

LE MATERIALISME POETIQUE

DE FRANCIS PONGE

ET

DE EUGENE GUILLEVIC

Par

Hanneke Josée Teunissen

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
September 2000

© Copyright by Hanneke Josée Teunissen



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-60690-2

Canada

DEDICACE

To my mother, instead of a white feather. To my father, may it bring you good cheer.

TABLE DES MATIERES

Page titre.....	i
Page signature.....	ii
Formulaire des droits d'auteur.....	iii
Dédicace.....	iv
Table des matières.....	v
Abstract.....	vii
Résumé.....	viii
Abréviations.....	ix
Remerciements.....	x
Introduction.....	1
Chapitre I ; Ponge, Guillevic & la chose.....	9
I. Définition philosophique du matérialisme.....	9
La parenté de la chose à la matière.....	12
III. Esquisse préliminaire d'une théorie matérialiste.....	13
IV. Quelle sorte de chose ?.....	16
V. Choix et rencontre de la chose.....	24
VI. La perception et les registres sensoriels.....	28
VII. Le regard.....	29
VIII. Le toucher.....	35
IX. L'ouïe.....	42
X. Rapport poète-chose.....	47
XI. Objectivité.....	48
XII. Subjectivité.....	55
-Personnification.....	55
-Anthropomorphisme.....	56
Chapitre II ; Ponge Guillevic & la langue.....	58
I. Langue et parole.....	59

II.	Ponge et le don de la parole.....	60
III.	Guillevic et le don de la parole.....	67
IV.	Mots.....	74
V.	Compte tenu des mots.....	75
	-Lien entre mot et chose.....	80
	-Le cratylisme.....	81
	-Motivation du signe.....	83
VI.	Guillevic laconique.....	87
VII.	Analyse de texte (Ponge).....	92
VIII.	Analyses de textes (Guillevic).....	99
IX.	Glissement vers la figuration.....	102
Chapitre III ; Ponge, Guillevic & le sacré.....		104
I.	Ponge, Guillevic et la figuration.....	106
II.	Ecriture et figure : commentaire métatechnique.....	108
	-Similitude.....	108
	-Métaphore.....	111
	-Métaphore de la chose.....	113
	-(Ponge) et la métaphore de l'expression.....	115
	-(Guillevic) et la métaphore de l'expression.....	118
III.	Poésie et devinette/questionnement.....	121
IV.	Poésie et sacré.....	126
	-Irréductibilité de la chose.....	126
	-Guillevic et le mystère de la chose.....	130
V.	Le sentiment de <i>tremendum</i> et <i>fascinans</i>	138
Conclusion.....		148
Bibliographie.....		152

ABSTRACT

Although superficially dissimilar, the poetic works of F. Ponge and E. Guillevic have prompted a number of comparisons arising from the particular preference both poets have for concrete “things”. This has thus led to the tagging, by some, of Ponge and Guillevic, as “materialist” poets. Dissent amongst critics, some of whom consider the categorisation to be artificial, provides us with material for an analysis of the presumed poetic materialism of Ponge and Guillevic.

In order to structure our discussion, we first propose an outline of the philosophical notions of *matter* and *materialism*, whereupon we examine the role of the thing in the two poetries. We find that both Ponge and Guillevic attempt to record the physical, as opposed to intellectual, experience with the thing, hoping in this way to preserve its integrity.

However, the poet, possessing only language as a means of expressing his encounter with the thing, struggles to eliminate a subjective viewpoint from his writing. Ponge and Guillevic differ in the realisation of this attempt, the former creating poems of a complexity that is to match the intricacy of the “real” thing, the latter penning verses of verbal scarcity so as not to enshroud the actual object.

To this end, also, the poets have vowed to bar any befuddling comparison, namely the analogy and the metaphor, from their poetry. Nonetheless, in practice, neither poet truly cleanses his works of the metaphor, and, indeed, uses it to express that part of matter which cannot be discovered by intellect. The use of metaphors is a sign of an affective, not purely objective, relation between the poet and thing and point to the numinous and sacred contained within matter. It is only through the affectivity of his language that the poet can evoke the unknown of matter.

RESUME

Tout dissemblables que peuvent apparaître les œuvres poétiques de F. Ponge et de E. Guillevic, certains critiques ont été amenés à dresser des comparaisons entre elles, en raison de la préférence affichée de ces poètes pour les choses concrètes. Ainsi, Ponge et Guillevic ont parfois été étiquetés comme des poètes « matérialistes ». Nous constatons des clivages significatifs chez les spécialistes de ces œuvres, quelques-uns trouvant cette catégorisation artificielle, ce qui nous oriente vers une analyse approfondie du soi-disant matérialisme poétique de Ponge et de Guillevic.

Afin de structurer notre discussion, nous procédons d'abord à la considération des notions philosophiques de « matière » et de « matérialisme », pour ensuite examiner le rôle de la chose. Nous constatons que Ponge et Guillevic tentent tous les deux de rendre compte de leur rencontre physique—plutôt qu'intellectuelle—avec la chose, espérant ainsi préserver son intégrité en tant que chose.

Toutefois, le poète, n'ayant à sa disposition que la langue comme moyen d'exprimer la rencontre avec cette chose, tâche, dans ses écrits, de supprimer toute subjectivité. Les résultats de cette tentative varient beaucoup d'un poète à l'autre. Ponge crée des poèmes dont la complexité cherche à mimer celle de la chose « réelle », Guillevic écrit des vers dont le dépouillement témoigne de son désir de ne pas obscurcir la véritable chose.

Dans cette ambition commune de transparence et de lucidité, les deux poètes ont voulu exclure toute comparaison troublante de leur poésie, notamment l'analogie et la métaphore. Néanmoins, ni l'un ni l'autre réussit, pratiquement, à bannir totalement la métaphore de ses œuvres et chacun, en fait, s'en sert effectivement pour exprimer ce qui, dans la matière, ne se laisse pas découvrir par l'intellect. L'utilisation de métaphores indique que la relation entre poète et chose est affective, non pas purement objective et la métaphore ouvre la voie à une disponibilité au sentiment du sacré. Ce n'est d'ailleurs qu'à travers un langage affectif que le poète est en mesure d'évoquer l'indicible spirituel de la matière.

ABREVIATIONS

<i>Art Poétique...</i>	AP
<i>Inclus...</i>	I
<i>Méthodes...</i>	M
<i>Paroi...</i>	P
<i>Le Parti pris des choses...</i>	PPC
<i>La Rage de l'expression...</i>	RE
<i>Sphère...</i>	S

REMERCIEMENTS

I would like to express my gratitude to Professor Christopher Elson, whose help and support were invaluable to the successful completion of this thesis.

I would also like to thank Professor R. Bonnel, whose enthusiasm was infective and who, in the words of Ponge, furnished the *pré-texte* for this thesis.

And the warmest thanks to my parents and friends, without whom, this thesis would not have been possible.

J'ai déjà dit que j'étais anormalement normal, ce en quoi je me vante peut-être...Ponge l'est aussi¹.

Introduction

L'orée du vingt et unième siècle est un moment privilégié pour faire un bilan provisoire mais déjà urgent de l'évolution de la poésie française au cours du siècle passé. Comme elle l'a fait pour les siècles précédents—nous pouvons parler de la Renaissance poétique du XVI^e siècle, du Classicisme du XVII^e siècle, du Romantisme du XIX^e, etc.—la critique littéraire cherche à établir des catégories qui lui permettraient de parler de la poésie du XX^e siècle d'une façon objective et générale. Mais c'est un travail taxinomique herculéen que la critique littéraire doit accomplir, car si une seule caractéristique devait résumer l'état de la poésie des derniers cent ans, ce serait l'incohérence des pratiques poétiques : « Des oppositions, des contradictions, qui, à l'œil nu paraissent plus importantes que ce qui pourrait rapprocher ces œuvres et donner lieu à quelque chose comme une définition un peu générale, un peu englobante du phénomène poésie, de l'opération verbale poésie »². Gleize propose l'idée que « son état de crise [...] est certainement sa seule définition possible aujourd'hui »³.

Définir la poésie selon les vieux paramètres s'avère impossible à une époque où même l'opposition classique poésie/prose s'est effacée⁴. La survivance même de la poésie telle que nous la connaissons est mise en doute car certains poètes

¹ Guillevic/Raymond Jean, *Choses parlées* (Paris: Champ Vallon) 41.

² Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité* (Paris: Seuil, 1983) 100.

³ Gleize 102.

⁴ Gleize 106.

déclarent aujourd'hui que « [l]a poésie n'a rien à voir avec la poésie » ou que « la poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas⁵ ». Ainsi, les poètes mettent en cause la nature de leurs œuvres, le genre « poésie » tout entier.

Toutefois, la critique ne désespère pas et s'obstine dans l'absence totale de critères formels; des œuvres critiques récentes, notamment celles de Gleize et de Jean-Claude Pinson⁶, témoignent de la possibilité d'identifier des tendances et des courants poétiques. Grâce à l'acharnement de tels critiques face à l'écheveau qu'est la poésie française moderne, il existe des catégories, quoique encore à l'état naissant, donnant quelque structure au champ de la poésie. Le but de ce mémoire est de mettre sous la loupe une branche de la discussion autour de cette poésie. Ainsi, nous espérons rassembler des réflexions critiques diverses qui pourraient aller à l'appui de ceux qui croient identifier un courant « matérialiste » dans la poésie française moderne.

L'épithète matérialiste s'applique communément à un trio de poètes dont le sujet poétique primaire est la chose matérielle, c'est-à-dire que cette poésie s'enracine dans une réalité concrète. Le groupe de matérialistes est composé de Francis Ponge, Eugène Guillevic et Jean Follain, mais Ponge et Guillevic sont sans conteste les plus connus et les plus lus. La littérature critique comprend des rapprochements surtout entre Ponge et Guillevic et entre Guillevic et Follain.

Or, les critiques qui se permettent de rapprocher Ponge et Guillevic signalent presque toujours le danger qu'il y a à se laisser séduire par la soi-disant obsession de la chose chez

⁵ Denis Roche, *La poésie est inadmissible* (Paris : Seuil, 1995).

⁶ Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine* (Seysssel Champ Vallon, 1995).

ces deux poètes. Parues dans les années quarante, à l'époque où les surréalistes poussaient à l'extrême la figuration et le déploiement de l'image dans la poésie et risquaient de perdre de vue la référence concrète des mots, les œuvres poétiques de Ponge et de Guillevic peuvent, nous avise-t-on, sembler similaires dans la mesure où elles sont réactionnaires : « la première image que certains critiques et lecteurs se sont donnés de Guillevic l'apparentait à ce courant délibérément anti-lyrique d'une poésie des choses au quotidien, hâtivement baptisé 'matérialiste' parce qu'il semblait opérer un retour vindicatif à l'ordre de la représentation »⁷. Mais nombreuses sont les raisons pour éloigner Ponge de Guillevic, et Guillevic de Ponge :

« There is a clear difference in approach between Guillevic's aphoristic discourse and Ponge's detailed descriptions. One might qualify Ponge's approach as 'expansive' compared with Guillevic's 'reductive' process »⁸. La brièveté des poèmes de Guillevic signale la première grande différence entre les poètes : Ponge décrit tous les aspects de la chose devant lui ; Guillevic a tendance à réduire la chose à un seul mot. Leurs approches semblent être diamétralement opposées.

« Autre trait marquant du 'réalisme' guillevicien. Il ne s'agit pas tant de faire accéder les choses à l'ordre du discours, de les 'transférer aux mots', selon la formule de F. Ponge, que d'une certaine manière, et à l'inverse, les retirer du circulus logomâchique, les laver du discours où nous les prenons. La poésie blanchit les choses en leur restituant leur propre »⁹. Les poètes semblent diverger sur la question du rôle de la langue, car Ponge cherche à

⁷ Bruno Gelas, « Le 'travail' de la concentration » in *Lire Guillevic*, Serge Gaubert, éd. (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1983) 87.

⁸ Stella Harvey, *Myth and the Sacred in the Poetry of Guillevic* (Amsterdam : Rodopi, 1997) 6.

remplacer la chose matérielle par la chose verbale, tandis que Guillevic veut, autant que possible, nettoyer notre conception de cette chose concrète en choisissant un vocabulaire simple. Ce commentaire favorise la reconnaissance du caractère « lexicaliste » de la poésie pongienne, tandis que le critique perçoit chez Guillevic le souci d'atteindre un plus grand « réalisme ».

« [...] on ne peut pas dire qu'il y a chez le premier [Guillevic] un véritable 'parti pris des choses', bien que le regard des deux poètes se tourne pareillement de leur côté, en se détournant, par rapport aux poésies qui les précédèrent, de la même façon [...] »¹⁰.

La comparaison entre Guillevic et Ponge semble ainsi provenir du contraste que leurs poésies font avec celle des surréalistes, mais le statut de la chose n'est pas comparable dans ces deux œuvres poétiques, malgré l'importance qu'elles donnent aux objets matériels.

« Guillevic n'est pas d'abord poète de l'objet »¹¹. Cette déclaration, jointe à celle qui précède, annonce une différence fondamentale dans la relation du poète à la chose, celle-ci n'étant pas principalement, chez Guillevic, objective. Les critiques suggèrent que la relation objective entre le poète et la chose dans la poésie pongienne contraste avec celle identifiée dans les vers guilleviciens.

Finalement il y a Guillevic lui-même qui constate qu'« on [le] rapproche à tort de

⁹ Gleize, « La figuration non figurative », *Poésie et figuration* (Paris : Seuil, 1983) 202.

¹⁰ Jean Tortel, *Guillevic* (Paris : Seghers, 1978) 33.

¹¹ Raymond Jean, *Pratique de la littérature* (Paris : Seuil, 1978) 183.

Ponge »¹².

Admettons d'abord qu'il y a des différences profondes entre Ponge et Guillevic, de la forme jusqu'à l'expression. Les poèmes souvent très brefs de Guillevic sont disposés en vers libres; Ponge écrit d'habitude en prose, et les textes sont plus longs que ceux du premier; Guillevic ne rompt pas expressément avec la poésie en tant que genre littéraire, tandis que Ponge dit ne pas être poète : « 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 [...] on me fera plaisir » (M 42), et ainsi de suite.

Malgré les différences, en dépit de la résistance de la critique à l'assimilation hâtive de Ponge et de Guillevic, la critique se sent obligée de juxtaposer les deux poètes pour faire ensuite une démonstration de leur dissemblance. Le seul fait de cette juxtaposition indique qu'il y a du mérite dans l'analyse des correspondances entre les œuvres de ces poètes matérialistes et nous croyons trouver là un domaine qui incite encore à l'exploration.

C'est dans l'intention de nuancer une catégorie (celle des « matérialistes »), par trop rudimentaire, et de faire ainsi contrepoids aux forces qui tendraient à éparpiller les diverses pratiques poétiques, nous avons entrepris d'examiner le *matérialisme* de Francis Ponge et d'Eugène Guillevic. Notre étude peut ainsi prétendre à une certaine originalité, car il

¹² Entretien avec Pascal Rannou, *Guillevic, du menhir au poème* (Morlaix : Skol Vreizh, 1991) 78.

n'existe, jusqu'à maintenant, en dépit de maintes œuvres critiques sur les deux poètes, aucune analyse comparative consacrée à Ponge et Guillevic. Outre les allusions du genre cité, la littérature critique ne nous offre aucun travail approfondi cherchant à cerner l'homogénéité (ni l'hétérogénéité) du groupe des matérialistes.

Puisque Ponge et Guillevic sont les poètes les plus importants de ce groupe, nous nous limitons à eux, laissant de côté Follain, afin de pouvoir traiter du sujet d'une manière plus détaillée, compte tenu de l'ampleur de toutes ces œuvres. Il a fallu là encore limiter notre corpus—les œuvres les plus représentatives et les œuvres se prêtant le mieux à l'assimilation—étant donné le cadre restreint d'un mémoire de maîtrise. Quant à Ponge, c'est sur *Le Parti pris des choses*, sa première œuvre importante et son œuvre la plus connue et aimée, et sur *La Rage de l'expression*, que nous nous concentrons. En ce qui concerne Guillevic, nous avons choisi *Sphère*, à cause de la partie qui est consacrée aux choses, et *Paroi* parce que ce recueil décrit la relation que le poète entretient avec la chose. « My creative method », texte qui couronne le travail théorique qui traverse l'œuvre pongienne, et de Guillevic, *Inclus* et *Art poétique* complètent la liste d'ouvrages poétiques considérés. *Inclus* et *Art poétique* constituent l'*ars poetica* de Guillevic, puisqu'il y traite de son travail créateur, et pour cette raison, ces textes sont analogues à « My creative method »¹³.

Notre étude abordera le matérialisme de Ponge et de Guillevic selon trois axes communs : Ponge, Guillevic et la chose; Ponge, Guillevic et la langue; et Ponge, Guillevic et

¹³ Bien que nous considérions *Art poétique* une œuvre analogue à « My creative method », la première n'est pas pareille à la dernière dans son traitement de la technique, l'œuvre de Guillevic étant plutôt une contemplation poétique de son travail d'écrivain, tandis que celle de Ponge ressemble souvent vraiment à un manuel décrivant étape par étape le moyen par

le sacré¹⁴. Le choix de la chose comme sujet du premier chapitre nous semble logique, puisque la chose—manifestation de la matière—serait l'idée fixe du matérialiste. Nous donnons une définition du matérialisme en tant que concept philosophique et, à la lumière de cette définition, examinons le rapport des poètes à la chose pour caractériser leur matérialisme particulier. La perception physique de la chose, le primat de la chose, l'objectivité et la subjectivité sont les thèmes qui éclaircissent ce rapport poète-chose.

Dans le deuxième chapitre nous montrons comment le rapport poète-chose est nécessairement « contaminé » par la langue. La langue est, en outre, sujette elle-même à une transformation en matière par les deux poètes, et nous parlons de la tentative chez Ponge et Guillevic de réconcilier, de relier le monde matériel des choses et le monde matériel des mots.

Le troisième et dernier chapitre sera une synthèse des chapitres précédents, car nous traitons de la conceptualisation de la chose par la langue, et de l'inévitable introduction des figures de la métaphore dans une poésie matérialiste qui se veut très littérale. Ensuite, nous soutenons que la figuration est le signe de l'impossibilité qu'éprouvent les matérialistes poétiques à renoncer définitivement au sentiment fondamental du sacré.

Ainsi, nous explorons le noyau essentiel des similarités entre les approches matérialistes de Ponge et de Guillevic, tout en faisant ressortir les contradictions inhérentes à tout matérialisme poétique, dans l'espoir d'aboutir à une délimitation plus nette de la place de chacun des poètes dans la catégorie matérialiste, elle-même enrichie et légitimée par

lequel il arrive à la production d'un poème.

¹⁴ Les répartitions, il faut le noter, sont quelque peu artificielles et souvent difficiles à

l'étude de ces grands cas exemplaires.

maintenir, tant elles se chevauchent.

CHAPITRE I

Ponge, Guillevic et la chose

Dans le but de donner une structure à la discussion du matérialisme tel qu'il se manifeste chez les poètes Francis Ponge et Eugène Guillevic, nous serons obligée de nous éloigner provisoirement du sujet de la littérature pour puiser dans la philosophie, discipline qui a formulé la définition de cette manière de concevoir le monde et qui est toujours en train de la retravailler. Nous serions, d'ailleurs, prête à dire, d'ores et déjà, que le matérialisme poétique de Ponge et de Guillevic n'est pas un matérialisme rigoureux au sens philosophique, mais qu'il n'est, au contraire, qu'un fil conducteur dans la prise de position poétique de ces poètes, et subit alors de nombreuses modifications et adaptations, exhibant parfois des contradictions et des lacunes—des « défaillances ». C'est justement dans ces « défaillances » que réside l'intérêt d'une analyse du terme « matérialisme » tel qu'il s'applique à deux poètes dont les œuvres singulières ne sauraient être plus différentes l'une de l'autre.

I. Définition philosophique du matérialisme¹.

La matière et les thèses qui la concernent et qui constituent une pensée matérialiste remontent aux origines de la philosophie elle-même, la philosophie ayant surgi

¹ Deux œuvres constituent ici les sources principales des informations sur le matérialisme philosophique, à savoir *Encyclopédie philosophique universelle. Tome II : Les notions philosophiques* (Paris : PUF) et Eduard Zeller, *Outlines of the History of Greek Philosophy*, Thirteenth Edition, Trad. L.R. Palmer (New York : Dover

lorsque l'homme sépara les notions de nature et de pensée ou d'esprit. Avec cette séparation, nous constatons l'éveil d'une théorie de la connaissance étroitement liée à la perception sensible : matière, perception et connaissance apparaissent alors fatalement dans les œuvres poétiques traitées dans notre étude. Synonyme de ladite divergence entre nature et esprit est la mise en opposition swa notions de matière et de pensée.

Jusqu'à l'époque d'Aristote, pourtant, il n'existait pas de terme pour désigner ce concept de matière qui s'opposait désormais à l'abstraction qu'était la pensée humaine. C'est Aristote qui, le premier, l'aurait dotée du nom *hulè*. Le matérialisme *stricto sensu* a, cependant, peu à voir avec la matière, car ce n'est qu'une théorie de l'esprit. Le terme peut, en outre, prêter à confusion parce que son acception populaire et courante possède une connotation péjorative qui voudrait que les adhérents d'une position matérialiste se caractérisent par des « préoccupations 'matérielles', c'est-à-dire sensibles ou basses »². Le matérialisme philosophique, au contraire, repose sur l'hypothèse du primat de la matière n'ayant ainsi pas de valeur. Pris dans ce sens, le matérialisme est la théorie selon laquelle rien n'existe véritablement en dehors de la matière, tout le reste en étant un dérivé ou un produit.

Les contradictions qui surviennent au sein de cette hypothèse demeurent jusqu'à maintenant difficiles à résoudre. Il est impossible, par exemple, pour les philosophes de nier l'existence de la pensée. Seulement, ils sont obligés d'affirmer,

Publications, 1980).

dans une optique matérialiste, qu'elle ne peut exister indépendamment de la matière. La fonte en une de la pensée et de la matière (ce qui se produit lorsque l'on considère la pensée comme étant un « produit » de la matière) aboutit toutefois à une antinomie, puisque la matière doit néanmoins être considérée comme étant absolument différente de la pensée. C'est surtout cette tentative de réconcilier l'existence de la matière et de la pensée qui hante le travail des philosophes dont les solutions, toutes très différentes les unes des autres, se présentent tantôt en guise d'un monisme matérialiste qui nie l'indépendance de la pensée, tantôt sous forme de dualisme ou de pluralisme, et toujours en opposition avec l'idéalisme et le spiritualisme (ainsi qu'avec tout phénomène religieux). Idéalistes ou « spiritualistes » affirment le primat de l'esprit, ce qui contredit nettement une thèse du primat de la matière.

Pour notre analyse, une définition du matérialisme qui « affirme que tout est matière ou produit de la matière (au vide près), et qu'en conséquence les phénomènes intellectuels, moraux et spirituels (ou supposés tels) n'ont de réalité que seconde et déterminée »³ nous fournit un squelette auquel accrocher la chair de notre argument, surtout parce que cette définition engendre son corollaire, à savoir que la matière n'est ni inconnaissable, ni réductible à la connaissance que nous en avons. La première proposition supposerait que la matière n'est absolument pas spirituelle, tandis que la deuxième suggérerait que la matière est l'esprit même. C'est dans la tension de cette opposition complémentaire que Ponge et Guillevic trouvent un

² *Encyclopédie* 1553.

terrain fécond pour fonder leur matérialisme poétique.

II. La parenté de la chose et de la matière.

Quelle est donc cette substance mystérieuse autour de laquelle tournent, sans jamais y toucher, les matérialistes, celle qui s'appelle la matière ? Une réponse détaillée à cette question nous mènerait trop loin dans des spéculations abstraites, voire des théories scientifiques évolutives. La matière en tant que « ce qui se touche »⁴ suffit sans doute pour décrire sa nature. Bien entendu, la matière traitée comme sujet philosophique se définit le plus souvent à travers des oppositions telles que matière/pensée, matière/vide, matière/forme, matière/vie, etc., chacune de ces oppositions portant en elle des faiblesses susceptibles de nourrir des discussions philosophiques. D'ailleurs, matière en tant que concept a beaucoup changé avec le progrès dans le domaine de la physique, de sorte que les raisonnements les plus modernes sur sa nature ne siéent pas à la production poétique de Ponge et de Guillevic qui demeurent, sans doute malgré eux, dans la lignée des spéculations métaphysiques anciennes et traditionnelles.

De fait, il n'est important de faire allusion à la matière que pour délimiter sa relation avec la chose, la préoccupation de nos poètes. La chose est faite de matière—de là sa tangibilité—mais la chose est de la matière sous une forme bien

³ *Encyclopédie* 1557.

particulière. On pourrait dire que la chose est un corps, et puisque celui-ci est constitué de matière, il est possible d'opérer des contrastes, ceux de la chose et le vide, la chose et la pensée, etc., tout comme on l'a fait pour la matière. Le simple fait d'être lui-même un corps, c'est-à-dire une entité définie avec des limites physiques, permet à l'homme de concevoir de la choséité de la chose, et en tant que concept, la chose-idée porte lui-même un nom. Une chose particulière se manifeste dans l'esprit humain comme un signe, représenté en français par un nom accompagné d'un article. Sans nous plonger dans une explication saussurienne de ce que c'est que le signe, il importe de noter que la chose a un équivalent linguistique, notamment le nom, et que l'association du nom et de la chose constitue le *matériau* de la poésie pongienne et guillevicienne.

III. Esquisse préliminaire d'une théorie matérialiste poétique.

A l'encontre des philosophes matérialistes qui méditent une théorie qui ne reste, effectivement, concrètement, si l'on veut, que l'objet d'habiles jeux, Ponge et Guillevic mettent en pratique des spéculations théoriques dans leur poésie. Au lieu de rester une abstraction, la chose (cette incarnation de la matière) figure dans leurs écrits, et les poètes doivent alors être soucieux d'accorder le côté théorique de leurs ouvrages avec la réalisation artistique/poétique de leur matérialisme spécifique. Ponge a bien développé ce côté théorique, mais chez Guillevic, la prise de position

⁴ *Encyclopédie* 1566.

reste souvent plus cachée, tissée dans l'étoffe poétique.

Quelques prémisses émergent clairement des productions poétiques en question, nous permettant de dire que, conformément au matérialisme philosophique, celui de Ponge et de Guillevic revêt, dans une certaine mesure, des aspects d'un matérialisme basé sur un principe anti-idéaliste, c'est-à-dire un matérialisme qui dénie la réalité de la pensée. Pour Guillevic, tout a son origine dans la matière, la y compris⁵ :

Parler de création, c'est également, me semble-t-il, se référer à une pensée que je récusé : l'idéalisme philosophique. Ce n'est pas l'esprit qui engendre la matière et les formes, c'est la matière qui engendre l'esprit et l'esprit qui, avec la matière, donne les formes.⁶

L'esprit est ainsi soumis à la matière, et la pensée équivaut alors à l'incertitude, la non-existence : « Tu n'existes pas. // De toute façon / Tu n'es personne. // Rien qu'une idée, / De la notion » (P 59). Les deux citations peuvent paraître incongrues si l'on comprend la deuxième comme un rejet catégorique de l'existence de la matière, puisque dans son entretien avec Albertini et Vircondelet, Guillevic note simplement la *dépendance* de la pensée sur la matière. En atténuant le « Tu n'existes pas » avec la qualification « De toute façon / Tu n'es personne », Guillevic semble

⁵ Ce qui ferait de lui l'adhérent d'une théorie matérialiste dualiste, non du monisme, car les dualistes acceptent la coexistence de la pensée et de la matière comme deux principes essentiellement irréductibles. Les monistes, en revanche, rejettent cette coexistence, ne considérant comme réel que la matière.
Guillevic, *Vivre en poésie : entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet* (Paris : Stock, 1980) 182.

vouloir rebrousser chemin au dernier moment pour mettre en relief le caractère abstrait et incorporel de l'intellect aussi bien que son statut accessoire par rapport à la matière. A travers ces citations, Guillevic laisse donc entendre que dans son univers poétique, la matière et la pensée coexistent, mais que celle-ci n'existe qu'en fonction de celle-là.

Pour Ponge aussi, il n'y a de certitude que dans ou à travers la matière. Seul « ce qui se touche » existe réellement ; seules les preuves empiriques de l'existence que peut fournir la matière rassurent le poète :

Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément [...]. Leur présence, leur évidence concrètes, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable, leur existence dont je suis beaucoup plus certain que de la mienne propre (M 12).

Dans la présence concrète des choses, la perception sensible, la perception rudimentaire et directe qui s'effectue par le moyen des mains, des yeux, des oreilles, etc., transmet des informations auxquelles le poète peut se fier, justement parce que la perception sensible est rudimentaire et directe. Egalement, une méfiance du monde des idées s'articule par la préférence d'une rencontre sensible avec la réalité. Cette préférence rappelle la vieille opposition matière/pensée et bien des passages chez Ponge font écho à la position anti-idéaliste émise dans les extraits de l'œuvre guillevicienne ci-dessus. Dans l'absence de preuves empiriques récoltées par la perception sensible, la prétention à une connaissance par le raisonnement n'évoque chez lui qu'un mépris voire un dégoût :

Sans doute ne suis-je pas très intelligent : en tout cas les idées ne sont pas mon fort. J'ai toujours été déçu par elles. Les opinions les mieux fondées, les systèmes philosophiques les plus harmonieux (les mieux constitués) m'ont toujours paru absolument fragiles, causé un certain écoëurement, vague à l'âme, un sentiment pénible d'inconsistance. Je ne me sens pas le moins du monde assuré des propositions qu'il m'arrive d'émettre au cours d'une discussion (M 9).

Que le concret, la matière, soit la seule réalité admissible pour les deux poètes, *Le Parti pris des choses*, recueil de Ponge, ainsi que la section intitulée « Choses » dans *Sphère*, œuvre guillevicienne, en témoignent avec des titres indicatifs d'une sympathie envers le monde des choses. Un survol des titres des poèmes nous livre des exemples éloquents : « L'orange », « L'huître », « Les mûres », « Le cageot », « La bougie », « La cigarette », ou encore chez Guillevic, « Un bol », « Un clou », « Un marteau », « Un bahut », « Ciment », « Prunier ». Des listes remarquablement interchangeables, car les titres consistent tous d'un nom, la plupart d'entre eux portant aussi un article et ils renvoient tous à une réalité concrète et palpable, une chose. La chose rattachée au mot (nom) est dans chaque cas une unité matérielle identifiable et hypothétiquement tangible (perceptible).

IV. Quelle sorte de chose?

Ces quelques titres nous conduisent à la question des genres, espèces ou types de choses favorisées par Ponge et Guillevic dans leur poésie, si, en fait, il est possible d'identifier un certain « type » de chose. A la lecture des titres cités, deux faits sautent aux yeux qui ont à voir avec la précision de la chose telle qu'elle apparaît

chez Ponge aussi bien que Guillevic et ensuite avec une meilleure délimitation de la chose chez chacun des deux poètes. De prime abord, les choses auxquelles sont voués les poèmes, sont des plus ordinaires. Un objet de cuisine comme le bol est aussi familier au lecteur que la cigarette fumant dans le cendrier ou les mûres et le prunier poussant au jardin. La quotidienneté des sujets poétiques est donc à remarquer. Aussi devons-nous noter que la chose pongienne et guillevicienne comprend autant d'êtres vivants que d'entités inanimées. Dans le monde animal, par exemple, Ponge aperçoit le cheval, la chèvre aussi bien que la guêpe et l'oiseau. De sa part, Guillevic se sent attiré surtout par les oiseaux, mais il contemple également un chien, une fourmi, des chevreaux, etc.

Deuxième trait saillant qui ne se laisse pas oublier est l'article auquel le nom est accouplé. Ponge précède le nom d'un article défini « le », « la » ou « les » tandis que Guillevic favorise l'article indéfini « un » ou « une »⁷. L'utilisation d'un article défini au lieu d'un article indéfini et vice versa ne se fait pas par hasard, mais signale, en revanche, la différence du rôle que le poète accorde à la chose contemplée.

Sur la question de la quotidienneté des objets, Ponge annonce décidément sa prédilection pour des choses que nous ne pouvons mieux qualifier que de l'expression bonnèfidienne, « les choses du simple », tout en réservant une charge métaphysique spécifique à cette formule chez l'auteur de *L'Improbable*. Des

⁷ Guillevic paraît moins rigoureux dans l'utilisation de l'article indéfini que son confrère l'est quant à l'article défini. *Sphère* contient des poèmes intitulés « La bouteille », « La Légende », « Le Soleil ».

« choses les plus quelconques » (M 39), des choses trouvées dans la rue, dans la maison, dans la nature, comme « cette coquille d’huître ou cette tiare bâtarde » (PPC 83) : non seulement elles éveillent l’intérêt du poète, mais elles « l’impression[nent] comme un énorme monument » (PPC 82). De par sa petitesse, souvent, et son insignifiance, le poète trouve une raison pour tirer une chose de l’oubli et pour l’agrandir. On pourrait alors dire, en fait, que Ponge a la vue microscopique, se concentrant sur des choses qui habitent un univers caché dans le nôtre. En raison de la prétendue simplicité des choses qui ne font habituellement que partie du décor, le privilège qui leur est accordé se traduit en une simplicité textuelle : « Simplicité qui est celle même des thèmes abordés, choses ou êtres vivants de peu d’importance, exhumés des profondeurs de leur mutisme »⁸. Cette simplicité s’avère cependant trompeuse, car Ponge s’efforce, en revanche, de mettre au jour la complexité de ce qui semble si négligeable.

De nombreux critiques confirment qu’à l’instar de Ponge, Guillevic prête son attention exclusivement aux choses les plus simples : « Un des aspects les plus significatifs de l’œuvre poétique de Guillevic est certainement constitué par la présence fréquente, moins du décor naturel et des paysages—car il n’y a guère, dans cette œuvre, de descriptions systématiques—que de l’environnement familier des êtres et des objets quotidiens »⁹. Remarquables aussi par leur apparente banalité, les choses du monde guillevicien font partie de l’environnement naturel ou domestique.

