

Ponge et les idiolectes de la poésie moderne

Wladimir Krysinski

Volume 17, numéro 1-2, avril 1981

Francis Ponge

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036728ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036728ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Krysinski, W. (1981). Ponge et les idiolectes de la poésie moderne. *Études françaises*, 17(1-2), 51–71. <https://doi.org/10.7202/036728ar>

Ponge et les idiolectes de la poésie moderne

WLADIMIR KRYSINSKI

pour Jan Czarny

1. LIEU DE PONGE, REPÈRES, IDIOLECTES

L'évolution de la poésie est impossible sans une évolution des moyens poétiques, la poésie change par les changements de ses façons de parler

Poètes sans une idée poétique (1928)

TADEUSZ PEIPER

Quelle est la place de Ponge dans la modernité? La réponse à cette question ne peut être que provisoire car elle appelle une analyse qu'on ne saurait développer pleinement dans un article. Celui-ci se limitera donc à un balisage du champ de la modernité poétique.

La démarche poétique de Francis Ponge et sa contrepartie solidaire, sa métapoétique ou métalogue, situent son œuvre dans un lieu de rupture, mais aussi dans un espace de continuité et de recouvrements par rapport aux langages les plus significatifs de la poésie moderne. On peut les décrire en prenant comme base leur syntaxe, leur sémantique et leur pragmatique, telles qu'elles se laissent déduire à partir de quelques grandes voix de la poésie moderne. Appelons-les voix anthologiques et choisissons celles qui illustreront le sens et l'importance du travail de Ponge. La description et la définition de ces idiolectes¹ révéleront les similitudes et les

1 Plutôt que de définir l'idiolecte en tant que «code privé et individuel d'un

universaux de la poésie moderne sans pour autant oblitérer le fait que les plus grandes voix anthologiques ont leur propre saturation. Du même coup, l'exégèse de ces idiolectes révélera un jeu de paradigmes où s'inscriront les signes d'oppositions et de tensions thématiques et formelles qui commandent le discours poétique individualisé. Entre le symbolisme de Baudelaire et l'expressionnisme de Gottfried Benn, entre l'hermétisme de Mallarmé et la libération de l'*ensuismamento* de Jorge Guillén tout comme entre la poésie pure de Valéry et le classicisme d' Eliot se formulent les limites du discours poétique moderne, se situent les lignes de force des poétiques contemporaines qui ne sont ni prescriptives ni normatives, mais plutôt des événements phénoménologiques où se dialectisent les rapports de la parole poétique au monde, au langage ainsi qu'à elle-même.

Écoutons Ponge :

Ici, où tout un paysage me cravate, prolonge à droite et à gauche mes épaules, ô solitude encombrée de muets chacun fixé à sa place et sans regards, paralytique, et n'a pour s'exprimer (où je n'ai pas trop à me défendre d'animaux dangereux) que ma voix, ici je ressens ma raison d'être. Le paysage ∞ grands nœuds bistres, gourds et paralytique (infirmes) sous les rembrunissements bleuâtres, les volumineux soucis d'Ouest².

Fragment matriciel et généreusement explicite! Il fixe un état de choses — *a state of affairs* dirait un spécialiste de Wittgenstein — qui marque les réseaux significatifs de trois idiolectes de la poésie moderne. Ils nous permettront de dire le sens et la portée du lieu universel des opérations textuelles et métatextuelles de Ponge.

seul locuteur» (cf U Eco, *la Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p 129), nous retenons la définition suivante «L'idiolecte est l'activité sémiotique, productrice et/ou lectrice des significations — ou l'ensemble des textes y relatifs —, propre à un acteur individuel, participant à un univers sémantique donné » Cf A.J Greimas, J Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979, p 180

L'élément important de cette définition c'est l'«univers sémantique donné» C'est cet élément qui nous permet de distinguer les trois idiolectes de la poésie moderne Umberto Eco note à juste titre «L'idiolecte peut subsister dans le contexte général des œuvres d'un auteur, dans le contexte d'un langage littéraire spécifique, dans le contexte de l'école dont l'œuvre est à l'origine — c'est l'étude des «manières» — et dans le contexte d'une phénoménologie des «genres» Cf *Ibid*, p 131

2 Francis Ponge, *l'Avant-printemps*, Paris, *Tel quel*, 1968, n° 33, p 5 et 6

Une remarque : dans le texte cité, le signe ∞ est suivi d'un astérisque qui renvoie à cette note. «1. Remplacer le ô lyrique par le signe arithmétique de l'infini ∞ (le 8 couché).» Cette note est un métatexte qui ne laisse pas passer impunément le ô lyrique, opérateur potentiel de la *pathetic fallacy*. Celle-ci présuppose une relation identifiante au paysage. Il arrive souvent que le poète lyrique ou le peintre se laisse fallacieusement «prendre aux tripes» par le paysage. Cela donne un poème ou un tableau, genre Baudelaire ou Coleridge sans nommer d'autres poètes à propos desquels John Ruskin a forgé le concept de *pathetic fallacy*³. Le paysage est triste ou immense, c'est donc un opérateur de la tristesse de l'âme. Ponge déjoue cette voie de l'inspiration lyrique. Entre le «ô lyrique» et le «signe arithmétique de l'infini» s'étend l'espace réflexif de la langue posée sur le paysage qu'elle atomise :

ô solitude encombrée de muets chacun fixé à sa place et sans regards, paralytique, et n'a pour s'exprimer... que ma voix, ici je ressens ma raison d'être.

Mais cette langue reste énoncée par un sujet face au paysage. Tous les poètes ou presque sont passés par là d'une façon ou d'une autre. Dans le même texte sous l'intertitre «Début du poème d'avant-printemps» Ponge dit :

Ici, où l'homme, ramené à ses justes proportions... ...Les nuées de forteresses volantes peuvent passer. Il n'en reste bientôt pas plus que d'une chiquenaude. La nature impassible aux hommes, vous plaignez-vous risiblement (Lamartine, Vigny, Hugo).

Et tous ceux maintenant, pour gagner argent et gloire, le disent encore (les «Justes», les ... ceci, cela).

Eh bien! Heureusement qu'elle est impassible! Tant mieux⁴!

