

Au commencement était la fable

Gérard. FARASSE, L'âne musicien, NRF

- *Le poète ne doit jamais proposer une pens*

- *ée, mais un objet, c'est-à-dire que même à la pensée, il doit faire prendre une pose d'objet. »*

(Natare piscem doces, 1924)

« Les principes de son art poétique sont pour ainsi dire l'unique sujet qu'il traite. »

(Pour un Malherbe, 23 avril 1955)

** Il y a aussi un autre critère d'achève ment. Je me suis aperçu que la moindre machine verbale que j'ai agencée à propos de la moindre des choses contient une espèce de morale, d'art poétique. >*

(Entretien avec Jean Ristat, Digraphe, avril 1978)

La formule chère à Valéry et qu'il commente en ces termes : « On appelle Fable tout commencement : origines, cosmogonies, mythologies », s'applique admirablement à plusieurs des parcours de la poétique pongienne. Elle a en outre le privilège de nommer une forme, la fable, assez souple et englobante pour servir de principe général de structuration. Toutes sortes de voies conduisent en effet à prendre pour matrice ce modèle historique et générique qui véhicule à la fois un mythe de l'origine du monde et du langage et une structure formelle.

La fable est pèlerinage aux sources du verbe. Symbole de la parole originelle, emblème de la profération qu'elle célèbre et sanctifie par son étymologie (latin *fari*), elle se donne comme principe unitaire et lieu privilégié du rêve qui habite tout poète, voire tout écrivain¹. Dans l'entretien avec L. Dahlin, Ponge reprend ce mythe à son compte : « Dans les civilisations anciennes où il était clair que les mots et les choses étaient absolument identiques, on était dans le domaine que Baudelaire appelle "les correspondances". Il y avait vraiment correspondance entre les sensations et le langage. Il est évident que nous n'en sommes plus là. »

Valéry en réalité transpose la première phrase de l'évangile selon saint Jean que Ponge cite en épigraphe de sa Note *hâtive à la gloire de Groethuysen (1948)*. La célébration de l'ami disparu est justement réponse à un appel du non dit ; l'image du buisson de consonnes qu'éveille le nom propre assimile l'épiphanie du nom à la divinité de la parole (*Exode*, 3) : « Groeth m'apparut toujours comme un buisson ; non un buisson ardent, mais un buisson ensoleillé. » De son côté, Paulhan avait dédié les *Fleurs de Tarbes* à Ponge en ces termes : « Qui cherche à saisir l'expression *avant* qu'elle soit précisément mots ou pensée, ou l'un et l'autre à la fois, parvient assez vite à saisir ce

que signifie la Parole : Au commencement était le Verbe et le verbe est Dieu ». La fable a donc à voir avec la naissance de l'expression que provoque la rage, relais humain du verbe divin originel, geste fondateur par excellence puisque le texte de Jean réfère implicitement aux premiers versets de la Genèse.

Cette perspective n'est pas neuve. Fable et fabuliste sont termes souvent allégués. Par exemple, dès 1924, en des pages prophétiques, Jean Hytier parlait « d'un genre absolument nouveau qui saisit les problèmes de langage comme matière à poésie » ; Jean-Pierre Richard conclut en qualifiant Ponge de « fabuliste indirect de la nomination » et Roger Nimier (*Journées de lecture*, 1965) note simplement que « *Le Parti pris des choses* n'est pas une épopée, mais plutôt un recueil de fables », propos que Ponge allait avaliser dans ses interventions au colloque de Cerisy, « *Le Parti pris des choses* aurait pu s'appeler *Trente arts poétiques, Trente fables avec leur morale* ». Avec des bonheurs inégaux, Edouard Morot-Sir, Jean-Luc Steinmetz, Gérard Farasse qui parle d'« allégorie scripturale » (« Ce n'est plus l'écriture qui décrit l'objet, mais l'objet qui décrit l'écriture ») ont adopté ce point de vue. Plus récemment, D. Ewald, par mise en contexte dans une histoire contemporaine du genre dont la permanence et la vitalité étonnent, fait ressortir sa profonde originalité. Il suffit de relire Guillaume Apollinaire et Henri Michaux, Georges Duhamel, Jean Anouilh ou Jacques Prévert ou, plus près de Ponge, Gabriel Audisio (*Dix-sept fables*, 1950) et Georges Garampon (*Le monde à contre jour*, NRF, novembre 1958) pour s'apercevoir qu'aucun n'a travesti le genre de manière aussi radicale. Restait à tirer toutes les conséquences de ce constat et à en relever les signes dans la substance même des textes.

Visages de l'allégorie

Choisir pour sous-titre et épigraphe de ce livre la définition de l'allégorie que Ponge puise dans son *Littre* au moment où il compose *Le verre d'eau* (1948) ne prétend pas dater une découverte formelle dont les marques sont bien antérieures. Fin 1928, Ponge découvre l'article « Emblème (figures, allégories, symboles) » de Voltaire. S'il le juge trop anecdotique et moral, il ne peut qu'avoir été frappé par des formules de ce genre : « Tout est emblème dans l'antiquité (...). La nature entière est peinte et déguisée (...). C'est une langue qu'il faut apprendre », et par les proverbes que cite Voltaire comme exemples d'expression philosophique. Pour un protestant familier de la Bible, modèle de langage crypté et dont la théorie des figuratifs jumelle dans un rapport spéculaire et allégorique l'ancien et le nouveau testament, ces pages venaient aviver la sensibilité à un langage clivé, apte à renvoyer simultanément à deux ordres de réalité.

