

# Poésie et psychanalyse: le cas Francis Ponge

ANDRÉ JOB. LYCÉE HENRI IV

Est-ce que le discours et les hypothèses théoriques de la psychanalyse ont quelque chose à nous apprendre, non de telle oeuvre particulière, encore moins de tel auteur particulier, mais de la genèse d'une écriture, partant, de la genèse de l'écriture poétique en général? Telle est la question que nous voudrions ici poser, en nous saisissant de l'oeuvre particulière de Francis Ponge comme on se saisit d'un cas-limite, et en restituant par conséquent les étapes d'un parcours, en remontant par conséquent en direction d'une origine - la psychanalyse, comme chacun sait, affectionne particulièrement la question de l'origine.

Encore faut-il, avant de traiter d'un cas-limite et de retracer un parcours supposé exemplaire, définir préalablement en quoi nous sommes en droit de considérer l'oeuvre de Francis Ponge comme exemplaire et significative d'un parcours.

A l'époque qui nous occupe - Ponge est né en 1899 et tient, semble-t-il, à cet égard d'un an qui lui vaut d'avoir un pied dans le 19<sup>ème</sup> siècle -, les réflexions majeures qui se développent autour de la poésie moderne et à partir de ce qu'il est convenu d'appeler depuis Kristeva la "révolution du langage poétique" (Mallarmé, Lautréamont), puis autour du groupe de surréalistes, devancent ou accompagnent, quand elles ne lui font pas un cortège, les découvertes liées à la théorie freudienne. On peut résumer ces réflexions aujourd'hui banales de la façon suivante, pour apprécier la place particulière de la pratique de Ponge.

*Première réflexion.* C'est l'échec du langage qui révèle les pouvoirs de la parole poétique. Comme Hegel l'avait déjà remarqué, le langage devrait exprimer la singularité de l'expérience individuelle, or les langues que nous

parlons ne peuvent dire que l'universel. Le poète s'installe donc au "défaut des langues" (Mallarmé), et la poésie à l'envers de la langue. Mais cet envers ou ce revers, qui détermine une ligne de fracture, désormais se dit, s'affiche, et ce vide qui s'ouvre à l'ombre des mots va se confondre pour partie avec la dimension inconsciente de la parole du poète (sur le modèle de la métaphore selon Reverdy, de l'association, du non-sens, du witz).

Ponge, lui, déclare comme en écho dans *Le parti pris des choses*, "Des raisons d'écrire": "N'en déplaise aux paroles elles mêmes, étant données les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler. Un tas de vieux chiffons pas à prendre avec des pincettes, voilà ce qu'on nous offre à remuer, à secouer, à changer de place. [...] Une seule issue: parler contre les paroles."

*Deuxième réflexion.* Cette conscience de l'échec du langage conduit le poète à redécouvrir le silence d'où s'origine la parole. "Faire du silence avec le langage", dira paradoxalement Sartre. Mais déjà Mallarmé disait beaucoup mieux dans "Magie" (1893), et dans des termes qui pourraient annoncer le projet pongien: "évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal". Expérience par conséquent régressive, dont tout porte à croire qu'elle n'est pas sans affinités avec celle de la petite enfance.

Ponge affirme pour sa part, dans une formule célèbre de *Méthodes*: "Le monde muet est notre seule patrie". Et nous lisons dans le même recueil, dans "La pratique de la littérature": "ce sentiment de la présence des choses, cette sensibilité au monde muet, moi je croyais, quand j'étais enfant, que tout le monde l'avait, avait cette sensibilité." (question: ce que Ponge, qui a connu la menace de l'aphasie, détecte ici comme une singularité ou une anomalie, ne serait-ce pas plutôt une expérience archaïque et universelle qui ferait retour sous forme de trace?).

*Troisième réflexion.* Cette même conscience de l'échec du langage à rendre compte de la singularité de l'expérience individuelle conduit les poètes - du moins un grand nombre d'entre eux à la fois à abandonner les formes du lyrisme personnel, à abolir, dans les textes d'avant-garde, jusqu'aux traces d'un sujet (sujet pensant, sujet parlant) qui serait thématiqué dans le poème - ce que Mallarmé, toujours lui, appelle "la disparition élocutoire du poète" -, mais à inscrire en revanche dans le texte la nécessité pulsionnelle qui surdétermine l'écriture poétique et à faire en sorte qu'elle soit tout entière absorbée dans l'écriture et dans le procès d'énonciation.

Dès lors, pourquoi s'étonner que les spécimens d'humanité aient quasiment disparu des textes de Ponge, que les figures humaines soient réduites

à des silhouettes, à la matière et au mouvement qui l'anime et à un fonctionnement purement mécanique? Au refus des sentiments et du lyrisme personnel (il suffit de voir ce que Ponge entend dans *Pièces* par "La Pômpe lyrique": l'aspiration des matières fécales par les "voitures de l'assainissement public"... ) fait pendant, maintes fois répétée, l'affirmation que toute l'inspiration vient du corps, que son fondement est l'Eros, et qu'on ne saurait passer sous silence la dimension libidinale de l'écriture.

