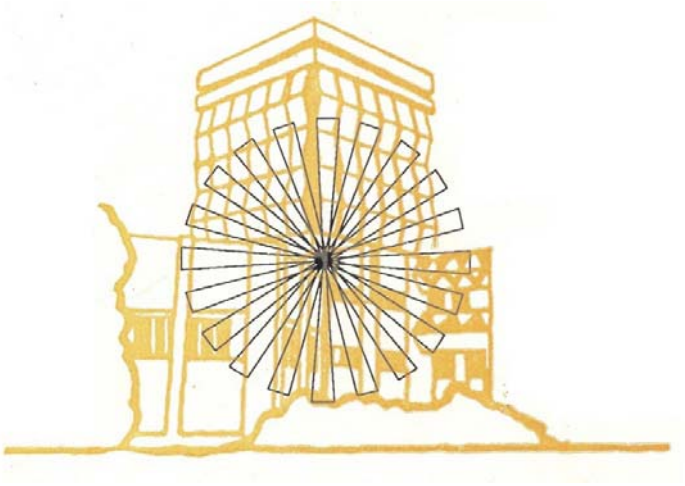
GROUPE D' ÉTUDES LINGUISTIQUES ET LITTÉRAIRES
G. E. L. L.

UNIVERSITÉ GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS, SÉNÉGAL



LANGUES ET LITTÉRATURES

REVUE DU GROUPE D'ÉTUDES LINGUISTIQUES ET LITTÉRAIRES

N°9
Janvier 2005

UNIVERSITE GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS
B. P. 234, SAINT-LOUIS, SENEGAL

LANGUES ET LITTERATURES

Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littéraires (G.E.L.L.)

B.P. 234 Saint-Louis (Sénégal) – Tél. (221) 961 22 87 – Fax 961 18 84
Courrier électronique : groupegell@yahoo.fr
Compte Chèque Postal n°09553-A Saint-Louis, Sénégal
Directeur de publication : M. Maweja MBAYA, Professeur

COMITE SCIENTIFIQUE

Mwamba	CABAKULU (Sénégal)		
Hazel	CARTER (USA)	Clément	MBOW (USA)
Mosé	CHIMOUN (Sénégal)	Maweja	MBAYA (Sénégal)
Samba	DIENG (Sénégal)	G. Ossito	MIDIOHOUAN (Bénin)
Florence Dol	PHYNE (Ghana)	M. Musanji	NGALASSO (France)
Clémentine	FAIK-NZUJI (Belgique)	Pius Ngandu	NKASHAMA (USA)
Richard	HAYWARD (Angleterre)	Ntita	NYEMBUE (RDC)
Robert	JOUANNY (France)	Albert	OUEDRAOGO (Burkina)
Dieudonné	KADIMA-NZUJI (Congo)	Sékou	SAGNA (Sénégal)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Oumar	SANKHARE (Sénégal)
Lilyan	KESTELOOT (Sénégal)	Ndiawar	SARR (Sénégal)

COMITE DE RÉDACTION

Rédacteur en Chef	Mwamba	CABAKULU
Secrétaire de Rédaction	Hilaire	BOUKA
Administrateur	Mamadou	CAMARA
Trésorier	Banda	FALL
Relations Extérieures	Abdoulaye	BARRY

© LEL, Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2005
ISSN 0850-5543

SOMMAIRE

EDITORIAL ……..…….....…...…..... 3

La séparation dans la littérature identitaire : préalable ou obstacle à l'émancipation 5
Massow FALL

Faat Kine ou la condition de la femme sénégalaise revisitée …..…..... 21
Drocella Mwisha RWANIKA

Le Ventre de L'Atlantique, métaphore aquatique d'un mirage : idéal brisé de l'ailleurs ? …….. 31
Bi Kacou Parfait DIANDUE

La fiction de l'intime dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma ……..……...…….. 43
Charles-Adolphe SIDIBE

Pour une poétique de l'objet dans *Le Parti pris des choses*, recueil de poèmes de Francis Ponge …….…….. 65
Célestin Djah DADIE

Tchicaya U Tam Si : poète de la condition humaine ……..……. 91
Yves MBAMA

Structure et apories de l'argumentation féministe dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala ……....…….. 105
Bernard MBASSI

La problématique de l'édition littéraire au Burkina Faso ……....… 125
Salaka SANOU

How the orbits of the Shisong mission and the local communities overlap …….…….…… 139
Kenneth USONGOS

Pour une algèbre de la comparaison littéraire …….…….. 151
François GUIYOBA

Langues & Littératures, **Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal, n° 9, janvier 2005**

POUR UNE POETIQUE DE L'OBJET DANS *LE PARTI PRIS DES CHOSES*, RECUEIL DE POEMES DE FRANCIS PONGE

Célestin Djah DADIE*

Résumé

De toute la révolution poétique moderne, le regard sur le monde des objets apparaît comme un tournant décisif dans le discours humain.

Il a cependant fallu que se produisent les deux absurdes guerres (1914-1918 et 1938-1945) pour que de 1'on s'aperçoive de la fragilité de la civilisation des hommes. Dès lors, pourquoi ne pas tenter une nouvelle expérience avec les objets, ces choses banales et parfois négligées par l'homme ?

En prenant le parti des choses, Francis Ponge, non seulement tente de réparer une injustice comme il le soutient lui-même, mais plus encore il désigne la mise de l'objet au centre des intérêts de la nouvelle poétique, comme une potentielle la voie de sortie de l'absurde.

Introduction

L'objet, voilà un être banal qui nous envoûte de plaisir et nous enivre d'émerveillement devant la contemplation des choses que la nature offre à notre vue. Francis Ponge, poète français du XXè siècle, en fera le choix de prédilection de sa plume poétique. Il lui consacre plusieurs écrits. *Le parti pris des choses*, la première œuvre du poète, semble de loin le recueil de poèmes le plus complet parce qu'il cerne l'objet dans toute sa diversité. Le recueil se compose de trente-deux (32) textes en partie brefs, conçus de façon autonome et constituant en effet une chanson à la gloire de l'objet. Pour tout dire, Francis Ponge nous livre, à travers cette œuvre, une poétique de l'objet.

Une telle prépondérance de l'objet dans les écrits de Ponge trouverait sans doute sa justification, d'une part dans le fait que les poètes, lassés par les épanchements du « *moi* », se tournent vers un autre monde aussi banal qu'absurde pour rechercher d'autres sources de poésie, des raisons d'évasion. D'autre part, le poète chercherait, à travers une résonance particulière du poème,

* Enseignant-chercheur, Université de Bouaké, Côte d'Ivoire.

à conférer à cette chose une perception originale. C'est cette double vision qui fonde la poétique le l'objet, sujet de notre réflexion s'appuyant sur le support matériel que constitue le recueil *Le parti pris des choses*.

Engager une réflexion de cette envergure revient à montrer comment Ponge, à la différence des autres auteurs qui ont célébré l'objet, saisit plus singulièrement cette chose à travers sa poésie. Mais comment Francis Ponge s'y prend-il pour que du lieu commun de la poésie il donne corps à une source esthétique savoureuse ? Comme on le devine bien, c'est à cette préoccupation légitime que tentera de répondre la présente analyse.

Les étapes de la réflexion s'articuleront autour d'un examen rapide des sources d'inspiration. Cela nous donnera l'occasion d'être attentif à la rencontre entre Francis Ponge et les « choses ». Nous saisirons ensuite « les choses » sous l'angle du traitement qui en est fait dans l'œuvre de Francis Ponge.

