée d'un goût universel et celle d'un goût subjectif qu'il a tenté de pallier par l'idée du sens commun et de la communicabilité du goût. Il apparaît cependant que dans cette idée du sens commun se rencontrent à nouveau les champs qu'on a voulu séparer ; ainsi, comment fonder et communiquer le goût sans connaissance ? Même si la discipline philosophique commençait à

se questionner de plus en plus sur l'esthétique, elle en proposait néanmoins une interprétation rigoureuse qui tentait de réorienter le sens exalté et figuré de l'art vers un sens plus mesuré et concret ; elle se servait aussi de l'art à des fins éthiques ou morales. En apparence autonomes, l'art et la philosophie contribuent néanmoins à tendre à une loi générale qui les transcende, sorte de lieu où la sensibilité et la raison sont dissociées. La pensée romantique qui émergea au 19^e siècle était basée sur une réhabilitation de la sensibilité et un rejet du cloisonnement rationnel des sphères culturelles proposé par le modèle kantien. La délégitimation de la pensée instrumentale, des théories de la connaissance, de la morale et de l'éthique passe par une valorisation de l'art qui devient le siège de la vérité. L'art n'a plus à être une reproduction de la beauté mais plutôt une création, qui procède par forces et par l'irrationalité et qui participe de la nature, sans l'imiter. Bien que les romantiques s'éloignent des moyens proposés par Kant, la rhétorique demeure la même. En effet, ces deux approches tendent à une connaissance idéaliste du monde ; d'un côté, cette connaissance s'acquiert par une méthode davantage positiviste tandis que de l'autre, elle attribue un sens sublimé à l'art et à la sensibilité. La raison et la sensibilité, qui sont encore ici tout à fait éloignées, subsistent objectivement sans aucune remise en question des concepts.

Bien qu'à l'époque contemporaine les diverses formes artistiques, la critique, l'esthétique et la philosophie de l'art se soient émancipées, il demeure que le clivage subsiste encore ; cette fois-ci, les efforts sont déployés pour établir des critères qui définiraient la spécificité des pratiques. Le conflit entre les tenants d'une valorisation de la rationalité et ceux d'une valorisation de la sensibilité persiste. Sous l'influence notoire de Kant, la critique formaliste qui s'est développée au milieu du 20^e siècle tente d'établir les conditions essentielles à une pratique qui s'autosuffirait et dont la téléologie serait de tendre de plus en plus à ces conditions. La littérature qui veut établir le propre du fait littéraire et la philosophie de l'art de Clement Greenberg sont deux exemples de cette tendance. De l'autre côté, la pensée de l'art d'inspiration phénoménologique relève directement du romantisme. Bien qu'elle veuille fonder une pensée de l'immanence et de la matérialité basée sur le rôle de l'intuition, de la perception et du corps, cette conception fait néanmoins porter à l'art un pouvoir de révélation. Manifestant elle aussi une attention particulière au langage comme

source significative du monde, la pratique poétique devient ainsi un langage « autre », et se fait le dépositaire d'un sens sublime du monde.

Tout au long de son œuvre, Francis Ponge exprime de nombreuses réserves quant à la pensée philosophique en remettant constamment en question son autorité. Il refuse avant tout son caractère dogmatique et relativise sa crédibilité en tant que base idéologique de nos modes de vie :

Sans doute ne suis-je pas très intelligent : en tous cas les idées ne sont pas mon fort. J'ai toujours été déçu par elles. Les opinions les mieux fondées, les systèmes philosophiques les plus harmonieux (les mieux constitués) m'ont toujours paru absolument fragiles, causé un certain écoeurement, vague à l'âme, un sentiment pénible d'inconsistance¹.

Pourtant, le champ philosophique est tout à fait ancré dans son œuvre ; en témoignent les premières études du *Parti pris des choses*, dont le texte « L'Homme et les choses » de Jean-Paul Sartre, qui sont inspirées de la phénoménologie d'Husserl et de Heidegger ainsi que celles qui relèvent aussi bien du marxisme que de la pensée esthétique d'Hegel. Mais ces manifestations semblent agacer Ponge qui, sans vouloir se distancier complètement d'elles, doute de leur intérêt pour lire son œuvre :

En général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d'ordre plutôt philosophiques (métaphysiques) [...]. C'est à cette statue philosophique que je donnerais volontiers d'abord quelques coups de pouce.

Rien de plus étonnant (pour moi) que ce goût pour moi des philosophes : car vraiment je ne suis pas intelligent, les idées ne sont pas mon fait² [...].

Ponge ne se distancie pas complètement de ces penseurs ; mais il développe à leur égard une critique qui lui permet d'afficher ses réserves : il réitère plus d'une fois son goût pour la mesure de la pensée classique et les Lumières mais tout en leur reprochant leur mode de représentation immuable et positiviste ainsi que leur humanisme. Il condamne sans indulgence la pensée de Pascal, mais montre son admiration pour Lucrèce et les penseurs matérialistes de l'Antiquité païenne. En fait, Ponge réproouve toute pensée anthropocentriste qui s'articule autour d'un absolu ou d'une unité de sens. Ainsi, la recherche d'objectivité

¹ Francis Ponge, « My Creative Method » dans *Oeuvres complètes, T.I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, 1999, p.514.

² *Ibid.*, p. 519.

scientifique et rationnelle, de même que le romantisme subjectif sont condamnés. Pour Ponge, il s'agit de ne pas polariser la pensée et de ne pas édifier des *a priori* formels, mais plutôt de fonder une rhétorique qui prend ses distances par rapport aux préoccupations de l'homme et qui nie les principes de vérité et de conviction. S'il valorise la variété offerte par les choses et les aspects concrets du monde, ce n'est pas dans un souci de les connaître objectivement ou pour révéler leur « vraie » nature mais bien pour exploiter la pluralité des rapports entre mots et choses. Le traitement des choses n'est donc pas basé sur leur connaissance ou sur leur révélation ; il permet de surpasser l'opposition immémoriale entretenue par la pensée entre la raison et la sensibilité. L'auteure Nathalie Quintane souligne qu'à partir de ces deux positions, « [o]n saisit alors un peu mieux le malentendu que peut susciter l'oeuvre de Ponge: un poète "lyrique" en retiendra l'attention au sensible avant toute chose; un "formaliste" y lira que l'accès au sensible est, du même coup et au même titre, accès au sensible de la langue - ce que dit Ponge³ ». Pour éviter ce malentendu, il s'agira de quitter les pôles phénoménologique et structuraliste qui sont les deux tendances principales de la critique philosophique de la poésie Ponge.

La pensée de Ludwig Wittgenstein permet d'effectuer un changement de paradigme et de souligner les apories des deux positions précédentes. Bien que la pratique de Ponge et celle de Wittgenstein n'aient jamais été rapprochées, elles possèdent cependant des affinités : tous deux refusent une allégeance à une tradition quelconque et cultivent une certaine irrévérence quant aux lieux communs de leur discipline. En outre, Wittgenstein ne participe pas à l'édification et à l'évolution de la philosophie, et Ponge ne se soucie pas des questions exclusivement poétiques. En effet, leurs préoccupations dépassent largement les lois prescrites dans leurs disciplines : leurs façons de penser brouillent les frontières strictes et permettent des chevauchements entre les diverses « formes de vie⁴ ». Par ailleurs, leur préoccupation commune pour le langage qui prend part à ces « formes de vie », illustre le souci qui est de s'assurer que les formes du langage soient exploitées dans toutes leurs

³ Nathalie Quintane, « Monstres et couillons, la partition du champ poétique contemporain », 2004, en ligne, <http://www.sitaudis.com/Excitations/monstres-et-couillonsla-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>, consulté le 4 janvier 2007.

⁴ Expression de Wittgenstein qui évoque toutes les pratiques de la vie, dont le langage fait évidemment partie.

variétés. Le langage peut convenir à toutes les situations particulières, sans avoir à élaborer des formules générales et sans développer un état de fascination qui ferait du langage un fondement autonome du monde. L'indépendance de Ponge et de Wittgenstein provient certainement de ce refus des systèmes et des lois générales ; en effet, ils cultivent une méfiance envers les lieux communs, les modèles absolus et la ressemblance comme critères de formation d'ensembles génériques. Pour eux, on doit opposer à cette recherche d'unité la variété des choses qui permet une attention particulière pour la différence et la singularité.

Afin d'illustrer ce refus de l'unité, de l'idéalisme et de la métaphysique chez Ponge, il s'agira, dans le premier chapitre, de montrer comment sa position esthétique et éthique se distingue de celle de certains penseurs et écrivains de son époque, dont Jean-Paul Sartre, les surréalistes et Albert Camus qui tentent de saisir le monde par le langage et de créer une unité de sens. Par son parti pris des choses, Ponge affirme la différence entre les choses et le langage en refusant à celui-ci toute faculté d'explication et de révélation du monde. Le langage est donc plutôt une façon de représenter les choses de manières diverses et relatives. Cette critique du souci ontologique et métaphysique s'oppose aussi à la poésie en tant que pratique exclusive et révélatrice. En effet, la poésie de Ponge se distingue à la fois des discours qui valorisent la connaissance objective des objets, ou qui visent une quête essentialiste par l'affect ; elle diffère également des discours structuraliste, textualiste et autonomiste qui représentent le langage comme fondement ontologique. Ces distinctions permettront aussi d'établir une critique de la dualité et du dédoublement du sens langagier c'est-à-dire d'une conception qui suggère une distinction entre un sens commun et un sens « autre », plus authentique, présent entre autres dans une conception de certains procédés langagiers comme le cratylisme et la métaphore.

À cet égard, certains concepts développés par Wittgenstein dont l'« usage » du langage, les « airs de famille », les « jeux de langage » et les « règles » permettront de mieux comprendre l'importance de la différence et du sens spécifique qui s'opère dans les textes et d'analyser les liens entre les objets et leur représentation. Ces concepts contribueront aussi à observer les différents rôles que les mêmes mots peuvent jouer dans des contextes d'énonciations distincts, ce qui a pour effet de dépasser le positivisme sémantique sans

interpréter ces mouvements de sens comme des exceptions ou des écarts. Quitter le positivisme sémantique et la mimesis permet de passer d'un idéal de l'adéquation entre mots et choses qui suppose la disparition du référent à une différenciation des deux entités où la pratique d'écriture concrétise des usages particuliers des référents et des mots. Il s'agira donc de démontrer comment Ponge passe d'un mode de représentation idéal basé sur des *a priori* à la production d'objets-textuels qui génèrent leurs propres règles de fonctionnement et dont la signification tient à un contexte particulier d'énonciation et à des usages spécifiques du langage. Tout en établissant un rapport référentiel entre le langage et les choses, la pratique de Ponge s'éloigne du nominalisme, de la relation stricte et identitaire entre mots et choses pour travailler à partir de l'indétermination référentielle qui permet une pratique sémantique plurielle ; dans un contexte spécifique, l'actualisation des significations favorise la différence et la variété.

Dans le deuxième chapitre, l'étude des écrits sur l'art qui laissent place à une observation des rapports entre les arts plastiques et la littérature permettra aussi de prolonger la réflexion sur la posture de Ponge quant à l'idéalisme et de mettre en doute le principe de l'autonomie des pratiques en soulevant les apories d'une pensée de l'ineffabilité de la peinture. Espace de « lecture », les arts visuels fonctionnent surtout par codes et symboles où le sens relève davantage des habitudes langagières que d'une simple présence qui provoque des affects. Malgré le fait que certains propos de Ponge semblent tendre à une valorisation de la séparation des champs, les écrits sur l'art démontrent qu'il est possible de parler de la peinture, de la sculpture et des autres arts de façons variées et qu'il ne s'agit pas d'émettre une vérité ni des propos objectifs. C'est d'ailleurs la peinture qui a permis à Ponge de radicaliser sa poétique du « succès relatif d'expression » et de faire de son écriture une accumulation de matériaux textuels où les répétitions, les sauts et les lignes de fuite contribuent à rompre avec la conception d'une représentation fixe définitive ou parfaite des objets. Si le cubisme et en particulier les œuvres de Braque et Picasso ont influencé Ponge, c'est que les innovations picturales du cubisme analytique et, surtout, du cubisme synthétique ont alimenté ses réflexions sur les implications temporelles et spatiales de l'écriture ainsi que sur les rapports du fond et de la forme. Ceux-ci ne se construisent plus sur le modèle d'un contenant et d'un contenu indépendant ; ils s'articulent plutôt conjointement et impliquent

l'agencement d'une multiplicité de coordonnées et selon une règle de fonctionnement propre à chaque texte. Le sens et le statut des textes ne reposant donc plus sur des modèles établis *a priori*, les règles internes mettent en évidence leur variété et leur différence. Le concept de « specific object » défini par l'artiste américain Donald Judd et qui transgresse les limites imposées par des critères d'identification stricte permettra d'illustrer comment Ponge se défait aussi de ces limites. Loin d'être convenu dans les études de l'œuvre de Ponge, le corpus théorique et esthétique utilisé permet un décentrement du regard critique et surtout la réactivation d'un aspect fondamental de l'œuvre. Bien qu'élémentaire, le rapport entre le langage et les choses chez Ponge suscite encore beaucoup de questions qu'il s'agit de soulever afin d'éviter de tomber dans la stigmatisation et d'assurer à l'œuvre le déploiement de son potentiel significatif.

CHAPITRE I

LE PARTI PRIS DES CHOSES, LE COMPTE TENU DES MOTS, ENCORE

C'est dans le recueil *Méthodes* qu'on retrouve une des assises de l'esthétique de Francis Ponge : « Parti pris des choses égale compte tenu des mots¹ ». Cette équation deviendra un point d'ancrage pour la critique qui se penchera sur les rapports qu'entretiennent le langage et les choses dans la poésie. Néanmoins, les nombreux commentaires qui concernent cette perspective de l'œuvre sont loin d'être unanimes ; le caractère élémentaire du rapport entre mots et choses laisse ouvert un éventail imposant d'interprétations (poétique, philosophique, sémantique, etc.). Ces divergences interprétatives qui, en un sens, sont souhaitables, sont souvent bâties sur des analyses lacunaires, qui exposent souvent soit une surinterprétation des textes, soit l'effacement de ceux-ci derrière un système général. Ces deux attitudes peuvent nous plonger dans un réductionnisme ou dans une théorisation plutôt grossière qui démontrent une difficulté à assumer l'hétérogénéité et les contradictions manifestes des textes de Ponge, et qui portent à les expliquer continuellement par autre chose que ce qu'ils sont : des textes mouvants, qui se tiennent loin de tout absolu et où « toute idée de forme pure [...] sera définitivement souillée² ». Ces contradictions et ce flou se retrouvent à plusieurs niveaux dans son œuvre ; ils concernent la question du genre (poésie ou non) ainsi que les concepts de chose, d'objet, d'idée, d'objectivité, de réalité, de référentialité (pour n'en nommer que quelques-uns) qui se situent tous, à des degrés divers, dans une dynamique de la représentation ; or il semble difficile d'étudier ces aspects de l'œuvre sans considérer leur potentiel d'indétermination.

¹ Francis Ponge, « My Creative Method » in *Oeuvres complètes tome I*, édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p.522. (Désormais : Francis Ponge, « titre » dans *Oc.*, *T.I.*, p.)

² Francis Ponge, « La Loi et les prophètes » in *Oc.*, *T.I.*, p.194.

Pour ce faire, il s'agira d'abord de confronter l'esthétique de Ponge à la critique du *Parti pris des choses* élaborée par Jean-Paul Sartre, qui compare le projet du poète à celui des surréalistes. Or, selon des points de vues opposés sur l'ontologie de l'art, ces écrivains suggèrent des conceptions de l'écriture en particulier et de l'art en général qui sont différentes. À la conception métaphysique et unitaire des surréalistes, s'opposent le matérialisme ainsi que le goût du concret et de la variété de Ponge. Suite à l'établissement de ces divergences, il s'agira de démontrer la posture anti-idéaliste de Ponge. Parce que sa pratique construit la signification sans la sublimer, Ponge se distingue à la fois du système de la clôture textuelle développée par le structuralisme et de la pensée d'Heidegger qui fait de la poésie le lieu d'une révélation. Notre analyse, qui se situera entre « l'objet du texte et le texte-objet », interrogera certains faits poétiques et esthétiques convenus. Afin d'effectuer un retour critique sur les rapports qu'entretiennent mots et choses et surtout pour leur rendre leur potentiel d'indétermination, il sera capital, non de s'interroger sur le statut même de la chose ou de l'objet « qui affecte l'âme comme son complément direct³ », mais plutôt de questionner la pertinence de cette interrogation au sein même de la critique. Chez certains critiques, le manque de précision de ces concepts et la difficulté de créer des catégories semblent suffisants pour discréditer l'importance de l'objet dans le processus d'écriture de Ponge. Pour d'autres, ces définitions sont incontournables afin de mesurer l'implication ontologique d'une poétique selon laquelle le rapport aux choses ou aux objets témoigne d'un investissement existentiel. Contrairement à cette volonté de fonder une notion universelle comme garantie de sens, la reconnaissance de leur caractère flou et indéterminé permet de dépasser le nominalisme et d'admettre une variété de significations qui ne sont pas effectives par l'établissement de théories générales.

Pour traiter cette problématique de la représentation, nous convoquerons les écrits de la deuxième philosophie du langage de Ludwig Wittgenstein ainsi que les analyses de certains de ses commentateurs dont Jean-Pierre Cometti et Christiane Chauviré. Pour eux, la représentation est fondée sur la diversité d'usages du langage ordinaire qui exclut toute vérité

³ Francis Ponge, « L'Objet c'est la poétique », *Oeuvres complètes tome II*, édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p.657. (Dorénavant : Francis Ponge, « titre », dans *Oc.*, T.II, p. »

nécessaire et essentielle et toute tendance nominaliste. Le sens n'est jamais déterminé *a priori*, et ne vaut donc pas pour toutes les occasions d'énonciation ; il n'est valable que dans un contexte spécifique. Pour cerner la poétique de Ponge, quatre concepts fondamentaux développés par Wittgenstein seront convoqués : l'« usage » du langage, les « airs de famille » les « jeux de langage » et leurs « règles »⁴. Cette approche des textes de Ponge sert à les éloigner des implications nominative et ontologique entretenues par certains mythes de la signification qui situent l'art dans une perspective du sens exclusif, de la fascination et de la vérité. À cet égard, il s'agira d'examiner les liens que la perception visuelle et le langage entretiennent afin de délégitimer l'idée d'une perception et d'une représentation essentielle et objective des objets. Le cratylisme, qui veut actualiser une ressemblance parfaite entre mots et choses de même que la distinction proposée par Michel Collot entre la vue et l'aveuglement seront examinés ; ces conceptions de la signification qui impliquent un essentialisme poétique seront mesurées à la diversité des usages de la description du champ visuel qui est le lieu du développement d'une poétique de la transparence. En outre, l'idée du sens exclusif de la métaphore qui est, comme le cratylisme, un procédé auquel on associe souvent un coefficient de vérité sera également observé. Il s'agira ainsi d'apporter une alternative de lecture aux analyses qui reposent souvent sur les mêmes tendances. Les plus connues sont sans doute l'approche phénoménologique et l'approche structuraliste ou textualiste qui, toutes deux, évoquent un souci de l'ontologie et prêtent à la pratique poétique des vertus essentialistes dont Ponge semble s'être rapidement distancié. Un effort particulier sera fait pour tenter de sortir les textes de Ponge de lectures radicales qui le situent du côté réaliste et objectiviste ou encore qui le portent vers l'autonomie du langage poétique. Ces deux lectures présentent toutes deux un versant d'un idéalisme esthétique.

Ponge, Sartre et le surréalisme

Au fil du temps, plusieurs approches de l'œuvre de Ponge ont été proposées ; la relecture de l'article « L'Homme et les choses », que Jean-Paul Sartre a publié en 1947, démontre

⁴ Ces concepts ont été développés entre autres dans les ouvrages *Remarques philosophiques*, *La Grammaire philosophique* et *Les Recherches philosophiques* (Voir la bibliographie pour les notices complètes).

l'incomplétude frappante de cette analyse pourtant fondatrice du *Parti pris des choses*⁵. On peut amender Sartre sur plusieurs points qui servent encore trop souvent la critique pongienne contemporaine. Avec les lunettes interprétatives de la phénoménologie existentialiste et humaniste, le titre du recueil de Ponge annonçait une attitude réductrice et exclusive face à l'homme⁶. Définissant d'emblée l'approche de Ponge comme humaniste (« parler c'est être homme, il parle pour servir l'être humain en parlant⁷ »), Sartre affirme que le travail du poète n'est qu'une tentative de chosification absolue qui se formalise par « une conception matérialiste du langage qui refuse de distinguer l'idée du Verbe⁸ ». Le philosophe constate chez Ponge une volonté de procéder à une pétrification totale, de tendre à la fixité du monde. Sartre s'acharne à démontrer, entre autres avec « Le Gymnaste », que l'entreprise de Ponge en est une de déshumanisation complète : « vouée à l'échec comme toutes les autres de même espèce⁹ ». Jean-Claude Raillon dénonce « le surprenant simplisme de cette répartition dualiste¹⁰ » et montre qu'en imposant comme catégories antithétiques l'homme et les choses, Sartre a tout d'abord esquivé le statut du langage ainsi que le fondement et les moyens de l'approche des choses en plus d'ignorer qu'elles s'inscrivent toutes deux dans une dynamique esthétique et poétique : « [...] Outre l'incroyable ignorance du fonctionnement linguistique [...] ce qui se trouve mis en procès par cette critique n'est d'autre affirmation que celle du matérialisme, assimilé tout entièrement à une naïve rêverie de la réification¹¹ ».

Un autre indice révèle que les préoccupations esthétiques et poétiques de Sartre sont pour le moins défailtantes. Les liens qu'il tisse entre l'approche de Ponge et celle du mouvement surréaliste laissent perplexe. Dans un premier temps, Sartre observe avec justesse leur souci commun d'une « crise du langage » et reconnaît la méfiance de Ponge face aux méthodes surréalistes. Il reproche tout de même à Ponge de tomber, comme eux, dans une révolte conduite par la négativité, qui consiste au simple déplacement aléatoire et

⁵ Sartre analyse aussi le « Mimosa », qui figure dans *La Rage de l'expression*, ainsi que certains poèmes publiés dans le recueil *Proèmes*.

⁶ « On voit, par la triple signification indifférenciée du titre, comment Ponge entend user de l'épaisseur sémantique des mots : prendre le parti des choses contre les hommes [...] », Jean-Paul Sartre. « L'homme et les choses » in *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947, p.254.

⁷ *Ibid.*, p.248.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p.289.

¹⁰ Jean-Claude Raillon. « L'objet et son poème », *Synthèses*, XXV, 294, décembre 1970, p.73.

¹¹ *Ibid.*

métaphorique du sens des termes et de nier toute fonction pratique du langage. Mais lorsqu'on lit les textes de Ponge, y compris ceux des débuts, on s'aperçoit assez rapidement qu'ils n'entretiennent aucun lien frappant avec l'esthétique surréaliste que Ponge condamnait en partie ; c'est en tant que repoussoir que le surréalisme aura contribué au développement de l'esthétique pongienne. Même s'il partage avec les surréalistes les mêmes soucis politiques¹², Ponge s'éloigne radicalement de l'attitude spectaculaire et tapageuse pratiquée par le groupe dont il relativise l'effet en affirmant que les surréalistes « ne faisaient [...] que redire plus faiblement et en groupe, ce que Rimbaud ou Lautréamont avaient fait seul, en face de leur papier blanc et de façon beaucoup plus forte¹³ ». Pour Ponge, c'est par le développement d'une nouvelle rhétorique, loin des représentations anciennes, qu'il sera possible de changer le rapport au monde. Face à la volonté d'abolir les règles du langage et de valoriser l'uniformisation de la confusion comme moyens d'accéder à la surréalité absolue, Ponge est résolu à demeurer dans les limites d'une pragmatique de la langue, afin d'en exploiter la variété. Jean-Marie Gleize explique ce désaccord en ces termes :

C'est que Ponge ne croit pas (puisque Breton utilise le verbe « croire ») à la résolution des contradictions : réel et langage s'opposent, et continueront de s'opposer, de même que rêve et réalité s'opposent, imaginaire et réel, objectif et subjectif, etc. Et c'est à partir de ces contradictions que la production d'un nouvel objet contradictoire, le texte, le poème sera possible¹⁴.

Ce sera en partie pour ces motifs que Ponge ira vers les choses ; par leur représentation, il va à l'encontre de la doctrine surréaliste qui repose sur un éclatement total des repères et une désorganisation des sens qui mène à l'uniformité des représentations. Il propose aussi une alternative constructive au souci métaphysique qui le pousse vers une évidence qui n'avait pas encore été exploitée jusque là :

¹² L'adhésion de Ponge au surréalisme à l'époque du deuxième cadavre et sa signature du manifeste *Le surréalisme au service de la révolution* peuvent sembler être une contradiction, un revirement majeur par rapport à son attitude générale face au mouvement. Cette adhésion ne sera cependant que circonstancielle et dégagee de tout souci esthétique. Ponge se rallie à eux davantage pour contrer le radicalisme du rejet bourgeois du mouvement. À ce sujet, voir Francis Ponge et Philippe Sollers, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, 192 p.

¹³ Francis Ponge et Philippe Sollers, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, 1970, p.67-68.

¹⁴ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988, p.70.

Je condamne donc *a priori* toute métaphysique [...] Le Freudisme, L'Écriture automatique, le Sadisme, etc. ont permis des découvertes. Scruter les objets en permet bien d'autres. Nostalgie de l'Unité, dites-vous... Non : de la variété¹⁵.

Ponge remplace la recherche d'une vérité par un bonheur d'expression et un éloge de l'ordinaire qui se situent à la rencontre des mots et des choses entre lesquels la différence est capitale. Ainsi, quand Sartre compare « L'Huître » à « quelque tableau de Dali où une huître géante, capable de dévorer trois hommes à la fois, serait posée sur la monotonie infinie du sable blanc¹⁶ », il adhère précisément à cette confusion unilatérale que Ponge rejetait. Pour Jean-Marie Gleize, la distinction entre Ponge et Dali est nette. S'il signale leur opposition en citant Dali, : « Systématiser la confusion et continuer au discrédit total du monde de la réalité », il prend par ailleurs le parti de Ponge : « [...] partir de propositions aussi scandaleuses que : le bois c'est du bois et le verre c'est du verre, qu'est-ce qui les distingue ? ici commence un travail qui est celui de l'écriture, avec ces questions rhétoriques, techniques¹⁷ ». Le fossé qui sépare l'approche et le traitement de l'objet par Ponge et par les surréalistes repose sur deux façons différentes de représenter le monde, deux façons de gérer, de concevoir et d'articuler les perceptions des objets et leur conceptualisation, c'est-à-dire deux manières de concevoir le statut du langage, ses différents usages ainsi que ses limites.

Critique de l'ontologie

Dans ses « Réflexions en lisant l' "essai sur l'absurde" » d'Albert Camus¹⁸, Ponge établit d'une façon très claire son refus du souci ontologique, tout en exposant les implications esthétiques et poétiques de ce refus. Acceptant d'emblée et comme une évidence la thèse camusienne qui veut que le monde soit absurde, Ponge se dissocie cependant de la réaction proposée par le philosophe. Face à la quête des explications nécessaires et à la nostalgie de l'absolu, Ponge réfute l'attitude tragique et fonde sa pratique poétique sur des exercices qui concrétisent des « succès relatifs d'expression », avouant du même coup son refus de se taire malgré « l'infidélité des moyens d'expression ». Son parti

¹⁵ Francis Ponge, « Pages bis, VII » dans *Oc., T.I*, p.216-217. .

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p.280.

¹⁷ Jean-Marie Gleize, *op.cit.*, p.72.

¹⁸ Francis Ponge, « Pages bis » dans *Oc., T.I*, p.206.

pris des choses prend donc en considération l'évidence de la réalité, dont on peut parler sans l'expliquer :

Oui, le parti pris naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde et de l'infidélité des moyens d'expression. Mais en même temps il résout le tragique de cette situation. Il dénoue cette situation. Ce qu'on ne peut dire de Lautréamont, ni de Rimbaud, ni du Mallarmé d'Igitur, ni de Valéry. Il y a dans le Parti pris une déprise, une désaffectation à l'égard du casse-tête métaphysique... Par *création HEUREUSE du métalogue*¹⁹.