⁸ Philippe Herjean, « Crépuscules des choses », *Europe* 70.755 (mars 1992) : 50.

De plus, Guillevic a tendance à favoriser des éléments de la nature bretonne, son pays natal, comme des objets de contemplation. L'étang, la mer, les menhirs figurent alors assidûment dans sa poésie. Bien que Guillevic assigne ainsi une localité à sa poésie¹⁰, ce qui n'est pas l'habitude chez Ponge, nulle part ailleurs la correspondance entre les deux poètes n'est aussi évidente que dans la présence d'objets insignifiants, objets qui n'avaient jusqu'alors jamais eu le droit de figurer dans la poésie.

A peu d'exceptions près, les choses de la poésie de Ponge sont donc ce que nous comprenons par notre définition de *chose*—une unité physique, matérielle, qui se laisse découvrir par le moyen du toucher—par l'un des cinq sens—et qui existe dans les bornes de sa forme. Or, les substantifs principaux des titres des poèmes tels que « Les Plaisirs de la porte », « Le Cycle des saisons » ou encore « Les Arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard » ne renvoient pas simplement à des choses faites de matière, mais à des abstractions intangibles, des expériences et concepts sans délimitations physiquement connaissables. Assez rares chez Ponge, et n'apparaissant que dans ses premiers recueils, et choses concrètes sont partout présentes dans ces poèmes, choses qui font l'objet de sa contemplation.

Quoiqu'il se veuille un poète terre-à-terre, il y a chez Guillevic une tendance plus prononcée à errer dans le domaine de l'abstrait. En guise d'exemple, les titres

⁹ Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée* (Seyssel : Champ Vallon, 1984) 38.

¹⁰ Guillevic ne se veut pas porte-parole de la Bretagne pourtant. Il tente plutôt d'écrire une poésie à la portée plus universelle, en disant : « Je crois que je suis simplement et exclusivement un poète. Et je ne dirais même pas que je suis un poète breton. Je suis un Breton, poète ». Pascal Rannou, *Guillevic, du menhir au poème*

suyvants de son recueil *Sphère* : « Durée », « Maudire », « Tenir » et « Ouverture », entre autres, qui correspondent tous à une notion abstraite, et qui n'« existent » qu'en raison de leur délimitation linguistique.

Ainsi, la chose pongienne et surtout guillevicienne n'est pas forcément chose matérielle. Une définition plus large de la chose convient alors mieux à la chose telle qu'elle apparaît chez Ponge et Guillevic : « In the wider meaning of the term, the 'thing' is every affair or transaction, something that is in this or that condition, the things that happen in the world—occurrences, events »¹¹. En acceptant cette définition, c'est possible de dire que la chose est simplement ce qui n'est pas rien : la chose est donc quelque chose. Le poète, qui identifie ces « quelques choses », aide donc à créer des choses¹², mais les matérialistes Ponge et Guillevic vont souvent plus loin, en donnant à une chose intangible une substance, tout comme si elle était faite de matière. Ainsi Guillevic donne-t-il naissance à une durée corporelle : « Je veux / Faire de la durée // Mon épouse / Mon amante » (AP 78). Dans la langue il y a donc réciprocité, le mot ayant autant le pouvoir de désigner une chose « existante » que de créer une chose immatérielle.

Si la partie nominale du titre évoque chez le lecteur l'entité concrète visée par le poète, l'article qui précède le nom le nuance, nommant le rapport du poète à la

(Morlaix : Skol Vreizh, 1991) 61.

¹¹ Martin Heidegger, *What is a Thing?* Trans. W.B. Barton, Jr. et Vera Deutsch (Chicago : Henry Regnery Company) 5.

¹² Voilà que nous contredisons la position anti-idéaliste de Guillevic. La licence poétique lui donne cependant le droit de rompre à tout moment avec la théorie

chose en question. Chez Ponge, l'article marque le degré d'universalité de la chose ciblée, et par universalité nous entendons la possibilité d'une application générale des observations poétiques à tous les membres de l'espèce : le poète parle-t-il d'une chose en tant que représentante de son genre ou bien la chose est-elle une chose spécifique encadrée par un espace-temps qu'elle ne partage avec aucune autre chose du même type ? La différence dans le choix des articles privilégiés chez Ponge et Guillevic est indicative d'une divergence sur le plan de l'universalité de leur vision poétique. En ce qui concerne Ponge, le rôle de la chose décrite est ambigu, celle-ci prenant à la fois l'allure d'un archétype et retenant son caractère d'individu. C'est clair et net, en revanche, dans la poésie de Guillevic, que le poète s'entretient avec la chose d'une manière infiniment personnelle, chaque chose étant pour lui un individu.

Dans la poésie de Ponge, l'article défini du titre de tant de poèmes, souvent répété dans la première phrase du corps du texte, est signe de la fonction représentative de la chose décrite, et, à plus forte raison, la fréquence des choses au singulier est signe de leur caractère paradigmatique :

Nous voyons cela dans le choix de Ponge de décrire l'objet, non dans son individualité d'objet particulier, mais dans son aspect générique. [...] Les titres des poèmes sont presque toujours au singulier et nous montrent que l'objet est considéré comme représentant de son espèce¹³.

C'est-à-dire donc que le poème « L'Eau » parle non seulement d'une seule rencontre

philosophique qu'il prône.

¹³ Josiane Rieu, « La subjectivité dans *le Parti pris des choses* » in *Francis Ponge* sous la direction de J-M. Gleize (Paris : L'Herne, 1986) 121.

spécifique que le poète a eue avec l'élément aqueux, mais aussi de son expérience générale de cet élément. Ainsi Ponge truffe-t-il le texte d'adjectifs et d'adverbes indiquant des états généraux et communs de l'eau : « *toujours* plus bas que moi se trouve l'eau. C'est *toujours* les yeux baissés que je la regarde » (PPC 68, nous soulignons). Tous les textes ont tendance à généraliser, en effet, l'expérience que le poète a de la chose : « *Chaque* morceau de viande est une sorte d'usine » (PPC 71, nous soulignons) ; « A *tous* les coins de rues qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc » (PPC 43, nous soulignons) ; « La nuit *parfois* ravive une plante singulière » (PPC 44, nous soulignons). Puisque Ponge veut produire une définition—une formule qui tiendrait compte de tous les composants du genre—il faut tenir la chose décrite pour la synthèse de toutes les expériences que le poète a eues avec plusieurs choses du même genre.

En même temps que Ponge transforme les choses en archétype, ses « descriptions-définitions¹⁴ » (M18) récelent d'une abondance de détails qui rendent celles-ci inapplicables au genre entier. La description minutieuse de la chose rompt avec la généralité affichée au début du texte, car le poète, en précisant la situation de l'eau (revenons au même exemple), « sur le sol », « plus bas que moi » et le temps, « sans cesse », « à chaque instant » (PPC 68), précise le cadre spatio-temporel. Absolument indépendant de la chose, le cadre spatio-temporel ordonne l'univers et

¹⁴ Le fait d'appeler ses poèmes des « descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire » fait preuve de ce désir, d'une part, d'écrire un texte dont l'application est générale (définition) et particulière (objet-d'art), d'autre part.

détermine la singularité des choses contenues dans cet univers¹⁵. Il n'est pas possible que plus d'un objet occupe un certain lieu en même temps qu'un autre, et en décrivant un lieu et un temps, Ponge exclut nécessairement tous les corps aqueux en dehors du cadre spécifié, pour ne parler que d'une entité bien particulière. L'équivoque du rôle de la chose fait partie de toute description-définition de Ponge, et cette ambiguïté est renforcée par l'attention que le poète prête aux caractéristiques propres à la chose : « blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée », « contournant, transperçant, érodant, filtrant » (PPC 68). Ces qualifications sont certes incompatibles avec tout corps d'eau chaude et trouble, ce qui est un état d'eau possible. Nous devons pourtant conclure que Ponge vise plutôt à produire des textes dont la portée est globale, à savoir ils décrivent un état d'être, autrement dit, l'écrivain tâche de formuler la somme de ses rencontres avec la chose.

Guillevic, qui a tendance à se servir de l'article indéfini (et de l'adjectif démonstratif) évoque plutôt une chose particulière qui lui est familière : un bol, cette pierre, un bahut, ce soleil, etc. et ces choses se trouvent « Face à face » (S 57), « [...] près de toi » (AP 136), « [...] dans le ciel /.../ Au-dessus de l'horizon » (AP 137), « Autour de nous /.../ Maintenant » (S 57). A la différence de la poésie de Ponge, celle de Guillevic est dénuée de termes généraux. Pas de « toujours », ni de « tous » ni de « partout » mais des instants et des endroits précis : il ne faut pas croire pourtant que Guillevic dépeint un arrière-fond détaillé pour y déposer ses « choses »,

¹⁵ Heidegger, *Thing* 16, 27.

mais l'encadrement par un espace-temps se fait plus subtilement par une allusion— par-ci, par-là—à l'emplacement de la chose et au moment de la rencontre avec elle. Etant avare des adjectifs, ce n'est pas par des descriptions détaillées des caractéristiques propres à la chose que Guillevic la rend unique. C'est plutôt par le pronom personnel « tu » qu'il situe la chose aux alentours de lui-même, et dans la proximité du poète, la chose se trouve dans un espace-temps particulier et exclusif. Une des différences fondamentales entre Ponge et Guillevic se manifeste dans les connotations qu'entraîne le choix des articles.

V. Choix et rencontre de la chose.

Le moment le plus difficile à cerner dans la poésie de Ponge et de Guillevic, c'est aussi le moment le plus important, celui de la première rencontre avec l'objet qui va figurer dans un texte. C'est au moment de la première rencontre que l'expérience avec la chose est pure, fraîche, et que le poète ressent toute la force sensationnelle de l'être matériel. Le moment où cette rencontre a lieu est difficile à délimiter, d'abord parce que le rôle de catalyseur du poème est partagé entre le mot et la chose, surtout chez Ponge. Parfois c'est le mot qui fonctionne en tant que point de départ, d'autres fois, c'est la chose qui vient en premier, mais ce n'est jamais clair lequel des deux influence le plus la génération du texte. Autrement, ce moment éphémère est difficile à identifier tout simplement parce que le contact non médiatisé et prélinguistique ne dure que très peu de temps. Ce premier instant est crucial dans la création poétique

de Ponge et de Guillevic, car ce n'est qu'à ce moment qu'il est possible de percevoir la chose telle quelle, dans toute son innocence et pureté, et avec toute la surprise qu'elle suscite : « A l'origine de tout écrit de F. Ponge, il y a une rencontre toujours singulière, dont le pathos engage tout son pouvoir-être et la met en demeure de savoir-être avec d'autant plus d'urgence, en cet instant, qu'il est plus désarmé »¹⁶. La rencontre est une surprise pour Ponge.

La chose se présente au poète en premier lieu comme un être dont la caractéristique essentielle est son état d'être : « L'étant se refuse à nous jusqu'à ce point de simplicité et, en apparence, de modicité que nous ne rencontrons nulle part mieux que quand, d'un étant, nous ne pouvons plus que dire : il est »¹⁷. L'existence de la chose refoule d'une part un refus, c'est-à-dire qu'elle se montre tout autre à l'égard de son observateur—elle est opaque et épaisse—et partant absolument inconnaissable. Son altérité par rapport au poète mise entre parenthèses, l'existence de l'être-chose est d'ailleurs une opposition à tous les autres êtres qui soient¹⁸. La rencontre initiale avec la chose équivaut donc à une prise de conscience du défi qu'elle lance au poète, et elle l'oblige alors à prendre acte de ce fait : « La pluie [est]¹⁹ dans la cour » (PPC 35), « L'huître [...] est d'une apparence plus rugueuse »

¹⁶ Henry Maldiney, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge* (Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1974) 85.

¹⁷ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier (Paris : Gallimard, 1962) 58.

¹⁸ Cf. Paul Claudel, « Traité de la connaissance », *Oeuvre complète* (Paris : Gallimard, Editions de la Pléiade, 1967) 157.

¹⁹ Le *est* est sous-entendu.

(PPC 48), « La surface du pain est merveilleuse » (PPC 51), « Le mollusque est un être » (PPC 55), « La mer [...] est une chose simple » (PPC 64). Dans la plupart des poèmes, Ponge note cet état d'être en employant le verbe « être », parfois suivi d'une proposition relative. C'est dans « Le mollusque » que nous apercevons le plus nettement ce refus absolu de décel, car Ponge ne trouve mieux pour le décrire que le verbe *être*, ce qui équivaut effectivement à la réitération de l'existence de la chose. N'est-il pas possible de dire, après tout, que cet état existentiel est compris dans le nom de la chose. Ainsi, la nomination, acte qui déclenche la rédaction poétique, est déjà une prise de conscience de l'existence d'un objet.

La chose se fait remarquer par Ponge tout simplement en étant, passivement, de sorte qu'elle entre dans son champ visuel. La décision du poète de prendre conscience de cette chose est à la fois un choix et la réponse à un appel muet, qui doit toutefois, pour être entendu, lui paraître sans la moindre urgence, la moindre gravité : « Je n'ai jamais, écrivant les textes dont quelques-uns forment *Le Parti Pris des Choses*, je n'ai jamais fait que m'amuser, lorsque l'envie m'en prit, à écrire seulement ce qui se peut écrire sans cassement de tête, à propos des choses les plus quelconques, choisies parfaitement au hasard » (M 39). Pour que la chose ait le mérite de figurer dans un de ses poèmes, l'important est qu'il « [s']en rend[e] compte » (M 26). Le rôle de la chose elle-même est passif ; le poète ne porte pas plus d'intérêt à l'acte de la choisir qu'il ne porterait à un jeu.

Une fois qu'il a perçu l'objet, le poète commence à surveiller cette chose. II

s'agit alors de mettre à part une chose qui est habituellement masquée par son milieu : « Le premier [mécanisme personnel] consiste à placer l'objet choisi (dire comment dûment choisi) au centre du monde ; c'est-à-dire au centre de mes 'préoccupations; à ouvrir une certaine trappe dans mon esprit, à y penser naïvement et avec ferveur (amour) » (M 34). La chose, qui faisait partie du décor auparavant, grandit devant le poète de telle sorte que, aussi dérisoire soit-elle, elle occupe une place immense dans son univers, effaçant en même temps le sujet écrivain. Vient ensuite la nomination de la chose qui constitue le début du processus de différenciation.

Chez Guillevic la chose déclenche le plus souvent l'inspiration poétique : « The point of departure is thus always the world, the immediate, the tangible [...] »²⁰. Nous aimerions pourtant contester la nature catégorique de cette déclaration, car certains poèmes de Guillevic montrent un début fondé plutôt dans la langue : « Rémige. // Rien que ce mot / Et ce qu'il te rappelle // Devraient suffire / À donner un poème » (AP 60). Lorsque la chose est le point de départ du poème, poète et chose se retrouvent fortuitement dans une liberté de jeu quasi totale, très proche de celle prônée par Ponge. Guillevic semble tomber sur un objet par hasard—souvent c'est un objet du foyer dont la familiarité a engendré l'affection. L'objet ne fait rien en dehors de l'acte d'être; rien de plus n'est nécessaire pour attirer l'attention : « L'arbre, ici, maintenant, debout » (S 62), « C'était, / Sur le sommet des arbres » (S

²⁰Michael Bishop, « The Imperfection of Apotheosis », *Neophilologus* LXV (1981) :

79), « Peupliers alignés / Sur les bords de la route » (AP 61), « Feuille / Entre les feuilles » (T 49), « Je parle du laurier / De son plein être » (T 56). « Elle était là, et c'est tout. Présence vue et non pas morale proposée... »²¹. Le poète se heurte, de prime abord, à la face impénétrable, à l'altérité absolue de cet être qu'est la chose, et ne sait mieux signifier cette altérité radicale que par l'évocation de son nom. Cependant, le refus de dévoilement propre à la chose est en même temps une provocation et un appel auxquels le poète ne saurait résister.

VI. La perception et les registres sensoriels.

La chose qui existe avant le poème est donc ce que Ponge appelle le *prétexte* : « tout cela [il s'agit de la matérialité de la chose] est ma seule raison d'être, à proprement parler mon *prétexte* » (M 12), la mise en italiques soulignant l'équivoque du terme *prétexte* qui se comprend dans le sens de « ce qui précède le texte » aussi bien que « ce qui permet de faire ». Alors qu'il n'y a pas de synonyme—du moins, un équivalent n'est pas explicitement formulé—dans le vocabulaire de Guillevic, pour lui aussi il semble y avoir un moment pré-poétique pendant lequel la chose se refuse à toute connaissance. Ce moment s'insère entre la non-existence et la nomination. Ce moment est celui du contact brut et physique, un contact que nous appelons « la perception »²².

532.

²¹ Jean Tortel, *Guillevic* (Paris : Seghers, 1978) 36.

²² Maldiney distingue entre *percevoir* et *sentir* : « [...] la différence [...] est celle du

Avant la perception par le poète, la chose existe donc inaperçue et indifférenciée dans son milieu. Cette perception non médiatisée qui la tirera de l'indétermination du non-dit est celle dans laquelle le corps du poète est le seul récepteur. Tout à fait conforme à la doctrine du matérialisme, le contact physique exploite la tangibilité, la matérialité de la chose. La réception passive des stimuli de l'environnement est antérieure à toute inférence conceptuelle et serait fidèle à un rejet de la pensée comme réalité indépendante capable d'élucider l'état de la matière.

Ainsi, « [...] le poète place souvent à l'origine de son écriture une expérience purement sensible et affective »²³ affirme Michel Collot. Il laisse agir sur ses yeux, ses mains, ses oreilles les qualités de la chose qui la définissent en tant qu'être. Les deux poètes regardent, touchent et écoutent les choses pour les délivrer de l'obscurité du hors-logos.

VII. Le regard.

Si l'on considère la poésie du XXe siècle comme une « poésie du regard »²⁴ la poésie de Ponge viendrait confirmer à bien des égards ce constat. Souvent, la chose entre dans l'esprit du poète d'abord à la faveur de la vue; de fait, chez Ponge c'est le regard

sentir au percevoir qui seul a un *objet*. Le premier est immédiat, le second est médiatisé par la nomination » (Maldiney, 51). Nous préférons *perception* pour désigner le contact sensible et physique simplement parce que dans notre discussion de l'ouïe et du regard, *sentir* convient mal comme verbe.

²³ Michel Collot, *Ponge, entre mots et choses* (Seysssel : Champ Vallon, 1991) 121.

²⁴ Collot, « Le regard-de-telle-sortre-qu'on-le parle ». *Europe* 70.755 (mars 1992) : 33.

qui a la priorité sur tous les sens. L'œil du poète tombe sur une flaque d'eau, « C'est toujours les yeux baissés que je la regarde », (PPC 68) ou une chose quelconque. La rencontre visuelle, sensible, a ouvert la voie à des observations supplémentaires. De même, la pluie tombe dans la cour « [...] où je la regarde [...] », et, en prenant l'allure d'un homme scientifique, « A y regarder de plus près [...] » (PPC 101), Ponge semble se pencher sur l'herbe pour étudier la végétation dans le même poème.

Voir l'objet, l'observer de près met l'objet au centre du monde, et le regard microscopique de Ponge fait croître la chose jusqu'à ce qu'elle semble occuper tout le champ visuel. Dans « Notes pour un coquillage », Ponge décrit minutieusement l'agrandissement du coquillage qui n'est qu'une « petite chose » insignifiante. Il isole ensuite le coquillage : « je peux la [la petite chose] démesurer en la replaçant où je la trouve, posée sur l'étendue du sable ». C'est d'abord les grains de sable qui vont servir de mesure pour le coquillage, qui grandissent : « [c]ar alors je prendrai une poignée de sable et j'observerai le peu qui me reste dans la main après que par les interstices de mes doigts presque toute la poignée aura filé, j'observerai quelques grains, puis chaque grain, et aucun de ces grains de sable à ce moment ne m'apparaîtra plus une petite chose [...] » (PPC 83). En comparant le coquillage avec les grains de sable, le premier semble relativement plus grand, gigantesque, en fait : « [...] bientôt le coquillage formel, cette coquille d'huître ou cette tiare bâtarde, ou ce 'couteau', m'impressionnera comme un énorme monument, en même temps colossal, et précieux, quelque chose comme le temple d'Angkor, Saint-Maclou, ou les

Pyramides [...] » (PPC 83). Vient ensuite l'amour, l'appréciation dont parle Ponge dans « My Creative method » et qui dans le cas du coquillage se traduit par l'attribution d'une « signification beaucoup plus étrange que ces trop incontestables produits d'hommes » (PPC 83). Visuellement, le coquillage est devenu proportionnellement grand, surtout en relation avec les grains de sable qui l'entourent. L'altération visuelle provoque chez Ponge une prise de conscience de la grandeur relative (spirituelle), mais c'est le seul regard qui a permis au poète de se mettre en relation avec la chose.

Ponge prend, d'ailleurs, du plaisir à l'observation visuelle des choses, et s'amuse au « [...]spectacle d'une famille rogue à ses âges divers [...] » (PPC 41) que lui offre la vue d'un buisson portant des mûres, ou bien celui qui se déroule devant lui au Restaurant Lemeunier, un spectacle impressionnant d'après la comparaison que Ponge fait entre lui et « une grande composition digne du Veronèse » (PPC 78). La chose se prête alors à une exploration visuelle. « La surface du pain—celui-ci semblant avoir grandi démesurément—comme le coquillage, « [...] est merveilleuse d'abord à cause de cette impression quasi panoramique qu'elle donne [...] » (PPC 51). Plus le poète scrute, plus il trouve d'agrément sur le plan spirituel, et plus il trouve à observer.

Nous avons déjà eu une démonstration de la façon dont Ponge réussit à démesurer un petit coquillage, le fait grandir jusqu'à ce qu'il ait une taille énorme pour qu'il puisse le contempler d'une manière quasiment révérencielle. La

description de ce processus indique l'importance du sens visuel pour le poète : c'est d'abord en fixant l'œil sur les petits grains de sable, en les observant de près, que celui-ci se rend compte de la transformation de l'apparence physique du coquillage.

Or, voir la chose n'est pas un acte tout à fait régi par la volonté du poète. La chose essaie, en fait, d'attirer l'attention du poète, de faire un appel à son sens visuel. Les choses les plus statiques, les moins ostentatoires, exercent un pouvoir d'attraction sur les yeux du poète. La végétation, caractérisée par sa discrétion par rapport au monde mobile, fait néanmoins « [...] un extraordinaire appel aux yeux [...] » (PPC 92). Les choses demandent à être vues, et c'est pourquoi la flore, les plantes qui « [...] ne peuvent attirer l'attention que par leurs poses [...] s'ornent, [et] attendent qu'on vienne les lire » (PPC 91-92). Explorer la chose avec les yeux équivaut donc à une lecture, et peut-être à une meilleure connaissance.

La vue est en fait le sens préféré de Ponge. Par elle, il laisse entrer dans son esprit des couleurs, les gestes de la flore, les bonds de la crevette, le tableau du gymnaste. C'est par la vue que le poète se met en rapport avec « le monde des représentations extérieures ». (PPC 99) Elle constitue la moitié de l'acte poétique, un acte décrit simplement comme « le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle ». Il s'agit pour Ponge de raffiner le regard, de voir les choses telles qu'elles sont. Comme l'homme « à la vue troublée par la fièvre » qui voit, à cause de sa maladie, des fantômes, Ponge a « envie de se frotter les yeux afin de ré-jouir par leur éviction d'une vision plus nette » (PPC 99).

La formule « le regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle », prise dans le sens où elle met l'accent sur la différence entre le regard subjectif et le regard objectif²⁵ correspond bien aux réflexions de Guillevic devant une touffe d'herbe : « Ce n'est pas difficile // Dans une touffe d'herbe / De voir un incendie / Où s'exaltent des cathédrales /.../ —Mais voir la touffe d'herbe » (I 111). Guillevic rejette ainsi le lyrisme, le symbolisme et le surréalisme, et fait un appel au regard objectif. « Faire avec les choses / Comme la lumière », dicte Guillevic, ne pas attribuer des caractéristiques subjectives aux objets qui ne font qu'exister.

La ressemblance va plus loin, car ce que Ponge a pu exprimer dans une seule locution ambiguë, Guillevic laisse apercevoir dans des poèmes divers. « Je vois. Je dis » est une autre manière de dire la coextensivité du regard et de la diction. C'est, de plus, un autre moyen de mettre l'accent sur la tentative du poète d'éviter toute subjectivité, car selon cet énoncé, ce qui n'est pas vu, ne paraîtra pas dans ses paroles. Tout ce qui compte est ce qui peut être perçu par la vision.

Guillevic, comme Ponge, est donc un poète du regard, du regard scientifique : « Voir d'un regard / Qui ne magnifie pas » (I 114). Lui aussi tente de saisir la chose par la vision mais sans altérer le sujet de sa contemplation. Voir la chose c'est savoir qu'elle est réelle, car toute perception par un des sens est pour le poète une preuve d'existence, l'acte d'être

²⁵*Nota bene* : nous interprétons le verbe *parler* comme un verbe au subjonctif, mettant ainsi l'accent sur le besoin de décrire les choses muettes telles qu'elles sont, sans que l'homme en soit la mesure. Collot propose une interprétation alternative de la locution qui se baserait, au contraire, sur le verbe *parler* à l'indicatif. Dans ce cas, la diction et la réalité visible seraient coextensives l'une à l'autre. C'est dire que le pouvoir d'exprimer le monde et son propre état intérieur est le privilège de l'homme. (Cf. Collot, « Le regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle ». *Europe* 70.755 (mars 1992) : 41.

étant l'acte le plus important de la chose.

Pourtant toutes Les œuvres de Guillevic ne mettent pas autant l'accent sur la vision :

Si, comme tout artiste, Guillevic est d'abord un sensuel, il accorde cependant une place et une importance bien différentes à chacun des registres sensoriels. La médiocrité de ses facultés visuelles, jointe à l'appréhension fondamentale que suscite en lui, nous l'avons déjà noté, la présence de l'espace et du vide qu'il ouvre devant le regard, lui interdit, à la différence de ce qui se passe par exemple chez Eluard, de donner à la vue une fonction très importante.²⁶

D'entre les quatre œuvres que nous traitons, *Paroi* qui est la contemplation de l'invisible division qui le hante, est l'œuvre dans laquelle la vision joue le rôle le plus important. Dans cette œuvre sur l'invisible, Guillevic établit une distinction entre le regard, regarder et voir : « Je regarde et je vois » (AP 55). Regarder ne veut pas nécessairement dire voir : « Savoir / Que la vision / N'est pas la vue » (I 113) et peut même être un obstacle dans la quête de connaissance : « Pas vu / La couleur de l'arbre / Ni même sa forme. // Je vivais trop en lui » (AP 130). Guillevic souligne ainsi la tromperie contenue dans les apparences, le peu de confiance que nous pouvons avoir dans le regard sans la vision. Son poème « Rond » met en question l'extériorité de la chose. Alors que la boule à jouer paraît plus ronde qu'une pomme, c'est la pomme, au fond, qui est plus ronde, grâce à sa plénitude, son intérieur invisible (S 70). Voir ne se passe que lorsqu'il y a volonté, ouverture, car tout simplement ouvrir les yeux peut aussi bien signaler un aveuglement : « Les yeux fixés au loin / Ou ne regardant rien » (P 117).

Or, voir, quoique ce soit une des manières sensuelles de parvenir à la connaissance de la chose, est en même temps un obstacle dans le cheminement vers la vraie connaissance :

« Ne rien voir— / Et c'est la plénitude » (AP 110). Ne rien voir n'est pas ainsi, fatalement, l'équivalent d'un séjour dans l'obscurité. La poésie de Guillevic est faite de lumière et d'ombres. La rédaction poétique est un creusement dans le noir qui aboutit à une certaine mesure de clarté, à savoir l'abandon de l'aveuglement spirituel ressenti devant la matière. Voir la chose ne se fait qu'en présence de la lumière, comme nous avons vu dans ce court poème cité ci-dessus, et dans ces strophes tirées d'*Art poétique* : « Comme elles / Je creuse dans le noir // Et j'en ramène de quoi / Offrir du travail // À la lumière » (AP 16).

Lumière et obscurité, vision et aveuglement, ces quatre termes oculaires, les tâtonnements visuels du poète; toute la question de la vision est essentielle à l'atteinte de la connaissance de la chose. Regard, vision, lumière et clarté portent obligatoirement en eux leurs antonymes : cécité, aveuglement, obscurité et noirceur. Dans *Paroi* Guillevic formule sa quête sans fin du regard pénétrant, du regard qui lui apprendra à voir :

Mais plus grande sera notre aire de clarté,
Plus grande aussi sera la zone de ténèbres
Que nous irons toucher tout autour d'elle.

Plus nous découvrirons de territoire,
Plus nous aurons à en découvrir.

Et nous aurons à découvrir toujours,
A connaître plus vrai
Ce que nous connaissons.

(P 195)

VIII. Le toucher.

Si le sens visuel est pour Ponge primordial, c'est le toucher qui l'est pour Guillevic :

²⁶ Pierrot 41.

« [...] le toucher, sens de la proximité et du concret, joue dans son œuvre un rôle évidemment primordial. Pour lui, la matière est indéniablement « ce qui se touche ». Là où Ponge aborde la chose avec ses yeux, l'observant de tout près, Guillevic la prend dans ses mains, la tient et fait sa connaissance de façon manuelle. Il a un rapport très physique, manuel avec un objet comme le marteau qui est « Fait pour ma main, / Je te tiens bien. / ...Je te touche et te pèse, / Je te balance, / Je te chauffe au creux de ma main » (S 59). L'exploration tactile met la chose en rapport avec le poète; l'acte de cirer et de frotter un bahut transmet la peine du poète au coffre. Le froid que le poète ressent en plaçant des pierres contre son visage donne une idée de la nature de ces pierres : « Pierres froides pour les joues de l'homme » (S 11).

Ainsi, tout objet est en même temps sujet aux tâtonnements, aux caresses du poète. Les mains sont les véhicules par lesquels des informations du monde extérieur pénètrent dans l'intérieur du poète²⁷, et les mains, étant le siège du sens tactile, sont le lien avec ce monde. « Toutes les mains / Sont aventure » (S 81) par leur pouvoir de toucher, par leur pouvoir de sentir, car le sens tactile est un sens réciproque. Il affecte celui qui touche et celui ou ce qui subit le contact.

Derrière le toucher il y a différentes motivations. Le toucher est d'abord le sens par excellence pour servir de guide dans l'inconnu matériel. Les mains fouillent, pèsent, tiennent et saisissent. Ce sont des termes relatifs à l'exploration. Pour saisir littéralement la chose, il

²⁷ « C'est par les mains, c'est avec les doigts, ces doigts [...] qu'il entre principalement en contact avec le monde, un peu comme un aveugle qui a besoin de palper toutes choses pour les appréhender » (Pierrot 41).

faut que le poète la saisisse d'abord physiquement. Dans *Paroi* le poète tâche de cerner la paroi qui lui échappe néanmoins toujours : « Que nous irons toucher tout autour d'elle » (P 95).

Et toucher l'objet, être sûr de sa présence matérielle, donne du plaisir au poète. Amour et plaisir se mêlent dans la certitude d'une rencontre tactile : « Si je fais couler du sable / De ma main gauche à ma paume droite, // C'est bien sûr pour le plaisir / De toucher la pierre devenue poudre » (AP 85). Le toucher appliqué aux choses est donc un toucher presque érotique, la caresse d'un amant. Le poète caresse une forme arrondie qui n'est pas la colline. La fin du poème révèle que c'est en fait le sein qu'il caresse. La caresse fait disparaître la paroi qui est autrement omniprésente, car la main établit un contact entre le poète et le monde externe : « Plus de paroi. // Du vague encore / Est venu, / Là aussi, // Sous forme de caresses » (P 16). Mais la caresse, pour tout l'amour qui se trouve derrière elle, ne peut pas franchir la division indéfinissable entre extérieur et intérieur : « Mais l'épaisseur des choses, conçue comme un refuge et une protection, implique aussi l'obscurité, le noir »²⁸. L'étreinte amoureuse serait le seul moyen de connaître véritablement la chose : « Avoir avec elle des étreintes / ...Qui me laissent / Épuisé, comblé » (AP 78). Or, la caresse ne fait qu'établir un lien amoureux, physique et externe :

Allant le long de la paroi,
Toujours et n'importe où,
La caressant parfois.

Et toujours pas question

²⁸Pierrot 30.

De la franchir, d'entrer. (P 21)

Le toucher tendre et doux cède la place, à d'autres moments, à un toucher brusque qu'on peut presque qualifier de violent. Frapper, cogner, gratter, grignoter, graver : le toucher n'est ni amical ni accueillant. La violence semble prendre sa source dans le malaise profond enraciné dans l'être du poète. La violence guillevicienne est née d'une frustration, frustration qui est à son tour née du désir de franchir la barrière insurmontable qui l'empêche de pénétrer plus en avant, vers l'intérieur des choses. Cette paroi, il veut en faire une passoire, et Guillevic parle de la passion accompagnant la destruction physique de celle-ci : « À la forcer le plus possible, / À grignoter, cogner, percer » (P 145). Il a beau essayer, le poète n'arrive pas, malgré son toucher destructeur, à traverser cette barrière, et sa résignation aussi bien que sa prise de conscience de la futilité de ses actions sont évidentes dans ce court poème tiré de

Paroi :

M'endormant chaque soir
En me voyant gratter
Ce côté-ci de la surface. (P 37)

Le toucher, sens d'une importance capitale dans un univers matériel dont la caractéristique la plus importante est sa palpabilité, se montre néanmoins faillible devant la matière. Le toucher donne du plaisir au poète, mais la caresse ne reste qu'à l'extérieur de la chose, même de la chose « immatérielle ». Pourtant, le poète n'a que ses sens pour s'orienter dans le monde de la matière. Images, textures; tant d'informations pour ses sens que celles-ci s'imbriquent parfois. La séparation entre vision et toucher perd de sa netteté, car cette séparation n'est-elle pas, après tout, qu'une séparation quelque peu artificielle, l'organisme

humain étant un être ouvert à tout influx sensoriel. Tout comme les mains caressent les pierres, le sein, « Mes yeux aussi / Caresseraient alors » (I 88). De plus, les yeux sont prêts à recevoir des informations tactiles : « les lieux / Qui touchent tes regards » (I 20). Comme nous avons vu plus haut, où il se voit lui-même gratter, une sorte de mise en abîme se produit lorsque le poète perçoit sa propre perception. En se regardant gratter, le poète s'éloigne même plus de la chose, et l'acte de perception se dédouble. Le regard, à ce moment, n'est pas un simple regard objectif, un regard qui ramasse des informations sensorielles, mais ce regard transmet au monde une émotion. C'est un regard qui forge un lien affectif. A certains moments, c'est comme si le toucher seul ne suffisait pas pour traduire en geste l'amour du poète pour la chose. « Il veut palper l'espace / Avec // Presque de l'affection. // Il avoue regarder / L'espace ouvert // Comme on caresse / Avec ses yeux » (I 82). Il est donc évident que le toucher occupe la place primaire dans le registre sensoriel de Guillevic.

