

Du sacrifice des mots à l'avènement de la parole: *La Figue (sèche)* de Francis Ponge

Del sacrificio de las palabras a la aparición de la palabra: La Figue (sèche) de Francis Ponge

From words to Word: La Figue (sèche) de Francis Ponge

Yolanda VIÑAS DEL PALACIO

Universidad de Salamanca
yolandav@usal.es

RÉSUMÉ

Francis Ponge construit *La figue (sèche)* à partir d'une série d'approximations, autant d'exercices d'écriture qui, libérés des vieilles catégories, aboutissent au texte, espace de mort du lecteur, de l'auteur et de l'objet où les mots périssent à la chair.

MOTS CLÉS

Francis Ponge
La figue (sèche)
Auteur
Lecteur
Référent
Texte

RESUMEN

Francis Ponge elabora *La Figue (sèche)* a partir de una serie de aproximaciones o ejercicios de escritura que, liberados de las viejas categorías, llevan al texto, espacio de muerte del lector, del autor y del objeto donde las palabras pierden su vida carnal.

PALABRAS CLAVE

Francis Ponge
La figue (sèche)
Autor
Lector
Referente
Texto

ABSTRACT

Francis Ponge constructs *La figue (sèche)* through a series of approximations, which are a similar number of writing exercises. The traditional categories are gradually shed until what can be called «text» is reached: a space of death of the author, of the reader, of the object and of the referent, where the words die.

KEY WORDS

Francis Ponge
La figue (sèche)
 Text
 Author
 Reader
 Referent

Le premier numéro de la revue «Tel Quel» accueillait un poème de Francis Ponge, désireux de participer activement à la naissance d'un espace pour l'inédit et l'expérimental, intitulé *La figue (sèche)*. En 1977, la collection *Digraphe*, organe de promotion de textes indécidables, publiait *Comment une figue de paroles et pourquoi*, où Ponge étale, convenablement datés, les états successifs de son travail d'écriture. Cet art poétique ne contient pas d'ébauches, car l'ébauche exige un accomplissement et aspire à la perfection, mais des répétitions-variations, ce qui viendrait souligner que le mot fin ne peut être accolé à l'oeuvre que de l'extérieur, le poète n'étant pas capable d'y mettre un terme, pour en avoir fait le lieu fermé d'un travail interminable, que seules des circonstances extra-littéraires ont pu arrêter. Par ce dénouement de pure contrainte, Ponge se rend libre de poursuivre l'inachevé. *Je ne suis pas du tout sûr de ne pas refaire un jour une autre Figue*, avouait-il à Ristrat (1997: 288).

Comment une figue de paroles et pourquoi met en évidence l'effacement de l'écriture, escamotage du plaisir de vivre et de mourir et/ou ascèse. Ascèse, arrachement, parce qu'en produisant une oeuvre, le moi renonce à se produire, à se formuler, ne pouvant s'accomplir qu'en quelque chose d'extérieur qui l'inscrit dans une continuité anonyme. Recroquevillé dans la matrice-mère de la mé(moi)re, parce qu'ayant accepté de subir l'oubli de soi, il s'abîme dans la neutralité du «nous» (Collot, 1991: 41), non certes à la manière des écrivains classiques, dont le sacrifice personnel donnait voix à l'universel, à la parole libérée du «caprice» qui assurerait le rapport à la vérité. Du «je» effacé surgit le pluriel, dépôt de connaissance, terre fertile et sol accueillant, car ainsi le veut l'homonyme du pronom, qui édicte la loi. L'expérience poétique agit comme un creuset où coagule le vécu et s'accomplit le renoncement, prélude de l'annonce. *Annoncer, c'est renoncer*, affirme Blanchot (1987: 65) Le poète, le *vates*, vit dans l'attente impuissante de l'avenir, messenger de ce qui échappe à toute saisie et à toute fin. La poésie ne lui est pas donnée comme une vérité ou une certitude dont il pourrait approcher. Il ne sait pas ce qu'est la poésie, ni même si elle est, parce qu'elle ne dépend pas de lui, qui n'est nullement maître de sa quête, chaque moment de l'oeuvre remettant tout en cause: le besoin, le but, le moyen et jusqu'aux obstacles qu'il faut créer/récréer infiniment. D'ailleurs cet exercice de patience et d'attention, soupçonne les idées claires de n'être que de simples erreurs ou de vérités moindres, et les mots tombés facilement sous la plume.