Elles fournissent surtout l'occasion d'une réflexion de nature fondatrice sur la « méthode » ; la *tabula rasa* cartésienne, mentionnée de nouveau dans *La table* (1967-1973), rappelle qu'au principe de l'œuvre trouvent place, tout autant que des modèles ou des intercesseurs littéraires, des penseurs ou des écrivains qui la dotent d'une inspiration philosophique, Socrate, Alcun, Léonard, Valéry, Mallarmé, d'Alembert. Sous-titrer *Novum organum*, la « déclaration » qui clôt la *Nioque de*

l'avant-printemps (1950), c'est encore manière de revendiquer pour le projet poétique un statut philosophique identique à celui dont bénéficia l'entreprise de Descartes ou de Bacon, fondateurs de la science moderne.

Voltaire cite longuement Dom Calmet, à propos de la prophétie d'Ezechiel « qui est à la fois une histoire et une allégorie, une vérité réelle et un emblème ». Allégorie ou emblème, ce flou terminologique n'est pas étranger à Ponge. Mais le terme d'allégorie et ses divers équivalents ont en commun de véhiculer l'idée d'une signification seconde, souvent de caractère abstrait, et de répondre par là à un besoin de production de sens et de justification interne du travail d'écriture.

L'esquisse d'une parabole (1921), « où l'on viendra plus tard chercher les germes de Ponge » (Jean Hytier), pose déjà en son titre deux des piliers de l'édifice à naître : esthétique de l'inachèvement et modèle de la profération biblique. Allégorie socio-politique, le texte narratif rêve une société d'avant la faute qui, débarrassée de ses parasites, vivrait dans le bonheur de l'égalité et du savoir. Nul besoin de moralité explicite pour que l'expression initiale, « témoins d'une grande inégalité de la nature », bascule du paysage à la société. La fable manifeste sa présence par glissement progressif de registre. Le terme de parabole, d'où dérive parole, dit le pèlerinage vers les origines, en même temps qu'il conserve le sens qu'il avait en grec ecclésiastique de comparaison entre le propre et le figuré :

Parler, c'est toujours parler, paraboliser (...), cela vient de *fari*, la fable c'est la parole. La fable est un autre monde que la réalité, elle est la véritable réalité, la vérité : au début était le Verbe, et puis toujours le Verbe. (Souvenirs impromptus, NRF, juin 1988)

Les trois « apologues » (1922-1925), publiés seulement dans les *Douze petits écrits*, laissent indécise leur véritable portée ; *Le sérieux défait* réhabilite la mouche, *La desserte du sang bleu* tourne en dérision l'aristocratie : « Ce sang bleu n'était qu'une façon de parler » ; *Sur un sujet d'ennui* dit la brève et triste aventure des mots que le poète s'applique à guérir, « des tas de corps lourds à traîner, des tas d'expressions, de choses à dire ». Dernière des douze pièces sa place fait sens : le dernier mot appartient à l'art poétique.

Mais parabole et apologue le cèdent tôt au terme générique et général avec *Fable* et surtout les *Fables logiques*. Que ces textes aient pris place dans des recueils d'orientation méthodologique signifie qu'indépendamment de son déroulement et de ses modes d'organisation interne qui bouleversent souvent la formule traditionnelle, la fable pongienne est associée par nature à la formulation de l'art poétique, leçon cryptée de poétique qui réfléchit, décrit ou élucide le projet textuel. L'épithète *logique* vient naturellement préciser ce caractère ; contrairement à la tradition, la fable n'a pas une fin morale, mais conceptuelle ; elle contribue à poser, sinon à résoudre, un ensemble de questions que soulève l'expression poétique. La « comédie ou le drame logique » (*Proème*, 1924) par exemple consiste dans le difficile accès à la parole, le divorce du désir et des moyens. Que Ponge s'interroge sur le pourquoi de la rage, des sapates et des momons dans « le processus logique de son œuvre » (*Joca seria*, 1951)

ou qu'il considère *Le pré* comme une « notion logique », il s'agit à chaque fois d'une loi cachée ou d'une cohérence à découvrir. A ces questions il n'y a pour le poète de réponse que médiatisée, c'est-à-dire incarnée dans l'exercice même de leur formulation à l'intérieur d'un objet, hors des voies de la seule prescription.

Fable, texte bref dont la simplicité fait l'hermétisme, en prenant jusqu'au proverbe final (« APRÈS sept ans de malheurs, elle brisa son miroir »), le miroir pour thème et pour structure, reflète les difficultés, voire les apories de l'expression poétique, incapable de franchir les limites du langage. Le recours aux italiques et le blanc typographique qui isole le dernier distique évoquent visuellement la disposition de la fable. Devenu savant, le genre populaire et didactique dissimule une sagesse d'ordre poétique. « Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie » dira quelques décennies plus tard *La figue (sèche)* qui, par un procédé d'inversion du récit et de la moralité dont La Fontaine offre aussi des exemples, s'ouvre sur la question qu'elle illustre.

L'Examen des fables logiques (1925-1926), propose une réflexion sur l'art de La Fontaine et l'usage du proverbe, à partir de l'expérience malgache de Paulhan; Ponge y convoque l'importante notion *d'application* : « Le beau langage est naturellement obscur quand il n'est pas appliqué ». Cette pratique, d'ordre herméneutique, qui joue sur le double plan rhétorique et moral, vise à délivrer une formulation de son obscurité originale tout en la mettant en rapport avec la situation présente du locuteur ou de ses auditeurs ; elle a pris, à compter de la Renaissance qui ne l'a pas inventée, une place considérable dans le fonctionnement littéraire et social ; emblèmes, devises et allégories marquaient autant le mode de composition que le mode de lecture des textes. C'était un des moyens d'actualiser et de s'approprier la tradition comme le fait à bien des égards Ponge dans le *Malherbe*. On voit de quel poids peut peser sur la fable pongienne ce modèle qui détermine et une lecture de l'objet et une translation de ses caractères à un problème de poétique. En ses *Fables logiques*, où récit et dialogue l'emportent sur la description qui n'a pas encore pris toute son ampleur ultérieure, la seule préoccupation qui s'exprime est le rapport au langage : méditation sur le révolu (*L'employé*), matérialité et autonomie des mots (*Le vicieux*). En assimilant le signe matériel, typographique, au paysage et à la nature morte du peintre, Ponge cesse de le considérer comme un instrument de l'expression pour en faire son objet même. D'où le titre de *Logoscope*, forgé selon les règles du vocabulaire savant, qui confère à la poésie le statut d'outil au service de l'observation du langage.