Ponge ne néglige pas les possibilités du toucher, et le rapport tactile qu'il a avec la chose est essentiel à l'achèvement de ses descriptions. C'est d'ailleurs même une étape importante dans le choix d'une chose particulière comme objet d'un poème. Le galet attire l'attention du poète par sa maniabilité : « [...] le fait que je peux le saisir et le retourner dans ma main, me font choisir le galet » (PPC 111)²⁹. Toute l'attirance de la pierre réside pour Ponge dans sa présence très concrète. Sa solidité, son immortalité (alors que Ponge sait attribuer une mortalité à la pierre) font d'elle une des existences les plus certaines au monde. Matière par excellence, « Chaque homme peut toucher en chair et en os tous les possibles de

²⁹ Cette citation rappelle l'extrait suivant de *Sphère* : « Pierres froides pour les joues de

ce monde dans son jardin » (PPC 111).

La preuve de l'existence pour ce matérialiste est bel et bien la palpabilité d'un objet. Des structures romaines lui rappellent la collectivité qui les aurait construites. Cette agglomération abstraite d'êtres humains est pourtant insatisfaisante pour le matérialiste cherchant un contact physique avec la chose : « Que j'aimerais qu'un jour on me fasse entrevoir qu'un tel colosse a réellement existé, qu'on nourrisse en quelque sorte la vision très fantomatique et uniquement abstraite sans aucune conviction que je m'en forme ! » (PPC 85). Ponge donne voix à un scepticisme vis-à-vis de la vérité de l'existence d'une entité énorme qui mériterait le nom singulier du « Peuple Romain, ou la Foule Provençale » (PPC 84). « Qu'on me fasse toucher ses joues, la forme de son bras [...] » (PPC 85). En l'absence d'une preuve tangible, Ponge garde son scepticisme, et c'est en outre la raison principale de sa préférence immédiate pour le coquillage, car au contraire de l'incertitude autour de la présence concrète de l'être dont parle Ponge, « [n]ous avons tout cela avec le coquillage : nous sommes avec lui en pleine chair, nous ne quittons pas la nature : le mollusque ou le crustacé sont là présents » (PPC 85). Ces entités solides réconfortent le poète, stimulent sa créativité.

A la différence de la pierre qui est donc une chose caractérisée avant tout par sa concrétude, l'eau est un élément quasi insaisissable, manquant de solidité et qui réussit à échapper au poète, ne lui plaît pas³⁰. Dans *Le Parti pris des choses*, Ponge consacre à peine

l'homme » (S 11).

³⁰Ponge a une haine des choses informes comme l'éponge : « L'éponge n'est que muscle et se remplit de vent, d'eau propre ou d'eau sale selon : cette gymnastique est ignoble » (PPC

trois pages à un sujet qu'il traitera plus explicitement dans « Le verre d'eau ». L'eau, par sa fluidité, par la difficulté qu'elle pose au poète qui essaie de la tenir physiquement, le laisse spirituellement insatisfait : « L'eau m'échappe...me file entre les doigts. Et encore!

Ce n'est même pas si net (qu'un lézard ou une grenouille) :

[...] il m'en reste aux mains des traces, des taches, relativement longues à sécher ou qu'il faut essuyer. Elle m'échappe et cependant me marque, sans que j'y puisse grand-chose.

Idéologiquement c'est la même chose : elle m'échappe, échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier des traces, des taches informes. (PPC 70)

Comment donner forme à un être, quoique véritable, puisqu'il n'est pas intangible, qui résiste à toute mise en forme ? Ponge aura recours au verre pour « solidifier » l'eau dans son étude sur ce sujet qui date de 1948.

Ponge préfère même la douleur d'une piqûre de guêpe, ou celle que cause le grain de sable, forme diminutive de la pierre, en s'introduisant « réellement » dans nos yeux. Toucher lui donne du plaisir, tout comme nous l'avons vu chez Guillevic. L'acte d'ouvrir la porte, par exemple, pour lequel on doit engager son sens tactile, est décrit par Ponge comme une occasion agréable, en raison, justement, du côté très tactile de cet acte. La main doit empoigner « le ventre par son nœud de porcelaine », enfin, dans une sorte de quadrille ou de valse ; on doit « tenir dans ses bras une porte » dans un « corps à corps rapide par lequel un instant la marche [est] retenue » (PPC 49). A plaindre sont donc les rois, car ils « ne touchent pas aux portes » (PPC 49).

46) ; l'eau : « On pourrait presque dire que l'eau est folle, à cause de cet hystérique besoin de n'obéir qu'à sa pesanteur, qui la possède comme une idée fixe » et la « mollesse ignoble »

Chez les deux poètes le toucher est essentiel dans la découverte de la chose. Pour Ponge, il s'agit de se servir de ce sens afin de confirmer l'existence de la chose. Il prend du plaisir en énonçant chaque affirmation du réel. Moins exploratoire que chez Guillevic, l'acte de toucher est avant tout l'acte qui s'oppose à la non-existence. Toucher est le moyen par lequel établir la présence matérielle d'une chose. La question qui se pose, cependant, est de savoir si Guillevic procède de la même façon quand il s'agit de « choses » immatérielles, s'il se sert du sens tactile pour « tâtonner » des abstractions. Le matérialisme guillevicien est tel que tout sujet poétique devient chose matérielle : « Car il s'agit de tout / Rendre concret, palpable // Même ce qui ne l'est pas » (I 225).

Aussi pouvons-nous parler d'amour. Or, chez Ponge, le lien affectif n'est pas réciproque, car il ne touche pas aux choses pour transmettre son affection. Ponge ne caresse pas; le contact avec l'objet lui donne du plaisir, mais ce plaisir est égoïste.

En outre, Ponge se contente d'un contact superficiel par lequel l'étant de l'être est laissé intact. Il ne lui est pas nécessaire de traverser la surface de la chose pour déceler ce qui est dedans. *Etre* semble tout dire quant à ce fond mystérieux de la chose.

IX. L'ouïe.

L'ouïe est le dernier des cinq sens qui a une présence véritablement significative dans les œuvres poétiques de Ponge et de Guillevic. Tout au contraire du regard et du toucher, des

allusions aux sens gustatif et olfactif n'apparaissent que sporadiquement³¹ chez Ponge mais nous n'y ferons pas allusion puisque chez Guillevic ces registres sensoriels sont tout à fait négligeables³². Bruit et silence font, en revanche, partie intégrante des « sculptures de silence »³³ de Guillevic, signes d'une écoute attentive aux objets silencieux qui l'entourent. Il en est ainsi pour Ponge, qui lui aussi entend les bruits d'un monde concret qui est à la fois silencieux et bruyant, mais dont les bruits sont la marque de son existence physique, et dont la mutité a une signification plus profonde et importante que le bruit.

Quoique des exemples de l'audition comme moyen de percevoir la chose abondent, l'ouïe est plus difficile à analyser que les autres sens, parce que pour les deux poètes, l'acte d'écouter peut aussi prendre un sens abstrait, figuratif. Comme l'ouïe est intimement liée à l'énoncé, à la parole, l'audition peut facilement entraîner l'interprétation, d'où une différence capitale avec la vue, sens infiniment plus passif.

Considerons d'abord le rôle joué par le sens auditif chez Ponge. Ponge est sensible aux bruits variés associés avec les objets divers qu'il considère. Cependant, Ponge n'élabore pas les descriptions du monde sonore, admettant, dans le cas de la pluie que, « [c]hacune de ses formes a une allure particulière », mais ne disant pas grand-chose de plus que ceci : à

³¹ « L'orange a meilleur goût » (PPC 46) ; « Leur parole, unanimement écoutée et applaudie par la foule narines bées » (RE 322) ; « ce violent parfum, presque animal, par quoi il semble que la fleur s'extravase... » (RE 322) ; « l'explosion sensationnelle de la lanterne vénitienne de saveurs, couleurs et parfums » (PPC 47).

³² Guillevic lui-même attribue le manque de références à ces sens au fait qu'il soit atteint par la rhinite atrophique qui lui enlève le sens olfactif.

³³ Nous avons trouvé ce syntagme, formulé par le poète lui-même, dans « Sculpter le silence » d'Angelika Lochmann dans *Europe* 68.734-735 (1990) : 106-116.

chacune de ses formes, il y a un « bruit particulier » qui y répond (PPC 36). Le bruit de la pluie est donc une masse de bruit; même si ce bruit est agréable, il reste indifférencié et sans signification particulière.

Alors que la plupart des choses observées séjournent dans la mutité, celles qui ont des capacités sonores évoquent inévitablement des comparaisons, des métaphores musicales. La mer est riche en musique, jouant pour le poète « un concert élémentaire » (PPC 65), les coquillages, en proférant la seule parole qui leur est confiée, forment ensemble un orchestre. Il en va de même pour tous les bruits indifférenciés, c'est-à-dire, tous les sons énoncés qui ne sont pas motivés par quelque pensée. Ces bruits se fondent dans une masse de son qui, quoique sans vraie signification, est plaisante, charmante. Nous retournons à l'exemple de la pluie, composée de divers bruits : « La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong » (PPC 36). Ces bruits, indifférenciables les uns des autres, « se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse » (PPC 36).

Le bourdonnement nerveux de la guêpe est un tel bruit manquant de toute signification en dehors de sa fonction en tant que caractéristique définissant l'état de l'être. La guêpe est marquée à un tel point par la vibration de ses ailes que Ponge finit par comparer l'être entier à un instrument musical : « Une sorte de frénésie ou de forcenerie—qui la rend aussi brillante, bourdonnante, musicale qu'une corde fort tendue, fort vibrante [...] » (RE 261). Etre produisant un son continu, à l'exception des moments de repos durant lesquels l'absence est d'autant plus frappante, la guêpe est la « forme musicale du miel ». C'est-à-dire

une note majeure, diésée, insistante, commençant faiblement mais difficile à lâcher, poissante, claire, avec des alternances de force et de faiblesse, etc. » (RE 270). Cette musique est partout, dans le bois de pin, dans l'océan, mais elle ne veut rien dire.

Au contraire de ce bruit sans signification, chez Guillevic l'absence de bruit, le silence, constitue le moment le plus significatif de la vie. Bien entendu, il y a des bruits dans l'univers guillevicien, mais au lieu de bruits caractéristiques de certaines choses, Guillevic entend les cris et les chants du monde. Nous reprendrons ce sujet plus loin parce que dans l'acte d'entendre de tels sons, il est question d'un acte interprétatif. Nous nous occupons en ce moment de la perception brute, la perception la plus primitive et la plus directe qui, selon toute apparence, se fait en l'absence de l'intermédiaire de l'intellect.

Etant donnée la signification du silence pour Guillevic, il est difficile d'éviter le sujet de l'interprétation, sujet qui nous mènera directement vers la question de l'objectivité et de la subjectivité. Nous entamerons donc une discussion brève de l'ouïe en tant que lien direct au monde physique, matériel. Le sens auditif a évidemment moins d'importance que la vision, si nous en jugeons à partir de cet extrait d'*Inclus* : « Est-ce qu'il s'agit / ...De trouver son chemin / ...Est-ce qu'il s'agit / Seulement d'écouter ? / Est-ce qu'à la fin / Ce n'est pas la même chose ? // —Mais voir » (I 194).

Pourtant, l'ouïe aide le poète à s'orienter dans le monde concret : il se sent à l'aise en entendant des bruits familiers qui le situent entre terre et ciel, sol et lumière. Les bruits familiers indiquent que le monde fonctionne, est, comme il doit être : « Où / Est la terre ? // Où / Est le sol pour moi ? // Que fait / Ma lumière ? // Où sont les bruits / Que je

reconnâtrai ? » (I 127).

Comme les autres registres sensoriels, l'ouïe s'oppose à une connaissance du monde par la raison. L'ouïe se montre plus fiable que la raison, car c'est seulement dans l'application des sens que le poète trouve quelque certitude. Savoir—connaître par le moyen de l'intellect—et pouvoir répondre à ces questions n'est pas la solution qu'il cherche. Le poète dédaigne ceux qui croient trouver la certitude en leurs capacités d'être raisonneur : « Où / N'avoir plus de ces questions ? // Il y en a qui savent, regarde. / Ils savent tous. // Ils savent trop, / Peut-être / Ne les envie pas » (I 128).

D'ailleurs, Guillevic ne cesse jamais de questionner la fiabilité des ses sens, la pureté de sa perception. Il se rend compte parfois de la nature mystérieuse de ses sens, de leur relativité. Comment savoir que le vert est vraiment le vert, et s'il l'est pour tout le monde ? Le poète se demande par moment s'il n'est pas happé par la logique d'une synesthésie, si les différents sens ne sont pas interchangeables, en fait : « Est-ce que je vois / Ce que je vois ? // Est-ce que j'entends / Ce que j'entends ? // Je vois peut-être / Ce que j'entends, // J'entends peut-être / Ce que je vois. // Peut-être rien / De tout cela, // Un souffle de sons, / De couleurs, de formes » (AP 128). L'être humain est immergé dans un océan de stimuli sensoriel prenant son corps d'assaut. Comment savoir, dans cette abondance d'informations, si ce sont les yeux ou bien les mains qui perçoivent le pain, dont la surface « s'est façonnée en vallées, crêtes, ondulations, crevasses... » (PPC 51) ? A première vue, il semble pourtant que la poésie de Ponge et de Guillevic naît de leur sensibilité extraordinaire aux informations sensorielles, et leur capacité de distinguer entre elles les éloigne, par exemple, de leurs

prédécesseurs surréalistes qui semblaient dans un trouble synesthétique. Pour Ponge et Guillevic, pourtant, c'est clair et net : c'est par la vue qu'ils obtiennent l'image de l'objet ; le toucher fournit Ponge d'informations supplémentaires sur l'apparence d'une chose, tandis que Guillevic est très sensible à la réciprocité du contact physique, et par l'ouïe ils entendent des bruits dont la signification est métaphysique.

X. Rapport poète-chose.

L'analyse précédente de la réception sensible des informations sur la chose nous permet, en premier lieu, de démontrer les similarités et les différences dans l'approche entre les rapports des deux poètes avec la chose. Ponge et Guillevic se fient, avant tout, à ces informations reçues par leurs yeux, leurs mains, bref, les cinq sens. Ponge est un poète du regard, surtout; Guillevic est le poète du contact manuel. Soulignons, entre autres facteurs, la réciprocité dans l'exploration tactile de ce dernier, un va-et-vient entre le sujet écrivain et l'objet étudié qui n'est pas présent dans la poésie de Ponge.

Deuxièmement, nous nous sommes heurtées au problème inhérent à la position matérialiste des deux poètes, un problème inhérent au matérialisme, peut-être, c'est-à-dire l'impossibilité d'éviter la pollution de la perception sensorielle par l'intellect. En généralisant grossièrement, notons le fait que la capacité logique est ce qui fait de l'homme un être unique. C'est cette même capacité qui lui permet d'écrire de la poésie, mais c'est aussi le principal handicap d'un matérialiste comme Ponge ou Guillevic qui essaie de subjuguier la raison à la matière et de ne pas laisser la raison transformer la matière. A

chaque fois que le poète tâche de rendre un objet tel quel, il est obligé de passer par l'intellect pour transformer le contact sensible en mots. Dans ce transfert du concret à l'abstrait, le poète court le risque d'interpréter, de spéculer, autrement dit, d'errer dans le domaine de la subjectivité et de l'anthropomorphisme. En perdant son objectivité, la chose se conformerait à l'idée que le poète a d'elle au lieu de rester une entité avec une existence indépendante.

XI. Objectivité.

Dans la poésie de la chose, le droit de celle-ci prime sur tout. La chose, existe, dotée d'un « droit imprescriptible » (RE 257-258). De la sorte, Ponge réitère effectivement le postulat du primat de la matière. Or, chez Ponge, poète, le droit de la chose a un effet spécifique. C'est-à-dire que le poème se soumet à la chose : jamais le poète ne doit-il faire conformer la chose au poème. En revanche, ce droit est « opposable à tout poème » (RE 258). Ponge, en bon matérialiste, ne se lasse pas d'insister sur l'importance capitale de la chose vis-à-vis de l'homme et de son projet. La chose doit rester telle quelle dans le poème et ne doit surtout pas subir des modifications par la contemplation. On dirait alors que Ponge exige une objectivité totale de la part du contemplateur et insiste sur le fait que l'objectivité est à la base de son projet poétique.

Guillevic, qui réclame un regard plus exact et plus juste en écrivant : « Je vois. Je dis » semble faire écho à Ponge, surtout si nous juxtaposons ce vers à la formule pongienne du « regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle ». Les deux poètes, à en croire ces dires,

cherchent une expression quasi scientifique de la chose. Si chez Ponge la chose³⁴ « n'a aucun devoir vis-à-vis [du poète] » (RE 258), Guillevic lui aussi doit adopter une attitude de soumission respectueuse devant elle :

Toi,
 Tu regardes le corbeau,

 Tu t'intéresses à ce qu'il fait
 Sur les chaumes
 Devant la fenêtre.

 Lui,
 Rien ne l'oblige,
 Il ne te regarde pas écrire. (AP 24)

La chose lui tourne le dos avec insouciance ; le corbeau est complètement indifférent au poète. Grâce à son altérité, la chose est impénétrable : « 'Mere' things—stones, leaves, worms, birds, water—may appear to be sealed into a kind of smooth, monolithic materiality resistant to conceptual prying »³⁵. Guillevic s'accorde donc avec Ponge, en ce qu'il écoute ce que la chose lui dicte, car tel est le devoir du poète, laisser intacte ce qu'il contemple : être objectif.

La recherche de l'objectivité résulte d'abord en la disparition presque totale du sujet écrivain. C'est un phénomène qui vaut des critiques sévères à Ponge, Sartre en étant un des plus connus. Jean Pierrot observe chez Guillevic une pareille élimination du sujet écrivain à la faveur de l'objet.

Cette présence du monde apparemment insensible des objets quotidiens est si

³⁴ Notons en outre que Ponge a tendance de parler d'*objet*, ce qui souligne l'altérité et l'objectivité d'une chose.

³⁵ Bishop 527

insistante dans l'œuvre de Guillevic qu'elle occupe véritablement le tout premier plan et paraît même éclipser dans une certaine mesure la présence humaine, au point que certains commentateurs ont pu faire un temps grief au poète de s'occuper plus de ces présences impassibles que du drame proprement humain³⁶.

Avec la retraite dans l'obscurité du sujet écrivain, sa voix, son opinion s'absentent, ce qui est souhaitable pour atteindre l'objectivité pure que Guillevic et Ponge envisagent. La beauté de l'objet se trouve justement dans la possibilité de l'objectiver—c'est sa qualité la plus admirable, son « côté : 'c'est beau parce que je ne l'aurais pas inventé, j'aurais été bien incapable de l'inventer' » (M 12).

Les poètes se rappellent alors régulièrement les droits de la chose, un système qu'ils se sont prescrit à propos d'elle, pour ne pas errer dans la subjectivité. Guillevic, qui a expressément éliminé le pronom personnel *je* d'une grande partie de son œuvre, doit se souvenir à plusieurs reprises du fait que ce qui a été dit sur l'objet devant lui est pour une grande partie de la rhétorique humaine :

Ainsi donc, rose
Malgré

Les cajolements, les répétitions
Les analyses, les descriptions,
Les lyriques modulations,
Les amoureuses dévastations,

Malgré même
Les comparaisons,

Tu continues,
Pareille. (E 133)

³⁶ Pierrot 38-39

Comme un calque de la phrase très connue, « A rose is a rose is a rose », Guillevic énonce poétiquement le droit prescriptible de la chose. La rhétorique humaine a beau ensevelir l'objet dans des draps linguistiques, la chose, au fond, ne change pas, et demeure en dépit de tout ce qui a été dit à propos d'elle.

Ponge est conscient de sa propre tendance à pécher contre les lois de l'objectivité dans ses définitions-descriptions, et s'arrête de temps en temps pour se reprendre. Le mimosa, chose particulièrement difficile à décrire pour lui, justement à cause du lien affectif qu'il a déjà avec la plante avant de se mettre à l'étudier, semble n'évoquer en lui que des descriptions teintées de la présence humaine : « ...Tout ce préambule [...] devrait être intitulé : 'Le mimosa et moi' » (RE 309). Ponge se reproche son incapacité de bloquer l'infiltration des valeurs, des émotions et des jugements dans ses descriptions prétendument objectives. Toutefois, Ponge ne renonce pas à sa quête de neutralité envers la chose : « Mais c'est au mimosa lui-même—douce illusion !—qu'il faut maintenant en venir; si l'on veut, au mimosa sans moi ... » (RE 309).

Or, c'est effectivement l'apparence d'objectivité que les poètes recherchent. Pinson nous prie d'excuser Ponge pour l'apparente faiblesse de l'exécution de sa philosophie phénoménologique, car nous avons affaire à de la poésie, après tout, et la rigueur philosophique n'est une question qui concerne que de véritables philosophes : « vouloir réduire l'œuvre à quelques philosophèmes, dans le cas de Ponge, ne serait-ce pas [...] faire fausse route »³⁷ ? Une des manières principales de donner à sa poésie un semblant

³⁷ Pinson, « Le Matérialisme poétique de Francis Ponge », *Critique L* (1994) : 364.

d'objectivité est de la construire en propositions. Un énoncé sous forme d'affirmation porte en lui la possibilité de dire la vérité : telle ou telle chose *est*, telle ou telle chose *n'est pas*. « The simple proposition about the simply present things contains and retains what the things are. Like the things, the proposition, too, is present-at-hand (*vorhanden*) : it is the present (*vorhanden*) container of being »³⁸, et nous avons vu que la chose entre dans la poésie guillevecienne et pongienne dans un énoncé de l'ordre affirmatif.

Basée sur ce genre d'affirmations, la logique de la poésie de Ponge est telle qu'elle semble scientifique ; elle consiste en induction ou en déduction. Ponge part, soit d'un nombre de constatations à propos d'une chose pour enfin arriver à une formule qui résume les données, soit d'une formule qu'il justifie ensuite avec des observations pertinentes. Si Ponge dit, par exemple, « [l]a guêpe est un agent physico-chimique » (RE 267), c'est parce qu'il a d'abord constaté qu'à la différence du manque de passion entre les oiseaux, des agents physiques dans l'absorption de la chair du fruit, et les fruits, il y a un amour-haine entre la guêpe et celui-ci qui provoque une réaction chimique. Il est facile de suivre le raisonnement, et le poète bâtit un réseau logique apparemment solide. Or, les observations que le poète propose en guise de données s'avèrent douteuses sur le plan véritablement scientifique, en les regardant à la loupe. Peut-on vraiment parler d'une passion entre la guêpe et le fruit ? Inutile de contredire le poète, car ses données sont fondées sur de la spéculation. En fait, la logique pongienne prend parfois l'allure d'un optimisme naïf, un peu sur le modèle de Pangloss. «[C]'est pour que nous fabriquions des avions perfectionnés, que nous ayons une

³⁸ Heidegger, *Thing* 103.

meilleure prise sur le monde » (RE 287) se fonde sur la même logique inversée³⁹ que le fameux énoncé du personnage voltarien qui affirmait

[...] que les choses ne peuvent être autrement : car tout étant pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin. Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes ; aussi avons nous des lunettes. [...] Par conséquent, ceux qui ont avancé que tout est bien ont dit une sottise : il fallait dire que tout est au mieux⁴⁰.

La cohérence interne des poèmes de Guillevic ne ressemble pas à l'enchaînement logique de la poésie pongienne que nous venons d'exposer dans ses lignes. Certes, Guillevic aussi offre des affirmations du genre 'x est y', mais il est le plus souvent impossible de parler d'une suite logique aussi marquée que celle de Ponge à l'intérieur d'un de ses poèmes. Sousentendu dans les deux premières strophes d' « Arbre l'hiver » est le *est* qui en fait une équivalence sans équivoque : « L'arbre, ici, maintenant, debout, // Rien que du bois » (S 62). Subjectif seulement en ce qui concerne l'emplacement temporel de l'arbre, rien dans le poème contredit les lois de l'objectivité, tout est conforme aux connaissances courantes sur l'arbre. Il en est ainsi pour le clou qui « [n]'est qu'un peu rouillé » (S 58).

La forme de sa poésie joue un rôle important dans toute attribution possible d'un éventuel aspect objectif de sa façon de traiter la chose. Guillevic amène le lecteur à lire une objectivité dans le poème par l'introduction des blancs entre des strophes. L'objectivité n'est

³⁹ Cf. aussi « La guêpe sur le bord de l'assiette ou de la tasse mal rincée (ou pot de confiture) : une attirance irrésistible. [...] comme elles sont faites l'une pour l'autre » (RE 262).

⁴⁰ Voltaire, *Candide* in *XIXe siècle. Les grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire*, André Lagarde et Laurent Michard (Paris : Bordas, 1985) 472.

qu'éphémère, le plus souvent, mais l'apparente neutralité des premières strophes laisse sa marque : « Le soleil couchant / Peut avoir des couleurs » (AP 54). Ce n'est qu'après le blanc qui suit que la proposition relative dévoile la possibilité d'une lecture qui requiert l'interprétation subjective des couleurs du soleil visée par le poète : « Qui font croire / Qu'il n'est plus qu'un soleil mort » (AP 54). Autrement dit, le poète voit du sang dans la lumière rouge du couchant. Une dualité entre objectivité et subjectivité est fortement suggérée par la coupure entre les deux vers.

Pourtant Guillevic essaie de laver sa poésie de toute subjectivité : « Je suis réaliste, j'accepte le monde, j'en fais partie, je ne le juge pas »⁴¹. Ponge aussi se méfie des opinions à cause de leur trop évidente relativité et subjectivité : « Il en est un peu autrement de ce que j'appellerai les constatations; mettons, si l'on préfère, les idées expérimentales. Il m'a toujours semblé souhaitable que l'on s'entende, sinon sur les opinions, au moins sur des faits bien établis, et si cela paraît encore trop prétentieux, au moins sur quelques solides définitions » (M 10).

Malgré toute la rhétorique autour du désir de l'objectivité, les poètes sont finalement plus flexibles dans l'acceptation d'un courant humain dans leurs écrits qu'il ne le paraît au premier abord. Guillevic admet sans rougir que la quête d'une parfaite objectivité poétique comprend une impossibilité : « mettre le monde réel en dehors de moi. Evidemment, c'est un rêve impossible. Ce monde réel est pour moi ce que je vis »⁴². Trop lié à sa condition humaine pour pouvoir complètement s'en débarrasser, Guillevic parvient à créer une

⁴¹ Rannou 74.

objectivité subjective.

Ponge n'est pas, au fond, plus rigoureux dans son objectivité que Guillevic, mais Collot propose une interprétation qui pourrait permettrait d'éviter que ce manque de rigueur soit perçu, chez le premier, comme de l'hypocrisie ou comme une faiblesse. « En fait Ponge n'a jamais prétendu pouvoir atteindre une parfaite objectivité, qu'il n'a un moment revendiquée que pour mieux se désolidariser d'un certain subjectivisme poétique »⁴³.

XII. Subjectivité.

• **Personnification.** L'expression du point de vue du poète, de la présence humaine se trouve chez nos deux poètes dans les cas de personnification. Les exemples sont trop nombreux pour pouvoir en faire une analyse exhaustive, une analyse qui tomberait d'ailleurs dans la répétition.

Selon B. Turksma-Heijmann qui a tenté une analyse de la personnification comme figure de style chez Guillevic, qui est l'une des plus fréquentes figures chez lui, correspond à la définition suivante : « D'un point de vue sémantique, la personnification, une des figures de style les plus fréquentes dans la poésie, c'est l'adjonction d'un sème 'humain' à des unités lexicales qui excluent ce sème [...]. De l'incompatibilité profonde des deux sèmes naît une sorte de tension, qui donne son effet et son activité à cette figure de style »⁴⁴.

C'est surtout dans *Le Parti pris des choses*, œuvre, dirions-nous, plus rudimentaire

⁴² Rannou 67.

⁴³ Collot 191.

⁴⁴ B. Turksma-Heijmann, « Les figures de style de la poésie matérialiste de Guillevic » (1996

que *La rage de l'expression*, que Ponge anime des objets inanimés avec des descriptions inattendues. Ponge crée cette tension avec le choix de verbes et d'adjectifs qui ont à voir avec son objet. Dans « Le cycle des saisons », les arbres paraissent lancer leurs feuilles, lancer des paroles, la contemplation du galet amène le poète à dire que la pierre se montre parfois agitée, qu'elle vole et roule, et les « poussins d'or » du mimosa piaillaient et pépiaillent. La disjonction entre l'état stationnaire habituel et les verbes de mouvement est apparente, et l'objet est doué par le choix de ces verbes d'une vivacité inhabituelle. Comment le choix des verbes a-t-il à voir avec la subjectivité ? Tout simplement en ce que ce choix inattendu laisse entrevoir l'attitude du poète envers son sujet.

C'est peut-être même plus facile de trouver des exemples illustrant la personnification chez Guillevic. L'océan qui écrit, la pierre qui gronde, le clou qui se repose : les êtres inanimés vivent. Turksma-Heijman souligne que la manifestation la plus fréquente de personnification chez Guillevic est son tutoiement de l'objet et sa conversation continue avec ce dernier. L'objet devient partenaire dans un dialogue imaginé, imaginaire, un dialogue qui exige du poète une descente vers le niveau de l'objet, et une élévation, une assimilation de l'objet à l'humain.

• **Anthropomorphisme.** Les exemples ci-dessus illustrent clairement le caractère très humain que les poètes prêtent aux choses. La chose, animée par un verbe qui s'applique spécifiquement à l'humain (comme le verbe *écrire* dans le cas de l'océan) est ainsi refaite à l'image de l'homme. Plus, même, que la subjectivité, une vision anthropomorphique

modifie la chose de sorte qu'elle perde son altérité radicale vis-à-vis l'homme. Dans la projection de soi que fait le poète, la chose devient comme l'homme, et est transformée en une entité semblable mais inférieure. La tendance anthropomorphique dans la littérature—elle est d'ailleurs un aspect de toutes les affaires humaines—a donné naissance à toute une génération de poètes qui s'occupent d'éliminer la « projection narcissique et idolâtre de l'homme, [la] sclérose existentielle platement littéraliste et mimétique »⁴⁵. Sans vouloir faire la critique des œuvres en question—car le terme anthropomorphisme porte une possible connotation négative—nous voulons mettre en lumière l'apparente contradiction entre la position matérialiste des poètes qui veut que le droit de la chose prévale, et l'exécution poétique de cette théorie. Un exemple du genre d'observations transformatrices suit : « La guêpe est tellement stupide » (RE 266). La stupidité ne pouvant être qu'une caractéristique d'un être rationnel, Ponge calque l'image de l'hyménoptère sur celle de l'homme. Guillevic fait d'une violette un être quasi humain quand il la regarde : « J'ai bien cru / Que cette violette / M'a souri » (AP 176).

Ponge et Guillevic créent un paradoxe incontournable, le premier en prenant le parti des choses, et les deux en leur donnant la parole. Les tirer de leur mutisme, les délivrer du silence, c'est la grâce que les poètes veulent accorder aux choses : « Tandis qu'il ne s'agit pas tellement d'une description comparée, *ex nihilo*, que d'une parole donnée à l'objet » (M 36). Les poètes voient dans le monde « Toujours plein de ces choses / Qui serinent / Qu'on les délivre » (AP 158) une possibilité infinie d'un discours qui n'a pas encore été réalisé.

⁴⁵ Christopher Elson, « Anthropomorphose : l'humanisme dans la poétique de Michel

Le don de la parole met alors en jeu la difficulté de l'expression. La langue, à force d'être un code abstrait et un outil éminemment humain, tend le piège de l'anthropomorphisme. Néanmoins, le poète n'a que la langue pour nouer la relation entre lui-même et la chose, et Ponge et Guillevic croient dévier le moins possible du chemin matérialiste en écoutant la parole de la chose même, en lui dotant de la faculté d'expression.

CHAPITRE II

Ponge, Guillevic et la langue

Et le poète use bien de mots, mais non pas comme ceux qui parlent ou écrivent communément et, ainsi, usent nécessairement les mots. Il en use de telle sorte que le mot devient et reste vraiment une parole⁴⁶.

Comme piste d'envoi pour la considération comparative de la poésie de Ponge et de Guillevic, nous avons choisi de parler de la relation entre poète et chose comme une relation simple afin de mettre en évidence les correspondances les plus saillantes entre les poètes, celles qui ont amené la critique à les ranger du côté des matérialistes. Or, toute dialectique faisant la preuve de la primauté de la chose dans leur univers poétique conduit inévitablement vers le problème de la réconciliation d'une position matérialiste avec l'existence de la pensée. Les poètes, ayant comme outil la langue, système abstrait qui doit son existence à l'esprit humain, ne peuvent entièrement nier la pensée comme fait réel. La raison humaine, aussi criblée qu'elle soit selon les commentaires du chapitre précédent, est effectivement la seule ressource à laquelle le poète a recours pour faire entrer la chose dans la conscience humaine. Par sa nature, puisqu'elle est faite de langue, la poésie dément ce lien direct le poète essaie d'établir par le contact physique avec la chose. La poésie est le produit pur de l'intellect, que nos poètes font avec la *matière* linguistique.