Ce parti pris des choses qui se développe sous la forme d'une préoccupation pour « l'évidence concrète », « l'épaisseur des mots », et « la rage froide de l'expression » s'oppose du même coup à un discours sur la poésie et l'art qui, à l'instar d'un certain discours philosophique, est sous-tendu par des paradigmes idéalistes. Le philosophe Jean-Pierre Cometti explique cette situation en ces termes : « L'art, comme la métaphysique, est encombré de doubles qui exercent leurs attraits sur les esprits, à l'image des entités dont les nominalistes ont légitimement entrepris de limiter l'empire sur la pensée²⁰ ». Or, la notion de double consiste en une tendance à sublimer le sens d'un acte – ici artistique-, c'est-à-dire à lui donner le pouvoir de révéler un sens essentiel. C'est donc penser que la « réalité » immanente et évidente ne serait que le truchement d'une vérité cachée que l'art aurait le pouvoir de mettre au jour. Si le langage est victime de cette représentation, il en est également le moteur. Victime, car il subit un dédoublement dans ses fonctions, et moteur, car c'est avec lui que sont entretenus ces « mythes de la signification » que critique W.V.

Quine :

Que les mots et les phrases dont on se sert, au sens courant « d'avoir un sens », aient un sens, je n'en disconviens pas. [...] Ce contre quoi je m'insurge plus particulièrement, c'est l'idée d'une identité ou d'une communauté de sens sous le signe, ou d'une théorie de la signification qui en ferait une sorte d'abstraction supra linguistique, dont les formes du langage seraient le pendant ou l'expression. En somme c'est à la signification en tant qu'idée que j'en ai²¹.

¹⁹ Francis Ponge, « Pages bis VII », *op. cit.*, p.215.

²⁰ Jean-Pierre Cometti, *Art, modes d'emploi. Esquisse d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La lettre volée, collection essais, 2000, p.17.

²¹ W.V.Quine, « Le mythe de la signification », *La Philosophie analytique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Cahiers du Royaumont », 1962, p.139.

Étant donné que la poésie emploie le langage comme moyen d'expression prédominant, on lui a souvent prêté des facultés particulièrement transcendantes. D'une part, on a dissocié le langage poétique et le langage ordinaire -en plus de le consacrer comme modèle des autres arts (Horace)- et d'autre part, on a annihilé tout lien référentiel entre le langage et le monde, sous prétexte de tendre à une « pure présence ». Par certaines manœuvres langagières, l'établissement de cette poéticité autotélique provoque une accentuation de la superstition du dédoublement du sens, et l'établissement d'une spécificité de la pratique poétique qu'on isole des autres formes de discours, et plus radicalement, du monde. Par la formation d'une clôture théorique, cette tendance à la littérarité veut isoler certains faits sémantiques et les faire passer pour un langage autre, en lui refusant toute valeur représentative du monde. Pour Jean-Pierre Cometti,

[c]'est là l'objet d'une illusion que l'on pourrait dire textuelle, illusion qui commence par débarrasser les œuvres littéraires de tout ce qui pourrait ressembler, de près ou de loin, à un enracinement dans le monde, dans une forme de vie, et qui en chasse le sujet afin d'y voir l'expression de structures dont les seules lois intrinsèques apportent la garantie d'effets de sens. [...] l'œuvre d'art place le réel entre parenthèses, à la faveur d'une époque caractéristique. La parole essentielle, c'est-à-dire poétique est l'essence du langage [...] ²².

C'est souvent ainsi qu'on a parlé des textes de Francis Ponge. Fidèle à ce mode de pensée, le critique Alain Romestaing²³ décrit le travail du poète comme une avancée linéaire qui conduit d'un effort pour « saisir la réalité dans toutes ses dimensions », où « la poésie devient essentiellement une quête du réel », à une pleine considération de la parole qui devient « l'objectif essentiel », où « l'effacement de la chose devient consommé ». Romestaing porte cette évolution à un point téléologique, c'est-à-dire où les « textes tendent à l'absolu, et échappent en fin de compte à leur statut d'objet ». Le texte devient ainsi « conscient de lui-même » et « accède au statut de sujet ! ». Ce type de discours est fidèle à la lignée qui mène de la phénoménologie inspirée, influencée par Martin Heidegger, à la pensée de Jacques Derrida. Pour Heidegger, la poésie est « la nomination qui est fondatrice de l'être et de l'essence de toutes choses²⁴ » ; il fait du regard et du langage les moyens exclusifs et

²²Jean-Pierre Cometti, *Littérature, langage et référence*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers d'épistémologie », 1991, p.7.

²³Alain Romestaing, « L'objet chez Francis Ponge. Du parti pris des choses à l'objeu », *Modernité 9, Écriture de l'Objet*, textes réunis et présentés par Roger Navarri, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

²⁴Henri Meschonnic, *Pour la poétique V. Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1978, p.73.

purs pour révéler l'essence des choses et du monde. Du côté de Derrida, le texte est ségrégué du monde par l'imposition d'une clôture théorique faisant de la textualité la seule valeur de vérité. Heidegger et Derrida définissent donc le langage comme fondement ontologique car ils ont « la conviction que le langage ne renvoie pas à autre chose qu'à du langage, mais avec l'idée que puisque rien ne le "fonde", il lui appartient de prendre la place d'un fondement²⁵ ». Ils lui attribuent donc des vertus révélatrices et soutiennent qu'il n'entretient aucune relation référentielle avec le monde ; on aura du même coup esthétisé le langage, rendant caduques ses fonctions instrumentales et communicatives et associant la poésie à la parole authentique. En voulant redonner une portée majeure au langage, ces approches n'ont fait que l'uniformiser tout en l'isolant et en le plaçant en duel avec le monde.

Cette opposition entre Ponge et Sartre, les surréalistes, Camus, Heidegger et Derrida nous conduit inévitablement à des implications ontologiques de l'art qui sont divergentes. Tandis que le deuxième groupe s'en remet à une valeur de vérité plus essentielle, Ponge critique sévèrement cette tendance à « l'idéologie patheuse » et à l'imposition de la nécessité somme toute réductrice d'expliquer le monde : « De quoi s'agit-il pour l'homme? De vivre, de continuer à vivre, et de vivre heureux. L'une des conditions est de se débarrasser du souci ontologique [...] Il n'est pas tragique pour moi de ne pas pouvoir expliquer (ou comprendre) le monde²⁶ ». À ce sujet, Jean-Marie Gleize propose d'ancrer la poétique de Ponge dans une perspective résolument anti-idéaliste tournée vers un matérialisme basé sur la différenciation du langage et du monde qui empêche tout vertige du sens créé par la confusion des préoccupations épistémologiques et mystiques. C'est en le situant historiquement -et en rappelant du même coup que Ponge lui-même aimait établir sa propre filiation- qu'il détermine la position de Ponge. L'admiration de ce dernier pour Lucrèce, Malherbe, Lafontaine, Mallarmé et son dégoût pour les poètes de la Pléiade, les romantiques, les symbolistes, Char et Michaux sont radicalement séparés par des rapports ambigus à Rimbaud et Apollinaire. Pour Gleize, le renforcement de cette position se fait à travers l'éloge de Denis Roche dont la pratique, qui se fait « contre le dieu unique, la Vérité

²⁵ Jean-Pierre Cometti, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, op. cit., p.61.

²⁶ Francis Ponge, « Pages bis VII », op. cit., p.216.

une, la transcendance », est plutôt axée vers « la variété, la pluralité, la relativité²⁷ » en plus d'affirmer, sans réserve, une rhétorique de la matérialité qui démontre, dans l'acte même de l'écriture, tous les retournements de la signification ; Ponge s'éloigne comme Roche, de tout dogmatisme.

La chose, l'objet, l'objet, la chose...

S'il est nécessaire, pour Ponge, de développer une nouvelle rhétorique non-dogmatique et axée sur la variété du monde, il convient de s'interroger sur la pertinence de définir et de cerner clairement ce qu'il entend par les concepts d'« objet » et de « chose ». La signification des textes est-elle réduite par un manque de souplesse ou, au contraire, est-elle amplifiée par une exigence de netteté et de catégorisation des concepts? Ponge est-il soumis à une dénotation faite a priori ou, au contraire, le lecteur doit-il considérer comme tel ce qu'il propose en tant que « chose » et « objet » ? Cette problématique est au cœur de la critique pongienne. Émettant de fortes réserves quant au cliché qui fait de Ponge « le poète des objets », Bernard Beugnot questionne la possibilité même de l'existence d'une poétique de l'objet et cherche par le fait même à savoir s'il existe une notion universelle de l'objet :

Y a-t-il une poétique de l'objet qui tient de l'objet lui-même, ses spécificités par-delà les singularités d'époques ou de tempérament. Sinon, pourquoi l'objet émerge-t-il en poésie²⁸ ?

C'est en cherchant une éventuelle compatibilité entre la poétique classique de l'objet et celle de Ponge que Beugnot soulève cette question. Par le biais d'une démonstration qui a recours à divers champs, notamment à la poétique, aux arts visuels et au discours sur les arts, Beugnot propose une étude qui différencie ces deux pratiques poétiques en insistant entre autres sur leurs aspects rhétoriques. Tandis que la poétique classique se sert d'une rhétorique reposant sur des règles strictes, Ponge fonde une « rhétorique par objet » ; les formes innovatrices et les règles arbitraires sont donc rendues légitimes par l'objet-textuel. Beugnot

²⁷ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1992, p.180.

insiste par ailleurs sur l'inadéquation de ces deux poétiques qui tient à la différence qui caractérise leurs rapports avec l'objet. Pour la poésie classique, l'objet s'incarne dans un symbolisme unilatéral et convenu ; il détient un pouvoir transcendant qui se manifeste entre autres par un « vide sensoriel²⁹ ». Chez Ponge, les fondements matérialistes de sa poétique font de l'objet le

lieu d'une symbolisation, d'une appréhension du monde et d'expression d'une poétique « chemin qui mène des sensations, des émotions et des états du corps éprouvés dans certaines expériences fortes à la création de représentations qui, à la fois témoignent de ces états, permettent de les rappeler et entrent dans une dynamique relationnelle »³⁰.

Ainsi, Bernard Beugnot se dissocie des conceptions riffaterriennes de la littérarité et de l'intertextualité selon lesquelles il y aurait un « semblable fonctionnement du texte, que seuls différencieraient les codes culturels et les sociolectes³¹ ». Mais c'est avec une certaine ambiguïté que Beugnot contre l'idée d'une spécificité et d'une universalité de la poétique de l'objet. En effet, il tente de mettre en question l'appellation « Ponge poète des objets » par ce qui semble être un effacement de l'objet comme référent au profit de l'expression : « ce n'est pas l'objet qui en réalité importe, mais la manière de le saisir et plus encore ce qui à travers lui cherche ou parvient à s'exprimer³² ». Certes, il ne faut pas réduire la poétique de Ponge au seul face-à-face avec l'objet, mais il ne faut pas non plus discréditer son importance qui s'inscrit avant tout dans les divers usages qui en sont faits. Comme le souligne Jean-Pierre Bobillot, c'est « moins les rapports entre les choses que, sans doute, entre les différents usages d'une chose. Usage précisons-le encore, linguistiques [...] Il y va bel et bien d'une pragmatique³³ ». Cette pragmatique permet, par sa valeur concrète, d'affirmer la différenciation du texte-objet pongien et sa singularité: « Et si elle [chose] n'est que mon

²⁸ Bernard Beugnot, « L'objet médiateur », François Rouget et John Cameron Stout, *Poétiques de l'objet*, Paris, Champion, 2001, p.218. (Dorénavant Bernard Beugnot, « L'objet médiateur », p.)

²⁹ Bernard Beugnot, « L'objet médiateur », *op. cit.*, p.221.

³⁰ *Ibid.*, p.228.

³¹ *Ibid.*, p.220.

³² *Ibid.*, p.226

³³ Jean-Pierre Bobillot, « Notes pour un Ponge ou D'un s/ça/voir qui ne serait pas de m/êtrise », *Action poétique*, 153-154, 1999, p.20-27.

prétexte, ma raison d'être, s'il faut donc que j'existe, à partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos. Quelle création? Le texte³⁴. »

Il ne s'agit donc pas de polariser le processus d'écriture, c'est-à-dire de choisir entre l'objet et les manières de le traiter ; en tentant de sauver l'écriture de Ponge de toute tentative réductrice face au statut de l'objet, la conclusion proposée par Beugnot demeure malgré elle sous le joug d'une spécificité poétique. La question soulevée par le critique³⁵ suggère une fausse problématique qui est basée sur un raccourci analytique et méthodologique. En effet, peut-on opérer une remise en question de l'émergence de l'objet en poésie si la spécificité d'une poétique de l'objet n'est pas reconnue ? Ainsi, Beugnot délégitime la poétique de l'objet quand son universalisme, voire son essence, ne sont pas observables. On ne peut, au terme d'une étude comparative, proposer l'inexistence du facteur qui relie les deux éléments comparés par une simple invalidation des manières de fonctionner. En fait, Beugnot n'a pas su considérer les différents usages possibles de l'« objet » pongien et l'a disqualifié à cause de son indétermination.

La réticence de Beugnot envers l'indétermination des concept d'« objet » et de « choses » s'explique par sa tentative de démontrer l'aporie de la considération d'une poétique de l'objet chez Ponge ; il procède donc à la vérification des correspondances entre les significations des concepts de « chose » et d'« objet » qu'il tire d'un dictionnaire et celles proposées par Ponge. Les usages signalés par le poète débordent évidemment celles proposées par « le vieux vocabulaire technique et critique de la philosophie » d'André Lalande convoqué par Beugnot. Il est vrai que le mélange d'événements, de personnes et d'artefacts crée un certain niveau de difficulté quant à une catégorisation dont la pertinence semble douteuse. Par ailleurs, l'absence de définitions strictes est-elle suffisante pour disqualifier l'emploi de l'objet ou de la chose pour parler d'une poétique? C'est d'une manière semblable, mais en s'appuyant sur la définition philosophique de la « chose » et en la distinguant de celle de l'« objet », que Christiane Vollaire a voulu expliquer l'équation « parti pris des choses = compte tenu des mots » et a tenté de cerner l'entreprise

³⁴ Francis Ponge, « My Creative method » dans *Oc., T.1*, p.517.

« encyclopédique » de Ponge. La catégorisation de l'auteure place l'œuvre de Ponge sous le signe de l'absolu et de la normalisation qui ne peuvent témoigner des différences :

[...] Il faut revenir à la définition philosophique de la « chose », pour comprendre le sens d'une telle ambition. La chose est ce qui existe en soi, dans l'absolu, indépendamment de tout regard humain, indépendamment de toute figuration, de toute représentation, indépendamment de toute perspective du regard. En cela, elle s'oppose à l'objet qui ne se définit que relativement à l'activité d'un sujet, qu'elle soit perceptive ou productrice³⁶.

Annick Fritz-Smedt, qui consulte elle aussi les définitions proposées par le Petit Robert, admet qu'il vaut mieux s'en tenir aux termes dans leur acception la plus large : elle semble reconnaître ainsi l'aporie de la rectitude et de la normalisation langagières. Plus radical encore, Henri Meschonnic affirme que « la pensée de la définition, par son primat nécessaire du même et de l'identique, est une pensée du refoulement de l'altérité, et de la contradiction. Refus-rejet de l'autre, et du spécifique³⁷ ». S'il faut se méfier de l'aspect normatif d'une définition, il reste que, dans *Méthodes*, Ponge est préoccupé par le besoin de s'appuyer sur de « solides définitions³⁸ ». Il remet cependant en question leur positivité et propose ses propres « définitions-descriptions » :

Il m'a toujours semblé souhaitable que l'on s'entende [...] sur quelques solides définitions. Peut-être était-il naturel qu'en de telles dispositions (dégoût des idées, goût des définitions) je me consacre au recensement et à la définition d'abord des objets du monde extérieur [...] Et pourquoi m'objectera-t-on, recommencer ce qui a été fait à plusieurs reprises, et bien établi dans les dictionnaires et encyclopédies [...] Pourquoi et comment se fait-il qu'il existe plusieurs dictionnaires et encyclopédies en la même langue dans le même temps, et que leur définitions des mêmes objets ne soient pas identiques? Surtout, comment se fait-il qu'il semble s'y agir plutôt de la définition des mots que de la définition des choses? [...] D'où vient cette différence, cette marge inconcevable entre la définition d'un mot et la description de la chose que ce mot désigne³⁹.

³⁶ Christiane Vollaire, « La Matière des choses », *Objet : Ponge*, textes réunis et présentés par Gérard Farasse, Paris, L'improviste, 2004, p.84.

³⁷ Henri Meschonnic, *op. cit.*, 1978, p.10.

³⁸ Francis Ponge, « My Creative Method », *op. cit.*, p.516.

³⁹ *Ibid.*

Il vaut sans doute la peine de rappeler que cette réflexion fait immédiatement suite aux commentaires de Ponge sur les idées et les systèmes philosophiques dont la valeur de vérité lui semble très fragile. Face à cette systématisation, il propose plutôt la variété des énonciations qui trouvent leur valeur dans leur concrétisation même : « Le ton de la conviction (et même de la sincérité) s'adopte, me semble-t-il, autant pour se convaincre soi-même que pour convaincre l'interlocuteur, et plus encore peut-être pour remplacer la vérité absente des propositions émises. Voilà ce que je sens très fort⁴⁰ ». Si Ponge se méfie du sens fixé unilatéralement, il semblerait plus légitime d'accepter d'emblée ce qu'il propose en tant que « chose » ou « objet » que d'adhérer aux définitions rigides des dictionnaires. Davantage que la formalisation, c'est le caractère flou et mouvant de ces notions qui constitue un indice de lecture de la poétique pongienne, fondée sur la variété du langage et des choses. Or, contrairement à Michel Collot qui tente de donner une plus-value de sens en distinguant « chose » et « objet⁴¹ », il vaudrait mieux approcher l'œuvre de Ponge par ce que Jean-Pierre Cometti appelle une entreprise de « dé-définition » et de « dés-essentialisation⁴² » et la considérer dans les usages spécifiques qu'elle fait d'objets aussi disparates que possible : « Mais la table, j'y pose aussi le coude (gauche) et y étale tout un attirail cendrier tabac crayons autres⁴³ ». En ce sens, la poétique de Ponge, qui n'est pas une fixation positive des termes, se situe plutôt dans une pragmatique dynamique de la langue où « les explications courantes que nous donnons de nos termes ne consistent pas à réciter une définition de dictionnaire ou à faire une analyse logique, mais à donner des exemples concrets et variables⁴⁴ ».

⁴⁰ *Ibid.*, p.515.

⁴¹ Michel Collot, « Le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle », *Europe*, 755, mars 1992, p.39-45. L'auteur renvoi « objet » et « chose » à deux façon de voir.

⁴² Jean-Pierre Cometti, *L'art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999.

⁴³ Francis Ponge, « La Table » dans *Oc.*, T.II, p.921.

Usages, airs de famille, jeux de langage et significations spécifiques

S'il est difficile de circonscrire les concepts d'« objet » et de « chose », il s'avère aussi vain de cerner objectivement les objets que Francis Ponge utilise et encore plus d'interpréter son travail comme une recherche de l'essence de ceux-ci. Dans *La table*, Ponge écrit : « [...] ce n'est pas/ni un dieu ni un universau. C'est une table⁴⁵ ». L'abolition des classifications pré-établies aura toujours été pour Ponge un motif de sa pratique d'écriture. La « rénovation » du monde des objets et du langage se méfie des ensembles basés sur la ressemblance et la fixité des significations qui définissent une tendance à la généralisation et qui considèrent la différence comme une négation. Ceci constitue pour Ponge une impossibilité de penser le champ poétique et, plus largement, l'appréhension du monde dans toute sa variété. Chaque objet étudié par Ponge est individué et flexible ; son nom ne lui confère aucune caractéristique nécessaire ou essentielle⁴⁶. Or cette remarque de Ludwig Wittgenstein suggère précisément qu'il existe une multiplicité de liens unissant le langage et les objets :

On croit qu'apprendre le langage consiste à dénommer des objets. À savoir : des hommes, des formes, des couleurs, des douleurs, des humeurs, des nombres, etc. Redisons-le : dénommer est analogue à attacher une étiquette à une chose. On peut dire que c'est une préparation à l'emploi d'un mot. Mais une préparation en vue de quoi? [...] Comme si par l'acte de dénomination était déjà donné ce que nous faisons plus tard. Comme si « parler des choses » n'avait qu'un seul sens. Alors même qu'avec nos phrases, nous faisons les choses les plus diverses⁴⁷.

S'éloignant d'une approche nominaliste, Ponge évoque sans cesse, dans sa vaste cosmogonie, l'« objet » et la « chose » sans jamais leur donner de propriétés fixes. Pour s'assurer de la pertinence de ces notions sans les définir, il suffit de s'en remettre à l'usage que Ponge en fait dans ses textes. Voici ce que Wittgenstein entend par « usage » :

⁴⁴ Christiane Chauvirée, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein*, 2003, p.98.

⁴⁵ Francis Ponge, « La Table » dans *Oc.*, T.II, p.926.

⁴⁶ Ici, on pourrait objecter que Ponge a recours au cratylisme qui se base sur un mimétisme essentiel et naturel entre mots et choses. L'étude de cet aspect est menée plus loin et tente de démontrer que chez Ponge, le cratylisme ou le mimologisme (Gérard Genette) est plutôt basé sur des ressemblances arbitraires et prend son sens seulement dans un contexte spécifique d'énonciation.

⁴⁷ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, p.41.

[...] les règles de notre langage [...] fixent le sens de nos expressions, sans référer à une instance plus fondamentale ou plus primitive qu'elles, ce qui revient à reconnaître le caractère à la fois arbitraire, contingent et cependant naturel au regard de notre forme de vie, on doit alors également admettre plusieurs types d'usages⁴⁸.

La notion d'« usage » est définie d'une façon plus pragmatique par Wittgenstein: « Pense aux outils qui se trouvent dans une boîte à outils : marteau, tenailles, scie, tournevis, mètre, pot de colle, colle, pointe et vis. – Les fonctions de ces objets diffèrent tout comme les fonctions des mots [...]»⁴⁹.

Chaque usage de chaque outil (ou de chaque mot) est spécifique et ne possède qu'un sens précis mais momentané lié à son contexte d'utilisation. Autrement dit, on ne peut donner un sens universel à un mot qui fonctionnerait de la même manière dans toutes les situations. À cet égard, Ponge est « partisan [...] d'une technique par poème qui déterminerait son objet⁵⁰ ». Jean-Pierre Cometti suggère un rapprochement entre cette exigence de pratiquer « une rhétorique par poème » et la proposition de Wittgenstein qui établit des liens de significations entre les objets et les concepts par ce qu'il appelle les « airs de famille »⁵¹. Contre le dogme de la désignation stricte selon laquelle un objet est muni de caractères essentiels pour qu'on lui assigne un concept, le modèle des « airs de famille » met de l'avant l'aspect pluraliste du langage en admettant la possibilité d'une multitude de points communs entre divers objets, et en axant les significations non sur le sens préétabli d'un mot, mais plutôt sur les différents usages que l'on en fait :

Ce que le nom abstrait indique est bien une affinité entre des objets, mais cette affinité ne consiste pas nécessairement en ce qu'ils aient en commun une propriété ou une partie constitutive. Il se peut qu'elle relie les membres comme les maillons d'une chaîne, de sorte qu'un membre est apparenté à l'autre à travers des membres intermédiaires ; et il se peut également que deux membres immédiatement voisins aient en commun certains

⁴⁸ Jean-Pierre Cometti, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, *op.cit.*, 74.

⁴⁹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, p.32.

⁵⁰ Henri Meschonnic fait remarquer la part métaphorique de la pragmatique de Wittgenstein. Celle-ci pourrait être rapprochée de celle de Ponge.

⁵¹ Jean-Pierre Cometti, *Pour une poétique des jeux de langage*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers d'épistémologie », 1991, p.24.

traits, ou soient semblables l'un à l'autre, tandis que des membres plus lointains n'aient plus rien en commun et appartiennent toutefois à la même famille⁵².

Ce modèle permet de contrer l'exigence des généralités, les ensembles stricts ainsi que l'utilisation « correcte » et puriste d'un mot. La souplesse et la variation des liens qu'offre le modèle des « airs de famille » fait reposer les critères du sens non plus sur les paradigmes d'identification stricte et générale entre un mot et un objet mais plutôt sur les caractères fluctuants et flous des concepts dont le sens est activé par le contexte d'énonciation. La relativité des ressemblances vient donc délégitimer toute tendance au lieu commun et réhabilite le cas spécifique et singulier des habitudes langagières et représentatives. Ainsi, ce que Ponge désigne par le terme « objet » ne renvoie pas nécessairement à ce qu'un brocanteur entend par « objet ». Sans doute est-il possible d'établir des ressemblances mais l'intérêt va plutôt vers la différence : « les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut à travers les analogies saisir la qualité différentielle⁵³ ». Wittgenstein rappelle d'ailleurs qu' « un mot a le sens que quelqu'un lui a donné⁵⁴ ». Cependant, la signification d'un mot n'est ni privée ni subjective ; un mot est une entité sociale qui change de signification par son usage et par sa pratique spécifique, dans un contexte d'énonciation donné, mais dont le sens demeure accessible à tous⁵⁵. Si tous les locuteurs possèdent une représentation mentale générale d'un objet, il ne s'agit pas là d'une idéalité. Il importe donc de ne pas confondre « le sens d'un nom et le porteur d'un nom⁵⁶ ». Le porteur d'un nom, c'est-à-dire son « étiquette », n'est pas garant de sens, car celui-ci n'est actualisé que dans une pratique énonciative spécifique qui sort des généralités : « Vous avez une idée profonde de la serviette éponge, tout le monde en a une. Cela veut dire quelque chose pour chacun, mais jamais personne n'a eu l'idée que c'était cela la poésie [...] Il s'agit de sortir cela, sans vergogne. C'est cela la vérité, c'est cela qui sort du manège⁵⁷ ».

⁵² Ludwig Wittgenstein cité par Diego Marconi, *La philosophie du langage au Xxe siècle*, 1997, en ligne, <http://www.lyber-eclat.net/lyber/marconi/21.html>, consulté le 20 septembre 2006.

⁵³ Francis Ponge, « My Creative Method », *op. cit.*, p.536.

⁵⁴ Christiane Chauviré, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein*, *op. cit.*, p.92.

⁵⁵ Wittgenstein a sévèrement critiqué les notions de « sens privé » et de « mythe de l'intériorité » pour lui substituer une pratique sociale du sens fondé sur l'extériorité. Voir Jacques Bouveresse, *Le mythe de l'intériorité*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

⁵⁶ Christiane Chauviré, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein*, *op.cit.*, p.61.

⁵⁷ Francis Ponge, « Tentative orale » dans *Oc., T.I*, p.665.

Si la pratique de Francis Ponge s'effectue contre les lieux communs, c'est que le poète ne présuppose « aucun sentiment d'une hiérarchie des choses à dire » ; et qu'il a en outre la conviction que « nous avons tout à dire... et nous ne pouvons rien dire ; voilà pourquoi nous recommençons chaque jour à propos de sujets très variés et selon le plus grand nombre de procédés imaginables⁵⁸ ». Son travail se déploie davantage comme une « pratique d'écriture » que comme une poétique qui reposerait sur une théorie générale. L'exigence d'une « technique par poème⁵⁹ » fait des textes de Ponge une multitude d'exemples d'utilisation singulière des objets et des mots qui sont certes comparables mais non pas identiques. C'est ce que Christiane Chauviré, en renvoyant à Wittgenstein, nomme la « capacité », c'est-à-dire une façon d'articuler les règles qui régissent le langage d'une multitude de façons afin de proposer des cas à chaque fois particuliers ou des « rhétoriques » propres à chaque objet. Cette capacité

n'a rien d'une disposition mentale qui actualiserait nos performances, parce qu'elle les contiendrait ou déterminerait toutes à l'avance [...] la capacité s'exerce dans la pratique, où se déploie la maîtrise de techniques acquises par apprentissage. Elle est en relation interne, et non causale avec les performances⁶⁰.

On pourrait ici objecter que Ponge a tenté, à de nombreuses reprises, de théoriser sa pratique, entre autres dans *Méthodes et Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*. Mais la composition bigarrée de ces livres nous permet plutôt d'y voir des exercices théoriques où rien n'est fixé une fois pour toutes. Il devient par ailleurs difficile et sans doute inutile de distinguer textes théoriques et textes poétiques, car les deux se croisent constamment et forment le caractère singulier de l'œuvre de Ponge :

Méthodes n'est qu'un ensemble disparate, sans cohérence formelle, ni unité de conception puisque y voisinent, composés entre 1924 et 1957, des notes de voyages, des conférences, des entretiens, des textes descriptifs [...] Mais cette litanie de réflexions, de remarques et de préceptes, dont *Méthodes* ne rassemble d'ailleurs qu'une partie, ne se constitue nulle part en un art poétique prescriptif ; Ponge n'édicte de règles et n'émet d'injonctions qu'à sa propre adresse, façon d'encadrer l'œuvre, d'en accuser le mouvement inspireur⁶¹.