Le topos de l'impassibilité de la nature est donc pris au sérieux mais il est simultanément ironisé. La démarche de Ponge, la dissection des atomes objectaux du paysage le font passer du global du paysage au particulier des *Poiriers* qui termine l'AVANT-PRINTEMPS L'AVANT-PRINTEMPS est donc un métatexte sur le

3 La définition suivante «It describes the tendency of poets and painters to credit nature with the feelings of human beings This fallacy is caused by «an excited state of the feelings, making us, for the time, more or less irrational» It is the «error which the mind admits when affected strongly by emotion», a «falseness in all our impressions of external things», dans *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger, édit, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1974, p 606 et 607

4 Ponge, *ibid*, p 4

texte du paysage mais c'est aussi un texte proématique sur un des atomes du paysage

Cette démarche est réflexive, négativement et positivement dialectique. L'*Aufhebung* pongienne est une reprise de l'infini arithmétique dans ses paramètres poétiques qui sont topologiques, topiques, doxaux. *Les Poiriers* c'est un chiffre de l'infini, c'est le dépassement du ô lyrique. L'attention portée à l'atome du paysage est précédée d'une mise en question de la satisfaction engendrée par des images, des métaphores ou des symboles. L'écriture de Ponge est une quête qui ne s'avance pas masquée. Elle se dit constamment dans ses insuffisances. Comme telle, elle doit être incomplète et discontinue. Mais c'est ainsi qu'elle s'attaque à l'infini comme antidote du fini lyrique de l'exclamation. La démarche de Ponge consiste à résoudre dialectiquement la relation tripartite dont le paysage est un générateur et un opérateur topologique. Cette relation se dit anthropos-cosmos-logos. Sans en faire le même parcours que les rhétoriciens généraux du groupe Mu, nous en marquerons les détours idiolectaux. Autrement dit, nous montrerons comment ces trois termes constitutifs de ladite relation génèrent trois idiolectes que nous appellerons respectivement 1) l'idiolecte du moi, 2) l'idiolecte de la médiation poète *vs* monde, 3) l'idiolecte de l'énonciation poétique. Ponge subvertit ces trois idiolectes. Nous allons donc les réduire à quelques éléments saillants pour mieux faire ressortir le sens de cette écriture proématique ou réiste.

2 L'IDIOLECTE DU MOI COMME RÉPÉTITION ET COMME NON-SATURATION DU MANQUE

Pour moi aucun echo
Rien qu'un visage, vaguement
qui doit être le mien, ne pouvant être de nul autre
FERNANDO PESSOA

Le sujet anthropos est un signe égo-référentiel du texte lyrique. Le moi lyrique est le simulacre d'un moi réel qui se cherche dans l'espace du poème. Ce que Paul Zumthor appelle la «fonction particulière du je-moi»⁵ mine le poème lyrique de la modernité baudelairienne et postbaudelairienne, notre modernité, au point de constituer un idiolecte particulier. C'est un discours répétitif qui dit la tension insoluble et structurante entre le «je» du poème et le «moi» du poète. Elle est insoluble tant que le discours s'enfoncé

5 Paul Zumthor. *Le je de la chanson et le moi du poète* dans *Langue texte énigme* Paris Seuil 1975 p 184

dans le puits des instances topiques négativement identificatoires, tels le narcissisme, le moi idéal, le stade du miroir. La distance entre le «je» et le «moi» est illusoirement non existante, et pourtant elle est énorme. Elle s'ouvre sans cesse sur de nouvelles redites du manque. Le «je» du poème prédique le «moi» du sujet, lequel n'est rien d'autre qu'un miroir brisé du sens saupoudré de réitérations du manque. Le «moi» manque à suppléer à la plénitude langagière du «je». De cette subjectivité dans le langage dont Benveniste dit qu'elle s'installe chaque fois qu'un sujet parlant dit «je». Dans la poésie, cette subjectivité est filtrée par les instances topiques de l'inflexion du «je» vers les espaces identificatoires du «moi». Ils font constamment reculer l'instant de la conscience heureuse. La conscience malheureuse, thématifiée par Hegel, crée sa rhétorique du clivage qui régit la marche du poème lyrique auto-égo-référentiel. Tels que théorisés par Freud et Lacan, le clivage du moi (Ichspaltung) et la «fonction et le champ de la parole et du langage» constituent une grille de lecture du poème lyrique, mais aussi permettent d'y voir sa dimension idiolectale dans l'espace poétique universel. Au sens où l'inflexion du «je» vers et dans les miroirs du moi produit un langage des signes réitératifs. Malgré la variation des parcours et des instances rhétoriques de la «fonction particulière du je-moi», dans le poème moderne, un paradigme se crée qui englobe les voix anthologiques de Baudelaire, de Rimbaud, de Pessoa, de Tzara, d'Artaud, de Celan, d'Aiken, de Benn et de Bonnefoy. Dans ce paradigme quelques formules matricielles sous-tendent le déclenchement et l'aboutissement de l'énonciation du manque :

Je suis un néant dans le monde
 («Je suis un cimetière abhorré de la lune» — Baudelaire,
Spleen).

Je serai un néant dans le monde
 («Je souris de la connaissance anticipée du rien
 que je serai», Pessoa, *Réticences*).

Je ne suis qu'une voix qui dit ce moi qui est une voix
 («je parle de qui parle qui parle je suis seul
 je ne suis qu'un petit bruit j'ai plusieurs bruits en moi»
 (Tzara, *l'Homme approximatif*).

Je suis le corps inconnu, mais évident, corps porteur
 du moi, du je, du soi.
 (Il me parle de narcissisme, je lui rétorque qu'il
 s'agit de ma vie — Artaud).

Je suis ce je qui est je quand il s'identifie à toi
 («*Ich bin du, wenn ich ich bin*, Celan).

Je suis ce je qui sait qu'il ne peut pas se saisir
 («*I, the restless one : the circler of circles;*
Herdsmen and roper of stars, who could not capture the secret of
self»; — Aiken, *Tetelestai*).

Désormais notre opération réductrice et ouvertement stratégique nous permet de situer l'entreprise de Ponge par rapport à ces isotopies insistantes de l'idiolecte du moi dans l'espace poétique moderne. Ricoeur en donne une formule succincte : «... le sujet, en effet, c'est ce qui a référence au réel»⁶. La question du sujet, telle que Paul Ricoeur la formule se pose-t-elle pour Ponge de façon aussi paradigmatique? Dans la poésie, cette formule se lit : le sujet s'inscrit dans le poème comme terme d'une relation interpoilaire : je-moi-objet-sujet-monde-autre-le moi empirique-le moi lyrique.