Le mystère vient de la justesse et, pourtant, Ponge élabore un texte *sans façons*, délié et minutieusement anti-poétique où on lit le refus du système sous lequel la poésie vit et accepte de vivre depuis Rimbaud. *Poudre d'érosion* où l'Éros ruine par prolifération, engendrement et désordre la puissance signifiante universelle, la parole poétique nous expulse du monde, parce que refusant de présenter ou de représenter, elle se présente sans renvoi, sans au-delà, de sorte que les mots n'y sont plus perçus comme des vitres que l'on peut aisément traverser pour rejoindre la chose signifiée. L'écrivain, au lieu de ramener vers ce que nous appelons le réel et qui n'est que la demeure des conventions, maintient la surface spéculaire, la plus adéquate depuis Platon à la représentation, mais se situe de l'autre côté du miroir qu'elle s'applique à retamer. Venant s'y refléter, les mots, qui se laissent lire en sens inverse et forment des chiasmes, trahissent leur condition de simulacres indexant l'absence des choses et leur propre absence. Absence double, comme celle des dieux disparus et pourtant encore à venir.

Entraînés dans la dérive de la citation, qui reprend ici ses droits étymologiques, aussi bien les propos de Symmaque que le geste d'Icelluy du Rut rapporté par Du Cange cessent de bénéficier des privilèges accordés aux aphorismes, ces paroles d'oracle aux significations complètes et stables. La mise en mouvement a permis de trouver la figue, Francis Ponge ayant travaillé à démonter-remonter l'horlogerie citationnelle. Or, si la première de ces étapes ne présente pas trop d'obstacles à l'analyse, il n'en va pas de même de la deuxième. Aux dires de Gleize, Ponge aurait bâti avec des éléments autonomes au départ une fiction théorico-généalogique, dont le premier acte mettrait en scène l'époque païenne comme paradis perdu à travers la figure de deux héros martyrs (Symmaque et Boèce), proches affectivement et intellectuellement du poète. Le second acte, sur la conversion du regard, paraît consacré à la réinvention de la philosophie, donnée à comprendre ici à la faveur du geste un peu étrange de Du Rut. Avec la découverte de la figue, *Ponge devient personnage, héros répétant le geste de Du Rut, héritier de tous ceux qui ont fait retour au sol, continuateur de Boèce, philosophe et matérialiste* (1997: 30) Contre toute apparence, Ponge ne réécrit pas l'histoire, mais donne des indications précieuses sur la genèse de son travail. *Païen*, qui renvoie à *pango* (enfoncer dans la terre, composer des poèmes), pointe le commencement: *Pourquoi faut-il que tout ait commencé à la vérité par l'émotion procurée par la pomme. Et non du tout par le désir de faire un poème, de fournir un poème, de devenir un fournisseur de poèmes* (1997: 164).

Il me semble, au contraire, que si histoire il y a, elle ne peut qu'être textuelle, et le texte, qui vaut uniquement pour son agencement et son activité éprouvante, est le résultat d'une *maladresse*, d'une *confusion de mots* et d'un *rapprochement inédit et arbitraire de racines*. D'une *sublimation* de la matière verbale, aussi, précise *Braque-Argenteuil* (1992: 154-55) De là sa compacité et cette sorte d'épaisseur dans la dissolution. Les éléments que fixe le poème sont les termes d'une composition qui ne veut cristalliser en une réalité totale, lourde de cohérence, mais qui, sans altérer le désordre où circulent les corps de ce petit système planétaire, permet la compréhension totale de ses raisons d'être: son inanité et sa gratuité. La *chapelle*, surgie de *sachet* par confusion entre *sacculus* et *sacellum*, impose la tonalité. Bernard Beugnot n'a pas manqué de constater: *Cette chapelle (...) peut être regardée, dans sa modestie, comme la version de style moyen, adenuatio diraient les*

rhétoriciens, d'une rêverie dont le temple, la cathédrale et le Louvre sont les variantes de style élevé (1990: 181) Sa modestie accueille volontiers une certaine emphase. De *pauvre gourde*, la figue-fugue tient le ton de célébration dû aux pauvres d'esprit (*beati pauperes spiritu*).