⁵⁸ Francis Ponge, « Le Monde muet est notre seule patrie » dans *Oc.*, T.I, p.631.

⁵⁹ Francis Ponge, « Le Carnet du bois de Pins » dans *Oc.*, T.I, p.410.

⁶⁰ Christiane Chauviré, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein, op. cit.*, p.52.

⁶¹ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, 1999, p.32.

En plus d'émettre une réserve sur le caractère distinct des pratiques théoriques de Ponge, cette remarque de Bernard Beugnot vient mettre en doute la validité de l'appareil méta-langagier ou méta-textuel convoqué à propos de Ponge. Postuler l'existence des ces appareils serait admettre le dédoublement du texte pongien en une part poétique et en une autre théorique, compromettant ainsi la singularité de l'objet textuel par une réduction à des genres préétablis. Ce serait aussi admettre le mythe de la particularité du langage poétique et de son explication dans un langage plus « commun ». Si « toute tentative d'explication du monde tend à décourager l'homme, à l'incliner à la résignation⁶² », il est logique qu'il soit tout aussi problématique de supposer une explication du langage par le langage, car « une représentation ne peut figurer son propre mode de représentation, sous peine de régression à l'infini⁶³ ». À cet égard, Ponge se méfie autant d'un langage qui serait unilatéralement signifiant que des poètes et écrivains qui « jusqu'à présent [...] ont presque tous tenu à dire quelque chose » et qui « ont tous considéré les mots comme des signes, en dehors des idées, mais n'ayant aucune autre valeur à part celle qu'ils tenaient de leur signification⁶⁴ ». Pour Ponge, le langage constitue aussi un objet à propos duquel il est possible de parler d'une façon relative, sans toutefois avoir à l'expliquer. Or, il considère le langage autant dans sa matérialité puisqu'il l'associe à « un pion ou une figure, une personne à trois dimensions⁶⁵ », que dans ses implications sémantiques. En plus d'écrire avec les mots, il écrit à propos d'eux, en faisant des objets et multipliant ainsi leurs usages :

Le mot OISEAU : il contient toutes les voyelles [...] à la place de l's, comme seule consonne, j'aurais préféré l'L de l'aile : OÏLEAU, ou le V du bréchet, le V des ailes déployées, le V d'avis : OIVEAU [...] Leur déploiement nécessite leur déplacement en l'air, et réciproquement. C'est alors que s'aperçoit l'envergure dont ils sont capables [...] à peine a-t-on le temps de revenir de sa surprise que les voilà reposés, recomposés (recomposés dans la forme simple, plus simple, de leur repos). Il y a d'ailleurs une perfection de formes dans l'oiseau replié (comme un canif à plusieurs lames et outils) qui contribue à prolonger notre surprise⁶⁶.

⁶² Francis Ponge, « Page bis, VII », *op. cit.*, p.216.

⁶³ D. Pears, *La pensée-Wittgenstein*, Paris, Aubier, p.18-19.

⁶⁴ Francis Ponge, « Hors des significations » dans *Oc.*, T.II, p.1004.

⁶⁵ Francis Ponge, « My Creative Method » *op. cit.*, p.531.

⁶⁶ Francis Ponge, « Notes prises pour un oiseau » dans *Oc.*, T.I, p.346.

Par ce travail sur le mot *oiseau* et par l'accent mis sur la multiplicité formelle qui qualifie autant le volatile que le texte, Ponge démontre que la signification n'est pas extra-langagière, qu'elle n'est pas un but à atteindre mais qu'elle est plutôt à construire en référence à un autre objet du monde extérieur. Réfutant l'idée d'une quête de l'essence de l'objet mise en œuvre par la relativité des concepts proposés, Ponge opère alors un déplacement de la signification qui consiste à passer du dévoilement métaphorique vers une pratique spécifique où les usages des mots donneront un sens différentiel au texte. Le concept de « jeux de langage » développé par Wittgenstein permet d'illustrer les différentes possibilités d'articulation des mots selon la multiplicité de leurs usages et la variété des contextes d'énonciation ; selon le modèle des « airs de famille », ces « langages complets en eux-mêmes [...] »⁶⁷ sont comparables. Les jeux de langage reposent sur des règles arbitraires qui sont en connexion interne (comme la rhétorique au sens où l'entend Ponge) avec l'usage des mots. Cette connexion interne implique, d'une part, que la règle n'est pas quelque chose à appliquer et, d'autre part, qu'il est impossible de connaître et de contenir à l'avance tous les usages d'un mot ; la règle et l'usage deviennent effectifs au moment même de l'énonciation, c'est-à-dire dans la concrétisation de la pratique et ce, d'une façon spécifique.

Si le « sens autre » (extra-linguistique) est discrédité, cela ne veut pas dire qu'il soit impossible d'expliquer un texte mais bien que cette explication n'est ni de nature révélatrice, ni absolue et qu'elle ne concerne que le fonctionnement interne de ce « jeu de langage » précis. Comme le suggère Wittgenstein, « La signification du mot est ce qu'explique l'explication de la signification⁶⁸ ». Autrement dit, cette explication est une pratique basée sur la description de faits et la formulation d'exemples concrets, plus qu'elle ne tente de fixer un sens « profond ». Jean-Marie Gleize s'appuie sur les textes de « L'huître » et des *Sapates*⁶⁹ pour développer ce point de vue :

Le modèle du sapate est trompeur. Il peut nous laisser croire que pour Francis Ponge le poème est une enveloppe, un "sachet" qui contient, détient, retient quelque chose de caché, un secret ou un sacré. Le Sens serait au fond du poème comme la perle au fond de l'huître [...] il faut convenir que la perle ici n'est pas une bonne métaphore du sens :

⁶⁷ Christiane Chauviré, Ludwig Wittgenstein, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1989, p.142.

⁶⁸ Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, p.213.

⁶⁹ Jean-Marie Gleize utilise la définition du sapate proposée par le Littré : « Présent considérable donné sous la forme d'un autre qui l'est beaucoup moins, un citron par exemple, et il y a dedans un diamant. »

précisément elle ne signifie rien, elle est ce qui est, ce qui résiste, ce qui reste, et non ce qui veut dire⁷⁰.

Or, la description littérale du texte est un exercice dont Ponge a l'habitude⁷¹. Un commentaire permet d'illustrer la relation interne de la signification ; au critique Bruce Morrisette qui, à la suite de Robbe-Grillet, accuse Ponge de pratiquer l'anthropomorphisme parce qu'il avait qualifié l'huître de « monde opiniâtrement clos », Ponge réplique ceci :

[...] j'ai bien expliqué que si j'avais mis « opiniâtre » c'était à cause de l'accent circonflexe et du -tre [...] le fait que par ailleurs, l'huître est difficile à ouvrir, il me paraît difficile de l'exprimer autrement qu'en prononçant le mot « opiniâtre [...] »⁷².

Jean-Claude Raillon souligne avec justesse que la réponse de Ponge permet

de lire une parfaite analyse de l'élaboration textuelle de ses poèmes, analyse qui ne peut être que littérale, en ce sens que ce qui importe n'est nullement le souci quelque peu absurde d'éliminer d'un ensemble formel l'anthropomorphisme inhérent à sa constitution, mais de conférer à cet objet textuel un fonctionnement objectivement cohérent à sa nature langagière⁷³.

Raillon fait remarquer que, dans un texte de Ponge, les liens entre le langage et le référent sont indéterminés. Le sens n'est activé que d'une façon interne et contextuelle. Ainsi, la réduction de la poétique de Ponge à l'anthropomorphisme est disqualifiée, car ce procédé n'admet que des façons univoques et nominatives de parler des choses. Or

Le poème de Ponge ne nomme pas, il anagrammatise une désignation. Il ne remplace pas l'objet, il se place en relation spéculaire avec lui, dans une étrangeté analogique qui lui est imposée par sa nature linguistique⁷⁴.

La critique a souvent décrit les textes de Ponge comme une production qui entraînait la disparition de l'objet « pré-texte » ou du référent. Ponge a lui-même développé cette idée, notamment dans « Le Léopard » :

⁷⁰ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & cie. », 1983, p.180-181.

⁷¹ Dans le film *L'abricot bien tempérée* de S. Roumette, 1968, Ponge explique d'une façon très descriptive son texte *L'abricot*. Cette explication, qui veut témoigner de l'évidence du texte et de son fonctionnement, est empreinte d'un certain ludisme et d'une ironie envers les explications habituellement sublimes des textes poétiques.

⁷² Francis Ponge et Philippe Sollers, *op. cit.*, p.112.

⁷³ Jean-Claude Raillon, *op. cit.*, p.77.

⁷⁴ *Ibid.*

Plusieurs traits caractéristiques de l'objet surgissent d'abord, puis se développent et se tressent selon le mouvement spontané de l'esprit pour conduire au thème, lequel à peine énoncé donne lieu à une courte réflexion *a parte* d'où se délivre aussitôt, comme une simple évidence, le thème abstrait au cours (vers la fin) de la formulation duquel s'opère la disparition automatique de l'objet⁷⁵.

Mais cette négation du référent n'est pas du tout un *a priori* de la poétique de Ponge. Au contraire, « la disparition automatique de l'objet » n'est signifiante que dans ce texte précis où le lézard est décrit comme un animal vif et fuyant qui « s'arrange toujours, lorsqu'il est à bout de course, d'arguments [...] pour disparaître par quelque fente ou fissure, de l'ouvrage de maçonnerie sur lequel il a accompli sa carrière⁷⁶ ». Or, le concept de disparition du référent n'est pas un idéal qui agit hors-texte, c'est plutôt un thème qui provoque des effets de sens précis, donne des qualités au texte-objet qui permettent de le comparer, tout en gardant sa différence, avec l'objet « pré-texte ». Le rapport entre ces deux entités évoque le modèle des « airs de famille » ; il ne s'agit pas d'assimiler le « texte-objet » et l'objet « pré-texte » selon un modèle mimétique ni de dire qu'un est plus vrai que l'autre. Bien qu'ils possèdent des ressemblances relatives, c'est leurs différences qui est avant tout pertinente ; or cette différence n'est mesurable que par leur existence respective. Il faut

[...] que ça soit un complexe de qualités aussi existant que celui que l'objet présente [...] Il est question d'en faire un texte qui ressemble à une pomme, c'est-à-dire qui aura autant de réalité qu'une pomme. Mais dans son genre. C'est un texte fait avec des mots. Et ce n'est pas parce que je dirai "j'aime la pomme", que je rendrai compte de la pomme. J'en aurai beaucoup plus rendu compte, si je fais un texte qui est une réalité dans le monde des textes, un peu égale à celle de la pomme dans le monde des objets⁷⁷.

Le positivisme et l'idéalisme sémantique

Le recours « au dictionnaire, à l'encyclopédie, à l'imagination, au rêve, au télescope, au microscope, aux deux bouts de la lorgnette, aux verres de presbyte et de myope, au calembour, à la rime, à la contemplation, à l'oubli, à la volubilité, au silence, au sommeil⁷⁸ » conduit à la variété et à la relativité des usages langagiers qui permettent de disqualifier toute

⁷⁵ Francis Ponge, « Le Lézard » dans *Oc.*, *T.I.*, p.745

⁷⁶ *Ibid.*, p.746.

⁷⁷ Francis Ponge, « La Pratique de la littérature » dans *Oc.*, *T.I.*, p.678.

⁷⁸ Francis Ponge, « L'œillet » dans *Oc.*, *TI*, p.357.

tendance au réalisme sémantique qui établirait une relation objective et idéaliste entre le langage et les objets. Bien des critiques ont tenté de montrer que Ponge aspire à cet idéal. Or, s'il s'est plus d'une fois exprimé à propos de l'inadéquation des choses et des objets, Ponge a également voulu tenter une approche « scientifique » de l'objet. Ainsi, « former les choses en notions pratiques [...] pour la conversation la plus terre à terre⁷⁹ », l'a conduit à catégoriser ses textes comme des exercices positivistes. Par ailleurs, les critiques ont observé chez Ponge un retour idéaliste au mimétisme, voire au cratylisme. La tendance à faire de ces deux procédés des conditions de base de l'écriture repose sur la négation de la variété des processus d'approche de l'objet. Ce malentendu au sujet de la perfection de la représentation passe, entre autres, par l'articulation de la vue et de la conceptualisation langagière qui annoncent certains questionnements au sujet du statut de la référence.

La critique phénoménologique inaugurée par Sartre a attribué à la poétique de Ponge la maxime de Husserl « Aller aux choses mêmes ». Cette approche du monde procède cependant d'une idéalité dans son rapport aux choses. La suspension de toute distance conceptuelle entre le sujet et les choses implique l'immédiateté entre la perception et sa représentation. Branko Aleksic propose un rapprochement entre le texte *La Table* de Ponge et la représentation d'une table par Husserl qui « examine l'énigme, à savoir comment le transcendant d'une chose se comporte à l'égard de la conscience qui le connaît⁸⁰ ». Certains propos du poète peuvent laisser place à une interprétation phénoménologique : « je ne veux mettre dans LA TABLE que ce qui me vient naturellement d'elle, en chasser l'idée [...]»⁸¹. La suite du texte permet de constater que l'acte qui consiste à « chasser l'idée » ne correspond pas à une suspension conceptuelle ; il s'agit plutôt d'une double méfiance envers le lieu commun et l'uniformisation nominaliste auxquels Ponge oppose de nouveaux « jeux de langage » : « Les mots sont des concepts, les choses des conceptacles : il faut beaucoup de mots agencés de nouvelle façon pour détruire un mot, un concept [...]»⁸². Cette interprétation désamorçait la thèse husserlienne ; la part énigmatique et transcendante de la chose ne correspond pas du tout à la poétique anti-métaphysique de Ponge. À la suite de

⁷⁹ Francis Ponge, « Introduction au " Parti pris des choses" dans *Oc., T.II*, p.1033.

⁸⁰ Branko Aleksic, « La ressource phénoménale de Ponge, poète philosophe et bouffon », *Action poétique*, 153-154, 1999, p.97

⁸¹ Francis Ponge, « La Table », *op. cit.*, p. 920.

Wittgenstein, Christiane Chauviré affirme que « les phénomènes ne cachent derrière eux aucune essence ou aucune réalité en soi qu'il faudrait chercher à saisir en les pénétrant du regard⁸³ » ; or Ponge dit des poètes qui veulent « entrer dans la pomme » qu'« ils manquent le train⁸⁴ ». Ce refus des dimensions cachées qu'il s'agirait de révéler vient délégitimer la connaissance objective, pure et exacte des données du monde ; cette conviction implique, en plus de la recherche de la vérité d'un objet quelconque, la recherche des conditions pures de cette quête qui nous mène vers une régression infinie des modes de connaissance. Autrement dit, la volonté de perception pure d'un objet ne peut que conduire à la recherche d'une faculté visuelle parfaite, à sa description, à la recherche du langage parfait, etc. Ainsi, la notion de vérité, qu'elle soit réaliste ou idéaliste, ignore le caractère concret et varié des modes de représentation :

le réaliste croit vivre dans la « réalité », mais vit sans le savoir dans un monde de représentations, dans une bulle qu'il ne perçoit pas comme telle, ou plutôt dans son monde comme représentation, sans songer à en sortir, semblable aux prisonniers de la caverne de Platon . Tout comme les idéalistes/solipsistes, qui eux estiment que seules existent les représentations, les réalistes échouent à voir ce qui est important, l'aller-de-soi de la vie, ou « le monde tel que je l'ai trouvé »⁸⁵.

Si on disqualifie cette exigence de pureté perceptive et, du coup, la dichotomie pur/impur qui est à l'image du dédoublement évoqué plus tôt, il faut alors considérer le langage comme le monde c'est-à-dire « tel qu'on l'a trouvé », littéral ; il ne s'agit donc pas d'opérer un achèvement des choses qui ne ferait qu'insinuer une volonté de sursignifier pour pallier un prétendu manque de sens. Or, pour Ponge : « L'entrechoc des mots, les analogies verbales sont un des moyens de scruter l'objet. Ne jamais essayer d'arranger les choses. Les choses et les poèmes sont inconciliables⁸⁶ ». S'il n'y pas moyen d'arranger les choses ou d'atteindre à la perfection, c'est peut-être que cette idée est une superstition esthétique qui suppose une simple dévalorisation de nos moyens : « la demande de description fine et adéquate de ce que nous voyons ou sentons présuppose une mauvaise appréciation des possibilités de notre langage ordinaire [...] nous ne comprenons pas que notre langage

⁸² *Ibid.*

⁸³ Christiane Chauviré, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein, op. cit.*, p.29.

⁸⁴ Francis Ponge, « La pratique de la littérature » dans *Oc., T.I*, p.679.

⁸⁵ Christiane Chauviré, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein, op. cit.*, p.44.

⁸⁶ Francis Ponge, « Berges de la Loire » dans *Oc., T.I*, p.338.

ordinaire suffit à tous nos besoins de description⁸⁷ ». Cette affirmation de la littéralité du monde et du langage ne devrait donc pas engendrer de problèmes quant aux motifs représentatifs qui unissent perceptions et langage. Ces motifs ne doivent pas être évalués en termes de véracité ou de fausseté des perceptions mais plutôt en fonction de leur signification et de la façon dont on en parle: « Nous avons l'impression que nous devrions *percer à jour* les phénomènes : notre recherche cependant n'est pas dirigée sur les phénomènes, mais, pourrait-on dire, sur les «possibilités» des phénomènes. Ce qui veut dire que nous nous remettons en mémoire le *type d'énoncés* que nous formulons sur les phénomènes⁸⁸ ». Autrement dit, il ne peut exister qu'une multitude de pratiques langagières à propos d'objets divers. Cette remise en cause de la représentation parfaite de l'objet permet d'interroger les liens qui unissent la perception visuelle et l'écriture.

Voir et écrire

Dans un article qui emprunte son titre à une formule de Ponge, : « Le Regard-de-telle-sortre-qu'on-le parle », Michel Collot fait des rapports de la vue et du langage le paradigme central d'une réflexion profondément ancrée dans ce que nous avons appelé le «mythe de la signification». En effet, construite autour de catégories unilatérales et exclusives, sa critique tombe dans les lieux communs de la poéticité, ce qui la rend discutable. S'il est pertinent de montrer « qu'aux yeux de Ponge, voir veut dire quelque chose⁸⁹ », en revanche, affirmer sans nuance que « la poésie moderne lie étroitement la parole à la vue » et qu'«elle se définit volontiers comme discours des yeux ou journal du regard» semble relever du mirage phénoménologique. Avec cette définition plutôt réductrice et radicale, Collot cherche à s'opposer au discours formaliste qui, selon lui, exclut toute implication du champ visuel ; il rejette alors l'idéalisme textuel. Ce rejet le conduit cependant à un idéalisme de la sensibilité puis de la parole poétique. Le dualisme se concrétise lorsque Collot souligne l'ambiguïté de la formule « Le Regard-de-telle-sortre-qu'on-le parle » dans laquelle il différencie deux façons de voir (apparemment une bonne et une mauvaise), « l'une, qui découpe dans le réel des objets clairement définis et identifiés ; l'autre qui s'enfonce dans l'opacité non-nommable de la

⁸⁷ Christiane Chauviré, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein*, op. cit., p.28.

⁸⁸ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., p.78.

chose⁹⁰ ». La première serait caractérisée par la transparence, la ressemblance et l'objectivité tandis que la deuxième répondrait à l'obscurité qui conduit à la différence. Il faut ici émettre deux réserves : comme nous l'avons mentionné précédemment, chez Ponge, l'objectivité ne correspond pas à un exercice positiviste, mais bien à une proposition textuelle concrète, littérale et différentielle qui peut affirmer des ressemblances avec un référent du monde mais qui n'a besoin d'aucun niveau d'adéquation pour exister :

De quoi s'agit-il? [...] de créer des objets littéraires qui aient le plus de chances je ne dis pas de vivre, 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, à la disposition de leur désir et goût du concret, de l'évidence (muette) opposable [...]⁹¹

Les ressemblances relèvent donc du modèle des « airs de famille » qui admet les variations et affirme avant tout le caractère spécifique de l'objet. Il n'y donc pas de modèle à imiter, pas de contrainte d'identité.

L'argumentation de Collot est contestable sur un autre point majeur : le remplacement de l'articulation du langage et de la vue par celle de l'aveuglement et de la parole. Ce saut radical qui veut délégitimer l'idéalisme objectif associé au sens de la vue se déplace vers une autre pensée idéaliste. En effet, l'aveuglement qui éliminerait la contrainte matérielle de la référence conduirait à une énonciation poétique pure. Bien que ce ne soit « pas tellement l'objet (il ne doit pas nécessairement être présent) que l'idée de l'objet, y compris le mot qui le désigne⁹² » qui importe chez Ponge, il ne faut pas conclure à la disparition du référent. Comme l'explique Quine, la formulation langagière et la signification peuvent s'articuler autour de représentations mentales : « Les points de condensation du schème conceptuel primordial ce sont les choses entrevues, non les entrevisions⁹³ ». Selon Collot, « c'est peut-être dans le *Verre d'eau* que Ponge a poussé le plus loin cette quête de la

⁸⁹ Michel Collot, « Le Regard-de-telle-sort-qu'on-le -parle », *op. cit.*, p.39.

⁹⁰ *Ibid.*, p.40.

⁹¹ Francis Ponge, « My creative method » *op. cit.*, p.520.

⁹² Francis Ponge, « My Creative Method » *op. cit.*, p. 531.

⁹³ W.V.O. Quine, *Le mot et la chose*, Paris, Flammarion, 1977, p.25.

ressemblance et de la transparence⁹⁴ ». Il est certain que ce texte développe une véritable rhétorique de la transparence, mais il ne s'agit là que d'une rhétorique spécifique à cet objet et non pas d'un idéal d'écriture applicable à tous les textes. L'interprétation de Collot semble donc être fragile car il évoque comme principal argument le procédé mimologique qui témoignerait selon lui d'une inscription du « regard dans la lettre » où il s'agit de « mimer le visible par le lisible ». Ceci relève évidemment du cratylisme qui postule un lien essentiel de ressemblance entre les mots et les choses. Le critique Roger Little va dans ce sens :

les poètes, et Ponge donc au plus haut point, ne seraient-ils pas redevenus partisans de Socrate contre Hermogène [...] La raison est sans aucun doute du côté d'Hermogène, mais l'imagination et la poésie ne doivent pas être mécontentes de trouver Socrate dans leurs rangs. [...] L'attrait pour le poète d'une relation nécessaire plutôt que suffisante ou conventionnelle [...] me paraît évident [...] les poètes s'attachent à ce qu'il me plaît d'appeler la nostalgie cratylienne. C'est la nostalgie d'un temps mythique [...]⁹⁵.

Pour Little, le sentiment de nostalgie, face auquel la méfiance du poète est radicale, est important. Bien que Ponge considère la mimologie comme procédé, il établit avant tout une réserve claire :

[...] Peut-être le seul moyen de m'en (chose que je tiens à dire) débarrasser est-il donc que je la confie à mon lecteur, après avoir toutefois pris la précaution de le prévenir qu'il ait à s'en défier, à ne la prendre trop au sérieux et à s'en débarrasser lui-même au plus tôt. Voici. Le mot VERRE D'EAU serait en quelque façon adéquat à l'objet qu'il désigne⁹⁶.

La mimologie présente dans plusieurs textes de Ponge n'est qu'un procédé parmi bien d'autres pour parler des objets :

parfois le nom m'aide, lorsqu'il m'arrive de lui inventer quelque justification ou de paraître (de me persuader) l'y découvrir. Mais il se trouve aussi que cet ensemble *partiel* de qualités qui concerne plus le nom de l'objet que l'objet lui-même prenne un peu trop le pas sur les autres. C'est un piège parfois⁹⁷.

⁹⁴ Michel Collot, *ibid.*, p.41.

⁹⁵ Roger Little, « Francis Ponge et la nostalgie cratylienne », *Europe*, 751, p.35.

⁹⁶ Francis Ponge, « Le Verre d'eau » in *Oc.*, *T.I*, p.586.

⁹⁷ Francis Ponge, « My Creative Method », *op. cit.*, p.532.

En admettant les limites du cratylisme, Ponge affirme du même coup qu'il faut « tenter la chose » par d'autres moyens : la « tentative d'expression [...] contre le mot », la description *ex nihilo*, l'emploi de « certains artifices de l'ordre typographique ». La multiplicité des approches permet à Ponge de refuser l'exclusivité d'une méthode et d'affirmer « qu'il n'y pas de règles à cela, puisque justement elles changent (selon chaque sujet)⁹⁸ ». Or pour Wittgenstein : « l'application d'un mot n'est pas réglée, et le jeu que nous jouons avec lui ne l'est pas non plus.- Il n'est pas délimité, sous tous rapports, par des règles⁹⁹ ».

Selon Thomas Aron, qui commente les propos de Ponge, le texte « ne dit rien sur la mimologie » :

Nous voulons dire qu'il se contente de créer des effets mimologiques, ou pour mieux dire encore, de pratiquer une mimologie sans se prononcer sur, sans impliquer, quelque théorie mimologique que ce soit. Sur le plan théorique, on ne peut rien faire dire à un tel texte sinon : "voilà ce que le langage permet, voilà ce qu'on peut faire avec les mots". Avec ces mots, étant bien entendu qu'avec Lézard c'est autre chose qui est permis, et autre chose avec cruche, et autre chose encore avec olive, hirondelle ou cageot¹⁰⁰.

Pour Aron, l'atteinte de l'objectivité et de la transparence entre mots et choses n'est pas l'enjeu de la poésie de Ponge. C'est l'énonciation même, la pratique en soi qui est transparente, littérale et concrète ; or celle-ci n'est possible que dans l'acceptation de l'hétérogénéité, dans la multitude d'approches et de propositions et dans la réfutation d'un langage idéal. Lorsque Ponge affirme « Liquidité, je te tiens. Limpidité, je te tiens. Je puis vous élever à la hauteur de mes yeux, vous regarder de l'extérieur, par les côtés, par en dessous¹⁰¹ », il s'agit davantage d'un amalgame des points de vue dont l'unification est superflue que d'une tendance à la « totale visibilité » comme le soutient Collot. Par ailleurs, la notion « d'écriture du visible », définie par Collot, mérite elle aussi d'être remise en question afin de renverser l'équation homogénéisante qu'il accole au texte de Ponge. Les ressemblances entre mots et choses ne tiennent pas d'une vision authentique, car les

⁹⁸ Francis Ponge, « Le Verre d'eau », *op. cit.*, p.533.

⁹⁹ Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, p.73.

¹⁰⁰ Thomas Aron, *L'objet du texte et le texte-objet. La chèvre de Francis Ponge*, Paris, Réunion des Éditeurs français, 1981, p.99.

« besoins et préjugés ne gouvernent pas seulement sa (œil) manière de voir mais aussi le contenu de ce qu'il voit. Rien n'est tout simplement vu à nu¹⁰² ». Les ressemblances relèvent donc d'un ordre conceptuel. Cette variété des processus de représentation trouve son illustration dans une remarque de Wittgenstein à propos de la forme triangulaire qui selon lui

peut être vue comme un trou de forme triangulaire, un objet, un dessin géométrique, comme reposant sur sa base ou suspendu par son sommet, comme une montagne, un coin, une flèche ou un signe indicateur [...] et comme d'autre chose encore. Tu peux à son propos, penser tantôt à ceci, tantôt à cela, le regarder tantôt comme ceci tantôt comme cela, et alors tu le verras tantôt ainsi tantôt autrement- Comment donc? Car il n'y a pas d'autre détermination¹⁰³.

Il n'y a donc pas une seule façon normative d'interpréter les formes. La ressemblance entre le mot et la chose tient donc à la manière de voir mais aussi à l'usage spécifique des « jeux de langage » qui la construisent. Aucune description n'est pourtant véridique en soi ; il y a une variété de façons de voir et de décrire la perception visuelle car « le concept de représentation de ce qui est vu est très élastique, et avec lui, le concept de ce qui est vu. Tous deux sont étroitement liés. (Ce qui ne signifie pas qu'ils sont analogues)¹⁰⁴ ». Interpréter le recours à la mimologie comme une recherche d'adéquation et d'objectivité conduit à nier la variété des analogies et des usages dont le sens reste propre à un contexte d'énonciation spécifique et qui démontre toute la richesse et la pertinence du travail poétique.

Bien qu'il semble légitime d'appliquer au « Verre d'eau » le caractère arbitraire des rapports entre mots et choses, l'approximation expérimentale et le souci de la variété, Michel Collot affirme qu' « à la tendance "scientifique" et mimétique illustrée par « Le Verre d'eau », s'oppose une démarche que l'on peut placer sous le signe de la différence et de l'obscurité¹⁰⁵ » ; il évoque alors « La Mounine ou notes après-coup sur un ciel de Provence ». Mais la différence fondamentale entre ces deux textes réside au niveau des

¹⁰¹ Francis Ponge, « Le Verre d'eau », *op.cit.*, p.588.