I – LES SOURCES D'INSPIRATION

Pour les artistes de la modernité dont l'œuvre s'étale entre les deux guerres, ces conflits, par l'ampleur des dégâts, ont défiguré la face du monde et ont sonné le glas des civilisations humaines. C'est donc l'instant de se remémorer l'histoire des civilisations disparues comme pour mettre en garde l'humanité du risque de sa disparition. Dans sa première lettre « *La crise de l'esprit* » extraite de la section « *Essais quasi politiques* » de Variété, Paul Valéry ne peut s'empêcher de s'interroger sur la crise des valeurs morales et intellectuelles en ces termes :

> *Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.*
>
> *Nous avions entendu parler de mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins ; descendus au fond inexplorable des siècles avec leurs dieux et leurs lois, leurs académies et leurs sciences pures et appliquées, avec leurs grammaires, leurs dictionnaires, leurs classiques, leurs romantiques et leurs symbolistes, leurs critiques et les critiques de leurs critiques*[1].

[1] Paul Valéry, « Variété » in *Œuvres*, tome I, Paris, éd. Gallimard, 1957, p. 988

Parallèlement à ce climat de violences constatées, l'on assiste sur le plan littéraire à un bouillonnement des idées, à la rupture et au bouleversement des formes existantes : c'est le rayonnement du surréalisme, mouvement des années 20 qui voit ses exigences artistiques prendre de plus en plus forme dans cette première moitié du siècle. Ce courant littéraire est le fait de jeunes poètes provocateurs, décidés à manifester joyeusement leur mépris des institutions établies. L'activité poétique est donc rattachée à un projet d'action révolutionnaire.

L'homme jugé responsable des ravages absurdes des deux guerres mérite-t-il encore que l'on lui fasse confiance jusqu'à lui consacrer quelque intérêt de quelque nature que ce soit ?

C'est en réponse à cette question ontologique que Francis Ponge et certains de ses congénères décident de détrôner l'homme de sa chaire pour tourner le regard vers la nature innocente. Car ils sont convaincus qu'au départ de toute création poétique, théâtrale ou romanesque, prévalent toujours un environnement et une atmosphère, les seuls dignes d'intérêt et dans lesquels l'œuvre plonge sa racine pivotante. Ils savent également qu'aucune écriture, qu'aucune poétique ne voit le jour en dehors de toute idée ou de tout objet faisant office de source d'inspiration.

Il convient alors de se placer dans une perspective de l'anthropologie littéraire, pour se convaincre du fait que toute écriture est toujours conditionnée par un déterminisme socio-littéraire. C'est ce que semble d'ailleurs soutenir Roland Barthes quand il écrit :

> *Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'histoire et de la tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné.*[2]

C'est ce rapport indéniable entre l'œuvre littéraire et son contexte de production que notre lecture du corpus tentera d'identifier, en nous faisant découvrir l'environnement socio-littéraire d'émergence des écrits de Ponge.

Le premier recueil de Francis Ponge, *Le parti pris des choses*[3], voit le jour en 1942 alors que l'Europe est déchirée par la deuxième guerre mondiale. Du fait même de ce contexte et de

---

[2] Roland Barthes, ap. Alain Vaillant in *La poésie*, Paris, éd. Nathan, 1992, p. 23

[3] Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, éd. Gallimard, 1942

celui qui verra naître les autres textes, on peut dire que la production poétique de cet auteur plonge ses racines dans une société pour le moins instable, avec une France en mutations diverses et profondes.

Durant la guerre, Ponge opte pour la résistance et il est le témoin impuissant d'une nature ravagée par cette guerre meurtrière, une nature dégradée et presque désertique. En fait, la guerre avait tout détruit au point que le regard de l'observateur ne rencontrait plus que des objets épars, les choses banales dans leur étendue diversité.

De toute évidence, quels que soient les emprunts faits au passé, ces jeunes poètes auront profondément orienté la poésie vers de nouvelles attentes, c'est-à-dire vers un renouvellement perpétuel des instances d'inspiration. On assiste alors à une grande variation dans la thématique poétique. On adopte des formes hétéroclites. Dans cette effervescence, la poésie découvre un monde matériel que la nature : celui des choses fabriquées par l'homme ou celui des objets « sans intérêt », ou encore des objets de la vie quotidienne. Cette approche occupera une place particulière dans la seconde moitié du XXe siècle eu égard à la variété de l'écriture poétique qui se pratique.

Au niveau littéraire et particulièrement en poésie, les écrivains expérimentent les secrets de la nature muette composée des choses simples, banales mais concrètes, mais aussi du langage.

A – LE MONDE DES CHOSES BANALES

Dès sa première œuvre, Ponge ouvre la porte à l'invasion des choses insignifiantes. Aux yeux du poète, « *Le monde muet est notre seule patrie* »[4]. Il convient donc de lui donner une voix. Ainsi, « *Les réalités familières, des êtres oubliés, les choses méprisées, le quotidien, le banal* »[5] intègrent la poésie par le contact immédiat, corporel. Si « *la couleur abricot […] d'abord nous contracte* »[6], comme Ponge l'écrit dans *Pièces*, c'est que le monde des choses vient à notre rencontre et nous interpelle. Se faire le porte-parole de cet univers, c'est apprendre à redécouvrir les choses en portant un regard neuf sur elles.

---

[4] Francis Ponge, ap. Bruno Doucey *in Francis Ponge* , Paris, éd. Hâtier, 1992, p. 15

[5] Idem., p. 15

[6] Ibidem., p. 17

Ponge s'attache aux objets les plus inertes comme « *Le savon*, *La cigarette*, *L'orange*, *La bougie* », etc. Avec cette préférence pour l'objet, le poète devient ici un regard avant d'être une sensibilité. Non seulement il fait voir, mais sa poésie est aussi faite pour toucher, pour soupeser tout ce qui a couleur et forme, contour précis et densité. Selon lui, un objet comble plus profondément qu'une idée. Ébloui par le monde des objets, Ponge propose au poète, tel qu'il l'affirme dans l'introduction au poème « *Le galet* », de sonder la profondeur des choses.

> *Le galet n'est pas une chose facile à bien définir.*
>
> *Si l'on se contente d'une simple description l'on peut dire d'abord que c'est une forme ou un état de la pierre entre le rocher et le caillou.*
>
> *Mais ce propos déjà implique de la pierre une notion qui doit être justifiée. Q'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même que le déluge.*[7]

B – L'UNIVERS DU LANGAGE

Poète, observateur minutieux des choses, Ponge fera aussi du langage, qui désigne l'objet, son sujet. Dans son autre recueil *Proêmes*[8] il établit l'équation suivante : « *Parti pris des choses égale compte-tenu des mots* ». Paraissant se détourner du spectacle du monde pour cerner ce que fait l'homme quand il parle de l'objet, il tente d'extraire des mots eux-mêmes le sens des choses. Il explore à la fois la chose et le mot qui la cerne. Sa démarche consiste à retrouver le vrai nom des choses pour mieux les « nommer ». Le poète lutte contre le langage et, pour ne point se laisser trahir par les mots, il les « lave » pour leur ôter toute souillure, les juge avant de les accepter. Il en est ainsi du poème « *La cruche* » où l'écrivain semble parvenir à ce dessein :

> *… pas d'autres mots qui sonnent comme cruche. Grâce à cet « **u** » qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que l'est à sa façon…*[9]
>
> ou pour *« mimosas » :*
>
> *… ce qui rend si difficile mon travail, c'est que le nom du mimosas est déjà parfait… il devient difficile de trouver mieux pour définir la chose que ce nom même…*[10]

---

[7] Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, éd. Gallimard, 1942, p. 92

[8] Francis Ponge, *Proêmes,* Paris, éd. Gallimard, 1948

[9] Francis Ponge, ap. Bruno Doucey, in *Francis Ponge* , Paris, éd. Hâtier, 1992, p. 21

Ces formules qui font la part belle aux mots résument ici une partie de la poésie de Francis Ponge qui tente en effet de rapprocher ce qui ne l'avait pas été jusque-là : le signe et son référent. Il y a donc toujours dans cette œuvre une intention délibérée de ne se focaliser que sur les choses et sur les mots dans leur étymologie, leur construction, leurs sonorités.