I. Langue et parole.

Si les objets tels qu'ils apparaissent dans le premier contact, lors de la rencontre physique,

⁴⁶ Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier (Paris :

silencieux et muets, gisent dans le non-dit hors le domaine du logos, c'est dans le silence même de l'objet que les poètes trouvent à dire. La présence matérielle, dénuée de toute capacité verbale autonome attire le regard et pique la curiosité à vif de sorte que le poète note les caractéristiques qui jusque-là « ont été passées sous silence » (M 18) grâce à leur apparente banalité. La chose muette entretient une relation paradoxale avec le poète, car autant son silence est défi au langage, autant il est source d'expression. « Regarde, regarde / Et parle // À tout ce qui t'entoure, / Se tait et te défie » (AP 167). Dans le cas de Guillevic, non seulement les choses sont là, muettes, elles restent intentionnellement sur leur quant-à-soi, « [t]he earth may [...] at times be thought to be indifferent, enclosed within itself, uninterested in emergence and relationship [...] the things of the world still tend to withdraw or else articulate themselves with a certain inscrutability »⁴⁷. Ponge aussi ressent la mutité de la matière comme une « garantie d'opposition à la langue », mais en même temps, la difficulté même d'expression et la négligence du monde littéraire vis-à-vis de ces choses muettes garantissent « la nécessité d'expression », et, qui plus est, aident le poète à détourner la langue des platitudes, des « expressions communes » (RE 293). Le poète se voit donc investi de la tâche de tirer les choses de leur mutisme habituel, de les faire parler en leur donnant la parole. Dans les mots de Ponge, le poète doit se faire l'ambassadeur du monde muet.

II. Ponge et le don de la parole.

Gallimard, 1962).

Pour rester donc fidèle à la chose, Ponge propose de se mettre à l' « écoute » des objets muets pour qu'ils lui dictent leurs paroles, paroles perdues qui ne trouvent pas une place dans le système sémiotique avant la venue du poète. Il s'agit donc, pour le poète de traduire la manifestation physique de la chose en paroles humaines qui diront non seulement l'apparence physique de celle-ci (car Ponge dit nettement que les esprits en mal de notions se nourrissent d'apparences), mais sa qualité différentielle, ce qui la rend unique. Pour laisser parler la chose elle-même, pour éviter toute déformation de l'objet, Ponge parle de donner la parole à la chose. Or, le poète n'est pas en train de se mentir en prétendant pouvoir donner la parole à la chose, car il sait bien que, littéralement, ceci est impossible. Au contraire, il veut évoquer de façon plus subtile, plus nuancée, la présence de la chose dans le logos : « Si l'on ne peut prétendre que l'objet prenne nettement la parole (proposopée [sic]), ce qui ferait d'ailleurs une forme rhétorique trop commode et deviendrait monotone, toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière » (M 37).

Malgré la formulation d'un projet dont l'ambition s'arrête à la représentation quasi calligrammatique de l'expression de la chose, en pratique, Ponge rapporte des discours prétendument indirects, et cède même la parole à l'objet, de sorte que celui-ci se trouve néanmoins animé par la prosopopée. D'abord, Ponge puise dans la nature plusieurs exemples d'expression ressemblant aux paroles humaines. L'océan, les arbres, l'huître et même les pierres ont chacun son moyen propre de s'exprimer. Pour l'huître, la « formule qui perle à [son] gosier de nacre » (PPC 48) représente un ouvrage résultant d'une lente

⁴⁷Bishop 525.

agrégation de particules, comme la formule linguistique est construite de particules expressives, les mots; ainsi est-ce la parole de ce mollusque. Les arbres s'expriment à leur façon, « ils lâchent leurs paroles, un flot, un vomissement de vert. Ils tâchent d'aboutir à une feuillaison complète de paroles » (PPC 53), et semblent être atteints d'une logorrhée. La flore, en général, s'exprime par la feuillaison et par ses poses, car elle n'a pas d'autre manière de se faire entendre (PPC 91). Même le malheureux caillou, auquel est confiée « une seule et brève parole », (PPC 65) engage un dialogue avec l'océan.

Cependant, le discours « sauvage » des choses de la nature comprend une certaine futilité, voire un manque d'expressivité, car sans le poète, les choses ne réussissent pas à sortir des lieux communs, et « malgré tous leurs efforts pour 's'exprimer', ils ne parviennent jamais qu'à répéter un million de fois la même expression » (PPC 91) comme dans le cas des arbres à feuilles abondantes mais identiques. Ceci amène Ponge à induire que « [l]'on ne peut sortir de l'arbre par des moyens d'arbre » (PPC 92). Cette conclusion est un commentaire sur les choses en général, car il voit tout autour de lui des échecs d'expression, provenant tous des objets aux ressources langagières limitées, comme, par exemple les arbres qui n'ont « [a]ucune liberté dans la feuillaison... » (PPC 53) et qui, inconscients de leurs contraintes, « croient pouvoir dire tout, recouvrir entièrement le monde de paroles variées : ils ne disent que 'les arbres' » (PPC 53). Il y a aussi la mer, « le profond et copieusement habité lieu commun de la matière liquide » (PPC 66) qui ne « sort jamais de ses bornes qu'un peu » (PPC 66) et encore la flore, empêchée à jamais de dire quoi que ce soit parce que « toute volonté d'expression de leur part est impuissante », entravée comme les arbres par

l'incapacité de produire autre chose que les mêmes feuilles des centaines de fois.

Il faut donc le truchement du poète pour donner quelque signification à l'expression de l'objet, pour faire transformer vocalisation en verbalisation. Il entend et lit dans le monde naturel des signes, des paroles indifférenciées :

Le regard ne nous livre que des « choses muettes », et une injonction à parler [...]. Or non seulement cette parole n'est pas donnée au premier coup d'œil, mais elle n'est pas non plus déposée dans la langue. Car les choses demandent à être dites, non pas « de telle sorte qu'on les parle » ordinairement, mais « à leur valeur, et pour elles-mêmes,—en dehors de leur valeur habituelle de signification »,—celle que « l'homme », qui se croit « la mesure de toutes choses », leur impose, alors qu'il faudrait prendre la « mesure » qui *leur* est propre⁴⁸.

Il s'agit donc de faire paraître la chose dans le logos, dans le domaine des hommes, mais en tenant compte de sa choséité et son irréductibilité à un système langagier humain. Ponge traduit, de la sorte, la forme de l'œillet en « un rucher à foison de languettes tordues et déchirées par la violence de leur propos » (RE 299), des languettes « tordues et déchirées / par la violence de leur propos // Une trompette gorgée / de la redondance de ses propres cris » (RE 300) et donne ainsi expression à la frustration de la fleur. L'œillet est sorti de sa mutité pour devenir objet compréhensible pour l'homme, un processus que Ponge assimile, dans « Le carnet du bois de pins » à l'abandon de la mort (de la non-existence), donc l'équivalent d'une naissance. Lorsqu'il contemple le bois de pins, Ponge le supplie de se manifester linguistiquement, de donner sa formule, et de quitter ainsi la non-existence. Ce n'est que la bonté du poète qui occasionne l'entrée dans le langage : « Au mois d'août [...] je suis entré dans la familiarité des bois de pins. A cette époque, ces sortes particulières de hangars [...]

ont acquis leur chance de sortir du monde muet, de la mort, de la non-remarque, pour entrer dans celui de la paroles, de l'utilisation par l'homme à ses fins morales, enfin dans le Logos » (RE 339). Etre remarqué par le poète, obtenir la chance de se dire semble être une grâce, mais une grâce accordée au hasard. C'est en même temps une sorte d'appivoisement de l'objet, la domestication de celui-ci, et la soumission du bois aux fins humaines.

Le don de la parole se manifeste de deux manières : on pourrait dire que la plupart des poèmes pongiens consistent en des citations indirectes tandis qu'il y en a d'autres qui contredisent une règle que Ponge lui-même a formulée et que nous venons de voir, celle de ne pas animer la chose par la prosopopée, utilisation de cette forme rhétorique menant à la chute dans le ronron poétique. Dans le premier cas, Ponge rapporte des paroles supposées de la chose, traduit les sentiments intimes de celle-ci et met une « vie intérieure » (RE 263) à la portée de l'homme en donnant enfin expression à elle. Seul le poète, étant doué d'une sensibilité exceptionnelle, au-delà de celle de l'homme ordinaire, est en mesure de dénicher la vie intime de la chose. La découverte de l' « activité intime, [...] assez mystérieuse » (RE 263) de la chose est un processus progressif, c'est une sorte de stratification de données sur l'objet contemplé qui mène à des assertions basées sur ce que le poète entrevoit comme étant des raisons émotives. Ces assertions expliquent, par exemple, un comportement observé, comme dans le cas de la guêpe, à laquelle Ponge attribue un « susceptibilité exagérée » et une « sensibilité excessive » parce qu'elle « a eu le tort de considérer le contact comme hostile »,

⁴⁸Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses* (Seyssell : Champ Vallon, 1991) 149.

ce qu'il a déduit⁴⁹ à son tour de la défense mortelle qu'elle dresse une fois en contact avec l'homme : « lorsque le contact a lieu, la justice immanente est alors satisfaite : par la punition des deux parties. Mais la punition paraît plus sévère pour la guêpe, qui meurt à coup sur » (RE 264). Ayant exprimé les sentiments de la guêpe, Ponge a effectué le don de la parole, la mutité de la chose étant traduite en termes humains.

Enfin, Ponge cherche toujours à réduire la chose à quelque formule lapidaire, une formule qui résumerait succinctement, mais de façon adéquate, l'essence de la chose. Comme l'huître qui arrive à se dire en form(ul)ant une perle, cette formule est un ornement; elle est solide et elle dure. « La forme musicale du miel » (RE 270) est la formule qui englobe l'essence de la guêpe; dans le cas de l'œillet, Ponge ne trouve mieux que le nom de la fleur même : « O fendu en Œ / O ! Bouton d'un chaume énergétique / fendu en ŒILLET ! L'herbe, aux rotules immobiles / Elle Ô vigueur juvénile / L aux apostrophes symétriques / o l'olive souple et pointue / dépliée en Œ, I, deux L, E, T » (RE 302) et pour ce qu'il y a du bois de pins, toutes ses caractéristiques convergent vers une formule mathématique :

12345
 12435
 12354
 13245
 [...] etc. (RE 357)

Non seulement est-ce de l'ordre d'un don, mais Ponge a créé un objet linguistique qui remplace et obscurcit la chose matérielle. Théoriquement, c'est le dessein du poète, créer une « formule logique (verbale) adéquate » (M 27), idéalement « claire » et « impersonnelle »

⁴⁹Nous revenons de la sorte à la logique pongienne élucidée dans notre premier chapitre.

(M 42) qui sert de substitut à la chose. La poésie sort alors entièrement du domaine de la perception, du contact brut avec la chose, pour devenir jeu abstrait, et objet créé.

Alors que Ponge ne veut pas expressément donner nettement la parole à la chose, il n'est pas difficile dans *Rage de l'expression* de trouver des transgressions flagrantes de cette règle, comme dans « Notes prises pour un oiseau ». Là, c'est précisément son projet que de céder la parole à l'oiseau lui-même : « J'ai eu aussi l'idée à plusieurs reprises [...] de faire parler l'oiseau, de le décrire à la première personne » (RE 78)⁵⁰. « Mon nom unit les voyelles françaises » (RE 283) commence l'oiseau, et prononce un monologue que Ponge insère dans un poème écrit du point de vue du poète, un poème qui est conforme au modèle vu ailleurs dans l'œuvre pongienne. Dans « La guêpe » aussi, la chose décrite efface le poète pendant quelques lignes, au fur et à mesure, d'ailleurs, car le monologue commence ainsi : « 'Je me connais, se dit-elle' » (RE 264), le « se dit-elle » étant un rappel de la présence du poète. Il ne revient qu'après une quinzaine de lignes, en donnant une tape à l'hyménoptère, et le poète s'implique ainsi de nouveau dans la description, terminant la fugue inattendue qu'a faite le poème.

Ce va-et-vient entre poète et chose, leur coexistence dans le texte, instaure un dialogue avec comme partenaires le poète et ce qu'il contemple. La chose s'adresse au poète : « Qu'on me laisse donc tranquille ; je vous en supplie » et le poète répond avec « une petite tape » (RE 265). C'est à travers un contact linguistique, nous osons même dire

⁵⁰ La nature de cette parole reste pourtant quelque peu ambiguë, puisqu'il s'agit d'une *description* à la première personne. S'il est question d'une description que le poète veut faire de l'objet, mais en première personne de l'énoncé, peut-on parler de prosopopée proprement

affectif, que Ponge cherche une meilleure connaissance de la chose, cherche à la cerner en nouant une relation avec elle, au lieu de la considérer en tant qu'entité totalement autre et extérieure. Il importe de souligner que chez Guillevic la tentative de surmonter l'extériorité de la chose est encore plus nette.

III. Guillevic et le don de la parole.

Comme Ponge, Guillevic se meut dans un monde de choses silencieuses qui réclament néanmoins son attention, justement par leur incapacité de se dire : « [...] les objets sont [...] des suppliants, qui appellent à l'aide, qui quémangent un regard ou un geste de compréhension [de] salutaire communication [...] »⁵¹. Suppliant et résistant⁵² à la fois la naissance dans le logos, il est question chez Guillevic de traduire le silence en langage humain, une traduction que seul le poète est en état de faire; lui, l'homme privilégié capable de relever le défi que jettent les objets muets : « Regarde, regarde / Et parle // À tout ce qui t'entoure, / Se tait et te défie » (AP 167). Parler aux choses, leur donner la parole sont donc les moyens par lesquels il est possible de faire entrer la chose dans le logos et de la mettre en relation avec l'homme : « L'objet est un être évolué—on dirait, aujourd'hui, un 'interlocuteur enviable' »⁵³. Parler d'un don linguistique est donc « presque impossible sans

dite?

⁵¹ Pierrot 59.

⁵²Cf. Bishop, « Apotheosis », 525.

⁵³Alain Bosquet, « Guillevic ou la conscience de l'objet », *Nouvelle revue française* 11 (nov 1963) : 877.

tout de suite passer à une discussion du dialogue, car « parole » dans l'univers guillevicien comprend presque nécessairement « communication », et pour qu'il y ait communication, il faut nécessairement un interlocuteur qui reçoit le message, qui l'enrichit de répliques. Cependant, il est possible de dégager une parole donnée dans nombre de poèmes chez Guillevic, des exemples de « traduction » de l'existence de l'objet en termes humains.

La parole de la chose réside le plus souvent simplement dans sa forme, celle-ci étant, selon le poète, l'expression de son existence. Pour Ponge, la corolle de l'œillet, l'abondance de ses pétales, indiquait une redondance d'expression. De la même manière, Guillevic note une suffisance dans la chose telle quelle : « Toutes les choses / Se plaisent à la définition / Qu'elles se donnent » (AP 17). Le poète, en notant cette définition autarcique, contourne tout danger d'invention car cette définition se tient hors de la portée du raisonnement. D'une part, ce rappel de l'autosuffisance de la chose se présente comme une observation tautologique et vide. Apporte-elle vraiment des informations inédites qui contribuent à une meilleure connaissance de la chose ? D'autre part, l'expression linguistique de cette autosuffisance n'est pas pareille à l'« expression » physique et ne répète pas servilement la forme de la chose. Pour cette raison, dire l'autosuffisance de la chose n'équivaut pas à la simple réitération banale et tautologique d'un fait bien connu.

Toute chose est donc dotée d'une expressivité qui attend la métamorphose en expression linguistique. Le monde des choses est donc une mine inépuisable de paroles; toute chose revêt une possibilité linguistique : « La nacre / A sûrement à dire » (I 86), mais une possibilité seulement, une ressource vierge : « Si le volcan / Si le muret, / Si le hibou //

Avaient à dire, / Maintenant ? » (I 69). Puisque la chose se renferme en elle-même, elle reste une source d'expression intarissable, pouvant à la fois dire l'univers, comme le fait le solen (AP 70), et ne disant rien à cause de sa mutité, cet état silencieux dans lequel réside sa résistance au langage. C'est grâce à ce paradoxe que la chose semble lancer un défi au poète.

Cette parole cachée, ou, pour mieux dire, ce désir d'expression—car la chose cherche à être dite, à être délivrée de l'obscurité⁵⁴—inné de la chose se révèlent à l'oreille exercée du poète comme des bruits indifférenciés, mais non sans signification. Pour le poète, les bruits des objets dépourvus de langage signifient tout simplement l'envie de parler, de se dire, et le don de la parole commence alors par une mise à l'écoute : « Il s'agit désormais de vivre en bonne intelligence avec les rocs, les prairies, les galets, les sentiers, sans les idéaliser. Des rapports s'établissent, qui peuvent être modérément affectifs, mais où toute chose garde son identité, quoique le poète la veuille désormais animée »⁵⁵. Le poète favorise alors le silence pour parvenir à la connaissance d'une chose, et Guillevic établit alors un équilibre entre des moments d'énonciation et des silences, des moments où il se tait : « Tu te tairas, parleras / Avec une chose » (AP 45). C'est en écoutant attentivement que le poète s'aperçoit du grondement (S 67), du ronron de la pierre (AP 81), des cris de l'hirondelle et du roucoulement du pigeon (AP 29), mais aussi du chant de l'espace (I 209), et des cris de la terre (I 50) et du vide (I 133). Choses animées et inanimées acquièrent dans la compagnie du poète le pouvoir d'expression; Bishop appelle l'apparition de la chose dans le langage « un

⁵⁴Rappelons-nous cette citation tirée d'*Art poétique*, 158 : « Toujours plein de ces choses / Qui serinent / Qu'on les délivre ».

⁵⁵Bosquet 877.

baptême du monde » qui, en plus de déclencher une simple prise de conscience chez l'homme, est aussi une « affirmation de la présence », de « 'tout ce qui n'a pas de forme et pas de nom' »⁵⁶.

Chez Guillevic comme chez Ponge, il n'importe pas de faire parler la chose littéralement, en se servant de cette figure de style à laquelle Ponge avait recours, malgré l'interdiction de celle-ci qui est décelée dans son œuvre, la prosopopée, ce qui semblerait artificiel, voire fantaisiste ; la chose prend tacitement la parole, s'il nous est permis de nous servir de cet oxymore. Il est même possible d'identifier dans la poésie de Guillevic une tendance paraphrastique, à savoir qu'il rapporte des discours entendus de façon indirecte. A titre d'exemple, la violette à laquelle il consacre un poème dans *Art poétique*, une fleur qui lui fait signe, « a dû se rappeler / Comment j'ai vécu avec elle » (AP 176). A plus forte raison, « Un marteau » dans *Sphère* s'exprime à travers le truchement du poète : « Tu dors longtemps, / Tu sais le noir, / Tu as sa force. /.../ Tu veux / T'essayer, / Tu veux frapper » (S 59). Ces paroles sont pourtant quelque peu équivoques sur le plan de l'énonciation (et partant sur le plan de l'interprétation), car « [l]e poète parle pour les choses, avec les choses, par les choses »⁵⁷.

Revenons à notre exemple d'« Un marteau » et l'ambiguïté de la nature de l'énonciation dans ce poème, une ambiguïté dont la cause est en partie l'usage du pronom personnel « tu ». Là où tout auteur de prose se serait servi du « il » de la troisième personne

⁵⁶Bishop, « Apotheosis » 531.

⁵⁷Michael Brophy, *Voies vers l'autre* (Amsterdam : Rodopi, 1997) 160.

pour rapporter le discours d'autrui, Guillevic préfère l'intimité du tutoiement et s'adresse à l'objet, créant ainsi un rapport affectif entre lui et cette chose. Guillevic parle ainsi de la chose, de la parole secrète du marteau qui dit une envie de frapper; il fait parler la chose en assignant au marteau des désirs; il parle « tout ce qui n'est pas » marteau parce que « [l]e poète n'exprime pas l'émotion, causée par [le marteau], de façon directe, lyrique, mais de façon indirecte, à travers une conversation avec [le marteau] dont le ton exprime sa camaraderie envers [le marteau] et son sentiment de faire partie de son monde »⁵⁸.

Le style conversationnel de Guillevic traverse toute l'œuvre du poète, et pour ce qu'il y a du don de la parole, cette faveur est accordée dans un échange, car les choses, qui « ne sont ni éléments du décor ni matière à description, mais matière tout court [...], [c]e sont nos irréductibles interlocuteurs »⁵⁹. Le poète se surprend parfois dans ce dialogue pourtant imaginaire :

Tu inclines à parler
Des choses, des êtres

Comme s'ils étaient
En état de veille,

Acceptaient, ma foi,
De s'entretenir avec toi. (AP 63)

Malgré cette prise de conscience momentanée, le poète entend autour de lui les choses qui

⁵⁸B. Turksma-Heijmann, « Les figures de style de la poésie matérialiste de Guillevic », *Rapports LI* (1981) : 160.

⁵⁹Charles Dobzynski, « Guillevic, un hymne à la vie », *Europe* 75.817 (1997) : 189.

réclament un dialogue, qui l'interrogent pour entamer la conversation :

Quand aurai-je
Pour de bon

Parlé à la table,
Parlé de la table,

Afin qu'elle cesse de m'interroger,
De me demander
De lui parler d'elle ? (AP 155)

C'est l'interrogation qui commence l'entretien entre poète et chose, et cette interrogation vient autant du premier que de la dernière, à preuve la prédominance de la question directe comme figure de style dans l'œuvre poétique de Guillevic⁶⁰. Il n'y a qu'à considérer l'exemple ci-dessus qui est une interrogation mise en abîme, le poète se demandant quand il en aura fini de ressentir les interrogations de la table. La question est souvent posée dans le vide, s'adressant à un interlocuteur quelconque, mais c'est aussi vers la chose que le poète se dirige avec une interrogation, exigeant ainsi une réplique : « Et si tu n'étais plus / Qu'une bouteille imaginée ? » (S 68). Encore cette intimité du tutoiement qui parle d'une sympathie; le poète aspire non seulement à exprimer la chose, parce qu'il se sent solidaire d'elle, et veut par le dialogue parvenir à la compréhension qu'elle lui demande : « Personne autant que le poète n'est convaincu que la plupart des émotions et des souffrances de l'homme sont partagées par l'ensemble des existants [...]. Il y a donc entre l'homme et les objets, une solidarité profonde, qui devrait conduire à une sympathie »⁶¹. D'une part, donner

⁶⁰Cf. Turksma-Heijmann 159.

⁶¹Pierrot 54.

la parole c'est donc exploiter ces émotions et expériences communes, tandis que c'est, d'autre part, une tentative de mettre en scène la chose telle quelle, sans effacer l'essence de cette chose :

[...] Guillevic assigne au langage, à la langue [...] la tâche de s'appriivoiser à un ton qui ait avec les choses une commune mesure.

Mais comment parler sans mentir ? La parole du poète peut-elle reconnaître la naturalité des choses ? A moins qu'à force d'attention, qu'à force d'épreuves quelque chose se prouve du monde dans le chant, à moins qu'une communication indirecte, toute de spirale et de courbes, apporte un début de réponse⁶².

Or, selon Bishop le poète ne peut vraiment franchir la barrière invisible, cette paroi contre laquelle il est condamné à se heurter vainement à chaque fois qu'il veut la briser; même le dialogue qui fait « une brèche » dans des choses comme la haie et le mur, des choses qui « faisaient office de paroi » est impuissant contre la dominance de la paroi : « Mais toujours le soupçon venait / Que la paroi, la vraie paroi, / Était ailleurs. // Et ne nous quittait pas / Pourtant, jamais » (P 33). Les questions restent alors sans réponse : « [...] given that questioning/deciphering of what is, is irremediably Guillevic's subjective—a closing of the gap between world and self, certainly, but one that is always somehow perverted, distorted, never innocent—given the fact of this inescapable bias, questioning is condemned to non-resolution, to a kind of echoing circularity, for it attracts the very doubt it seeks to dispel [...] »⁶³. Voici que le paradoxe d'une poésie matérialiste réapparaît, dans d'autres mots que chez Ponge, bien entendu, mais il est incontournable néanmoins, le fait de dire « [j]e les ai

⁶²Jacques Sojcher, « Inventaire, mythologie », *Critique* 27 (1971) : 153.

⁶³Bishop 527.

interrogés directement / Je les ai tutoyés » (P 45) étant en même temps assurance d'une pureté de paroles, en ce qui concerne celles prêtées à la chose, et signe d'un échec en ce qui concerne la connaissance de la chose en tant qu'être strictement autre et extérieur.

Mais avant de revenir au sujet de l'anthropomorphisme, plongeons-nous un peu plus profondément dans le langage des matérialistes en mettant l'accent sur la langue comme système arbitraire constituant un monde presque tangible parallèle à celui de la matière proprement dite.

IV. Mots.

- La langue médiatise donc le rapport physique, le contact brut du poète avec la chose, et rompt la possibilité d'un point de vue purement matérialiste—problème ancien de la philosophie matérialiste, comment réconcilier l'importance de la pensée qui apparaît à travers la langue et le primat de la matière ? Comme l'adhérence stricte à une doctrine phénoménologique n'est importante que pour les philosophes, l'incongruité que semble entraîner un matérialisme linguistique, un matérialisme du système considéré comme abstrait, produit de l'intellect, depuis Saussure, ne dément pas la nature fondamentalement artistique et créatrice du projet poétique de Ponge et de Guillevic. Pour ces deux, au lieu de rester seulement un système arbitraire et abstrait, la langue joue un rôle physique et matériel autant que le fait un quelconque galet ou arbre. C'est surtout Ponge qui développe la capacité matérielle de la langue, et qui met l'accent tantôt sur le lien entre le mot et la chose, tantôt sur l'indépendance de l'un de l'autre, mais dans *Inclus*, Guillevic met en relief la

maniabilité et la présence physique de la langue. Cette matérialité du langage, sa choseité, se situe au niveau des mots, les mots étant les constituants significatifs de base de la langue, et elle se rapporte surtout au nom, au substantif⁶⁴.

V. Compte tenu des mots.

A mi-chemin entre mots et choses se situe la démarche poétique de Ponge. D'une part, Sollers est prompt à remarquer qu'une lecture ne dégageant qu'une sensibilité au monde concret serait une lecture imparfaite : « 'Parti pris des choses', 'Compte tenu des mots'. Mettons entre ces deux formules le signe linguistique de l'*opposition pertinente*. Et c'est à ce niveau qu'apparaît, il me semble, un malentendu sur votre travail qui vous fait présenter souvent comme quelqu'un s'occupant exclusivement de décrire des choses »⁶⁵, un constat qui est, en outre, soutenu par Collot qui note la sensibilité à l'épaisseur sémantique du « monde verbal » de Ponge⁶⁶. Ailleurs, c'est sur la présence inébranlable de la chose, même dans les passages les plus baroques et indépendantes de la réalité que la critique trouve à louer chez Ponge. Loin d'être conflictuel, la coexistence d'un monde concret « réel » et d'un monde verbal « concret », la juxtaposition des deux réalités, crée la tension nécessaire pour la

⁶⁴Quant à Ponge, le poète lui-même soutient « avoir fait porter son étude beaucoup plus sur le vocabulaire, le dictionnaire que sur la syntaxe, la grammaire » (PM 201). Collot affirme d'ailleurs que « certains critiques se sont empressés de voir en lui un pur 'lexicaliste' » (Collot, *Mots et choses* 165).

⁶⁵Philippe Sollers, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, (Paris : Gallimard/Seuil, 1970) 87.

⁶⁶Michel Collot, *Mots et choses* 145.

production d'un texte pongien. Ponge lui-même fit ressortir, en décrivant son *Parti pris des choses*, l'importance du langage, l'équivalence des deux réalités : « En somme voici le point important : PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE TENU DES MOTS » (M 20). Quoique équivalents, soit le monde verbal, soit celui des choses prendra l'ascendant dans un texte donné ; l'important est la mise en relation du mot et de la chose : « Certains textes auront plus de PPC à l'alliage, d'autres plus de CTM... Peu importe, Il faut qu'il y ait en tout cas de l'un *et* de l'autre. Sinon, rien de fait » (M 20).

Dans l'équivalence entre mot et chose, le mot est délivré de son statut de signe complètement arbitraire, car Ponge le voit comme composé d'une stratification étymologique, comme étant une entité historique dont non seulement les acceptions contemporaines et courantes contribuent à son « épaisseur sémantique », mais aussi ses significations démodées et ses racines latines. La langue pour Ponge n'est pas un système horizontal fait de paradigmes : « Alors, cette *profondeur* de la langue française, bien au-delà du classicisme du XVII^e siècle, bien sûr, cette profondeur qui lui vient de ses origines latines, voilà évidemment ce qui aggravait mon goût pour elle, ce *goût* des mots français que j'ai commencé à ressentir violemment [...] »⁶⁷. Une matérialité et une maniabilité cherchant à être exploitées, car oubliées jusqu'alors, suscitent chez le poète le désir de fouiller, en tant qu'archéologue linguistique, dans le dictionnaire :

j'ai commencé à ouvrir non seulement les ouvrages latins, mais aussi les dictionnaires français. Mon père avait, dans sa bibliothèque, le *Littré*, qui a eu une si grande importance pour moi, ou j'ai trouvé un autre monde, celui des vocables, des mots, mots français bien sûr, un monde aussi réel pour moi,

⁶⁷Sollers 46.

aussi faisant partie du monde extérieur, du monde sensible, aussi physique pour moi que la nature, la φύσις elle-même⁶⁸.

Le raffinement du travail de recherche linguistique se fait encore attendre dans *Le Parti pris des choses*, mais dès *La rage de l'expression*, il est aisé de voir les traces de l'influence du *Littré*. Dans « La guêpe », Ponge a inséré le fruit humble de sa quête après l'étymologie du mot *essaim*, d'où émane, par une association sonore, *exiguïté* dont il se sert par la suite. Dans « Notes prises pour un oiseau » Ponge a développé son travail de recherche dans le *Littré*, introduisant un passage assez long sur l'oiseau, tiré directement de celui-ci, et qu'il enrichit de ses propres commentaires, des remarques ayant trait à sa démarche poétique: « Dans le chapitre oiseau de *Littré* les plus belles expressions citées, que je veux retenir, sont les suivantes [...] » (RE 279). Le dictionnaire sert d'outil poétique à Ponge, outil qui lui permet de vérifier la justesse des mots choisis, et qui le pousse à rejeter d'autres mots qui, après cette recherche généalogique, ne s'unirait avec la chose que dans une mésalliance. Ainsi Ponge se met sur ses gardes ayant trouvé les liens étymologiques entre « bouton », « déboutonner », et « bout », provenant tous les trois du verbe « bouter » et il se décide alors de ne pas « rapprocher bout et bouton ni déboutonner dans la phrase, car c'est le même mot » (RE 295). Quant au mimosa qui résiste si fortement aux avances du poète, la recherche étymologique est même plus poursuivie et mène à l'abandon du terme « geyser », sans explication portant sur l'étymologie, comme ne seyant point à l'idée du mimosa.

Si parfois le dictionnaire donne au poète une raison du refus d'un mot, celui-là peut

⁶⁸Ibid., p. 46-47.

également susciter un foisonnement d'associations et d'idées chez lui et paraître, de la sorte, *juste*, et le poète se réjouit à ce moment de la véritable gemme qu'il a trouvée dans son « trésor ». Ponge exprime son ravissement lorsque le *Littre* lui offre deux locutions contenant le mot *paradis* :

Oiseau de paradis : à longues plumes effilées (tiens !).
Paradis des jardiniers : saule pleureur (tiens, tiens !). (RE 320)

Voilà des « trouvailles » qui confirment, comme « un bouquet de preuves »⁶⁹, que le poète a eu raison de recourir à un champ sémantique autour de l'oiseau pour décrire le mimosa. En analysant l'étymologie des mots tels que « floribond »⁷⁰ et « poussin », et en dressant ensuite une liste d'acceptions trouvées, Ponge réussit à engraisser ces mots, car ils déploient dorénavant devant eux une colonne visible qui les établit comme termes diachroniques mais surtout comme incarnations linguistiques ayant un squelette tangible, portant en eux leur raison d'être. C'est justement dans ce travail attentif sur le lexique que Gleize trouve la justification d'étiqueter Ponge comme poète lexicaliste⁷¹ : « Francis Ponge

⁶⁹Ce mot aussi est soumis à la démarche associative de Ponge, se référant au mot *panache*, utilisé dans le même texte, pour lequel le *Littre* propose comme acception : faisceau de plumes qui, liées par le bas, voltigent par le haut, forment une espèce de *bouquet*... (RE 320, nous soulignons).

⁷⁰« Floribond » est un mot qui ne fait pas partie du lexique français, mais Ponge, avec une certaine désinvolture, lui accorde droit de cité dans le *Littre*, puisqu'il s'en est servi dans son poème : « ce mot ne figure pas au *Littre*. Il figurera donc dans les éditions futures » (RE 319). D'après ce que Ponge écrit dans « My creative method », la volonté et les besoins linguistiques du poète prennent l'ascendant sur le dictionnaire, car si les « mots justes » « n'y sont pas, après tout, il [lui] faudra les créer » (M 27).