On lit ainsi dans les *Entretiens avec Sollers*: "J'avais une sorte de froideur vis-à-vis de ce que je faisais, que j'ai toujours gardée; froideur en même temps que l'ardeur qui vient du fond..., du désir, de l'Eros qui fait écrire." Et plus loin: "Quand à la rigueur, dire que la violence du désir, parfaitement furieux, jointe à l'impossibilité de l'objet, suffisent bien à la produire. Ce sont tout à la fois la violence du désir et la hauteur, l'éloignement extraordinaire, l'altitude impossible de l'objet, qui maintiennent la parole en forme, beaucoup plus encore que les contraintes techniques."

Dimension érotique, par conséquent, mais, remarquons-le (nous aurons à y revenir), maintenue, comme dit le texte, "en forme", donc toujours inaccessible, même si, comme dit Ponge dans le même texte, c'est toujours le désir qui relance l'écriture à chaque instant.

En résumé, cette conscience de l'échec du langage culmine dans le grand paradoxe de la poésie post-mallarméenne, qui consiste à restituer l'expérience sensible ou ontologique en deçà des mots mais au moyen des mots. Poésie constamment menacée par le silence, qui s'origine de l'inadéquation des mots aux choses, mais qui cependant, dans un "cratylisme" désespéré ou ludique, tire ses effets les plus sûrs du glissement et du heur des signifiants, de l'incantation et du rythme, de la vibration des mots et des sons. Mallarmé définissait déjà la poésie dans "Crise de Vers" (1886) comme "la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire". Or la psychanalyse nous rappelle que cette distance du sujet à la chose est la condition même de la parole.

De ce drame, Ponge a fait non seulement la condition, mais l'objet même de sa poésie. Ponge prend "le parti (pris) des choses" - entendons contre les mots -, mais "compte tenu des mots", ajoute-t-il. Certes, il arrive que Ponge s'écrie, comme dans "l'Introduction au galet", porté par une ferveur propre à entretenir bien des illusions: "O ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendue par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots". Mais la vérité, dans laquelle se lit la position quasi insoutenable du poète, est sans doute plutôt dans ce constat beaucoup plus froid de "la pratique de la littérature" (*Méthodes*): "Quand je dis que nous devons utiliser ce monde des mots, pour exprimer notre sensibilité au mon-

de extérieur, je pense, je ne sais pas si j'ai tort, et c'est en ça je crois que je ne suis pas mystique, en tout cas je pense que ces deux mondes sont étanches, c'est-à-dire sans passage de l'un à l'autre. On ne peut pas passer." On ne saurait être à cet égard plus radical, et récuser plus clairement les illusions (mystiques?) du surréalisme.

Voilà donc sur quelles bases - théoriques pour l'instant - Ponge accompagne son temps, ou comment son temps l'accompagne (celui-ci ne s'est pas fait faute de le récupérer). Voyons maintenant comment la pratique poétique de Ponge radicalise ces tendances, et comment du même coup Ponge l'inclassable, Ponge l'irréductible, crée en fait les conditions d'une étonnante lisibilité de l'expérience poétique.

*Première surprise.* Ponge est un poète pour qui non seulement le monde extérieur existe - ce matérialiste pense que les choses existent hors de sa conscience -, mais pour qui il importe que le texte poétique se maintienne dans un rapport *mimétique* aux objets les plus quotidiens et les plus identifiables du monde extérieur. La jouissance que vise le texte - texte-objet, objet textuel toujours maintenu, notamment par l'allégorie, dans un rapport d'équivalence à l'objet du monde extérieur - se soutient, comme Raymond Jean s'en étonne<sup>1</sup>, de l'illusion de reconnaissance. Deux des grandes voies d'accès à la poésie post-mallarméenne se ferment ainsi: l'accès à une forme musicale ou incantatoire (il est assez clair que l'oeuvre de Ponge entretient plus d'affinités avec la peinture qu'avec la musique), et l'accès à l'onirisme et à la surréalité (tout procède d'abord chez lui de la *description*, et c'est sans doute pourquoi Ponge hésite parfois à se dire poète). Le drame de l'inadéquation des mots aux choses se joue donc en chambre close, en toute rigueur, dans un retrécissement du champ tout à fait inédit. C'est un drame de la perception qui se joue à l'orée du langage, qui ressuscite en nous ce qu'on ose à peine appeler des émotions (des affects?), tant celles-ci sont archaïques et finalement universelles, et qui engage notre rapport le plus archaïque au monde.