Ce bloc de textes représente donc le véritable creuset de la poétique. Dans le *Le parti pris des choses*, la description malgré l'extension nouvelle qu'elle prendra, continuera d'obéir sourdement à ce modèle générique qui n'est pas une tentation épisodique, mais un élément constitutif de son être et de sa vision poétiques. Loin de s'amuir après le « petit apologue » de 1947 (*Tentative orale*), comme l'affirme D. Ewald, la fable se déploie et s'orchestre dans tous les textes de la maturité, jouant seulement avec une forme plus malicieusement masquée. L'occultation du vocabulaire générique semble même s'accompagner d'une prégnance formelle plus forte qui raffine et dissémine, sans l'abolir, le didactisme de la fable, sauvegardant ainsi l'aura d'indétermination et la part d'équivocité grâce auxquelles les textes les plus marqués de

réflexivité continuent d'appartenir à l'ordre poétique.

Pour désigner ce phénomène textuel, le terme le plus englobant reste celui d'*allégorie* qui convient aussi bien à la parabole évangélique qu'à la fable ésopique ou à leurs métamorphoses dès lors qu'est conservée la structure duelle, indépendamment de ses modes d'inscription dans le texte. Les rhétoriciens la définissaient comme une métaphore continuée, c'est-à-dire sur une transposition de sens initiale la greffe d'un développement, le plus souvent d'ordre narratif. Ce niveau simple ne rend que partiellement compte d'une invention poétique qui le déborde de tous côtés ; à propos des bulles du savon comme figures de la création, Ponge note : « Tout cela est bien plus, je pense, que métaphores continuées. » Ce ne serait peut-être ni forcer les choses, ni trahir les textes que d'y retrouver la mise en œuvre, implicite, de la théorie des quatre sens de l'Écriture :

Littera gesta docet Qui credas allegoria Moralis quid
agas Quo tendas anagogia.

La description de l'objet prend la place de l'histoire ; la leçon de poétique, exposé des voies et des difficultés de la création, constitue l'allégorie tandis que sens tropologique ou moral et sens anagogique manifesteraient leur présence plus discrète dans le lien qu'établit Ponge entre la poésie et l'existence, raisons d'écrire se confondant avec les raisons de vivre heureux, et dans la rédemption des choses qui fonde sa vocation.

Il reste qu'au sein de l'allégorie un double procès est possible. Procès d'invention par lequel l'écrivain, à la manière d'un cryptogramme, masque un message de nature morale, philosophique ou spirituel sous les dehors d'une fable, récit mythologique ou historique. Ainsi Georges de Scudéry avertit les lecteurs d'*Alaric ou Rome vaincue* (1654) qu'il faut lire dans les combats d'Alaric jusqu'à la prise de Rome ceux de l'âme dans le monde à la conquête du ciel. Ou bien procès de lecture par lequel un public projette postérieurement sur une œuvre, indépendamment de toute volonté connue de son auteur, un sens nouveau élaboré ou sur des indices textuels jugés décisifs ou sur des besoins circonstanciels. Allégorie, application, actualisation, mobilisation, annexion, autant de registres divers de la construction du sens qui entretiennent avec le texte de départ des rapports complexes, parfois conflictuels et plus ou moins lâches.

Ponge sait à l'occasion jouer de cette ressource allégorique par laquelle la réception se trouve être génératrice de significations nouvelles. Il avait en 1930 composé une « petite fable » qui signifiait « le droit pour les hommes à des choses absolument inouïes », *Dialectique, non prophétie*. Mais la publication en pleine occupation allemande, dans un recueil collectif, *L'honneur des poètes* (1943), fait basculer le texte : les bottes du jardinier deviennent celles de l'occupant, l'allusion à l'Amérique résonne comme un appel. Ainsi la fable, lorsqu'elle est assez générale, manifeste sa malléabilité.

Cas isolé, il est vrai ; le plus souvent, l'allégorisation n'est pas aussi fortuite et n'est pas abandonnée à la libre perception du lecteur. Elle se construit grâce à des points d'ancrage textuels dont les dossiers livrent les étapes de découverte et d'élaboration. Les traités de rhétorique avaient considéré la fable comme un procédé d'exposition et d'argumentation : la vérité ou l'idée préexistaient à l'invention d'une *littera* qui aurait pour fin de l'illustrer en l'incarnant. Les textes de *La rage de l'expression*, comme les dossiers manuscrits ultérieurement ouverts, montrent au contraire que le *sensus* d'ordre métapoétique se forge progressivement ; la fable est un mode d'exploration du monde et d'invention de l'art poétique, l'accès à la solution, partielle, provisoire souvent, par la médiation des objets et leur métaphorisation, des problèmes d'expression initialement rencontrés. Recours qui s'élabore au cœur des difficultés, voire des avortements provoqués par la pauvreté des moyens disponibles. Mais parce que l'allégorie n'est pas conceptuellement posée au départ, parce que le désir du texte naît d'abord de l'émotion suscitée par l'objet, elle constitue un processus plutôt qu'un procédé l'invention.