⁷¹Gleize propose, avec son insistance sur le côté lexicaliste de Ponge, de l'éloigner des matérialistes, de Guillevic. Collot, néanmoins, paraît donner voix à quelque scepticisme vis-

peut sans doute, à bon droit, être considéré comme un poète 'lexicaliste', il croit en l'existence des mots, en leur consistance aussi, en leur épaisseur sémantique, avec laquelle il joue »⁷². Cette insistance sur le côté lexicaliste de Ponge l'éloignerait des matérialistes et de Guillevic. Nous avons vu, toutefois, que Collot donne voix à quelque scepticisme vis-à-vis de cette étiquette. A en croire le titre de son œuvre critique, Collot situerait Ponge *entre* mots et choses. Nous nous mettons du côté de Collot, plutôt que de celui de Gleize, qui selon nous, néglige un aspect fondamental du projet pongien. Il y a chez Ponge toujours un soupçon de la réalité concrète : comme il le dit lui-même, le poème doit toujours se soumettre au droit imprescriptible de la chose. Or, le fort appui de Ponge sur un jeu lexical nous dirige vers le pôle lexical de la catégorie matérialiste.

Que le mot avec sa multiplicité de sens réfléchisse l'épaisseur des choses du monde concret, telle est la devise de Ponge. « Il ne s'agit pas de 'rendre', de 'représenter' le monde physique, si vous voulez, mais de *présenter* dans le monde verbal quelque chose d'homologue⁷³ ». Nous sommes ici venues à une impasse, car il semble ici que le monde verbal se détache de toute réalité et mène une vie indépendante du monde concret, ce qui ferait de Ponge un poète purement lexicaliste, et l'éloignerait de la catégorie matérialiste catégorie que nous interrogeons, voire déconstruisons, mais qui demeure à notre sens pertinente et précieuse. L'indépendance de la sphère verbale est d'ailleurs soulignée par le

à-vis de cette étiquette.

⁷²Jean-Marie Gleize « Vers des objets spécifiques », *Europe* 70.755 (mars 1992) : 26.

⁷³Sollers 48.

poète lui-même, lorsqu'il déclare qu'« [a]ucun mot n'est employé qui ne soit considéré aussitôt comme une personne. Que l'éclairage qu'il porte avec lui ne soit utilisé; et l'ombre aussi qu'il porte» (M33).

• **Lien entre mot et chose.** Eric Pellet cristallise les divers aspects de l'approche matérialiste de Ponge dans un seul paragraphe, et démêle les deux courants contradictoires traversant l'œuvre du poète :

Le matérialisme logique de Ponge peut être résumé en deux principes. D'abord un principe de séparation : l'univers logique des significations est totalement étranger à l'univers physique des choses [...]. Ensuite un principe d'unité, fondé sur une double équivalence : les idées sont des mots et les mots sont des choses; dans le monde du logos, qui est à la fois le langage et la raison humaine, tout est matière verbale [...]⁷⁴

Il faut noter que Pellet ne rejette pas l'épithète « classique » parfois rattaché au poète, car d'après lui, « Ponge fonde son œuvre sur une conception matérialiste du monde, ou plutôt une 'vision' matérialiste du langage »⁷⁵. En revanche, il divise le matérialisme de Ponge en deux, et le mitige en y ajoutant l'adjectif *logique*⁷⁶, mettant ainsi l'accent sur ce que Pellet considère « une profonde exigence de lucidité »⁷⁷.

⁷⁴Eric Pellet, « La morale et la rhétorique. De la réciprocité », *Europe* 70.755 (mars 1992) : 57.

⁷⁵Pellet 55.

⁷⁶Cf. « Le matérialisme de Ponge » de Pinson pour une autre définition du matérialisme pongien. Celui-ci préfère le décrire comme un « matérialisme négatif » ou un « matérialisme de la différence ». (p. 372).

⁷⁷Pellet 55.

Le monde des vocables et celui de la matière ne coexistent donc pas *toujours* comme deux entités entièrement distinctes, hermétiques, mais ils se rejoignent dans le logos. A la différence des théoriciens linguistiques modernes qui acceptent sans hésitation le postulat saussurien de l'arbitraire du signe, Ponge envisage le mot non comme « chose » appartenant à un système abstrait, mais comme « chose » motivée par l'objet matériel auquel il réfère. Position archaïque, certes, et Ponge se montre héritier de la thèse linguistique prônée par Socrate contre Hermogène, une thèse qui est plutôt un processus de justification de la motivation des noms. Cette conversation entre Socrate et Hermogène, notée par Platon dans le *Cratyle*, est le rapport éponyme du phénomène langagier marquant toute l'œuvre poétique de Ponge, un phénomène étudié à maintes reprises, le phénomène qui se nomme *cratylisme*.

● **Le cratylisme.** Le cratylisme comme phénomène langagier a reçu sa désignation de l'entretien entre Socrate et Hermogène, dans lequel Socrate prend le parti de Cratyle contre Hermogène pour traiter de la juste dénomination des choses. Il s'agit donc de déterminer si, en fait, le signe est motivé ou bien s'il ne se rattache au mot que dans une relation purement conventionnelle, c'est-à-dire s'il est entièrement arbitraire et n'a aucun lien avec le signifié. Hermogène et Socrate prennent comme point de départ la question, « est-ce que le nom peut être vrai ou faux ? » une question à laquelle Hermogène donne une réponse négative, une position que Socrate réfute par la suite. Socrate base son argument sur une conception nominale du langage, à savoir l'acte de parler est, avant tout, un acte de nomination et sert donc à délimiter la réalité. D'après Socrate, c'est le « métier » d'un homme s'appelant le « législateur », celui qui possède l'art de mettre à notre disposition les mots. Ce législateur a

la tâche de faire convenir un mot à la réalité que celui-ci désigne, tout comme le tisserand utilise une navette qui est appropriée au tissu qu'il veut faire. Nommer une chose n'est alors pas un acte fortuit, régi par le hasard, au contraire, c'est un travail soigné qui ne peut être exécuté que par certains. Le législateur est responsable de trouver des mots dont même les syllabes correspondent à l'objet de nomination⁷⁸.

Socrate donne ensuite des exemples qui confirmerait son idée d'une justesse naturelle des noms, citant la génération naturelle comme le processus qui mène, tout comme le cheval donne naissance au poulain et non au veau, à une nomination juste. Il passe aux noms des dieux que Socrate motive avec des étymologies inventées qui ont néanmoins l'air logiques. La plus grande partie de l'entretien met en scène des exemples d'étymologies fabuleuses, telles que celle que Socrate propose pour le *corps* (*sôma*), un mot qu'il relie à trois termes, *sêma*, voulant dire *tombeau*, et dont il explique le lien en disant que certains définissent le corps comme étant le tombeau de l'âme⁷⁹. De plus, *sôma* semble avoir quelque parenté avec un homophone de *sêma*, le *sêma* désignant *signe*, puisque c'est par le corps que l'âme se manifeste. En troisième lieu vient une explication du possible lien entre *sôma*, *la geôle*, et *sêma*, le corps, en raison du fait que le corps soit la prison de l'âme.

Après cette assez longue digression sur l'origine d'un grand nombre de mots, Socrate en vient à une définition du nom, l'appelant « une façon de mimer par la voix ce que l'on

⁷⁸ Il est intéressant de noter que Ponge prend sur lui le rôle de législateur, en se donnant le droit d'inventer des noms au besoin.

⁷⁹ Platon. *Œuvres complètes : Cratyle*, (Paris : Les Belles Lettres), p. 76.

mime et nomme »⁸⁰. Il analyse la fonction mimétique du nom et pour ce faire, le divise en de plus petites parties, c'est-à-dire en des syllabes et des lettres. Socrate invente ensuite des valeurs aux divers éléments constituant les mots, comme, par exemple, le caractère glissant de la lettre *l* qui rend cette lettre appropriée à des mots comme *lisse*, *glisser*, *onctueux*⁸¹, et *collant*. L'entretien continue, mais nous avons esquissé ici l'essentiel du cratylisme tel que ce terme s'applique à la poésie de Ponge.

● **Motivation du signe.** Un aspect de la poésie contemporaine et de celle de la dernière moitié du XIXe siècle est la recherche d'une adéquation entre le signifiant et le signifié, observe Roger Little⁸² une tendance qui nie les enseignements de Saussure sur l'arbitraire du signe. C'est-à-dire qu'il y a un certain nombre de poètes qui nagent à contre-courant en rejetant les enseignements datant de l'époque moderne dont il est question, et c'est Ponge qui se trouve à la tête de cette compagnie, il est celui chez qui la remotivation du signe est développée au plus haut point, c'est, dit Little, une véritable « nostalgie d'un temps mythique—*illud tempus*—ou mots et choses auraient été en quelque sorte indistincts les uns des autres »⁸³.

Ponge effectue cette remotivation de plusieurs manières; non seulement est-ce le mot

⁸⁰Platon 110.

⁸¹Ces mots contiennent tous un « l » en grec.

⁸²Cf. Roger Little, « Francis Ponge et la nostalgie cratylienne », *Europe* 70.755 (mars 1992).

⁸³Little 36.

comme unité de syllabes et de lettres qui est sujet à une mise en adéquation, mais le poète tourne et retourne le mot de sorte qu'il le considère de ses trois côtés, phonique, visuel—à savoir graphique—et significatif⁸⁴. La justesse d'un mot peut donc résider autant dans sa forme que dans son contenu, mais Genette souligne que « l'aspect sonore ne s'investi[t] guère dans le travail de Ponge »⁸⁵. Nous examinons donc primo le genre de motivations significatives—desquelles nous avons déjà brièvement traité dans notre section sur le travail étymologique de Ponge—que le poète invente pour faire ressortir l'épaisseur des mots.

En parlant de la remotivation du signe chez Ponge, il est presque impossible d'éviter mention de la fameuse « Huître », poème sur lequel Ponge commente dans ses entretiens avec Sollers, et qu'il éclaire pour un public qui s'étonne de la présence de mots comme *opiniâtre*, à cause de ses connotations anthropomorphiques, et *blanchâtre*, grâce au couple incongru qu'il forme avec son partenaire *brillamment*. D'abord, Ponge avoue subir les effets d'une sensibilité à la forme typographique d'un mot. Etant donné le circonflexe sur le *i* de l'huître, il semble y avoir, selon Ponge, une attraction spontanée et naturelle entre le titre et tous les mots du poème finissant par *-âtre* :

comment se fait-il que, dans ce texte, et il y a d'autres mots du même ordre plus loin, il y ait autant de mots qui se terminent par « âtre », c'est-à-dire par *a* (accent circonflexe), *t*, *r*, *e*. Eh bien ! ce n'est pas du tout par hasard, bien sûr. Je ne l'ai pas, non plus, fait exprès, bien sûr, mais j'ai été amené à laisser passer, à accepter des mots de ce genre. Pourquoi ? Eh bien ! parce que l'huître aussi, l'huître elle-même est un mot qui comporte une voyelle, ou plutôt une diphtongue si on veut : enfin, *ui-t-r-e*. Il est évident que si, dans mon texte, se trouvent des mots comme « blanchâtre », « opiniâtre »,

⁸⁴Cf. Gérard Genette, « Le parti pris des mots », *Mimologiques* 377.

⁸⁵Little 378.

« verdâtre », ou dieu sait quoi, c'est aussi parce que je suis déterminé par le mot « huître », par le fait qu'il y a là accent circonflexe, sur voyelle (ou diphtongue), *t, r, e*. Voilà⁸⁶.

Il semble donc y avoir une justification pour l'utilisation des dits termes; ils ont été motivés, dans ce cas, en raison d'associations sur le plan de la typographie, un processus de motivation que Genette appelle « la mimographie ». Il se trouve dans *Rage de l'expression* un exemple classique de la mimographie pongienne. Ponge doute que le mot oiseau convienne vraiment à l'animal auquel il se rattache, car son *s* n'a aucun rapport avec la notion de l'oiseau. Mieux aurait été, selon lui, l'appeler « oileau » ou « oiveau », car dans le premier cas, le *l* de l'aile se trouverait répété dans le nom de la bête, et dans le deuxième cas, le *v* mimerait les ailes déployées de l'oiseau ; le mot refléterait ainsi l'image de l'oiseau (RE 273). On voit donc quel genre de faux liens Ponge établit entre le mot et la chose, comment il « justifie » le mot pour que celui-ci soit juste.

La justification du mot est, en fait, un des moteurs de la génération poétique de Ponge. Lorsqu'il existe déjà une trop grande correspondance entre mot et chose, quand il ne semble plus être besoin de faire la sorte de démarche décrite ci-dessus, le poète exprime une incapacité de faire sortir le poème qui devrait s'écrire au sujet du mimosa : « Peut-être, ce qui rend si difficile mon travail, est-ce que le nom du mimosa est déjà parfait » (RE 309). Pour Ponge, nom et arbuste sont à peu près équivalents, et « [l]e poète n'aurait pas lieu d'être, si les mots coïncidaient avec les choses »⁸⁷.

⁸⁶ Sollers 111.

⁸⁷ Collot, *Mots et choses* 150.

Les exemples de telles remotivations du signe, de la création d'un lien directe entre mot et chose en accentuant, imaginant un accord visuel entre mot et chose se présentent à plusieurs reprises, comme en témoigne, en outre, « Le Gymnaste » du *Parti pris des choses* : « Comme son G l'indique le gymnaste porte le bouc et la moustache que rejoint presque une grosse mèche en accroche-cœur sur un front bas » (PPC 72), mais le plus grand travail de remotivation—et les de effets celui-ci sont moins saillants—est une production continue et ludique de liens intratextuels par lequel on voit se produire dans un poème tout un réseau d'associations :

Le déroulement des chaînes associatives [...], l'entrecroisement de ces chaînes à chaque point où une composante du texte est pertinente à deux systèmes descriptifs à la fois, le renforcement des séquences par une référence continue à des stéréotypes substituant à la vérification du texte par la réalité sa vérification par conformité aux lieux communs, à un "bonheur d'expression" qui ne fait que remonter aux sources de l'usage, tout cela constitue un réseau de surdétermination qui se superpose aux liens grammaticaux, à la logique du récit et au système du vraisemblable pour donner aux mots un caractère impératif, annuler l'arbitraire des signes, transformer tout le complexe textuel en une seule unité de signifiante⁸⁸.

Ce travail est comparable à l'exemple cité chez Socrate, celui de la motivation du mot *sôma* par des associations quelque peu forcées. Dans "Le mimosa" le champ sémantique qui se produit autour de la volaille, que nous avons déjà vu s'expliquer par une première remarque de Ponge assimilant les feuilles de cet arbuste à des plumes d'oiseau. Par une combinaison d'informations visuelles et d'associations sémantiques : « Aucune palme ne ressemble plus à une plume, à de la plume jeune, à ce qui est entre le duvet et la plume » (RE

⁸⁸Michael Riffaterre, « Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte », *Francis Ponge*,

309) le poète est amené à voir dans les fleurs du mimosa, ces « nombreuses petites boules, pompons d'or' dont la consistance est celle des « houppettes de duvet poussin » (RE) des poussins qui piaillent et pépiaillent (RE 322). En même temps un système de justification sonore s'érige (malgré une observation de Genette qui minimise l'importance donnée à la sonorité du mot⁸⁹) à cause de l'abondance de mots commençant par un *p* : *paradisique*, *paroxysme*, *poussin*, *piailler*, *plumes*, *panache*, etc. Ainsi, et par les résultats de la recherche étymologique, n'importe quel mot utilisé a une place dans le réseau de sens, et se prête à une « justification » du genre qu'expose Socrate.

VI. Guillevic laconique.

C'est sur le plan du vocabulaire, du lexique, de la sémantique, enfin linguistique que la poésie de Ponge et celle de Guillevic diffèrent le plus nettement. Ponge crée des tissus verbaux complexes, jouant avec les différentes possibilités significatives des mots, se délectant de la multiplicité de sens et de la complexité que la stratification significative entraîne. Si la poésie de Ponge se caractérise alors par la sophistication du vocabulaire, rehaussée par le jeu associatif du poète, la poésie de Guillevic est marquée, en revanche, par une simplicité extrême, une simplicité qui, certes, n'est, en partie, qu'apparence. Il a réduit son vocabulaire à un tel point, et produit alors une poésie souvent elliptique, que certains critiques ont même été incités à se lancer dans un débat autour de la relation entre sa poésie

colloque de Cerisy (Union Générale d'Éditions, 1977) 67.

et celle des haïjins japonais, écrivains de poèmes courts et dépouillés particuliers aux japonais⁹⁰. Cependant que Ponge crée des œuvres quelque peu baroques, les écrits de Guillevic sont dénués de toute ornementation superflue, celui-ci ayant presque banni l'adjectif de sa poésie, justement à cause de son instabilité, son effet troublant : « Le plus évident de ces refus se traduit par une absence quasi totale des adjectifs. Ils sont pratiquement interdits de séjour. [...] Il y a de ci, de là, des adjectifs simples, par exemple, 'grand', 'vieux', et des adjectifs de couleur »⁹¹.

Néanmoins, Guillevic se rapproche de Ponge dans quelques aspects linguistiques de son écriture. Comme Ponge, Guillevic a tendance à être plutôt lexicaliste, s'occupant du mot et de la signification du mot, qu'un poète qui déjoue nos attentes syntaxiques⁹². C'est-à-dire que la fonction significative du langage est primordiale, et c'est pourquoi le mot figure comme objet de contemplation, de fait, comme objet tout court surtout dans le recueil *Inclus*.

Comme pour Ponge, le mot est pour Guillevic une entité diachronique, à savoir le mot traîne avec lui un passé et toutes ses acceptions désuètes et nous relie à ce qui a été.

⁸⁹ Genette 378.

⁹⁰ Cf. Etiemble, « Guillevic, est-il un haïjin ? » in *Lire Guillevic*, sous la direction de Serge Gaubert, (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1983) : 149-161.

⁹¹ Jacques Gaucheron, « Guillevic et l'art de poésie », *Europe* 68.734-735 (1990) : 81.

⁹² Cf. Rannou, *Guillevic* : La poésie de Guillevic se montre en fait plus complexe, syntaxiquement parlant, qu'il n'apparaît à premier abord. Rannou réfute la notion que sa poésie soit écrite en langue parlée, et nous montre des exemples syntaxiquement aberrants qui en font une langue poétique. De même, Collot dans *Ponge, entre mots et choses* analyse les enchaînements syntaxiques de la poésie pongienne pour conclure qu'il y a, sur ce plan, des choses à dire. Mais une analyse syntaxique des poètes nous amènerait hors la portée de cet essai.

Dans les mots est contenue toute l'histoire humaine, en eux nous reconnaissons ce passé et nous voyons les morts : « Les morts, / Ils sont le matériau / Dont est fait le poème. /.../ Les mots, / C'est leur substance, / Incorporée. // C'est eux, / La langue » (I 163). Former ces mots a alors été un travail de générations, un travail décrit comme étant physique, exécuté par la bouche, un travail lent : « Eux / qui l'ont sécrétée, mâchée, // Au long des jours, / Des mois, des siècles » (I 163).

Toutefois les mots ne sont pas le point culminant d'un travail, mais une étape dans un travail continu. En dépit de leur passé, les mots subissent un remaniement qui les mène vers l'avenir, et loin de stagner dans la nostalgie du passé : « Les mots /.../ Ce ne sont pas des tombes » (I 221). Le poète qui use des mots d'une façon originale, inventive aide à les porter vers cet avenir :

Et toi, tu fais ainsi
Que tes contemporains,

Ensemble avec eux,
Un peu plus hardiment peut-être
Que la plupart.

[...]

Selon ce que tu crois
Être l'histoire des mots,

Être les courbes
Vers le futur (I 222)

C'est l'historicité des mots qui en fait des choses ayant plusieurs dimensions. Comme Ponge, pour qui la liste des acceptions tirées du dictionnaire était la preuve de

l'épaisseur des mots, Guillevic parle des mots et leurs souvenirs qui font « [u]n noyau de temps », « [q]ue l'on puisse, ou presque, / Tenir dans la main » (AP 84)⁹³. Puisqu'ils sont choses concrètes, travailler avec les mots est un travail physique plutôt qu'intellectuel; c'est un travail d'artisan pour qui la poésie est « métier ». Il s'agit de pétrir, de mâcher, de façonner et de modeler les mots, et en même temps de les laisser libres : « Il faut les laisser faire, / Par eux se laisser faire, // Ne pas les bousculer, les contrarier, / Mais les apprivoiser en se faisant / Soi-même apprivoiser » (I 223). La tâche est en conséquence accomplie par un spécialiste : « Ce travailleur / Privilégié, // Qui va de terre en terre, / De mot en mot » (I 94). Ce travailleur, tout éphémère qu'il est, en maniant des « choses minuscules et noires » se donne quelque immortalité en laissant des traces de soi « [a]vec des mots plus durs que lui » (I 97).

Non seulement les mots se trouvent mis en rapport avec le poète, mais le mot est un véritable intermédiaire entre poète et chose. Le monde matériel des mots aide à rapprocher le poète du monde des choses, car le mot semble être uni à la chose dans une relation directe et simple : « [...] tout cela (forêts, espace, jour, etc.) s'est épuré et dénudé au point que nous sommes en face d'une poésie où le mot est parvenu à être le *signe* précis et modeste de la chose, et pas autre chose »⁹⁴. Le signifié paraît équivaloir au signifiant : « Lorsque j'écris nuage, / Le mot nuage ; // C'est qu'il se passe quelque chose / Avec le nuage » (AP 12). Le mouvement du mot à la chose « tisse un lien » entre le poète et le nuage. Si forte est l'impression d'avoir établi un contact avec la chose, que le poète doit se rappeler à d'autres

⁹³Cf. *Inclus* 224 : « De ce que l'usage du temps / A glissé en eux du concret. »

moments que malgré l'apparence d'unité entre signifiant et signifié, il reste un décalage qui ne peut être éliminé entre les deux, et que ce doit être la chose matérielle du monde réel qui figure en premier lieu dans le poème : « je me demande / Si plutôt qu'à l'arbre / Ce n'est pas au mot que je m'accroche » (AP 15). S'accrocher au mot comporte un danger, car Guillevic est conscient du fait que même le nom porte en lui des associations qui risquent de déformer le signifié : « Le mot prairie : // Tout coloré qu'il est » (I 27).

« Pour parler des choses, le poète doit parler autant des mots—de ces mots qui manquent aux choses, qui ne seront jamais ces choses mais qui les rapprochent de l'être, les confient à ses soins, réclament pour elles sa caresse »⁹⁵. Guillevic est pris dans l'obligation linguistique de l'être humain qui est autant aide qu'obstacle dans sa quête de réduire la distance entre lui et les choses : « Paroi, pulpe des mots » (I 144). Il a beau manier les mots, les disposer à son gré, en fin de compte il doit admettre : « [j]e voudrais / Me passer des mots » (AP 156) et éprouver une camaraderie de silence avec l'objet de sa contemplation. Le poème guillevicien est alors fait autant de silence que de mots.

En outre, le lieu du poème est un lieu privilégié où la signification a quelque flexibilité, car comme Guillevic le dit, « Souviens-toi que dans le poème / Les signes + ~ : x // Ne signifient pas / Addition, soustraction, division, multiplication » (I 131). Le

⁹⁴ Raymond Jean, *Pratique de la littérature* (Paris : Seuil, 1978) 185.

⁹⁵ Michael Brophy, *Eugène Guillevic* (Amsterdam : Rodopi, 1993) 75.

signe prend ici une signification plus large, plus universel, et devient symbole. Ainsi, « [a]vec le mot prairie, / J'ai vécu bien des aventures » (I 90), ce mot prairie devient symbole de l'expérience que le poète a eu avec le signifié, ou l'idée du signifié. A l'encontre de Ponge, chez Guillevic le mot jouit de quelque indépendance de la réalité, comme en témoignent ces vers : « Si le mot nacre / Désignait la prairie // Autres seraient / Mes rapports avec lui » (I 88).

La plus grande correspondance entre Ponge et Guillevic sur le plan linguistique est sans aucun doute l'accent qu'ils mettent sur la matérialité, la choseité de la langue. Pour Guillevic, les mots sont des choses tangibles, comme nous l'avons vu, des choses dont il faut découvrir le mystère : « Regarde au verso des mots, / Démêle cet écheveau » (AP 28). Et comme chez Ponge, les choses du monde réel doivent naître dans le monde du logos pour être perçues de l'homme. Ce n'est qu'en conjonction avec le mot que la chose a quelque netteté : « À donner corps / À je ne sais quels flottements // Qui peu à peu deviennent des mots, / Des bouts de phrase, // Un rythme / Et tu acquiers un bien » (AP).

Nous procédons ensuite à l'analyse de quelques textes pour illustrer les phénomènes langagiers dont nous avons traité dans ce chapitre. Ces analyses, en plus de contenir des exemples du travail sur la langue, vont élaborer les contrastes entre les deux poètes d'une manière concrète.

VII. Analyse de texte (Ponge).

Le Mimosa (variantes incorporées)

Odorants à tue-tête à découragement-plumes
 Piaillent, ils piaillent d'or les glorieux poussins
 L'azur narines bées inspire leurs oracles
 Par la muette autorité de sa splendeur

Floribonds à tue-tête à démentir leurs plumes
 Déplorant le bosquet offusqué jusqu'à leur cœur
 Par la violette austérité de ta splendeur
 Azur narines bées inspirant leurs oracles

Floribonds odorants à découragement-plumes
 Piaillent, ils piaillent d'or les glorieux poussins

Cet extrait tiré du « Mimosa » fait partie d'un plus important texte de plusieurs pages. Puisque ces vers apparaissent vers la fin du plus grand texte, ils sont le fruit d'un travail de remotivation du signe, et contiennent alors de beaux exemples du réseau de sens intratextuel que Ponge a construit. Quelque peu hermétiques tels quels, la lecture du texte antérieur fait ressortir les liens sémantiques, sonores et étymologiques dans les vers, des liens développés au fur et à mesure de la rédaction. Ces liens expliquent l'enchaînement parfois bizarre entre les mots de ce poème. Ponge n'oublie jamais, pourtant, la présence physique et réelle de la chose dont le poème est issu.

A. « *Odorants à tue-tête* » : « Odorant » s'enracine dans la réalité, car le poète énonce à plusieurs reprises que le mimosa est doué d'une odeur embaumante. L'odeur forte est l'expression du mimosa, et puisque ce « parfum porte loin », le poète assimile l'expression odoriférante à l'expression orale à haute voix : « Le mimosa parle à haute et intelligible voix » (311)⁹⁶. Les poussins du mimosa sont donc « odorants à tue-tête ».

⁹⁶ Comme toutes les citations dans cette section viennent du « Mimosa » de *La Rage de l'expression*, nous avons choisi de supprimer les références parenthétiques.

Les narines bées qui écoutent et applaudissent unanimement ce parfum sont le public assistant au discours du mimosa, ainsi elles apparaissent dans le texte. Notons l'accent que le poète met sur le verbe avoisinant « inspirer » en le juxtaposant aux narines. De la sorte, il demande au lecteur de tenir compte de l'étymologie du mot, la racine latine de celui-ci étant *spirare*, mot qui veut dire « souffler ». Doublement motivé, le verbe inspirer renvoie à l'aveu d'un manque d'inspiration poétique face au mimosa : « il faut noter que le mimosa ne m'inspire pas du tout » (308) aussi bien qu'à la respiration par les narines.

B. « à découragement-plumes » : Deux champs sémantiques proviennent des feuilles contractiles de la plante. La comparaison de la feuille avec la plume provoque, à son tour, un rapprochement entre les fleurs jaunes et les poussins auxquels ils ressemblent. Le poète croit voir du découragement dans la contraction des feuilles, et cette plante est, à cause du mouvement des feuilles, « vite découragé[e] » (307), ce qui se traduit en le « caractère d'une naïve gloriole » (307). Qui plus est, la contraction des feuilles semble démentir l'expression des fleurs qui est si « autoritaire », voire violent (« ce violent parfum, qui porte loin », (322). La déception qu'entraîne le démenti fait un appel à la pitié. Voilà que le mot « déplorer » trouve une place dans le poème, autant dans le champ sémantique des feuilles que dans le champ sonore du découragement, puisque sa première syllabe /dɛ/ mime celles de « démentir » et de « déplorer ».

C. « Piaillent, ils piaillent » : Le piaillage des poussins est triplement motivé. C'est d'abord et simplement le bruit naturel produit par les poussins. Mais puisque les fleurs—poussins—du mimosa émettent une forte odeur, cette odeur est traduite en piaillage, ce qui

pousse plus loin la comparaison. Au même niveau, nous avons donc la locution adverbiale « à tue-tête » qui décrit l'expression des « poussins ». Troisièmement, sur le plan sonore, la consonne /p/ renforce la consonance qui parcourt le texte.

D. « *d'or les glorieux poussins* » : L'attribution d'une couleur dorée aux poussins est d'une part provoquée par la chose—les poussins, les fleurs du mimosa, sont jaunes. Or, le jaune n'a pas d'éclat, ce qui est quand même exigé par un arbuste « solaire, multisolaire » (307). En outre, l'or des poussins donne naturellement lieu à l'adjectif « glorieux », mot qui est motivé et par le clin d'œil qu'il fait au « caractère d'une gloriole », et par l'unité phonique /ɔR/ qu'il contient. Cette unité est présente dans *odorants*, *or*, *glorieux*, *oracles*, *autorité*, *floribond* et *déplorant*.

Synonyme de « gloire », le substantif « splendeur » est né de l'adjectif « glorieux », et apparaît pour la première fois dans cette variante du texte, ce qui indique peut-être qu'il a été recherché pour des besoins stylistiques. L'unité phonique /œR/ que ce substantif porte, pourtant, est répétée dans les mots *leur/s* et *cœur*. Alors que cette unité semble avoir moins d'importance par rapport à l'unité /ɔR/, elle évoque le mot « fleur », mot qui ne figure au tout début du texte, mais y est sous-entendu, puisque Ponge cherche effectivement à le représenter par une circonlocution ; en guise de preuve, le suivant : « Nous disons plutôt qu'une fleur [...] » (309).

Enfin, « poussins » est un des mots qui subit les effets d'une motivation à l'exemple de *Cratyle*, mais cette motivation vient après-coup, comme « un bouquet de preuves *a posteriori* » (320). « *Poussinières* » est le « nom vulgaire de la constellation des

Pléiades », une raison de plus pour le rapprochement entre les fleurs d'un arbuste qui est « étoilé au maximum » (307) et les poussins.

E. « *L'azur narines béés* » : La référence à l'azur provient de la situation réelle du mimosa lorsque le poète l'aperçoit pour la première fois. Il se dessine contre l'arrière-fond du ciel : « Sur fond d'azur le voici » (307). C'est de la position du mimosa contre ce fond d'azur que découle la constatation du poète, que le mimosa est un arbuste « solaire » (307). Terme poétique classique, la présence d' « azur » dans un poème sur « une fleur qui vient d'être vulgarisée » fait tache. L'utilisation de ce terme est légèrement ironique, mais aide en même temps à relever le statut du mimosa.

F. « *inspire leurs oracles* » : Aussi impropre que semble le mot « oracle » dans ce poème, il a une raison d'être indirecte, à savoir *oracle* est un mot surdéterminé.

La floraison du mimosa est, selon Ponge, un enthousiasme. Ayant fouillé dans le *Littre*, Ponge enregistre la racine grecque d'*enthousiasme* : « état physique désordonné comme celui des sibylles qui rendaient leurs *oracles* en poussant des cris, écumant, roulant des yeux » (315, nous soulignons). *Enthousiasme* s'est donc mué en *oracle*, et la justification du dernier se fait en plusieurs étapes.

G. « *Par la muette autorité* » : Séquence quelque peu contradictoire, puisque le poète entame ce texte en parlant de la nature « bruyante » du mimosa. La notion d'autorité et celle de mutité étaient étrangères au texte jusqu'à ce point. L'autorité semble provenir de la gloire de l'arbuste, de sa haute et intelligible voix.

L'effet de cette séquence sur le développement du texte est intéressant à noter.

Autorité semble avoir poussé Ponge à choisir *austérité* (« Par la violette austérité »). *Autorité* est couple à *muette* qui se termine par *-ette* ; *austérité* est marié à *violette*, dont l'apparition dans le texte est inattendue. Le mot « violette » tient pourtant de *violent*, adjectif qui qualifie *parfum* dans un temps antérieur. Remarquons que *violette* finit par ce même *-ette* que *muette*, et que Ponge a créé un parallélisme au niveau de l'orthographe en incluant *muette autorité* et *violette austérité*.

H. « *de sa splendeur* » : voir D.

I. « *Floribonds à tue-tête* » : Au besoin, Ponge crée un mot-valise. *Flori-*, préfixe rattaché à tout ce qui concerne la fleur ; *-bond*, suffixe à l'exemple de *moribond*, la combinaison des deux ne fait pas partie du lexique français. Ponge ne propose pas de définition pour ce mot, mais veut le retenir à tout prix. *Floribond* sert à évoquer le terme sous-entendu de *fleur*.

J. « *à démentir leurs plumes* » : voir B.

K. « *Déplorant le bosquet* » : *Bosquet*, synonyme d'arbuste, trouve sa justification dans la présence de *bouquet*, qui en est un synonyme partiel. *Bouquet* s'applique d'ailleurs spécifiquement aux fleurs, d'où sa convenance particulière : la dérivation semble être phonétiquement et sémantiquement motivée.

L. « *offusqué jusqu'à leur cœur* » : D'une part, nous attribuons la présence d'*offusquer* à sa pertinence sémantique pour la séquence qui la précède. Il est à remarquer que, d'autre part, ce mot doit sa place dans le texte à sa polysémie et à son lien à la réalité tels que Ponge nous les dépeint. Le premier soupçon de la justesse du mot « *offuscare* » se laisse entrevoir lorsque Ponge supplie le mimosa, « *ombrage mon lecteur* » (311). Or, la racine latine

PAR UNE AUTORITÉ TERRIBLE DE NOIRCEUR
 L'AZUR NARINES BÉES INSPIRANT VOS ORACLES
 PIAILLEZ VOUS PIAILLEZ D'OR GLORIOLEUX
 [POUSSINS

VIII. Analyses de textes (Guillevic).

Du fait de la similarité entre Guillevic et Ponge autour de la question de la matérialité des mots, nous nous sommes efforcées de trouver quelques poèmes illustrant le côté lexicaliste de Guillevic, des poèmes qui attestent d'un travail artisanal sur les mots. Quand bien même que le poète affiche un matérialisme linguistique, cette doctrine n'est souvent qu'une théorie évoquée *par* le poème, non *dans* le langage du poème. Si Guillevic parle de ces « choses minuscules et noires // Sur l'autel de la page » (I 37) et de l'ombre, de l'épaisseur et du passé des mots, ce n'est que pour nous rendre conscients d'une manière abstraite de sa choséité. Jamais, pourtant, Guillevic ne cherche-t-il à élaborer le travail linguistique à la manière de Ponge. Comme Bishop le remarque, « [t]he point of departure is thus [...] the world [...] »⁹⁷. Permettez-nous d'offrir les poèmes suivants qui témoignent néanmoins d'une séparation du mot de sa signification si bien qu'il se transforme en chose graphique.