Ponge médiatise cette relation de façon tout à fait particulière. Son idiolecte n'est pas celui du moi posé dans les paramètres isotopiques que nous avons réduits à leurs éléments les plus dynamiques. Le point d'impact du travail poétique et méta-poétique de Ponge, tel que nous l'avons défini, se trouve surtout dans la médiation du rapport entre le je de l'énonciation et le monde. Chez Ponge, le rapport du je au moi n'est pas investi des contenus négatifs qui structurent le paradigme de l'idiolecte du moi. Ponge dépasse donc les apories d'une «quête de l'identité» aussi bien que celles d'une autoanalyse ou, pour le dire autrement, les aléas du manque et de sa non-saturation. Comment? La question du sujet ne se pose-t-elle pas du tout chez Ponge? Si, elle se pose, mais autrement que chez Pessoa, Artaud ou Celan. Pour le comprendre nous devons repenser surtout, PAGES BIS et NOTES PREMIÈRES DE «L'HOMME». Deux choses importantes frappent dans ces textes : le dépassement de la subjectivité contraignante et obsessionnelle et la constitution de l'«expression» en problématique. Elles sont indissociables, car Ponge aboutit à l'expression en dépassant l'«idéologie patheuse»⁷. Qu'entend-il par «idéologie patheuse»? Dans PAGES BIS, les «Réflexions en lisant l'*Essai sur l'absurde* de Camus»⁸ ouvrent une série de considérations où, au thème du moi, s'oppose celui du «parti pris» et de l'«expression», précisé-ment. Ce que nous appelons le «thème du moi» n'est pas posé en

6 Paul Ricoeur, «La question du sujet le défi de la sémiologie», dans *le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, p. 253

7 Francis Ponge, *le Parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1967, p. 186

8 C'est sous ce titre que *le Mythe de Sisyphe*, d'Albert Camus, fut communiqué en manuscrit à Francis Ponge, cf. *ibid.*, p. 181

termes de répétition du manque ni en tant que tension entre le je et le moi. Pour Ponge il s'agit avant tout de marquer une limite, d'introduire une opposition entre l'homme ancien et l'homme nouveau. Cette opposition n'est pas nécessairement attestable historiquement. Elle ne l'est pas puisque les existentialismes du XX^e siècle, celui de Heidegger, de Jaspers, de Sartre et de Camus, par exemple, ont tenté de promulguer une vision de l'homme nourrie d'absurde, d'angoisse, de manque, de passion inutile, de souci, de situation limite, etc. L'opposition entre l'homme ancien et l'homme nouveau, c'est Ponge qui l'érige en valeur. En valeur propre. Écoutons :

L'individu tel que le considère Camus, celui qui a la nostalgie de l'*un*, qui exige une explication claire, sous menace de se suicider, c'est l'individu du XIX^e ou du XX^e siècle dans un monde socialement absurde.

C'est celui que vingt siècles de bourrage idéaliste et chrétien ont *énervé*.

L'homme nouveau n'aura *cure* (au sens du *souci* heideggerien) du problème ontologique ou métaphysique, — qu'il le veuille ou non primordial encore chez Camus...

Il n'aura pas d'*espoir* (Malraux), mais n'aura pas de *souci* (Heidegger). Pourquoi? Sans jeu de mots, parce qu'il aura trouvé son *régime* (régime d'un moteur) : celui où il ne *vibre plus*⁹.

Ponge pose alors l'absurde comme fait accompli, dépassable et dépassé. L'absurde fait corps avec une doctrine, une superstructure idéologique que Ponge subordonne à sa propre superstructure. Celle-ci sera donc négativement autre. Elle est partie prenante contre l'«idéologie patheuse». En prendre conscience en aval, c'est la mettre à sa place. Elle a fait son chemin.

En conséquence : pas d'étalage du trouble de l'âme (à bas les pensées de Pascal). Pas d'étalage de pessimisme, *sinon dans de telles conditions d'ordre et de beauté que l'homme y trouve des raisons de s'exalter, de se féliciter*.

Pas de romans qui «finissent mal», de tragédies, etc. Rien de désespérant. Rien qui flatte le masochisme humain¹⁰.

La même «idéologie patheuse» affleure en amont du texte pongien. Elle en devient alors un terme de négativité dialectique,

9 Ponge, *ibid*, p 185

10 *Ibid*, p 186

une cible provisoire, mais nécessairement placée dans l'espace de l'expression. Ponge lui opposera un sentiment de « responsabilité civile », un sens de la communauté humaine sachant ses propres limites. L'« idéologie patheuse », c'est donc l'obstacle à la réalisation d'une harmonie, d'une structure poético-humaine dont Ponge définit ainsi la finalité :

La lessiveuse, le savon, à vrai dire, ne sont encore que de la haute école : c'est l'Homme qui est le but (Homme enfin devenu centaure, à force de se chevaucher lui-même...)

1° Il faut parler; 2° il faut inciter les meilleurs à parler; 3° il faut susciter l'homme, l'inciter à être; 4° il faut inciter la société humaine à être de telle sorte que chaque homme soit¹¹.

Toujours en amont du texte futur, prospectif et actuel, l'idéologie patheuse prend des coups. C'est une « philosophie de la non-signification du monde ». Comme telle elle doit être déposée aux antipodes de la démarche pongienne :

Oui, le Parti Pris naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde (et de l'infidélité des moyens d'expression).

Mais en même temps il résout le tragique de cette situation. Il dénoue cette situation...

Il y a dans *le Parti Pris* une déprise, une désaffection à l'égard du casse-tête métaphysique... *Par création HEUREUSE du métalogue*¹².

En relisant les NOTES PREMIÈRES DE « L'HOMME » on s'aperçoit qu'elles constituent avec PAGE BIS des bases solides sur lesquelles repose le projet de Ponge. Elles relèvent autant du « partiprisme » que d'une approche prismatique du sujet-homme plutôt que de l'homme-sujet. En effet, Ponge multiplie les angles et les prises de vue pour donner de l'homme une image aussi bien proématique que métalogue et philosophique, en conformité avec les prémisses matérialistes du « partiprisme ». Dans NOTES PREMIÈRES DE « L'HOMME », l'homme sera, d'une part, le sujet d'une série d'affirmations :

L'homme tient mieux debout que le plus anthropoïde des singes...

L'homme juge la nature absurde, ou mystérieuse, ou marâtre...

¹¹ Ponge, *ibid*, p 189

¹² *Ibid*, p 195 et 196

L'homme *est* intrépidité et progrès...

Une certaine vibration de la nature s'appelle l'homme.

et, d'autre part, il sera l'objet d'un certain nombre d'impératifs d'ordre pragmatique :

Qu'il ne s'en rende pas malade.

