

Francis Ponge : la méthode poétique

Magali Riva

L'idée d'une poésie scientifique évoque une sorte de paradis perdu, une tour de Babel des connaissances qui se serait plus ou moins effondrée avec les présocratiques, pour qui l'union de la poésie et du savoir allait de soi. Cette alliance ne s'est toutefois jamais complètement dénouée, et c'est aux XVIII^e et XIX^e siècles que la poésie scientifique connaît son apogée, en raison notamment des développements de la science et de l'idée de progrès qui s'y greffe. Si le genre était déjà en grande partie dissout au XX^e siècle, il n'en demeure pas moins que science et poésie ont continué de s'influencer, souvent de façon allusive, parfois avec dérision. Parmi les légataires de cette tradition, la figure de Francis Ponge est exemplaire : non pas parce qu'il incarne au mieux la survivance de la poésie scientifique, mais plutôt parce que son œuvre souligne les apories de cette pratique et qu'elle rend compte de ses transformations.

L'œuvre de Francis Ponge ne s'impose pourtant pas d'emblée dans la tradition de la poésie scientifique : d'une part, son œuvre se situe à la limite du genre poétique, entremêlant, dans des textes souvent en prose, essai, fable et journal ; d'autre part, la science s'y inscrit de façon plus ou moins explicite. On a bien sûr très vite reconnu son usage de termes scientifiques et la visée objectivante de ses poèmes; on lui a aussi commandé des textes de nature scientifique (*Texte sur l'électricité, La Seine*) qui, malgré une forte dimension essayistique, ont été intégrés par l'auteur même à sa production poétique. Mais en parcourant son œuvre, on réalise rapidement que les poèmes de Ponge, contrairement à ceux des poètes scientifiques, ne prennent généralement pas la science pour sujet. Or ce qui pourrait le placer en périphérie de la poésie scientifique constitue en fait son point d'ancrage le plus fort : chez Ponge, la science n'est plus un sujet, mais une méthode qui motive en partie sa démarche poétique. Cet auteur constitue ainsi un relais essentiel vers la poésie scientifique du XX^e siècle, se rattachant d'une part à une tradition plus classique, et de l'autre faisant évoluer le genre, en prenant pour sujet non seulement les choses, mais aussi la matière même du poète : le langage.

Contre le lyrisme

Ponge partage avec la science la visée objectivante ; cette affirmation tient presque de la tautologie, tant elle sous-tend la plupart des discours sur l'œuvre de l'auteur. Si cette idée se doit d'être nuancée (elle l'a bien sûr déjà été), il n'en reste pas moins que l'œuvre de Ponge détonne parmi la production poétique de son époque, par son absence apparente d'affect et la banalité des objets sur lesquels elle porte.

Bien que ces objets ne soient pas de nature scientifique, la méthode pongienne rappelle toutefois celle de la science. Lui-même se situe par rapport à la poésie scientifique – du moins à quelques-uns de ses représentants –, qu'il en souligne les lacunes (les « fameuses périphrases de l'abbé Delille¹ »), ou qu'il s'en réclame : Ponge invoque parmi ses maîtres la figure de Lucrèce et son *De natura rerum*, qui constitue l'un des parangons du genre et dont il reprend, dans une certaine mesure, les ambitions. Dans son « Introduction au galet », tiré de son recueil *Proèmes*, il affirme : « je voulais écrire une sorte de *De natura rerum*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains : ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie². » L'œuvre de Ponge apparaît alors comme une sorte de mise en récit du monde, de ses composantes tant naturelles (qu'il s'agisse d'une huître ou d'un pré) que « synthétiques » (savon ou cigarette), objets dont la banalité apparente semble repousser d'elle-même tout lyrisme.

Si une part non négligeable de la production poético-scientifique se caractérise par un lyrisme galopant, plusieurs poètes évacuent au contraire cette dimension au profit de l'objet qu'ils décrivent ; on peut reconnaître là les germes de la « poésie impersonnelle » de Ponge, qui tente dans ses textes de faire abstraction de sa subjectivité, voire de l'homme. Cette prééminence de l'objet sur le sujet répond d'une part à une volonté d'extirper l'homme de la vision anthropocentrique véhiculée par une tradition humaniste, de « replacer l'homme à sa place dans la nature³ » et de donner voix aux choses qui en sont privées.

Ce choix est également motivé par le besoin qu'éprouve Ponge, pour écrire, de trouver une matière extérieure à lui-même⁴, face à laquelle il puisse maintenir une distance nécessaire :

¹ « My creative method », *Méthodes* [1961], OC I, p. 533. Toute référence à l'œuvre de Ponge provient des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1999.