*Seconde surprise.* Un poème de Ponge, dans son parcours sinueux, enveloppant et obstiné, nous restitue, avec une exactitude scrupuleuse empruntée non sans humour à la démarche du scientifique, sa propre genèse. Cent fois repris, toujours inachevé, il est à lui-même sa propre aventure. Or ce n'est pas le lieu, surtout pas, de parler d'auto-référence du texte, dans la mesure où la dimension référentielle d'un parcours dans lequel sont saisis

---

<sup>1</sup> RAYMOND JEAN parle, non sans une certaine gêne, d'"habileté des reproductions" et de "réalisme jubilatoire". Cf. Colloque de Cerisy, U.G.E. 10/18, 1977.

des objets reste indiscutable. Simplement, la genèse d'une perception, généralement réservée à une étape antérieure à l'écriture, est ici inscrite en toute clarté dans le texte, et elle témoigne de ce qu'il faudra appeler, pour reprendre la terminologie freudienne, de l'épreuve de la réalité, c'est-à-dire de cette expérience archaïque qui consiste à accrocher une *représentation de mot* à une *représentation de chose*.

Dans *Métapsychologie*, Freud appelait représentation de chose la représentation visuelle, inconsciente, la chose brute mais non verbalisée, par opposition à la représentation de mot qui, elle, est acoustique avant d'être graphique. Freud s'interrogeait alors sur la division entre le *dedans* et le *dehors* qui opérait dans l'expérience la plus archaïque de la réalité, puisque l'enfant passe alors de la sensation interne à la perception d'objets hors de lui<sup>2</sup>.

C'est cette dimension inconsciente de la représentation de chose que poursuivent les textes de Ponge, sur le mode de la scission ou de la division entre le dedans et le dehors, et dans un trajet régressif. Car si le passage au conscient consiste à accrocher une représentation de mot à une représentation inconsciente de chose, l'effort de Ponge consiste à tenter de ne plus faire la différence entre le dedans et le dehors, entre le sujet et l'objet, même si, bien sûr, Ponge est trop savant, même si nous autres lecteurs adultes sommes trop savants pour opérer autrement que par de savants détours cette hypothétique et interminable régression.

Mais peut-être est-il temps de préciser sur quel versant nous nous trouvons, et à partir de quel lieu parle Francis Ponge. Nous ne saurions nous contenter, à cet égard, de parcourir les différents registres de l'expérience sensible du poète, et de noter, comme le fait Jean-Pierre Richard<sup>3</sup>, la prédilection apparente de Ponge pour l'oralité (que dire alors de la "pulsion scopique", dont Lacan affirme qu'elle s'articule au niveau du désir, et qu'elle est la plus proche de l'expérience de l'inconscient?). Il n'est guère difficile de comprendre, compte tenu du goût particulier de Ponge pour les objets ou les formes les plus rudimentaires (le galet, la boue) ou pour les animaux d'allure préhistorique (lézard, crevette), compte tenu aussi de son inclination particulière pour le pré ("Fabrique du Pré") au sens du pré-fixe,

---

<sup>2</sup> Sur ce point, voir "L'inconscient", in *Métapsychologie*, Idées Gallimard, 1978, pp. 118-120. Nous suivons le très remarquable article de Paul-Laurent Assoun, "Puissance de la chose et pouvoir du mot: Ponge entre Freud et Merleau-Ponty", in *Ponge, Pièces*, Ellipses, 1988.

<sup>3</sup> Rappelons pour mémoire les beaux textes que Jean-Pierre Richard consacre à Ponge dans *Onze études sur la poésie moderne* et dans *Pages, Paysages*.

c'est-à-dire de ce qui précède, que nous sommes reconduits sur le versant pré-oedipien, au seuil d'une expérience très archaïque. Toutefois, le lézard et la crevette, et même le galet et la boue, se soutiennent de ce qu'ils sont forme et matière. Pour préciser à partir de quel lieu parle Ponge, il faut, pour parler comme lui, faire toute la lumière sur ce que son oeuvre contient d'ombre. En nous inspirant du modèle pongien de la fable pour interroger les textes de plus près, peut-être aurons-nous quelque chance de percevoir ce qui est antérieur à la forme et à la matière, ce qui est pure présence sensible, et peut-être vérifierons-nous alors que Ponge parle à l'orée du fantasme.

A l'origine était donc le silence, le silence originel: "le monde muet est notre seule patrie."

Mais à l'origine aussi était l'ombre. Et il faut en effet faire la nuit, éteindre la lumière, comme il est dit dans le "Texte sur l'Electricité"<sup>4</sup>, pour être remis en présence des forces naturelles:

Et voici donc le moment de rallumer brusquement les plafonniers. Rassurez-vous, c'est pour les réteindre aussitôt. Mais vous avez senti, n'est-ce pas, comme il est merveilleusement en notre pouvoir de jeter tantôt sur vous, sur moi, sur les lieux de l'évidence et de l'activité, forte, vive et impitoyable lumière, et tantôt de nous replonger dans la nuit. Et vous goûterez maintenant la nuit, et vous goûterez la poésie qui va s'ensuivre, avec une tout autre violence, une tout autre volupté.

Nous voici donc dans la nuit et voici la fenêtre ouverte. [...] nous sommes tout à coup remis en présence des forces naturelles, et de l'infini, spatial et temporel à la fois.