Ponge affirme à diverses reprises, dans le *Malherbe*, Cerisy ou dans l'entretien avec Jean Ristat, que le sens allégorique est une étape seconde, un des signes auquel il reconnaît que l'objet approche de sa forme, et non pas le fruit d'une intention initiale d'abstraction : « C'est comme ça parfois que le texte me paraît bon, c'est quand il est devenu, si je le relis, avoir (*sic*) une valeur d'art poétique. » Dans l'esprit comme dans la pratique, l'allégorie se présente donc comme une figure de conciliation par les vertus laquelle il réussit à parler en même temps et de l'objet et des questions d'expression poétique. Seulement, loin d'être un " phénomène réglé » (Michel Charles) qui serait à l'origine d'un système possible d'équivalences, l'allégorie s'émancipe ; il n'y a ni adéquation, ni correspondance étroite de l'objet et de sa leçon parce que celui-ci est semblable à un oracle, donc à la fois obscur et toujours ouvert à l'interprétation (*Tentative orale*, 1947) : « L'écriture vient toujours contrebattre les règles du jeu générique » (Louis Hay). Ainsi par la greffe d'un signifié second, les objets acquièrent cette épaisseur » dont Ponge éprouve le besoin, sur le double modèle du *Littré* et de la langue hébraïque (Entretien avec J. Duché, 1950).

La symbolisation rhétorique

Dans les notes accumulées où s'édifie l'impose Malherbe, Ponge amorce une lecture des *Pierre*, long poème de 66 sizains, présenté à Henri III en 1577 et imité, mais non « traduit », de Luigi Tansillo, variations sur le reniement de Pierre, thème cher à la poésie morale et religieuse contemporaine. L'épisode biblique, focalisé sur le Verbe et la Parole, devient aux yeux de Ponge la clé de l'œuvre malherbienne. Revenu d'une première impression qui ne voyait dans le poème de Malherbe que « piété affectée », Ponge découvre que le sujet « est en réalité celui-ci : caractère impardonnable, irrémédiable, irrémissible d'une Parole Fautive, avec cette conséquence tacite : attention à ce que vous dites ; toute parole est un acte, où l'avenir (non seulement celui du parleur) s'engage ».

Avec un enthousiasme qui ne sera guère partagé, surtout chez les universitaires, Paulhan applaudit à cette lecture : « Ta réflexion sur *Les larmes de saint Pierre* me semble admirable et parfaite, ne laissant place à aucun commentaire étranger » (29 août 1965). Ponge pourtant n'est pas parvenu d'emblée à une telle vision allégorique. Reprenant le titre d'une pièce antérieure, *Le monde muet est notre seule patrie* (1952) où il associait sa démarche à la leçon mallarméenne, il surimpose ici et assimile deux époques, deux poétiques, deux tempéraments : « la perfection esthétique, verbale, la Parole (...). Le Verbe dans sa fonction affirmative et froide. Pas de mômeries, pleurs, grincements de dents, c'est un peu ce que j'ai voulu faire » (4 août 1952).

Cette première indication claire et péremptoire, mais fugitive ne s'est pas, malgré ses bourgeonnements ultérieurs, mérité l'attention de la critique. Sa vérité poétique est pourtant illuminante ; les *Larmes*, dont Ponge prévoyait en outre de retenir des extraits dans la partie anthologique de son livre, sont comme devenues après coup la justification et la loi de toute la recherche expressive antérieure ; le portrait du poète dévoile son art poétique ; son Pouvoir, « c'est celui d'Agent de la Parole, de Représentant du Verbe, d'Ambassadeur du Monde Muet, celui de Fondateur de Proverbes, celui de Représentant d'Apollon » (18 février 1955).

De notes en développements, d'amorces de plan en réflexions et commentaires, la Parole, « ce phénomène mystérieux : les *raisons* de parler et d'écrire — mystérieux aussi dans ses effets », en vient à occuper tout le champ de la Poésie. En même temps, s'impose cette lecture des *Larmes* qu'une pré-publication (Fragments du Malherbe, NRF, 1^{er} décembre 1964) autonomise et qui peut-être explique l'inachèvement de ce *Malherbe*. C'est en tout cas le moment critique le plus intense de tout le dossier malherbien, le plus intime aussi ; entrée solennelle dans son œuvre, Ponge ne lui accorde tant d'importance qu'en raison de ce qu'il y révèle de lui-même. La longue séquence du 15 mars 1955, sans ajouter beaucoup aux formulations premières, accuse le trait et surtout cherche à l'intuition initiale des ancrages textuels dans le vocabulaire — « parole » (strophe VIII), « formes » (strophe XII) — et des légitimations morales ; le désir de mourir qui s'empare de l'apôtre naîtrait du sentiment d'avoir préféré la vie à « la Beauté éternelle, id est la Perfection formelle ». Par jeu sur *infans* (En latin : qui n'a pas la parole), les innocents que Malherbe comparait à de jeunes lys, figurent le silence, « la page blanche et vierge » ; ainsi s'instaure un rapport dramatisé entre la page blanche qui est « manque et imperfection » et l'errance du verbe, la « catastrophe de paroles », la tentative de salut par la louange de la Beauté.

Peu important ici l'inexactitude évidente, la projection personnelle ou le privilège indûment accordé à quelques termes, bel exemple d'application. Plus décisive est la conversion du poème de Malherbe en « symbole rhétorique », qui n'est pas le fruit d'une intention du poète, mais de la poussée incontrôlable d'une préoccupation fondamentale : « Son souci, son beau souci s'est dévoilé de lui-même, d'autant plus aveuglant, tout à coup, pour un lecteur attentif et sensible, que Malherbe a été plus soucieux de traiter seulement son sujet, à savoir cet épisode de la Passion. » Variant la formule qu'il employait à propos des dessins de Braque en 1950, « pages d'étude où

s'inscrivent toutes vives les péripéties du combat avec l'ange », Ponge commente :

« *Les Larmes de saint Pierre* » signifient et exemplifient la lutte du poète avec l'ange baroque ». Il est historiquement exact que Malherbe a désavoué cette pièce, trop marquée à son gré des procédés de la poésie qui le précédait.