L'extrême du mouvement n'est pas le devenir choses des mots, mais leur volatilisation, leur mise en lambeaux, leur sacrifice, leur don sans réserve ni échange. Si toute une temporalité est impliquée ici, d'après Derrida, pour qui le don a le caractère de loi impérieuse (Bennington; Derrida, 1991: 177-79), selon Blanchot, *il n'y aurait don que de ce que l'on n'a pas, sous la contrainte et par delà la contrainte, dans la supplique d'un supplice infini, là où il n'y a rien, sauf, hors du monde, l'attrait et la pression de l'autre: don du désastre, de ce que l'on ne saurait demander ni donner* (1987: 84). Désastre: rapport à l'astre, l'anvers de la considération pongienne ?

Pour Fenosa précise que la considération porte sur ce moment extraordinairement émouvant où *une forme d'apparence close, parfaite, s'ouvre, est sacrifiée. Ne sert plus de draperie ou de pèlerine à une autre forme qu'elle a préparée, qui s'est préparée en son intérieur* (1967:107) Des mots, que la pensée rationnelle voulait simples passages escamotés au profit de la présence qu'ils avaient pour tâche de représenter; du logos soumis à l'intervention paternelle du fondement solaire, qui, de sa sagesse et de sa lumière, gouvernait la rencontre heureuse des termes de la représentation, Ponge va inciser l'enveloppe.

On sait, par Marx, que l'enveloppe préserve la valeur d'une juste appréciation et qu'elle permet l'échange de produits sans le savoir de leur valeur affective, parce que chargée d'abstraire, d'universaliser et de rendre les marchandises substituables sans la reconnaissance de leurs différences. Enveloppe dont Freud nous dit qu'elle sert à dissimuler au regard horrifié du petit garçon, de l'homme, la différence des sexes, tout en permettant à la femme de devenir objet désirable.

La morsure pongienne sur l'enveloppe verbale dégage la «qualité différentielle» et desserre ainsi le réseau de rapports qu'on nomme société. Que le plaisir requière des qualités et qu'il ait besoin de la matière, c'est ce qui nous échappe, nous, qui, du corps, avons fait le lieu de la transaction sexuelle (Milner, 1997:81), et, de la marchandise (l'autre pôle du plaisir moderne), le nouage entre une matière sans qualités (valeur d'échange) et des qualités sans matière (valeur d'usage).

L'enveloppe cède, ou plutôt tombe, comme le disent *chance* (*cadentia* vient de *cado*) et *mâchoires*, non sans destruction et violence. C'est d'ailleurs ce que raconte l'étymologie de dent, qui oscille entre deux hypothèses plausibles. La première réfère à la racine indo-européenne *ed (manger). La seconde, due à Émile Benveniste, renvoie à un *dent qui exprime le déchirement et dont dérivent divers mots qui impliquent la haine. Comme le sexe masculin, la dent «coupe» (*incisivement*), *franchit* ou Francis, selon lecture de Derrida (1988: 50), et sa vertu phallique n'est pas à contester, tout comme celle du pieu de *principale*, qui rappelle le supplice et la décollation. La pale, instrument de séparation, fut attribuée au Messie par Jean-Baptiste, puni d'avoir regardé Hérodiade. La pale, la vanne de *revanche* et le dais d'*idée* rappellent le Prophète et, par extension, le poème mallarméen, auquel la première «strophe» de *La figue (sèche)* devrait la scène de décollation et/ou castration.

Le poème se dit, après quelques hésitations terminologiques, «texte». Ce tissu qu'il faudrait déchirer, si jamais la lecture devait assumer la violence de l'écriture, ne dissimule aucune vérité. Aussi sa destruction ou sa survie ne dépendent-elles pas de notre capacité à percer le secret qu'il voilerait. Il couvre certes, comme le veut le *tergo* dont il provient. La présence de *campagne* avec son cache-sexe ne va pas sans suggérer ce qu'il faut bien dérober au regard, exhibé d'ailleurs partout par les nombreux termes contenant le sexe féminin. La «chose» ne s'occulte pas, qui s'offre *sans demander rien en échange*. Le texte ne la voile pas, qui se protège de la dévoration, car son x interdit l'acte de téter.