A. Avec la lune,
 Avec la lande,

Jouer à : je suis,
 Je ne suis pas

⁹⁷ Bishop, « Apotheosis » 532.

Ton miroir. (AP 41)

Guillevic a mis en parallèle *lune* et *lande*, deux noms qui, sur le plan de l'orthographe, se miroitent : l-un-e ; l-and-e. La ressemblance entre les deux mots est assez marquée pour ne pas être négligeable. La deuxième strophe renforce donc et la similarité et la dissemblance graphiques des deux mots. « [J]e suis, / Je ne suis pas » rappelle non seulement l'encadrement pareil de *lande* et de *lune*, à savoir l---e, mais remémore les noyaux divergents à l'intérieur des mots. Sont-ils le miroir l'un de l'autre ? Il n'y a pas d'affirmation ni de négation à trouver dans le poème.

Le miroitement des unités graphiques est sémantiquement renforcé. La chose *lune* se situant au pôle opposé à celui de la chose *lande*, les deux sont physiquement en position de se miroiter. La surface plane de la lune faisant face à l'étendue relativement régulière de la lande, l'on pourrait facilement s'imaginer deux surfaces réfléchissantes.

Lune et *lande* sont donc des mots qui fonctionnent en tant qu'entités purement visuelles dans le texte, ce qui les investit du statut de chose.

Une paroi d'air,
 Une paroi de vent,
 Une paroi de remous,
 Une paroi de courants d'air,
 Une paroi
 D'indiscernables tourbillons,

 C'est plus supportable

 Qu'une paroi de vers
 De terre ou d'autres vers,
 Qu'une paroi d'orvets,
 Qu'une paroi de vipères,

De n'importe quelle sorte de reptiles. (P 214)

Dans ce poème incantatoire, comme le sont, d'ailleurs, maints poèmes de Guillevic, il n'y a de véritable travail sur les mots avant la deuxième strophe. Dans la première strophe, Guillevic assimile des termes semblables sur le plan significatif. Leurs référents ont tous trait à l'air; il s'agit donc d'un simple rassemblement de termes associés.

Dans la deuxième strophe il y a cependant un jeu au niveau de la sonorité et de l'orthographe des mots aussi bien qu'au niveau significatif. C'est le mot « vers » et son homophone/homographe qui occasionnent l'ambiguïté de ces vers : « Qu'une paroi de vers, / De terre ou d'autres vers ». Vers, qui peut renvoyer au vers du poème, se comprend aussi dans le sens de « plus d'un ver (l'animal) ». Puisque le poète interpose le mot « terre » entre les deux « vers », l'on tient compte de la deuxième acception de vers, simplement parce que « De terre ou d'autres vers » ressemble à l'expansion, renversement et pluralisation du syntagme « ver de terre ».

Il pourrait tout aussi bien s'agir d'un enjambement, une interprétation favorisée non seulement par des raisons significatives, mais aussi par l'absence de la virgule qui ponctue la fin de la plupart des vers, à l'exception de ces huitième et neuvième vers. Le lecteur est en même temps forcé à distinguer entre les deux sortes de « vers », et les possibles significations triplent, car il est possible de lire « autres vers » dans le sens d'une « autre espèce biologique de vers », ou un « autre genre de vers » comme le vers poétique.

Le jeu significatif se dissipe dans la suite du poème. La structure des derniers vers du poème contribue à l'obscurcissement du sens des vers 8 et 9, car les vers 10 à 12 se

succèdent sans déborder leur ligne, mettant en question le possible enjambement identifié plus haut. La signification de « vers » reste alors floue. En ce qui concerne leur rôle de signifiants, les mots clés des derniers vers soutiennent une interprétation de « vers » qui se situe dans le champ sémantique animal.

La génération sonore dans la deuxième strophe de ce poème signale une prise de conscience de la part du poète du mot en tant qu'unité phonique, non seulement significative. Notons que la succession vers-orvets-vipères rappelle, en quelque sorte, la mise ensemble des mots « cage », « cachot » et « cageot » dans le poème de Ponge : « A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot » (PPC 42). Alors que la généalogie phonique de *vers* à *vipères* est moins facile à tracer, nul ne peut nier la ressemblance sonore

entre les trois mots :

vers : v-e-r

orvet : r-v-e

vipères : v-e-r.

Dernièrement, la signification de ces mots justifie la juxtaposition, puisqu'ils renvoient tous aux « choses » semblables, des animaux aux « corps cylindriques très allongés, dépourvus de membres apparents »⁹⁸.

IX. Glissement vers la figuration.

Ayant réduit la langue et la chose à de simples êtres matériels, les poètes trouvent néanmoins que le surgissement de figures métaphoriques et analogiques est quasiment impossible à arrêter : l'attraction vers l'abstraction se montre une force considérable. Bien que Ponge et

Guillevic essaient de peindre un portrait de l'absurdité du monde, du non-sens total des choses, cette vision d'un monde dépourvu de signification, quoique compatible avec un matérialisme proprement dit, entraîne le constat que :

Rien n'existe absolument, pour le matérialiste, rien n'existe d'abord et rien au bout du compte n'existera, que l'être sans conscience, sans mémoire, sans projet ni discours—l'être inconscient, instantané et muet—qu'on peut appeler la matière, et qui n'est, vu à hauteur de vivant, qu'une forme toujours de la mort⁹⁹

ne tient pas compte de la matière (choses aussi bien que langue) vivante dont il s'agit dans la poésie de Ponge et de Guillevic. C'est une matière qui crée, qui est en train d'être créée, et qui est traversée par une vibration, signe de la vie.

C'est l'aspiration de représenter la chose fidèlement, son côté vivant ci-inclus, qui oblige le poète à fouiller dans l'espace figural, ne trouvant pas d'autre moyen satisfaisant pour le faire. Toutefois, c'est dans le figural que les poètes risquent de perdre de vue la chose telle quelle. En étant conscients du danger de défigurer la chose par le figural, les poètes avaient fait la déclaration de leur désir d'éliminer la métaphore et l'analogie de leurs écrits.

Une même métaphorisation se fait au niveau de l'expression poétique, à savoir le poème se replie sur soi pour parler de sa propre création. Le poème devient ainsi expression de son expression, autrement dit, c'est une « poésie de la poésie », celle prônée par Heidegger

⁹⁸ « Serpent », *Le Petit Robert 1*, éd. 1997.

⁹⁹ *Encyclopédie* 1557.

comme étant la poésie la plus authentique¹⁰⁰. Chez Ponge, un commentaire métatechnique s'insère dans presque tous ses poèmes¹⁰¹; quant à Guillevic, c'est surtout dans *Inclus* et *Art poétique* que l'on trouve une poésie à double-fond, alors que le sujet de la création poétique traverse toute son œuvre. Cette mise en abîme de l'expression, jointe à la métaphorisation de la chose, fait preuve de l'existence d'une énigme existentielle verbalisée d'une manière à évoquer, ce que nous devons appeler, même dans ce contexte matérialiste, le sacré.

CHAPITRE III Ponge, Guillevic et le sacré

*Seul le poème est, comme la chose, le lieu qui
rassemble la terre et le ciel, les mortels et les divins.
(Henri Maldiney, *Le legs des choses*)*

Langue et chose se rencontrent dans le lieu du poème, expression ultime du contact de l'homme avec la chose. Comme nous l'avons vu, la visée de Ponge et de

¹⁰⁰ Pinson, *Habiter* 69.

¹⁰¹ Cf. Robert Greene, « Francis Ponge, métopoète » in *Francis Ponge* sous la direction de J-M. Gleize (Paris : L'Herne, 1986)

Guillevic est de rapporter ce moment de contact de telle sorte qu'il est pur et que la chose garde tout son caractère de chose. Or, le lieu du poème, ayant comme constituants autant la langue humaine que la chose absolument non-humaine, est le lieu où se dévoile non seulement l'objet grammatical, à savoir la chose matérielle, mais aussi l'homme et la subjectivité du poète.

C'est que le poème consiste en sujet et en objet : l'objet qui s'appelle « clou », « bol », « crevette » ou « galet » et est mis en vedette par le poète, le sujet, représenté parfois par le pronom « je », et dans le cas de Guillevic aussi par un « nous » ou un « tu ». Dans ce cas, c'est une présence résolument perceptible, ubiquiste et inextricable du texte. Mais la présence du sujet est souvent implicite dans le poème, et il y exerce son influence sans pourtant se faire remarquer. Le poème, l'« objet-langage », qui a comme fonction de « reproduire dans sa constitution interne l'essence de la chose »¹⁰² doit également transmettre « l'émotion particulière, ou peut-être plutôt un complexe de sensations particulières » (M 26) et le « choc émotif provoqué par cette rencontre insolite »¹⁰³ avec la chose. Il s'agit donc d'une émotion, propriété de l'homme. Dans le poème, ce n'est alors pas seulement l'objet qui est exprimé, mais aussi son observateur/traducteur, ainsi que le remarque Brophy dans un poème de Guillevic : « En parlant de la mer, en faisant parler la mer, le poète parle en même temps de lui-même, de l'autre, de tout ce qui n'est pas mer »¹⁰⁴.

¹⁰² Rieu 123.

¹⁰³ Brophy, *Voies* 160.

¹⁰⁴ Brophy, *Voies* 160.

Ce qui nous concerne est ce « lui-même » qui est le poète, articulé dans le poème, et c'est seulement à travers lui que le sacré trouve sa voix.

I. Ponge, Guillevic et la figuration.

En effet, Gleize identifie un courant dans la poésie française moderne dont le but principal est la recherche d'une adhérence stricte à la réalité tangible du monde environnant, de sorte que toute allusion à un mystère doit être comprise dans le cadre de la réalité matérielle du monde : « [...] on doit concevoir que ce 'mystère', cette 'énigme' n'ont rien de métaphysique, qu'en tout cas ces mots ne réfèrent pas à un monde caché, à une réalité invisible et transcendante, qu'au contraire ils concernent ce monde-ci [...] »¹⁰⁵. Ponge est inclus dans le groupe que Gleize distingue, un groupe qui, dans son désir de parvenir à l'expression fidèle de la « réalité rugueuse » cherche une expression littérale. A cette fin, ces poètes guettent l'introduction subreptice de la métaphore—la nature analogique de cette figure de style rendant floue la frontière entre la réalité du comparé et l'hypothèse du comparant—la prémisses implicite du groupe hypothétique étant que l'abandon de ces figures aboutit à une transposition fidèle du monde en langue humaine. Voilà que c'est moins une préoccupation thématique qui anime ce groupe de poètes que le souci de nettoyer la langue poétique pour que le mystère qu'elle est capable de révéler soit celui de l'ici. Le plus radical de ces partisans du littéralisme est Ponge, ce qui pousse Pinson à constater qu'à la surface, le projet de celui-ci frôle l'impossible : « que peut espérer

une poésie pour laquelle toute réalité serait dépourvue d'aura et toute présence au monde réductible à des paramètres purement matériels »¹⁰⁶. Certains détracteurs de la poésie de Ponge parlent même des « livres de cuisine ».

En ce qui concerne cette question de la métaphore, Guillevic rejoint Ponge d'une façon très nette, car la haine avouée de Guillevic pour celle-ci¹⁰⁷, fait écho à la méfiance de Ponge vis-à-vis de l'analogie. « Je ne cultive pas la métaphore »¹⁰⁸ dit celui-là, et affirme, au contraire, rapprocher les choses par voie de la comparaison, laissant droit à l'individualité de chaque objet dans l'assimilation, en les séparant par quelque terme comparatif, par exemple, *comme*. « Pour moi », affirme-t-il, « une chose peut être comme une autre chose, elle n'est pas cette autre chose »¹⁰⁹. Pareillement, Ponge préfère une mise en lumière des différences entre les objets, retenant néanmoins l'analogie comme appareil d'une utilité limitée : « Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle » (M 42-43). On s'attend donc à ce que la métaphore, la métonymie, la catachrèse, enfin toute figure exprimant la similarité, excepté la similitude, soit bannie de la poésie de Ponge et de Guillevic. La vérité s'avère

¹⁰⁵ Gleize, *A noir* 129.

¹⁰⁶ Pinson, « Le Matérialisme » 363.

¹⁰⁷ Guillevic se défend avec véhémence—au point de se contredire—dans un entretien avec P. Rannou contre les « accusations » du dernier au sujet de la métaphore. Rannou constate évidence d'un procédé métaphorique d'une ampleur réelle chez Guillevic (Cf. Rannou 21-22, 64-66).

¹⁰⁸ Rannou 66.

¹⁰⁹ Guillevic, *Vivre en poésie* 183

cependant autre.

II. Ecriture et figure : commentaire métatechnique.

● **Similitude.** Quoique Ponge déclare avec quelque insistance que chez lui, l'analogie joue un rôle mineur, le fait même de chercher la « qualité différentielle » indique que le poète procède par comparaison, par la mise en rapport de deux ou de plusieurs éléments quelconques. Dans le but de ne pas masquer l'essence de l'objet, cette comparaison est effectuée de façon à mettre l'accent sur la distance entre les éléments de la comparaison. Dans le cas de la similitude, le poète trouve en même temps des caractéristiques qui permettent un rapprochement. Pour maintenir néanmoins la séparation entre les éléments de la comparaison, le poète interpose un « comme », un « pareil à », un « ressemble à » ou une autre conjonction comparative entre eux. Ainsi, le poète évite l'embrouillement de deux choses, ce qui aboutirait à une perte d'identité pour l'élément comparé aussi bien que pour l'élément comparatif.

Alors que n'importe quel poème de Ponge pourrait servir d'exemple, nous avons trouvé de très beaux exemples du procédé comparatif dans « La guêpe ». La guêpe subit plusieurs mises en rapport, avec une corde, le tramway électrique, une voiture d'assainissement public, etc. C'est la vibration de ses ailes, la frénésie et le mouvement de la guêpe qui provoquent la comparaison avec « une corde fort tendue, fort vibrante » (RE 261). Corde et guêpe restent indépendantes l'une de l'autre, grâce au terme comparatif qui régit l'énoncé. La dernière n'est jamais qu'« aussi brillante,

bourdonnante, musicale » (RE 261) que cette corde, mais ainsi Ponge ne rapproche-t-il pas véritablement les deux objets, car le « aussi » est toujours là pour rappeler au lecteur la dissemblance des objets. En qualifiant la comparaison entre la guêpe et le tramway électrique, d'« analogie », Ponge met l'accent sur le procédé comparatif, avertissant le lecteur de l'état quelque peu artificiel dans lequel il met le tramway et la guêpe : « Analogie de la guêpe et du tramway électrique » (RE 262). Lorsque Ponge assimile les guêpes et des « véhicules qui se nourrissent eux-mêmes et fabriquent en route quelque chose », il semble presque tomber dans la métaphorisation : « Un petit siphon ambulante, un petit alambic à roues et à ailes comme celui qui se déplace de ferme en ferme dans les campagnes » (RE 263), etc. Jusqu'au dernier moment il arrête, cependant, une parole qui est en train de devenir abstraite, figurative, pour rentrer dans la littéralité de la similitude : « la guêpe *ressemble* en somme à ces véhicules qui se nourrissent » (RE 263, nous soulignons). Ponge évite la transformation d'une chose en une autre en ne jamais employant « être » pour effectuer la comparaison, et en soulignant en même temps le fait qu'il s'agisse d'une comparaison.

Il est vrai qu'à la surface, une grande partie de l'œuvre guillevicienne est exprimée littéralement, c'est-à-dire sans avoir recours aux images. Dans l'espoir d'enlever toute inclination à la formation des métaphores de ses textes, Guillevic se sert d'un terme intermédiaire pour marquer clairement la naissance d'une similitude:

« [...] moi je ne sous-entends pas, je dis ‘comme’ »¹¹⁰. Ce « comme » apparaît alors souvent : « L’arbre, ici, maintenant, debout, / Rien que du bois, / Comme un oiseau figé debout » (S 62), la fréquence de l’utilisation de cette conjonction prouvant l’importance pour Guillevic d’un langage clair, transparent, voire littéral. Proche du « comme » dans sa fonction est le verbe « ressembler (à) » : « Tous les toits / Te ressemblent » (AP 75).

En plus du « comme », Guillevic se sert de moyens alternatifs pour transférer la chose sur la page. Afin de traduire fidèlement son expérience avec la chose, le poète tente de ne pas la perdre de vue dans le brouillard d’une image qui aurait tendance à confondre deux éléments disparates. Comme Ponge, Guillevic contourne habilement et subtilement la métaphorisation ainsi que dans cet exemple auquel nous avons fait allusion dans le Chapitre I : « J’ai bien cru / Que cette violette / M’a souri » (AP 176). Ayant mis l’expérience avec la violette sous l’égide du verbe « croire », il n’y a pas véritable métaphorisation, car le poète met en cause la vraisemblance d’une telle rencontre avec cet objet habituellement inanimé. Si nous ôtons ce verbe « croire », le remplaçons par le verbe « voir », par exemple : « J’ai bien vu / Que cette violette / M’a souri », ou si nous raccourcissons le vers jusqu’à « cette violette / M’a souri », l’influence de « croire » devient évidente. Puisque le verbe « croire » (considérer comme vraisemblable ou probable) dénote un état mental qui réserve une place au doute, la rencontre à laquelle Guillevic fait allusion aurait pu

¹¹⁰Rannou 65.

être imaginaire. Il n'y a pas moyen de savoir avec certitude.

Proche de ce genre d'affaiblissement de l'image, la négation de la métaphore est une stratégie que Guillevic adopte à travers son œuvre poétique, et la renonciation de l'image fait, malgré tout, naître une image partielle. Le lecteur cependant est obligé de faire le lien entre les objets comparés, et il en résulte une image « interdite ». Quand Guillevic dit « Je ne suis pas goéland / Et je me sens voler » (AP 92), l'on ne peut s'empêcher de penser au vol du poète *comme* le vol du goéland.

• **Métaphore.** Toutefois, les protestations de Guillevic lorsqu'on l'accuse d'avoir produit des métaphores sont de mauvaise foi. Il est vrai qu'on ne peut pas parler de la « cultivation » de la métaphore, mais comme Rannou l'observe : « Certes, on ne saurait nier que le langage de Guillevic repousse le déferlement métaphorique de la poésie surréaliste, mais il nous paraît discutable d'affirmer que l'image ne joue chez lui qu'un rôle mineur »¹¹¹. La résistance à l'épanouissement de la métaphore ressentie à travers les œuvres de Ponge et de Guillevic ne peut contenir le jaillissement spontané de celle-ci face à l'insuffisance de l'expression littérale pour transformer la chose en poème :

Comment rendre cette 'vérité', cette 'justesse' de la sensation du contact avec la chose, par des moyens hermétiquement humains ? Le poète est condamné à l'art de l'illusion, de la suggestion, à l'art de la métaphore, où une réalité cherche à en évoquer une autre, totalement différente, en espérant que le pouvoir 'liant' de l'entendement (et de

¹¹¹ Rannou 18.

l'imagination) parviendra à combler le vide qui isole chaque être¹¹².

C'est donc la « justesse » de la sensation du contact avec la chose » qui doit être rendu dans le poème plutôt que la chose elle-même. De cela on tire que poète et chose doivent tous les deux être présents. Ce mot « vide », tel qu'il s'applique à l'état des êtres, est alors un mot-clé dans la citation qui précède—il exige une qualification, sinon Rieu se contredit en constatant que c'est du contact entre poète *et* chose que naissent les métaphores. Certes, d'une manière, la chose existe indépendamment de toutes les autres choses, et son existence se définit, en fait, par la distinction entre elle et celles qui l'entourent. Il n'est pas pourtant possible de réduire le monde physique à une série d'êtres sans lien entre eux, à l'exception de celui que l'imagination humaine crée. Les choses ont un effet physique les unes sur les autres. S'il y a « contact avec la chose » qui nécessite une traduction en langue, cela veut dire que le vide a temporairement été comblé. Nous suggérerons, en atténuant l'hypothèse de Rieu, que la métaphore se produit justement dans ce comble physique du vide parce que ce moment fait naître une réaction chez le poète, et de cette réaction découle le poème. Or, le contact trouble l'identité de la chose en dehors de toute relation, puisque poète et chose ne peuvent qu'avoir un effet l'un sur l'autre. En même temps, le contact est nécessaire pour la connaissance. Du trouble naît la métaphore : la métaphore de la chose et la métaphore du sujet écrivain.

¹¹² Rieu 125.

• **Métaphore de la chose.** La création de la métaphore chez Ponge n'advient souvent qu'au bout d'une comparaison filée : « [...] il arrive que le comparant se développe au point de créer sa propre isotopie, et de faire oublier le comparé. C'est le cas notamment dans la *métaphore filée*, qu'affectionne particulièrement Ponge [...] »¹¹³. La répartition syntaxique « comme » ou « ressemble à » etc. disparaît, et il arrive même que Ponge étire la métaphore de sorte qu'elle s'étend le long du poème. Rappelons les « poussins » du mimosa qui font disparaître le comparé *fleur* grâce à la simple obstination de la comparaison. Comme exemple supplémentaire, nous évoquons la comparaison de la guêpe avec la corde, une comparaison poussée jusqu'à ce que la distinction entre la bête et l'objet ne soit plus nette. « [A]ussi brillante, bourdonnante, musicale qu'une corde fort tendue » (RE 261) écrit Ponge, séparant la guêpe et la corde à force d'y interposer un « aussi...que ». Dans la suite de la comparaison, Ponge joue avec l'ambiguïté de l'adjectif au féminin. La corde et la guêpe étant grammaticalement féminines, l'adjectif pourrait se rapporter à chacune des deux : « fort vibrante et dès lors brûlante ou piquante, ce qui rend son contact dangereux » (RE 261). Intuitivement, le lecteur interpréterait cette description comme ayant trait à la guêpe, mais l'ambiguïté de la référence grammaticale des adjectifs l'amène à associer le danger à la corde. Il est donc question d'un transfert de sens—l'imbrication des objets est complète à un tel point qu'on ne peut que parler de métaphorisation. Voici quelques autres exemples de la disparition de la chose

¹¹³ Collot, *Mots et choses* 163.

décrite dans l'isotopie du comparant : la bougie qui se déguise en plante : « La nuit parfois ravive une plante singulière » (PPC 44); le morceau de viande transformé en usine : « Tubulures, hauts fourneaux, cuves y voisinent avec les marteaux-pilons, les coussins de graisse. La vapeur y jaillit, bouillante. Des feux sombres ou clairs rougeoient » (PPC 71). Dans ces deux exemples, le nom de l'objet dont le poème a jailli est omis, et le texte chemine vers l'abstraction ininterrompue de la métaphore filée.

Chez Guillevic, la nature elliptique de son écriture prête à la production de métaphores. L'ellipse est une figure dominante dans la poésie de Guillevic; elle y a une telle importance que le poète dit qu'elle lui est « consubstantielle »¹¹⁴. Puisque c'est plutôt l'ellipse de l'ordre du sens, non l'ellipse grammaticale, que Guillevic pratique, elle est intimement liée à la métaphore. La métaphore, après tout, se base sur la suppression du comparant, ce qui constitue une ellipse. L'ellipse et la métaphore, étant fondées sur l'omission de quelques éléments sémantiques, ces deux figures laissent des « trous » dans le sens d'un texte.

« Toutes les mains / Sont aventure // Partent pour toucher, / Se savoir alors, / Se résumer /.../ Toutes les mains ruminent / L'histoire de la terre » (S 81). Il s'agit ici d'une personnification des mains, et sous-tendant cette personnification est un rapprochement métaphorique entre l'homme et les mains. La métaphore est assez compliquée, puisque dire que « [t]outes les mains /.../ [p]artent pour toucher » ne fait

¹¹⁴ Rannou 23.

pas rupture avec la véritable fonction des mains. Dans l'attribution d'une volonté aux mains, implicite dans le verbe « partir », réside pourtant une incongruité qui transforme l'énoncé en figure. Les mains ruminantes jouissent d'une indépendance qui est habituellement propre à l'homme. Or, nulle part le poète n'évoque-t-il ce comparé. En supprimant tout lien entre le comparant et le comparé, le poète force le lecteur à prendre un rôle actif dans la synthèse d'un sens, car ce sens est effectivement absent du poème sans l'interprétation de la métaphore.

• **Métaphore de l'expression (Ponge).** La métaphore de la chose apporte donc un sens restreint au texte, à savoir, celle-là ne porte que sur les mots encadrés par le blanc de la page. La métaphore de l'écriture et de la création artistique, métaphore qui sous-tend l'œuvre entière de Guillevic et de Ponge, s'élabore à un réseau de sens plus global. D'abord, elle relie les divers textes d'un recueil en les enchaînant les unes aux autres. Autrement dit, la métaphore de l'écriture suscite des liens intertextuels, à la différence de la métaphore de la chose qui forge plutôt des liens intratextuels. Qui plus est, le texte autoréférentiel qui parle de sa propre création et de la création poétique en général enracine le poème dans le hors-texte.

L'exemple du *Parti pris des choses* qui suit réclame une lecture à deux niveaux, d'abord comme image localisée : « La Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque, gaule rageusement ses derniers fruits » (PPC 37). L'automne est dépeint comme étant une entité quasi humaine qui met fin à son

travail. La métaphore s'étend sur quelques lignes, mais elle n'est que passagère et s'éteint aussitôt le printemps venu. Là, la « chose » décrite revient, et l'on reconnaît le sujet comme étant la saison : « Aussi lorsque les petits bourgeons recommencent à pointer, savent-ils ce qu'ils font et de quoi il retourne » (PPC 38). L'effet de l'image n'a été qu'éphémère et localisé.

A un autre niveau de lecture, toutefois, l'image de la Nature en tant qu'écrivain produit un réseau de sens qui plane dans une dimension parallèle à celle du texte. Ce réseau de sens sous-tend le texte entier, et surgit en raison du fait que plusieurs réflexions à l'intérieur du texte se réfèrent à une même activité, notamment celle de l'écriture, de la création poétique. En terminant ce texte « La fin de l'automne » par la phrase suivante : « Mais là commence une autre histoire, qui dépend peut-être mais n'a pas l'odeur de la règle noire qui va me servir à tirer mon trait sous celle-ci » (PPC 38), Ponge met en lumière le processus créateur, la production du texte. Ainsi le texte entier devient métaphore de sa propre création ; le texte est à la fois commentaire transitif et commentaire réflexif et métatechnique : « Cette tendance à assortir la référence d'une autoréférence, déjà inscrite dans *Le Parti pris des choses* par la densité ponctuelle de jeux de mots à double entente, ne cessera de se confirmer et de se développer, notamment grâce aux comparaisons et aux métaphores filées, qui transformeront plus d'un texte en vaste allégorie de l'écriture »¹¹⁵. Le sens d'un texte est donc souvent à chercher¹¹⁶ dans une métaphore

¹¹⁵ Collot, *Mots et choses* 182.

extratextuelle, et les exemples abondent. Il y a l'huître au gosier de laquelle perle une formule, ce qui est un commentaire sur la tentative du poète de produire des formules « claires » et « impersonnelles ». Les escargots sécrètent des coquillages œuvres d'art, des œuvres qui servent de modèle pour l'écrivain. Les arbres, qui sont entravés par leur incapacité de varier leurs paroles—leur feuillaison—constituent une critique des écrivains qui ne sortent pas des lieux communs. Les exemples sont trop nombreux pour en dresser une liste exhaustive.

La poésie de Ponge est donc autoréférentielle (réflexive) dans le sens qu'elle parle de sa propre génération, et référentielle (transitive) parce qu'elle met en scène une chose extérieure au texte. Une remarque de Rieu jette de la lumière sur l'effet ultime de la création de réseaux de sens parallèles : « Mais il [Ponge] joue aussi sur l'utilisation actuelle des mots, et ces jeux ne cessent de le signaler, de mettre l'objet en perspective subjective, puisque le langage se double d'un métalangage qui ramène l'attention de la chose décrite à lui-même »¹¹⁷. Son commentaire est perturbant à la lumière de tout ce que nous avons appris sur la recherche d'objectivité chez Ponge, puisqu'elle expose l'enracinement de cette poésie dans une subjectivité humaine qui prime sur l'objectivité de la chose. A l'inverse du projet explicitement formulé, il semble donc que l'objectivité est simulacre et qu'en parlant de l'autre, le poète étale le soi plutôt que de révéler un état

¹¹⁶ Notons que nous disons « chercher », non « trouver » parce que la compréhension d'un poème n'est pas un processus limité à un seul ou un nombre fini de sens.

d'être complètement en dehors de lui-même. Ce projet dont le but est une objectivité parfaite est-il fondamentalement impossible ? Telle est la question soulevée par les observations de Rieu.

● **(Guillevic) Métaphore de l'expression.** Si la poésie contemporaine est une « poésie de la poésie », Guillevic confirme cette affirmation. Chez lui, la métaphore incorpore même plus souvent une référence à l'acte créateur qu'à la chose, et la littéralité de Guillevic dissimule, en fait, une métaphorisation et un discours continu autour de la création poétique. A cause de la nature tacite de la métaphore, maint poème guillevicien exige une lecture à deux niveaux. D'une part, le texte a un sens qui ne déborde pas le blanc qui l'encadre, d'autre part, le sens du poème dépend de l'interprétation d'une image qui rejoint une réflexion plus générale que celle contenue par les bornes littérales du seul texte. Ce poème tiré d'*Art poétique* illustre exemplairement ce genre de métaphorisation :

Et l'hirondelle ?

Elle va, vient, tourne, revient,
Bec ouvert sans doute,
À la recherche de sa proie,

Crie parfois,
Se repose peu.

Le pigeon s'agite moins,
Reste souvent immobile sur une branche,

¹¹⁷ Rieu 118.

Attendant que monte en lui
Le roucoulement. (AP 29)

Au premier abord, le poème ne s'élève pas au-dessus d'une littéralité, voire platitude, extraordinaires : on dirait une simple description, des plus banales. Guillevic dit le monde tel qu'il nous est connu : il n'y a pas d'incongruité dans le vol mouvementé de l'hirondelle ou le roucoulement du pigeon et l'idée que nous avons des oiseaux « réels ».

Cependant, à cause de l'intertextualité du recueil *Art poétique*, le lecteur ne peut s'empêcher d'inférer qu'il s'agit dans ce poème non seulement de l'hirondelle et du pigeon, mais que l'activité de ces oiseaux représente celle du poète au travail. Premièrement, le titre du recueil donne une indication que le corps du texte parle justement de la poésie, non, par exemple, de l'histoire naturelle. Le sous-titre singulier « poème » au singulier annonce la cohérence des divers textes composant le recueil, et le réseau de sens intertextuel qui naît de l'enchaînement de ceux-ci.

Le saut mental que le lecteur doit faire pour comprendre ce poème prouve qu'il existe une lacune entre les mots du poème et la signification de celui-ci.

Le lieu de l'ellipse est un espace de jeu entre comparé et comparant, un espace qui cherche à être rempli par l'acte interprétatif du lecteur. Comme dans le dernier exemple, ce court poème réclame une lecture à deux niveaux, mais contrairement à ce dernier exemple qui laissait le lecteur à ses propres ressources, celui-ci le guide vers une interprétation :

Nous aussi,
 Nous sommes des volcans,
 .
 Mais eux, ils peuvent—
 Impunément. (AP 166)

De par le verbe « être » (sommes) qui effectue la comparaison entre nous—qui que ce soit—et les volcans, le poète a trahi sa position contre la métaphore : « une chose peut *être comme* une autre chose, elle n'est pas cette autre chose »¹¹⁸. Le lecteur doit prendre un rôle actif dans la synthèse du sens, étant obligé de trouver un lien qui nous (humains) relierait aux volcans (non-humains). Or le volcan est une chose qui, dans la littérature, est devenu quasi symbole, ses éruptions violentes représentant toute expression passionnée ou coléreuse. Une fois le blanc entre les strophes franchi¹¹⁹, la deuxième strophe vient renforcer le rapprochement métaphorique entre l'expulsion violente de lave du volcan et l'expression linguistique humaine. L'adverbe « impunément » qui s'applique habituellement aux êtres ayant une volonté, semble incongru lorsqu'il qualifie l'action faite par « eux », les volcans. Le mot clé de la strophe est donc le *mais* qui parle d'une inversion significative : les volcans représentent l'homme (nous), avec une seule différence—ils ont le droit de

¹¹⁸ *Vivre en poésie* 183, nous soulignons.

¹¹⁹ Notons d'ailleurs que l'espace blanc qui suit la première strophe renforce la notion d'une lacune. En outre, Jacques Gaucheron voit l'espace blanc comme un lieu de synthèse qui encourage le lecteur à vouer une partie de sa lecture à l'interprétation active : « C'est dans le lecteur que le poème—s'il y a un seul poème—doit se reconstituer. C'est le lecteur qui a le pouvoir—le devoir ?—de synthèse. Il a aussi le pouvoir de sa propre rêverie, qu'il peut laisser dialoguer avec celle que le poète suscite. Il s'agit de prendre la langue. Le blanc de la page est le lieu de cet échange ». Gaucheron, « Guillevic et l'art de poésie ». *Europe* 68.734-735 (1990) : 76.

s'exprimer violemment. Le lecteur comprend alors qu'au contraire des volcans, l'expression humaine est soumise à des contraintes, et puisque l'expression linguistique est le domaine par excellence du poète, ce poème renvoie à sa propre création. Cependant, le lecteur n'est pas en état de combler la lacune de sens, il peut seulement proposer une ou plusieurs possibles « sens », participant de la sorte à la quête de connaissance entreprise par le poète.