Qu'il se félicite plutôt : il dispose de moyens pour :

1° s'y tenir en équilibre...

2° l'exprimer, la réfléchir, se défaire de tout complexe d'infériorité à son égard : la littérature, les arts¹³.

Ces impératifs sont exprimés en fonction du rapport : homme/nature. Et Ponge aura ainsi constitué un objet poétique complexe : actuel et/ou désactualisé, humain et/ou humaniste, énonçable et/ou ineffable, limité/illimité.

Dans la perspective idiolectale d'un discours poétique tel que nous l'avons défini en fonction de quelques voix anthologiques, on voit que Ponge fonde son propre idiolecte sur le dépassement de la répétition et de la non-saturation du manque. Les considérations sur l'homme pris dans le filet régressif du discours métaphysique débouchent sur une mise entre parenthèses de l'ipséité, de la moitié (selon l'acception de Claparède)¹⁴. Le sujet-anthropos n'est pas un signe égo-référentiel ni autoréférentiel du discours de Ponge. Il en est un des termes relationnels. Comme tel il ne saurait devenir la base d'un idiolecte tensionnel et isotopiquement structuré de la même façon et au même titre que chez Baudelaire ou Pessoa, Artaud ou Celan. L'idiolecte de Ponge se constitue par déplacements et replacements des termes clés de la relation tripartite : cosmos-anthropos-logos. Dans ce jeu, le rapport de la parole de l'*expression* au monde exprimé est en état de constante vérification. Il est aussi le chiffre, la résultante d'une intégration constamment pensée de l'exprimable à l'exprimé, de l'espace du logos intégré à l'espace du cosmos et vice versa. En fonction d'un regard poético-analytico-critique jeté sur les choses à la hauteur de leur adhérence aux mots¹⁵.

¹³ Ponge, *ibid*, p. 212

¹⁴ Le terme est d'Éd. Claparède qui «aurait souhaité l'adoption» de ce terme, permettant de traduire l'allemand *Ichheit* «caractère de ce qui appartient au moi, de ce qui est mien» Cf. André Lalande, *Vocabulaire technique de la philosophie*, Paris, P U F, 1962, p. 643

¹⁵ La poétique et la «proématique» de Ponge n'échappent pas à une frange de mythologie et d'idéologie. Cependant, celles-ci sont modalisées par la démarche

3. L'IDIOLECTE DE LA MÉDITATION : MONDE VS POÈTE ET SES ANCRAGES SÉMIOTIQUES

Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr,
 pourtant ils sont aussi notre plomb dans la tête
 Il s'agit d'un rapport à l'accusatif
 «L'objet, c'est la poétique», dans *l'Atelier con-
 temporain*

FRANCIS PONGE

Si la réflexion critique sur la poésie moderne privilégie l'image, c'est dans la mesure où l'expérience poétique de l'image s'impose à notre modernité par la diversité des solutions discursives et des théories qui l'intègrent au quoi, au pourquoi et au comment de la poésie. Il suffit de prendre en considération ce que dit Breton de l'image dans *Signe ascendant* et ce qu'en dit José Lezama Lima dans *Esferaimagen* ou Octavio Paz dans *l'Arc et la lyre* pour comprendre que l'image constitue le sens même de la démarche poétique moderne. On ne peut que donner raison à Octavio Paz lorsqu'il constate :

L'image s'explique elle-même. Rien, sinon elle, ne peut dire ce qu'elle veut dire. Sens et image sont une même chose. Un poème n'a d'autres sens que ses images¹⁶.

Mais on doit nuancer le propos suivant du même poète-critique :

L'image n'est pas un moyen; nourrie d'elle-même, elle est son sens. En elle il s'achève et en elle il commence. Le sens du poème est le poème même. Les images sont irréductibles à toute explication et interprétation¹⁷.

Nous serions plutôt prêts à admettre que les images sont réductibles à une interprétation contrastive. Elles le sont précisément dans l'idiolecte particulièrement dense et dynamique de la

métatextuelle de Ponge. Le faire discursif de Ponge se voit ainsi conférer le statut réflexif d'un discours s'autoréfléchissant par-dessus la rediction des choses. La fonction du métatexte est principalement tactique, correctrice, autodémonstrative, elle est aussi de l'ordre d'un doute eidétique qui s'insurge contre la mise à nu des objets, fût-elle phénoménologiquement la plus intentionnelle et la plus exacte possible. En somme, ce que fait Ponge par ce va-et-vient du poétique et du métapoétique, du discursif et du métadiscursif c'est une réduction du doute eidétique et une diminution de la frange mythologique et idéologique comprise comme affirmation des intentions dans l'échelle des valeurs auxquelles le poète est fatalement confronté.

¹⁶ Octavio Paz, *l'Arc et la lyre*, traduit de l'espagnol par Roger Munie Paris, Gallimard, 1965, p. 143

¹⁷ *Ibid*, p. 144

poésie moderne qui, malgré la récurrence des images «inexplicables» ou non interprétables, comme le précise Octavio Paz, leur assure des ancrages sémiotiques et sémantiques différents. Comparons les finalités de l'image poétique, médiatrice du rapport entre le poète et le monde chez quelques poètes auxquels nous allons attribuer une signification paradigmatique afin de montrer comment, à travers l'image, est médiatisé le rapport aux choses et au réel. Il arrive un moment où le pourquoi de la poésie moderne achoppe fatalement à la question du quoi de l'image poétique. Et le quoi ne peut pas tourner le dos aux choses. Un coup d'œil sur les œuvres et les théorisations du quoi et du pourquoi de la poésie chez Mandelstam, Peiper, Saint-John Perse, Jorge Guillén, José Lezama Lima et Montale permet d'évaluer la portée de l'entreprise de Ponge.

Le classicisme de Mandelstam est fondé sur l'idée qu'il y a un clivage entre les mots et les choses, mais ce clivage même n'efface pas l'existence des choses. «Aimez plus l'existence de la chose que la chose elle-même, et votre propre existence plus que vous-même»¹⁸ dit Mandelstam. La poésie est une entreprise humaniste de remise en ordre des images symboles et des mots symboles chargés de sens culturel. L'ancrage sémiotique de la chose dans le système d'images symboles de Mandelstam, c'est la contextualité culturelle des choses inscrites dans la conscience du poète homme, celui-ci s'efforçant de rétablir l'ordre dans l'espace cosmique et historique de l'homme. L'idiolecte poétique de Mandelstam est alors chargé d'images symboles et de références grecques et romaines. Les choses y sont mises en contexte. Elles n'existent que par rapport à une superstructure symbolique produite par la culture, par l'histoire et par la pensée humaniste.