La forme ou la représentation matérielle des lettres elles-mêmes qui les orthographie est extrême. Il s'agit d'exploiter, dans toutes leurs ressources, ce que les signes linguistiques désignant les choses peuvent offrir à Ponge dans leur teneur tant formelle que sémantique. Le langage devient alors à la fois forme et contenu de l'œuvre. De ce fait, les premiers textes dont *Le parti pris des choses* et *La rage de l'expression*[11] relevant « *le défi des choses au langage* » proposent des poèmes pesant juste le poids de l'objet, fermés comme lui, équivalents. C'est le cas du texte de « *L'huître* »[12] qui, composé à partir du procédé de clôture, épouse la forme close du mollusque.

En définitive, il faut dire que les poèmes de Francis Ponge s'écrivent du premier mot jusqu'au dernier. De là émerge la tentative d'inventer un monde nouveau du langage où les mots s'identifient aux choses, et où le poème s'accapare l'objet. Tel que le texte s'élabore et se compose, on perçoit dans son arrière-plan le souci de l'artiste à composer une poésie impersonnelle, c'est-à-dire une poésie où le « moi » est subordonné à « l'autre » qui a ici la valeur de l'objet. Cela se comprend assez aisément dans la mesure où le poème se réduit seulement à une pression du langage poétique sur l'objet, sur la chose désignée. Ce souci n'est rien d'autre qu'un refus manifeste du lyrisme que Ponge exprime implicitement dans sa manière d'organiser le texte autour de l'objet.

II – DU TRAITEMENT DE L'OBJET DANS LA POÉSIE

Les choses que le titre du recueil arbore suggèrent dans leur grande majorité les objets qui nous sont familiers et que nous côtoyons quotidiennement. Prendre le parti des choses, c'est d'abord et avant tout s'intéresser à ces objets et ne se consacrer qu'à cet unique sacerdoce. Il s'agit dès lors pour le poète d'envisager en premier lieu une nouvelle approche de cette chose qui prend vite tous les attributs d'un être vivant.

---

[10] Francis Ponge, ap. André Brincourt, in *Les écrivains du XXe siècle, un musée imaginaire de la littérature mondiale,* Paris, éd. Retz, 1979, p. 578

[11] Francis Ponge, *La rage de l'expression,* Paris, éd. Gallimard, 1952

[12] Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, éd. Gallimard, 1942, p. 43

Il s'agit ensuite de s'appesantir sur les nombreuses notions, le vocabulaire succulent, chatoyant et diversifié, les figures de rhétorique aussi nombreuses que variées sous lesquels le style du poète s'impose comme une expression artistique. Comment l'objet apparaît-il donc dans l'œuvre poétique en général et dans la poésie de Ponge en particulier ?

A – LE POÈTE ET LES CHOSES

La poésie universelle dans son ensemble opère en général dans un univers peuplé d'objets puisque c'est ainsi que se structure le milieu d'où l'artiste tire la substance de son inspiration. Il va donc sans dire que le milieu naturel, dans sa multiple stratification, se compose de choses abstraites et concrètes, d'animaux et de végétaux mais également d'êtres humains. C'est d'ailleurs à travers le regard de l'homme que tout acquiert un sens. En d'autres termes, c'est par l'homme comme point focal ou centre de l'univers que tout ce qui est visible et invisible, concret ou abstrait, bref, tout ce qui peuple le cosmos à la dimension matérielle et concrète acquiert une dimension nouvelle au plan de la signifiance.

La chose, même indépendante de l'homme, est une part de cette dimension de la possibilité d'une domestication de l'homme. Il est alors incontestable de voir figurer ces objets dans le discours humain tout comme le font les autres organismes qui peuplent l'univers.

La poésie en tant que langage artistique tire elle aussi la substance de son expression des différents modes de conception de l'univers et des interactions entre l'abstrait et le concret, entre la faune et la flore, entre le règne animal et le règne végétal, entre les hommes, les animaux et les choses.

En profitant donc des rapports de connivence ou de complémentarité sans que jamais leurs deux mondes ne se superposent et ne se substituent l'un à l'autre, l'homme a souvent eu recours aux choses et aux animaux pour asseoir son verbe créateur. Ce fut le cas, sous la forme satirique, dans *Les fables* de La Fontaine mais également chez nombre d'écrivains du XIXe siècle. Aujourd'hui encore ces mêmes éléments ne désertent pas le discours poétique. C'est d'ailleurs ce qui détermine le bien-fondé et l'intérêt du présent discours.

Suivant cette logique de prise en compte des objets dans le discours littéraire en général et dans la poésie en particulier, le XIXe siècle et le début du XXe siècle, avec la naissance de l'industrie, apportent un souffle nouveau à l'art. Nombre de produits dits de la modernité, déterminés par l'invention du

moteur à explosion, comme le train, l'aéroplane, l'automobile, le bateau à moteur et d'autres objets encore, annoncent tous les bouleversements du monde ancien. Plus qu'une curiosité, par la fraîcheur qu'ils apportent à la réflexion, ces objets transfigurent la palette des poètes. A profusion, ils font une irruption dans la littérature en général et dans la poésie en particulier pour en rajouter au charme.

Il ne faudra pas s'étonner de voir Victor Hugo se livrer au jeu d'innovation du vocabulaire français avec le mot « automobile ». Guillaume Apollinaire quant à lui, consacre tout un recueil aux choses (cf. *Calligrammes*[13]) en même temps que cela lui inspire son poème « *Le Pont Mirabeau* ». Dans ce dernier texte, le poète adopte une position en hauteur à partir de laquelle il observe, voguant sur l'eau, les réalisations de la technologie moderne. Cette situation lui donne un champ de vision plus vaste pour admirer aussi bien les eaux de la Seine que tout ce qui navigue sur ce fleuve.

Il nous semble également que si cette révolution moderne n'avait pas existé, Cendrars n'aurait jamais écrit son recueil *Du monde entier*[14] tout simplement parce qu'il n'aurait jamais pu effectuer ses pérégrinations autour du monde. Dans chacun des textes de ce recueil, c'est plutôt le chant à la gloire de cette modernité sous ses multiples facettes qu'il entonne. Sa prose ne manque pas également de caresser cet aspect du monde nouveau.

A première vue, cette captation des choses n'est souvent que la conséquence d'une séduction s'inscrivant globalement dans l'esprit de la contingence du matérialisme dialectique. Cependant, si l'artiste se laisse quelquefois prendre à la tentation de la mode, il est aussi le seul être à pouvoir vite prendre ses distances pour ne se fixer pour seul objectif qu'un simple prétexte à la fertilité et à la gestation de sa pensée.

De façon générale, l'objet se laisse appréhender par sa matière, sa forme et sa couleur. Caractérisé par un volume réduit, il est rangé dans l'univers microscopique par opposition à l'univers macroscopique. Suivant cette vision matérielle de l'objet, celui-ci est défini comme cette petite chose de peu d'importance et de peu de valeur aux yeux de certains humains, donc banal et insignifiant.

Vu sous cet angle, l'objet inspire l'indifférence, l'ennui, la monotonie et parfois le dégoût de la vie. S'appuyant sur ce regard

---

[13] Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, éd. Gallimard, 1918

[14] Blaise Cendrars, *Du monde entier*, Paris, éd. Denoël, 1957

dépréciatif que le commun des mortels porte souvent sur l'objet, dans *La nausée*[15], Jean Paul Sartre en vient à justifier le malaise de son héros[16]. En effet, Antoine Roquentin observant « *Le galet* » en est dégoûté et bouleversé. Son comportement face à cette chose laisse entrevoir l'origine du malaise, la source de sa crise, une crise consécutive au contact de ses doigts avec le « *galet boueux* ». Le héros en témoigne ainsi lui-même :

> *Ce qui s'est passé en moi n'a pas laissé de traces claires. Il y avait quelque chose que j'ai vue et qui m'a dégoûté, mais je ne sais plus si je regardais la mer ou le galet. Le galet était plat, sec sur tout un côté, humide et boueux sur l'autre. Je le tenais par les bords, avec les doigts très écartés pour éviter de me salir.*[17]

La scène se passe ici de commentaire et point n'est besoin d'en faire le film complémentaire pour mieux comprendre. Malgré la répulsion que lui inspire l'objet qu'il tient à la main, Antoine Roquentin n'ose le repousser. Il s'y accroche comme tenu par une secrète obligation.