Les conditions particulières d'un tel discours (son mode publicitaire, d'où dérive sa dominante métalinguistique) font de l'obscurité une condition préalable, nécessaire à la poésie. Pourtant il arrive que l'obscurité apparaisse comme le terme d'un parcours sensible, et c'est ce que l'on découvre dans "Le Carnet du bois de pins" (*La Rage de l'Expression*, pp. 146-148):

Il revient (aux pins) la fonction de border leur société, d'en cacher les arcanes, d'en cacher le dénuement intérieur (l'austérité, les sacrifices, les manques) par le développement de leurs parties basses. [...]

Lorsque le bois est suffisamment vaste ou épais, du coeur l'on n'aperçoit pas le ciel latéral, il faut avancer vers l'orée, jusqu'au point où le cloisonnement n'apparaît plus étanche à la vue. Voilà ce qui serait sublime réalisé dans une cathédrale: une forêt de colonnes telle que l'on arriverait progressivement à l'obscurité totale (crypte). [...]

---

<sup>4</sup> *Lyres*, Poésie Gallimard, pp. 78-79. Nos références sont établies à partir des textes de la collection Poésie Gallimard, sauf pour *Méthodes* (Idées NRF) et *Pour un Malherbe* (Gallimard).

L'on pourrait même dire que ce devrait être là le critérium de l'achèvement, la borne de ce genre d'architecture: le point où l'obscurité totale serait réalisée.

Comme l'indique la métaphore de la crypte, c'est d'un pèlerinage qu'il s'agit. Mais en ce point-limite où toute présence se dérobe, que peut bien recueillir le texte, dès lors que tout est "dénuelement" et "manque" au coeur de la crypte?

En fait, dans les pages antérieures, le texte a posé les conditions dans lesquelles pourrait s'exercer une saisie. Si la vue ne joue ici aucun rôle, tous les autres registres de la sensation entrent en jeu, et la référence mythologique supplée en quelque sorte à la vue pour nous rendre sensible une présence féminine. Après la "brosserie odoriférante" de la chevelure (thème baudelairien...) et la "vibration musicale et chanteuse" du "pétitement animal", voici comment est thématiqué un "elle" pour le moins inattendu:

Pouiquoi a-t-elle choisi des brosses à poils verts et à manches de bois violets tout ciselés de lichens vert-de-gris? Parce que cette noble sauvage est rousse peut-être, qui se trempera ensuite dans la baignoire lacustre ou marine voisine. C'est ici le salon de coiffure de Vénus, avec l'ampoule Phébus insérée dans la paroi de miroirs. (p.118)

Or cette présence féminine sauvage et rousse est récurrente dans les textes de Ponge, et son caractère fantasmatique est attesté par l'effet terminal de la "putain rousse" du "soleil placé en abîme" (*Pièces*, p. 165), mais aussi par l'effet initial de la "Naissance de Vénus", texte liminaire de *Lyres*, placé par conséquent à l'orée du *Grand Recueil*, c'est-à-dire au coeur de l'oeuvre. Pour comprendre ce qui est en jeu au-delà (en-deçà?) de la référence mythologique, il importe de lire cette pièce inaugurale, qui fait d'ailleurs suite à une autre pièce inaugurale - scène hors texte, comme l'indique l'italique - sur la mort du père, dont nous aurons à reparler plus tard:

Oh! la vague ne me ressouvient pas: je n'y suis plus:

Ici tout est exprès: ici la mer, limitée par deux autres éléments, s'évapore, et sent, et bleuit: les mots secs, en définitive, c'est une grande étendue d'eau salée:

Vénus d'ailleurs arrive, avec son peintre qui lève à chaque instant un oeil indicatif pour la remarquer présente: il signe maintenant:

Oui, sur le sable où j'agonise, la voici: voici, c'est le présent où l'imparfait me quitte: je n'y suis plus. (*Lyres*, p.8)

Ce qui est ainsi recueilli, dans cette expérience héraclitéenne du devenir sensible, c'est la présence évanescence d'une forme féminine impalpable, insaisissable, qu'on ne peut appréhender que sur le mode de l'indicatif présent, et qui est en même temps *toujours déjà absente*, comme l'objet perdu

(maternel) de la psychanalyse, toujours en attente et toujours disparue (d'où le rôle des deux points, pour matérialiser cette scansion): *la* voici (telle que s'apprête à l'appréhender de l'extérieur le peintre qui veut la saisir), et en même temps *je* n'y suis plus (telle qu'on croyait pouvoir m'appréhender de l'intérieur, telle que je demeure dans mon extériorité radicale). Toujours appréhendée sur le mode de la scission (dehors/dedans) et de la partition (elle/je), il est logique qu'à tout prendre (si l'on peut dire!), cette présence ne se laisse saisir que sur le mode du rien, ou du presque rien, très exactement du *reste*. C'est pourquoi le "Carnet du bois de pins", après avoir posé les décors d'une scène mythologique, sous couvert d'introduire des variantes et des retouches au tableau inaugural, développe une rhétorique déceptive du fragment et fait se succéder au long de quinze pages, sur le leitmotiv de la baignoire de Vénus, des notations de plus en plus réduites, fragmentaires, qui vont jusqu'à épuiser, exténuier le texte:

Alors qu'on pouvait lire p.127: "la haute broserie entourée de miroirs [...] Sèche aussitôt Vénus sortant de la baignoire", Vénus est bien vite "escamotée" dès la page 131: "Vénus s'y escamote, issue de la baignoire", et bientôt le nom s'efface, la déesse n'est plus désignée que par une forme, et toutes les variantes s'emploient à mettre en évidence un évidemment progressif qui culmine dans la construction "il ne reste que".