Dès 1925, dans une étude, *la Nouvelle bouche*, le poète polonais Tadeusz Peiper formule un programme poétique quasi extrême par la netteté de ses formules.

La poésie c'est la création des belles phrases. La poésie c'est la création des belles phrases. La poésie c'est la création des belles phrases. Une bonne poésie l'a toujours été¹⁹.

18 L'étude de Ryszard Przybylski, «Uwagi o poezji Mandelstama» (Considérations sur la poésie de Mandelstam), dans *Poezje*, Osip Mandelstam (Poésie, Varsovie, P I W 1971, p 12)

19 Tadeusz Peiper, «Nowe usta» (La nouvelle bouche), dans *Pisma wybrane* (Choix d'écrits), Wrockaw-Warszawa-Krakow-Gdask, Ed Ossolniskich, 1979, p 215

Rien n'est plus étranger à la poésie que de nommer les choses par leurs noms; plus on s'éloigne du nom, plus on s'éloigne de la prose, plus on s'approche de la poésie. Voici la seule distinction justifiée entre les deux domaines de la littérature : la prose appelle, la poésie pseudonyme. La poésie rehausse la réalité dans un monde autonome de la phrase, en créant ainsi des équivalents verbaux des choses. L'évolution de la poésie consiste en ceci que l'équivalent verbal s'éloigne de plus en plus du nom des choses²⁰.

Peiper crée ainsi les conditions théoriques de la poésie autonome. Elle sera autonome surtout en se séparant de l'attitude nominale, réaliste. La rupture avec les choses nommées, avec la prose du monde, c'est la condition de la beauté poétique. Elle sera donc phrastique et pseudonymique. Les choses n'y trouveront aucun équivalent réaliste ou exact. La guerre contre le nom, c'est le refus du répertoire naturel du monde. Sur le fond de cette théorie se dégagent et se laissent évaluer à leur juste valeur stratégique l'équilibre et l'enjeu cognitif et philosophique, noumenal et phénoménologique, du programme de Ponge. La «rage de l'expression» située aux antipodes de la belle phrase programmée et normative, telle que la conçoit le chef de file de l'avant-garde polonaise vers 1925, redonne aux choses une perspective équilibrée, à la fois mondaine et poétique. Prendre le parti des choses contre la beauté phrastique, c'est tenter une aventure à contre-courant de l'évolution de la poésie qui trouve son élan entre les deux guerres dans des opérations libres de l'imagination ou dans l'esthétisme. C'est tantôt la poésie pure de Valéry, tantôt le classicisme moderne d' Eliot.

Dans le champ de la poésie moderne, l'œuvre de Saint-John Perse et la théorie de l'image poétique de José Lezama Lima constituent les antinomies les plus complètes de l'œuvre de Ponge.

La structure du texte poétique de Saint-John Perse est progressive et narrative. Au sens du mythe-récit dit *Illo tempore*. Il y a dans ces événements incessants de la langue une extraordinaire concentration de la matière verbale. À ses risques et périls, elle garantit une épiphanie, une fulguration du thème et de la chose. Elle en est aussi l'anéantissement. Elle médiatise le monde par une insistance sur le dire unique du poète. Vécu et dit comme événement sacré et mythique, le monde accède au poème transfiguré, démuné de ses marques vérifiables dans la quotidienneté où le poète homme «normal» pourrait exercer sa fonction humaine, tout

20. Tadeusz Peiper, «Nowe usta» (La nouvelle bouche), p. 216 et 217.

simplement humaine. Celle-ci consisterait à faire du monde une affaire collective. Ponge incontestablement s'y emploie. Comparé à Saint-John Perse son geste poétique est en même temps un geste social. Si ces deux œuvres sont antinomiques, c'est aussi parce que chez Saint-John Perse, le ton, l'incantation et l'exclamation ne sont pas à la mesure des choses et des structures visibles. D'où une fascinante mise en abyme du poème par le poème, du thème par le thème, de la parole par la parole, de la chose dite par la chose dite et, par conséquent, de la chose vue, appréhendée, posée comme un des termes de l'expérience concrète du monde.

Voici les propos où cette mise en abyme se dit explicitement. Elle montre que le texte de Saint-John Perse est à la fois antithèse et complément du texte pongien.

Chante, poème, à la criée des eaux l'imminence du thème,
 Chante, poème, à la foulée des eaux l'évasion du thème :
 Une haute licence aux flancs des Vierges prophétiques,
 Une éclosion d'ovules d'or dans la nuit fauve des vasières
 Et mon lit fait, ô fraude! à la lisière d'un tel songe,
 Là où s'avive et croît et se prend à tourner la rose obscène du
 poème²¹.

L'image est soumise à l'indétermination du vérifiable inscrite dans la métaphore. C'est à l'opposé des principes pongiens qui présupposent une vérification du dit par rapport au représentable. Cependant, cette même indétermination du vérifiable, que véhicule le texte de Saint-John Perse, constitue un complément de l'entreprise de Ponge. Au sens où elle est un pari absolu sur l'imaginable et sur la parole. L'idiolecte de la médiation entre le poète et le monde se structure dans la poésie moderne comme positionnement des pôles suivants : celui des mots et des choses qui s'équivalent et celui des mots qui se constituent en signes autonomes du poétique.

José Lezama Lima est ce poète qui, tout en s'engageant sur la même voie que Saint-John Perse, donne à son geste poétique une articulation théorique appropriée. Celle-ci exprime bien le caractère extrême de la conception de l'image poétique, seul véhicule et unique moteur du poème. L'image poétique, selon Lezama Lima, c'est l'oblitération de la ligne de démarcation entre la réalité et l'irréalité. C'est le mythe pur confondant volontairement le mystère du monde et celui de l'origine.

21. Saint-John Perse, *Eloges suivi de la Gloire des rois, Anabase, Exil*, Paris, Poésie/Gallimard, 1960, p. 174.

Dans cette théorie, les paramètres pongiens des choses : leur insertion dans le champ du visible et de l'expérimentable, leur place dans le répertoire du monde et dans le dictionnaire des noms sont sinon entièrement dépassés, du moins fortement relativisés. Entre l'image et le mythe il y a une relation d'implication réciproque :

Un mythe est une image engagée (*imagen participada*) et une image est un mythe qui commence son aventure, qui se particularise pour irradier de nouveau...