Cela dit, il nous paraît tout à fait plausible de soutenir l'unique thèse du contact de l'objet comme l'origine du déchirement intérieur de ce personnage sartrien. La vue de l'objet dans ce cas précis peut alors se présenter comme l'obstacle à son équilibre et à son épanouissement. Souvent donc l'objet se présente sous la forme dépréciative similaire à celle restituée par le héros sartrien, mais cette sensation ne résulte que des prédispositions physiologiques avec lesquelles l'on affronte la chose.

On ne saurait donc en faire une généralité pour en déduire que l'objet inspire toujours le dégoût. Bien au contraire, autant il y en a qui inspirent cette disposition physiologique, autant l'on éprouve du vrai plaisir à s'accommoder de façon harmonieuse à d'autres, ceux qui décorent notre environnement et qui semblent parfaitement intégrer notre intimité.

Apprécié ou déprécié, l'objet restitue alors à l'homme sa propre image, celle de la vie avec ses deux versants dont l'un pour la valorisation et l'autre pour la dévalorisation.

---

[15] Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris, éd. Gallimard, 1938

[16] Antoine Roquentin, personnage principal de *La nausée* de Jean-Paul Sartre

[17] Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris, éd. Gallimard, 1938, pp. 9-10

La dimension repoussante ci-dessus relevée ne saurait alors en réduire l'importance et tarir la valeur de l'éloge dont l'objet bénéficie partout ailleurs dans la poésie de Francis Ponge.

C'est à ce titre que, comme tout créateur, Francis Ponge fait non seulement varier mais aussi élargir ses sources d'inspiration par rapport aux objets qui, pour avoir souvent été frappés par le préjugé de banalité, ont souvent été ignorés par l'homme. Sous sa plume, il entend leur conférer une signification singulière et peut-être nouvelle. Il est en effet préoccupé par une juste réparation d'injustice longtemps entretenue.

Car, bien que les conséquences de la première et de la deuxième guerres mondiales aient été autant néfastes pour l'environnement que pour les objets qui y figurent, pour les êtres humains autant que pour ce qui se trouvait comme faune ou flore dans cet espace de conflits, tout a été mis en œuvre pour négliger la dimension la plus importante de notre existence.

Dans sa poétique, Ponge compte redonner toute son importance à la chose, une chose dont il prend la défense.

Après avoir donc présenté les choses selon la vision poétique de Ponge, il s'agira maintenant d'apprécier leur mode de figuration dans le recueil *Le parti pris des choses.*

B – L'OBJET DANS LA POESIE DE FRANCIS PONGE

En prenant le parti des choses, Francis Ponge s'oppose à cette vision réductrice de l'objet à la banalité et à l'insignifiance. Il affirme alors la vie dans l'objet au même degré qu'en l'homme. En tant que tel, l'objet mérite donc attention et considération au même titre que l'homme.

On constate alors que Francis Ponge pose ainsi un regard neuf sur les choses, sur l'objet en particulier. Il conçoit l'objet autrement que le définit notre quotidien. Chez lui, l'objet est cet être qui incarne la pureté et l'innocence. C'est en lui que le poète retrouve la sensation et l'émotion première, toute chose qui détermine l'activité poétique. L'artiste, écrit-il, est celui pour qui « *… tout commence par une sensation, une émotion.* »[18]. Plus qu'une chose de banale considération, l'objet est ce monde de quiétude et de stabilité où le poète peut s'abreuver sans se lasser de plaisir intarissable. A peine une fleur surgit-elle dans notre champ visuel que nous en tirons jouissance et bonheur. A peine notre regard a-t-il embrassé « *La bougie* » que la flamme de cette

[18] Francis Ponge, ap. Bruno Doucey in *Francis Ponge* , Paris, éd. Hâtier, 1992, p. 17.

dernière nous illumine et éclaire nos pensées. A peine notre main s'est-elle éprise de la flûte en la touchant que cette dernière se transforme en berceuse.

En somme, pour Francis Ponge, l'objet est cet univers de satisfaction, cette absence d'inquiétude et cette présence de solution, une réponse à toutes supplications et à tous les désirs humains. Imaginons l'homme dans cette hypothétique solitude dans une chambre. Dans l'optique pongienne, il ne doit plus craindre l'isolement car les murs qui l'entourent lui serviront de compagnie et il pourra les toucher et leur demander réconfort et soutien. Il lui suffira simplement de s'y familiariser par le toucher.

La rencontre entre Francis Ponge et l'objet dans *Le parti pris des choses* prend ainsi l'allure d'un voyage poétique où les deux protagonistes se tiennent la main pour aller jusqu'au bout de ce bonheur esthétique qui se veut en fait une étape cruciale sur le chemin de la quête. C'est donc par paliers qu'il conviendra de saisir l'objet pour le cerner dans les quatre dimensions extérieures, et progresser ensuite vers son intimité profonde.

1 – LES MODES D'APPROCHE DE L'OBJET

L'objectif poursuivi dans les lignes qui suivent est d'identifier les différents procédés par lesquels le poète restitue l'objet au lecteur.

a – L'objet en mouvement

Dans cette rubrique, nous nous appuierons principalement sur le texte intitulé « *Les plaisirs de la porte* »[19]. Par sa facture singulière, le texte *Le savon*[20] nous permettra également d'élargir la réflexion ici engagée.

En effet, dans le contenu du poème « *Les plaisirs de la porte* » l'auteur aborde une simple réalité qui paraît se réduire à l'objet « *porte* » avec toutefois toutes les connotations qui s'y rattachent. On constate cependant que cette occurrence n'est reprise que dix (10) fois dans le texte ; une fréquence que nous jugeons quelque peu faible et en deçà de la réalité. Marquant chaque sortie et chaque retour dans la demeure, la porte nous paraît égrener tous les instants de l'existence des mortels. Pour cette raison seulement, elle aurait pu envahir le texte pour bien prendre le rôle primordial que l'on lui consacre.

---

[19] Francis Ponge, op. cit. p. 44

[20] Francis Ponge, *Le savon*, Paris, éd. Gallimard, 1967

Mais la raison esthétique a sans doute présidé à la détermination de cette fréquence dans le contexte des rapports avec les souverains. En poussant plus loin l'analyse, l'on s'apercevra qu'il ne s'agissait ni plus ni moins que de consacrer dans cette faible fréquence une satire, satire orientée vers cette classe sociale qui renonce au plaisir du contact avec la porte. De là à la dénonciation de la paresse et de la fainéantise de cette classe sociale, le pas est vite franchi.

Toujours à propos de la fréquence du substantif « *porte* », son mode d'apparition paraît bien réglé. Nous la relevons d'abord en début de texte à travers l'expression « *les rois ne touchent pas aux portes* ». Ensuite la porte devient « *panneaux familiers* ». Elle est remplacée plus loin par les pronoms personnels « *lui* » et « *le* » à travers la séquence « *se retourner vers lui pour le remettre en place* ». Le substantif « porte » revient à nouveau dans « *tenir dans ses bras une porte* », puis à travers les termes « *nœud de porcelaine* », « *hauts obstacles* ». Enfin, elle est renforcée par les pronoms « *la* » et « *l'* » dans « *il la retient encore avant de la repousser* » et « *agréablement l'assure* ». La porte devient ainsi un élément central de cette poétique de l'objet développée par Francis Ponge.