Ainsi p. 132:

Escamote une forme issue de la baignoire [...]  
 Qui ne laisse au tapis élastique et vermeil [...]  
 Q'un peignoir de pénombre entachée de soleil [...]

Puis p. 136, plus évasivement encore:

Il n'en reste - au tapis élastique et vermeil [...]  
 Qu'un peignoir de pénombre entachée de soleil [...]

Jusqu'à ce qu'enfin on découvre p. 139 que la "variante" finale pourrait bien suffire à exprimer malicieusement ce "reste":

Vers 3<sup>e</sup>: Du corps étincelant sorti de la baignoire  
 Vers 5<sup>e</sup>: Rien ne reste...

Arrivés à ce point, nous pouvons à vrai dire hésiter, au moment d'adopter un genre pour qualifier ce "reste", cette "chose" ou ce "rien" (du latin *rem*, genre féminin). L'antériorité de cette présence sensible est telle que Ponge lui-même semble souvent hésiter. Dans "Le Carnet du bois de pins",

dès la première page de "Formation d'un abcès poétique" (p. 119), l'ambivalence du bois se manifestait dans le diptyque suivant: "l'hiver", le bois est *un* "temple", et les arbres sont comparés à des "mâts séniles" ou à des "vieillards créoles"; "En août", le bois est *une* "halle", *une* "brosserie" au service de la "noble et sauvage rousse".

En fait, dans la mesure où cette présence charnelle sensible est comme le modèle archétypal de notre rapport au monde, cette même hésitation commande nombre de renversements qui se nourrissent d'une érotisation ludique du rapport entre le sujet (au masculin) et l'objet (généralement au féminin). Entre autres exemples, on relèvera au hasard:

-- la guêpe (*La rage de l'expression*, pp. 15 sq), masculinisée par son dard, comparée tour à tour à un "petit siphon ambulant" et à un "petit alambic à roues", tandis que le sujet s'écrit *in fine*, féminisé en retour par l'objet: "O naturelle ferveur ailée! [...] Oui, dardez-moi..."

-- l'oeillet (*La rage de l'expression*, pp. 55 sq), pourvu "d' un gland souple de feuilles" et d'un "jabot de satin froid", mais finalement voué à signifier toute la délicatesse du féminin, Ponge parlant d'ailleurs à son sujet du plaisir "qu'on éprouve à voir la culotte, déchirée à belles dents, d'une fille jeune qui soigne son linge".

-- le "soleil placé en abîme" (*Pièces*, pp. 135 sq), qui fait d'abord l'objet d'une phallicisation progressive (ainsi p. 148: "C'est alors qu'il fait son devoir: bande et jouit"), puis qui évolue en "fleur fastigée" (p. 154), avant d'être féminisé en "star" (en étoile, aux confins de deux langues...), pour être finalement transformé en "porte-plume" du poète.

Comment apprécier ces jeux d'échanges, cette tendance à élaborer des objets hermaphrodites?

La première explication tient au statut du sujet. Du fait de la scission qui continue d'opérer entre le sujet et l'objet, entre le dedans et le dehors, à un moment où l'objet risque à tout moment soit d'être renvoyé à son extériorité radicale, soit au contraire d'absorber le sujet, celui-ci continue lui-même de s'appréhender sur le mode de la scission et de l'indétermination. En termes freudiens, on pourrait dire, en songeant à l'indéfférenciation sexuelle, que l'enfant suppose que la mère *a* le phallus, ou qu'il s'imagine *être* le phallus pour sa mère. Dans "L'objet, c'est la poétique" (*Lyres*, p. 1500), énoncé emprunté à Braque, Ponge, semble-t-il, suggère quelque chose de cet ordre lorsqu'il écrit:

Le rapport de l'homme à l'objet n'est du tout seulement de possession ou d'usage.  
Non, ce serait trop simple. C'est bien pire. [...]  
Il s'agit d'un rapport à l'accusatif. [...]

Notre âme est transitive. Il lui faut un objet qui l'affecte, comme son complément direct, aussitôt.  
Il s'agit du rapport le plus grave (non du tout de *l'avoir*, mais de *l'être*).

D'où, peut-être, ces couples d'indécidables, qui ébauchent au fil des textes une dialectique de l'avoir et de l'être, et qui font de chaque poème le point de passage de l'avoir à l'être. On peut d'ailleurs les répertorier, étant bien établi qu'ils ne désignent pas les qualités d'un objet particulier, mais plutôt le mouvement rétractile qui commande, dans l'ambivalence des affects, cette dialectique toujours imparfaitement conduite à terme: ombre/lumière, attraction/répulsion, audace/terreur, amour/haine, le couple présence/absence fonctionnant pour sa part comme une catégorie tendant à subsumer toutes les autres et particulièrement propre à suggérer le mouvement par lequel l'objet s'offre tout en se déroband.