Cette analyse présente un triple intérêt : elle situe Malherbe entre deux esthétiques, le baroque et le classique ; elle fait sourdre le thème biblique de la parole fautive, vieille culpabilité protestante peut-être (« De toute parole sans fondement que les hommes auront proférée, ils rendront compte le jour du jugement », Math. 12, 36) ; elle vient réveiller l'angoisse de la parole poétique et le sens de son exigence dont le jeune Ponge avait déjà trouvé chez Mallarmé une mise en scène plus explicite. En outre, elle reproduit le processus d'invention propre à Ponge, démarche créatrice et démarche critique suivant le même parcours : « Je n'aperçois, moi, le symbole ou l'allégorie, ou le thème abstrait qu'à la toute dernière minute, et quand je l'aperçois, je le dévoile, je le récite. » Tel est bien l'itinéraire qu'affichent explicitement des textes comme *Le lézard* ou *Le volet (suivi de sa scholie)*, auquel obéissent les dossiers manuscrits jusqu'à la version ultime et qui était implicite dans les premiers écrits. Une note de *La figue (sèche)*, datée du 7 avril 1958, où reviennent et le nom de Malherbe et plusieurs des expressions déjà citées, toutes de caractère métapoétique, fondent le mystère et la beauté dans « le rapport de la forme exactement, figurativement, minutieusement décrite, à une vérité d'esprit. C'est le rapport de la forme de chaque objet avec l'art poétique de cet objet » ; entendons non seulement l'art poétique selon les prescriptions duquel est décrit l'objet, mais aussi les règles et problèmes poétiques dont cet objet est l'allégorisation.

La leçon de poétique est donc seconde, générée par l'approfondissement de la description, mais cette leçon n'élimine pas l'objet, ne se substitue pas à lui. Le langage réussit au contraire à nouer l'existence textuelle de la chose saisie dans la multiplicité de ses facettes et la question de poésie à l'intelligence de laquelle elle sert de support et de point de départ. Double présence comme si la moralité et le récit de la fable classique fusionnaient dans un jeu de réciprocity spéculaire.

L'objet, c'est la poétique (1962), ce titre si pongien de facture est en réalité emprunté aux carnets de Braque (*Le jour et la nuit* (1917-1952), Paris, Gallimard, 1952) : « Le peintre pense en formes et en couleurs : l'objet, c'est la poétique ». La similitude des perspectives sur la création ne pouvait que retenir l'attention de Ponge : « suite relativement brève de réflexions et de maximes comme celle que la longue et exclusive pratique d'un art ou d'une technique peut inspirer à n'importe quel homme fortement appliqué, patient, et d'ailleurs volontiers taciturne. Son génie *moral*, si je puis dire s'y exprime à plein » (*Braque-Japon*, 1952). Nombreuses sont les formules qui viennent corroborer, dans le domaine pictural, ses positions littéraires, par exemple celle-ci : « Les moyens limités engendrent les formes nouvelles, invitent à la création, font le style. »

Par le choix du titre et sous le couvert d'un hommage à Braque, Ponge réaffirme que la véritable poétique si elle peut trouver dans un discours préalable, dans un

commentaire marginal ou dans une légitimation après coup, un certain nombre de lieux secondaires où se manifester, est indissociable de la pratique et que l'abstraction s'exprime par le biais des objets singuliers : « *L'enfant au pigeon* (1901) qui constitue comme une allégorie de la démarche du peintre à cette époque » dira-t-il un peu plus tard de Picasso (*Dessins de Picasso*, 1960). Il y réassure également sa méfiance à l'endroit des idées (« Le concept obnubile » écrit Braque), sa conviction que toute poésie implique une dimension morale et que l'art poétique ne fait qu'un avec l'art de vivre¹². Au cœur de l'objet et de sa métamorphose par l'artiste l'homme réassure sa propre existence en même temps que son moyen d'expression. Braque, Malherbe, même leçon de l'artiste qui « s'enfonce dans sa singularité ». Les œuvres de Braque se présentent comme le versant graphique du dessein poétique ; lecture du tableau, du dessin ou de la lithographie, lecture des *Larmes de saint Pierre* sont lecture de soi :

Braque est le parangon de cette espèce de génies, plus révolutionnaires que les terroristes et plus poètes que les poètes (...) qui sous les espèces d'apparentes descriptions, d'une simple nature morte ne nous offrent jamais rien d'anecdotique, mais toujours, à peu de choses près, un exemple, une loi, une devise, un emblème.

Déclaration capitale puisqu'elle affirme la primauté de la fable, qu'elle en rassemble presque tout le lexique et revendique son caractère novateur. Le langage encomiastique pour dire l'exemplarité (*parangon*) se double du langage religieux ; la métamorphose opérée par l'art tient de la transsubstantiation (*espèces*), expression réitérée de la dualité allégorique de l'œuvre. D'ailleurs, lorsque Ponge écrit qu'après la saisie de l'objet par l'artiste, « la métamorphose a eu lieu », il s'inspire une fois encore d'une formule de Braque : « Pour moi, il ne s'agit pas de métaphore, mais de métamorphose. » Doublement même puisque l'objet réel est devenu tableau ou objet textuel et problème de poésie.