² « Introduction au galet », *Proèmes* [1948], OC I, p. 204.

³ « Notes premières de "L'homme" », *Proèmes* [1948], OC I, p. 225.

⁴ « Tu le sais aussi, dit-il dans *La Seine* [1950], il m'est naturel (et à vrai dire je ne puis faire autrement) pour penser et pour écrire, de m'appuyer sur les choses extérieures. » (OC I, p. 246).

La difficulté consiste dans le recul à prendre. Il faut s'en détacher [de l'homme], gagner assez de recul et pas trop.

Ce n'est déjà pas facile. Il vous attire (il attire l'auteur, la parole, le porte-plume) comme un aimant. Il vous recolle à lui, il vous absorbe comme un corps tend toujours à absorber son ombre. L'ombre d'ailleurs ne parvient jamais à se détacher du corps, ni à donner de lui une représentation qui ne le déforme aucunement...

Le caillou, le cageot, l'orange : voilà des sujets *faciles*. C'est pourquoi ils m'ont tenté sans doute. Personne n'en avait jamais rien dit. Il suffisait d'en dire la moindre chose. Il suffisait d'y penser [...].

Mais l'homme, me réclame-t-on...

L'homme a fait – à plusieurs titres – le sujet de millions de bibliothèques⁵.

Non seulement l'homme est en quelque sorte le lieu commun de la poésie, « un sujet qui a été fouillé jusque dans ses recoins⁶ », mais il est également trop près de Ponge pour que celui-ci puisse y trouver prise. Lui-même s'avoue incapable d'écrire sur le sujet et ce, malgré quelques tentatives dans lesquelles l'homme, loin d'être envisagé sous un angle psychologique, est complètement objectivé. Les titres de ses rares poèmes sur l'homme (« Notes premières de "L'homme" », « L'homme à grands traits » ou « Première ébauche d'une main ») démontrent bien la difficulté éprouvée par l'auteur à traiter d'un sujet aussi complexe et fuyant que l'homme.

L'évacuation du sujet lui permet également de se distancier d'une certaine forme de poésie, soit la poésie lyrique – ce qu'il appelle le « lyrisme mou⁷ » – qui met en scène la subjectivité et l'affect du poète. Ponge a de la poésie une conception plus pragmatique, qui transcende sa simple dimension esthétique pour devenir éthique :

[Se citant] « Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu. Son œuvre est le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse. » Vous voyez qu'il y a là une conception active qui est absolument contraire à celle qui est généralement admise, à la poésie considérée comme une effusion simplement subjective, à la poésie considérée comme, par exemple, « je pleure dans mon mouchoir, ou je m'y mouche », et puis je montre, j'expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie⁸.

⁵ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes* [1948], OC I, p. 226.

⁶ *Ibid.* Affirmation modulée, toutefois, par un (?) à la fin de la phrase.

⁷ Philippe Sollers, *Entretiens avec Francis Ponge*, Paris, Gallimard, 1970, p. 58.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

Le savoir poétique

Plus qu'une simple mise à distance, toute l'œuvre de Ponge s'inscrit en fait *contre* ce lyrisme. Il répète d'ailleurs ne pas être poète, voyant une telle qualification comme une tentative de récupération du « pouvoir révolutionnaire⁹ » de ses écrits, et répétant que son travail est celui du savant plutôt que du poète : « Oui, je me veux moins poète que "savant". – Je désire moins aboutir à un poème qu'à une formule, qu'à un éclaircissement d'impressions¹⁰. » Si le terme *savant* est modulé par l'usage des guillemets, on peut toutefois affirmer que préférer l'utilisation du terme *formule*, qui relève à la fois de la littérature et des sciences pures, à celui de *poème*, c'est ouvrir le travail à d'autres formes de savoirs, et transposer la poésie dans un champ de connaissance.

Plutôt qu'une représentation de l'affect du poète, la poésie doit faire avancer la connaissance et participer à l'élaboration du savoir. Non pas en véhiculant, comme aux siècles précédents, des notions scientifiques dans une visée plus ou moins didactique, mais en devenant elle-même, sinon une science, du moins un vecteur de connaissance, qui emprunte à la science sa méthode et sa rigueur. Si la poésie de Ponge s'inscrit en continuité avec la volonté civilisatrice héritée d'une pratique humaniste de la poésie scientifique, il ne s'agit plus, pour reprendre l'expression de Lucrèce, de se servir du « doux miel de la poésie » pour transmettre un savoir ; la poésie devient elle-même un savoir.