Toutefois, ce qui est important à souligner, c'est de voir comment l'objet porte répété plusieurs fois est saisi dans ce texte. A ce sujet, nous observons qu'à travers cette démarche réitérative, Francis Ponge saisit l'objet comme si la chose inerte était en mouvement. La porte, en effet, se trouve en premier lieu dans une position stable. En second lieu, le poète la met en mouvement lorsqu'on la « *pousse devant soi* ». Elle passe ainsi par plusieurs stades, acquiert plusieurs formes, plusieurs facettes. Elle devient « *panneaux familiers* », puis « *hauts obstacles* », « *avant de s'enclore* ». Les aspects de la porte obéissent au mouvement de son ouverture jusqu'à sa fermeture. Ce mouvement n'est par conséquent pas uniforme et linéaire, ce d'autant plus qu'à l'ouverture elle est perçue comme un « *panneau familier* » alors que quand il s'agit de la « *tenir dans ses bras* » elle est présentée comme un « *haut obstacle* ».

Quant au « *savon* », il ne partage pas terme à terme un sort identique à celui de la « *porte* ». Le sien est sans doute plus à plaindre puisqu'il est entraîné dans un processus de choc et de contrecoups qui l'entraînent vers une dégradation, une dissolution puis une disparition totale. Au cours de la première phase, il est

ainsi dans sa solidité matérielle et animée : « *si je m'en frotte les mains, le savon écume, jubile* »[21].

Le poète le présente à ce niveau comme une « *pierre magique* ». Ensuite, le savon se transforme pour devenir la mousse en passant par la forme humaine puisqu'il se dote d'une capacité de parole sous le pouvoir de la poésie : « *plus il bave, plus sa rage devient volumineuse et nacrée* ». Enfin, le savon est envisagé dans sa disparition totale :

> *Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement*
> *Tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à disparition*
> *Complète, épuisement du sujet* [22].

L'objet apparaît ainsi dans le texte en se façonnant, se transformant et se transfigurant. Tandis que pour sa part Guillaume Apollinaire saisit son objet à l'exemple de « *la cravate* »[23] dans une position figée, le texte pongien au contraire le construit et le restructure au fil du texte. En saisissant ainsi l'objet, il s'agit pour le poète de soutenir que les choses doivent être approchées et définies à partir de cette mobilité qui les caractérise et non dans leur unité profonde. Car, dans la nature, tout être demeure en mutation permanente.

Comme nous pouvons le constater, la poésie, à ce niveau et dans une sorte d'interaction avec les choses qui nous entourent, se dresse en position de conquérante de l'objet. Elle traque l'objet, le capture puis le ronge, le transforme et parfois le dissout dans ses différentes dimensions. L'objet est disséqué et se consomme (l'huître, le pain et l'orange, etc.) ou alors se consume progressivement (la bougie et la cigarette) à travers le texte.

b – L'objet dans l'espace textuel

De tous les créateurs, le poète est sans nul doute celui qui prend conscience de la nécessité de combler à la fois le blanc de la page par les signes linguistiques mais plus encore donner une signification à cet espace discursif. Car « … le blanc de la page, une page blanche, n'est qu'une absence de langage, de texte. Pour signifier, il faut que le blanc devienne une structure écrite, qu'il entre dans les contraintes du texte ».[24]

---

[21] Francis Ponge, op. cit. premier vers du poème « Le savon » in *Le savon*, p. 27

[22] Idem

[23] Guillaume Apollinaire, *Calligrammes,* Paris, éd. Gallimard, 1918

[24] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, éd. Verdier, 1982, p. 304

Or, toute poésie, nous semble-t-il, ne poursuit d'autre objectif que de dessiner un espace de production de sens singulier à chaque artiste. Chaque créateur s'accapare le signe et le distribue dans l'espace typographique pour justement donner vie à la page, au signe, et ainsi produire du sens.

Ce qui est demandé au poète-écrivain consiste finalement à la capture de l'objet dans l'univers des choses sous la forme de signe pour le faire figurer dans l'aire du papier et ainsi lui donner une seconde chance de vivre, le rendre visible sous les traits de la lisibilité.

Cette conception matérialiste du signe linguistique correspond bien aux objectifs poursuivis par Henri Meschonnic dans son « *Anthropologie historique du langage* »[25] et n'est nullement en contradiction avec la démarche du poète. Ce dernier qui, après avoir capturé l'objet dans le monde matériel ou abstrait, lui confère une forme structurée et significative. Il en découle alors que la poésie doit se penser dans l'espace d'un texte lisible et visible. Chez Francis Ponge, cette vi-lisibilité du texte est à rechercher dans l'élaboration d'une structure du poème taillée à la mesure de l'objet. Pour ce faire, référons-nous par exemple au texte du « *cageot* ».

Les deux premiers paragraphes du texte comprennent chacun quatre lignes. Et lorsqu'ils s'achèvent, ils libèrent deux espaces blancs au cœur du texte. Quant au dernier paragraphe, il est plus long de six lignes que les précédents. Mais il s'achève sur une phrase qui, à l'opposé des dernières lignes des paragraphes précédents, couvre entièrement toute la largeur du texte, jouant ainsi le rôle d'une « *ligne- frontière* » au texte qui acquiert par ce fait sa spécificité de texte clos ou d'univers balisé.

Ce rapport des paragraphes suggère bien la forme même du cageot : la construction des premiers paragraphes fait songer aux deux planchettes de la partie supérieure de l'objet. Les deux blancs ménagés renvoient à la « *claire-voie* ». Le dernier paragraphe avec la longueur de la dernière phrase, nous projette l'image de la planchette qui forme la base du cageot[26]. A un autre niveau de l'équivalence, on pourrait faire aussi remarquer que les blancs participent du rythme dans le texte. Ils constituent des formes d'interruption qui permettent à la fois au lecteur et au texte de respirer. Au niveau de l'objet, ils imitent les ouvertures

---

[25] Idem., C'est le sous-titre du même ouvrage de Meschonnic

[26] Francis Ponge, *Le grand recueil*, Paris, éd. Gallimard, 1961, p. 81

par lesquelles la lumière pénètre pour éclairer le fond obscur de la caissette.

Déduisons finalement que la structure adoptée par Francis Ponge dans le « *cageot* » fait de ce texte un texte clos à l'image de l'objet qu'il évoque. En conséquence, l'objet est en harmonie avec le texte. Il est vu dans le texte comme l'ombre de ce dernier. Optant pour la pratique d'un texte de ce type, Ponge s'inscrit dans la droite ligne de la tentative mallarméenne d'ériger le texte en un « *bibelot* ». Le texte, dit-il, doit ressembler à des « *objets poétiques* ». Le texte doit imiter l'objet.

On pourrait interpréter le jeu sur le blanc typographique ou le blanc de la page comme une quête nécessaire au poète pour atteindre son objectif. Car nous ne devons pas perdre de vue le fait que nous soyons ici dans un espace de rythme où le blanc acquiert une signification plus productive que d'ordinaire. C'est dans un pareil contexte que ces propos d'Henri Meschonnic pourraient s'adapter à la présente analyse :

> *Les blancs sont nécessaires au poème. Non comme marges seulement, mais l'entrée du blanc de la page à l'intérieur du corps du texte. Les entrées du blanc marquent une alternance de l'inconnu et du connu, du non-dit sur le dit, avancées, reculs, les rimes du langage avec lui-même, les intermittences du vivre-écrire. La typographie signale que le poème est un rythme organisateur, le primat du rythme-sens, non un "niveau" ou une catégorie à côté de tranches soit lexicale, soit syntaxique, bref à côté du sens.*[27]

En composant en effet son recueil avec tout l'arrangement des signes dans l'espace de la page, Francis Ponge vise non seulement un rythme mais plus encore une signifiance singulière. Les différents blancs de ce poème tout comme d'ailleurs les autres blancs dans tous les autres textes du recueil, participent au sens du discours.