Le texte fait irruption lorsque le repos (*assiette*) s'installe et que tout se délie, selon *absolument* dont on se gardera d'écarter la composante religieuse de l'absolution. La sienne est une venue dans l'apothéose qui consomme/consume les mots. *Consummatum est*, fit le Verbe en Croix, et de son flanc ouvert jaillit l'Esprit, le oui du Père au sacrifice rédempteur. La *kénose* de la figue, dont la sainteté éclate à travers les *moins/moindre* qui la proclament ointe lors de son extrême abaissement, aura préparée, elle aussi, l'avènement du tissu langagier.

La figue (sèche) ne portera aucune trace de son auteur, bien que le travail sur la signature, allant du simple F. P. à l'inscription monumentale en latin, ait été l'un des soucis majeurs de Ponge aux débuts de l'écriture. La raison en est simple. «Soit» ne peut être proféré que par le Père. C'est sa parole de création/récréation qui accueille le sacrifice du texte, martyrisé par le double tau et par la croix. Le tau, marque infamante imprimée sur la chair des condamnés à mort qui orne la robe de Dame Philosophie, la Visiteuse de Boèce, est aussi le signe de la prédestination. *Rester*, verbe qui évoque l'avenir du poème, ce dont l'artiste ne peut ni doit s'occuper, s'inscrit dans cette perspective du salut. Dans l'ancien Testament, le «reste» désigne tantôt l'élite, recrutée parmi les pauvres (So, 3, 12-13), capable de participer à la sainteté divine; tantôt comme dans le Livre de la Consolation, le Serviteur. La prophétie des deux corbeilles de figues (*Sér*, 4) distingue le reste religieux, dépositaire des promesses de Yahvé et appelé à devenir son peuple, du reste historique, objet de son courroux.

Parce qu'elle jouit de la bienveillance du Père *La figue (sèche)* ne saurait accepter nos jugements et nos regards ? *Ne laissez prise à aucune critique en les prevenant toutes dans l'oeuvre*, écrit Ponge dans *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (1984: 95) Et Christian Prigent de dresser un bilan plutôt sévère contre le poète voué à une double ambition de totalité: poser la propre statue à côté de celle de Malherbe et fonder son école (1991: 81). Collot partage son avis: *après avoir reconnu sa filiation, Ponge, en prenant à son tour et à sa façon la parole, assume désormais le rôle paternel, qui est de «former, formuler la Loi»* (1991: 90). Il serait pourtant injuste d'attribuer toute la responsabilité de ce «grief», qui est celui de la littérature, à l'auteur du *Parti pris des choses*.

Espace de mort aussi bien de l'auteur que de cette deuxième personne qu'est l'objet du désir ou référent, le texte convoque le lecteur pour se rendre à lui-même, selon Blanchot: *Lire, ce serait, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou soit écrit, — cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive* (1987: 254). Lire, c'est aussi accueillir le don de l'oeuvre au delà ou en deçà de la compréhension qui maintient le sens en le relançant. Dès lors, la parole du lecteur ne peut être que celle du témoin de la divinité: *ainsi-soit-il*.

Il s'agit ici d'une contre-signature. *Nouvelles notes sur Fautrier* précise: de la signature de l'autre, votre conjoint momentané (1967: 225) L'autre: l'objet qu'on essaie d'amener à la nomination et/ou le lecteur, lui aussi étreint et tenu à l'écart. Serré de près par le poème-piège qui le comprend sans se laisser comprendre, le lecteur est tenu à distance. Non pour mieux saisir l'oeuvre — l'éloignement n'étant plus la condition du regard critique —, mais pour le rendre sensible au vide du langage, ce par quoi aussi bien le monde que l'homme nous échappent.