Au travail esthétique se greffe donc un travail d'ordre épistémique. Ceci se perçoit d'abord par la visée encyclopédique de son œuvre ; lui-même se réclame à plusieurs reprises de ce genre, affirmant vouloir produire des « descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire¹¹ » plutôt que des poèmes. Son ambition n'est toutefois pas de recréer, sous une forme neuve ou amplifiée, ce que plusieurs ont entrepris avant lui.

[Je prétends formuler] des définitions qui au lieu de renvoyer [...] à telle ou telle classification préalablement entendue (admise) et en somme à une science humaine supposée connue (et généralement inconnue), renvoient, sinon tout à fait à l'ignorance totale, du moins à un ordre de connaissances assez communes, habituelles et élémentaires, établissent des correspondance inédites, qui dérangent les classifications habituelles, et se présentent de façon plus sensible, plus frappante, plus agréable aussi¹².

⁹ Chris Andrews, *Poetry and Cosmogony : Science in the Writing of Queneau and Ponge*, 1999, p. 200.

¹⁰ « La Mounine », *La Rage de l'expression* [1952], OC I, p. 425.

¹¹ « My creative method » [1947], *Méthodes*, OC I, p. 521.

¹² *Ibid.*

L'« encyclopédie » dont rêve Ponge invoque un ordre nouveau, une approche singulière des objets les plus communs, et n'a pas tant pour but de contribuer au savoir que de le questionner, de le remettre en jeu et, ultimement, de se l'approprier. Cette appropriation, chez Ponge, passe nécessairement par le langage.

Le savoir provient de deux éléments, indissociables selon lui, soit la chose et le mot : « PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE TENU DES MOTS¹³. » Les choses ne sont pas seulement utilitaires : elles possèdent des qualités inédites qui, si elles sont découvertes par l'homme, peuvent transformer sa conception des choses : « à propos de n'importe quoi, même d'un objet familier depuis des millénaires à l'homme, il reste beaucoup de choses à dire. Et il y a intérêt à ce qu'elles soient dites. Non seulement pour le progrès de la science, mais pour celui (moral) de l'homme par la science¹⁴. »

« L'homme est l'avenir de l'homme »

Cette notion de progrès, qui revient abondamment dans l'œuvre de Ponge, constitue le socle de la poésie scientifique moderne : non seulement le progrès est le sujet de plusieurs de ces poèmes (progrès technologique, médical, etc.), mais ceux-ci, par la transmission d'un savoir, ont également pour but de faire progresser l'homme et, surtout, l'humanité. Ce savoir, toutefois, est un savoir établi, qui fait figure d'autorité ; or, chez Ponge, le progrès en question n'est pas rendu possible par la transmission et l'assimilation d'un savoir extérieur, mais par sa production. On pourrait aller jusqu'à dire que le savoir établi, tout comme un usage machinal du langage – le « ronron » pour reprendre l'expression de Ponge – cache les choses plutôt qu'elle ne les révèle.

La parole, grâce à son épaisseur de pâte, grâce à sa résistance et non-résistance (d'abord) à l'esprit, est aussi une façon de sévir (contre l'esprit) : une façon de mordre dans la vérité (qui est l'obscurité) : dans le fond obscur de la vérité.

Ou plutôt : il y a une façon de traiter les paroles conçues comme pâte épaisse à franchir qui mime la façon qu'a l'esprit de franchir la raison simple pour atteindre au fond obscur des choses : à leur vérité¹⁵.

La connaissance passe donc par l'expression neuve et personnelle de ces objets ; ainsi, en trouvant une nouvelle façon de dire les choses les plus simples, il est possible d'en dégager des qualités nouvelles qui puissent faire

¹³ *Id.*, p. 522.

¹⁴ « Notes prises pour un oiseau », *La Rage de l'expression* [1952], OC I, p. 352.

¹⁵ *Comment une figue de paroles et pourquoi* [1977], OC II, p. 779.

progresser l'esprit humain. La poésie est un moyen¹⁶, plutôt qu'une finalité, pour arriver à dégager de ces objets une *vérité* nouvelle. Pour cela, il ne faut pas « arranger les choses », ne pas vouloir faire joli.

Les poèmes nous nous en moquons ; en ce qui me concerne, j'ai fini par accepter que je fais des poésies ; j'ai tout fait pour qu'elles n'en aient pas l'air ; il paraît que c'est plus facile d'appeler ça des poèmes. En fait cela m'est égal. Il ne s'agit pas d'arranger les choses (le manège), il ne faut pas arranger les choses au sens apache, argot. Il faut que les choses vous dérangent. Il s'agit qu'elles vous obligent à sortir du ronron ; il n'y a que cela d'intéressant parce qu'il n'y a que cela qui puisse faire progresser l'esprit. Peut-être avez-vous reconnu une des marques ou des qualités de l'esprit scientifique plutôt que de l'esprit poétique. Je ne sais pas, ça m'est égal. Tant pis, ou tant mieux¹⁷.