Par ailleurs, au-delà de cette figuration de l'objet dans l'espace textuel, la poésie de Francis Ponge tend à l'humaniser. Il n'est donc pas surprenant de le voir agir comme un humain ou tout au moins comme un être vivant.

c – L'objet, une mesure de l'homme

L'objet, dans *Le parti pris des choses*, est aussi perçu par le poète comme une mesure de l'homme. Cet aspect ne pourra

[27] Henri Meschonnic, op. cit. p. 304

cependant mieux s'apprécier à la lumière du traitement qui est fait de l'objet à travers le texte.

Pour Francis Ponge tout comme pour Charles Baudelaire, Marcel Proust et les artistes de l'impression, il ne faut guère réduire le mutisme du dehors à la manifestation d'une indifférence ou d'une autosatisfaction de la matière. Bien au contraire, il faudrait considérer cet apparent mutisme ou silence de surface comme une tentative de dissimulation d'une certaine douleur, la manifestation d'un certain reproche, de la traduction d'une supplication à être « *investies* », « *explorées* », « *interprétées* » ou « *interpellées* »[28] par ce que l'homme possède de plus précieux et de plus humain, à savoir le langage ou la parole. Ainsi, convient-il de voir dans le silence de l'objet, une réclamation, voire une revendication de la parole.

L'objet en effet nous excite et nous presse à l'élever au rang de l'être en l'obligeant à expliquer son être. Envahi par cette pression des objets, Ponge ne peut résister à leur appel. Après la « *lessiveuse* », ce sont, nous dit-il, « … d'autres objets (qui) me sollicitèrent bientôt, dont je n'eusse pas sans remords non plus subi les muettes instances longtemps » [29].

Pour Ponge donc, si les objets se taisent, c'est parce qu'en vérité nous nous taisons à leur propos. C'est parce que nous ne savons pas les regarder encore moins les dire. Leur attitude semble s'inscrire dans l'optique de cet adage qui affirme que le « *silence est d'or et la parole d'argent* ».

Ecrire sur un objet, le décrire, consiste chez Ponge à lui prêter la voix, à le couvrir de paroles et l'amener même à devenir concrètement parole. A ce niveau de notre analyse, nous pouvons affirmer que les textes du *Parti pris des choses* se résument à la pratique d'une écriture, d'un style réductible au fonctionnement de la prosopopée.

En effet, l'apparition du « *cageot* », de « *l'orange* », de « *la cigarette* », du « *pain* » et de « *la bougie* » dans la littérature, répond à un souci de regard intéressé que Ponge porte sur le monde des objets. Consacrer un poème à chacun, c'est lui donner la possibilité de s'exprimer et de s'ouvrir à nous. Écoutons à ce propos la cigarette : « Rendons d'abord l'atmosphère à la fois

---

[28] Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, éd. du Seuil, 1964, p. 198.

[29] Francis Ponge, *Le grand recueil*, op. cit., p. 41

brumeuse et sèche, échevelée, où la cigarette est toujours posée de travers depuis que continûment elle la crée »[30].

L'objet témoigne ici à l'homme son emprise sur l'univers de ce dernier. Il exprime aux hommes le pouvoir qu'il exerce parfois sur la réalité aérienne : sa fumée et son odeur confèrent une nouvelle couleur à l'espace aérien, un espace nouveau à la différence de son aspect monotone et habituel. La cigarette le transforme, le façonne et nous donne l'illusion de voguer au gré du vent dans un nuage baladeur. Aussi, ce « message » de la cigarette doit-il être compris comme une invitation à la reconsidération de son être, de sa nature, contrairement à l'image spécieuse de la banalité qui lui est collée. Elle renvoie aussi à l'homme l'image à la fois énigmatique et cynique d'empoisonnement de la vie par la destruction des poumons sous l'effet de la nicotine.

Pour Francis Ponge, l'évocation de la cigarette ne saurait se réduire à un acte gratuit. Cet objet n'est plus évoqué pour lui-même mais au contraire pour ces effets dévastateurs et le plaisir qu'éprouvent certaines personnes à s'y complaire. Il va alors jusqu'à faire une description précise pour montrer sa neutralité dans cette poésie impersonnelle sans jamais conduire le discours à la provocation des amis du tabac.

Au-delà de « *la cigarette* » comme objet de la poésie de Ponge, c'est toute une satire que l'écrivain initie de manière implicite dans le texte. Le poète nous conduit à la réalité sociale sous ses traits de plus en plus préoccupants pour l'homme épris de bien-être et de confort quotidien. Cet homme dont l'atmosphère est malheureusement de plus en plus polluée par ses propres inventions.

En effet, lorsqu'on pénètre dans cet objet décrit par Francis Ponge, on en ressort avec une image dégradée de l'atmosphère naturelle. Cet objet par lequel on perçoit cette réalité de l'environnement atmosphérique traduit son emprise sur l'espace aérien.

Mais à la vérité, cette emprise de l'objet fabriqué par l'homme lui-même témoigne de l'usage abusif et incontrôlé sur l'environnement social. La cigarette nous transporte dans les pesanteurs de la société avec son cortège de pollution d'étouffement et de puanteur tellement l'atmosphère est « *brumeuse* ». C'est cette atmosphère qui voile ici ces pesanteurs.

---

[30] Idem., *Le parti pris des choses*, op. cit., p. 40

Aussi pour Francis Ponge, la cité des hommes est-elle une cité de malaise. Il y règne le mal de vivre par la faute de nos propres créations qui échappent à notre contrôle. Abondant dans ce sens, Francis Ponge prend le contre pied de Jules Laforgue[31]. Pour ce dernier qui a également consacré un poème à « *la cigarette* », ce même objet apparaît comme une réalité rêvée dans la mesure où elle façonne un monde de bonheur à la mesure de nos espérances. Cet univers onirique que le poète nomme savamment « *l'autre Sornette* » est une invite au partage de ces saveurs et une haine mordante pour ce bas monde que Jules Laforgue surnomme ironiquement « *ce monde plat* ».

Après nous avoir fait partager cette expérience de « *l'atmosphère brumeuse* » créée par la cigarette, Ponge cède aussi la parole à « *L'orange* » pour extraire un peu de son jus, symbole de la sève poétique qui alimente son inspiration.

« *L'orange* » en effet est bruissante de parole. Sous l'effet de sa pression, elle sécrète l'expression, laquelle expression entend nous informer d'une part sur la « *volonté* » inhérente à la nature de l'orange, et qui ne prendra forme que par « *l'expression.* ». Celle-ci équivaut en fait à une pression ouverte sur l'extérieur et orientée vers l'homme qui l'observe, pour ainsi parler de son « *éclatement* ». Lorsque l'orange éclate, « *l'expression* » devient alors « *l'expression* » ou tout simplement la parole. Ponge écrit à ce propos : « Il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression »[32].

D'autre part, l'objet nous convie à sa consommation. A ce niveau, le poète montre comment le liquide de l'orange excite et exige chez le consommateur un certain fonctionnement interne de la bouche qui se prépare à la recevoir. Couvert ainsi de plaisir et de satisfaction après réception totale et digestion du fluide, le phénomène buccal, comme par devoir de reconnaissance envers le fruit, s'emploie simultanément à émettre avec joie et bonheur la dénomination de l'objet dans toutes ses articulations. Francis Ponge écrit alors :

---

[31] Jules Laforgue (1860-1887), poète symboliste Français, théoricien du vers libre

[32] Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, op. cit., p. 41

> *Il faut mettre l'accent sur la coloration glorieuse du liquide qui en résulte et qui, mieux que le jus de citron*[33]*, oblige le larynx à s'ouvrir largement pour la prononciation du mot comme pour l'ingestion du liquide, sans aucune moue appréhensive de l'avant-bouche dont il ne fait pas se hérisser les papilles*[34]**.**

L'on pourrait ainsi prononcer le mot avec cette emphase : O-R-A-N-G-E ! Cette éventuelle émission singulière du mot donne donc à observer la nature physique du plaisir procuré par la diction poétique. Au plaisir de la bouche correspond alors un effet poétique propre et spécifique en rapport avec la nature de la sensation manifestée par la chose évoquée.