¹⁰² Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1990, p.96.

¹⁰³ Ludwig, Wittgenstein, *op.cit.*, p.283.

¹⁰⁴ Ludwig Wittgenstein, *op.cit.*, p.280.

¹⁰⁵ Michel Collot, *op. cit.* p. 42.

façons dont la vue et le langage s'articulent. Pour parler du « Verre d'eau », le regard direct n'est pas fondamental ; Ponge fait ici un usage particulier d'une image mentale générique. Alors que pour « La Mounine », c'est le regard qui permet au texte d'exister :

La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence ne serait qu'un objet parmi tous ceux qui ont, un jour ou l'autre, éveillé chez Ponge le désir de leur donner voix, s'il n'y avait eu l'exceptionnelle convergence d'une heure ambiguë et limite, d'un cadre familier et d'une explosion de la sensibilité dans un sanglot esthétique aussi soudain que mystérieux¹⁰⁶.

Bien que la vue d'une scène précise soit primordiale, il existe néanmoins une différence entre cette expérience et l'émotion suscitée ou encore entre la description du souvenir de l'acte visuel et l'émotion. Le titre « Note après-coup sur un ciel de Provence » indique le « retard » de l'écriture sur l'événement. Mais ce « retard » ne conduit ni au manque d'authenticité de la parole ni à un échec de description objective. Il évoque plutôt l'aspect langagier de la représentation où le souvenir et l'oubli deviennent l'objet « pré-texte », où le souci de vérité est évacué pour faire place à celui du sens. Ponge met d'ailleurs en scène le « retard » et l'oubli dans une lettre à Linette Fabre à qui il demande des informations concernant l'épisode¹⁰⁷. Pour se détourner de l'intention du regard objectif qu'il attribue à Ponge, Collot doit la remplacer par une fascination de la scène qui suppose l'aveuglement, procédé qui ne prend pas en compte la distance conceptuelle imposée par le passage du temps entre la perception, le souvenir et l'écriture :

Au lieu dit "La Mounine" entre Marseille et Aix un matin d'avril vers huit heures par la vitre de l'autocar le ciel quoique limpide au-dessus des jardins m'apparut tout mélangé d'ombre [...] Il s'agit de bien *décrire* ce ciel tel qu'il m'apparut et m'impressionna si profondément. De cette description, ou à la suite d'elle surgira en termes simples l'*explication* de ma profonde émotion¹⁰⁸.

Afin de ne pas succomber au silence, le poète doit, selon Collot, se plonger dans « l'énigme essentielle du tableau : "la profonde émotion" qu'il a suscitée et qui constitue le véritable "sujet du poème"¹⁰⁹ ». L'obscurité est ici considérée comme une valeur essentielle

¹⁰⁶ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, op. cit., p.152-153.

¹⁰⁷ Francis Ponge, « Brouillon de lettre à Linette Fabre » dans *Oc.*, T.I, p.437-438.

¹⁰⁸ Francis Ponge, « La Mounine » dans *Oc.T.I*, op.cit., p.424.

¹⁰⁹ Michel Collot, op. cit., p.44.

qui permettra d'atteindre la véritable parole poétique par l'absence de la contrainte liée à la positivité. Collot prétend que Ponge amène le lecteur dans « le fonctionnement irrationnel du langage » où l'émotion double le « spectacle extérieur » d'une « scène intérieure, invisible et peut-être indicible, où le sujet lui-même est en jeu ». Cet aveuglement semble plutôt être associé à une négation de la référence qui conduit à une parole poétique autotélique. Nous voilà donc en plein mythe de la signification. Après avoir proposé que « Le Verre d'eau » était une quête d'objectivité, Collot nous conduit dans les dédoublements et la sur-signification qui trahissent une croyance en une parole poétique unilatéralement révélatrice : pour lui, c'est dans « La Mounine » que Ponge s'approche le plus de ce « qu'['il] entend par poésie : cette vision et cette expression secondes qui naissent au point exact où le regard et le langage rencontrent leur limite et leur horizon¹¹⁰ ». Il semble que Collot prête ainsi des intentions à Ponge et qu'il réduise son travail à une définition généralisante de la poésie moderne, négligeant ainsi plusieurs éléments fondamentaux de sa poétique : la rhétorique unique par objet, la multitude des procédés d'écriture et les rapports complexes aux référents, mis de côté pour laisser place à certains des clichés poétiques qui définissent une pensée de l'irrationalité langagière.

Le manque de nuances qu'évoque la dichotomie transparent/obscurité permet de proposer une lecture plus tempérée, basée sur le modèle des « airs de famille » et qui met de l'avant l'aspect différentiel des textes ; par des processus similaires mais des modes différents, « La Mounine » et « Le Verre d'eau » exploitent donc davantage une poétique de la transparence. Ainsi, Ponge met de l'avant deux usages de la transparence qui entrent chacun dans un « jeu de langage » singulier. Contrairement à ce que propose Michel Collot, il semble que si « la chose éclatante [est] voilée par l'excès même de son éclat [...] l'immensité intersidérale est vue ici par transparence¹¹¹ ». Parce que la lumière mène à la transparence, elle devient omniprésente et garantit l'évidence plutôt que la confusion : « Il s'agit d'éclaircir cela, d'y mettre la lumière, de dégager les raisons (de mon émotion) et la loi de ce paysage [...] »¹¹². Ponge va même jusqu'à évoquer un de ses partis pris idéologiques en évoquant le dix-huitième siècle, c'est-à-dire le tournant rationnel de la pensée moderne :

¹¹⁰ *Ibid.*, p.109.

¹¹¹ Francis Ponge, « La Mounine », *in Oc., T.I*, p.414-416.

« Il s'agit de militer activement [...] pour les lumières et contre l'obscurantisme [...] »¹¹³. Cette utilisation du terme « lumière » permet de dépasser la seule évocation de la perception visuelle comme fondation du sens ; Ponge se distancie donc d'un idéalisme qui voudrait abolir la distance entre la référence, les sensations et le langage pour, au contraire, rendre effectives leurs différences afin d'actualiser une pratique de la signification qui ne cherche ni l'unité ni la vérité du monde, et qui est plutôt une construction qui procède par connexions internes des usages pluriels des mots. Le sens n'est donc pas extra-linguistique :

Ce qui est en cause tient davantage à l'alternative dans laquelle nous enferment les théories considérées, comme si elles ne nous laissaient d'autres possibilités que de choisir entre le « visible » et l'« invisible » [...] on laisse de côté le rôle de l'usage, c'est-à-dire tout ce que l'art doit, non pas à un horizon préalable ou privilégié du sens dont il aurait pour fonction d'établir le cadastre [...] mais à ces gestes, comme disait Wittgenstein, que rendent possibles nos formes de vie, qui ne présupposent rien, sinon le champ des usages avérés, les capacités qu'ils nous ont permis d'acquérir et ces variations de la vie qu'ils autorisent¹¹⁴.

Le sens de « La Mounine » se situe donc dans les usages variés et singuliers de divers « jeux de langages », mais ce ciel de Provence ne préfigure rien *a priori* ; Ponge cherche à en faire un objet textuel unique, car il se méfie du symbolisme généralement attaché à ce genre de scène : « [...] faire servir ce paysage à quelque chose d'autre qu'au sanglot esthétique, [...] le faire devenir un outil moral, logique, [...] faire, à son propos, faire un pas à l'esprit¹¹⁵ ». Pour concrétiser ce projet, Ponge convoque et utilise une série d'objets référentiels, dont la poétique de Mallarmé et la Genèse biblique, qui impliquent des considérations sur la lumière céleste. Comme le remarque Bernard Beugnot, « La Mounine » propose une poétique de la genèse textuelle qui se méfie du mythe de l'inspiration et de l'idéalisme : « Le tragique du ciel fermé et le sentiment d'impuissance sont combattus par les réécritures, réaction contre la désespérance mallarméenne [...]. Ponge transfère à l'acte même d'écrire les valeurs esthétiques du paysage et les valeurs spirituelles qu'avaient évacuées le silence de Dieu¹¹⁶ ».

¹¹² Francis Ponge, *Ibid*, p.424.

¹¹³ Francis Ponge, *Ibid*, p.425.

¹¹⁴ Jean-Pierre Cometti, *Art mode d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage, op. cit.*, p.30.

¹¹⁵ Francis Ponge, « La Mounine », *op. cit.*, p.424.

Au lieu de tendre vers une conception cathartique de l'écriture dont le sens serait innommable, Ponge opte pour la mesure et l'évidence : « Je ne crois pas la nuit poulpe si rancunier pour son recul derrière l'horizon avoir voulu d'encre à style bleue noire vider son cœur à cette occasion¹¹⁷. » Ponge illustre plutôt, en établissant une ressemblance entre la couleur du ciel et de l'encre, d'une part le voilement du ciel et, d'autre part, la saturation de la page par l'écriture. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une « explosion en vase clos d'un milliard de pétales de violettes bleues¹¹⁸ ». Tout comme « Le Verre d'eau », « La Mounine » met en scène une pratique textuelle littérale où les significations s'articulent d'une façon propre au « jeu de langage » spécifique. Le texte entretient des rapports référentiels multiples qui se superposent et proposent une série de lignes de fuite. À la suite de Wittgenstein, Cometti note que « nos jeux de langage esthétiques communiquent [...] avec la totalité de nos jeux de langage, raison pour laquelle l'art est toujours hors de soi¹¹⁹. » Il ne s'agit donc pas de tendre à une parfaite adéquation objective, ce qui conduirait à une justification de l'ineffabilité, ni de prétendre à une disparition de l'objet qui autoriserait le caractère absolu du langage ; il s'agit plutôt d'établir des ressemblances arbitraires et provisoires qui donneront à voir leurs différences.

La métaphore

Pour Michel Collot, la quête poétique d'un « invisible logé au cœur même du visible » s'accompagne d'une pensée de la métaphore et de l'intériorité : « C'est cette charge affective qui empêche de réduire la chose à son aspect visible, à une définition langagière univoque. Foncièrement énigmatique, la vision appelle le travail de l'image et de l'imagination¹²⁰ ». Cette façon de voir les choses participe plutôt, chez Cometti, du mythe de la signification ; c'est du moins ce qu'il propose au sujet d'Arthur Danto, dont la pensée rejoint, sur ce point, l'hypothèse de Collot : « [...] la position de Danto consiste à substituer aux propriétés physiques et perceptuelles (visibles) des propriétés qui relèvent de

¹¹⁶ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, *op. cit.*, p.154-155.

¹¹⁷ Francis Ponge, « La Mounine », *op. cit.*, p.424.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Jean-Pierre Cometti, *L'art sans qualités*, *op. cit.*, p.72.

¹²⁰ Michel Collot, *op. cit.*, p.43.

l'interprétation (invisible)¹²¹ ». Or, la figure métaphorique est souvent définie comme fait essentiel à tout discours poétique ; pour Cometti, c'est elle qui illustre le mieux ce dédoublement du sens et le mythe de la signification :

« [...] elle revêt des aspects particuliers qui tiennent à l'idée d'un *double langage* ou d'un *double régime* du langage, s'illustrant dans la distinction canonique du sens propre et du sens *figuré*. Bien entendu, l'idée même d'un sens figuré conçu comme une propriété que les mots ou les expressions sont supposés posséder sous certaines conditions, est étroitement liée à l'idée que l'on se fait du sens *propre*.¹²²».

En effet, admettre qu'il existe une distinction entre sens propre et sens figuré revient à admettre qu'il existe *a priori* des significations qui sont stables, objectives et qui constituent le fondement des déplacements créatifs et figurés qu'offre la métaphore ; seul cet acte de figuration langagière permettrait que la Vérité cachée du monde soit dévoilée. Michel Collot explique ainsi la « rage de l'expression » qui est à la fois une « prise de conscience de l'autonomie du langage » et « une autre manière de voir les choses¹²³ ». C'est chez le philosophe Paul Ricoeur que cette pensée a été soutenue avec le plus d'intensité¹²⁴. Ricoeur distingue en effet la signification littérale qui agit comme référence et la « métaphore vive » qui, par le rapprochement de termes habituellement distants, offre la découverte d'un sens qui se trouverait hors du langage et qui serait donc plus essentiel. Si, au contraire, on postule avec Henri Meschonnic que la poésie « n'est pas une anomalie sémantique ni une combinatoire formelle¹²⁵ », alors elle doit prendre part aux diverses « formes de vie » qu'offre le langage commun. Or, la poésie n'est pas un langage « autre » qui forme sa spécificité par opposition au langage « commun ». Il devient donc peu pertinent de supposer son autonomie. Le langage se réfère donc au monde et, surtout, il en fait partie mais il ne l'explique pas. Comme l'affirme Francis Ponge : « [...] nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases, c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue [...] Il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin.¹²⁶ ». Il n'y a pas

¹²¹ Jean-Pierre Cometti, *Art mode d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, op. cit., p.30.

¹²² *Ibid.*, p.65.

¹²³ Michel Collot, op. cit., p.43

¹²⁴ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points. essai », 1997, 411 p.

¹²⁵ Henri Meschonnic, *Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, op. cit., p. 38

¹²⁶ Francis Ponge, « Les Écuries d'Augias » dans *Oc.*, T.I, p.192.

d'autre lieu pour élaborer le langage que le quotidien et il n'y a pas d'idéalité qui soit atteignable par un quelconque nettoyage. Il est donc difficile d'admettre que Ponge utilise la métaphore comme moyen de révélation quand on sait qu'il récuse « l'idéalisme chanté » autant que la « sublimation en images¹²⁷ ».

Il s'agit donc de définir le processus métaphorique dans la pratique pongienne et de le faire sans évoquer une exclusivité de sens et sans s'appuyer sur les particularités qui lui sont habituellement attribuées (vertus essentialiste et révélatrice notamment) ; les métaphores sont faites des mêmes mots que les formes langagières ordinaires et elles prennent place dans des pratiques qui ne relèvent pas de la poésie. En effet, dans le cadre d'une pratique non exclusive du langage, il sera plus pertinent d'analyser la métaphore à partir des différents usages des mots, afin de la réorienter vers son sens littéral qui est basé sur une dynamique référentielle ; ceci permettra de lui redonner ses vertus plurielles et de désamorcer cette idée qui postule l'existence d'un sens « autre ». Fidèle à cette idée, Reverdy affirme que « La métaphore est une création pure de l'esprit¹²⁸ » ; le rapprochement de deux « réalités le plus éloignées possible » produirait l'image la plus forte. Reverdy propose donc que la métaphore soit basée sur des écarts linguistiques, ce qui suppose nécessairement l'établissement d'une norme objective, voire nominative du sens langagier dont se distingueraient les constituants de l'image qui ont pour but de révéler un sens authentique par la nouveauté et l'imagination.

Dans une étude récente consacrée à Ponge, Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith pensent la métaphore de la même façon : elle est « un conflit sémantique fructueux, [...] le stimulant de l'imagination pure, ainsi que sensorielle [...] susceptible d'évoquer des images où transperce toute la richesse du vécu, [...] un écart sémantique fonctionnel, qui pousse le lecteur à réfléchir sur les rapports entre sensations et sens¹²⁹ ». C'est par le développement des isotopies, qu'elles soient sémantiques ou issues de l'expérience sensible, que se confirmerait une « plurivalence du signifié » et que le procédé métaphorique pongien

¹²⁷ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, op. cit., p.188.

¹²⁸ Pierre Reverdy cité dans Thomas Aron, op. cit., p.81.

¹²⁹ Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith, *Ponge: Lectures et méthodes*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, p.40.

se rapprocherait de la critique du réalisme proposée par Barthes qui plaide en faveur d'une « carence même du signifié au profit du seul référent » où l'illusion référentielle « devient le signifiant même du réalisme¹³⁰ ». Bien que cette interprétation de la métaphore tente de se défaire de toute orientation réaliste, cette figure, qui serait un écart sémantique constitutif de la métaphore, doit se construire à partir d'un noyau objectif qui dédouble les niveaux de sens d'une façon linéaire. Ainsi, les critiques qui, avec raison, veulent délégitimer l'impossible description objective ne peuvent que se rabattre sur une interprétation du langage poétique comme écart par rapport à une norme. Ainsi, à la suite de Riffaterre, ils pensent que « [...] le texte [qui] sembl[e] à première vue [...] relever d'une esthétique de l'exactitude descriptive, apparaît comme une fantaisie sur un mode réaliste¹³¹ ». L'établissement d'une norme sémantique s'oppose à l'indétermination référentielle : « [...] le texte est l'expansion d'une phrase matrice elle-même générée par le mot noyau. Elle actualise en syntagme, sous forme de relation prédicative, un ou plusieurs sèmes essentiels de ce mot¹³² ». Dans leur définition du texte pongien, Kingma-Eijgendall et Smith insistent sur l'existence d'un noyau générateur mais refusent l'illusion référentielle. Cette façon linéaire de concevoir l'expansion textuelle implique une régression référentielle incommensurable; si le texte se réfère au mot générateur, il semble pertinent de demander à quoi cette matrice réfère. Kingma-Eijgendall et Smith répondent par la disparition de l'objet pré-texte et en évoquant « un trait caractéristique du poème pongien : son auto-référentialité¹³³ ». Ces traits semblent cependant correspondre à deux superstitions poétiques qui marquent encore un dédoublement du sens où le langage poétique qui se suffit à lui-même est isolé des autres discours.

Dans son essai, Thomas Aron reconduit l'interrogation sur la métaphore pongienne mais en redonnant une valeur à la référence :

S'il est un domaine où l'écriture semblerait devoir s'écarter de la référence, s'accomplir contre la référence [...] c'est bien dans le recours à la métaphore. Il semble que chez Francis Ponge [...] il n'en soit rien et que la métaphore, dans le temps même

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p.42.

¹³² *Ibid.*, p.60.

¹³³ *Ibid.*, p.48.

qu'elle s'affiche comme écriture, se donne aussi, immédiatement et fondamentalement, comme « descriptive »¹³⁴.

En réponse au commentaire de Reverdy selon lequel « plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹³⁵ », Aron suggère « de mettre le "lointain" au compte de l'écriture, de la textualité, et de verser le "juste" à celui de la référentialité¹³⁶ ». Cette redéfinition du « lointain » discrédite toute identité stricte des objets ainsi que l'idée d'une normalité langagière. Il s'agit donc de contrer l'idée que des entités qui ne sont pas habituellement dans un même contexte, ne peuvent être rapprochées que dans l'intention d'émettre un sens exclusif et « autre ». Au contraire, pour Aron, il n'y a pas de catégories qui affectent les objets et le langage. Le texte est le lieu pour actualiser les possibilités de significations qui sont indéterminées et qu'il faut actualiser par la pratique. En faisant de la métaphore un procédé descriptif, Aron dévalue la part révélatrice de celle-ci en réinterprétant la fabrication des analogies selon les possibilités qu'offre l'acte d'écrire : « [...] le texte de Ponge, dans une démarche qui lui est familière, nous présente à la fois l'énoncé et la mise en œuvre d'un procédé, d'une notion, d'une figure¹³⁷ ». Aron souligne ici l'encadrement du processus métaphorique dans un contexte, dans un lieu spécifique et arbitraire de fabrication du sens. Étant donné que, chez Ponge, la métaphore relève de l'arbitraire de l'écriture à propos d'un objet, Aron réinscrit les « justes », c'est-à-dire le niveau d'effet de l'image, dans un processus de référentialité où les rapports des liens métaphoriques seront jugés adéquats non pas selon les critères de la sublimation mais plutôt par l'effectivité des propositions qui permettent au texte de fonctionner et qui montrent la multiplication des liens entre les mots et les objets qui s'articulent sur divers plans. À propos de « La chèvre », il affirme que « plus manifestement peut-être qu'en aucun texte de Ponge, il est impossible d'avancer ici lequel des deux termes mis en relation (le bouc, l'écrivain) joue comme métaphore de l'autre [...] »¹³⁸. Ainsi, la métaphore se construit selon un nivellement du sens des termes. Par une

¹³⁴ Thomas Aron, *op. cit.*, p.80.

¹³⁵ Pierre Reverdy cité par André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963.

¹³⁶ Thomas Aron, *op. cit.*, p.81.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹³⁸ *Ibid.*, p.83-84.

relation indéterminée entre le langage et le monde, elle désamorce l'idée d'une image autonome qui serait « une création pure de l'esprit ».

Évoquant les innombrables possibilités de sens qu'offre le langage ordinaire, Jean-Pierre Cometti convoque de nouveau Wittgenstein et propose une alternative à la métaphore définie en termes d'écart significatif. S'en remettant à l'indétermination de la signification, il a recours à la pensée de l'usage spécifique pour éclairer le processus métaphorique ; il introduit alors la notion « d'usages secondaires » :

Si nous admettons en effet, avec Wittgenstein, que « la signification c'est l'usage », en ce sens précis que les règles de notre langage [...] fixent le sens de nos expressions, sans référer à une instance plus fondamentale ou plus primitive qu'elles, ce qui revient à en reconnaître le caractère à la fois arbitraire, contingent, et cependant « naturel » au regard de notre « forme de vie », on doit également admettre plusieurs types d'usages, et notamment des usages que l'on qualifiera de « primaires » en ce qu'ils épousent la grammaire de notre langage, et d'autres qu'on l'on qualifiera de « secondaires » en ce qu'ils en dépendent, sans toutefois posséder les mêmes propriétés¹³⁹.

Il y a un écart important entre les usages secondaires des mots et l'illusion d'un autre sens. L'usage secondaire demeure dans les limites du langage ordinaire sans proclamer les vertus essentielles du langage poétique. Ensuite, bien qu'il dépende en quelque sorte de l'usage primaire, ce dernier n'explique en rien l'usage secondaire, car il ne s'agit pas d'une relation causale. L'usage primaire correspond donc aux règles du langage, à l'usage le plus fréquent d'un mot, tandis que l'usage secondaire, bien qu'il soit moins fréquent, ne correspond pas à un sens à part :

à côté de leur usage primaire, les mots se prêtent à toutes sorte d'usages secondaires dans lesquels ils n'acquièrent pas un autre sens que leur sens littéral, et au rang desquels il faut précisément compter ceux auxquels l'idée de « signification métaphorique » renvoie communément. À ce sujet rien ne nous oblige à faire de la métaphore un cas à part [...] une métaphore ne peut avoir un autre sens que son sens littéral¹⁴⁰.

¹³⁹ Jean-Pierre Cometti, *Art. Mode d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, op. cit., p.74-75.

¹⁴⁰ *Ibid.*

Si la métaphore doit être prise dans son sens littéral, c'est parce qu'elle donne naissance, tout comme les usages primaires des mots le font, à des propositions non paraphrasables qui, par la variété des façons dont on peut parler des choses et l'importance du contexte d'énonciation, ne peuvent être dites autrement. Mais elles n'atteignent pas un sens exclusif : « La signification secondaire n'est pas une signification figurée. Quand je dis : « Pour moi, la voyelle *e* est *jaune*, je ne comprends pas *jaune* dans une signification figurée car il me serait impossible d'exprimer ce que je souhaite dire autrement que par le concept *jaune*¹⁴¹ ». Ainsi, les usages secondaires sont une partie intégrante du fonctionnement ordinaire du langage. C'est par un processus similaire que Ponge expose la méthode de formulation d'une métaphore qui, loin d'aboutir à une sublimation du sens, démontre la variété de sens que peut prendre un mot appartenant au langage commun. Essayant de décrire les couleurs du Sahel, Ponge écrit :

« [a]près beaucoup de tâtonnements, il nous arrive de parler d'un rose un peu *sacripant*. Le mot nous satisfait *a priori*. Nous allons cependant au dictionnaire. Il nous renvoie presque aussitôt de *Sacripant* à *Rodomont* [...] Or, *Rodomont* veut dire *Rouge-Montagne* et il était roi d'Algérie. C.Q.F.D. *Rien de plus juste*.

Quelles leçons tirer de là :

1. Nous pouvons employer *sacripant* comme adjectif de couleur. Cela est même recommandé.

2. Nous pouvons modifier *rodomont* en l'employant très adouci : "La douce *rodomontade*." En tout cas, nous allons pouvoir travailler là-autour¹⁴² ».

Ponge propose ainsi un « usage secondaire » mais littéral du mot « *sacripant* ». Les commentaires 1 et 2 de Ponge démontrent que l'emploi qu'il fait de ces mots ne relève pas d'exceptions sémantiques ou d'une intention de créer un effet insolite. Au contraire, l'usage de ces mots illustre la capacité du langage de signifier d'une façon plurielle, tout en restant dans le cadre du langage ordinaire. Or, la fabrication de réseaux sémantiques engendre les règles des textes qui ne sont pas fondées sur des lois nominales mais plutôt selon une pragmatique de l'écriture dont chaque acte témoigne d'une dynamique particulière. La multiplicité et la part arbitraire des procédés qui se croisent et qui constituent l'objet-textuel prennent donc part à un fonctionnement significatif propre où la référence n'impose pas des

¹⁴¹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, *op. cit.*, p.304.

¹⁴² Francis Ponge, "My Creative Method", *op.cit.*, p.525.

contraintes énonciatives mais est plutôt un objet que l'on peut dénoter « sans avoir à craindre qu'il n'existe peut-être pas [...] ce pour quoi il n'y a ni existence ni non-existence et ceci signifie : ce dont nous pouvons parler *qui est toujours le cas*¹⁴³ ». À cet égard, le deuxième chapitre traitera des liens qui unissent Ponge aux arts visuels et de l'influence qu'ils ont eue sur le développement de sa pratique « ouverte » de la signification.

¹⁴³ Ludwig Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p.71.

CHAPITRE II

RELATIONS DES ARTS

La poétique de Ponge est difficilement dissociable de son intérêt pour les arts visuels qui soulève un lot d'interrogations qui permettent de mieux comprendre certains enjeux de l'esthétique contemporaine. L'étude des rapports entre la littérature et les arts visuels vise à résoudre l'impasse qu'impose une pensée de la spécificité des pratiques qui formalise celles-ci selon une identité stricte ; cette problématique concernant la référence, l'espace, la temporalité et l'illusion picturale permettra de prolonger la réflexion. Les approches analytique et synthétique, développées par le cubisme, trouvent un écho dans l'étude du langage puisqu'elles présentent des façons différentes de gérer les liens entre la réalité et sa représentation. À partir des propositions picturales du cubisme, il s'agira d'observer le développement général de la poétique de Ponge et d'étudier en particulier le passage du texte « clos » au texte « ouvert ». Parce qu'elles prolongent les problématiques définies par le cubisme, les questions soulevées par l'art minimaliste seront pertinentes dans le cadre de cette réflexion ; en effet, Jean-Marie Gleize a rapproché la pratique du « specific object » définie par Donald Judd de la poétique pongienne.

Comme prémisses à ce chapitre, deux propositions seront considérées. La première, de Bernard Beugnot, selon laquelle il faut sortir « du seul champ poétique pour élargir l'analyse à la peinture et au discours sur la peinture; on revient [ainsi] au vieil adage horatien, *Ut pictura poesis*¹ ». Deuxièmement, Jean-Marie Gleize soulève que :

Donald Judd (une des figures principales de ce qu'on a appelé le minimalisme dans le champ des arts plastiques) constatait en 1966 que la majorité des œuvres nouvelles les plus importantes ne relevaient plus ni de la peinture ni de la sculpture. Il proposait pour ces œuvres d'un autre type la notion de « specific objects » [...] . De tels objets,

¹ Bernard Beugnot, « L'objet médiateur » in *Poétiques de l'objet. L'objet dans la poésie française du Moyen Âge au Xxe siècle. Actes du colloque international de Queen's University*, sous la direction de François Rouget, Paris, Honoré Champion, 2001, p.229.

formes spécifiques font la littérature. Ponge écrivant ou lisant, ne cherchait pas autre chose².

Bien que les commentaires ayant trait aux arts plastiques abondent dans la critique pongienne, ces deux propositions permettent de fouiller une autre perspective que celle qui s'attarde surtout à l'aspect figural de l'écriture de Ponge³. On s'intéressera ici à certains aspects du discours esthétique, dont la forme, les matériaux et les liens entre langage et affects, qui caractérisent autant l'écriture que les arts visuels. De la proposition de Beugnot, nous retiendrons surtout « le discours sur la peinture ». Évoquant les propos théoriques de Judd, Gleize explique que ceux-ci sont au sein même de la pratique artistique et non pas un lieu en amont des œuvres. La singularité des pratiques ne peut que très difficilement se définir en fonction d'une théorie des genres et se base plutôt sur des règles relatives formées par la production même d'une œuvre. Ceci nous éloigne évidemment de l'adage essentialiste horatien qui définit les pratiques (la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette) et qui fait de l'art poétique la forme d'expression la plus évocatrice. Notre réflexion s'appuie au contraire sur l'hétérogénéité des œuvres en s'attardant aux différents usages des ressources qui entrent dans le processus de la représentation artistique. Comme le suggère Jean-Pierre Cometti :

D'un point de vue esthétique, la possibilité d'en finir avec un grand nombre de préjugés qui sont une source permanente d'obscurité ou de superstition nous recommande d'être attentif : 1/ à ce que présentent de comparable certaines expériences portant sur des faits que rien ne paraît apparenter ; 2/ aux formes de compréhension spécifiques qu'appellent d'autre part certains usages⁴.