Pour moi il n'y a pas de réalité ni de récréation, il y a l'image, c'est-à-dire la création. La parole réalité crée immédiatement un dualisme réalité-irréalité, tandis que l'image et la création forment un tout indivisible (*forman parte del uno indual*). Moi-même en parlant de la surréalité (*sobrenaturaleza*) et de l'image, je suis en train de créer un mythe; mais je ne l'ai pas créé, au contraire il surgit de nos premiers mystères, de ce qui nous dévore et nous restitue²².

Tout en attribuant aux sources de l'image poétique des bases orphiques, sacrées et mythiques, José Lezama Lima revendique implicitement ou explicitement une liberté absolue de l'imagination. L'enjeu de sa poésie c'est de perdre toutes les illusions quant à la soi-disant nature. En reprenant une idée de Pascal, Lezama Lima pense que la «nature est perdue et que tout, par conséquent, peut la remplacer». Le commentaire suivant de Guillermo Sucre résume bien la façon dont la nature est dépassée ou mise entre parenthèses par la poétisation :

La littérature est une *seconde nature* non pas parce qu'elle représente ou présente le réel, avec plus ou moins grande richesse — ce qui serait pour Lezama retomber dans un réalisme anachronique. Si elle est représentation de quelque chose, elle l'est avant tout de ses propres pouvoirs; son vrai caractère est l'*inconditionné* et l'*hypertélique* : elle se dégage toujours de ses antécédents et va au-delà de ses propres fins...

La littérature est plutôt *surnature* : l'image n'est pas seulement une manière de voir la réalité, mais de la modifier, de la substituer. Ainsi, la littérature devient un principe de liberté créatrice face à tout déterminisme de la réalité²³.

22 José Lezama Lima, *Esferaimagen Sierpe de Don Luis de Gongora Las imagenes posibles*, Barcelone, Tusquets, édit., 1976, p. 17, c'est nous qui traduisons.

23 Guillermo Sucre, «Lezama Lima le logos de l'imagination», Extrait de *la Máscara, la transparencia*, Caracas, 1966, trad. de E. Simons, *Poésie*, Paris, Librairie classique Eugène Belin, n° 2, p. 29.

Ces propos constituent un miroir déformant, une synthèse à rebours de la poésie de Ponge. La parole de Ponge n'est pas «poétique» ni «mythique» à proprement parler. Le discours de Ponge est un discours mixte et dialectiquement englobant. En tant que tel, il prend en considération les données de la «réalité». Ponge remet à sa place l'imagination puisque celle-ci se situe en quelque sorte à mi-chemin entre le réel des choses et le potentiel du langage. Le «déterminisme de la réalité» est alors réduit à ses justes proportions : c'est un «défi au langage». En relisant l'ouverture de *l'Œillet* on voit comment les principes dialectiques et matérialistes travaillent et sous-tendent les visées de Ponge. Celles-ci se définissent elles-mêmes comme démarche qui a partie liée avec la poésie, sans qu'elle le soit nécessairement. Réduisons cette ouverture de *l'Œillet* à quelques rappels pour les contraster avec les présupposés de Mandelstam, Peiper, Saint-John Perse et Lezama Lima.

Relever le défi des choses au langage. Par exemple ces œillets défient le langage. Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doive s'écrier nécessairement : c'est de quelque chose comme un œillet qu'il s'agit.

Est-ce là poésie? Je n'en sais rien, et peu importe...

Je ne me prétends pas poète. Je crois ma vision fort commune... Étant donnée une chose — la plus ordinaire soit-elle — il me semble qu'elle présente toujours quelques qualités vraiment particulières sur lesquelles, si elles étaient clairement et simplement exprimées, il y aurait opinion unanime et constante : ce sont celles que je cherche à dégager...

Quelles disciplines sont nécessaires au succès de cette entreprise? Celles de l'esprit scientifique sans doute, mais surtout beaucoup d'art. Et c'est pourquoi je pense qu'un jour une telle recherche pourra aussi légitimement être appelée *poésie*²⁴.

Il en résulte beaucoup de conséquences : 1) la poésie n'a pas su relever le défi des choses; 2) le projet de Ponge est inconcevable sans la matérialité, sans la choséité du monde; 3) le projet de Ponge est prospectif, scientifique, artisanal; 4) c'est une entreprise de la cognition obtenue par un travail verbal qui est, qui doit être à la mesure des qualités particulières des choses; 5) ce qu'on appelle la «poésie» est un projet et un concret verbal conditionnels : la poésie sera digne de ce nom si le sujet réfléchissant — Ponge — réalise un

24. Francis Ponge, «L'œillet», dans *la Rage de l'expression*, Paris, Poésie/Gallimard, 1976, p. 55-56.

jour cet unisson, cette harmonie entre les qualités particulières dégagées des choses et l'opinion «unanime» et «constante».

Tout sépare donc Ponge des poètes dont nous avons essayé de résumer les systèmes poétiques et les particularités de l'idiolecte de la médiation du monde. Mais c'est paradoxalement par rapport aux œuvres des poètes proches de Ponge, à certains égards, comme Eugenio Montale ou Jorge Guillén, qu'on peut montrer le caractère radical de son œuvre.

Chez ces deux grands poètes, l'idiolecte de la médiation du monde est commandé par une prise en considération voire par une prise de conscience des choses. Cela ne signifie pas que Guillén non plus que Montale aient pris parti pour les choses de la même façon que Ponge.

Os de seiche tout comme *les Occasions* de Montale sont pénétrés par le sentiment des choses et du réel. La rupture que l'œuvre de Montale opère dans la poésie italienne grandiloquente consiste en ceci que le réel, les choses et la nature sont dits comme «corrélatifs objectifs» des émotions du poète. Montale se réfère au concept d'Eliot, tout en reconnaissant qu'il n'avait pas subi l'influence du poète anglais au moment où il voulait «exprimer l'objet et dévoiler au minimum l'occasion créatrice». Bien que des poèmes tels que *l'Anguille* ou *Chrysalide* ou encore *Mistral* saisissent le réel sur un mode quasi objectif, il y manque l'objectivité englobante de Ponge, l'objectivité intégrative au sens où elle établit de justes proportions entre la voix du poète et la structure de l'objet. Dans la très grande poésie de Montale la voix cognitive du moi lyrique n'éclipse jamais sa voix subjective. Dès lors, le parti pris des choses de Montale est surtout une dramatisation subjective des choses. Voici quelle forme elle prend dans *Mistral* :

Lame étincelante dans la clarté se ride la vaste étendue puis s'aplanit, béate, mirant dans son vaste cœur ma vie chétive pleine d'inquiétude²⁵.