Ces deux exemples emblématiques sont généralisables. Conscience prise de cette symbolisation rhétorique, bien des textes ne peuvent plus être lus que comme des descriptions figuratives : *La promenade dans nos serres* (1919) est une méditation lyrique sur les mots et leurs constituants typographiques ; *L'aigle commun* (1923) est une allégorie du poète à partir d'un triple intertexte, l'esprit saint biblique, l'albatros baudelairien, le cygne mallarméen ; *Bords de mer* (1933) est figure du livre comme *Les mûres* (1935) le sont de la page imprimée et de sa typographie. Tous ces textes obéissent à la déclaration qui conclut *La cruche* (1937) ; « Tout ce que je viens de dire de la cruche, ne pourrait-on le dire, aussi bien, des paroles ? »

Les marques textuelles de la fable

Moins souvent cité que Lautréamont, Rimbaud ou Mallarmé, évoqué allusivement par bribes, La Fontaine demeure pourtant une figure très présente. Si Malherbe suscite l'émulation, voire l'identification par la fidélité à sa vocation et par son style poétique, La Fontaine appelle l'admiration par la

conjonction que réussit la fable entre la densité, le bonheur d'expression, la diction proverbiale et l'art de « parler aux gens simples », vertu dont plusieurs le rapprochent de Paulhan (lettre d'avril 1946). « Aïeul énorme » comme le soleil ou Malherbe : « Eu égard à La Fontaine, je ne serai jamais qu'un petit garçon » (*My creative method*, 3 février 1948), La Fontaine fait pièce aux « grands métaphysicoliciens » ; la loi et la règle lui importent moins que le constat de « telles ou telles façons morales des hommes » ; il ne prescrit pas, son métier est « de montrer aux gens ce qu'ils pensent, de les mettre d'accord avec eux-mêmes » (*Examen des Fables logiques*, 1925-1926). Comme Braque, comme Ponge dès l'origine, La Fontaine est un réconciliateur et la fable un lieu pluriel qui rassemble à l'intérieur d'une structure ferme des propos qui seraient autrement inconciliables. L'idéal, pour transcender l'anecdote, serait de réunir La Fontaine et La Bruyère : « C'est à de pareils proverbes que j'aimerais aboutir. Ma chimère serait plutôt de n'avoir pas d'autre sujet que le lion lui-même(...) Une fable qui donnât la qualité du lion. Ainsi Théophraste en ses *Caractères*. » C'est en ces termes que Ponge dans une lettre à G. Audisio conclut un commentaire sur *Le lion et le rat* (11,2).

La structure allégorique venue de la fable traditionnelle va se disséminer et donner lieu à une triple inscription textuelle : les formules explicites qui dégagent la *leçon*, la présence en des endroits variables des textes de l'adverbe comparatif *ainsi*, le frottement de deux nappes lexicales très différenciées, l'une concrète et l'autre abstraite. Il faudrait bien sûr y ajouter, si l'étude de Ian Higgins n'en avait déjà finement traité, la fascination de l'expression proverbiale et oraculaire.

Le terme didactique de *leçon* vient relayer la morale ou la moralité de l'ancienne fable ; seulement les choses se substituent au fabuliste, leur truchement, comme origine de l'énonciation. La *leçon* est de l'ordre du constat plutôt que du précepte ; l'objet y exprime la loi par laquelle il persévère dans son être (*le devoir*) et y affirme sa « qualité différentielle ». Entre les termes de *leçon* et de *devoir*, souvent l'un et l'autre présents, se circonscrit le lieu de la moralité poétique. Ainsi même un paysage comme celui de *La Mounine* est porteur d'un message que le poète doit déchiffrer : « J'ai à dégager cette loi, cette leçon (La Fontaine eût dit cette morale) ». Avant le projet et la composition du *Savon, La lessiveuse* (1943) donnait leçon de purification, et l'« amas de tissus ignobles » qu'elle avait charge de blanchir s'assimilait au « tas de vieux chiffons » que représentait pour Ponge le langage de tous les jours : « Mille drapeaux blancs sont déployés tout à coup, qui attestent non d'une capitulation, mais d'une victoire. » Le miracle de la lessiveuse est déjà celui de l'atelier où se reconquiert la transparence perdue.

Les exemples sont légion de textes ainsi partis à la recherche de leur finalité poétique : « Dans certains poèmes (tous ratés), je fais de l'expressionnisme (?), c'est-à-dire que j'emploie après les avoir retrouvés les mots les plus justes pour décrire le sujet. Mais mon dessein est autre : c'est la connaissance du bois de pins, c'est-à-dire le dégagement de la qualité propre de ce bois et sa *leçon*. »

Les escargots (1936) laisse voir clairement comment s'opère le passage progressif de l'animal à sa figuration allégorique. Dans la coulée du texte trois moments se succèdent. Après la description de l'animal, de ses comportements et de son habitat vient un développement à la première personne qui fait hésiter le lecteur : s'y confondent par instants la voix de l'escargot et celle du poète, artifice voulu pour suggérer en réalité une identification ; l'escargot s'est métamorphosé en figure de l'écrivain ou de l'artiste. Enfin intervient le moment proprement réflexif, souligné par la gradation des trois termes : *leçon, exemple, devoir*. Leçon de durabilité monumentale, exemple d'une vie devenue œuvre d'art, devoir moral et rhétorique qui paraphrasent la définition antique de *Yorator*. Sans le secours ici de la typographie, le texte épouse strictement le modèle de la fable.

Or, comment s'est amorcée la dernière séquence ? Par le *ainsi*, véritable pivot autour duquel les plans basculent : « Ainsi en est-il de tous ceux qui s'expriment de façon entièrement subjective, sans repentir et par traces seulement ». Seul le dernier substantif rappelle par répétition et changement de sens les escargots. Le bestiaire a engendré une morale de l'expression. Ce recours à l'adverbe comparatif est constant, depuis *La desserte du sang bleu* (1926 : « Ainsi rien de grave : ce sang bleu n'était qu'une façon de parler ») jusqu'à *La chèvre* (1953-1957 : « Ainsi aurai-je jeté la chèvre chaque jour sur mon bloc-notes : croquis, ébauche, lambeau d'étude »).