Une vérité relative

Si l'usage de la notion de vérité a été relativisé dans les sciences du XX^e siècle, il n'en demeure pas moins que celle-ci sous-tend l'idée même de connaissance. Cette notion revient fréquemment dans l'œuvre de Ponge ; la poésie – du moins une certaine pratique de la poésie – est considérée comme l'un des moyens d'arriver à une forme de vérité : « Deux choses portent la vérité : l'action (la science, la méthode), la poésie (merde pour ce mot¹⁸). » La vérité n'est toutefois pas à entendre en son sens absolu, et se retrouve dénuée de toute prétention à l'universalité.

Tout ceci [...] conduit à nous poser la question de l'adéquation possible de nos visions à une Vérité Éternelle, la réponse vient aussitôt, elle est évidemment négative. Aucune vérité autre que relative, relative au temps, à l'espace, à la condition humaine, à ses (nos) langages. Oui, finalement, aucune vérité autre que littérale si notre langage est fait de mots, fait de lettres, et d'espaces entre les mots et les lettres ; autre que picturale si notre langage est la peinture¹⁹.

Au contraire, il s'agit plutôt d'une vérité individuelle, forgée par un usage singulier du langage. Car si les choses ont bien une *leçon* à nous donner, cela passe par le langage : aussi l'intérêt de Ponge ne réside-t-il pas tant dans la poésie que dans le problème, plus large, de l'expression. Je répète ici, dans d'autres mots, l'ambition de l'auteur : construire des « définitions-descriptions

¹⁶ « Le jour où l'on voudra bien admettre comme sincère et *vraie* la déclaration que je fais à tout bout de champ que je ne me veux pas poète, que *j'utilise* le magma poétique *mais* pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules *claires*, et *impersonnelles*, on me fera plaisir, on s'épargnera bien des discussions oiseuses à mon sujet. » (« My creative method », *Méthodes* [1961], OC I, p. 536).

¹⁷ « Tentative orale », *Méthodes* [1961], OC I, p. 666.

¹⁸ « My creative method » [1947], *Méthodes*, OC I, p. 534.

¹⁹ « Braque, un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain* [1977], OC II, p. 700-701.

esthétiquement et rhétoriquement adéquates²⁰ ». Mais pourquoi le faire, alors qu'il suffirait d'ouvrir un dictionnaire ?

Il m'a toujours semblé souhaitable que l'on s'entende, sinon sur des opinions, au moins sur des faits bien établis, et si cela paraît encore trop prétentieux, au moins sur quelques solides définitions. [...] Et pourquoi, m'objectera-t-on, recommencer ce qui a été fait à plusieurs reprises, et bien établi dans les dictionnaires et encyclopédies ? – Mais, répondrai-je, pourquoi et comment se fait-il qu'il existe plusieurs dictionnaires et encyclopédies en la même langue dans le même temps, et que leurs 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 choses²¹ ?

Tout contre la parole

On touche ici au drame de l'expression – ou plutôt à la rage de l'expression, pour reprendre le titre de l'un de ses recueils, et entendu dans le double sens de *douleur* et de *goût excessif* – qui sous-tend toute l'œuvre de Ponge, soit l'écart définitif entre le mot et la chose ; écart qui caractérise, selon Foucault, le passage à la modernité :

Le seuil du classicisme à la modernité (mais peu important les mots eux-mêmes – disons de notre préhistoire à ce qui nous est encore contemporain) a été définitivement franchi lorsque les mots ont cessé de s'entrecroiser avec les représentations et de quadriller spontanément la connaissance des choses. Au début du XIX^e siècle, ils ont retrouvé leur vieille, leur énigmatique épaisseur mais ce n'est point pour réintégrer la courbe du monde qui les logeait à la Renaissance, ni pour se mêler aux choses en un système circulaire de signes. Détaché de la représentation, le langage n'existe plus désormais, et jusqu'à nous encore, que sur un mode dispersé : pour les philologues, les mots sont comme autant d'objets constitués et déposés par l'histoire; pour ceux qui veulent formaliser, le langage doit dépouiller son contenu concret et ne plus laisser apparaître que les formes universellement valables du discours ; si on veut interpréter, alors les mots deviennent texte à fracturer pour qu'on puisse voir émerger en pleine lumière cet autre sens qu'ils cachent ; enfin il arrive au langage de surgir pour lui-même en un acte d'écrire qui ne désigne rien de plus que soi²².