En clair, l'objet peut nous imposer une certaine façon de parler en fonction de sa nature. Il nous impose alors une parole qui est sa parole cachée dans le silence de son être profond. Il s'entend de ce fait que si « *L'orange* » nous a amené à parler d'elle et à l'exprimer de la sorte, c'est tout simplement parce qu'elle a une dose de parole en elle. C'est parce qu'elle est en réalité une parole, celle qui a certainement participé à sa forme arrondie au gré de sa nature.

2 – L'OBJET PERSONNIFIE

Si le poète confère et confie à la fois la parole aux objets, c'est, à n'en point douter, dans le souci de les personnifier et de les rendre semblables ou tout au moins plus proches de l'homme dont ils partagent en général l'intimité. Ainsi, la personnification de l'objet trouve son fondement dans l'œuvre de Francis Ponge. Pour son fonctionnement pratique dans *Le parti pris des choses,* il convient d'abord de se référer au champ lexical des attitudes et des sentiments humains.

En effet, de nombreux termes et expressions utilisés par l'auteur donnent vie aux êtres les plus inanimés. La mie de pain ainsi « *lâche* », l'orange est « *trop passive* ». Plus loin, Francis Ponge étendra la personnification à l'évocation de l'activité sensorielle de l'homme. Le poète ira en effet rechercher dans les profondeurs des choses et des êtres inanimés, tout ce qui éveille en nous les sens et les sensations humains. Une recherche certainement délicate à cause de l'observation minutieuse, trop

---

[33] C'est nous qui soulignons qu'à raison de son acidité, le citrons n'offre pas les mêmes prédispositions physiologiques sinon gustatives à l'homme comme c'est le cas pour l'orange avec son jus onctueux et savoureux.

[34] Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, op. cit., PP. 41-42

minutieuse peut-être, qu'impliquent l'approche de l'objet et la nécessité de ne pas dérouter le lecteur.

Mais finalement c'est dans « *L'huître* » que Francis Ponge viendra assouvir sa soif poétique. Ainsi associe-t-il le substantif « *huître* » à l'adjectif qualificatif « *rugueuse* » pour insinuer une allusion au toucher. Ce fruit de mer renvoie ensuite au goût parce qu'à l'intérieur l'on trouve « *à boire et à manger* ». Enfin, « l'huître » suggère l'odorat et la vue dans l'expression « *flue et reflue à l'odeur et à la vue* ». Toutes ces allusions confirment alors les propos de Francis Ponge qui écrit dans *Proêmes* : « Il y a toujours du rapport à l'homme… Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme »[35].

De tout ce qui précède, retenons que par des figures de prosopopée et de personnification, Francis Ponge entend comparer les choses insignifiantes à l'homme. S'il est vrai que les objets possèdent une dimension humaine, il est aussi vrai que Francis Ponge demeure leur porte-parole auprès de l'humanité. Le poète en effet n'est rien d'autre que le médiateur entre ces deux mondes.

Il faut par ailleurs noter que l'utilisation de ces images s'inscrit toujours chez Francis Ponge dans une perspective d'imitation. C'est en effet à travers cette démarche que les choses dans leur apparente insignifiance se dotent d'un peu plus de pouvoir à même de les sortir de leur silence.

De son isolement habituel, la poétique de Francis Ponge tend à rapprocher l'objet de la réalité sociale. Sur ce plan, l'artiste ne saurait faire œuvre d'originalité. Car bien d'artistes et d'écrivains le firent avant lui, à la même époque que lui, et sans aucun doute après lui, comme le témoignent bien des œuvres des dernières années du XXe siècle. Ce qui lui est cependant personnel, c'est non seulement son style particulier, son mode d'approche de l'objet et le projet de renouvellement des sources d'inspiration. Mais quelles sont ces sources nouvelles d'inspiration ?

III – REFUS DU LYRISME ET FUSION DES GENRES

A – REFUS DU LYRISME

Dans la poésie française, le lyrisme prend ses sources dans le mode d'expression des sentiments personnels. Les romantiques

---

[35] Francis Ponge, « Raison de vivre heureux » in *Proêmes*, Paris, éd. Gallimard, 1948, p. 167.

ont été sacrés les champions de ce modèle d'écriture. Mais il n'empêche que sous des formes variées, ce sentiment s'est toujours manifesté à chaque époque sous les traits divers, en particulier sous l'appellation de poésie amoureuse pendant la Renaissance, sous la plume des disciples de la Pléiade.

Le mérite de Ponge est ainsi d'avoir résolument tourné le dos à la tradition poétique pour effacer définitivement la barrière discriminatoire entre prose et poésie, mais plus encore de communiquer un souffle nouveau aux thèmes d'inspiration poétique en particulier et ceux de la littérature en général.

L'intérêt de cette écriture réside en outre dans le fait qu'elle rompt avec l'épanchement lyrique consistant à valoriser les sentiments personnels de l'homme et à mettre en exergue le « *Moi* ». Cela amène inévitablement Ponge à prendre le parti des choses. Cette attitude correspond au choix délibéré de l'objet par le poète ; une attitude de lucidité le convertit en observateur impartial.

Alors que le monde du lyrisme se présente surchargé de préjugés, de subjectivité et de présuppositions, l'univers poétique de Ponge nous replonge dans un monde de la virginité où le regard innocent se pose sur le monde. En captant l'objet par un regard neuf, Ponge compte inventer un mode d'expression le moins subjectif possible. Il jette alors les bases de ce que l'on qualifierait de poésie impersonnelle, une poésie qui tend à éloigner l'homme des préoccupations de l'artiste et à ôter à ce dernier son rôle central habituel.

b – LA FUSION DES GENRES LITTERAIRES

Alfred de Vigny dans son ouvrage *Journal d'un poète* soutient mordicus que « *La poésie est dans le vers et non ailleurs* »[36]. A cette affirmation s'oppose la réplique suivante d'Henri Meschonnic, pour qui « Le vers est un accident, un accident de longue durée dans la constitution du langage poétique. C'est à partir de Rimbaud que les poètes se sont rendus compte, précisément, que le vers n'était pas essentiel »[37]

Bien évidemment ce propos de Meschonnic nous permet de reconsidérer la définition traditionnelle du vers et partant celle de la poésie toute entière. Sans doute qu'en cela le recueil de Ponge est une heureuse illustration et sans doute d'audace plus poussée.

---

[36] Alfred de Vigny, ap. Alain Vaillant in *La poésie*, Paris, éd. Nathan, 1992, p. 23

[37] Henri Meschonnic, op. cit. p. 351

Car ailleurs dans *Une saison en enfer*[38] et dans une certaine mesure dans les *Illuminations*[39] ou dans *Du monde entier*[40], tout paraît différent. Le vers n'est jamais abandonné pour un si long moment. Bien au contraire, il marque les principales étapes de la trame du récit.

L'abandon du vers étant systématique chez Ponge, le poète voit dans cette pratique de la diversité des formes un facteur d'enrichissement de l'art. Il ne faudrait cependant pas réduire les textes de Ponge à un genre précis et exclusif. C'est en cela que le manteau de la prose dont sont revêtus ses textes avec leur forte substance poétique ne peut que traduire l'idée que Ponge se fait de la poésie nouvelle.

Il prône une poétique où se réalise une fusion harmonieuse entre les différents genres littéraires. Ainsi, s'il ne fait pas là œuvre d'avant-garde dans la mesure où plusieurs autres poètes s'y sont essayés avec des fortunes diverses à divers moments. La seule chose qu'il y a du mérite à souligner, c'est le fait d'avoir osé une pareille initiative heureuse qui le hisse sans nul doute au panthéon de cette nouvelle esthétique. Cet extrait du recueil *Le savon* ne fait que nous conforter dans ce sens :

> *Si je m'en frotte les mains, le savon écume, jubile…*
> *Plus il les rend complaisantes, souples*
> *liantes, ductiles, plus il bave, plus*
> *sa rage devient volumineuse et nacrée…*
> *Pierre magique !*
> *Plus il forme avec l'air et l'eau*
> *des grappes explosives de raisins*
> *parfumés..*
> ……
> *Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement*
> *tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à disparition*
> *complète, épuisement du sujet. Voilà l'objet même qui me convient…*[41]

Ce qui est surtout remarquable dans cet extrait, c'est la superposition des genres : la prose et la poésie, une pratique courante dans la versification moderne. Nous en voulons pour

---

[38] Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, éd. Gallimard, 1984

[39] Idem.