III. Poésie et devinette/questionnement.

La figuration métaphorique chez Ponge et Guillevic ouvre donc des brèches dans le poème, des espaces de jeu et de synthèse, mais des lacunes qui ne seront, en même temps, jamais définitivement remplies par un sens. Le surgissement des lacunes dans le texte chez les deux poètes est au comble dans des poèmes tenant des devinettes, des jeux d'enfance. La devinette se base sur l'ellipse—non une ellipse métaphorique mais ellipse tout court—et se situe entre la métaphore et l'interrogation. Ce n'est pas une véritable métaphore, puisqu'il n'y a pas de comparaison identifiable, et ce n'est pas un véritable questionnement parce que le texte de la devinette consiste en affirmations. Le poème suivant tiré d'*Inclus*, avec dans les vers l'omission du sujet et du prédicat, invite le lecteur à méditer sur la « chose » omise :

Dans le plein du creux,
 Dans le noir de la lumière,
 Dans le silence du chant,
 Dans le présent du futur,

Dans la marée du repos,
 Dans la douceur du tranchant,
 Dans la douceur d'une épaule. (I 205)

Quoiqu'il ne soit pas question d'une vraie interrogation, ce poème exige la recherche d'une réponse de la part du lecteur. La tension oppositionnelle des paires substantives comme « plein/creux » et « noir/lumière » dirige le lecteur tandis que la nature affirmative des vers laisse entendre qu'il existe une réponse ou résolution. Qu'il soit possible ou non d'y atteindre, pourtant, demeure inconnaissable. Même dans un poème comme celui qui suit et qui donne l'apparence d'une réponse à la question posée dans le titre, le dernier vers ne résout pas réellement l'énigme que le texte identifie :

Où ?

Ce qui n'est pas dans la pluie,
 Ce qui n'est pas dans le mur de pierre et de terre,
 Même pas dans les arbres,
 Ce qui tremble toujours un peu,

Alors c'est dans nous. (S 64)

En guise de réponse, Guillevic nous offre un *ce*, un *ce* qui apparaît aussi sous la forme plus familière de « ça », « lorsqu'il est question d'approcher et de cerner ce qui est hors de toute saisie » parce que « l'obsédant 'ÇA' [...] est neutre et insommable »¹²⁰. La devinette chez Guillevic est donc plutôt l'identification et l'expression d'une énigme qu'une voie vers l'éclaircissement de celle-ci.

Le « ce », surtout dans la séquence « ce qui » ou « ce que », n'est pas étranger

à la poésie française moderne, et le rôle que Guillevic lui attribue nous rappelle les commentaires de Cécile Mainardi au sujet de ce qu'elle appelle cette « tournure déhiscente » omniprésente dans la poésie de Michel Deguy¹²¹. De fait, Guillevic qualifie également son « ce » d'une proposition relative à la manière de Deguy, nous donnant des vers simples au niveau syntaxique et complexes au niveau référentiel telles que « Ce qu'il fait / Et ce qu'il ne sait pas » (I 25), « Ce serait trop simplifier / Ce qui doit se passer // Ce que l'espace exige » (I 24) et ceux que nous avons vus ci-dessus. Ce « ce qui » fait entrer dans la langue une « inconnue X », le « ce qui est hors de toute saisie » et, justement, nous rend conscientes de sa possibilité sans pourtant nommer platement ce qui est innommable, laissant ainsi intact tout son mystère. Mainardi appelle le « ce qui » une armature syntaxique puisque la séquence tient la place dans la langue d'un référent sans équivalent nominal.

Comme une figure métaphorique, raisonne Mainardi, le « ce qui » effectue un glissement vers un « autre plus loin ». Bien qu'il n'y ait pas comparaison, il y a dans ce rapprochement une opération linguistique semblable à celle qui a lieu dans la métaphore. La tournure est effectivement préfigurale, selon Mainardi, en ce qu'elle sous-tend « le champ gravitationnel de métaphores à venir ». C'est du « ce qui » que dépend le poème (devinette) guillevicien pour faire allusion à l'inconnu (mais peut-être connaissable).

¹²⁰ Gaucheron 82.

¹²¹ Cécile Mainardi, « La déhiscence référentielle chez Michel Deguy ou l'inconnue X » in *Le poète que je cherche à être*, sous la direction d'Yves Charnet (Paris : La

Il est possible chez Ponge aussi de parler de devinettes, bien que nous devions reconnaître que la structure de ses poèmes diffère des poèmes énigmatiques de Guillevic. Chez Ponge, « [d]ans certains poèmes, comme dans une énigme ou une devinette, la chose n'apparaît d'abord qu'à travers son comparant »¹²². « La bougie » du *Parti pris des choses* est évoquée dans une telle métaphore comme étant « une plante singulière dont la lueur décompose les chambres meublées en massifs d'ombre » (PPC 44). L'effet est voulu, car Ponge formule les règles de la création de cette sorte d'énigme dans « My creative method », y esquissant le plan d'un jeu dont les éléments principaux sont le mot et la chose : « Et voilà une autre façon de tenter la chose : la considérer comme non nommée, non nommable, et la décrire *ex nihilo* si bien qu'on la reconnaisse. Mais qu'on la reconnaisse seulement à la fin : que son nom soit un peu comme le dernier mot du texte et n'apparaisse qu'alors » (M 36). Or, en pratique cette règle n'entre pas en vigueur de manière rigoureuse grâce au simple fait que Ponge révèle le nom dès le titre du poème, à peu d'exceptions près. Dans *Le Parti pris des choses*, il n'y a que « Le Cycle des saisons » qui suit fidèlement le modèle que Ponge suggère. Dans ce poème, nulle allusion franche au nom correspondant à la « chose » avant la toute fin, moment où le poète dévoile, comme une formule magique, ce nom : « Vienne le taciturne état, le dépouillement, l'AUTOMNE » (PPC 54).

A l'intérieur des textes longs de *La Rage de l'expression* se trouvent plusieurs

Table Ronde/Belin, 1996) 155-156.

exemples de la transformation du poème en devinette. De fait, c'est une métamorphose tellement complète que le poème, sans les textes pré- et antécédents, serait hermétique et presque incompréhensible (pensons aux poussins d'or du mimosa). Un bel exemple se trouve dans « Notes prises pour un oiseau » :

Mon nom unit les voyelles françaises
 À commencer par celle en forme d'œuf
 En deux diphtongues autour de la couleuvre
 Niais d'abord, branchier ensuite, je m'envole
 De la tapisserie à trois dimensions [etc.] (RE 284)

Nulle part Ponge ne révèle-t-il l'identité de la bête dont il parle, mais puisque ce poème figure dans un plus grand texte, le lecteur n'est aucunement mystifié, car c'est là qu'il peut trouver les indices menant à la résolution de l'énigme. En isolant ce poème du reste du texte, cependant, sa correspondance avec les « devinettes » de Guillevic est apparente. En décrivant des aspects divers de la notion de la chose, le poète conduit le lecteur vers une réponse. La chose, qui chez Guillevic n'apparaît que sous forme de « ce », se cache chez Ponge dans le pronom « je » et l'article « mon », et dans les adjectifs tels que « niais » et « branchier », dont les derniers ne font qu'indiquer le genre du nom qui servira de résolution. Chez Ponge, la devinette a donc une résolution, quoiqu'elle soit linguistique et partant intratextuel. Jeux à vide alors, que ces devinettes, parce que nous avons vu dans le dernier chapitre que le nom, avec son épaisseur significative, du fait de son miroitement du monde matériel, comprend lui-même une énigme.

¹²² Collot 163.

IV. Poésie et sacré.

• Irréductibilité de la chose (Ponge).

Il est évident que la chose pongienne n'est pas *représentée* linguistiquement mais que le poète essaie, en revanche, de *présenter* la chose dans la langue¹²³. Ponge cherche à créer un poème qui serait l'équivalent de la chose matérielle. L'équivalence du poème à la chose est traduite par cette épaisseur linguistique dont il a été question dans notre dernier chapitre, et en la suspension de tout constat absolu sur une quelconque chose. Par conséquent, c'est comme si le poète tournait physiquement autour de la chose, l'examinait sous tous ses angles, et, à vrai dire, construisait un poème des qualités (non pas n'importe quelles qualités, mais les « nouveautés ») cumulées au cours de sa lente révolution. Les poèmes de *La Rage de l'expression*, plus longs que ceux du *Parti pris*, prévoient les textes tels *Comment une figue de paroles et pourquoi* dans lesquels Ponge reformule *ad infinitum* les variantes de quelques qualités observées. L'inachèvement de ces textes, dont *Comment une figue* est l'apogée, répète la nature infinie de toute connaissance sur la chose et la complexité de son identité.

Si le but de Ponge est de reproduire la chose dans la langue dans toute son épaisseur, l'hétérogénéité du poème, ses « trous » significatifs, autant que les couches multiples de signification parlent de l'« irréductibilité » de cette matière à « la sphère

¹²³ Cf. Ian Higgins, *Francis Ponge* (Bristol : The Athlone Press, 1979) 63.

de sens »¹²⁴. La chose se présente au poète dans une mutité qui est non seulement le signe de son impuissance linguistique, mais aussi de sa résistance à un « absolu decel »¹²⁵. La chose renferme un fonctionnement secret, comme le fait la guêpe chez qui Ponge aperçoit une « activité intime » et « assez mystérieuse », indice d'« une vie intérieure » (RE 263). Si la métaphore évoque ce mystère de l'indicible¹²⁶ et la devinette s'approche de l'énigme de l'existence matérielle, ces outils figuratifs ne mènent qu'à des éclaircissements partiels de ce mystère essentiel.

La figure comparative se montre d'une part la dernière ressource disponible au poète dans sa quête de la connaissance de la chose matérielle, mais elle déçoit simultanément cette recherche d'une mise au jour de son essence. Ponge, dont la poésie puise autant dans l'épaisseur polysémique des mots que dans la réalité de la matière tangible, rend souvent impossible une véritable saisie mentale de l'essence recherchée de par les jeux de mots qui tournent le poème en non-sens. Ce qui pourrait être une interrogation honnête de la nature de la guêpe : « Pourquoi aussi les animaux tigrés sont-ils les plus méchants ? » (RE 266) perd son sérieux lorsque l'on considère la logique sur laquelle le poète s'appuie pour arriver à cette question. Effectivement, ce n'est qu'un hasard de la nomination qui lui permet de faire allusion à la ressemblance entre le tigre et la guêpe, mais tout constat scientifiquement valable ou réellement acceptable est exclu par le fait que la question repose sur un jeu

¹²⁴ Pinson, « Le matérialisme » 371.

¹²⁵ Pinson, « Le matérialisme » 372.

¹²⁶ Il faut bien remarquer ici que Ponge se méfie de l'indicible et de l'invisible. Cf. ¹²⁷

purement linguistique. Autrement dit, la question est absurde ; elle ne mène pas à une explication logique de quoi que ce soit et fait, en revanche, ressortir l'irréductibilité de la matière à l'esprit. Cependant, le poème est le moyen élu pour Ponge d'atteindre à une *connaissance* du monde matériel, l'utilisation de ce terme indiquant intuitivement une réduction de la chose au *ratio*, ce qui serait, en outre, une violation de la position anti-rationnelle que Ponge prend si explicitement dans « Méthodes ». Le terme connaissance, nous avertit Maldiney n'est pas sans équivoque chez ce poète. Ponge lui-même complique la notion de connaissance en l'opposant celle de l'expression : « Petitement, voici ce que je veux dire : différence entre l'expression du concret, du visible, et la connaissance, ou l'expression de l'idée, de la qualité propre, différentielle, comparée du sujet » (RE 360). Alors que dans *Proèmes* Ponge donnera à l'expression l'ascendance sur la connaissance, dans ce poème particulier de *La Rage de l'expression*, le poète affirme que « c'est la connaissance du bois de pins » (RE 360) qui est son dessein. Dire l'essence¹²⁷ de cette « chose » équivaut cependant à l'expression de l'apparence du bois, puisque c'est à travers l'apparence que l'essence se montre chez Ponge¹²⁸. Enfin, l'opposition expression/connaissance aboutit à un paradoxe selon Maldiney, qui voit que les deux modes d'expression se chevauchent¹²⁹. Comment résoudre cette contradiction intrinsèque de l'expression

Collot, « Le regard » 45.

¹²⁷ « On pourrait dire que l'une [l'expression] exprime les apparences et l'autre [la connaissance] l'essence [...] ». Maldiney 25.

¹²⁸ Cf. Maldiney 25

¹²⁹ Ce constat serait une modification d'une observation de Rieu sur l'importance de

poétique de Ponge ? Maldiney suggère que « la parole de Ponge a[it] parfois l'accent de la parole oraculaire, qui ne cèle ni ne décèle mais fait signe »¹³⁰, ce qui soutient notre thèse sur le rôle que joue la métaphore chez Ponge dans l'évocation d'un mystère matériel.

Ian Higgins parle d'une co-naissance¹³¹, soulignant ainsi le dynamisme—l'aspect inchoatif et premier—d'une venue simultanée de la chose et de l'homme au monde par la rédaction poétique. Il s'agit donc moins d'une compréhension par l'intellect que d'un mouvement organique et simultané du poète et de la chose vers l'existence conceptuelle. Higgins note que toute connaissance chez Ponge est relative, et que connaître une partie de la chose entraîne une élucidation du soi. L'identité n'existe qu'en relation avec l'autre, et l'homme de l'univers pongien est condamné à vivre sans véritable identité, puisqu'en dépendant entièrement des choses autour, celle-ci ne peut être autonome¹³². A cet égard, la tentative du poète de décrire l'œillet échoue en ce qui concerne la délimitation d'une identité propre à la fleur : « A les respirer on éprouve le plaisir dont le revers serait l'éternuement » (RE 295). Ce plaisir particulier provoqué par l'œillet serait unique à cette fleur, la distinguant peut-être de toutes les autres fleurs au monde, mais le poète ne peut échapper à sa condition d'homme qui l'oblige d'identifier cette qualité de l'œillet comme un

l'apparence de la chose : « De la même façon qu'il ne s'arrête pas à l'apparence concrète du mot, il ne s'arrête pas à celle de la chose, mais cherche à 'rendre compte' de son essence ». Rieu 122.

¹³⁰ Maldiney 33-34.

¹³¹ Cf. Higgins 40-41.

« plaisir ». L'odeur de l'œillet, qui donne du plaisir à l'homme, n'est alors une qualité de la fleur qu'en relation avec l'homme. Indépendamment du poète qui se met en rapport avec cet objet, la fleur et toutes ses qualités disparaissent ou restent dans l'oubli. Le poète qui identifie certaines caractéristiques chez l'objet matériel révèle effectivement une partie de son être à lui : « l'artiste s'explique à travers les choses qu'il interroge, faisant de la connaissance du monde extérieur le moyen d'accéder à une vérité intérieure »¹³³. Pour paraphraser Claudel¹³⁴, la connaissance d'une chose ne se fait que dans l'effet qu'elle a sur nous : elle fait appel à nos sens et en la sentant (percevant), nous nous produisons dans notre rapport avec elle. Ponge se produit de la sorte en sentant l'œillet.

- **Guillevic et le mystère de la chose.** L'équivalence du poème à la chose ne hante pas la pratique poétique de Guillevic, et le rôle du langage en tant que manifestation d'une énigme est souvent moins clair que chez Ponge. Toutefois, la rédaction poétique chez Guillevic fait l'affaire d'un pareil cheminement vers la connaissance :

Quand j'écris,
C'est comme si les choses,

[...]

Venaient vers moi

¹³² Higgins 43.

¹³³ Collot, *Mots et choses* 192.

¹³⁴ Claudel 176.

Et l'on dirait et je crois

Que c'est
Pour se connaître. (AP 11)

Les voies de la communication sont ouvertes par cette interrogation incessante de la matière silencieuse. Ce questionnement instaure un dialogue dont la réplique réclamée par le poète se manifeste dans la recherche même d'une réponse : « Le poème prend souvent la forme interrogative, pour signifier que c'est déjà réponse que questionner »¹³⁵. Apparentée à la devinette, le poème en forme interrogative détourne la mise en langage trop catégorique d'un mystère aperçu dans l'existence très concrète des choses. « [L]a poésie comme énigme et réponse aux énigmes »¹³⁶ ; la poésie /devinette/question comme connaissance, alors, car évoquer ce mystère est le connaître. Cette connaissance circulaire est une connaissance suprême : « it is accounted the highest wisdom to put a riddle nobody can answer »¹³⁷. La nature ésotérique de cette connaissance donne au poète le statut privilégié de dépositaire d'un secret, puisqu'il sait répondre à son interrogation par cette interrogation même. Huizinga accorde une grande importance à ce rôle privilégié, concluant que la possession de toute connaissance particulière est un lien à l'ordre cosmique¹³⁸.

Pour Guillevic aussi la chose refoule une énigme d'ordre existentiel et vital¹³⁹ qui demeure à toujours inexprimable : « Quoi que tu fasses / Le poème / Garde

¹³⁵ Gaucheron 82.

¹³⁶ Gaucheron 82.

¹³⁷ Johan Huizinga, *Homo ludens* (Boston : Beacon Press, 1962) 108-109.

¹³⁸ Huizinga 105.

mystère » (AP 151). « Des brouillards », « le noir », « des flottements », « l'ombre » : quant au vocabulaire, Guillevic s'accroche à des mots dont le sens figuratif fait allusion à cette espèce d'inconnu que le poète observe dans le monde de la matière. Guillevic entrevoit une différence entre l'extérieur de la chose, cette paroi qui l'empêche de connaître ce qui se cache derrière la surface, et son essence : « Savoir donc / Les rapports // De l'intérieur de chaque chose / Avec l'extérieur, avec l'étendue » (P 219). Bien que Tortel prétende, par le fait que la poésie guillevicienne soit « vue et non vision au départ »¹⁴⁰ que le monde extérieur est pour Guillevic ce qui existe, nulle ne peut nier que son interrogation perpétuelle provienne d'un désir d'aller « [a]u cœur des choses » (AP 36).

Il y a, en outre, des choses qui, pour Guillevic, se prêtent mieux à une examination essentielle que d'autres. Le ciment, malgré toutes ses correspondances à la pierre, n'a pas le même pouvoir d'inspiration que cette dernière :

J'ai essayé
Avec le ciment.

Il ne sait rien,
N'est pas relié,
N'habite pas,
N'est pas habité/.../ (S 61)

Selon la façon dont on prononce l'adjectif « rond », la pomme, grâce à sa plénitude, est plus ronde que la boule à jouer, faite de la main d'homme : « Plein de rondeur / Et

¹³⁹ Rannou 66.

¹⁴⁰ Tortel 81-81.

rond de plénitude, // Alors il n’y a rien / De plus rond que la pomme » (S 70). Ces choses ont pour Guillevic un « minimal » qui fonde « la merveille de la vie »¹⁴¹ et cette essence de la chose dépasse la portée de la conscience contemporaine, d’après Gaubert.

Le même phénomène que nous avons vu chez Ponge se fait jour chez Guillevic. Ce qui chez Ponge était une difficulté ne semble chez Guillevic qu’un fait naturel dans l’identification d’une entité distincte. Pour Ponge, attribuer une identité à une chose quelconque ne pouvait se faire en dehors d’une mise en rapport, suggéré d’ailleurs par les métaphores auxquelles le poète a recours. Pour Guillevic, toute connaissance de la chose provient de sa juxtaposition à d’autres entités—à d’autres choses ou au poète. Selon une telle vision du monde, l’univers guillevicien serait discontinu, consistant en de nombreux êtres distincts : « Tu ne seras pas la rose, / Elle ne sera pas toi » (AP 179). L’ensemble qui constitue le monde est cependant cohérent grâce à « la continuité [qui] se retrouve dans la tension de toute chose vers la rencontre, la fusion »¹⁴², et ces choses, quoique distinctes, ne sont pas autonomes : « Mais entre vous il y a / Ce qui vous est commun, // Que vous savez vivre / Et faire partager » (AP 179). En des termes deguyiens¹⁴³, le commun provient de l’énergie synthétique du *comme* et de la mise en rapport de deux entités par cette conjonction. Le *comme* affaiblit leur être individuel en même temps qu’il agit en tant qu’agent

¹⁴¹ Serge Gaubert; « Savoir caresser le rien », *Sud* XXV. 110-111 (1995) : 86

¹⁴² Gleize, *Poésie et figuration* (Paris : Seuil, 1983) 210.

¹⁴³ Cf. Michel Deguy, *La poésie n’est pas seule. Court traité de poétique* (Paris :

différentiateur marquant ce que chaque chose n'est pas¹⁴⁴ (pensons à l'exemple fameux du vers d'Eluard, « la terre est bleue comme une orange » que cite Deguy. La lecture poétique fait ressortir les sèmes correspondants entre les deux objets, la terre et l'orange : « rotondité, l'intensité des couleurs »¹⁴⁵. Si, au contraire, l'on prend ce vers dans son sens commun, c'est l'impossibilité de cette comparaison qui se fait remarquer : ni la terre ni l'orange sont bleues, etc.). Ce qu'il y a de commun entre la rose et le poète est donc aussi ce qu'il y a de différent entre eux, car les similarités aussi bien que les discordances vont à la définition de chaque individu. Paradoxalement, la continuité du monde est donc constituée d'entités dont les dissemblances les unes des autres en fait une discontinuité.

C'est une continuité du discontinu, raisonne Gleize¹⁴⁶, parce qu'il n'existe pas de centre ordonnateur d'un moi subjectif dans la poésie de Guillevic. Le monde hiérarchisé qui est le nôtre subit un nivellement sous la plume de Guillevic, et tous les êtres qui y séjournent vivent sur un même niveau. Ainsi, le poète qui est « [f]ragment, élément du monde », qui est « [s]upérieur à rien / Pas à quiconque, pas à la pluie qui tombe », qui est « égal / Et pareil au pissenlit, à la limace » (AP 177), a dû se défaire de la prétention à la suprématie humaine à laquelle il s'accroche habituellement pour justifier son rôle de juge. Si l'homme décentré¹⁴⁷ de la poésie

Seuil, 1987) 104-109.

¹⁴⁴ Deguy 108.

¹⁴⁵ Deguy 107.

¹⁴⁶ Cf. Gleize, *Figuration* 211.

¹⁴⁷ Qui ne se place plus au centre de l'univers. Gleize parle de l'abolition d'une

guillevicienne ne peut imposer sa condition humaine sur les objets non humains, un mouvement inverse s'opère où le poète tente de s'insérer dans cet autre être pour se regarder : « Je vois bien que j'existe / Pour l'océan. // Alors, qu'il me traduise / En palourdes, berniques, / En vagues, en rochers, » (AP 72). Pendant le temps requis pour écrire/lire ces vers, Guillevic est l'océan et se regarde du point de vue de ce corps d'eau. Il échange les mots, son matériau de poète, pour les créations océaniques et tâche de comprendre comment, pour l'océan, tout est coquillage, vague ou rocher, comment, habituellement, pour lui, le poète, le monde se traduit en mots.

Dans la connaissance il y a donc, chez Guillevic, une réciprocité, comparable à celle que nous percevons chez Ponge. En même temps que la poésie guillevicienne semble se tourner vers l'extérieur—notons que le pronom « je » n'y apparaît que sporadiquement, et est le plus souvent éclipsé par le sujet « tu »¹⁴⁸—et cheminer vers ce qui est autre, elle fait un retour vers le sujet écrivant. Comme nous l'avons vu, la rédaction poétique est un moyen de « se connaître » (AP 11), ce qui souligne la réciprocité aussi bien que la réflexivité de la quête de connaissance. La chose, selon ces dires, ferait la connaissance du poète, mais ce qui est plus important, le poète voyage vers le soi. L'affirmation¹⁴⁹ et la possession¹⁵⁰ de soi s'achèvent dans la présence de l'autre, car le contact physique, en même temps qu'il assure le poète de l'existence de la matière, lui garantit sa propre existence réelle en tant que perceuteur.

parole égo-centrique dans la poésie de Guillevic (Gleize, *Figuration* 211).

¹⁴⁸ « [C]'est bien 'je' qui parle, mais 'je' dit 'je' », affirme Gleize. (*Figuration* 220).

¹⁴⁹ Brophy, *Guillevic* 30.

Pareillement, la perception de la chose matérielle dans l'espace aide le poète à envisager un rapport spatial, ce qui ordonne pour lui l'espace dans lequel se situe toute matière¹⁵¹, lui-même ci-inclus.

Dans cette poésie qui s'éloigne du lyrisme et des épanchements sentimentaux, Gaubert voit néanmoins un foisonnement de moi ou plutôt une division en trois en un « [m]oi antérieur, qui fait barrage et communication, moi produit dans et par la création »¹⁵². L'auscultation du soi prend une place importante dans la poésie de Guillevic, mais elle se fait par le biais de la matière de sorte que cette analyse n'est nullement sentimentale. Le moi s'érige donc en chose parmi les choses, une chose avec des limites physiques—dont la paroi est la manifestation—et un mystère indicible qui dans la tension de toute chose vers la rencontre, crée un gêne pour le poète : « Je n'aime pas le mystère, / Je le hais. /.../ Ce mystère que je cerne, / Il colle à mon mystère. // Ils font à tous les deux / Un ensemble sans vide » (AP 20). Puisque le passage vers la connaissance du soi est un mouvement qui ne se fait que dans la compagnie de la chose, et vice-versa, l'on peut parler d'une co-naissance du genre identifié chez Ponge.

Plus que chez Ponge, le rôle du langage poétique chez Guillevic dans l'évocation du mystère matériel, est difficile à définir. Il semble souvent que pour

¹⁵⁰ Gaubert 21.

¹⁵¹ *Nota bene* : nous sommes revenues à une des conditions heideggeriennes pour la définition d'une chose particulière, celle de son emplacement dans l'espace. Pourrons-nous dire alors que le poète est ainsi en train de se concrétiser soi-même ?

¹⁵² Gaubert 26.

Guillevic, le seul moyen de parvenir à une véritable expression fidèle de la matière, une expression qui incorporerait non seulement la chose en tant qu'extérieur mais en incluant son essence, serait le silence. Pour lui les mots sont faillibles dans leur manque de netteté, et, comme nous l'avons vu, le poète parsème ses écrits d'espaces blancs. Quelque imparfait qu'il soit, le langage est le seul outil à la disposition du poète, et il doit avec ce piètre moyen transposer la chose sur la page. Si le poème interrogatif ou en forme de devinette évoquent le mystère de l'essence de la chose *dans* la langue, Bowd remarque que Guillevic consacre autant de lignes poétiques à l'évocation d'un mystère *par* la langue¹⁵³, c'est-à-dire que Guillevic thématise autant de la plénitude de la pomme : « —Qu'est-ce qu'il y a donc / De plus rond que la pomme » (S 70), du tourbillon contenu dans la bouteille : « Parti, ton contenu / De vin, de tourbillon / Versable dans le verre » (S 68), du grondement de la pierre : « Je suis enracinée / Dans le grondement de la pierre » (S 67) qu'il ne fait apparaître cet indicible par les ellipses du poème. En thématisant, le poète dit simplement, « cela est rond », « il y a un tourbillon dans la bouteille », « la pierre gronde ». Lorsque Guillevic interpelle l'innommable, par contre, la nomination lui est impossible, et il l'évoque non par un mot qui la signifie, mais par ce que Mainardi a appelé « l'armature syntaxique » qu'est le « ce qui ». Chez Guillevic, représentation semble alors aussi importante que présentation linguistique, et la parole oraculaire qui figure

¹⁵³ Gavin Bowd, « Poetry after God : the Reinvention of the Sacred in the Work of Eugène Guillevic and Kenneth White », *Dalhousie French Studies* 40 (1997) : 173.

chez son confrère y partage sa place avec une parole significative¹⁵⁴. La parole oraculaire fait allusion à l'indicible et la *présente* dans le langage. La parole significative est celle qui se réfère à un être qui a une place dans la langue, qui peut être *représentée* par un signe.

V. Le sentiment de *tremendum et fascinans*.

Chacun des deux poètes matérialistes se trouve donc face à un indicible qui serait *a priori* exclu d'une poésie—surtout celle de Ponge avec sa base théorique radicalement objective et approche quasi-scientifique—dont le souci est la transposition en langue de ce qui est tangible, visible; de ce qui existe concrètement. Or, nous avons vu que Ponge et Guillevic s'aperçoivent que la chose possède un côté qui n'est accessible ni aux registres sensoriel ni à l'intellect et que le poète n'est pas en état d'évoquer littéralement la chose dans son intégralité. D'où le foisonnement de la métaphore, malgré l'interdiction initiale de celle-ci en raison de son effet déformateur sur la notion de la chose. Pourtant, ce n'est pas tant la chose elle-même qui se manifeste dans cette figure, mais en revanche, la « reconnaissance d'un invisible logé au cœur même du visible [...] semble aller de pair avec l'investissement d'un point de vue subjectif, renvoyer à l'exploration d'une intime altérité »¹⁵⁵. Ce point de vue subjectif se montre la dernière ressource (peut-être la seule ?) pour exprimer le moment initial de la rencontre avec la chose, le moment de

¹⁵⁴ Parole *significative* puisqu'elle s'oppose à une parole *qui fait signe*.

la co-naissance, et un moment qui pour chacun des poètes est, en fait, un « choc émotif ». S'appuyant, donc, sur « l'émotion initiale née de la rencontre des choses »¹⁵⁶, c'est la *subjectivité* du poète qui prime dans le rapport poète/chose. Les paroles de Ponge lui-même viennent confirmer l'importance du rôle de la subjectivité dans la prise de conscience de la chose : « Je crois que tout est dans le mot émotion qui contient le mouvement et dépeint l'émotion qui saisit »¹⁵⁷. Cela résout, en quelque sorte, le problème soulevé par la constatation de Rieu, que le langage de Ponge ramène effectivement l'attention de la chose à lui-même. Dans le but de rendre la totalité de la chose—son côté vivant et inexplicable—le poète se trouve obligé de se donner comme point de repère, puisque la chose n'existe pas dans un vide, mais se fait connaître autant par son influence sur l'environnement (dont le poète fait partie) que comme entité hermétique et entièrement étrangère à ce qui l'entoure. Il s'agit pour Ponge d'une *rencontre*, après tout, un acte qui implique la présence d'au moins *deux* individus, deux choses individuelles dans un même lieu en rapport l'un à l'autre.

Ce n'est pas n'importe quelle émotion que le poète éprouve lors de la rencontre avec la chose ; elle est bien particulière, plutôt positive, mais elle-même

¹⁵⁵ Collot, « Le regard » 43.

¹⁵⁶ Bénédicte Gorrillot, « Ponge et la tentation d'une poésie cosmogonique ou l'essai d'une description poétique cognitive », in *Enjeux poétiques du XXe siècle*, colloque à l'Univ. de Valenciennes/ et. Rassemblées p. Jean-Pierre Guisto (Presses Univ. de Valenciennes ; CAMELIA, 1997) 99.

¹⁵⁷ Francis Ponge dans une discussion enregistrée dans *Francis Ponge. Colloque de Cerisy*, Pierre Bonnefis et Pierre Oster, éd. (Paris : Union Générale d'Éditions,

indéfinissable en quelque sorte. Dans « My Creative method », outre une référence aux « sentiments particuliers » que lui font éprouver le galet et les diverses choses soumises à son étude, Ponge parle du « respect » qu'il a pour son galet (M 27), et dans *Le Parti pris*, du *goût* qu'il a pour les choses. Ailleurs, c'est de la « ferveur (amour) » (M 34) avec laquelle il pense à la chose dont il parle. Amour et respect ; la réaction émotive de Ponge lors de la rencontre se résume dans le mot « goût », terme qui est indicatif, selon Pinson, d'une relation *pathique* du poète au monde, une relation qui est non pathétique, mais qui est plutôt évoquée dans l'image d'une « corde sensible capable de vibrer dans le jeu du monde »¹⁵⁸. La position de Ponge vis-à-vis de la chose ne se base donc pas sur une distance objective que le poète tenterait de maintenir entre eux, mais plutôt sur une « connivence première », une complicité dont le principal ingrédient est l'affection¹⁵⁹.

Les traces de cette affection paraissent partout dans les textes : dans le choix des adjectifs, dans les phrases exclamatives, dans le choix des images, dans le ton général des recueils et dans la nécessité de renvoyer métaphoriquement son propre tentative créatrice de dire la chose. Comment voir autre chose que l'affection—l'admiration—dans la description de la guêpe qui la veut « un petit appareil extirpeur *particulièrement perfectionné*, au point » (RE 261, nous soulignons) ?

1977) 301.

¹⁵⁸ Pinson, « Matérialisme » 368.

¹⁵⁹ Pinson nous avertit que le terme « affection » à laquelle il fait allusion est nuancée du terme heideggerien « *Befindlichkeit* ». Aussi, nous dit-il, ce « mode d'être anté-discursif » se comprend-il avec une inflexion matérialiste. (Pinson, « Matérialisme »,

Pareillement, le coquillage est une chose impressionnante, les escargots sont « saints », servent de modèle pour l'homme ; dans le texte du mollusque, il apparaît des adjectifs à valeur positive telles que « belle » et « précieuse ». Et les interjections, « Aïe ! O naturelle ferveur ailée ! » (RE 269), « ELLE Ô vigueur juvénile » (RE 302), les séquences adjectivales qui se terminent en point d'exclamation, « Brève fortune, jeune millionnaire la robe épanouie, liée par le bas, agitée en bouquets ! Houppette neuve, faibles poussins de cygne, douce au contact et très fort parfumée ! » (RE 313) etc., au sein du recueil au titre tempétueux, *La Rage de l'expression*, traduisent un sentiment vif. Le sentiment que fait naître la chose est donc fort; on dirait même que c'est une passion. Ponge ne trouve enfin mieux que l'expression des sentiments pour rapporter ce premier moment en présence de la chose, et trahit ainsi une réaction subjective et affective, et non purement physique ou rationnelle. Et cette réaction tient de la vénération, puisqu'elle est un mélange d'amour et de révérence.