Toute l'œuvre de Ponge est hantée par cette correspondance désormais impossible entre la chose et le mot, par l'inexactitude du langage qui trahit notre rapport au monde : « Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles

²⁰ « My creative method », *Méthodes* [1961], OCl, p. 522.

²¹ *Id.*, p. 516.

²² Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 315.

ne m'expriment point²³. » Comment faire, dans ces conditions, pour simplement *parler* ?

Ponge réagit en deux temps à cette question. Dans un premier temps, le langage est considéré comme un frein à la connaissance, inadéquat, défaillant, coupé de la réalité. Le premier réflexe de Ponge face à ce constat est le mutisme ; mutisme littéral, si l'on pense à quelques éléments biographiques, dont sa déconfiture à l'épreuve orale de la licence de philosophie²⁴ et la crise vécue après la mort de son père, pendant laquelle son rapport au langage s'est profondément altéré, jusqu'à le rendre incapable de s'exprimer. René-Marie Jongen, dans son article « Francis Ponge et la question langagière », évoque ce sentiment : « tout conduit le poète au mutisme – tout, c'est-à-dire autant la vérité des choses, qui sont muettes, que la vérité du langage, qui, conceptualisant, c'est-à-dire rendant les choses intelligibles, quitte les choses, et ainsi les condamne à un deuxième mutisme²⁵. » Suite à cette crise, Ponge décide alors de « fonder son propre dictionnaire²⁶ » :

Il faut que mon livre remplace : 1^o le dictionnaire encyclopédique, 2^o le dictionnaire étymologique, 3^o le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4^o le dictionnaire de rimes (de rimes intérieures, aussi bien), 5^o le dictionnaire des synonymes etc., 6^o toute poésie lyrique à partir de la nature, des objets, etc²⁷.

Renouer avec la parole prend alors la forme d'une résistance, et devient un « exercice de rééducation verbale²⁸ ». S'il faut se remettre à parler, et puisque pour le faire il faut user de ces paroles « souillées » qui masquent la chose qu'elles sont censées définir, alors ce sera « contre les paroles²⁹ », contre le « ronron ». Car il y a malgré tout le désir, voire le devoir, de trouver une formule qui s'approche au plus près de la chose ou qui, du moins, la sorte de la conception habituelle que l'on s'en fait. La recherche d'une vérité passe donc par la mise en place d'une rhétorique individuelle ; mais celle-ci ne libère pas l'homme d'une certaine responsabilité face à son sujet. La rhétorique doit être individuelle, mais aussi rattachée à l'objet sur lequel se porte son attention : « si j'envisage une rhétorique, c'est une rhétorique par objet, pas seulement une rhétorique par poète³⁰ ». La vérité prend donc le sens de « caractère

²³ Fr. Ponge, « Rhétorique », *Proèmes* [1948], OC I, p. 193.

²⁴ Épreuve, dit la légende, pendant laquelle Ponge ne prononcera *pas un mot* (1918).

²⁵ René-Marie Jongen, « Francis Ponge et la question langagière » dans Sophie Klimsis et Laurent Van Eynde (dir.), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires de Saint-Louis, 2002, p. 369.

²⁶ « Pages bis », *Proèmes* [1948], OC I, p. 211.

²⁷ « My creative method », *Méthodes* [1961], OC I, p. 536.

²⁸ « Pages bis », *Proèmes* [1948], OC I, p. 211.

²⁹ « Des raisons d'écrire », *Proèmes* [1948], OC I, p. 197.

³⁰ « Tentative orale », *Méthodes* [1961], OC I, p. 668.

propre³¹ », mais surtout d'« adéquation entre l'idée et la chose³² », entre le mot et l'objet.

Afin de parvenir à cette adéquation, Ponge, dans un premier temps, tente d'approcher ces objets en faisant table rase de toutes les connaissances et de toutes les idées préconçues à leur sujet. Cela peut s'expliquer en partie par l'état actuel de la science ; si une (certaine) maîtrise des différents savoirs était encore possible jusqu'au XIX^e siècle, celle-ci est dorénavant rendue impossible par le cloisonnement et la ramification des sciences : « Au milieu de l'énorme étendue et quantité des connaissances acquises par chaque science, du nombre accru des sciences, nous sommes perdus. Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues [...] et reprendre tout au début³³. » Le discours et la méthode de Ponge se modulent toutefois au cours de l'élaboration de son œuvre : à cette pratique de la table rase vient s'opposer celle qui consiste à regrouper toutes les connaissances possibles sur l'objet afin d'arriver à une formule inédite. C'est-à-dire :

En repétrissant avec les connaissances anciennes, les acceptations morales et symboliques, et toutes les associations d'idées, la plupart du temps très variées et contradictoires, auxquelles cette notion peut ou a pu donner lieu, – y compris celles habituellement considérées comme puériles, gratuites et sans intérêt, celles-là mêmes de préférence peut-être, parce qu'ayant plus de chances d'apporter quelque élément non encore utilisé³⁴.