Si rien ne paraissait apparenter l'« expérience » de Ponge à celle de Judd, il reste que Gleize propose une nouvelle perspective qui permet d'aborder autrement les liens qu'entretient l'œuvre de Ponge avec les arts plastiques. L'étude de cette nouvelle voie n'est pertinente qu'à condition d'approfondir cette comparaison. Pour ce faire, il faut prendre en considération les problématiques qui animèrent le mouvement cubiste, dont Ponge a souvent commenté les enjeux, à travers des textes sur Picasso et Braque et qui témoignent d'une

² Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1991, p.189.

³ Voir entre autres, Annette Sampon, *Francis Ponge. La poétique du figural*, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Peter Lang, 1988.

⁴ Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgensten*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1998, p.195.

pratique partagée de la relativité des significations et de la transparence. Le travail de Donald Judd permettra d'analyser la signification des notions d' « impersonnalité » et de littéralité pour la pratique pongienne, tandis que les discours critiques de Jean-Pierre Cometti, Rosalind Krauss, Bernard Vouilloux et Jean-Marie Gleize permettront de prolonger ces considérations. Gleize souligne que Ponge n'a « pratiquement jamais écrit sur ses contemporains⁵ » ; Bernard Vouilloux observe pour sa part que

les peintres relevant de l'abstraction lyrique, du paysagisme abstrait ou de l'abstraction géométrique sont systématiquement ignorés [...] il ne s'occupe pas davantage des différents mouvements qui secouent la scène artistique française [...] non plus d'ailleurs que de ce qui agite l'autre grande scène du monde de l'art, au moment où New York vole la vedette à Paris et contrôle l'expansion planétaire du marché : expressionnisme abstrait, pop art, minimalisme, art conceptuel, land art [...]⁶.

Difficile d'évaluer la portée des choix de Ponge, mais il importe surtout de reconnaître que par ses écrits sur les arts, il s'est inscrit dans le discours sur l'art et que le contenu de bien des textes dépasse de loin les considérations théoriques des historiens de l'art. Cette absence d'intérêt pour la critique institutionnelle et son éloignement par rapport aux considérations pour les avancées linéaires de l'art et la logique des avant-gardes historiques expliquent peut-être en partie que, chez Ponge, les écrits consacrés à l'art relèvent d'une pratique spécifique et articulent d'une façon singulière à la fois un discours et une méthode propres à ces objets. En outre, Ponge se dégage d'un discours qui fait le procès de la dichotomie entre le visible et l'invisible, l'immanent et le transcendant, et propose plutôt un nivellement de l'art par rapport aux autres « formes de vie » qui exploitent les différents usages du langage et des objets ordinaires dans un cadre esthétique. Pour Ponge, il ne s'agit pas de « suivre les peintres » mais plutôt de les séconder dans des pratiques qui ont pour motif de « changer les figures qui permettent de se voir et de se comprendre dans le monde : les figures à proprement parler (non les idées)⁷ ». Il s'avère alors important de se dégager du contexte dans lequel Ponge a écrit ses textes sur l'art, afin de les ouvrir à d'autres expériences artistiques et d'observer la variété des productions de formes spécifiques.

⁵ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, op cit. p.177.

⁶ Bernard Vouilloux, *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1988, p.41.

⁷ Francis Ponge et Philippe Sollers, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris Gallimard/Seuil, 1970, p.98.

La peinture et le langage

La relation entre la peinture et le langage aura, depuis les débats antiques sur l'esthétique, cultivé une certaine tension basée sur l'incongruité des deux modes de représentation; il semble donc qu'aucun de ces modes ne puisse rendre compte adéquatement de ce que l'autre exprime. À ce sujet, Ponge se demande s'il y a des « mots pour la peinture ». Or, ce risque de l'ineffable, il l'a déjà exprimé dans ses « Réflexions en lisant l'essai sur l'absurde », mais en lui trouvant aussitôt une résolution : « [...] J'ai reconnu (récemment) l'impossibilité non seulement d'exprimer mais de décrire les choses. [...] Je puis donc soit décider de me taire, mais cela ne me convient pas : l'on ne se résout pas à l'abrutissement⁸ ». Il faut être prudent et tenter de ne pas tomber dans le piège que tend une pensée des antipodes absolus. Robert Melançon y voit une « aporie sans issue » où « l'œuvre d'art est ce sur quoi on ne peut tenir un discours, et ce discours authentifie sa qualité d'œuvre. Un tableau a une existence irréductible à ce qu'on peut en dire dans la mesure où il existe en tant que réalité plastique⁹ ». Mais Ponge ne peut se résoudre au silence ; pour lui, il s'agit au contraire d'éviter de considérer les tableaux uniquement comme des objets qui « appellent à la contemplation muette¹⁰ », ce qui suggérerait le dévoilement d'un sens sublimé, exclusif au sens de la vue et de l'intériorité subjective. De l'autre côté, il semble tout aussi inadéquat de penser que les tableaux trouvent dans le langage une équivalence, voire un remplacement objectif qui commande leur disparition.

S'il faut émettre des réserves quant à une définition du champ visuel considéré comme donné pur et à la formalisation des objets par le langage, le modèle des « airs de familles » de Wittgenstein est pertinent, car il inclut la différence et démontre « qu'il n'existe aucun cas unique, authentique, en règle, de description de ce qui est vu par rapport auquel les

⁸ Francis Ponge, « Pages bis, I » dans *Oc.*, T.1, p.206.

⁹ Robert Melançon, « Ponge à l'atelier », *Aux frontières du pictural et du scriptural : Hommage à Jiri Kolar*, Québec, Éditions Nota Bene, p.239-240.

¹⁰ *Ibid.*, p.238.

autres seraient incomplètes ou inadéquates, seule existe la diversité de nos pratiques de la description¹¹ ». À ce sujet, Jean-Pierre Cometti observe avec justesse que

malgré les évolutions et les bouleversements qu'elle a connus, notre tradition picturale peut donner l'impression d'avoir prolongé, jusqu'à une période assez récente, et même encore présente, une inspiration qui fait du tableau une entité ou un objet symbolique autonome. La conviction typiquement moderniste de la peinture, fondée sur la considération de son médium et de la conscience progressive qu'elle semble en avoir acquis au cours de son histoire en apporte l'évidente confirmation¹².

À la suite de Nelson Goodman, Bernard Vouilloux rejette l'idée d'une autonomie et d'une spécificité des pratiques. Il propose d'agrandir le terrain des relations transesthétiques non pas en visant la comparaison de pratiques auxquelles on a attribué des qualités propres et identitaires, mais plutôt en faisant entrer ces qualités dans un acte symbolique où la fonction est conjointe au contexte et appelle tout à la fois à l'indétermination et aux changements : « La fonctionnalité symbolique prime sur les qualités du médium telles que les caractérisent la matière et la substance du plan d'expression [...] [À] une approche internaliste et qualitative s'oppose dès lors une approche qui procède par englobements et connexions logiques¹³ ». Cometti schématise simplement cette opposition en rejetant un « modèle bipolaire et hiérarchisé » entre le sens et l'œuvre pour le remplacer par un modèle triadique et ouvert, où la rencontre des symboles avec des environnements variables propose inévitablement une indétermination du sens par des usages symboliques constamment reconduits. En plus d'ouvrir l'œuvre, la considération de l'environnement fait porter le sens sur une expérience esthétique en relation avec l'extériorité, donnant à tous l'accès au sens et rompant du même coup avec le mythe de l'intériorité et de la relativité subjective. L'œuvre est créée et se comprend à partir des objets du monde et de leurs multiples usages ; elle n'est ni isolable des autres œuvres et des discours qui se situent autour d'elles, ni des « jeux de langage » ou des « formes de vie » du quotidien.

¹¹ Christiane Chauviré, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein*, 2003, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2003, p.33.

¹² Jean-Pierre Cometti, *L'art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999, p.64.

¹³ Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'éclat, Coll. « Tiré à part », 1997, p.14-15.

Ainsi, il est possible de dépasser le mythe de l'ineffable et, surtout, celui de l'autonomie des pratiques : « la connaissance d'une pratique gagne souvent beaucoup à définir celle-ci par tout ce qu'elle n'est pas. ». Les différents usages symboliques dans les « relations transesthétiques externes [...] recouvrent aussi bien le passage d'un art à un autre qu'un changement de médium à l'intérieur d'un art donné¹⁴ ».

Ponge et le cubisme. Pour une nouvelle rhétorique

Les écrits que Ponge consacre aux peintres et aux sculpteurs dans *Le peintre à l'étude* et *l'Atelier contemporain* ne relèvent ni de la critique d'art, ni de l'histoire de l'art, ni de l'éloge, ni du commentaire issu du simple amateur d'art. Cependant, ils ne se distinguent pas tout à fait de ces différents genres ou pratiques parce qu'il leur emprunte bien des éléments dont il propose divers agencements en répondant à des commandes issues des peintres qui ont apprécié le *Parti pris des choses*. Ponge s'assure ainsi un certain revenu et entre en même temps dans le jeu économique et social du marché ; pour Bernard Vouilloux : « Il entrera dans le jeu, oui; mais à la condition d'en reformuler les règles pour son propre usage¹⁵ ». Or, Ponge explique qu'il ne traitera pas les peintres « tout à fait comme des choses, mais enfin à [s]a manière¹⁶ ». Comme le précise Bernard Veck, ses textes sur la peinture

relèvent moins de la critique d'art que d'un exercice, ou d'un essai de la pensée et de l'écriture face à de nouveaux objets. Occasion pour élaborer à partir du travail d'autres artistes oeuvrant selon un autre mode d'expression des réponses aux questions que lui pose sa propre pratique de la littérature¹⁷.

Ces textes sont donc équivalents aux autres textes-objets. On n'y retrouve pas davantage de lois théoriques définissant l'esthétique pongienne et ils ne président en rien aux implications transesthétiques de sa pratique. Les textes sur l'art constituent néanmoins des

¹⁴ Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, op.cit., p.16.

¹⁵ Bernard Vouilloux, *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, op. cit., p.29.

¹⁶ Francis Ponge, « Au lecteur », *Oc.*, T.II, p.565.

¹⁷ Bernard Veck, « Francis Ponge : une poétique de la genèse : de l'exhibition des brouillons à l'invention d'un genre », *Genesis*, 12, 1998, p.19.

indices flagrants de ses intérêts pour la peinture et pour les problématiques esthétiques en général. On connaît l'admiration de Ponge pour Georges Braque et Pablo Picasso. Selon une anecdote bien connue, Ponge aurait ressenti un « sanglot esthétique¹⁸ » à la vue d'un tableau de George Braque. Cette scène s'apparente à celle de « La Mounine », à la vue du ciel voilé, où Ponge s'interdit d'en rester à la simple émotion ; il lui faut donc l'organiser et en trouver un usage. Or ici, « ce n'est pas l'expérience qui organise l'expression, mais l'expression qui organise l'expérience¹⁹ ». Suggérer que l'objet se suffit à lui-même et qu'il est une pure présentation relève évidemment de l'idéalisme. Il est possible de se dégager de cette position si on replace la lecture des tableaux dans un cadre où les « jeux de langage » interagissent avec eux. L'amplitude des usages de l'expression langagière permet des interprétations singulières qui n'ont de sens que dans un contexte précis et qui s'écartent de tout absolu. La critique d'art Christiane Poggi traite cette problématique à propos du collectionneur et mécène Daniel-Henry Kahnweiler:

Ainsi, à l'opposé des symbolistes pour qui les formes et les couleurs devaient être les équivalents des idées et des émotions de l'artiste, et pour qui la communication devait donc se produire naturellement (et universellement), Kahnweiler soulignait la nécessité de familiarisation exigée par une œuvre cubiste pour être déchiffrée. Selon ces vues, le spectateur ne pouvait pas être affecté par l'œuvre d'art dans le mode immédiat, non discursif préconisé par les symbolistes. Au contraire, pour Kahnweiler, le spectateur devait se mettre en devoir de lire.²⁰

Rosalind Krauss insiste aussi sur l'acte de lecture du tableau qui, comme le texte littéraire, se concrétise par le décodage de diverses formes symboliques et sociales. Plus radicalement, Bernard Vouilloux affirme qu'il faut « renoncer au logocentrisme que véhicule l'extrapolation au non linguistique des concepts de signe, de code, et de traduction en les réservant au langage seul²¹ ». Autrement dit, les œuvres littéraires et plastiques ne doivent pas être considérées comme des données esthétiques pures ; elles doivent plutôt être vues comme

¹⁸ Francis Ponge, « Braque ou *Un méditatif à l'œuvre* » dans *Oc., T.II*, p.709

¹⁹ Rosalind Krauss, « Lire le cubisme », dans Benjamin Buchloh, (éd.), *Langage et modernité*, Lyon, Nouveau Musée, 1991, p.95.

²⁰ Christiane Poggi, « La structure allégorique du collage de Picasso », dans Benjamin Buchloh, (éd.), *Langage et modernité*, Lyon, Nouveau Musée, 1991, p.22.

²¹ Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, *op.cit.*, p.17-18.

des objets qui sont en relation étroite avec le monde, qui impliquent et agencent divers faits sémantiques. L'interprétation nécessite donc le dépassement des limites matérielles des œuvres.

Il semble que, très tôt, le travail du poète ait été influencé par les développements esthétiques liés au cubisme. En effet, la poésie de Ponge et le cubisme ont plusieurs caractéristiques communes : le goût pour les objets de la vie quotidienne et la nature morte, la considération de la matière plastique autant que langagière ainsi que la sobriété de leur traitement. Mais c'est également au niveau de leurs méthodes qu'ils se rejoignent : découpage, collage, mise en abîme, mise en scène des modes de représentation. Par ailleurs, le renouvellement des formes et des méthodes esthétiques constitue une préoccupation commune au cubisme et à la poésie pongienne. Tandis que les cubistes souhaitent « le renouvellement de la peinture, qui devait se délester de tout naturalisme²² », Ponge veut s'éloigner des formes anciennes en « les refondant dans la masse, comme on fait des vieilles statues, pour en faire des canons, des balles...puis [...] à nouveau des Colonnes, selon les exigences du Temps²³ ». Tout comme les collages cubistes, les écrits de Ponge n'ont jamais abandonné un certain niveau de représentation : il ne s'agit donc pas de fonder leur contestation sur une table rase des valeurs anciennes ni sur une réfutation du monde. Jean-Marie Gleize explique que, dans une telle situation, l'artiste

ne doit pas se contenter de substituer aux représentations anciennes des représentations nouvelles. [...] l'objet véritable de son intervention n'est pas directement la représentation, l'image, mais la condition de la représentation [...] il travaille à modifier les possibilités de figuration, ce qui suppose [...] la « déformation » [...] du paysage hérité. Mais une telle opération suppose à son tour que soit radicalement déplacée l'idée que l'on se fait de l'œuvre, de l'objet artistique lui-même²⁴.

Dans la « Note pour l'éditeur » qui figure dans le dernier recueil publié de son vivant, *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, Ponge écrit : « Ces esquisses, ébauches ou brouillons sont d'époques diverses, plus ou moins lointaines et traitent de problèmes, quant à

²² Daniel Marzona, *Art conceptuel*, Köln, Taschen, 2005, p.9.

²³ Francis Ponge, « Texte sur l'électricité » dans *Oc., TI*, p.499.

²⁴ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, p.168.

moi, depuis toujours et à jamais obsessionnels²⁵ ». En effet, ces obsessions sont présentes tout au long de l'œuvre de Ponge et exposent une dialectique, un réajustement constant et, surtout, une vigilance envers toute forme d'illusion. Pendant les années vingt, Ponge a été extrêmement préoccupé par une volonté d'expression pure, unique et inusitée qui seule rendrait compte d'une adéquation parfaite entre la chose exprimée et le moyen d'expression. Face à cette illusion, Ponge se trouva totalement dépourvu et impuissant: « Mes pensées les plus chères sont étrangères au monde, si peu que je les exprime lui paraissent étranges. Mais si je les exprimais tout à fait, elles pourraient lui devenir communes. Hélas! Le puis-je? Elles me paraissent étranges à moi-même²⁶ ». Par l'écriture des textes qui vont constituer le *Parti pris des choses*, Ponge réussit, en assumant la distance et la différence entre l'objet étudié et le langage, à résister aux paroles toutes faites et à prendre les guides du langage, tout en respectant les règles et en exploitant leurs possibilités. Ponge découvre ainsi la variété des choses et la variété des usages qu'offre le langage : « Longtemps je reprochai aux paroles de me duper. À présent je les en remercie : elles me trompent, et donc elles me découvrent. Si je suis quelque chose, ma lâcheté d'abord me confondait à elles. Mon effort contre elles, ou plutôt malgré elles me découvre²⁷ ».

Si les textes de Ponge possèdent des affinités avec l'art cubiste, c'est avant tout au niveau des sujets dont ils traitent, c'est-à-dire des objets les plus communs à propos desquels « chaque personne possède [...] une idée profonde, à la fois naïve et complexe, simple et nourrie [...] puérile et pratique; qui plus est, arbitraire et commune²⁸ ». Par ailleurs, Ponge se réclame volontiers de Chardin²⁹ et de Cézanne qui, eux aussi, ont forgé leur œuvre autour d'un « parti pris des choses ». Mais, c'est Braque et Picasso qui traitent ces « guitares, violons, brocs et cuvettes³⁰ » avec le plus d'efficacité en réintégrant le souci de la forme dans leurs représentations. Or, il ne suffit plus, selon Ponge, de se contenter d'une simple présentation d'un objet dont le sens ne tiendrait qu'au contenu : « On s'intéresse au contenu,

²⁵ Francis Ponge, « Pratiques d'écritures ou l'inachèvement perpétuel » dans *Oc.*, T.II, p.999.

²⁶ Francis Ponge, « Drame de l'expression », dans *Oc.*, T.I, p.175-176.

²⁷ Francis Ponge, « Introduction au "Parti pris des choses" » dans *Oc.*, T.II, p.1033.

²⁸ Francis Ponge, « Braque le Réconciliateur », dans *Oc.*, T.I, p.133.

²⁹ Voir « Hommage à Chardin » in *Pages d'atelier 1917-1982*, Bernard Beugnot (éd.), Paris, Gallimard, 2005.

³⁰ Francis Ponge, « Braque le Réconciliateur » dans *Oc.*, T.I, p.131.

et pas du tout à la forme. Je pense que c'est une absurdité³¹.» Il devient alors impératif d'interroger radicalement les techniques et les mobiles de l'expression afin de les mettre en scène dans l'œuvre et, ainsi, questionner leur statut. Pour Jacques Morizot :

Picasso entreprend de déconstruire l'identité héritée du XIXe siècle non pas en s'attaquant aux mécanismes apparents de la représentation (comme le fera l'abstraction) mais en fabriquant une image dont la fonction est d'articuler des substituts opératoires de ce dispositif.

S'il semble juste d'affirmer que le cubisme a effectué une opération de déconstruction, Morizot fait la part des choses en la distinguant de l'entreprise de réduction pratiquée par plusieurs peintres des débuts de l'abstraction : Malévitch, Kandinsky et Mondrian notamment. Tout en établissant des distinctions entre les formes de peinture abstraite, on peut sans équivoque soutenir que l'entreprise de réduction de l'abstraction picturale était animée par une quête de pureté et d'essentialisme³². Dans cette tentative de détachement complet du monde comme référence, l'art est orienté vers des considérations où l'absolu, l'abandon de l'extériorité et la quête d'une spiritualité intérieure font des œuvres une métaphore révélatrice d'une vérité fondamentale. Pour Jean-Pierre Cometti, cette mystique est le lieu où le langage s'« abolit comme langage ou l'art comme art en devenant signe de ce qui lui échappe et réclame à ce titre un langage qui ne soit plus langage ou peinture qui a renoncé à la peinture³³ ». Il poursuit sa critique du mysticisme en affirmant que « sans un tel élan [...] il n'y aurait probablement pas eu d'abstraction- il [...] semble que c'est l'une des choses qui sépare fondamentalement les pionniers de l'abstraction des peintres cubistes [...] »³⁴.

En effet, le cubisme s'est rapidement avéré une entreprise radicalement ancrée dans le caractère concret de l'art, rivalisant ainsi avec toute forme d'illusion, qu'elle relève de la pensée ou qu'elle soit picturale, et s'imposant volontairement des limites. Ponge souligne, à la suite de Braque, l'importance des lois qui forment la « nouvelle rhétorique » artistique :

³¹ Francis Ponge, « Textes hors recueil » dans *Oc.*, T.II, p.1422.

³² Jean-Pierre Cometti, dans *L'art sans qualités* (*op. cit.*, p.28-36) expose cette problématique.

³³ *Ibid.*, p.37.

³⁴ *Ibid.*, p.23.

« "J'aime, dit Braque dès 1917, la règle qui corrige l'émotion"³⁵ ». Ainsi, le cubisme analytique rompt avec le tournant informel et trouble de l'impressionnisme ; ce faisant, il radicalise le projet constructiviste de Cézanne. Tout comme ce dernier, Braque et Picasso réduiront leurs moyens de représentation aux formes géométriques de base, mais en les utilisant d'une façon beaucoup plus sévère et précise afin de rompre avec l'idéal de l'expression personnelle et authentique. Il ne s'agira plus, pour eux, de représenter la nature et ce qui est vu d'une façon objective, mais plutôt d'exploiter les nombreuses possibilités des conceptions de la représentation et ce, en respectant les conditions qu'impose le support, c'est-à-dire sa bidimensionnalité et sa planéité. Davantage conceptuels que phénoménologiques, les tableaux du cubisme analytique présentent une fragmentation qui articule différents axes sur un même plan, mais qui n'est cependant pas le résultat d'une illustration synchronique de toutes les facettes d'un objet. Cette fragmentation est plutôt l'affirmation de la planéité du tableau et de sa différenciation en tant qu'objet du monde qui possède une organisation sémantique caractéristique ; le tableau cubiste actualise donc une rupture avec l'illusion de l'organisation mentaliste de l'espace proposée par la perspective et remplace la convergence vers un point unique par la multiplicité des repères dans l'espace. Cette opération de « détrompe l'œil³⁶ » propose donc l'équivalence entre les constituants de l'image qui relativise leurs usages et leurs portées symboliques. L'abandon progressif du paysage, mode de représentation trop associé à la profondeur et au point de fuite unique, est un autre des facteurs déterminants dans la mise en évidence de la frontalité picturale. L'objet commun et le portrait, en plus de rompre avec les sujets mythiques et idéaux de la peinture, étaient présentés complets, en un seul plan, et semblaient plus adéquats à l'affirmation de la planéité du tableau et plus propices à la variation. Le cubisme proposait ainsi une avancée importante dans l'expérience du quotidien et son implication dans le temps et l'espace. Ponge va dans ce sens en affirmant :

[...] je me demande pourquoi une nature morte peut nous émouvoir autant qu'un paysage, ou qu'un portrait. C'est parce que la place des objets, c'est l'espace. La place

³⁵ Francis Ponge, « Braque-dessins » dans *Oc.*, T.I, p.587.

³⁶ Jacques Morizot, *Interfaces. Textes et images. Pour prendre du recul vis-à-vis la sémiotique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.27.

des objets dans l'espace est en quelque façon prophétie de notre destin dans le temps [...] C'est pour ça qu'une nature morte [...] peut-être émouvante comme significative.³⁷

Si Ponge ne s'est jamais considéré comme un « peintre de bataille » mais plutôt comme un « peintre de nature morte³⁸ », c'est qu'il considère la variété de la vie ordinaire et des objets communs comme une valeur esthétique autant qu'éthique ou morale; ainsi par : « [...] leur façon d'encombrer notre espace, de venir en avant, de se faire [...] plus important que notre regard, le drame (la fête aussi bien) que constitue [l]eur rencontre, leur respect, leur mise en place, [v]oilà un des plus grands sujets qui soient³⁹ ». Ponge met aussi de l'avant son refus de l'illusionnisme et de toutes les formes d'idéaux en même temps qu'il fait l'éloge de la matérialité. Son *Parti pris des choses* sera en quelque sorte un manifeste implicite contre l'idéal poétique caractérisé, d'un côté, par l'illusion de la connaissance unilatérale, et de l'autre, par la croyance en une expressivité subjective :

Renonçant à me modifier moi-même, ni d'ailleurs les choses, - renonçant également à me connaître moi-même, sinon en m'appliquant aux choses. Me formant du monde une image, des notions pratiques. L'on ne me connaîtra, l'on n'aura une idée de moi que par ma coquille, ma demeure, mes collections; ou plutôt, car ce sont des armes, mes panoplies. Par l'accent de ma représentation du monde.⁴⁰

Considérant que ses œuvres sont, tout comme les tableaux cubistes, des objets qui se déploient dans l'espace et dans le temps, Ponge préfère représenter des objets communs dont la variété ruine la hiérarchisation du coup d'œil ainsi que le sentiment de nostalgie envers un état idéal impossible à atteindre: « La notion d'infini naît de l'infirmité de la vue [...] Le besoin, la nostalgie d'infini, c'est le désir d'y voir trouble. Pourquoi exalter cela? Il faut au contraire s'en défier [...]»⁴¹. Comme Braque et Picasso, Ponge se méfie de la profondeur et de l'absence de limites ou de règles : lorsqu'il est « en auto avec des amis et qu'ils s'exclament sur le paysage, [il] se paye le luxe, *in petto*, de reporter soudain [son] regard sur le poignet du chauffeur ou sur le velours de son siège [...]»⁴².

³⁷ Francis Ponge, Extraits d'un entretien avec M. Spada en 1979, « Textes hors recueil » dans *Oc.*, *T.II*, 2002, p.1432-1433.

³⁸ *Ibid.*, p.1434.

³⁹ Francis Ponge, « De la nature morte de Chardin » dans *Oc.*, *T.II*, p.664.

⁴⁰ Francis Ponge, « Introduction au "Parti pris des choses" » dans *Oc.*, *T.II*, p.1033.

⁴¹ Francis Ponge, « L'homme à grands traits » dans *Oc.*, *T.I*, 1999, p.617.

⁴² Francis Ponge, « De la nature morte de Chardin » *op. cit.*, p.663.

Temps et espace

Bernard Vouilloux, dont les idées seront ici reprises et commentées, observe dans quelques textes de Ponge une certaine ambivalence quant aux liens entre peinture et écriture et il remarque une tendance du poète à sous-estimer le potentiel significatif de la peinture par rapport à l'écriture ; il y aurait donc chez Ponge un discours qui isolerait les pratiques dans leur spécificité propre et qui condamnerait tout échange entre elles. Or Ponge affirme que « [l]a principale damnation de la peinture est [...] d'être statique, fixée à jamais, immobile ; de tout dire en termes d'espace et de ne rien exprimer du *temps*, c'est-à-dire de la catégorie majeure, à quoi se rapporte la vie⁴³. » Pour lui, « l'art littéraire est l'art par excellence » et « [l]es grands écrivains sont nettement au-dessus des grands peintres et des musiciens parce que la parole est plus importante que tout.⁴⁴ ». Cette « damnation » apparaît comme une qualité propre et limitative à laquelle une pratique doit se résoudre. Parce que l'espace contraint la peinture et que le temps contraint l'écriture, Ponge se défie des limites de la première mais s'accommode et vante les vertus de la deuxième. Pour Bernard Vouilloux, le traitement de l'horizontalité et de la verticalité est respectivement associé, chez Ponge, à l'espace et au temps. Du point de vue de Ponge, l'approche exclusivement horizontale de la peinture est très limitative, car elle laisse de côté le dynamisme et les processus d'avancement que le temps et la verticalité impliquent. Le texte « La Fabrique du pré » exploite la tension entre l'horizontalité, qui évoque la platitude et la mort, et la verticalité, qui symbolise le processus de régénération naturelle qui se prépare dans le temps : « Dieu merci, nous ne sommes pas qu'un *peintre* et nous avons autre chose à dire du pré que [...] de broser, d'étaler, d'étendre bien à plat, bien uniment à plat, {une couche, | une nappe} étendue de vert [...]»⁴⁵. Toutefois, dans « La Table », le rapport des deux axes est plus conflictuel car ils semblent s'annuler l'un et l'autre et former un plan tout à fait plat et opaque. Ponge observe

⁴³ Francis Ponge, « Deux textes sur Braque » dans *Oc.*, *T.II*, p.670.