Dans l'équivoque des métaphores aussi, c'est-à-dire dans leur renvoie simultanée à la chose et au processus créateur, il est possible de lire la subjectivité du poète puisqu'il y raconte la difficulté de son projet créateur. La création poétique est aussi indicible que la chose du poème, et la métaphore de l'une a le rôle d'éclairer l'autre. C'est pourquoi l'œillet se transforme en analogie, car le poète ne saurait dire d'une façon littérale les obstacles d'une expression poétique satisfaisante, réussie :

« Il s'agit d'une espèce de corde fort résistante et qui dérouté l'extracteur, le force à changer la direction de son effort. C'est quelque chose qui ressemble fort à la phrase par laquelle j'essaie 'actuellement' de l'exprimer, quelque chose qui se déroule moins qu'elle ne s'arrache » [etc.] (RE 303). Un rappel de la subjectivité du poète, ce genre d'analogie met en scène un sujet écrivant pour qui la création poétique est un procédé mystérieux qui découle de la relation particulière qu'il entretient avec la chose. La poésie se montre donc la communication des sentiments, au sujet de laquelle le poète avoue, « [j]e n'en sais rien » et n'est capable de donner une définition plus précise que d'écrire que « c'est un besoin, un engagement, une colère » (RE 291). On retrouve dans la poésie de Ponge des tautologies en guise de définitions du processus créateur, tel que l'affirmation que la poésie se fait avec « surtout beaucoup d'art » (RE 292) ainsi que des analogies circulaires telles que la comparaison entre le peintre qui « dissocie les couleurs » et le poète, qui comme celui-ci, « les recompose » (RE 283) par la suite.

Pinson voit dans les signes de la subjectivité du poète la manifestation d'une conscience du sacré. L'attitude révérencielle de Ponge devant la matière, une attitude que le poète lui-même qualifie de « vénération »¹⁶⁰ et le fait que le poète accepte que la matière l'englobe et le dépasse, propose Pinson, n'est-ce pas homologue de la vénération « d'un *mysterium* qui est à la fois *tremendum* et *fascinans* »¹⁶¹ ? Ce

¹⁶⁰ Francis Ponge, *Pièces* (Paris : Gallimard, sans date) 92 dans « Matérialisme », Pinson, 376.

¹⁶¹ Pinson, « Matérialisme » 377.

mysterium serait l'irréductible matière, et la poésie serait l'expression de la prise de conscience de l'intégralité de la chose matérielle, une prise de conscience qui ne peut être rendue que dans un langage qui révèle non une relation d'objectivité mais d'intimité entre poète et chose. *Tremendum* par sa matérialité (rappelons-nous l'admiration qu'exprime Ponge dans « My Creative method » : « leur côté : 'cela ne s'invente pas' [...] leur côté : 'c'est beau parce que je ne l'aurais pas inventé, j'aurais été bien incapable de l'inventer' » (M 12)), la mutité de la chose exerce une fascination sur le poète, et celui-ci vit, en sa présence matérielle, dans le sacré.

Parler du sacré dans la poésie éminemment matérialiste de Ponge et de Guillevic paraît une contradiction dans les termes si nous revenons à la définition philosophique du matérialisme. Le matérialisme exclurait *a priori* toute possibilité d'une réalité en dehors de la matière. Etant donc donné que cette poésie matérialiste trouve son bien-fondé dans le rejet d'un quelconque « autre versant de la réalité »¹⁶² et dans la sorte de culte qu'elle rend à ce qui peut être vu, senti, autrement dit, à la présence physique de la matière. La poésie matérialiste s'opposerait à une poésie dont la visée est d'atteindre à la connaissance d'une Présence désincarnée.

C'est, bien entendu, d'un sacré sans aucun accent chrétien, qu'il s'agit, car Ponge est décidément athée, et Pinson, pour sa part, n'oublie pas d'ajouter que le sacré chez Ponge est un sacré matérialiste, particulier dans le fait qu'il se rapporte seulement à la matière, non à une présence immatérielle. Sans connotations

¹⁶² Nous empruntons cette locution à Pinson, « Le Matérialisme poétique de Francis

religieuses aucunes, le projet de Ponge n'est pourtant pas de réinventer le sacré, une tendance que Bowd identifie chez Guillevic. Au contraire, c'est presque en dépit de son matérialisme qu'on peut parler du sacré chez Ponge, celui-ci étant soucieux de s'éloigner, en plus d'éviter, en tant que non-croyant (et ancien adhérent du parti communiste), le moindre soupçon d'une pensée religieuse, de tout mysticisme, dont il a une haine avouée.

La question du sacré, qui chez Ponge se pose tacitement, domine chez Guillevic (qui lui aussi est ancien adhérent du parti communiste). Celui-ci considère le poète comme un homme investi de la tâche de resacraliser le monde quotidien devenu profane, et sa poésie est donc expressément orientée vers le mystère que comprend pour lui la très tangible matière : « Il n'y pas de sacré sans poésie, comme il n'y a pas de poésie sans sacré »¹⁶³. Ce faisant, Guillevic vise à ôter de sa poésie tout idiome chrétien pour aboutir à une idée du sacré qui serait à la portée de l'homme, non exclusivement de l'homme chrétien. Néanmoins, c'est un but que le poète n'a qu'imparfaitement atteint, d'après Bowd, les éléments d'un culte très chrétien, comme, par exemple, la cathédrale, l'autel, la croix et le magnificat, figurant ouvertement dans un recueil comme *Inclus*¹⁶⁴. Ceci excepté, il y a un véritable esprit renouvelateur chez Guillevic, dans le sens où, chez lui, le sacré est partout, à tout moment. Comme le fait Ponge, il trouve du sacré dans les choses les

Ponge ».

¹⁶³ Guillevic, *Vivre en poésie* 36.

¹⁶⁴ Bowd 176.

plus quotidiennes, et cela veut dire que pour lui, la matière est non seulement le véhicule du sacré en tant que symbole, mais que c'est la matière elle-même qui est digne de vénération. Tâchons d'expliquer ce sacré par une citation de Pinson : « [...] dans l'ici il y a un ailleurs, qui ne fait pas s'échapper du monde, mais qui aide à être 'plus ici qu'auparavant' [...] »¹⁶⁵. La poésie constituerait le texte sacré de ce culte du profane.

Pris « [...] de vertige, de ce tremblement (le tremendum) qui est au cœur du sens sacré [...] »¹⁶⁶, Guillevic se trouve quelque peu ahuri, comme Ponge, devant la découverte de l'indicible de la matière. Faute de moyens linguistiques objectifs pour concrétiser son expérience avec la chose, le poète procède à l'expression de son amour, et de par son profond respect pour cet autre qu'est l'unité matérielle appelée la chose. Il a été évident tout au long de notre étude que Guillevic, afin de témoigner ce respect, s'humilie pour se sentir égal et pareil à tous les constituants du monde physique¹⁶⁷. N'est-ce pas, au fond, un sentiment inhérent à une poétique dont la visée est de transposer la chose en langue de sorte qu'elle n'est aucunement dénaturée ? Le respect est d'ailleurs perceptible dans la sympathie du poète pour ce qui n'a pas de langage : « Ce n'est pas facile / D'être un mur » (AP 26) ; aussi bien que dans l'appréciation de la seule existence de ces choses : « On n'en finit jamais /

¹⁶⁵ Pinson, « Guillevic : Art poétique », *NRF* 446 (mars 1990) : 105.

¹⁶⁶ Serge Gaubert, « Savoir caresser le rien » dans *Lire Guillevic*, Serge Gaubert, éd. (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1983) 85.

¹⁶⁷ Nous pensons en particulier aux vers d'*Art poétique* que nous avons cités à la page 114.

Avec la lune. /.../ Quand elle est là / Elle nous verse son lait, // Quand elle n'y est pas, / Son lait nous manque. » (AP 27). L'amour de Guillevic pour la chose frôle l'érotique¹⁶⁸. Entre lui et le prunier il est question d'une liaison plutôt que d'une relation : « [...] j'ai fait avec toi / Ces fruits qui t'ont mûri, /.../ Nous ne sommes pourtant / Pas plus incestueux / Que d'autres qui se trouvent » (S 63). L'amour est dépeint comme une émotion qui porte fruit, une émotion nécessaire à la création. La liaison érotique et intime que stimule l'amour engendre une vie nouvelle, et cette émotion ne devrait, pour cette raison, être ensevelie sous la honte, car elle occasionne la communion avec l'autre.

Dans ces vers, le poète donne voix à son désir de communier avec la chose, un désir qui écarte les deux matérialistes Ponge et Guillevic. Ponge dédaigne ce besoin de ne faire qu'un avec la chose¹⁶⁹, et déclare que l'originalité du projet poétique réside justement dans la conservation d'une certaine distance entre lui et la chose, l'effacement de celle-ci paraissant pour lui comme une chute dans le « ronron poétique ». Guillevic, en revanche, dans le but « de rester 'en vibration avec le monde' »¹⁷⁰, veut réduire la distance entre lui et la chose et dans ses recueils un mouvement vers, un

¹⁶⁸ Nous avons vu, d'ailleurs, dans le Chapitre I que les caresses du poète relèvent du domaine de l'érotisme.

¹⁶⁹ Ponge, « La pratique de la littérature », *Méthodes* 284 : « Eh bien, les poètes qui disent 'j'aime les choses, je veux entrer dans la pomme' quant à connaître bien un pomme, ils manquent le train. Quant à exprimer leur amour de la pomme, ils manquent encore le train ».

¹⁷⁰ Brophy, *Voies* 150.

cheminement, se fait sentir :

La surface est là
Pour qu'on la traverse—

La traverse vers quoi ?
On ne le sait pas.

Une fois la surface traversée,
On se vivra

Épousant un intérieur
Autre que soi-même. (AP 169)

La voie vers l'autre mène non vers l'autre en tant qu'être physique, mais au-delà de la paroi, et vers l'essence de la chose, et le poème qui en résulte fonde « la consubstantialité du moi et du monde »¹⁷¹. .

Puisque l'arrivée au cœur de l'autre n'est jamais définitive, Guillevic fait référence métaphoriquement au cheminement, c'est-à-dire que dans un poème tel que celui de l'hirondelle et du pigeon (cf. p. 102), le poète ne saurait mieux dire sa consubstantialité avec la chose que par l'évocation du chemin qui l'y amène. La métaphore de l'écriture renvoie donc indirectement au sens du sacré éprouvé par le poète, et est, en cela, l'expression de la subjectivité du poète. Et c'est, en fin de compte, l'expression du rapport subjectif qui étoffe une parole objective (qui en fait de la poésie), qui relate l'expérience organique qu'est ce tremblement qui accompagne la rencontre de l'homme et de la chose. « Trembler : c'est vivre, vivre

¹⁷¹ Brophy, *Voies* 150.

avec. L'objet ne tremble pas »¹⁷². Si la poésie de l'objet parle du *tremendum* (le tremblement) du sacré, c'est que cette poésie matérialiste parle autant du poète et de sa subjectivité, la dernière ressource pour dire ce qui dépasse l'esprit humain se trouvant paradoxalement au sein de la subjectivité même.

Conclusion

Nous avons relevé, au cours de cet essai, quelques similarités et divergences entre les poésies des poètes Francis Ponge et Eugène Guillevic, deux poètes qui occupent, non sans hésitation, une place côte à côte dans le canon poétique du dernier siècle. Nous avons choisi de parler de ces similarités et de ces différences en étudiant trois aspects communs à leur poésie : la chose, la langue, et le sacré. Malgré une tentative d'analyse approfondie, nous n'hésitons pas à affirmer que l'analyse que nous avons effectuée du matérialisme chez ces deux poètes est loin d'être. D'autres questions

¹⁷² Richard 195.

sont soulevées par les thèmes traités, et nous avons choisi de supprimer des sujets dont un examen plus détaillé apporterait une meilleure compréhension du matérialisme particulier à chacun des poètes. Dans le but d'élucider les traces d'une telle position philosophique dans leurs textes, le rôle du mot (nom) en tant que différenciateur aurait pu être élaboré; nous aurions pu traiter de la tentative de renouvellement de la langue, un souhait des deux poètes ; l'absurdité de la langue et du monde des choses serait un sujet pertinent, aussi bien qu'une étude de la forme des poèmes en vers de Guillevic, et des textes prosaïques et quasi calligrammatiques de Ponge. La considération d'autres poètes comme Bonnefoy, chez qui le rôle de la chose n'est pas négligeable, joint à ces grands thèmes, risquerait de nous révéler d'autres écarts et d'autres correspondances qui mèneraient à une conclusion plus nuancée sur le statut de chacun des poètes dans le groupe de poètes provisoirement rassemblés sous l'étiquette *matérialiste*.

En somme, nous avons constaté que Ponge et Guillevic fondent leur poésie sur la perception sensible de la matière. Ils se fient aux informations récoltées par leurs yeux, leurs mains, leurs oreilles, parce que ce moyen de parvenir à une connaissance de la chose est le plus direct, le plus simple. Il est important pour Ponge et pour Guillevic que le contact avec la chose soit direct, car ils veulent garder la chose telle quelle, non modifiée par un point de vue humain. En tant que matérialistes, les poètes évitent autant que possible la déformation de la chose par la pensée humaine, faculté en laquelle ils ont peu de confiance.

Or, en faisant de la chose un objet linguistique, les poètes se heurtent continuellement au problème de la subjectivité. Pour empêcher l'introduction du point de vue du sujet écrivain, les poètes font de la langue un don qu'ils offrent à la chose. Ils essaient ainsi de faire parler la chose au lieu de parler d'elle. Chez les deux poètes, la langue doit donc refléter toute la complexité de la chose, et c'est pourquoi ils soulignent l'épaisseur signifiante et la matérialité de la langue. On voit se développer dans la poésie de Ponge et de Guillevic deux mondes matériels, celui des mots et celui des choses, qu'ils tâchent de faire correspondre l'un à l'autre.

Ponge et Guillevic semblent différer sur la question du développement de la langue. Ponge creuse le mot pour exploiter toutes ses possibilités référentielles. Il cherche à remotiver le signe, à le rendre épais. Chez Guillevic, bien qu'il y ait un travail linguistique, ce n'est pas la préoccupation principale, et le poète a, par contre, tendance à réduire un mot à une seule signification. Pour Guillevic, la visée est de créer un lien entre lui et la chose qui fonctionne en tant qu'interlocuteur dans un dialogue intime. Chez Guillevic, il est question de communion avec la chose, but qui s'oppose diamétralement à celui de Ponge.

Toutefois, un décalage entre le monde des choses et le monde linguistique force les poètes à effectuer la correspondance à la faveur des comparaisons et des métaphores, des figures de style qu'ils avaient juré vouloir bannir de leurs textes poétiques. Les métaphores étant souvent doubles, se référant simultanément au poète et à la chose, les poètes ne sombrent pourtant pas dans une subjectivité plate. En

revanche, l'invention des métaphores permet au poète de glisser vers une connaissance qui inclut le soi, d'où l'expression claudélienne de co-naissance qui se réfère à la réciprocité et au dynamisme de toute connaissance et qui a une certaine pertinence pour notre étude. Ce mot est, d'ailleurs, particulièrement pertinent aux projets poétiques de Ponge et de Guillevic, car il résout les contradictions qui surviennent au sein d'une poésie qui se veut très objective, mais qui ne saurait éliminer une voix humaine qui semble néanmoins indispensable pour parvenir à une connaissance poétique du monde matériel.

Pour Guillevic, c'est l'adjectif « réaliste » qui nous semble convenir le mieux, car ce terme reflète la recherche continue du poète qui s'efforce de ne jamais idéaliser ce qui pour lui est la réalité. Le manque d'adjectifs et la correspondance simple et directe entre le signe et la chose dans ses écrits signalent le malaise qu'éprouve le poète dû à l'obligation qu'il se crée de se servir des mots pour rendre la réalité. En lisant ces textes poétiques, on discerne souvent, chez Guillevic, une tension entre le silence, qui dit tout et rien, et la langue, qui dit trop peu ou simplement trop.

Ponge et Guillevic appartiennent à la catégorie plus générale de la poésie grâce aux éléments non matérialistes de leur poésie. Leurs textes ne sont ni véritablement philosophiques—le manque de rigueur quant aux théories matérialistes prônées les éloigne de cette discipline—ni véritablement scientifiques—le travail linguistique, le soin et la préoccupation esthétique que l'on y trouve, en fait des œuvres artistiques. Le sentiment du sacré qui ne se laisse pas dissimuler relie Ponge,

chez qui il est plus difficile d'identifier les liens à la poésie classique, aussi bien que Guillevic à une tradition poétique qui n'a jamais pu renoncer au soupçon, aussi informe soit-il, d'un arrière-pays derrière la réalité brute.

Bibliographie

- Anderson, Philip. « Figuring Ponge's Writing. The Poetics of 'L'objet, c'est la poétique' ». *Australian Journal of French Studies* 27 (1990) : 270-282.
- Aristote. *Poétique*. Dir. Michel Simonin. Paris : Librairie Générale Française, 1990.
- Aron, Thomas. *Thomas Aron lit Francis Ponge*. Paris : Les Editeurs Français Réunis, 1980.
- Auerbach, Erich. *Mimésis*. Trad. Cornelius Heim. Paris : Gallimard, 1968.
- Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : José Corti, 1974 : 196-197.
- Barbul, Sorin. « La relation homme-objet dans la poésie de Ponge ». *Studia Universitatis Babes-Bolyai XXIV* (1981), *Philologica* 2 (1981) : 39-43.
- Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris : Minuit, 1957.
- Baude, Michel et J-M. Baude, éd. *Poésie et spiritualité en France depuis 1950*. Colloque organisé à la Fac. des Lettres et Sciences Humaines de Metz (13 et 14 nov 1987) Klincksieck ; Univ. Metz, Centre de Recherche Littérature et Spiritualité, 1998.
- Bellatore, André. « Rhétorique de *la Mounine* ; un texte en couche ». *Europe* 70.755 (mars 1992) : 91-105.
- Benoist, Alain de et Thomas Molnar. *L'éclipse du sacré*. Paris : La Table Ronde, 1986.
- Beugnot, Bernard. *Poétique de Francis Ponge*. Paris : PUF, 1990.
- . « Ponge et l'invention des formes ». *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* X (1986) : 154-170.
- Bishop, Michael. « Guillevic. The Imperfection of Apotheosis ». *Neophilologus* LXV (1981) : 524-535.
- . *The Contemporary Poets of France. Eight Studies*. Amsterdam : Rodopi, 1985.
- Bonnefis, Philippe et Pierre Oster, dir. *Francis Ponge*. Colloque de Cerisy. Union Générale d'Éditions, 1977.

- Bosquet, Alain. « Guillevic ou la conscience de l'objet ». *Nouvelle revue française* 11 (nov 1963) : 876-882.
- Bourdil, Pierre-Yves. « Ponge, ce qu'une chose est ». *L'Ecole des lettres*. LXXX, 8 (1er févr 1989) : 81-85.
- Bourgeois, Louis. *Poètes de l'au-delà d'Eluard à René Char*. Presses Universitaires de Lyon, 1984 : 38-60.
- Bowd, Gavin. « Poetry after God : the Reinvention of the Sacred in the Work of Eugène Guillevic and Kenneth White ». *Dalhousie French Studies* 40 (1997) : 159-180.
- Brophy, Michael. *Eugène Guillevic*. Amsterdam : Rodopi, 1993.
- . « Le fragment et le réseau ». *Europe* 68.734-735 (juin-juillet 1990) : 117-124.
- . *Voies vers l'Autre*. Rodopi, 1997.
- Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris : Gallimard, 1963.
- Cali, Andrea. « L'univers poétique de Guillevic ». *QuadLecce* XV (1993) : 91-143.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey : Princeton UP, 1968.
- Clancier, Georges-Emmanuel. *Dans l'aventure du langage*. Paris : Presses universitaires de France, 1987.
- Collot, Michel. *Ponge, entre mots et choses*. Seyssel : Champ Vallon, 1991.
- . « Le regard-de-telle-sort-qu'on-le parle ». *Europe* 70.755 (mars 1992) : 39-45.
- Cortès, Jacques. « Des principes au plaisir du texte. Effets sémantiques et Pragmatiques dans trois poèmes de Ponge ». *Le Français dans le Monde* 92 (avr 1985) : 35-38.
- Courtois, Jean-Patrice. « Ponge de tact et de rage ». *Europe* 70.755 (mars 1992) : 69-78.
- Cuille, Lionel. « Ponge, en lisant, en écrivant Montaigne ». *Bulletin de la Société des amis de Montaigne* 5-6 (janv-juin 1997) : 9-33.

- Delas, Daniel. « Comme un menhir de mots. Hommage à Guillevic ». *Le Français aujourd'hui* 118 (juin 1997) : 91-98.
- Derrida, Jacques. *Signéponge/Signsponge*. Trad. Richard Rand. New York : Columbia UP, 1984.
- DeVecchi, Terenzio. « Trois procédés d'écriture dans 'Le Parti pris des choses' de Ponge ». *Annali di ca Foscari* XXVII, 1-2 (1988) : 111-138.
- De Vries, Ad. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam : Elsevier Science Publishers, 1984.
- Dobzynski, Charles. « Guillevic, un hymne à la vie ». *Europe* 75.817 (1997) : 186-191.
- Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1988, c1965.
- Elson, Christopher. « Anthropomorphose : l'humain dans la poétique de Michel Deguy ». *Littérature* 114 (Juin 1999) : 93-106.
- Fournier, Bernard. « Guillevic, l'aventure de la forme ». *Le Langage et l'homme* XXV (1990) : 69-79.
- Fritz-Smead, Annick. *Ponge, de l'écriture à l'œuvre*. New York : Lang, 1997.
- Gaubert, Serge, éd. *Lire Guillevic*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1983.
- . « Guillevic, savoir caresser le rien ». *SUD* XXV.110-111 (1995) : 83-86.
- Gaucheron, Jacques. « Guillevic et l'art de poésie ». *Europe* 68.734-735 (1990) : 74-84.
- Genette, Gérard. *Mimologiques*. Paris : Seuil, 1976.
- Giovannoni, Jean-Louis et Pierre Vilar, éd. *L'expérience Guillevic*. Deyrolle Editeur & Editions Opales, 1994.
- Girard, R. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.
- Gleize, Jean-Marie. *A noir. Poésie et littéralité*. Paris : Seuil, 1992.
- . *Poésie et figuration*. Paris : Seuil, 1983.
- , dir. *Francis Ponge*. Paris : L'Herne, 1986.
- . « Vers des objets spécifiques ». *Europe* 70.755 (mars 1992) : 20-31.

- et Bernard Veck. *Introduction à Francis Ponge*. Paris : Librairie Larousse, 1979.
- . « Guillevic, lettre, l'étang ». *Littérature IX*, 35 (oct 1979) : 75-88.
- . « La poésie mise en orbite ». *Poésie et figuration*. Paris : Seuil, 1983.
- Godzich, Wlad. *Authors and Philosophers*. Univ. of South Carolina, 1979.
- Goffette, Guy. « Guilleviciennes ». *NRF* 432 (janv 1989) : 57-63.
- Grall, Marie-Luc. « Une lecture du poème 'La Mer' de Guillevic ». *Mél. de la Bibl. de la Sorbonne VI* (1985) : 94-102.
- Guillevic, Eugène. *Art Poétique*. Paris : Gallimard, 1989.
- . *Avec*. Paris : Gallimard, 1966.
- . *Chant*. Paris : Gallimard, 1990.
- . *Creusement*. Paris : Gallimard, 1987.
- . *Etier*. Paris : Gallimard, 1979.
- . *Euclidiennes*. Paris : Gallimard, 1967.
- . *Gagner*. Paris : Gallimard, 1981.
- . *Inclus*. Paris : Gallimard, 1973.
- . *Paroi*. Paris : Gallimard, 1970.
- . *Requis*. Paris : Gallimard, 1983.
- . *Sphère*. Paris : Gallimard, 1963.
- . *Terraqué*. Paris : Gallimard, 1945.
- . *Trouées*. Paris : Gallimard, 1981.
- . *Ville*. Paris : Gallimard, 1969.
- . *Vivre en poésie : entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*. Paris : Stock, 1980.

- Guillevic. *Les Chemins du poème*. Textes inédits, études et hommages, rassemblés, ordonnés et prés. p. Serge Gaubert. *Sud XVII* (1987) No. Hors-Serie.
- Guisto, Jean-Pierre, éd. *Enjeux poétiques du XXe siècle. Colloque des 5 et 6 déc. 1996 à l'Univ. de Valenciennes*. Presses Univ. de Valenciennes ; CAMELIA, 1997.
- Han, Françoise. « Eléments ». *Europe* 68.734-735 (1990) : 89-95.
- Harvey, Stella. *Myth and the Sacred in the Poetry of Guillevic*. Amsterdam : Rodopi, 1997.
- Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. Wolfgang Brokmeier. Paris : Gallimard, 1962.
- . *What is a Thing ?* Trad. W.B. Barton, Jr et Vera Deutsch. Chicago : Harvey Regnery Company, 1967.
- Herjean, Philippe. « Crépuscules des choses ». *Europe* 70.755 (mars 1992) : 47-54.
- Higgins, Ian. *Francis Ponge*. Bristol : The Athlone Press, 1979.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Boston : Beacon Press, 1962.
- Ingold, Felix Philipp. *F. Ph. Ingold, der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*. München ; Wien : Hauser, 1992.
- Ivanov, Blagoja. « Une poésie de l'homme et des choses troublantes ». *Europe* 68.734-735 (1990) : 85-88.
- Jaccottet, Philippe. *L'entretien des muses : chroniques de poésie*. Paris : Gallimard, 1968.
- Jacomino, Christian. « Temps et création (à propos de Ponge) ». *NRF* 407 (1er déc 1986) : 50-63.
- Jean, Raymond. *Pratique de la littérature*. Paris: Seuil, 1978.
- Kokis, Sergio. *Les langages de la création*. Québec : Nuit Blanche éditeur/CEFAN, 1996.
- Kingma-Eigendaal, Tineke et Paul J. Smith éd. *Lectures de René Char*. Grongingen : Dépt. de langues romanes, 1990.

- Lagarde, André et Laurent Michard. *XIXe siècle. Les grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire*. Paris : Bordas, 1985.
- Lamiot, Cristophe. *Eau sur eau. Les dictionnaires de Mallarmé, Flaubert, Bataille, Michaux, Leiris et Ponge*. Amsterdam : Rodopi, 1997.
- Lardoux, Jacques. *Le sacré sans Dieu dans la poésie contemporaine. Auden, Guillevic, Benn, Bonnefoy, Paz*. Thèse Univ. de Caen, 1983.
- LaVia, Charlie Anthony. « Ut figura poesis ». *Figuration as Knowledge in the Works of André Breton and Francis Ponge*. Thèse Univ. of California, Santa Barbara, 1995.
- Lavorel, Guy. « Histoire d'un poisson. La critique et la création de Ponge ». *Revue des sciences humaines* 228 (oct-déc 1992) : 71-86.
- Leclair, Danièle. *Le Parti pris des choses de Ponge*. Dir. Daniel Bergez. Paris : Dunod, 1995.
- Little, Roger. « Francis Ponge et la nostalgie cratylienne ». *Europe* 70.755 (mars 1992) : 33-38.
- Leuwers, Daniel. *L'accompagnateur. Essais sur la poésie contemporaine*. Marseille, 1989.
- . *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris : Bordas, 1990.
- Lochmann, Angelika. « Sculpter le silence ». *Europe* 68.734-735 (1990) : 106-116.
- Maitre, Luce-Claude. « Guillevic-le-bref ». *Europe* 59.625 (1981) : 117-122.
- Maldiney, Henri. *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*. Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1974.
- . *Le vouloir dire de Francis Ponge*. La Versannes : Encre Marine, 1993.
- Marchal, Bertrand. *La religion de Mallarmé : poésie, mythologie & religion*. Paris : Corti, 1988.
- Meschonnic, Henri. « Avec Guillevic ». *Europe* 663 (juin-juill 1984) : 166-176.
- Metzger, Vincent. « Comment une fugue de paroles et pourquoi ». *Europe* 70.755 (mars 1992) : 106-112.
- Minahen, Charles D., éd. *Figuring Things. Char, Ponge, and Poetry in the*

- Twentieth Century*. Lexington, KY : French Forum, 1994.
- Munier, Roger. Face à face Guillevic ». *Critique* 302 (juillet 1972).
- Nunan, Mark. « Ponge and Derrida. Parallels in Two Perspectives on 'la différence' ». *Constructions* (1984) : 13-24.
- Nunley, Charles Arthur. « Ponge and the Symbolist Impulse. A Past Disowned ». *French Forum* 18 (1993) : 47-57.
- Olscamp, Marcel. « Guillevic ou la folie lucide ». *Ecrits du Canada français* 62 (1988) : 95-104.
- Onimus, Jean. *Expérience de la poésie*. Paris : Desclee de Brouwer, 1973 : 106-158.
- Orizet, Jean. « Ponge, artisan du langage ». *La revue des deux mondes* 3 (mars 1993) : 193-196.
- Pellet, Eric. « La morale et la rhétorique. De la réciprocité ». *Europe* 70.755 (mars 1992) : 55-63.
- Peterson, Michel. « Du 'Littre à Ponge' ». *Etudes françaises*. XXIV, 2 (automne 1988) : 75-87.
- Pierrot, Jean. *Guillevic ou la sérénité gagnée*. Seyssel : Champ Vallon, 1984.
- Pinson, Jean-Claude. *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon, 1995.
- . « Guillevic : Art poétique ». *NRF* 446 (mars 1990) : 104-106.
- . « Le matérialisme poétique de Ponge ». *Critique* L (1994) : 362-377.
- . « La poésie contemporaine et le sacré » in *Recueil*, no. 20. Paris : Champ Vallon, 1991 : 109-124.
- Platon. Œuvres complètes : Cratyle*. Trad. par Louis Méridier. Tome V, 2e partie. Paris : Les Belles Lettres, 1989.
- Ponge, Francis. *Le Carnet du bois de pins*. Lausanne : Mermod, 1947.
- . *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Paris : Flammarion, c. 1997, 1977.
- . *Douze petits écrits*. Paris : Gallimard, 1926.

- . *La Fabrique du pré*. Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1990.
- . *Méthodes*. Paris : Gallimard, 1961.
- . *Nioque de l'avant-printemps*. Paris : Gallimard, 1983.
- . *Nouveau nouveau recueil. 1923-1942*. Paris : Gallimard, 1992.
- . *Nouveau nouveau recueil. 1940-1975*. Paris : Gallimard, 1992.
- . *Nouveau nouveau recueil. 1967-1984*. Paris : Gallimard, 1992.
- . *Nouveau recueil*. Paris : Gallimard, 1967.
- . *Le Savon*. Paris : Gallimard, 1967.
- . *Le Parti pris des choses*. Paris : Gallimard, 1942.
- . *Pratiques de l'écriture ou l'inachèvement perpétuel*. Paris : Hermann, 1984.
- . *Proèmes*. Paris : Gallimard, 1948.
- . *La Table*. Paris : Gallimard, 1991.
- . Tome premier : *Douze petits écrits, Le Parti pris des choses, Proèmes, La Rage de l'expression, Le peintre à l'étude, La Seine*. Paris : Gallimard, 1965.
- Rannou, Pascal. *Guillevic, du menhir au poème*. Morlaix : Skol Vreizh, 1991.
- Richard, Jean-Pierre. *Onze études sur la poésie moderne*. Paris : Seuil, 1964.
- Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris : Seuil, 1979.
- Roche, Denis. *La poésie est inadmissible*. Paris : Seuil, 1995.
- Sampon, Annette. *Francis Ponge. La poétique du figural*. New York : Peter Lang, 1988.
- Sanchez, Joseph. « Métaphore, contexte, analogie. 'Le lézard' de Ponge ». *Langue française* 110 (mai 1996) : 103-117.
- Sartoris, Ghislain. « De la modification des choses par la parole ». *NRF* 433 (févr 1989) : 75-79.
- Sartre, Jean-Paul. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947.

- Sautier, Tristan. « Guillevic ». *Critique LI* (1995) : 203-217.
- Schmitz-Emans, Monika. « Die Wiederholung der Dinge im Wort. Zur Poetik Ponges und Peter Handkes ». *Sprachkunst XXIV* (1993) : 255-287.
- Siméon, Jean-Pierre. « Guillevic, les mots, c'est pour savoir ». *Faites entrer l'infini* (juin 1997) : 65.
- Sojcher, Jacques. « Inventaire, mythologie ». *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères 27* (1971) : 149-154.
- Sollers, Philippe. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris : Gallimard/Seuil, 1970.
- Sorrell, Martin. *Francis Ponge*. Boston : Twayne, 1981.
- Spada, Michel. *Francis Ponge*. Paris : Seghers, 1974.
- Steinmetz, Jean-Luc. « La fable différentielle ». *TXT 3/4* (printemps) : 1971.
- . « L'horreur du vide ». *Europe 70.755* (mars 1992) : 5-13.
- Tabart, Claude-André. « Dix poèmes brefs de Guillevic. Explication de texte ». *L'Ecole de lettres LXXVII*, 5 (15 nov 85) : 31-36.
- Todorov, Tzvetan. *Sémantique de la poésie*. Paris : Seuil, 1979.
- Tortel, Jean. *Guillevic*. Paris : Seghers, 1978.
- Turksma-Heijmann, B. « Les figures de style de la poésie matérialiste de Guillevic ». *Rapports LI* (1981) : 158-162.
- Veck, Bernard. « Flagrant délit de création. Rose, sacripant, Ponge et Proust ». *Europe 70.755* (mars 1992) : 113-119.
- Went-Daoust, Yvette, éd. *Description-écriture-peinture*. Groningen : Institut des langues romanes, 1987.
- Zilberberg, Claude. « Rythme et générativité ». *Etudes littéraires XXIX*, 1 (été 1996) : 21-38.