Cette méthode a des répercussions très nettes sur la composition des écrits de Ponge : si, dans le *Parti pris des choses* et encore dans *Proèmes*, ses textes se présentent comme des objets finis, ils s'ouvrent progressivement au fil de sa réflexion sur le langage et sur la poésie. À partir de *La Rage de l'expression*, les poèmes de Ponge se complexifient en présentant les différentes strates d'un même texte, les tâtonnements de l'auteur, ses hésitations face au mot juste et l'élaboration de ses nombreuses hypothèses de travail. Le mot devient lui-même matière variable, réactive, semblable à un élément chimique : « À chaque instant du travail d'expression, au fur et à mesure de l'écriture, le langage réagit, propose ses solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du poème³⁵. » Cette pratique trouve son

³¹ Amédée Beaujean, *Le Petit Littré. Dictionnaire abrégé de la langue française, abrégé du Dictionnaire de Littré*, Paris, Le livre de poche, 1990.

³² Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française en trois tomes*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 [1992], tome 3.

³³ « Introduction au galet », *Proèmes* [1948], OC I, p. 204.

³⁴ *La Seine* [1950], OC I, p. 262.

³⁵ « My creative method », *Méthodes* [1961], OC I, p. 531 ; et un peu avant : « Le Littré n'est pas loin : j'ai le sentiment que les mots justes s'y trouvent. S'ils n'y sont pas, après tout, il faudra les créer. Mais tels alors qu'ils

apogée dans des textes plus tardifs, qui prennent alors véritablement l'allure d'expérimentations ; Ponge parle d'ailleurs à plusieurs reprises de ses « idées expérimentales » pour qualifier ses « hypothèses » de travail.

La fabrique du pré

Un texte comme *La Fabrique du pré* illustre bien cette transformation. Paru dans la collection « Les sentiers de la création », dans laquelle sont publiées les réflexions de différents auteurs sur leur œuvre, le texte de Ponge rend compte de la « fabrication » du poème « Le pré », paru quelques années plus tôt dans le *Nouveau recueil*.

La Fabrique du pré, pour lequel Ponge utilise le terme d'essai « contre celui de "poème"³⁶ » se présente sous une forme diaristique, et entremêle brouillons, manuscrits, citations diverses et réflexions fragmentaires. On assiste à la genèse d'un poème, à son élaboration au travers d'une multitude d'essais, de tâtonnements, d'hypothèses ; mais aussi à sa relance, puisque le texte est publié après la parution du poème « Le pré ». Aussi les premières entrées de journal présentes dans *La Fabrique*, qui constituent une sorte de préface à l'ouvrage, sont-elles ultérieures à l'écriture du « Pré ». Cette réouverture, cette relance du poème *fini* qu'est « Le pré » relativise, dit justement Bernard Veck, « l'importance du texte réputé achevé, et le réinscrit dans un mouvement sans fin, co-extensif à l'existence même du scripteur, en toute cohérence avec une conception de la parole comme substance quasi physiologique, "véritable sécrétion commune du mollusque homme"³⁷ ».

Réfléchissant, dans cette « préface », au titre de la collection qui héberge le texte, Ponge met l'accent sur le caractère *productif* de la création, sur les conditions concrètes d'émergence du poème :

Je n'aime pas trop ce mot [création] car selon Démocrite et Épicure, rien ne se crée dans la nature (c.a.d. rien n'est créé de rien). Rien ne se crée de rien, et il est bien évident que les *opera litteraria* le sont à partir des lettres et des mots et des signes de ponctuation, etc. (par simple permutation de ce que Lucrece appelle *elementaria*). [...]

obtiennent la communication, *qu'ils soient conducteurs de l'esprit (comme on dirait conducteur de la chaleur ou de l'électricité* » (p. 527, je souligne).

³⁶ *La Fabrique du Pré* [1971], OC II, p. 483 (note de l'auteur). Toute référence à ce texte se fera désormais sous le sigle FP.