Cette étreinte desserrante est à l'oeuvre dans *La figue (sèche)*, l'un des rares fruits dont nous puissions, à peu de chose près, manger tout: l'enveloppe, la pulpe, la graine ensemble concourant à notre délectation. L'éche que recèle sèche et l'homonyme de boîte sont autant de leurres acharnés, tout comme délectation, qui renvoie à lacire, dont on connaît l'étymologie par *Dessins de Pablo Picasso* (1967: 104) Le fréquentatif de ce verbe, lactare, a été confondu, au sens pongien, avec le lactare dérivé de lac. Allaiter: c'est ce que disent nourrir, autel, et que la dernière «strophe» inscrit en tête et démembré en reste-t-il. Une tétine qui serait devenue comestible: telle se signale d'ailleurs cette figue, fruit tombé, déchu du Paradis, dont on aura depuis toujours été séparé.

La thèse de l'oralité paraît s'imposer. D'autant plus que le sein n'est pas seulement clivé en un bon et un mauvais objet, mais vidé agressivement, déchiqueté, mis en miettes, en morceaux alimentaires qui, introjetés, sont des substances vénéneuses et persécutrices, explosives et toxiques, menaçant du dedans le corps de l'enfant. Ensuite, le niveau anal (Prigent, 1977: 352-371), celui de la métaphore, viendrait purifier l'objet par la mort, en magnifiant jusqu'à l'excrément, passé par le crible de l'écriture. Cependant, une telle approche n'a pas le mérite d'expliquer la pratique pongienne, mais de dresser la carte topographique de notre culture, ou plutôt de la morale de notre culture. Écoutons Lacan: *la pulsion anale est le domaine de l'oblativité, du don et du cadeau. Là où on ne peut, en raison du manque, donner ce qui est à donner, on a toujours la ressource de donner autre chose. C'est pourquoi, dans sa morale, l'homme s'inscrit au niveau anal* (1973: 96). De cet autre qui vient à la place du nom propre, l'art en a fait son signe d'identité, tandis que la tradition philosophique s'érigeait sur son oubli. Omniprésence et toute puissance de l'impropre révendiqué ou occulté: voilà ce qui révolte Ponge. Lui, par contre, n'a donné que du nom propre, et ainsi il le déclare dans *Pour Max Bense: mon texte ne constituant qu'un «suspense» plus ou moins acrobatique pour aboutir à ce nom, pour retomber sur ce nom, comme le musicien mélodiste retombe sur l'accord parfait.* (1992: 26).

Il y a chez Ponge une volonté de nomination exhibée et expliquée de manière obsessionnelle, comme si chaque fois il devait s'exhorter à vaincre ou à ne pas sous-estimer les difficultés d'une telle entreprise. Le 30 mars 1959, il écrivait: *le langage n'a qu'une fonction, une seule fonction: celle de nommer, ou plus exactement, comme le dit admirablement la langue française, celle d'appeler.* L'incision sur l'enveloppe, le sevrage, le tassement, la tension de la corde, la quittance, le bord: *souvenirs qui restent touchants d'un pacte d'écriture qui fut celui de La figue (sèche)*, où résonne le vide du nom (*Non du tout*) brûlé en sacrifice une fois son faite atteint dans la transmutation jubilante que désigne «objoie». *Objoie: une sorte de morale qui consiste à déclarer qu'il faut qu'un orgasme se produise et que cet orgasme ne se produit que par l'espèce d'aveu et de proclamation que je ne suis que ce que je suis, qu'il y a une sorte de tautologie* (Sollers, 1970: 190).

Enté dans l'espace que taillent le «déjà» de l'accomplissement et le «pas encore» de ce qui est à venir, le scion de l'écriture remplace, comme la tautologie, le Nom frappé d'interdit, dont il manifeste l'absence. Or, son «il n'est pas ici» ne renvoie à aucun ailleurs et n'auto-ri- se aucune quête. «Ici» est tout simplement la condition d'une poésie frappée d'absence, parce que, loin de pointer vers l'au-delà de la phénoménalité, dit sa défaillance. Cet «ici» qu'elle incarne présentifie la relation de l'espace à une fonction ou à une qualification de l'être qui s'y indique et s'y expose dans son absolue individualité; autrement dit, le rapport de l'espace à la seule épiphanie possible de l'être dans l'espace: le corps.