⁴⁴ Francis Ponge, « Entretiens 1984-1987 » dans *Oc.*, *T.II*, p.1436.

⁴⁵ Francis Ponge, « La Fabrique du Pré » dans *Oc.*, *T.II*, p.469.

d'abord le renversement du plan : « La Table est [...] le renversement d'arrière en avant [...] du mur, sa mise en position non plus verticale mais horizontale (oblique en réalité : comme le billard de Braque est cassé de l'horizontale en verticale oblique)⁴⁶ ». Le mur et la table deviennent ensuite deux plans qui s'articulent autour des deux axes :

L'homme penché sur son écriture (moi généralement je l'élève quasi verticalement à mes yeux) a pourtant l'impression qu'il *dresse* quelque chose pour barrer, limiter son horizon. Chaque ligne comme une barrière ou une rangée de pierre [...] dont les successions (horizontales sur horizontales) - constituera le mur, la page écrite...⁴⁷.

La différence entre le mur et la table résulte des étapes de leur construction ; tandis que le mur se bâtit de bas en haut, « La Table » s'écrit de haut en bas : « le mur c'est la page nue, blanche [...] l'écrit est fait pour nier, annuler (de haut en bas), rayer, détruire le mur, transformer le mur en ouverture [...] L'écrit transformerait le mur en fenêtre [...]»⁴⁸. Ponge exploite encore ici, d'une façon singulière, une poétique de la transparence mais celle-ci reste toutefois problématique. Proposant de « transformer le mur en ouverture », Ponge suggère aussi un retour à la profondeur et à la perspective. Par ces différents propos sur la structure spatiale et temporelle de l'écriture, Ponge s'inscrit, peut-être malgré lui, dans les débats prédominants concernant les problématiques et les enjeux de la peinture moderne. À certains égards, ses propos démontrent quelques affinités avec la pensée de Clément Greenberg⁴⁹ dont l'approche formaliste a été très directive dans les débats et dans la production. En effet, pour Greenberg, chaque pratique devrait tendre vers sa spécificité en effectuant une synthèse de ses caractères essentiels ; dans un cadre de critique interne de la pratique, l'objectif téléologique de la peinture est de mettre de l'avant sa planéité et de proposer un champ visuel unique et instantané. Cette lecture de l'art comme avancée historique linéaire impose des œuvres tautologiques qui ne se réfèrent qu'à elles-mêmes et qui se débarrassent de tout fonctionnement symbolique qui renvoie à l'extérieur. Autrement dit, il s'agit d'une théorisation de l'art qui doit être assumée une fois pour toutes. Cependant, les aspirations

⁴⁶ Francis Ponge, « La Table » dans *Oc., T.II*, p.932.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p.933.

⁴⁹ Voir entre autre Clément Greenberg, *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, 301 p.

théoriques de Ponge et de Greenberg ne sont assimilables qu'à un niveau superficiel : Ponge ne tente pas de fonder une spécificité et une homogénéité des pratiques respectives, mais il propose plutôt d'effectuer des rapprochements entre celles-ci tout en mettant l'accent sur leurs différences effectives :

[p]our Ponge, il ne s'agit pas tant d'opposer, sur le critère de leurs conditions formelles *a priori*, des pratiques substantialisées en arts (la Musique, la Poésie, la Peinture) que de distinguer, sur le critère d'options formelles *a posteriori*, des pratiques, temporalisantes ou spatialisantes, internes à chaque domaine artistique⁵⁰.

Tandis que chez Greenberg la « damnation » de la peinture est la condition de son existence, c'est-à-dire qu'elle définit *a priori* ce vers quoi la peinture doit tendre, elle est, chez Ponge, relativisée et retournée en « mérite » : une œuvre peut transgresser « les contraintes sémiotiques régissant son médium⁵¹ ». Ponge souligne d'ailleurs que, selon lui, Braque est parvenu non seulement à contourner la « damnation » spatiale mais également à inclure une dimension temporelle dans ses tableaux et dessins. Or, ce que Vouilloux veut démontrer, c'est que les propos de Ponge sur l'art ne peuvent pas être réduits à une théorie générale adaptable à tous les autres textes. Ils tendent à un usage circonstanciel des données des autres pratiques, c'est-à-dire à un traitement qui participe à « une rhétorique unique par objet ». Pour se détourner de l'aspect purement formaliste des dimensions spatiales et temporelles, il faut éviter de les considérer comme les conditions primaires de toute production et les considérer plutôt comme des données relatives qui entrent dans les processus de signification circonstanciels. Pour Ponge, la signification est « cette troisième dimension du mot, qui lui donne son relief et son poids [...]»⁵². Elle ne doit cependant pas être considérée comme une donnée purement abstraite, hors des contextes d'énonciation mais doit plutôt impliquer « tous les effets de densité, d'étendue, d'épaisseur que lui confère la diachronie⁵³ ». Cette façon de placer la signification sous le signe de l'indétermination donnera une densité et une profondeur à l'œuvre. Toutefois, la lecture de cette profondeur ne se fondera pas sur un seul

⁵⁰ Bernard Vouilloux, *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, *op.cit.*, 1998, p.144.

⁵¹ *Ibid.*, p.145.

⁵² *Ibid.*, p.149.

⁵³ *Ibid.*, p.150.

point de fuite, mais fonctionnera de « manière tensionnelle par une série de survols qui, se relançant les uns les autres, inscrivent son mouvement dans un horizon mouvant, flottant (si bien qu'il n'y a pas une ligne d'horizon, mais plusieurs)⁵⁴ ».

L'indétermination référentielle

Dans un texte consacré aux collages cubistes de Picasso, Rosalind Krauss explique que « [n]ous assistons aujourd'hui aux débuts d'un art post-moderniste, c'est-à-dire revendiquant une conception de la représentation pleinement problématisée, conception selon laquelle nommer (représenter) un objet n'est pas nécessairement le convoquer puisqu'il peut ne pas y avoir d'objet (originel)⁵⁵ ». Pour elle, l'absence du référent (ou du signifié) et l'indétermination sont garantes d'un processus pluriel de représentation qui s'éloigne du positivisme sémantique, du mimétisme et de l'identification univoque d'une œuvre. Bien que ce soit à l'époque dite « post-moderne » que cette problématique se soit pleinement développée, il demeure que pour Krauss, ce sont les collages cubistes qui, un demi-siècle auparavant, ont donné le ton à une nouvelle esthétique en intégrant un questionnement sur les motifs de la représentation au sein même des œuvres afin de se dégager d'une simple pratique formelle à propos d'une référence définie. Tout comme les collages, les textes de Ponge semblent s'être défaits de l'exigence d'un art qui n'actualise sa signification que par une relation unilatérale à la référence: « [...] ce n'est pas tellement l'objet (il ne doit pas nécessairement être présent) que l'idée de l'objet, y compris le mot qui le désigne. Il s'agit de l'objet comme notion⁵⁶ ». Cette conception de l'objet laisse ouvert un immense champ de traitements possibles que Ponge qualifie d'« un certain cynisme de relations⁵⁷ » où « l'objet véritable de [l']intervention n'est pas directement la représentation, l'image, mais les conditions de la représentation, [...] les "figures"⁵⁸ ». Ainsi, par le travail critique des modes de représentation, Ponge s'éloigne d'une approche nominaliste et idéaliste de l'objet et opte pour un usage polysémique des référents. À ce sujet, Krauss met le lecteur en garde contre

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Rosalind Krauss, « Au nom de Picasso » dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.195.

⁵⁶ Francis Ponge, « Méthodes » dans *Oc., T.I*, p.531.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration, op. cit.*, p.168.

l'idée trop répandue selon laquelle « les signes qui constituent une image possèdent des référents mais pas de sens⁵⁹ », c'est-à-dire qu'ils ne procèdent que selon le principe d'identification stricte qui fixe le sens. Krauss donne quelques exemples de cette exigence d'identité des signes à propos des collages cubistes dont l'établissement d'une corrélation unilatérale entre une couleur et un nom propre ou un caractère et la restitution d'un mot à partir d'un fragment. Pour Krauss, le collage cubiste est un arrêt de la quête d'identité comme promesse de sens pour se diriger vers une ouverture à la polysémie et à l'indétermination référentielle.

Si on se fie aux concepts correspondants en philosophie du langage, les qualificatifs « analytique » et « synthétique » du cubisme aident à comprendre l'impact sémantique du brouillage identitaire. Tandis que l'« analytique » correspond à une formulation logique et tautologique dont le fonctionnement n'entretient aucun lien référentiel avec celui du monde, le « synthétique » se base sur l'expérience sensible et empirique par rapport à la référence. Cependant, selon la critique de Quine concernant ces deux modèles, il semble impossible de justifier l'appartenance d'une proposition à l'un ou à l'autre. Pour Quine, il s'agit d'une réduction, car des deux côtés on trouve une aporie où « les significations des expressions d'un langage sont spécifiables une par une, à travers ces connexions linguistiques ou extralinguistiques⁶⁰ ». Quine affirme plutôt que la signification s'établit selon une tension entre les deux modèles qui rend incertaines les bases d'établissement du sens et qui délégitime toute « théorie d'arrière plan⁶¹ ». À cet égard, Jacques Morizot affirme que le collage cubiste s'organise à partir de mouvements antinomiques, en « atténuant la distance entre le réel et ses représentations » pour ensuite la réactiver. Le tableau *Nature morte à la chaise cannée*, premier collage de Picasso, propose une illustration exemplaire de cette dynamique qui s'établit entre réel et représentation. Sur un fond de forme ovale, Picasso allie des formes peintes par plans aux lettres « JOU » qui semblent établir un lien avec la réalité extérieure mais dont le sens, à cause de sa fragmentation, reste incertain (il pourrait s'agir de jour,

⁵⁹ Rosalind Krauss, « Au nom de Picasso », *op. cit.*, p.184.

⁶⁰ Diego Marconi, « Indétermination de la signification et de la référence », *La philosophie du langage au Xxe siècle*, 1997, en ligne, Paris, <http://www.lyber-eclat.net/lyber/marconi/24.html#28>, consulté le 3 décembre 2006.

⁶¹ *Ibid.*

journal, journée, etc.) ; il insère aussi une véritable toile de cire sur laquelle il imprime le motif du siège d'une chaise cannée qu'il recouvre partiellement de deux traces de peinture. Le tableau est en outre encerclé d'une corde qui rompt avec l'encadrement traditionnel et donne à l'image un statut d'objet et non plus celui de simple représentation. Or, ce type de composition qui fait alterner des procédés mimétiques avec de la « vraie » matière provoque une tension et problématise les liens entre la référence et le sens et rompt avec une logique de la désignation. Selon Jacques Morizot, les collages sollicitent « la totalité des propriétés matérielles [...] [et] privilégient l'effet de résonance autorisé par le choix de syntagmes incomplets⁶² ». Ces résonances se produiront aussi entre les tableaux eux-mêmes, certains faisant écho à un signe mais par le biais d'une matière différente, ce qui ne donne donc pas le même effet. Par exemple, dans un tableau de Braque, le faux-bois peut rester du faux-bois tandis que dans un tableau de Picasso ce faux-bois jouera le rôle d'un faux tissu. Pour Quine, l'« attribution absolue de significations ou de référence, est dénuée de sens "ce qui a du sens c'est de dire comment une théorie d'objets est interprétable ou réinterprétable dans un autre et point de vouloir dire ce que sont les objets d'une théorie"⁶³ ». De son côté, Rosalind Krauss confirme la pertinence de l'idée d'indétermination de la signification à l'aide des concepts d'« absence » référentielle et de « différence » des signes. Elle rappelle d'abord la relation qui existe entre le signifiant, considéré comme constituant matériel du signe, et le signifié, qui remplace le référent absent :

que les termes de la représentation soient fondés sur l'absence [...] nous met en garde contre la perversion que constitue toute conception du signe comme étiquette. En effet, l'étiquette ne fait que redoubler, en lui donnant un nom, une présence déjà matérielle. En revanche, le signe, dépendant plus de l'absence que de la présence, résulte de l'association du signifiant et d'un concept immatériel, association à laquelle peut ne correspondre [...] aucun référent⁶⁴.

C'est à plusieurs niveaux que les collages cubistes ont pu se défier des rapports référentiels basés sur une identité stricte. Basée sur la réutilisation arbitraire de codes conventionnels et d'objets communs, le collage est une pratique représentative qui se construit par la juxtaposition de matériaux de natures diverses qui rompt avec

⁶² Jacques Morizot, *op.cit.*, p.27.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Rosalind Krauss, « Au nom de Picasso », *op. cit.*, p.190.

l' « isomatérialité⁶⁵ » de la peinture ; en mettant en question l'identification de la peinture comme genre défini, ceci crée une tension qui se situe entre « l'appartenance à, et le décalage vis-à-vis de l'univers pictural⁶⁶ ». Par ailleurs, l'utilisation de matériaux préfabriqués et utilisés tels quels relativise l'importance du savoir-faire et la virtuosité de l'artiste en plus de réduire radicalement les traces d'expression personnelle et de subjectivité. Il ne s'agit donc plus de trouver la clé d'un tableau dans une quelconque connotation symbolique subjective mais plutôt dans la pluralité des usages du langage et des figures qui sont communs à tous. Étant donné que plusieurs fragments d'un tableau comportent déjà une connotation sémantique, la lecture des collages se fait davantage sur le modèle de la résonance où l'incomplétude laisse ouvert un champ d'articulations possibles. Jean-Pierre Cometti y voit une « libre circulation des "qualités" [...] s'y déployer selon des usages qui sont tantôt ceux de la conjugaison, de l'accumulation, du pli ou du dépli et plus généralement de la déliaison⁶⁷ ». Cette abolition identitaire de l'art repose également sur la réduction des thèmes qui peuvent se résumer à des natures mortes, à des scènes de cafés et à des instruments de musique. En adoptant certains thèmes parmi les plus classiques de l'histoire de la peinture, les collages cubistes abandonnent toutefois tout souci humaniste et toute responsabilité envers la représentation de l'expressivité humaine. Le fait de considérer le thème non plus comme la chose à révéler ou à illustrer adéquatement mais plutôt comme quelque chose d'opposable et de différent donne à l'art visuel la possibilité d'expérimenter divers modes de représentation et d'accentuer la tension entre la matérialité plastique et la suggestion d'un référent indéterminé. Ainsi, « c'est le thème le plus banal qui se prête le mieux à une pratique de la variation généralisée⁶⁸ ».

Par l'abolition des repères qui définissent la peinture classique, les collages cubistes se donnent aussi comme des propositions matérielles difficiles à fixer. En effet, ils agencent des fragments d'objet, avec des segments langagiers et des reproductions faites à la peinture à l'huile. La pratique de la juxtaposition de fragments provenant de diverses sources matérielles et techniques ainsi que l'occupation entière et hétérogène de l'espace provoquent un

⁶⁵ Jacques Morizot, *op. cit.*, p.27.

⁶⁶ *Ibid.*, p.40.

⁶⁷ Jean-Pierre Cometti, *L'art sans qualités, op. cit.*, p.39.

⁶⁸ Jacques Morizot, *op. cit.*, p.28.

décentrement de l'image. Cette technique a pour effet de rendre difficile l'identification intégrale d'une scène ou d'un objet qui « s'efface devant une loi d'accumulation qui tend à s'imposer pour elle-même⁶⁹ ». Or, ce n'est pas seulement sur l'étendue que se présente l'accumulation, car elle s'effectue en outre par superposition des matières ; cette méthode qui utilise des enchâssements et des mises en abîme est en bonne partie responsable des effets sémantiques polyphoniques. Chaque fragment s'impose en tant que forme différentielle sans pour autant être isolé des autres ; au contraire, par l'articulation de la forme et du sens, chaque élément est inter-relié, donnant ainsi à un tableau sa dynamique propre. Pour Krauss,

chaque élément est, de façon totalement diacritique, à la fois une instance de la ligne et de la couleur, de la fermeture et d'ouverture, de la planéité et de la profondeur. À chaque signifiant correspond une dyade de signifiés formels : on peut dire que si les éléments du collage cubiste déterminent bien des ensembles de prédicats, ceux-ci ne sont pas limités aux propriétés des objets et renvoient par extension au calcul différentiel qui est au cœur du code formel de la peinture⁷⁰.

La superposition partielle de plans colorés, de découpures de journaux, de dessins servent, tout comme dans la fragmentation du cubisme analytique, à mettre de l'avant la planéité du support afin de mettre en scène le processus de représentation. Mais cette technique provoque aussi un recouvrement des formes qui crée des sauts ainsi qu'une discontinuité visuelle, mais qui suggère surtout une absence qui ajoute une autre dimension sémantique aux données matérielles de l'œuvre. Cette absence entraîne une tension, voire une contradiction avec l'exigence de frontalité. La superposition des plans suppose à la fois l'exposition d'une partie de la matière et la dissimulation d'autres segments, ce qui implique une dimension de profondeur. L'irrégularité ainsi que le nombre des chevauchements et des formes cachées réfutent l'idée d'un point de fuite unique et celle d'une identité picturale homogène : l'absence est signe de pluralité et non pas de manque. Il ne s'agit donc pas de reconstituer l'image par l'identification des morceaux manquants ; il faut plutôt voir comment l'absence agit dans la constitution du tableau. L'acte de superposition n'est pas un retour aux techniques mimétiques et illusionnistes mais une mise en scène de leur élimination. En effet, la suggestion de la profondeur picturale est la représentation de son

⁶⁹ *Ibid.*, p.43.

⁷⁰ Rosalind Krauss, « Au nom de Picasso », *op. cit.*, p.193.

absence et du processus de production de l'œuvre, et ce autant au niveau matériel qu'au niveau conceptuel :

Tout nouveau plan, une fois collé sur son support, opère à l'intérieur de l'œuvre une littéralisation de la profondeur puisqu'il repose de fait « devant » ou « par-dessus » le champ ou l'élément qu'il cache désormais partiellement [...] le champ du collage s'ouvre au jeu de la représentation, le support caché remontant à la surface du plan qui le recouvre tel un fac-similé miniaturisé. L'élément du collage ne cache le plan du fond que pour mieux le représenter : s'il est la littéralisation de l'opposition figure/fond, c'est en tant que figurant le champ qu'il occulte de manière littérale.⁷¹

En assumant cette contradiction d'ordre plastique et conceptuel et en effectuant leur mise en évidence dans le processus de constitution des images, les collages de Picasso se détournent de l'effet de trompe-l'œil et d'illusion. De cette façon, les propositions sémantiques et plastiques ne s'effectuent jamais par le seul biais de la positivité ; elles impliquent d'emblée leur négation. Or, la fragmentation, l'accumulation et la dispersion propres à la pratique du collage actualise du même coup les signes et le processus de production des oeuvres en mettant davantage l'accent sur la transparence et la littéralité de celles-ci.

À la manière des collages cubistes, les objets-textuels de Ponge proposent différents plans qui se croisent et s'éloignent, sans jamais se fixer. En effet, chaque proposition se justifie par la présence d'une autre et l'articulation textuelle ne peut que fonctionner par tension sémantique ; l'attachement à une positivité s'avère donc limitative. En outre, les textes de Ponge fonctionnent sur un mode ouvert que leur confèrent l'absence et l'immatérialité référentielle annoncées par une titrologie qui semble directrice et restrictive mais qui est en fait ouverte à tous les jeux de langages possibles. Pour Thomas Aron, la poétique de Ponge consiste à retourner « l'infirmité référentielle [en] un pouvoir référentiel⁷² ». Comme chez les cubistes, les qualités identitaires généralement admises sont transgressées. Dans la production des objets textuels pongiens,

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Thomas Aron, *L'objet du texte et le texte-objet. La chèvre de Francis Ponge*, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1980, p.117.

les propriétés du langage [...] sont précisément celles qui brouillent et gênent la référence [...] Bien loin donc d'ignorer les défaillances référentielles du langage ou son trop plein, loin de les dissimuler ou de les masquer, il s'agit pour Ponge de les rendre manifestes, de les donner pour tels. À ce prix seul le texte devient objet.⁷³

Ainsi, par une série de procédés arbitraires dont « les figures et les caprices du signifiant, les calembours, les étymologismes, les hésitations et les superpositions du sens⁷⁴ », Ponge parvient à des textes qui débordent les lieux communs pour entrer dans une dynamique du « bonheur d'expression » où « l'objet jubile, sort de lui-même⁷⁵ ». Ponge sera très tôt sollicité par les implications de cette dynamique. Dès 1919, influencé par Mallarmé, il affirme son goût pour la multiplicité des significations et, surtout, pour la matérialité et la différenciation des signes:

Ô draperies des mots, assemblage de l'art littéraire [...] grâce à vous [...] on peut me comprendre [...] [c]oncentrez, détendez vos puissances [...] Que l'impropriété des termes permettent une nouvelle induction de l'humain parmi de signes déjà trop détachés de lui et trop desséchés, trop prétentieux, trop plastronnants [...] qu'on ne puisse croire sûrement à nulle existence, à nulle réalité, mais seulement à quelques profonds mouvements de l'air au passages des sons [...] CARACTÈRES, objets mystérieux perceptibles par deux sens seulement [...] je veux vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification. Enfin vous élever à une condition plus noble que celle de simples désignations.⁷⁶

Toutefois, ce ne sera qu'en développant le modèle du « texte ouvert », dans les années quarante, qu'il parviendra à actualiser ses intentions. Comme le cubisme analytique qui avait atteint ses limites et dont la pratique montrait un fonctionnement de plus en plus clos sur lui-même, le modèle textuel du *Parti pris des choses* semblait restreint par la densité de ses mécanismes. En effet, le travail de Ponge était alors guidé par un modèle d'achèvement formel et de monumentalité qui discréditait toute forme fuyante ; c'est du moins ce qu'il suggère dans « De l'eau » : « [...] elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier [...] »⁷⁷. S'éloignant peu à peu de cet idéal du

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Francis Ponge, « Tentative orale » dans *Oc., T.I*, p.665.

⁷⁶ Francis Ponge, « La Promenade dans nos serres » dans *Oc., T.I*, p.176.

⁷⁷ Francis Ponge, « De l'eau » dans *Oc., T.I*, p.31.

texte clos, Ponge dira d'ailleurs : « j'en ai eu assez de faire toujours la même chose, [...] je m'ennuie vite, et [...] ce n'est pas parce que le *Parti pris des choses* a connu un certain succès, que j'ai voulu m'enfermer là-dedans⁷⁸ ». Pour Jean-Marie Gleize, il s'agit bien plus que d'un changement visant simplement à se désennuyer ; il est davantage question d'une décision qui vient rompre avec l'idéalisme scriptural :

L'effort d'expression écrit [...] est pour lui ce geste ou ce travail qui tend à faire d'un mouvement un monument [...] Mais très vite, il aperçoit le statut utopique (et comme dangereusement mystificateur) de cette inscription. Qu'il en conserve la nostalgie ou le désir (tendant et dynamisant sa pratique), de toute façon il cessera de penser l'écriture comme écrit, produit fini, pour l'agir, comme "analyse en acte"[...] ⁷⁹.

L'écriture deviendra alors pour Ponge une pratique qui ne cherche plus à atteindre un but, mais qui se construit et établit ses règles à mesure que l'énonciation se fait. Le rapport du texte à l'objet ne tient donc plus à une exigence de contenance mais à un principe d'accumulation d'énoncés où les sauts, les répétitions et les déviations témoignent d'une mise en forme qui s'effectue au cours de la création des connexions et des croisements sémantiques. Le texte ne tend donc plus à correspondre à un modèle formel précis, car il génère sa propre singularité.

Le règne végétal et le carnet, objets de l'inachèvement perpétuel

Le passage du « texte clos » au « texte ouvert » ne s'est cependant pas produit d'une façon linéaire et évolutive. Avant les manifestations assumées qui figurent pour la première fois dans *La rage de l'expression*⁸⁰, Ponge cultive le germe de « l'analyse en acte » dès 1936 dans le texte « Faune et flore » publié dans le *Parti pris des choses*. Par sa longueur, ses nombreuses sections et coupures, ce texte propose un écart évident par rapport à d'autres textes du recueil qui sont plus courts, homogènes et achevés. Dans ce nouveau régime textuel, les végétaux allégorisent le mouvement du texte :

⁷⁸ Philippe Sollers, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op.cit., p.120.

⁷⁹ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, op.cit., p.158.

⁸⁰ Bien que publié en 1952, *La Rage de l'expression* contient des textes qui ont été écrits auparavant dont « Notes prise pour un oiseau » en 1938, « La Guêpe » en 1939, « Le carnet du bois de pins » en 1940, « Berges de la Loire », « Le Mimosa », « La Mounine » et « L'œillet » en 1941.

pas d'autre mouvement en eux que l'extension [ils] n'ont rien de caché pour eux-mêmes, ils ne peuvent garder aucune idée secrète, ils se déploient entièrement, honnêtement, sans restriction.

Oisifs, ils passent leur temps à compliquer leur propre forme, à parfaire dans le sens de la plus grande complication d'analyse leur propre corps⁸¹»

Par la suite, les nombreux textes consacrés au règne végétal⁸² partageront fréquemment une poétique de « l'inachèvement perpétuel », en articulant variations, répétitions, corrections et reprises et en concrétisant ainsi l'intention de Ponge de montrer la totalité du travail fait à propos d'un objet. Cet abandon de l'idéal d'achèvement est présent dans le texte « L'opinion changée quant aux fleurs » :

Ainsi avons-nous pris idée d'un style de *parenthèses*, ouvertes sans pouvoir être jamais refermées, comme les pétales des fleurs.

(Oui ! Bien sûr! *Thèse, antithèse, synthèse*... Mais pourquoi cela nous suffirait-il ? Pourquoi ne pas y ajouter [...] *hypothèse* ? Puis, quelque autre jour, *hyperthèse* ? Et encore- ce fut notre pas d'aujourd'hui- *parenthèse*, la laissant ouverte à jamais...⁸³ .

Si le végétal est devenu le nouveau modèle scriptural, c'est qu'il « se déplie à l'œil » et que, par son processus de croissance organique, il juxtapose la variable du temps à celle de l'espace tout en déployant progressivement une forme significative concrète et spécifique. Le végétal transgresse ainsi l'unicité des axes vertical et horizontal en s'ouvrant à la multiplicité des lignes de fuite qu'offrent les obliques⁸⁴ : « Le temps des végétaux se résout à leur espace, à l'espace qu'ils occupent peu à peu, remplissant un canevas sans doute à jamais déterminé. [...] Comme le développement de cristaux : une volonté de formation, et une impossibilité de se former autrement que *d'une manière*⁸⁵ ». La « formulation en acte » est donc la « conséquence d'une position philosophique constante jamais reniée, le relativisme⁸⁶ ».

⁸¹ Francis Ponge, « Faune et Flore », dans *Oc.*, T.I, p.43. Voir aussi le mémoire de Guylaine Girard, *La fleur comme objet poétique dans l'œuvre de Francis Ponge*, Université de Montréal, 1992, 121 f.

⁸² Il faut compter parmi ceux-ci *Le carnet du bois de pins, l'Opinion changée quant aux fleurs, Nioque de l'avant-printemps, La fabrique du pré*.

⁸³ Francis Ponge, « L'Opinion changée quant aux fleurs » dans *Oc.*, T.II, p.1217.

⁸⁴ Pluriels horizontaux et singularité (unicité) verticale. Et n'oublions pas, non plus, les obliques : charpentes, branches charpentières [...] *Ibid.*, p.1209.

⁸⁵ Francis Ponge, « Faune et Flore » dans *Oc.*, T.I, p.44.

⁸⁶ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration, op. cit.*, p.159.

Toutefois, il ne s'agit pas d'un relativisme basé sur une interprétation subjective mais plutôt d'un relativisme qui agit selon un décentrement des données et qui utilise un langage arbitraire dont l'articulation établit des règles momentanées et interchangeable. Face à un objet, Ponge cherche sa « définition relative [...] à l'opposé d'un analogisme tendant à l'unification⁸⁷ ». S'il y a une valeur de vérité dans les textes de Ponge, c'est qu'elle se présente telle quelle est, d'une façon qui lui est propre, étalant toutes les contradictions et les points de convergence et de divergence entre les différentes approches de l'objet. La vérité ne correspond pas à la conclusion d'un système quelconque ; c'est du moins ce que Ponge explique dans un texte consacré à Braque :

Aucune vérité autre que relative, relative au temps, à l'espace, à la condition humaine, à ses (à nos) langages. Oui, finalement, aucune vérité autre que littérale si notre langage est fait de mots faits de lettres, et d'espaces mis entre les mots et les lettres ; autre que picturale, si notre langage est la peinture. C'est en ce sens que Braque a pu dire que 'la vérité n'a pas de contraire'. Bien sûr, puisqu'elle est, littéralement, ce qui est écrit⁸⁸.