³⁷ Notice à *La Fabrique du Pré* [1971], OC II, p. 1518. Ponge écrit à ce sujet : « "S'allonger par terre, écrivais-je il y a quinze ans, et tout reprendre au début." – Ni un traité scientifique, ni l'encyclopédie, ni Littré : quelque chose de plus et de moins... et le moyen d'éviter la marqueterie sera de ne pas publier seulement la formule à laquelle on a pu croire avoir abouti, mais de publier l'histoire complète de sa recherche, le journal de son exploration... » (« La Mounine », *La Rage de l'expression* [1952], OC I, p. 426).

Créer : « action d’inventer, de fonder, de *produire*, de nommer à un emploi (pratique³⁸) ».

La mise en italique du terme *production* établit celui-ci comme étant un élément de définition plus signifiant que les autres. Alors que la création met l’accent sur une dimension quasi mystique (la création divine, par exemple), la production est un acte concret, voire pratique. Mais surtout, là où la création suppose une certaine autonomie de l’auteur, la production est un acte essentiellement transitif : on produit avec, à partir de – à partir du langage, à partir des choses, mais aussi à partir du savoir établi. Aussi les notes relatives à cette production rendent-elles compte de l’apport de multiples disciplines dans le travail de Ponge – à commencer par la référence aux trois auteurs présents dans la citation précédente. Si l’on a déjà pu constater l’utilisation que fait Ponge d’un langage scientifique pour qualifier son propre travail (« idées expérimentales », « hypothèses », « formules », « opérations³⁹ »), on peut aussi distinguer dans ce texte⁴⁰ l’utilisation qu’il fait d’un savoir scientifique. On y remarque, d’une part, l’importance de l’étymologie, considérée comme « [la] science [la] plus utile au poète⁴¹ », et qui permet de traverser l’épaisseur du mot, de le dépoussiérer – le *Littré*, dans cette discipline, constitue un véritable ouvrage de référence. Outre l’étymologie, Ponge se réfère également dans *La Fabrique* à la botanique⁴² et à la physique :

Qu’est-ce que le bois, un début de carbonisation. Dans le pré (l’herbe) nous sommes le plus loin possible (en matière organique) du carbone et probablement le plus près possible de l’hydrogène (et de la chlorophylle) puisque c’est si vert

Oxydation, carbonisation donnent le bois (CO₂)

Il doit y avoir au contraire beaucoup d’hydrogène et d’azote (????) (Bizarre, cette intuition !, bizarre⁴³ !!!)

Ainsi, « l’intuition » travaille même au cœur d’un langage scientifique. Ce langage, loin de faire autorité, participe plutôt à l’élaboration d’une expression inédite, d’une rhétorique individuelle. L’étymologie, pas plus que les dictionnaires, les ouvrages scientifiques ou littéraires, ne sont pas là pour

³⁸ FP, p. 426.

³⁹ Cf. « 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 (aussi bien de l’action politique) que de je ne sais quelle extase qui ne vient que du sujet, et qui me ferait plutôt rire. » (« Tentative orale », *Méthodes* [1961], OC I, p. 664).

⁴⁰ C’est le cas dans plusieurs autres textes, notamment *La Seine* et le *Texte sur l’électricité*, mais aussi, par exemple, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, *La Table* ou « Le verre d’eau ».

⁴¹ « Fragment métatechniques », *Nouveau recueil*, OC I, p. 305.

⁴² FP, voir p. 449.

⁴³ FP, p. 454.

valider l'expression, seulement pour l'enrichir. Ainsi en va-t-il de l'intuition de départ, dans *La Fabrique du pré* (qui consiste en un rapprochement des termes *pré*, *près* et *prêt*) : « Rien de tout cela, ni les définitions, ni l'historique, ni l'étymologie, ne me donne rien, ne me paraît le moins du monde intéressant [...] »⁴⁴. » Si les ouvrages scientifiques sont utilisés, ils ne prévalent en aucune façon sur l'intuition de départ ; ils ne sont là que pour étayer l'expression : « "Sat prata biberunt", dans Virgile : voilà qui est positif. C'est ainsi que je l'entends. Cela me paraît essentiel »⁴⁵. » Face au savoir établi, Ponge demeure l'organisateur, le régisseur plutôt que le subordonné.

Raison/intuition

Cette réflexion sur les rapports entre intuition et raison constitue le fer de lance de la conception pongienne de la poésie, mais aussi de la science qui, depuis les présocratiques, départage les deux facultés.