Ces *ainsi* jouent donc un rôle décisif, vestige exténué de la formule ésopique à laquelle parfois Ponge ne s'interdit pas de recourir : « Cette fable signifie le droit... » (*Dialectique, non prophétie*, 1930). Ils soulignent une articulation essentielle, celle d'un changement de plan. Le commentaire allégorique, prolonge, sur nouveaux frais, la description concrète de l'objet par celle de son être, de sa forme ou de son essence, et confère rétroactivement aux traits antérieurs une résonance neuve. De part et d'autre du *ainsi*, deux moments du texte renvoient l'un à l'autre dans un rapport de nature spéculaire fait non d'équivalence stricte, mais de suggestions qui maintiennent à la fois l'autonomie relative de chaque partie et une marge de flou dans leur lien de réciprocité. C'est pourquoi les textes de Ponge échappent aux griefs de Pirandello contre l'allégorie mécanique ; contre « la fable qui, ne possédant aucune vérité imaginaire, ne sert qu'à démontrer une quelconque vérité morale. Notre besoin spirituel cherche au contraire dans l'image qui doit rester vivante, libre d'elle-même dans sa totale expression, un sens qui lui donne valeur » (Préface à *Six personnages en quête d'auteur*). Le lecteur se trouve tôt placé sur la piste de cette structure par la friction entre deux séries de termes.

Plus que d'autres, les textes de *La rage de l'expression* mettent en évidence la juxtaposition ou l'alternance des séquences descriptives et des séquences réflexives qui reviennent sur les feuillets déjà écrits pour réorienter et programmer la prochaine reprise de la quête expressive. Mais ce phénomène ne disparaît pas des versions finales ou des textes dont le dossier n'est pas accessible ; il y est seulement plus masqué et diffus en raison d'une imbrication plus étroite des niveaux et de glissements qui ne sont pas immédiatement perceptibles. Tandis que dans *L'huître* (1926-1929) les deux premiers paragraphes semblent appartenir uniquement à l'ordre visuel et tactile, le

mot *firmament* souligné par l'italique et par la parenthèse (*à proprement parler*), greffe sur la référence intertextuelle {*Genèse*, 1,6) l'idée de séparation du ciel et de la terre, l'idée de cristal dont l'ancienne astronomie pensait que la huitième sphère était constituée, mais aussi, appelée par l'étymologie, l'idée d'assise et de soutien. Tant de traces réunies en un mot des registres imaginaires les plus chers à Ponge préparent la transposition rhétorique explicite — *sententia* et *ornatus* — qui n'apparaît qu'à la toute fin du texte (« Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner »). Depuis Malherbe au moins que cite Littré (« Mais quoi, c'est un chef-d'œuvre où tout mérite abonde, / Un miracle du ciel, une perle du monde ») la perle est métaphore de la perfection et de la formulation réussie. Plus spécifiquement, l'huître ne devient-elle pas allégorie du texte par différenciation entre l'intérieur et l'extérieur, entre une gangue molle (« sachet visqueux et verdâtre ») et la dureté cristalline, processus même de la genèse de l'expression ?

La boucle et le miroir

L'emprise de la fable ou du système allégorique qui habitent et informent nombre des textes de Ponge, constituant son originalité tout autant que les nouveaux objets devenus matière à poésie, ne se restreint pas aux déclarations explicites et aux signes textuels patents. Elle se traduit tout autant par la récurrence de deux images qui n'expriment pas comme la pierre et l'eau deux régimes possibles de l'écriture, mais qui évoquent en convergence le mode de fonctionnement et d'organisation du texte tel qu'au moins il se rêve.

Le genre hérité de la tradition subit des transformations qui en rendent le visage moins reconnaissable : substitution partielle d'objets aux êtres animés, disparition de la partie narrative au profit de la description dont la temporalité n'est plus celle de l'anecdote, mais de la mémoire lexicale et sémantique ou de l'aventure organique, effacement par diffusion sur toute la surface du texte de la dichotomie récit/morale, amuisement de la règle de vie qui ou bien s'abolit totalement ou bien se fond dans une leçon d'ordre poétique. C'est dire que le rapport des deux plans se trouve du même coup modifié ; plus de hiérarchie, de séparation entre le plaisir de conter et le souci didactique, mais une réciprocité où objet et poétique trouvent place, l'un par rapport à l'autre, dans un système circulaire. G. Nunan recourt, non sans justesse, à l'image de l'anneau de Moebius pour rendre compte de ce phénomène, citant le commentaire de Ponge sur le vers de Malherbe, « II n'est rien de si beau comme Callixte est belle », exemple parfait à ses yeux de fermeture tautologique puisque le nom propre lui-même n'est que le superlatif du sème de la beauté.

L'effet spéculaire ne tient pas seulement, ce qui serait banal, à la reproduction mimétique des choses ou au reflet narcissique des émotions qu'elles ont engendrées, mais au « miroitement entre chose écrite et parole » (V. Kaufmann). Les mots se font écho d'un paragraphe ou d'une séquence à l'autre, en changeant de registre, et tissent un réseau dont rend compte la

trop fameuse définition de *l'objeu* (*Le soleil placé en abîme*, 1928-1954), point de passage obligé de toute étude sur Ponge :

L'objeu. C'est celui où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication interne des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde

De date incertaine, mais probablement tardive et postérieure à 1949 où s'élabore la majeure partie du texte, ce passage dont le déroulement, selon un procédé qui n'était pas méconnu de l'*Art poétique* de Boileau, mime ce qu'il définit, condense la genèse, l'organisation et la fonction de ce « nouveau genre » (*Entretiens avec Sollers*). La mise en abîme ici désigne aussi bien le phénomène spéculaire qu'a galvaudé la critique contemporaine inspirée par des remarques de Gide dans son *Journal*, le « reflet en petit » (J. Ricardou), que la pratique du blason. En termes d'héraldique en effet, l'abîme est le cœur de l'écu, façon de dire la réduction en texte de la profondeur verbale, sensible et cosmique, et la focalisation. Néologisme transparent, comme *objoie* (*Entretiens avec Sollers*), *objeu* a aussi valeur syncrétique ; ces deux créations verbales expriment les liens consubstantiels que noue le travail poétique entre la chose, le tissage du matériau verbal et la philosophie épicurienne.