Pour Ponge, « les véritables révolutions se font à partir des techniques d'expression⁸⁹ » qu'il développe à partir d'un support matériel particulier, les carnets⁹⁰, qui témoignent de l'effort, des nombreux tâtonnements et des interrogations du poète face au devenir de son écriture ; il veut en effet dépasser la limite circonscrite par certains textes du *Parti pris des choses*. Les carnets conservent les traces de l'acharnement avec lequel Ponge tente de concrétiser ses intuitions : « J'ai travaillé tout l'été et je travaille encore jusqu'à 2 ou 3 heures du matin chaque jour. D'innombrables cahiers, carnets ont ainsi été noircis d'élucubrations diverses. Rien de tout cela n'est d'ailleurs susceptible d'intéresser les gens. C'est de l'expression à tâtons⁹¹ ». En plus de jouer le rôle de support d'écriture, les carnets sont aussi une banque d'archives où l'auteur manie les pièces à sa guise, piégeant du même coup l'homogénéité formelle et temporelle. Le carnet devient le lieu de prédilection de toutes

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Francis Ponge, « Braque ou Un méditatif à l'œuvre » dans *Oc.*, T.II, p.701.

⁸⁹ Francis Ponge, « Entretiens, 1972-1975 » dans *Oc.*, T. II, p.1414.

⁹⁰ Ne se retrouvant pas dans les oeuvres publiées de Ponge et ne pouvant être consultés auparavant, le contenu de certains de ces carnets est maintenant publié dans Bernard, Beugnot, *Pages d'atelier 1917-1982*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2005, 415 p.

⁹¹ Francis Ponge, extrait de la notice sur *La Rage de l'expression* dans *Oc.*, T.I, p.1013.

les observations et idées, mais également de la multiplication des perspectives qui sont énoncées à propos d'une multitude d'objets.

Le caractère hétérogène des carnets pongiens démontre l'articulation de « l'écriture en acte » qui se déploie sans ligne directrice précise et sans aucun programme poétique particulier. Dans le texte intitulé « Première et seconde méditations nocturnes » (1940-41), extrait du *Cahier L'incomparable Rose* et publié intégralement dans le deuxième tome du *Nouveau nouveau recueil*, Ponge note : « [...] il ne faut pas faire de poèmes ou de livres à la recherche de sa pensée, en construisant sa pensée à mesure (comme je l'ai presque toujours fait jusqu'ici). [...] ⁹² ». Les carnets deviendront donc le lieu d'une dialectique perpétuelle de la pensée et de l'écriture, un « work in progress » où hésitations et tâtonnements auront comme issue le texte ouvert. La mise au point de cette nouvelle approche de l'écriture n'aura été possible que par un investissement sensible important, une réflexion rigoureuse et une constante remise en question des acquis concernant les rapports entre le monde et le langage. Bernard Veck va dans ce sens :

« Le statut des notes, brouillons et ébauches se trouve légitimé par leur intégration à un système de pensée élaboré au long d'une existence. La nouvelle pratique littéraire apparaît ainsi concrètement comme la manifestation ou le résultat logique-conséquent-d'une conception du monde et de l'existence, et non comme l'opportune saisie d'occasions éditoriales successives : les ouvrages « génétiques » de Ponge relèvent d'une cohérence qui est son « propre », son « particulier ⁹³ ».

C'est en fréquentant les ateliers des peintres que Ponge confirme la pertinence d'exhiber ses dossiers de notes et ses brouillons. Les peintres lui permettront aussi d'accentuer son souci de la matérialité en donnant un sens plus accru, d'une part, à l'utilisation des outils de l'écrivain (plume, encre) et, d'autre part, à l'aspect physique de la production comme

⁹² Francis Ponge, « Première et seconde méditations nocturnes » dans *Oc., T.II*, p.1177.

⁹³ Bernard Veck, « Francis Ponge: une poétique de la genèse: de l'exhibition des brouillons à l'invention d'un genre » in *Genesis*, Paris, 12, 1998, p.25.

pratique. Dans sa « Tentative orale », alors qu'il répond à une question de Georges Bataille⁹⁴, Ponge exprime ces deux idées en évoquant du même coup son exigence de variété :

[...] j'ai répondu que j'avais plusieurs insectes en préparation, retournés contre le mur, comme les peintres ont des tableaux qu'ils commencent, puis qu'ils retournent, qu'ils reprennent, etc., et qu'il me suffirait de passer au moment voulu [...] de la guêpe à l'araignée par exemple, pour être sûr de ne pas m'y perdre.

Je pourrais développer aussi, dans le même sens, qu'il ne s'agit vraiment pas de contemplation à proprement parler dans ma méthode, mais d'une contemplation tellement active, où la nomination s'effectue aussitôt, d'une *opération*, la plume à la main, que je vois cela beaucoup plus proche de l'alchimie par exemple (hum !), et en général de l'action [...]⁹⁵.

De la pratique des peintres, Ponge retient avant tout le principe de l'ébauche et de l'avancée concrète de l'œuvre dans le temps. Il constate que chaque ajout de matière devient une trace qui ne peut être effacée. En peinture, les corrections se font par tâtonnements, accumulations, variations, répétitions ; le travail matériel invalide toute forme idéale de représentation où les traces de la fabrication de l'œuvre laisseraient place au contenu comme seul fait signifiant. Dans « Faune et flore », Ponge applique ce principe à son écriture : « L'expression des végétaux est écrite une fois pour toutes. Pas moyen d'y revenir, repentirs impossibles : pour se corriger, il faut ajouter⁹⁶. » Dans le texte « Le carnet du Bois de pins » consacré à « l'arbre qui fournit le plus de bois mort⁹⁷ », une suite de variantes ainsi que diverses suggestions quant à la disposition de l'objet poétique permettent à Ponge d'affirmer son refus de la finitude et de la description complète de l'objet : « [...] il s'agit, au coin de ce bois, bien moins de la naissance d'un poème que d'une *tentative* (bien loin d'être réussie) *d'assassinat d'un poème par son objet*⁹⁸ ». Cette pratique de l'inachèvement est aussi un moyen de se défier de la poésie lyrique et de s'en distinguer. En effet, sa pratique du texte ouvert est un « effort contre la poésie⁹⁹ » limitée par ses formes et ses thématiques

⁹⁴ « Georges Bataille me demandant si j'avais touché à l'insecte et si je n'avais pas peur d'y devenir fou », Francis Ponge, « Tentative orale » in *Oc.*, T.I, p.664.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Francis Ponge, « Faune et flore » dans *Oc.*, T.II, p.45.

⁹⁷ Francis Ponge, « Le Carnet du bois de pins » dans *Oc.*, T.I, p.388.

⁹⁸ *Ibid.*, p.409.

⁹⁹ *Ibid.*, p.410.

stéréotypées. Ponge se méfie des critères esthétiques qui définissent la poésie ; le texte « Berges de la Loire », qui ouvre *La Rage de l'expression*, exprime cette conviction :

Que rien désormais ne me fasse revenir de ma détermination : ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos, ni à l'arrangement en poème de plusieurs de ces trouvailles.
En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de *différent* [...].
Que mon travail soit celui d'une rectification continue de mon expression (sans souci *a priori* de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut.¹⁰⁰

Davantage qu'une simple critique négative de la poésie, cette posture repose sur une véritable apologie de la variété et de la richesse des liens qui unissent le langage et les objets. Sa pratique est une démonstration des retournements et des lignes de fuite qu'offre une approche approfondie, relative et sans *a priori* de la quotidienneté et de l'ordinaire. Pour Ponge,

[t]out ce qui fut pensé entre en ligne de compte. Tout ce qui sera pensé et les mesures de l'objet, ses qualités comparées. Surtout les plus ténues, les moins habituellement proclamées, les plus honteuses (soit qu'elles apparaissent comme arbitraires, puérides, - ou qu'elles évoquent un ordre de relations habituellement interdit).¹⁰¹

Or, il s'agit d'être honnête, de pratiquer l'écriture en transparence ou, comme Gleize l'explique, « sans effacement, sans "tricherie" possibles¹⁰² ».

L'atelier, lieu de fabrication de la transparence

Ce déploiement matériel et sémantique participe à la diversité du travail. En effet, l'atelier est une partie intégrante de la pratique de l'artiste qui, par la démonstration de fonctionnements variés, rompt avec l'aspect synthétisant et figé des musées. L'atelier ouvre le texte et le tableau « aux processus de leur fabrication et, dans le même temps, fait accéder le lecteur et le spectateur à la machinerie qui là se découvre [...] Pénétrer dans l'atelier, c'est

¹⁰⁰ Francis Ponge, « Berges de la Loire » dans *Oc.*, *T.I*, p.338.

¹⁰¹ Francis Ponge, « My Creative Method » dans *Oc.*, *T.I*, p.531.

¹⁰² Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, *op. cit.*, p.158.

mettre en travail ce qui est donné à lire ou à voir [...]»¹⁰³ ». Chez Ponge, c'est un motif qui permet de développer une poétique de la transparence. Il s'agit de démystifier l'atelier en le soustrayant à sa connotation de lieu secret et intime et en montrant qu'il n'est pas seulement le lieu intouchable de toute création, mais un objet comme bien d'autres. Mais l'atelier est un objet qui lui permet d'actualiser sa pratique d'une multitude de façons : « c'est au risque de *crever* la notion d'atelier, de la détruire en quelque façon, enfin d'en percer le mystère que nous devons tenter de nous l'approprier aujourd'hui¹⁰⁴ ». Le rejet du caractère privé de l'atelier du peintre se concrétise par son contact permanent avec le monde extérieur grâce aux qualités du bâtiment « dont l'aspect singulier est d'être, par tout ou partie de leur surface (murs et toits), translucides¹⁰⁵ ». Cette transparence n'est cependant pas exclusive à l'ouverture de l'atelier du peintre. En effet, Ponge décrit son atelier comme une « obscure enseigne¹⁰⁶ » où l'accumulation des propositions, la densité et la tension provoquées par une pratique ouverte produit la diaphanéité. Bien que l'accumulation et la densité soient habituellement synonymes de fermeture, la transparence ne se manifeste pas, chez Ponge, par la recherche d'une représentation complète et objective de l'objet où la distance conceptuelle serait anéantie ; la transparence est plutôt constituée d'une acceptation des contradictions et de leur accumulation. Le poète procède selon une dialectique qui est une condition primordiale à l'avancée du travail. Il décrira donc l'atelier en ces termes :

l'on [...] pourra évidemment conclure se trouver en présence là de manifestations de cet effet *vésicatoire* produit souvent sur les peaux sensibles par le travail, les frottements [...] Et voici donc ce qu'on appelle un atelier ; sur le corps de bâtiments comme une variété d'ampoule, entre verrière et verrue [...] ce qui préside à leur formation [...] ne doit pas être mis au compte tout simplement de l'usure, mais plutôt d'une dialectique subtile de l'usure et de la réparation (voire de la fabrication) [...] Et naturellement, la transparence de la partie usée, ou verrière, est très utile à ce qui se fait là-dessous, à cause des effets thérapeutiques de la lumière¹⁰⁷.

¹⁰³ Bernard Vouilloux, *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre, op.cit.*, p.59.

¹⁰⁴ Francis Ponge, « L'Atelier » dans *Oc.*, T.II, p.567.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 568.

Ayant d'abord évoqué les outils de l'écrivain, c'est-à-dire : « le bec acéré de la plume et cette acide liqueur d'encre¹⁰⁸ », Ponge se sert de la « phalange » des doigts pour évoquer la dimension physique de l'acte d'écriture ; or cette phalange décrit aussi le haut de « certains immeubles bourgeois, partout ailleurs plutôt opaques et mornes¹⁰⁹ ». Comme le remarque Bernard Vouilloux, la phalange évoque aussi, et d'une façon déterminante, *L'Araignée*¹¹⁰, dans lequel le travail de l'artiste est évoqué à travers la confection de la toile par la sécrétion de salive¹¹¹. Dans *L'Atelier*, la lenteur et l'immobilisme de l'artiste sont associés aux cocons des insectes où, malgré l'apparente absence de vie, se prépare une métamorphose pour laquelle la diaphanéité est impérative :

Voyez [...] cette immobilité pathétique de nymphe [...] Disons qu'il s'agit ici, sur le corps de certains bâtiments, comme parfois sur la branche d'un arbre [...] d'une sorte de nids d'insectes, - d'une sorte de cocons.

Et donc, bien sûr encore, d'un local ou d'un bocal organique, mais construit pas l'individu lui-même pour s'y enclorre longuement, sans cesser d'y bénéficier pour autant par transparence, de la lumière du jour.

Et à quelle activité s'y livre-t-il donc? Eh bien, tout simplement (et tout tragiquement), à sa *métamorphose*¹¹².

Si la référence à l'araignée est explicite, celle du poulpe est également présente ; déjà évoqué dans « La Mounine », le poulpe génère beaucoup de tension mais, du coup, il dynamise le texte. Dans « L'Atelier », Ponge souligne l'importance de l'encre dont il faut « crever » les bulles pour écrire et masquer la page. « La Mounine » exprime aussi la tension entre l'obscurité et la transparence lors de la congestion du ciel. C'est cependant avec certaines réserves que Ponge utilise la figure du poulpe qui, dans ce cas, semble moins adéquat, puisqu'il est issu de la profondeur de l'horizon. En effet, le poulpe de « La Mounine » se retire au-dessus de tous pour éjecter son encre tandis que celui de « L'Atelier » ne se retire qu'une fois le travail fait et « à la faveur » de ce dernier :

Aussi [...] nous retirerons-nous dans notre pièce obscure, - vous donnant ainsi le prétexte (déçus si vous l'étiez par notre dérobade- à nous voir maintenant de la paroi de verre

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 567.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 568.

¹¹⁰ La phalange est une espèce d'araignée.

¹¹¹ « De rien d'autre que de salive propos en l'air mais authentiquement tissus, où j'habite avec patience – sans prétexte que mon appétit de lecteurs. », Francis Ponge, « L'Araignée » dans *Oc.*, *T.I*, p.314.

¹¹² Francis Ponge, « L'Atelier » dans *Oc.*, *T.II*, p.569.

décoller progressivement nos ventouses) – de nous assimiler à quelque bête affreuse et notre informel écrit formellement à ce nuage d'encre à la faveur duquel elle s'enfuit¹¹³.

Non sans hésitation, Ponge semble préférer exploiter la dissémination mesurée : « [...] quel poulpe reculant au fond du ciel de Provence a provoqué ce tragique encrage de la situation? [...] Non ! il s'agit de l'explosion en vase clos d'un milliard de pétales de violettes bleues¹¹⁴ ». Privilégiant la lourdeur et la densité d'un « azur à mine de plomb¹¹⁵ » à la fluidité de l'encre, Ponge ne rejette toutefois pas cette dernière figure et la reconduit en s'accommodant d'elle ; à l'éparpillement de l'encre du poulpe, il oppose l'imprégnation de l'encre du poète par le buvard :

Un pas nouveau.

Comme un buvard, une serpillière imprégnés d'eau sont plus foncés [...] que secs [...], ainsi le ciel bleu est-il un buvard imprégné de la nuit interstellaire.

[...] à Aix-en-Provence il est très imprégné (parce qu'il n'y a pas grand-chose entre les espaces interstellaires et lui).

Dans le Midi il y a beaucoup de soleil, c'est entendu, mais il y a beaucoup aussi la (concomitante) nuit interstellaire.¹¹⁶

À la tension entre la forme et l'informel ou encore entre la mesure et l'expression cathartique s'ajoute celle entre la lumière et l'obscurité. La lutte entre le soleil et la nuit est coextensive : aucune entité ne triomphe de l'autre. Si le soleil « triomphe davantage des nuages [et du] brouillard¹¹⁷ », c'est seulement parce qu'il débarrasse le ciel du voile qui l'obstrue. La coexistence de ces deux objets permet donc « une plus grande transparence et [une] faculté d'imprégnation par l'éther intersidéral¹¹⁸ ». Les différents niveaux de tension que provoque la juxtaposition synchronique d'éléments antithétiques tels l'obscurité et la clarté, le diffus et la forme font de *La Mounine* et de *L'Atelier* des textes qui fonctionnent à la manière des collages cubistes, selon une multiplicité de perspectives et, surtout, selon une pulsation des données figuratives et sémantiques qui sont réparties, par saturation, sur plusieurs plans.

¹¹³ *Ibid.*, p.570.

¹¹⁴ Francis Ponge, « La Mounine » dans *Oc.*, *T.I*, p.422.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p.428.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

« Le Verre d'eau »

Écrit en 1948, « Le Verre d'eau » poursuit le traitement de la thématique de l'eau amorcé dans « De l'eau » (1937-39), où Ponge affirmait son inconfort vis-à-vis le caractère informe de l'objet, ainsi que dans « La Seine » (1947), où il constate qu'il est « moins utopique de réaliser l'adéquation des écrits aux liquides plutôt qu'aux solides¹¹⁹ ». Dans « Le Verre d'eau », Ponge veut « cristalliser par l'oxymore les qualités coordonnées du liquide et du solide¹²⁰ », proposant ainsi une dynamique de la tension entre le contenu et la forme qui permet d'allégoriser sa pratique textuelle. « Le Verre d'eau », « La Mounine », « L'Atelier » ainsi que les textes consacrés au règne végétal, qui s'articulent autour de la poétique de la transparence, peuvent être rassemblés selon le modèle des « airs de famille¹²¹ ». En effet, chacun des textes traite cette poétique d'une manière spécifique : bien qu'on y retrouve des superpositions de thèmes, des évocations et des croisements, cela ne fait pas d'eux des textes qui répondent à une théorie générale de la transparence. Les éléments communs à ces textes ne deviennent effectifs qu'une fois placés au sein de règles ou d'une forme spécifique, c'est-à-dire selon un usage précis. Par exemple, « La Mounine » et « L'Opinion changée quant aux fleurs » comportent certaines allusions au liquide et à son contenant. Après avoir exposé la diaphanéité du ciel de Provence, Ponge note la possibilité d'« [e]xpliciter cela par analogie avec le milieu marin (ou plutôt aquatique)¹²² ». Par ailleurs, dans « L'opinion changée quant aux fleurs », il souligne la capacité des tulipes de contenir le liquide qui se combine à la pigmentation des fleurs : « celles-ci offrent à boire au milieu d'une monumentale cour dallée. Leurs couleurs variées évoquent toutes sortes de boissons possibles. Elles sont le verre à boire et elles sont la boisson : grenadine, citronnade, orangeade [...]»¹²³. Dès les années vingt, Ponge avait établi certains croisements entre le végétal, l'eau et son contenant ; « L'Opinion changée quant aux fleurs » (note antérieure à 1925¹²⁴) évoque le mythe des pouvoirs du calice ; Ponge évoque alors la capacité matérialiste des végétaux de se

¹¹⁹ Francis Ponge, « La Seine » dans *Oc.*, *T.I*, p.248.

¹²⁰ Philippe Met, « Les censures du Verre d'eau », *Genesis*, 12, 1998, p.60.

¹²¹ Chapitre I, p.16.

¹²² Francis Ponge, « La Mounine » dans *Oc.*, *T.I*, p.428.

¹²³ Francis Ponge, « L'Opinion changée quant aux fleurs » dans *Oc.*, *T.II*, p.1215.

¹²⁴ Le texte cumule des notes majoritairement écrites entre 1925 et 1954.

régénérer : « Il s'agit d'une tentative de *réinitiation*. Qu'un jeune esprit sensible ne soit pas tué par la première fleur dont il prendra conscience [...] Que ce jeune homme enfin [...] boive soigneusement à ce petit calice : il en sortira mithridatisé – contre tout le poison du monde – sa vie entière¹²⁵ ». Cette poétique de la durée se retrouve aussi dans la « note première » du « Verre d'eau » où s'articule une dialectique entre le fruit et l'eau qu'il contient, qui devient la source du processus de croissance :

De tous les fruits la gelée est aux sources : des incommestibles comme des meilleurs ;
des gros doux, des petits amers, de ceux encore inaperçus des bouches des chercheurs
les plus consciencieux. De tous les fruits et de la cannelle des branches mortes...
Ô VERRE D'EAU, source bue de mémoire !
Sinon du souvenir, sinon de la science l'eau pure n'a pas de goût...¹²⁶.

Cette mémoire et ce souvenir sont les traces du devenir de l'objet : ce sont toutes les qualités et tous les énoncés qui lui ont été attribués qui font de lui quelque chose de spécifique et de différentiel. Pour Philippe Met, le fait que ces deux notes datent de bien avant la principale campagne d'écriture des textes est très significatif. En plus d'être semblables au niveau des thèmes et du traitement poétique, ces notes démontrent l'existence de points de partage (ou airs de familles) entre les différents objets poétiques et mettent également l'accent sur un brouillage de la genèse textuelle : « la question de l'origine est investie d'une dialectique complexe de l'exhibition et de l'oblitération. Donné pour lui-même, ce précédent insituable est versé là au dossier du verre d'eau sans vraiment y être incorporé¹²⁷ ». Met fait remarquer que le manuscrit original et le texte publié ne sont pas tout à fait similaires et que ce dernier « fait apparaître des hiatus, des omissions et des ajouts [...] bref tout un jeu de manipulations et de déplacements qui [...] révèle [...] un important travail de reconstruction et de réorientation du projet¹²⁸ ».

Cette problématique soulève bien des questionnements quant à la validité de la source comme facteur indispensable à la fabrication de sens : Ponge en exploite d'ailleurs deux usages différents. D'une part, il en fait l'amont d'un courant d'eau et, d'autre part, une

¹²⁵ *Ibid.*, p.1205.

¹²⁶ Francis Ponge, « Le Verre d'eau » dans *Oc. T.I*, p.578.

¹²⁷ Philippe Met, *op.cit.*, p.56.

¹²⁸ *Ibid.*, p.50

source historique. À cet égard, Met identifie dans « Le Verre d'eau » deux points d'origine du texte qui correspondent à deux campagnes d'écriture différentes. L'articulation de ces deux temps d'écriture suggère un mode de fonctionnement en diptyque¹²⁹ et introduit une coupure qui se projette dans la relation établie entre l'eau et le verre. Pourtant différents, le contenant et le contenu sont, sans être fusionnés, joints par certains points, car « l'eau (qu'il contient) ne change presque rien au verre, et le verre (où elle est) ne change rien à l'eau¹³⁰ ». Cette dialectique entre les ressemblances et les différences rompt avec le concept d'unité positive, nie l'homogénéité du traitement de l'objet et permet une dynamique coextensive et changeante entre le fond et la forme. Le verre d'eau est un objet dont il « est par définition difficile de dire grand chose. Il interrompt plutôt le discours¹³¹ » ; « il semble qu'il suffirait de prononcer très fort ou très intensément le mot VERRE en présence de l'objet qu'il désigne pour que, la matière de l'objet violemment secouée par les vibrations de la voix prononçant son nom, l'objet lui-même vole en éclats¹³² ». Or, l'interruption, les séparations, les écarts et la multiplicité rivalisent avec l'unité de l'objet. Si la valeur de ce texte ne réside pas dans une entreprise de recouvrement des sources, c'est qu'il s'agit moins de résoudre un état de nostalgie que de faire fi d'une reconstitution linéaire :

Le verre d'eau, lui, comment vieillit-il ? C'est-à-dire comment pouvons-nous vérifier à la longue ce que nous avons avancé sur son manque de sentiments ? Eh bien, nous n'allons pas le vérifier tout à fait. Nous n'allons plus pouvoir à la longue, maintenir notre idée d'une parfaite indifférence, impassibilité¹³³.

C'est donc la tension entre l'impossible unité et l'articulation hétérogène de l'énonciation qui forme la littéralité et la transparence propres à ce texte ; « Le Verre d'eau » est d'abord un objet sans qualité : « [C]'est le symbole du rien, ou du moins, du peu de

¹²⁹ L'édition originale du texte « Le Verre d'eau » présente un dialogue entre deux modes de représentation ; le texte de Ponge est accompagné d'une série de lithographies de Eugène de Kermadec. Dans le texte « E. de Kermadec », *Oc. T.II*, p.723, Ponge mentionne leur collaboration qui évoque la structure et la poétique du « Verre d'eau » : « [...] nous avons commencé à vivre [...] à travailler à la fois séparément et ensemble [...] Qu'on entende, ici, le pluriel au sens fort, s'agissant de travaux, de desseins, de destins, de personnes – par rapport à d'autres – relativement singuliers ».

¹³⁰ Francis Ponge, « Le Verre d'eau » dans *Oc., T.I*, p.583.

¹³¹ *Ibid.*, p.582.

¹³² *Ibid.*, p.586.

¹³³ *Ibid.*, p.598.

chose¹³⁴ » qui acquiert ses caractéristiques par procédé d'accumulation et de remplissage. Mais Ponge est convaincu de l'importance de la forme et veut à tout prix éviter les débordements ; bien que l'objet soit produit par saut, il ne se définit pas par un éparpillement de ses données qualitatives, mais plutôt par le biais de la mise en forme que lui procure le verre, qui est la « mesure de la capacité des sobres¹³⁵ ». L'eau doit ainsi trouver un équilibre au niveau de son goût (sur les plans alimentaire et esthétique) ; un verre d'eau qui a mûri trop longtemps ne peut plus être bu : « Une eau trop fortement oxygénée est antiseptique mais non potable : elle devient dangereuse à boire. Une certaine mesure en tout est donc utile. Remercions le verre d'eau naturelle de comporter généralement cet équilibre, cette mesure (qui lui vaut d'être savoureux)¹³⁶. » Or, cette mesure est primordiale, car Ponge veut que son livre soit « d'un abord rafraîchissant¹³⁷ ». Toutefois, le verre n'est pas une mesure formelle et invariable ; en partageant sa transparence avec l'eau (par leurs airs de famille), le verre participe à la qualité du liquide. Le verre est plutôt une règle provisoire et relative, qui contribue à l'état spécifique de l'objet :

L'eau du verre est une eau particulière, proche de certaines autres, bien sûr, surtout de l'eau de la carafe, de celle du bol, de l'éprouvette, différente d'elles pourtant, et très éloignée. Cela va sans dire, de celle des fleuves, des cuvettes, des cruches et des brocs de terre ; plus éloignée encore de celle des bénitiers.
Et bien entendu, c'est sa différence en tout cas qui m'intéresse¹³⁸.

Si le verre n'est pas une mesure formelle et invariable, c'est avant tout à cause de son manque de qualités. Mais cela ne correspond pas à un défaut ; il s'agit plutôt d'une vertu car un objet sans qualités les admet toutes, virtuellement. C'est de cette façon que Ponge conçoit la transparence du verre d'eau : par une accumulation de données souvent traversées de tensions, qui contribuent au constructivisme et à l'optimisme de l'expression. S'adressant au verre d'eau, tout en décrivant le processus de l'écriture, Ponge évoque le « bonheur d'expression » :

¹³⁴ *Ibid.*, p.592.

¹³⁵ *Ibid.*, p.578.

¹³⁶ *Ibid.*, p.600.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p.587.

Transparence (ou translucidité) douée de toutes les qualités négatives [...] mais douée de certaines qualités positives [...] Toi qui ris. Toi qui t'humilies et t'abîmes sans cesse, je puis t'élever à ma guise à hauteur de mes yeux. Et tu es douée de fraîcheur, tu me rafraîchis : si bien que je t'absorbe, je t'ingurgite. Je fais profiter de ta fraîcheur l'intérieur de mon corps¹³⁹.»

Cette « capacité » qu'a le verre d'eau de posséder toutes les qualités l'éloigne d'une tendance qui applique des propriétés fixes aux objets. C'est un point de vue que partage Jean-Pierre Cometti, qui refuse les frontières strictes autant au niveau de la signification des œuvres qu'à propos d'une vision plus globale de l'esthétique :

L'absence de qualités [...] signifie l'absence de caractères *propres* qui plongent dans l'indétermination à la fois les frontières qui séparent ordinairement les œuvres d'art des simples objets ordinaires et les frontières entre les arts [...] les propriétés [...] qui qualifiaient jusqu'alors les œuvres d'art et les arts dans leur champ de compétence spécifique, sont devenues dès lors partageables, contingentes, ouvertes à des variations contextuelles auxquelles il devenait sans doute désormais vain de vouloir fixer les limites¹⁴⁰.