[...] si la science fait appel à quelque chose comme l'hypothèse, par exemple, c'est-à-dire à quelque chose qui dépend de l'esprit humain dans son fonctionnement le plus secret, le plus profond, c'est-à-dire du rêve, si l'on veut, de la fantaisie et du sommeil [...], si donc, on doit faire appel aux facultés intuitives (et la division de l'esprit en raison et en intuition est une des antinomies significatives du monde occidental, depuis très longtemps, et c'est cela qu'il faut réduire, en même temps que beaucoup d'autres antinomies) eh bien ! si la science admet que l'hypothèse est importante, alors, pourquoi pas tout le reste : disons, d'un mot, les « intuitions »⁴⁶ ?

L'intuition participe à la réflexion scientifique tout comme, réciproquement, la raison participe à la réflexion poétique : « [...] une raison qui ne lâcherait pas en route le sensible, / Ne serait-ce pas ça, la poésie [...] »⁴⁷ ? », se demande Ponge. Est-ce à dire que science et poésie, pour l'auteur, sont équivalents, ou que la poésie constitue elle-même une science ? Son discours à ce sujet est mitigé. Soit il pose la poésie comme science, et même comme « la science par excellence »⁴⁸, soit il nuance son propos en en faisant plutôt un idéal : « Je désire moins aboutir à un poème qu'à une formule, qu'à un éclaircissement d'impressions. S'il est possible de fonder une science dont la matière serait les impressions esthétiques, je veux être l'homme de cette science »⁴⁹. » L'époque à laquelle Ponge participe est d'ailleurs marquée

⁴⁴ FP, p. 445.

⁴⁵ *Ibid.* (suite de la citation précédente).

⁴⁶ Sollers, *Entretiens*, éd. cit., p. 130-131.

⁴⁷ « La Nouvelle Araignée », *Pièces* [1962], OC I, p. 801.

⁴⁸ « Braque, un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain* [1977], OC II, p. 716.

⁴⁹ « La Mounine », *La Rage de l'expression* [1952], OC I, p. 425.

par une scientification de la langue et, par extension, de la littérature. On pense évidemment au structuralisme, avec qui Ponge entretient un certain rapport, tout mitigé soit-il ; mais on pense surtout à la linguistique, de laquelle découle le structuralisme.

Ce qui a changé, c'est qu'il s'avère, depuis quelque temps – et cela est récent – que, maintenant, la *culture* tourne autour d'une *science*. De quelle science ? Eh bien ! de la linguistique. Les sciences humaines, dont la linguistique fait partie, ont fait de grands progrès, ou plutôt, si l'on veut, sont venues à la surface de façon éclatante, depuis peu de temps [...]. Il me semble qu'actuellement, on n'est pas loin de considérer que « le discours » sur la « littérature », entre guillemets, « l'art » en général, sera de moins en moins métaphysique et de plus en plus scientifique⁵⁰.

Bien que cette affirmation concerne la critique plutôt que la pratique de la littérature, il n'en demeure pas moins que la production littéraire a été touchée par cette scientification. La poésie de Ponge est à la fois légataire et productrice de ces transformations. S'il s'inscrit d'une certaine façon dans la lignée de la poésie scientifique, c'est en croyant au progrès de l'homme par le langage même, qui constitue la base de la pensée et de notre rapport au monde. Si l'on veut transformer l'homme, il faut que celui-ci se réapproprie le langage : « Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public⁵¹. » À une époque où la science, et donc la connaissance, est de plus en plus hors d'atteinte, la poésie apparaît comme un moyen de réfléchir hors des savoirs établis, « dans les interstices de la science⁵² », comme le dira plus tard Barthes. Aussi Ponge croit-il qu'« expression est plus que connaissance ; écrire est plus que connaître ; au moins plus que connaître analytiquement : c'est refaire⁵³. » La poésie, comme la science, contribue ainsi au progrès, tant individuel et collectif ; car le progrès n'est pas résultat de l'assimilation, mais plutôt de la production d'un savoir.

Mots clés

Francis Ponge • langage • objectivité • vérité • progrès • intuition • raison

⁵⁰ Sollers, *Entretiens*, éd. cit., p. 31.

⁵¹ « Rhétorique », *Proèmes* [1948], OC I, p. 193.

⁵² Roland Barthes, *Leçon, Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978, p. 18.

⁵³ « Pages bis », *Proèmes* [1948], OC I, p. 219.

Bio-bibliographie

Magali Riva est doctorante en littérature française à l'Université de Montréal ; elle travaille sur la mise en scène de l'échec du récit dans les romans français du XX^e siècle. Elle a précédemment soutenu une maîtrise sur Pierre Michon (« Une littérature sous tension : poétique du fragmentaire dans l'œuvre de Pierre Michon »).

Pour citer ce texte

Magali Riva, « Francis Ponge : la méthode poétique », in Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site *Épistémocritique*, www.epistemocritique.org, p. 441-454.