« Multiplication interne des rapports », et « significations bouclées à double tour », qui n'en sont qu'une variante, viennent respectivement des *Fragments métatechniques* (1922), réflexions sur le *Littré*, le recours à l'étymologie et le difficile accès à une manière personnelle, et du *Monde muet est notre seule patrie* (1952) où la même image définit le chef-d'œuvre²². Forme de perfection et de l'idéal poétique, le bouclage récuse ce que la théorie de la communication appelle « le bruit » au profit de la nécessité et de la densité de tous les éléments constituants. La définition de *l'objeu*, et son réseau métaphorique qui revient dans de nombreux textes postérieurs, en particulier le *Malherbe*, tirent leur importance de ce qu'elle est un aboutissement et une origine, somme d'une expérience et modèle désormais installé dans la conscience poétique parce qu'il est parvenu à sa formulation.

Il y a en outre dans la boucle un dynamisme qui constitue le sens par renvois, par nécessaires allers et retours de lecture, comme si se reproduisait dans le fonctionnement du texte le cycle qu'exprime au niveau de la succession historique des œuvres littéraires le mythe de l'arbre dont la feuille se retourne vers le tronc. Système clos et mouvement, oxymorique par nature parce qu'il tend à effacer les frontières et les tensions, *l'objeu* réussit à concilier la perfection figée du cristal ou du diamant et le mouvement créateur de sens. La boucle noue le texte entre deux menaces, celle du péremptoire et du dogmatique, celle de l'éclatement et de la fragmentation désordonnée.

L'objeu a enfin fonction explicative, et mimétique, transposition textuelle d'une horlogerie dont le système solaire fournit le modèle cosmologique. A l'horizon de la poétique de Ponge demeure toujours une aspiration à la poésie scientifique. Ainsi la clôture du texte sur lui-même, les rapports spéculaires qu'entretiennent ses parties et ses registres dessine en filigrane la figure de Narcisse. Elle vient installer, à l'horizon du travail d'écriture et au sein du matérialisme lucrétien, la présence obsédante de la mort : « Je ne m'occupe que de la mort » (*Proème*. A Bernard Groethuysen, 1924). Raison pour laquelle aussi Ponge fait volontiers allusion au personnage d'Hamlet sur la plage d'Elseneur. La mort qui rôde se marque et se mire dans la fièvre de l'expression, née des tensions entre le rêve du texte adamantin et la fugacité de toute expression, entre la monumentalité exemplaire d'un Malherbe et le spectacle accepté de sa seule genèse.

« *Mundus est fabula* » : la devise ajoutée au portrait de Descartes gravé par J. B. Weenix en 1647 conviendrait admirablement à l'œuvre de Ponge qui ouvre sur « la prose du monde » (Michel Foucault). Le titre de *De varietate rerum* que suggérait B. Groethuysen accentuait le disparate des pièces singulières dans la méconnaissance de la vaste textualisation du monde qui l'organise et l'unifie : « La nature entière, y compris les hommes, est une écriture » (*Réponse à une enquête*, 1953). L'univers et les objets donnent leçons de poésie et la fable retrouve là, de manière détournée et diffuse, sa vocation didactique et son statut argumentatif puisqu'elle plaide pour l'art poétique. Malgré les réserves qu'il exprimait sur les *Proèmes*, Joé Bousquet s'était montré sensible à cette dimension : « Ici un écrivain nous apparaît avec sa doctrine » et il a réussi « par ce montage qui, au premier aspect, paraît facile, à nous découvrir l'horizon de ses recherches. La doctrine est devenue art poétique ».

A l'intérieur de cette représentation des voies de la poésie, l'allégorie pourrait n'être encore qu'une étape dans la recherche d'un ailleurs inaccessible, sorte d'ascèse préalable, ébauche d'un texte pur. Les rhétoriciens classiques considéraient déjà les figures comme des instruments rendus inévitables depuis que le péché originel avait privé l'homme de la communication directe avec la vérité. Or, dans un texte programmatique tardif, le *Novum organum* (1950) qui clôt la *Nioque de l'Avant Printemps*, Ponge se donne cette injonction : « Transcender le magma analogique et l'allégorie même. Parvenir à la formule claire. » L'adverbe indéfini laisse bien entendre que l'allégorie est déjà un progrès, processus de régulation du sens, chemin vers l'énonciation de la loi ou du proverbe, mais solution encore partielle et temporaire à l'opacité des choses et aux insuffisances de l'expression qui ferment l'accès du palais diaphane.

L'allégorie qui tient journal des difficultés créatrices devient le visage souffrant de la création poétique au sein du plaisir sensible et sensuel du contact des choses. Contrairement à ce qu'affirme Walter Benjamin (« La vision allégorique se fonde toujours sur une dévalorisation du monde apparent ») le paradoxe chez Ponge est qu'elle cohabite au contraire avec l'exaltation et la réhabilitation assidue des choses, qu'elle est associée à l'affirmation de la vocation et à l'éloge de l'expression poétique dans la pleine conscience de ses apories ou de son caractère déceptif. Réussite et originalité résident sans doute dans ce mariage de l'hypotypose de

l'objet et de la fable théorique qui l'habite. Le découvreur passionné des choses et leur truchement est dans le même mouvement le poéticien qui réfléchit à son instrument en le maniant.