Dans *Joca seria*, le rapport se laisse concevoir, sur le modèle du rapt mystique, comme *possession idéale instantanée, parant à l'échec prévu de la (longue) tentative de possession véritable (l'amour, la «communication»)* (1967: 56) Le saisissement, aussi bien de l'objet que du lecteur, comporte une *translatio*. Dans *rapport*, il y a «trope», mise en orbite (Sollers, 1970: 186) et/ou révolution (Sollers, 1970: 192) qui entraîne la rupture de l'espace euclidien (Sollers, 1970: 95-96) du transport invariant où toutes les formes possèdent une commune mesure. C'est cet espace à structure unique, homogène, universel et sans singularité de la représentation que le texte fait éclater.

Creusés par et dans les mots du premier «vers», une urne, un vase, un puits, un antre déferlent comme des répliques de la caverne platonicienne avec son miroir et son mur épais comme un voile. Exactes reproductions, à ceci près: l'en face fait ici défaut. Dans le mythe, on s'en souvient, les prisonniers ne peuvent regarder, retenus qu'ils sont par des chaînes, que vers l'avant. Linéarité, perspective rectiligne, mouvement continu dans une seule direction, disent, selon Irigaray, *direction phallique, ligne phallique, temps phallique, tournant le dos à l'origine* (1974: 303). Chez Ponge, le sombre fond est tout d'abord le lieu de miroitement, de la pureté, de la transparence: *c'est seulement en ces lieux, les plus bas et en ces eaux résiduelles, oui, là et là seulement que ce qui est au plus haut, qu'enfin les cieux trouvent (ou consentent) à se refléter*.

«Refléter» (de *re* et *flecto*): doubler, plier. Le pli (Maldiney, 1993: 104-6): le motif baroque (Deleuze, 1988) de *La figue (sèche)*, que *tassée* veut mallarméenne *en sens inverse*. *Tassement en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme*, lit-on dans *Hérodiade*, dont le *pli selon pli* ne va pas vers la pulvérisation, mais se dépasse dans l'inclusion.

L'astre (*pas trop*), se repliant dans l'antre, en ferait le lieu de la *considération*, terme qui reprend dans *Braque, un contemplatif à l'oeuvre* son sens premier (1967: 316), et de l'égard qui est à l'origine du regard. Aussi il ne nous est demandé que de rester là, à distance et gardant les distances, le miroir agissant comme bord qui arrête le regard et le rend sans pouvoir sur ce qu'on y voit. Ce qu'on y voit, que tout le monde y voit, et que *cela* exhibe et dérobe, s'entoure d'une parenthèse qui sert de bouclier. Elle protège la coupure (*secare* et *sicare* agissant ici ensemble) d'où jaillit l'encre (seiche) qui lutte contre l'oubli (de *ob* et *littera*) *Sèche* se charge également des valeurs symboliques de la figue, rendue ainsi à son apparence, à ce qu'elle était avant de devenir figure du non-dicible et du non-représentable. Par cette transfiguration, elle accède au mystère de la transparence, selon lequel, tout ce qui se manifeste le fait de l'autre côté. L'autre côté: le

point qui n'est pas tourné vers nous, ni éclairé par nous, Blanchot l'appelle le *pur rapport*, dans lequel *on est hors de soi, dans la chose même et non dans une représentation de la chose* (1987:172).

La figue (sèche) orchestre la polyphonie, la polygraphie et la polysémie de /or/, métal précieux dont la quête sème le texte d'entailles, et excentricité de la chose et du regard qui oblige à repenser la relation sujet/objet. De cette relation traite *Bref condensé de notre dette envers Braque: Au lieu de reculer, dans la perspective, les choses avancent vers le regardeur. Les forces naturelles sont rendues à leur ancien mystère, avant leur décryptation. Il s'agit d'un nouveau chaos, d'un nouvel encombrement tactile et manuel de l'espace* (1992: 132).