La seconde explication prendra en compte plus précisément le statut de l'objet.

A cet égard, la qualité féminine de l'objet ne fait aucun doute, et telle formule de *Pour un Malherbe* (p. 73) se révèle particulièrement éclairante:

Nous donnons la parole à la féminité du monde. [...] Nous suivons (les) contours (des choses), nous les invitons à se parcourir, à jouir, à jubiler d'elles-mêmes. Nous les engrossons alors. Voilà notre art poétique, et notre spécialité érotique: notre méthode particulière.

Et pourtant, tout se passe comme si le genre du féminin, tel qu'il est inscrit dans la langue, était finalement inapte à rendre compte de la féminité de l'objet. Il faut, croyons-nous, prendre au sérieux telle longue digression contenue dans "Le verre d'eau":

Et maintenant, je veux revenir à mon affirmation de tout à l'heure, à savoir que le verre d'eau n'est ni masculin, ni féminin [...] et à mon exclamation consécutive à savoir qu'il n'est pas neutre non plus, ah Dieu non, Soleil non! Voilà qui me paraît d'une certaine importance, car faudrait-il donc cencevoir dès lors une sorte de quatrième genre, où il ne se placerait pas tout seul, bien sûr, mais avec lui toutes les autres choses du monde inanimé? (le neutre), je veux dire une sorte de neutre qui ne le serait pas au sens où nous entendons quasi péjorativement ce qualificatif, une sorte de neutre actif (comme la chimie des corps inorganiques n'en est pas moins active), doué d'une sorte de vie, de faculté radiante [...]

Est-ce que je fais sentir ce que je veux dire? Et comprend-on comme cela définit bien en quelque façon le sens de mon oeuvre? (*Methodes*, pp. 162-163).

Il se trouve que les hypothèses de la psychanalyse entretiennent d'étranges affinités avec le discours de Ponge. Il se peut, comme le suggère Jean-

Pierre Richard dans "Fabrique de la Figue"<sup>5</sup>, que l'entreprise de Ponge consiste, selon la terminologie Kleinienne, à réparer les lésions imaginaires apportées à l'image fondamentale du corps mythique maternel, et que par conséquent la catégorie du "neutre actif" soit la plus propre à ranimer cette figure toujours absente tout en la rehaussant. Mais on songe surtout ici à ce que Lacan dit de la Chose maternelle en tant qu'elle est l'objet - simple point de fixation imaginaire donnant satisfaction à une pulsion -, Lacan évoque sa visite chez Prévert pendant la dernière guerre, et raconte comment il fut saisi en voyant les boîtes d'allumettes collectionnées par le poète, emboîtées les unes dans les autres, courant en bandes, montant jusqu'aux cimaïses, redescendant le long d'une porte, et présentant dans leur "arrangement proliférant" et leur "multiplicité superfétatoire" un caractère "copulatoire"<sup>6</sup>: telle est bien pour lui la Chose, qui se définit d'être unique, radicalement étrangère à toute comparaison, puisqu'elle est tout entière dans la présence sensible. On conçoit bien en effet comment pourrait s'imposer un "quatrième genre" pour définir cette Chose archaïque. Et Lacan d'affirmer, dans une formule qui pourrait peut-être nous donner la clé ultime de l'univers poétique de Ponge, que la sublimation consiste à "*élever l'objet à la dignité de la Chose*". Ombilic du monde, "réalité muette du significatif pur", la Chose serait tout à la fois l'origine du désir et l'horizon impossible de la poésie pongienne.<sup>7</sup>

Encore serait-ce là, objectera-t-on, faire trop bon marché du père, ou pour le moins de la médiation paternelle. La poésie pongienne ne saurait s'autoriser de son archaïsme pour être versée tout entière au compte du fantasme et du "continent noir" de la "féminité du monde". Le bon sens même devrait nous suggérer qu'elle courrait alors le risque de s'y engluier.

Cela est si peu le cas de la poésie de Francis Ponge que celle-ci surprend dès le premier abord autant par son allure mâle, abrupte et résolue que par ses sinuosités et sa relative préciosité: étrange complicité en effet que celle qui unit l'oeuvre de Ponge et celle de cette "grosse tortue" claudiquante de Claudel (relisons la "Prose de Profundis à la gloire de Claudel", dans *Lyrès*, pp. 25-32)! Aurions-nous donc négligé ce versant parce qu'il est moins significatif des fins ultimes de l'oeuvre? Deux textes nous permettront de

---

<sup>5</sup> In *Pages Paysages*, Seuil, 1984, p. 223.

<sup>6</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, "L'objet et la Chose", Seuil, 1986, p. 136.