Cometti observe ce refus d'un essentialisme artistique dans les pratiques de divers artistes des années soixante, dont Donald Judd, qui fut l'un des premiers à soulever ce besoin d'indétermination et de déclassification des pratiques. Radicalisant l'entreprise d'élimination de l'illusionnisme mise en place par le cubisme et, plus tardivement, par l'expressionnisme américain, Judd propose ses « specific objects » qui, par l'imposition de trois dimensions et la mise en place d'objets réels dans un espace réel, transgressent les leurres imposés par la planéité et le simple rôle de contenant associé aux trois dimensions dans la sculpture. Or, en 1965, Judd fait remarquer que

[I]a moitié [...] des meilleures œuvres réalisées ces dernières années ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture [...] Le travail a changé, et la plupart des œuvres qu'on ne peut classer parmi les peintures ni parmi les sculptures sont également très différentes entre elles. Elles possèdent cependant quelques traits communs [...] Leur caractéristiques communes sont à la fois trop générales et trop peu partagées pour que l'on puisse parler de mouvement. Les différences entre les œuvres sont plus importantes que leurs traits communs¹⁴¹.

¹³⁹ *Ibid.*, p.589.

¹⁴⁰ Jean-Pierre Cometti, *L'Art sans qualités*, op. cit., 1999, p.24.

¹⁴¹ Donald, Judd, *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 1991, p.9.

Selon Jean-Marie Gleize, « de tels objets, formes spécifiques font la littérature¹⁴² » ; or, Ponge lui-même cherchait à repousser les limites du champ poétique : « On va bien voir que je ne suis pas poète [...] on ne m'ennuiera plus avec la poésie. Il faut que cela passe d'un trait, presque sans conséquence, avec l'insipidité, l'incoloration, le manque de qualités (et particulièrement de goût) voulus¹⁴³ ». Par ailleurs, les préoccupations esthétiques de Ponge et de Judd se rejoignent aussi dans ce qui constitue ces objets spécifiques. Chez Ponge, le texte fabrique ses propres règles de fonctionnement au fur et à mesure de l'énonciation ; les trois dimensions des mots sont sollicitées d'une façon singulière dans chaque texte. Les œuvres chez Judd ne naissent pas non plus

de principes premiers ni des règles d'un mouvement structuré. La tridimensionnalité ne peut guère prétendre au simple rôle du contenant [...] Après tout, il existe des formes spécifiques et bien définies qui produisent des effets relativement précis [...] l'utilisation des trois dimensions est une solution évidente. Elle ouvre vers tous les possibles¹⁴⁴.

Ces œuvres n'obéissent pas à une loi énoncée *a priori*, car il ne s'agit pas d'analyser chaque partie de l'œuvre d'une façon individuelle pour tester leur adéquation à une équation plus grande. Leurs différentes parties, qui s'articulent entre elles, forment la règle de fonctionnement de l'objet et se présentent comme un tout qui agit sur les divers plans. Les œuvres à trois dimensions basent leur fonctionnement sur un système d'échos et d'évocations arbitraires et diverses où les formes, régulières ou irrégulières, peuvent être disposées de n'importe quelle façon. Or, il est davantage question d'un arrangement qui fluctue que de la formation d'un ordre rigide. Pour Judd, « l'objet global est construit en fenêtres de desseins complexes, qui ne sont pas éparpillées mais qui s'affirment dans une forme unique¹⁴⁵ ». De son côté, Ponge se demande « [q]'est-ce donc ici que la règle, sinon l'agencement des parties et leur soumission au tout? Puisque enfin il ne s'agit que du tout et qu'il fonctionne¹⁴⁶ ». D'une certaine façon, les œuvres de Judd s'agencent d'une façon similaire à celles de Ponge tout en ayant des effets tout à fait différents ; toutes deux sont construites par l'accumulation

¹⁴² Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, op.cit., p.189.

¹⁴³ Francis Ponge, « Le Verre d'eau » dans *Oc.*, T.I, p.591.

¹⁴⁴ Donald Judd, op. cit., p.9.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.17.

¹⁴⁶ Francis Ponge, « Braque-dessins » in *Oc.*, T.II, p.587.

et par la disposition d'une « chose après l'autre¹⁴⁷ » ; des espaces vides contribuent à fournir une unité de sens, chez Judd, au même titre que la rupture et le saut chez Ponge. Dans les œuvres de Judd, les vides sont disposés selon un rapport géométrique régulier et ils accentuent l'unité de l'œuvre tout en mettant de l'avant la tension entre la répétition et la différence des solides géométriques. Par une dynamique formée de pulsations positives et négatives, ils concrétisent leur littéralité dans l'espace ; or cette littéralité participe aux qualités spécifiques de l'œuvre.

L'absence de qualités, qui constitue le « potentiel inattendu d'événementialité¹⁴⁸ », confère aux œuvres de Ponge et Judd un recul par rapport au principe d'identité déjà remis en cause par le collage cubiste ainsi que par rapport au statut de l'expression subjective avec laquelle l'esthétique de Ponge et de Judd semble vouloir rompre. Chez Judd, les œuvres dénuées de toute trace plastique d'expressivité et la préoccupation pour le travail en trois dimensions affichent une insistance par rapport à l'extériorité comme moteur de sens. Mis en contexte dans un espace commun et rejetant une conception de l'espace comme prémisse idéale à la lecture, définie comme paradigme de la conscience organisant la perception, le « specific object » ne peut déployer son sens qu'à partir de conditions communes précises. Comme l'explique Krauss, « c'est le refus tout à la fois d'un espace précédant l'expérience, qui attendrait passivement d'être occupé, et d'un modèle psychologique dans lequel le Moi se trouve déjà pourvu de significations avant tout contact avec le monde extérieur¹⁴⁹ ». De cette manière, ni l'artiste, ni le spectateur ne peuvent fonctionner d'après un protocole qui est celui des « impressions sensorielles, des images mentales, et des sensations privées¹⁵⁰ ».

Cette critique du subjectivisme est clairement exposée chez Ponge, car il choisit les objets qui sont à la fois une contrepartie à l'expression de soi et à l'anthropocentrisme ainsi qu'un prétexte pour l'exercice des possibilités du langage commun qui se constituera à son tour en objet-textuel et occupera l'espace et le temps. Ponge affirme d'ailleurs qu'il « tend

¹⁴⁷ Donald Judd, cité par Rosalind Krauss, « Sens et sensibilité » dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit., p.35.

¹⁴⁸ Jean-Pierre Cometti, *L'art sans qualités*, op. cit., p.39.

¹⁴⁹ Rosalind Krauss, « Au nom de Picasso », op. cit., p.40.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.38.

plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour [lui] d'aboutir à des formules claires, et impersonnelles [...] ¹⁵¹ » qui sont valables par leur aspect concret et leur différence. Ce caractère impersonnel des œuvres, qui invalide leur caractère essentiel et stable, actualise « un réseau de relations établies – ou réétablies - entre le symbole et l'environnement, forcément contingent et variable, avec lequel il communique ¹⁵² ». Chez Ponge comme chez Judd, la dynamique symbolique s'articule autour de matériaux qui augmentent l'écart avec l'expression personnelle. Reconnaisant de part et d'autre l'impersonnalité des moyens d'expression, c'est vers l'utilisation et la reconduction de matériaux « ordinaires », qui ne sont pas nécessairement « artistiques », que les deux artistes dirigent leur travail, refusant l'appropriation privée des signes et des formes symboliques. En voulant déplacer, voire outrepasser les limites de la peinture et de la sculpture, Judd doit effectuer un changement au niveau des médiums ; l'huile et la toile, le bronze et le marbre sont donc remplacés par des matériaux issus de l'industrialisation, dont la variété offre de nouvelles possibilités de composition, qui reposent sur l'utilisation de leurs qualités triviales. Judd confiait par exemple la fabrication des œuvres aux industries, se détachant alors d'une nécessaire implication personnelle. Selon Judd

les matériaux sont très variés et conservent leurs qualités de matériaux [...] Ils ont une spécificité. Qui est encore accentuée s'ils sont utilisés tels quels [...] Il y a une qualité objective dans l'identité intangible du matériau. Ils peuvent aussi, bien sûr, être utilisés de façon non objective [...] ils existe[nt] comme objet[s], mais il[s] [sont] aussi malléable[s] et peu[vent] être cousu[s], gonflé[s] [...] La plupart des nouveaux matériaux [...] ne relèvent pas de façon évidente de l'art ¹⁵³ ».

C'est donc l'usage spécifique des matériaux, ainsi que la pratique de la variété des procédés qui feront de l'art ce qu'il est. Ceci transgresse évidemment l'idée que l'art s'entient à des balises techniques strictes qui auraient la capacité d'exprimer la totalité de l'intériorité de l'artiste. Ici, au contraire, la littéralité et les modifications des matériaux entrent dans le processus significatif de l'œuvre, empêchent la stigmatisation des symboles et témoignent de la disponibilité et de l'évidence des éléments significatifs.

¹⁵¹ Francis Ponge, « My Creative Method » dans *Oc., T.I*, p.536.

¹⁵² Jean-Pierre Cometti, *L'art sans qualités*, *op. cit.*, p.49.

¹⁵³ Donald Judd, *op. cit.*, p. 18.

L'impersonnalité des textes que revendique Ponge repose aussi sur le choix et l'utilisation qu'il fait de la matière verbale. Sa volonté de rompre avec la prédominance d'un vocabulaire poétique qui insiste sur l'affect du sujet le conduit à refuser toute catégorisation du lexique afin d'exploiter la variété du langage et, surtout, de franchir les lieux communs poétiques. Or, Ponge impliquera dans sa poétique un lexique provenant de diverses pratiques, éliminant la frontière stricte entre celles-ci et repoussant les limites des contenus traditionnels de la poésie. Par exemple, Ponge se servira des vocabulaires technique ou scientifique¹⁵⁴ pour les recontextualiser dans un cadre esthétique. Par ce changement de cadre, les mots et les propositions « spécialisés », auxquels ne correspond qu'un seul champ d'utilisation, perdent leur exclusivité référentielle ; par leur utilisation dans des contextes divers et par leur participation à une structure significative spécifique, ces formes verbales témoignent d'une pratique de la signification plurielle. Le dépôt de définitions copiées du *Littré* constitue un autre exemple de ce procédé. Les premières pages du « Verre d'eau » sont ainsi consacrées à ces dépôts de définitions et de citations qui prennent part au processus textuel. En plus de constituer un agencement textuel et significatif, cette accumulation montre l'aspect pragmatique, concret et arbitraire de l'écriture. De cette suite, Ponge dira qu'« il y a beaucoup à prendre, comme il y eut d'abord beaucoup de joie à trouver...précisément où l'on pensait trouver. Voilà la poésie des mots¹⁵⁵ ». Ici, Ponge souligne l'aspect ludique et plaisant de la poésie ; mais il indique aussi qu'il s'accommode de ce qu'il trouve et qu'il construit son texte à partir de ces données relatives. Ponge ne cherche donc pas à atteindre un sens particulier que les mots dévoileraient ; son travail s'écarte ainsi « d'un modèle psychologique dans lequel le Moi se trouve déjà pourvu de significations avant tout contact avec le monde extérieur¹⁵⁶ ». C'est donc par une accumulation de faits sémantiques divers et par alternance de perspectives et de procédés que Ponge fabrique sa poétique de la transparence. C'est sans volonté de rendre l'objet intégralement qu'il le représente mais plutôt pour le remplir afin qu'il rafraîchisse : « Le Verre d'eau n'existant pas, créez-le aujourd'hui en paroles sur cette

¹⁵⁴ Notamment dans « Le texte sur l'électricité » et « La Seine ».

¹⁵⁵ Francis Ponge, « Le Verre d'eau » dans *Oc., T.I*, p.581.

¹⁵⁶ Rosalind Krauss, « Au nom de Picasso », *op.cit.*, p.40.

page [...] Tout pour un verre d'eau! Ma vie pour un verre d'eau! [...] Un verre d'eau. – Ainsi soit-il¹⁵⁷ ».

¹⁵⁷ Francis Ponge, « Le Verre d'eau » dans *Oc.*, *T.I*, p.593-596.

CONCLUSION

En proposant une « rhétorique unique par objet » Ponge fait l'éloge de l'expression de la variété, de la différence d'usages des mots et des choses ; la multiplicité des rapports s'oppose à la fixité des significations et aux lieux communs des habitudes langagières où il faut « trouver le mot propre [...] une tournure de syntaxe *pour* chaque idée claire ou non claire, et même pour chaque nuance de sentiment¹ ». Il s'agit du passage d'une nécessité et d'une recherche de la justesse de l'expression à un « bonheur d'expression » qui se concrétise « dans le succès relatif et l'effort continu² ».

S'il n'y a pas matière à classer les énoncés et pas de manière adéquate pour parler des objets, il n'y a donc pas de vérité logique à atteindre. L'objet doit être la cible d'une exubérance langagière : « la langue étant [...] [la] façon privilégiée de faire jubiler Autre Chose et d'en jouir [...] [t]elle est [...] la littérature³ ». En effet, pour Ponge, les limites de la littérature, et de la poésie, doivent être dépassées ; leur définition générique ne doit pas contraindre à des modes d'écriture stéréotypés et balisés par des règles fixes. Ainsi, la poésie est une entité floue, un lieu d'expérimentations, une pratique où s'assemblent des données bigarrées et qui forment des objets singuliers dont le sens provisoire est propre à un contexte précis d'énonciation. Selon une perspective qui se veut un « manifeste indirect », Jean-Marie Gleize fait du dépassement des règles de la poésie une évidence, l'atteinte d'une forme plus souple mais concrète : « La prose en prose serait littéralement littérale elle voudrait dire ce qu'elle dit en le disant en l'ayant dit et la prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement, aucun sens que le sens idiot de dire ce qui est⁴ .»

La littéralité n'est ni un état du sens particulier, ni exclusive à la poésie. Au contraire, la littéralité s'oppose à tout modèle duel de la signification. Elle est tout simplement ce qui se dit à propos des choses dont le sens est indéterminé et qui se spécifie à

¹ Francis Ponge, « Hors des significations » dans *Oc., T.II, op.cit.*, p.1004.

² Francis Ponge, « Après lecture de "L'Anxiété" de Lucrèce » dans *Oc., T.II, op.cit.*, p.1009.

³ Francis Ponge, « La société du génie » dans *Oc., T.I, op.cit.*, p.635.

⁴ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, p.228.

même la pratique langagière, excluant donc l'existence d'un sens de base. Or, le sens littéral « n'est pas une sorte de degré 0, sémantiquement plus pur ou référentiellement plus sûr, auquel viendraient s'ajouter au gré des locuteurs [...] des nécessités ornementales ou cognitives de la poésie – les différents "sens figurés"⁵ ». La littéralité est aussi la considération du langage comme faits du monde, comme « forme de vie » comparable à n'importe quelle autre pratique, qui n'explique pas les choses mais qui construit du sens relatif. La poésie n'est donc pas exclue de ce nivellement de l'importance des pratiques et n'implique en rien un état fondamental ou de sublimation. On peut ainsi associer la littéralité à ce que Ponge entendait par poésie comme fait objectif, c'est-à-dire comme fait opposable, singulier et différentiel, comme objets « d'origine humaine [...] qui atteignent à l'extériorité et à la complexité, en même temps qu'à la présence et à l'évidence des objets naturels⁶ ».

Mais ce moyen de considérer la part arbitraire des représentations et de la signification semble se distinguer radicalement de certaines postures très ancrées dans nos lectures des oeuvres. À cet égard, Michel Collot discrédite la littéralité, qu'il associe à une objectivité positiviste, pour lui opposer l'émotion et le lyrisme subjectif ; selon lui, la poétique de Ponge « fait aussi une place au je et à ses affects ; c'est la part grandissante faite à ces derniers qu'exprime la notion d'objoie, qui met l'accent sur la jouissance procurée par la conjonction en acte du moi, du monde et des mots⁷ ». Collot semble adhérer à cette idée qui attribue à l'expérience privée et à la subjectivité une part de la signification ; cependant, il refuse à la littéralité toute possibilité d'émotion. Même si Collot soutient que « l'émotion n'est pas un état intérieur, mais un mouvement qui met le sujet hors de soi, pour s'ouvrir à l'extériorité et à l'altérité de l'objet⁸ », il reste que l'intention personnelle, c'est-à-dire « une sorte d'événement mental préexistant [...] dont l'œuvre témoigne après coup⁹ », conserve une place déterminante dans sa conception des processus esthétiques. Ainsi, il affirme à propos de Ponge que « la chose recèle un horizon intérieur qui reste à nommer et à

⁵ Jean-Pierre Bobillot, « Notes pour un Ponge, ou D'un s/ça/voir qui ne serait pas de m/êtrise », *Action poétique*, 153-154, 1999, p.25.

⁶ Francis Ponge, « My creative method » dans *Oc., T.I, op. cit.*, p.520.

⁷ Michel Collot, « D'un lyrisme objectif » in *Poétiques de l'objet, op.cit.*, p.454.

⁸ Michel Collot, « D'un lyrisme objectif », *Poétiques de l'objet*, in François Rouget et John Cameron Stout, *Poétiques de l'objet*, Paris, Champion, 2001., p.449.

⁹ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1993, p.39.

explorer¹⁰ ». Mais pour Cometti, cette nécessité intérieure est un « gage illusoire de sublimité [auquel] répondent les pratiques contextuelles¹¹ ». Or, une insistance en faveur de l'intériorité semble négliger l'idée selon laquelle les représentations des affects sont des faits du langage commun et qu'elles fonctionnent d'une manière relative et spécifique à un contexte d'énonciation donné. Ce n'est ni l'émotion qui pousse à la parole, ni la parole qui représente et explique les sentiments d'une façon unilatérale, mais l'énonciation qui, par certains « jeux de langage », propose un usage de ces affects et leur donne un sens, selon les règles internes du texte. Ainsi, les affects ne sont pas des causes de la poésie mais ils suscitent plutôt des effets relatifs. Il n'y a donc plus ici de dualité entre la sensibilité et la pensée (ou la raison) car « l'expression et l'idée affleurent en même temps, viennent en même temps¹² ». Que le langage commun représente certains affects ne donne pas au sujet l'exclusivité de leur transmission ; le sens du texte ne tient donc pas à un rapport d'appartenance et d'identité entre le sujet et la sensibilité. L'énonciation déborde l'intention du sujet qui limite le texte à une signification unidirectionnelle pour se prêter à une constante recontextualisation qui assure une valeur plurielle.

En faisant de l'affect une exclusivité de la subjectivité, Michel Collot soutient que « privé de l'émotion qui les porte et de l'horizon du monde, le souci de l'objet vire à l'objectivisme et l'exploration des ressources du langage au littéralisme¹³ ». C'est ainsi qu'il considère le travail de certains auteurs (Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach) qui, selon lui, radicalise cette tendance objectiviste et littéraliste qui « viserait moins à la restitution d'une réalité à l'état brut, qu'à la reprise et à la gestion d'énoncés antérieurs, garantissant l'objectivité d'une écriture toujours seconde, qui les rapporte et les redistribue par collage et montage¹⁴ ». Cette critique de Collot révèle sa croyance en une parole poétique authentique basée sur l'émotion. Lorsqu'il affirme que l'écriture objectiviste est « toujours seconde », il suggère que les énoncés subjectifs et empreints d'émotions sont premiers et véridiques. Cette catégorisation des affects actualise le retour du même et la formalisation du fait poétique. La nécessité que Michel Collot attribue à la nomination de l'expérience

¹⁰ Michel Collot, « D'un lyrisme objectif », *op. cit.*, p.450.

¹¹ Jean-Pierre Cometti, *L'art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999, 84 p., p.39.

¹² Francis Ponge, « Tentative orale » dans *Oc.*, *T.I. op.cit.*, p.667.

¹³ Michel Collot, « D'un lyrisme objectif », *op. cit.*, p.454.

¹⁴ *Ibid.*

sensible débouche sur une réduction des possibilités qu'offre la littéralité. Quand Collot discrédite la « gestion des énoncés antérieurs », le langage apparaît comme une faculté d'identification unilatérale entre mots et objets. Or, il faut plutôt considérer chaque redistribution d'énoncés en fonction d'une nouvelle situation, transgressant ainsi l'identité d'un vocabulaire à un champ de pratique¹⁵ et permettant la pluralité des significations par la considération des différents usages des mots.

Si le brouillage identitaire des pratiques et des méthodes de création permet de créer des œuvres esthétiques variées et spécifiques, il resterait à étudier certaines œuvres qui, à première vue, n'ont rien de commun mais dont le rapprochement rehausserait le caractère singulier de celles-ci. Par exemple, il pourrait être intéressant de comparer l'œuvre de Ponge et celle de Marcel Duchamp. En effet, les « ready-made » de ce dernier démontrent une diversité d'usages possibles des objets qui impliquent des considérations sur les aspects rétinien et conceptuel de l'art. De plus, l'interaction du langage avec ces objets propose une pratique de la signification qui s'éloigne du nominalisme. Mais il faut aussi considérer les nombreuses notes que Duchamp a écrites et qui participent intégralement à l'œuvre. Ces notes qui témoignent des réflexions et des recherches effectuées notamment pour « Le Grand verre », qui sont, tout comme les dossiers de Ponge, une accumulation de données qui remettent en question l'identification des œuvres à une pratique précise. C'est dans cet ordre d'idée que, tout comme Ponge qui se méfiait de la poésie, Duchamp soulève la question suivante « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas "d'art"¹⁶ ».

¹⁵ Dans son texte, Collot critique la méthode de Charles Reznikoff qui consiste à choisir des propositions provenant de documents judiciaires pour les assembler en textes poétiques.

¹⁶ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « champs », 1994, p.105.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Francis Ponge

Ponge, Francis, *Pages d'atelier 1917-1982*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la N.R.F », édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, 2005, 415 p.

———, *Œuvres complètes, tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, 1999, 1210 p.

———, *Œuvres complètes, tome II*, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, 2002, 1843 p.

Ouvrages portant sur l'œuvre de Francis Ponge

Aron, Thomas, *L'objet du texte et le texte-objet. La chèvre de Francis Ponge*, Paris, Éditeurs français réunis, coll. « + entailles », 1980, 125 p.

Assoun, Paul-Laurent, *Analyses et réflexions sur Ponge. Pièces, les mots et les choses*, Paris, Éditions Ellipses, 1988, 255 p.

Beugnot, Bernard, *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1990, 224 p.

Beugnot, Bernard, Jacinthe Martel et Bernard Veck, *Francis Ponge*, Paris, Memini, coll. « Bibliographie des écrivains français », 1999, 266 p.

Bonnefis, Philippe et Pierre Oster (éds), *Ponge inventeur et classique*, Paris, 10/18, 1977, 431 p.

Collot Michel, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, 1991, 264 p.

Derrida, Jacques, *Signéponge*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988, 123 p.

Farasse, Gérard (éd.), *Objet – Ponge*, Paris, L'Improviste, coll. « Aéronautes de l'esprit », 2004, 175 p.

Fritz-Smead, Annick, *Francis Ponge. De l'écriture à l'oeuvre*, New York, P. Lang, coll. "Currents in comparative Romance languages and literatures", 1997, 150 p.

Gleize Jean-Marie, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, 281 p.

———, (éd.), *Francis Ponge*, Paris, A. Fayard, coll. « L'Herne », 1981, 614 p.

Gleize, Jean-Marie et Bernard Veck, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984, 166 p.

———, *Introduction à Francis Ponge*, Paris, Librairie Larousse, 1979, 91 p.

Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith, *Francis Ponge. Lecture et méthode*, Amsterdam, Rodopi, « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 2004, 119 p.

Maldiney, Henri, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge, précédé d'un envoi à Henri Maldiney d'un extrait de mon travail sur la table*, par Francis Ponge, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, 112 p.

Ponge, Francis et Philippe Sollers, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, 193 p.

Sampon, Annette, *Francis Ponge. La Poétique du figural*, Berne, P. Lang, coll. « American University Studies. Serie II, Romance, language and literature's », 1988, 241 p.

Articles de périodiques et chapitres d'ouvrages consacrés à Francis Ponge

Aleksic, Branko, « La ressource phénoménale de Ponge, poète philosophe et bouffon », *Action poétique*, 153-154, 1999, p.89-92.

Aron, Thomas, « La Réécriture faite texte. Un mouvement de Francis Ponge : *La Table* », *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 347, 1987, p.179-212.

Beugnot, Bernard, « L'objet médiateur », *Poétiques de l'objet*, dans François et John Cameron Stout, *Poétiques de l'objet*, Paris, Champion, 2001, p.216-229.

Bobillot, Jean-Pierre, « Notes pour un Ponge, ou D'un s/ça/voir qui ne serait pas de m/êtrise », *Action poétique*, 153-154, 1999, p.20-27.

Bracher, Nathan, « Nomination originelle et la notion de l'interprétant : Objets et enjeux de l'écriture pongienne », *Semiotica*, 84, 3-4, 1991, p.285-299.

Cany, Bruno, « Ponge, apories poétiques, et limites argumentatives. Une relecture de *Méthodes* et de quelques autres textes alentours », *Action poétique*, 153-154, 1999, p. 71-79.

Collot, Michel, « Le regard-de-telle-sortes-qu'on-le-parle », *Europe*, 755, mars 1992, p.39-45.

Courtois, Jean-Patrice, « Ponge. De tact et de Rage », *Europe*, 755, mars 1992, p.69-77.

- Formentelli, Éliane, « Ponge-Peinture » dans *Des mots et des couleurs*, publié sous la direction de Philippe Bonnefis et Pierre Reboul, Université Lille III, 1979, p.173-220.
- Little, Roger, « Francis Ponge et la nostalgie cratylienne », *Europe*, 751, mars 1992, p.32-38.
- Martel, Jacinthe, « "Artiste en prose" : le calligramme, catalyseur génétique », *Genesis*, 12, 1998, p.67-78.
- Melançon, Robert, « Ponge à l'atelier », *Aux frontières du pictural et du scriptural : Hommage à Jiri Kolar*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p.239-240.
- Met, Philippe, « Les censures du *Verre d'eau* », *Genesis*, 12, 1998, p.49-67.
- Pouilloux, Jean-Yves, « Ponge et la peinture : La Tâche aveugle », *Critique*, 42, 1986, p.1063-1074.
- Raillon, Jean-Claude, « L'objet et son poème », *Synthèses*, XXV, 294, décembre 1970, p.72-78.
- Sartre, Jean-Paul, « L'homme et les choses », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p.245-293.
- Stamelman, Richard, « The Object in Poetry and Painting », *Contemporary Literature*, 19, 4, 1978, p.409-428.
- Stout, John, « The texte as object : Francis Ponge's verbal still lifes », *Symposium*, 47, 1993-1994, p.50-63.
- Veck Bernard, « Francis Ponge: une poétique de la genèse: de l'exhibition des brouillons à l'invention d'un genre », *Genesis*, 12, 1998, p.11-26.

Ouvrages théoriques

- Buchloh, Benjamin (éd.), *Langage et modernité*, Lyon, Nouveau musée, 1991, 184 p.
- Chauviré, Christiane, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2003, 127 p.
- , *Ludwig Wittgenstein*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1989, 281 p.
- Cometti, Jean-Pierre, *Art, mode d'emploi. Esquisse d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La lettres volée, coll. « Essais », 2000, 106 p.
- , *L'art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999, 84 p.

- , *La maison de Wittgenstein*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998, 253 p.
- , *Pour une poétique des jeux de langage*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers d'épistémologie », 1991, 24 p.
- , *Littérature, langage et référence*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers d'épistémologie », 1991, 27 p.
- Cometti, Jean-Pierre, Jacques Morizot et Roger Pouivet, *Questions d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2000, 221 p.
- Danto, Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 1989, 328 p.
- Gleize, Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, 230 p.
- , *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1983, 307 p.
- Goodman, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1990, 312 p.
- Greenberg, Clément, *Art et culture*, Paris, Macula, coll. « Essais critiques », 1988, 301 p.
- Haskell Barbara et Donald Judd, *Donald Judd*, New York, Whitney Museum of American Art, 1988, 160 p.
- Judd, Donald, *Écrits 1963-1990*, Paris, D. Lelong, 1991, 355p.
- Krauss, Rosalind E., *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1993, 358 p.
- Marzona, Daniel, *Art conceptuel*, Köln, Taschen, 2005, 95 p.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique V. Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1978, 440 p.
- Morizot, Jacques, *Interfaces. Textes et images. Pour prendre du recul vis-à-vis la sémiotique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 130 p.
- Picasso, Pablo et Giorgio Cortenova, *Pablo Picasso. Sa vie son œuvre*, Paris, Gründ, 1991, 287 p.

- Quine, Willard Van Orman, *Le mot et la chose*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p.399.
- , « Le Mythe de la signification », *La philosophie analytique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Cahiers du Royaumont », 1962, p. 139-187.
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points. essai », 1997, 411 p.
- Ruhrberg, Karl, Manfred Schneckeburger et al., *L'art au Xxe siècle*, Köln, Taschen, 2000, 840 p.
- Vouilloux, Bernard, *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2004, 309 p.
- , Un art de la figure. *Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Lettres et arts », 1998, 250 p.
- , *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1997, 110 p.
- Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 2004, 367 p.
- , *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1980, 630 p.
- , *Remarques philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, 330 p.