[40] Blaise Cendrars, *Du monde entier,* Paris, éd. Denoël, 1957

[41] Francis Ponge, *Le savon*, Paris, éd. Gallimard, 1967, pp. 25

preuve une partie des textes constitutifs des œuvres de Rimbaud et de Cendrars. En effet, dans cette somme poétique pourtant homogène, en plus de la substance métrique se superposent le vers et la phrase ou la poésie et la prose. On y découvre alors une poésie en prose faite d'alliance entre la forme poétique et la forme prosaïque. Nous assistons alors à la mise en œuvre de l'un des principes majeurs du fonctionnement de la poésie moderne en rupture avec la tradition.

Cette attitude, reconnaissons-le, s'inscrit dans un vaste mouvement philosophique prenant en compte les œuvres des écrivains de la génération, comme la dénonciation de l'absurde cruauté d'un monde bouleversé. « *Sans s'abîmer dans un désespoir stérile* », Francis Ponge attend au contraire travailler à l'élaboration d'une forme artistique nouvelle en passant par le monde des objets.

C'est ainsi que, contre toutes les conventions traditionnelles de la versification en vigueur, la poésie du XXe cherchera une voie nouvelle à son expression comme pour répondre en échos à ce postulat de Jiri Kolar pour qui « Tout poète engagé dans la poésie moderne est obligé à un moment donné, bon gré mal gré, de s'essayer à opérer une révolution visant à la transformation de l'art en cours jusqu'à son temps et à sa réédification nouvelle ». [42]

Et Francis Ponge fait partie de cette race d'écrivains qui voulurent asseoir leur création dans le principe d'une transformation fondamentale de la poésie. Son discours emprunt d'objectivité capte alors l'objet dans toute sa nudité et dans toute sa splendeur.

Conclusion

De tout ce qui précède, il convient de retenir que *Le parti pris des choses* de Francis Ponge est une œuvre où le poète célèbre avec une éloquence singulière la « chose ». C'est dans cette optique qu'il s'attache aux objets les plus inertes et parfois les plus négligés que sont : « *Le cageot* », « *La cigarette* », « *L'orange* », « *La bougie* », etc. Avec cette préférence de l'objet, non seulement le poète destitue l'être humain du rôle prépondérant dont ce dernier avait jusque-là joui, mais plus encore il réhabilite la chose ou l'objet, notre compagnon de tous

[42] Jiri Kolar, ap. Giovanni Lista in *Futurisme : Manifestes-Proclamations-Documents*, Lausanne (Suisse), éd. De l'Age d'Homme, 1973, p. 16

les jours, celui qui jamais n'est animé d'aucune prétention malsaine de nous laisser en si bon chemin avec des sentiments destructeurs.

Cette poétique de la chose donne alors à l'humanité l'occasion de prêter plus d'attention à tout son cadre de vie, mais de considérer également tout ce qui peuple l'univers comme un potentiel refuge pour l'homme, lorsque nos relations humaines et notre entreprise ont fini par nous trahir. Elle apparaît ainsi comme un regard avant de devenir une sensibilité.

Non seulement Francis Ponge donne sa poésie comme du donné à scruter l'intimité des choses, mais plus encore et surtout comme un éveil de conscience. Bref, il nous invite à voir pour mieux toucher et apprécier, pour mieux soupeser tout ce qui a couleur et forme, contours précis et densité. Un objet comble plus profondément qu'une idée. Ebloui par le monde des objets, Francis Ponge propose au poète, tel qu'il l'affirme dans « *Introduction au galet* »,

> *… un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mises à jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies.*[43]

A travers ce « voyage », il entend nous faire sentir combien les objets qui nous entourent sont riches. L'œuvre poétique de Francis Ponge est donc un hymne à la richesse du monde des objets ; lequel hymne nous permet de capter et de transposer dans le visible le secret des choses issu de leur ultime profondeur. Ce faisant, le poète ajoute à la connaissance du monde sensible la perception des choses sous des formes diverses telles qu'elles se présentent dans leur étendue variété. Contre cette vision idéaliste qui a failli perdre l'humanité au terme de deux guerres meurtrières, Ponge oppose une philosophie réaliste qui doit prendre en compte aussi bien le vivant que les autres règnes.

[43] Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, op. cit., 176

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

I – LE CORPUS ET QUELQUES RECUEILS DE PONGE

PONGE (Francis), *Le parti pris des choses,* Paris, éd. Gallimard, 1942

" " *Proêmes,* Paris, éd. Gallimard, 1948

" " *La rage de l'expression,* Paris, éd. Gallimard, 1952

" " *Le grand recueil,* Paris, éd. Gallimard, 1961

" " *Le savon,* Paris, éd. Gallimard, 1967

" " *Entretiens avec Philippe Sollers,* Paris, éd. Gallimard, 1970

II – QUELQUES ŒUVRES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE PONGE

DOUCEY (Bruno), *Francis Ponge*, Paris, éd. Hâtier, novembre 1992

SOLLERS (Philippe), *Francis Ponge*, Paris, éd. Seghers, coll. « poètes d'aujourd'hui »,1963

SPADA (Marcel), *Francis Ponge*, Paris, éd. Seghers, coll. « poètes d'aujourd'hui », 1979

THIBAUDEAU (Jean), *Francis Ponge*, Paris, éd. Gallimard, coll. « la bibliothèque idéale », 1967

III – BIBLIOGRAPHIE GENERALE

APOLLINAIRE (Guillaume), *Calligrammes*, Paris, éd. Gallimard, 1918

CENDRARS (Blaise), *Du monde entier*, Paris, éd. Denoël, 1957.

FOUCAULT (Michel), *Les mots et les choses textes,* Paris, éd. Gallimard, coll. « Tel », 1966

GIROULD (J-C) et PANIER (l), *Analyse sémiotique* Paris, éd. Larousse, 1966

GLEIZE (Jean-Marie) et RIFFATERRE (Michael), *Sémiotique de poésie*, Paris, éd. Du seuil, 1983.

GLEIZE (Jean-Marie) et VECK (Bernard), *Introduction à Francis Ponge*, Canada, éd. Librairie Larousse, 1979

GREIMAS (Algidars Julien), *Sémantique structurale,* Paris, éd. Larousse, 1961.

" " *Essai de sémiotique poétique, Paris, éd. Larousse,* 1972

LISTA (Giovanni), *Futurisme : Manifestes-Proclamations-Documents,* Lausanne, éd. De l'Age d'Homme, 1973

MESCHONNIC (Henri), *Critique du rythme,* Paris, éd. Verdier, 1982

PICON **(**Gaétan), *Panorama de la nouvelle littérature française,* Paris, éd. Gallimard, 1976**.**

RICHARD (Jean-Pierre), *XX^{è} siècle, Paris, éd. PUF, 1992Onze études sur la poésie Moderne,* Paris, éd. Du Seuil, 1964.

RIMBAUD (Rimbaud), *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, éd. Gallimard, 1984

SABATIER (Robert), La poésie du XX^{è} siècle III, Paris, éd. Albin Michel, 1988

SARTRE (Jean Paul), *La nausée*, Paris, éd. Gallimard, 1938.

SUHAMY (Henri), *La poétique*, Paris, éd. PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986.

VAILLANT (Alain), *La poésie*, Paris, éd. Nathan, 1992.

VALERY (Paul), *Œuvres*, Paris, éd. Gallimard, 1957.