Chez Guillén les choses participent du spectacle du monde que le poète vit sur un mode tantôt extatique, tantôt emphatique, mais surtout instantané. Aussi, la curiosité des choses passe-t-elle chez

25 Eugenio Montale, *Poesies I, Ossi di seppia, Os de seiche*, Paris, Gallimard, 1966, éd. bilingue, traduit de l'italien et préfacé par Patrice Angelini, p. 151

Guillén par leur perception immédiate mi-impressionniste, mi-phénoménologique ou bien par la réflexion sur les choses à partir d'une reconnaissance de la puissance créatrice et ontologique du cosmos²⁶.

Dans *Cantico* de Guillén, une des grandes œuvres de notre modernité, il y a certes le dépassement de la contemplation du moi par sa dépossession pratiquée face au monde sensible. Claude Vigée a raison lorsqu'il rappelle que «*Heme ya libre de ensimismaniento*» («Me voici libéré de l'obsession de moi») est le mot d'ordre de *Cantico*²⁷. Guillén est toutefois un poète de la métaphysique de l'«immanence», selon la juste formule de Claude Vigée qui compare le poète espagnol à Goethe. Et Vigée ajoute :

Selon lui l'idée naît incarnée dans la réalité empirique; sinon elle n'a pas lieu. Ceci exclut toute possibilité de conscience pure ou d'intuition extra-sensible des essences. Ainsi chaque acte de connaissance est pour Guillén, le moment béni où l'être muet fait enfin éruption dans la sphère de l'apparence, et s'y change en parole,....²⁸

En marge de cette caractéristique du processus de connaissance chez Guillén nous pouvons nous demander quel est le moment privilégié de l'acte de connaissance pour Ponge? Voici notre réponse : c'est le moment où la traversée de la chose se convertit en poème polygonal. Un poème polygonal est un texte qui prend en charge une chose, un objet et les définit dans leurs états multiples, états de la langue et du reflet, de la rhétorique et du regard. C'est donc l'extension du proème, car celui-ci enregistre, esquisse, concrétise l'objet. L'acte de connaissance de Ponge aboutit donc à une structure poétique, parapoétique et métapoétique. Il est digne du nom de poésie, car il atteint à la perfection verbale et poétique-artisanale de l'identification de l'objet; il se situe parallèlement à côté de la poésie, puisqu'il pratique la «rage de l'expression» par

26 Les remarques suivantes de Claude Esteban dans son étude «Célébrations de la clarté» «Si la table, une fenêtre, quelques livres — le téléphone ou plus tard l'appareil de télévision — trouvent place dans son poème, ce n'est point, comme on a pu l'affirmer, que la poésie de Guillén, préfigurant certaines recherches plus récentes, épouse le «parti pris des choses» contre l'hégémonie suspecte de l'esprit, mais bien parce que le parti pris de l'être, son seul souci, passait naturellement à ses yeux par cette perception et cette nomination de l'immédiat», dans *Cantique*, Jorge Guillén, poèmes choisis, préfacés et traduits par Claude Esteban, Paris, Gallimard, 1977, p. 15 et 16

27 Claude Vigée, «Jorge Guillén et les poètes symbolistes français», dans *Revolte et louanges, essais sur la poésie moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p. 175

28 *Ibid.*, p. 153

progression, par prises de vue et par accumulation de données; il est enfin métapoétique, car il se réfléchit lui-même, il pose et repose les conditions de sa réalisation. Dans l'espace de l'œuvre de Ponge le poème polygonal c'est *l'Œillet, la Guêpe, le Mimosa* mais aussi *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Le poème polygonal, c'est une structure sérielle, espace mouvant, différentiel et critique de la résorption de l'objet extérieur et de l'objet intérieur, c'est-à-dire du poème lui-même.

4. L'IDIOLECTE DE L'ÉNONCIATION POÉTIQUE COMME ÉNONCIATION DU TELOS DE LA POÉSIE

ce qui se récapitule
ce qui se récapitule voilà mon sujet
ce qui ne se récapitule pas

Livre I, HELMUT HEISSEN BUTTEL

Où me mèneront ces hyperboles, superlatifs,
enjambements et exagérations?

Introduction à la poésie, ZBIGNIEW BIENKOWSKI

C'est le logos du poète, la parole qui s'autodéfinit comme but en soi, comme norme et aboutissement de la trajectoire lyrique. Cet idiolecte résulte des deux précédents, mais s'y inscrit aussi une indétermination du quoi et du pourquoi de la poésie en raison du très large éventail des normes, des arts poétiques, des aveux ou des structures données comme *telos* de la poésie moderne. Que devient la poésie après Hölderlin et Mallarmé? Que devient-elle avec Wallace Stevens, Gottfried Benn, Raymond Queneau, Francis Ponge, Octavio Paz, Zbigniew Bienkowski et Michel Deguy? Question indécidable, mais en prenant Ponge comme un des points d'arrivée, on peut trouver un élément de réponse. Départager : la «poésie est...», la «poésie doit être...» et la «poésie sera» serait une tâche trop hardie. Notons les extrêmes pour converger vers Ponge.

Lorsque le poète péruvien Cesar Vallejo dit dans *Intensidad y altura* : *Quiero laurerarme, pero me encebollo* («Je veux être poète-lauréat, mais je me change en oignon») ²⁹ il fixe ironiquement le champ du déterminable et de l'indéterminable. Car, et Vallejo le dit dans son poème, il y a la nature, il y a le monde. Le poète, que doit-il en faire? De la poésie. En relisant *Tentative (first model) Definitions of Poetry* de Carl Sandburg qui date de 1928, on s'aperçoit que

29 Cesar Vallejo, «Intensidad y altura», dans *Obra poetica completa*, La Havane, Casa de las Americas, 1970, p. 214

les régimes de la poésie sont multiples et indécidables, indéfinissables et quasi contradictoires. Voici trois échantillons définitionnels de Sandburg

5 *Poetry is a sequence of dots and dashes, spelling depths, crypts, cross lights, and moon wisps*

9 *Poetry is an echo asking a shadow dancer to be a partner*

36 *Poetry is the achievement of the synthesis of hyacinths and biscuits*³⁰

Citons encore Wallace Stevens

*I sang a canto in a canton
Cunning-coo, O, cuckoo cock,* ³¹

Contradiction ou confirmation par rapport au discours aphoristique-gnomique de *Adagia* sans parler de *The Necessary Angel*? Car dans *Adagia* Stevens constate