La poésie est spatialisation, mise en place d'un espace où nous accusons les coups des mots rendus à leur mouvement et où se lient des *rappports incertains*, c'est-à-dire incestueux. L'inceste, le non-chaste interdit par le discours rationnel, fait émerger la parole qui fait signe parce qu'elle est *signum* (indice, présage, simulacre, figure, constellation, astre), et qu'elle dit *sorte*. Ce terme, issu de l'*éirô* grec signifie entrelacer, tresser, joindre, unir, semer, faire naître, ouvrir. Face au chaste, qui seul convient à l'inanimé, l'inceste aime le bigarré et se produit dans le fond, dans l'intervalle de l'antre-antre où l'ordre n'est pas la norme, mais l'exception.

Là, l'ego du cogito n'est plus un point fixe, mais un sujet sans objet, un pur mouvement, une pure possibilité de perception, une idée (*je m'en forme une idée*) Je est personne, invisible, insaisissable comme Ulysse devant Polyphème sur la frontière érigée par *entre*. Entre/antre où le sujet, objet parmi les objets, apparaît comme l'effet d'un flux, d'un rythme, d'un état de fluence qui est la dimension originnaire de la forme, et où le réel manque au dispositif mimétique qui en règle la représentation et la signification. Dans ce fond élémentaire que René Char appelle terre mouvante, horrible, exquise, et Hölderlin terre mère, tout retourne à l'insignifiant, à la source d'authenticité de l'enfance. Pour Joan Miró affirme: *Infans se disant de qui, non prisonnier encore de la parole, non ficelé encore dans le lacs des explications par le soleil, en est encore à l'appréhension joueuse du monde* (1992: 125).

La poésie complotte contre l'explication, pli/dépli de l'avenir ensoleillé où tout aura valeur et tout portera sens sous la maîtrise de l'homme et pour son usage. Aussi remodèle-t-elle en sens inverse: pliant et repliant le langage, jusqu'à en faire une crypte avec des poches et des endroits cavernaux, qui se présente, sans représenter, à l'état naissant. Cet état s'instaure dans et par la violence, comme le montrent si bien *Le Pré*, où l'accent aigu fracture *l'espace trop serein des significations* le ramenant au concret de la voix, et *La figue (sèche)*, qui a été trou(v)ée:

La figue a été trouée qui logeait dans signification, corps sectionné dont les morceaux gisent dans le texte à jamais dispersés, sans se laisser, comme le cadavre d'Osiris, recomposer par une main amoureuse. Le signe et le feu sont là, la figue et le scion, aussi, témoignant du vide d'être lorsque l'être a déserté et imposant leur résistance-existence en deçà du monde et du temps, comme le chaos que *Joca seria* décrit. *Chaos-matière épaisse. Chaos de passé et avenir: de cimetière de germes, de cadavre en décomposition et vers (gainés d'énergie)* (1967: 61) La poésie cherche à vaincre la résistance de la signification à disparaître. Pour la franchir, elle dissout, pour ainsi dire, sa partie comestible (la figue), dont il ne reste que le *bouton de sevrage*, ce moins que qui *nous tient tête*, auquel le texte ressemble.

Sevrage: séparation que Lacan interprète à l'aide de l'étymologie (1973: 194), ce qui convient particulièrement à la pratique pongienne. Et pourtant, rien ne la fausserait plus que le fait de la croire tournée vers une origine étymologique, comme le prouve *consolation* dans *La Table*. Le souci de l'étymon, pour être bien saisi, doit se placer dans le contexte de l'agglomération. Les mots sont des *conceptacles* qu'il faut remplir avec leurs significations historiques et actuelles, avec leurs synonymes et leurs homonymes, et même avec les vocables qui possèdent des traits phoniques ou graphiques semblables. Dans *La figue (sèche)* le chaos de significations est là qui résiste. Seule la figue a été incorporée.