<sup>7</sup> Sur ce point également, cf. l'article déjà cité de Paul-Laurent Assoun.

répondre à cette question et d'apprécier le rôle que joue la *fonction paternelle* dans la genèse de l'écriture poétique pongienne.

Le premier est l'un des textes les plus justement célèbres: "Le galet" (*Le parti pris des choses*, pp. 92-1001). Or "Le galet" se développe comme une scène primitive freudienne élevée à la dimension d'une cosmogonie: "au bas du banc rocheux où s'opère l'acte d'amour de ses parents immémoriaux". Formes monstrueuses, incendies et phénomènes telluriques qui évoquent autant des ébats monstrueux que des cataclysmes - ceux-ci d'ailleurs ramenés à une dimension plus intime avec l'image en surimpression des corps dormant sous les couvertures -, union des éléments (pierre et eau: "Car le galet se souvient qu'il naquit par l'effort de ce monstre informe sur le monstre également informe de la pierre"), enveloppement maternel de l'eau qui est l'occasion d'une discrète érotisation, tout nous conduit ici à redécouvrir dans cette oeuvre en quête des origines qu'est l'oeuvre de Ponge l'existence de deux versants: le versant pré-oedipien, qui dit la féminité du monde, et le versant oedipien, qui dit la conquête et la violence, et surtout l'inscription dans une filiation.

Le deuxième texte, "La maison du sage", est celui auquel nous avons déjà fait allusion, et qui fait office de dédicace à la première page de *Lyres*. Il s'ouvre sur ces lignes énigmatiques:

Au bruit d'une source de nuit, sous une cloche de feuilles, d'un même arbre contre le tronc, calme et froid - Père - ainsi, dans une chambre fraîche, un jour ta présence nous fut.

Tu étais froid, sous un seul drap, voilé, une fenêtre ouverte.

Et le texte se termine en forme d'envoi, comme si toute l'oeuvre à venir du fils allait désormais s'inscrire sous le signe du père:

Et qu'une étoile aussi, pareille à l'oeil du fils, s'avive,  
Sans le dire, tu en jouissais, Père!

C'est bien en fait d'une transmission qu'il s'agit ici, et nous vérifions ce que Lacan dit du père symbolique comme père mort:

La nécessité de sa réflexion a mené (Freud) à lier l'apparition du signifiant du Père, en tant qu'auteur de la Loi, à la mort, voire au meurtre du Père, montrant ainsi que si

meurtre est le moment fécond où le sujet se lie à vie à la Loi, le Père symbolique en tant qu'il signifie cette Loi est bien le Père mort.<sup>8</sup>

Du même coup nous comprenons, compte tenu de la place particulière de ce texte, que la fonction paternelle, si elle ne détermine pas une grande richesse thématique - on en fait vite le tour chez Ponge: l'arbre, le tronc, la pierre -, constitue la condition même de l'oeuvre, permet vraisemblablement la reconquête de la parole sur le silence.

C'est en cet instant, aussi, que s'éclaire, croyons-nous, le statut particulier de *Pour un Malherbe* dans l'oeuvre de Ponge. Livre d'ailleurs controversé, et qui ne mérite peut-être pas les éloges inconditionnels d'une certaine critique pongienne.

Cet "art poétique" s'érige d'abord, non comme un monument, mais comme une variante des plus banales du "roman familial" freudien: arraché à sa terre provençale, le jeune adolescent s'invente, à partir d'une rêverie sur le nom de son lycée, un père normand de substitution, portant la même "petite barbiche" que son père, et qui représentera désormais pour lui "la gloire". Malherbe sera désormais pour lui "le père, le Maçon, le Maître-ordonnateur" (p. 63), celui à partir de qui on peut dérouler inlassablement les paradigmes obsessionnels d'une glorieuse filiation française (p. 140: de Montaigne et Descartes aux cubistes, en passant par Montesquieu, Rameau, Chardin, Rimbaud et Mallarmé!). Or ces paradigmes, marqués au sceau d'on ne sait trop quelle Résistance ou Révolution - il est vrai que nous sommes en 1951 -, sont bien ceux d'une certaine *francité* (*sic*: p. 139), entendons qu'ils sont là pour nous remémorer que "La France a été la première puissance du monde pendant quelques siècles" (*sic*: p. 140). Passons sur certaines associations suspectes, sur de curieux dénis d'homosexualité (p. 65: "Très mâle ou viril. La dureté (celle du membre viril), le flegme, la clarté (rien d'hybride, ni d'ambigu)"). Ce qui est indéniable, c'est que c'est à partir du même substrat qu'on passe de la filiation à l'école: "*créer mon école*" (p. 147). Rêverie infantile? C'est presque un lapsus en effet, si l'on songe que tout est né d'une rêverie autour du Lycée Malherbe...