*Poetry is a search for the inexplicable
Ignorance is one of the sources of poetry
We never arrive intellectually But emotionally we arrive constantly (as
in poetry, happiness, high mountains, vistas)*

*The imagination consumes and exhausts some element of reality*³²

Ajoutons à cela les propos suivants de Saint-John Perse

Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par le jeu de ses correspondances, sur mille chaînes de réactions et d'associations étrangères, par la grâce enfin d'un langage où se transmet le mouvement même de l'Être, le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science³³

On le voit, l'idiolecte du *telos* de la poésie confond. Il hésite entre la transitivité du pourquoi de la poésie – celle-ci a partie liée avec la réalité, et l'intransitivité – elle serait l'affirmation de soi, de son *quid* irréductible à autre chose

30 Carl Sandburg Tentative (first model) definitions of poetry dans *Complete poems* New York Harcourt Brace and Company 1950 p 317 319

31 Wallace Stevens Country Words dans *Poems Selected and with an introduction* par Samuel French Morse New York Vintage Books 1959 p 91

32 Wallace Stevens *Adagia* dans *Opus Posthumous* edit with an introduction by Samuel French Morse New York Alfred A Knopf 1975 p 173

33 Saint John Perse *Poesie* Allocution au banquet Nobel du 10 décembre 1960 dans *Amers* suivi de *Oiseaux* Paris Poesie/Gallimard 1977 p 243

Ponge tranche. Il se fixe un programme minimal. La poésie pour lui est une hypothèse de travail. Un exercice de précision. Concomitance de l'esprit et de la matière prise au dépourvu par la parole qui restitue aux «choses de l'esprit leur état de rigueur, leur façon de se tenir d'aplomb hors de leur contenant»³⁴.

5. PONGE ET L'IMAGINATION RADICALE

Ponge oblige les mots à compter avec la réalité des choses. Il les rend plus modestes, plus invoques. En cela réside la grande fonction cathartique de sa poésie.

*Antinomies*³⁵, ZBIGNIEW BIENKOWSKI

Qu'est-ce alors que l'idiolecte de Ponge vu sur le fond des trois idiolectes de la poésie moderne? C'est un langage recentré, c'est une machine cybernétique et un ordinateur verbal qui enregistrent et programment les données d'autres idiolectes de façon à les relativiser, les mettre à l'écart, montrer leur inadéquation ou leur adéquation limitée face au monde des choses.

Le régime discursif de Ponge redéfinit les lois et les signes de l'imagination, de la création et de la production poétique. Certes, l'âme du poète, comme toute âme, ne «pense jamais sans phantasme». Ce constat d'Aristote reprend et met en pratique chaque poète. Les composantes de l'imagination, ainsi que ses contraintes sont multiples. Elles impliquent le sensible (aisthéton), l'intelligible (noéton), l'opinion (doxa), mais avant tout le phantasme (phantasma) traduit tantôt par l'image, tantôt par la représentation. L'imagination découverte par Aristote, pensée par Kant et redécouverte à partir de Kant par Heidegger est un phénomène vertigineux et à la limite aporétique, ce qui souligne clairement la définition d'Aristote : «mouvement qui advient à partir de la sensation en acte». Cornelius Castoriadis constate :

Comme telle, elle pourra être cause de beaucoup d'actions et de passions pour l'être qui la possède, et sera susceptible aussi bien de vérité que d'erreur³⁶.

Le mouvement du texte de Ponge, condition et aboutissement du poème polygonal, situé dans l'espace de la poésie moderne,

34 Francis Ponge, *Parti pris des choses*, p. 122 et 123

35 Zbigniew Bienkowski, «Antynomie» (*Antinomies*), *Twórczość*, n° 4, 1960, p. 100

36 Cornelius Castoriadis, «La découverte de l'imagination», *Libre, politique-anthropologie-philosophie*, 78-3, Paris, Payot, 1978, p. 165

radicalise l'imagination et fait pencher son fonctionnement du côté de l'intelligible et du vrai. Le poème est donné *in actu* en tant que cheminement du rationnel, du relatif, et de l'intelligible. L'œuvre de Ponge c'est alors la radicalisation de l'imagination tout court face à l'imagination poétique. Celle-ci est soumise au travail de l'esprit qui réduit le mythe de la liberté absolue revendiquée et pratiquée par certains poètes, par quelques voix anthologiques auxquelles nous avons consacré nos remarques afin de donner la juste mesure de l'importance de l'entreprise pongienne. On voit que Ponge construit un système dont l'efficacité confirme ce que Cornelius Castoriadis dit de l'imagination radicale :

Une pleine reconnaissance de l'imagination radicale n'est possible que si elle va de pair avec la découverte de l'autre dimension de l'imaginaire radical, l'imaginaire social-historique, la société instituante comme source de création ontologique qui se déploie comme histoire³⁷.

Pour comprendre la radicalité de Ponge il suffit d'investir l'«imaginaire social-historique» et la «société instituante» d'un imaginaire historiquement pensé et pratiqué comme libre dépassement des qualités vraiment particulières de l'objet et d'une poésie instituée en tant qu'indétermination de l'objet et en tant que belles phrases. Pris par la «rage de l'expression», Ponge en démontre la fiction idéologique. Le quoi de la poésie se situe dans le monde matériel, concret. Ponge pose les conditions de la poésie partant de l'intelligible et de l'empirique dans le champ social du vérifiable. Mais il mise en même temps sur le maximum de «différentiel», construisant un texte constamment mobile dans le champ du possible de la poésie³⁸. Au terme de ses cheminements, la poésie devient alors fonction verbale de l'empire des choses sur la scène infinitésimale et pourtant finie de la langue.

37 Cornelius Castoriadis, «La découverte de l'imagination», *Libre politique anthropologie-philosophie* 78-3, Paris, Pavor, 1978 p 188

38 Les remarques suivantes d'Elisabeth Walter en rapport avec *Plaisirs de la porte* « «Les rois ne touchent pas aux portes» est un jugement de valeur, une affirmation qui introduit «Les plaisirs de la porte» Rapprochées, les deux formulations reflètent le déplacement opéré par la langue poétique de l'imagination à l'apophantique, déplacement qui n'a qu'une relation secondaire avec le passage de la forme du poème à celle de la prose, en tout cas, en ce qui concerne les textes de Francis Ponge dont les poèmes ainsi nommés font clairement apparaître l'intention apophantique en lieu et place de l'intention imageante » «Caractéristiques sémantiques dans l'œuvre de F. Ponge», *Tel quel*, automne, 31, 1967, traduit de l'allemand par Gérard Vallerey, p 83