L'incorporation veut se situer dans le registre du plaisir et de la phisis propre de l'Antiquité, hors du circuit de la consommation qui est le nôtre. Ce qui a été incorporé pourrait bien être la mère, la mater de *matérialiste*, dont l'écriture fait le deuil. Les noms d'Ève, de Marie et de Cybèle, lisibles dans *devenu, avez et idée*, viennent à l'appui d'une telle hypothèse. Mais *matérialiste* pointe également l'élémentaire, c'est-à-dire les sons et les lettres, l'art consistant surtout dans un pouvoir de communication/communion et de passage, un certain passage difficile, puissant et délicat, du corps à l'esprit, qui seul connaît/reconnait l'irréductible: *Il y a dans l'homme une faculté (non reconnue précisément comme telle) de saisir qu'une chose existe justement parce qu'elle sera toujours incomplètement réductible à son esprit* (Ponge, 1977: 81) En d'autres termes, il existe une faculté qui sépare le représenté de la représentation et, par là, confère aux êtres et aux choses qui se représentent, leur consistance réelle, irréductible à la représentation imaginaire que l'homme s'en donne. Cette faculté est la parole, glaive qui coupe le réel de l'imaginaire qui ne lui sont pas pré-existants, mais qu'elle crée, car il est dans son pouvoir de conférer l'existence à ce qui, avant sa venue, n'était pas: la chose, le corps et le langage, l'espace et le temps.

Que toute parole porte en soi un «espacement» radical, une blessure originaire, qu'elle soit toujours déjà inscrite dans une écriture primordiale et ne puisse donc jamais se proférer que dans un espace d'absence à soi, de différence et finalement de mort, c'est sans doute une intuition de Derrida qui éclaire la pratique pongienne. Déconstruction du logocentrisme, mise en évidence de l'impossibilité pour l'homme d'une présence à soi et d'une parole pleines, insistance sur la violence originaire de la trace au coeur de la parole vive et de toute signification, tous ces thèmes paraissent consonner avec ce que Ponge formule à partir d'une expérience et d'un style autres. Dans *La figue (sèche)*, le corps se rassasie par l'assimilation du même et pourtant autre qu'est le langage dans sa matérialité; l'esprit éprouve une joie pareille grâce à la reconnaissance de l'Autre radicalement séparé de soi et auquel on doit renoncer pour que la poésie dise le Sens qu'elle n'est pas, mais qui n'existerait pas sans elle, qui est sevrage, division créatrice qui instaure un espace de paroles-paraboles qui indexent par *approximations*, à la manière du «comme», sans frôler le mystère qu'elles cèlent et exhibent. Pénétrer dans un tel espace, c'est accéder à la vie de l'esprit, laquelle oblige au témoignage. Là, les mots meurent à la chair, à ce qu'ils étaient avant leur transsubstantiation, et le lecteur prononce *ainsi-soit-il*. La lecture est l'acte de foi par lequel on consent à la séparation et/ou à la privation. Lire, c'est renoncer.

Références bibliographiques

BENNINGTON, G.; DERRIDA, J.

1991 *Jacques Derrida*, Seuil, Paris.

BEUGNOT, B.

1990 *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, P.U.F., Paris.

BLANCHOT, M.

1987 *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris.

COLLOT, M.

1991 *Francis Ponge entre mots et choses*, Champ Vallon, Paris.

DELEUZE, G.

1988 *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, Paris.

DERRIDA, J.

1967 *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris.— 19 *Signéponge*, Seuil, Paris.

GLEIZE, J.M.

1997 «L'or de la figue», *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Flammarion, Paris.

IRIGARAY, L.

1974 *Speculum de l'autre femme*, Minuit, Paris.

LACAN, J.

1973 *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris.

MALDINEY, H.

1993 *Le vouloir dire de Francis Ponge*, Encre marine, Fougères.

MILNER, J. C.

1990 *Le triple du plaisir*, Verdier, Lagrasse.

PONGE, F.

1997 *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Flammarion, Paris.1967 *Nouveau recueil*, Gallimard, Paris.1992 *Nouveau nouveau recueil*, vol.3 (1967-1984), Gallimard, Paris.1984 *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, Hermann, Paris.1965 *Tome premier*, Gallimard, Paris.

PRIGENT, C.

1991 *Ceux qui merdRent*, Pol, Paris.1977 «Le texte ou la mort», *Ponge inventeur ou classique* (Colloque de Cérisy), 352-371.

RISTRAT, J.

1997 «L'art de la figue», *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Flammarion, Paris.

SOLLERS Ph.

1970 *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard, Paris.