Plus intéressantes cependant sont les indications suivantes, dans la mesure où elles relèvent à la fois d'une "auto-analyse sauvage" et d'une cons-

---

<sup>8</sup> "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose", in *Ecrits*, Seuil, 1966, p. 556.

science aiguë de la façon dont s'erige l'écriture poétique sur un fond de déterminations intimes:

Ainsi p. 77 cet *avenu étonnant*:

Quasi identification - [...] Constatation de la filiation - Identification au Père - Complexe d'Oedipe quant à la féminité du monde

Et cet autre, p. 70, qui montre bien comment le conflit d'où est née l'écriture se redouble d'un conflit entre deux modes d'écriture: "D'ailleurs, j'ai toujours balancé entre le désir d'assujettir la parole aux choses (cf. *Berges de la Loire*) et l'envie de leur trouver des équivalents verbaux (?). Jamais pourrai-je sortir de là?"

Il se peut en effet, comme il est dit dans la même page, que Ponge ait nourri le rêve d'aboutir, comme Malherbe, à un "texte bref, *cru* et adéquat", et que le désir d'inscription symbolique vienne parfois contrebalancer une écriture qui, pour l'essentiel, ne cesse de dire l'absence. Mais on se prend à penser que l'idée de voir réunis ces deux versants dans une nouvelle poésie "lyrique et gnomique" (p. 169) relève davantage de l'élaboration secondaire, voire de l'idéologie. Et l'on comprend mieux aussi, semble-t-il, cet effet de "relance" et de scansion qui est comme l'ossature du texte pongien, cet effort toujours tendu pour maintenir le texte, comme Ponge disait lui-même, "en forme".

Au terme de cette étude, peut-être peut-on risquer une prudente réflexion en direction de la problématique des genres, en se souvenant des conclusions auxquelles arrivait Marthe Robert<sup>9</sup> quand elle retrouvait aux "origines du roman" les deux schèmes du "roman familial des névrosés": celui de "l'enfant trouvé" (versant préoedipien) et du "bâtard réaliste" (versant oedipien). Car si le roman naît - exemplairement chez Defoe - de la nécessité d'articuler et de conjoindre ces deux versants, alors il se pourrait qu'il n'en aille pas autrement pour la poésie, à cette différence que l'écriture poétique plongerait ses racines non dans la "rêverie éveillée", mais dans le sol plus archaïque du fantasme et de la Chose maternelle. Le "cas" de ce "primitif" qu'est Francis Ponge ("primitif" comme Claudel...) ne serait dès lors "particulier" que dans la mesure où ces gisements archaïques se liraient ici à ciel ouvert et où la difficulté de conjoindre les deux versants serait plus patente.

---

<sup>9</sup> Dans *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972.

Comme conclusion, nous ne proposerons rien d'autre qu'une appréciation, une réévaluation de la pratique pongienne au regard de celle des surréalistes. A l'époque de l'écriture automatique, voici en effet comment Ponge se décrit lui-même en train d'écrire:

Vous comprenez bien que je ne pouvais pas faire d'écriture automatique, enfin il ne s'agissait absolument pas de ça. Chez moi, voici comment je travaillais en général les pieds sur la table, pour ne pas travailler comme on travaille à l'école, pour me mettre dans une espèce d'état second dans lequel la nécessité *complète* passant par mon corps et aboutissant à ma plume par l'intermédiaire de mon bras, ce que j'inscris est une espèce de *trace* de ce qu'il y a de plus profond en moi, à propos de telle ou telle notion. [...] Je travaillais donc avec l'irrationnel venant de la profondeur de mon imprégnation, de mon imprégnation enfantine, venant du fond de mon corps, et ça, ce n'est pas si loin, si vous voulez, d'une démarche comme celle d'Artaud, mais avec cette différence essentielle que j'avais l'alphabet sur le mur, le dictionnaire sous moi, et que je savais parfaitement que ce que j'allais faire, que ce que je faisais était un *texte*...<sup>10</sup>

Texte admirable dans sa lucidité, dans sa défiance à l'égard des "automatismes" qui ne seraient pas dictés avant tout par le corps et finalement soumis aux exigences de l'esprit; mais admirable aussi en ce qu'il révèle, dans cet art minutieux de la mise en scène qui organise l'acte d'écrire et canalise l'inspiration, une symbolique de l'espace dans lequel viennent naturellement s'inscrire et le corps et l'écrit. Car dans le dictionnaire placé au plus bas comme si le corps devait s'en pénétrer, nous avons reconnu le Littré, ce trésor de la langue maternelle, ce "coffret à bijoux", comme dit Ponge; tandis que "l'alphabet au mur", placé au plus haut, représente, lui, une trace déjà écrite, et la possibilité pour l'esprit de développer, compte tenu du système de la langue, des constructions secondarisées. En somme, au plus bas l'origine supposée sensible des mots, et au plus haut les contraintes de la langue et de l'écrit, de l'école.

Faut-il encore compléter le tableau? Faut-il supposer, placé plus haut encore, le portrait visible ou invisible du Père, ou de Malherbe, ou du Général de Gaulle? Il est là, n'en doutons-pas. Mais il semble que nous puissions l'oublier ou du moins nous en passer: il nous suffit, comme Ponge nous invite à le faire, de faire parler "la féminité du monde".

---

<sup>10</sup> *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, 1970, p. 72.