

La pierre dans la poésie de Ponge

Marie-Thérèse Tcholakian

Volume 25, Number 1, Summer 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035775ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035775ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tcholakian, M.-T. (1989). La pierre dans la poésie de Ponge. *Études françaises*, 25(1), 89–113. <https://doi.org/10.7202/035775ar>

La pierre dans la poésie de Ponge

MARIE-THÉRÈSE TCHOLAKIAN

Nomination poétique [...] pétrifiée¹, manie pétrifiante², vertu pétrifiante³, poésie aux fondations lapidaires⁴, autant de jugements qui, aussi bien chez les premiers critiques que chez Francis Ponge lui-même, font appel à la métaphore minérale pour

1. Jean-Paul Sartre, *l'Homme et les choses* (1944), *Situations I*, Paris, Gallimard, 1949, p. 245 à 293. Dans cette importante étude consacrée à F. Ponge tout juste après la publication, en 1942, du *Parti pris des choses*, la métaphore minérale apparaît fréquemment pour désigner le langage *pétrifié*, usé, que le poète entreprend de *décrasser* (p. 250). Mais le philosophe y a aussi recours pour signaler ce qu'il considère, de son point de vue, le *matérialisme* de Ponge, le *désir commun d'exister sur le type de l'en-soi* qui fait penser à l'*imperméabilité insensible du galet* (p. 288), sa tendance à tout *pétrifier*, à tout *minéraliser*.

Albert Camus de son côté voit l'expression de la pensée absurde dans ce qu'il nomme, chez Ponge, *l'indifférence et le renoncement total — celui de la pierre [...], la nostalgie de l'immobilité*. Voir «Lettre au sujet du *Parti pris* de Francis Ponge» (23 janvier 1943) dans Albert Camus, *Essais*, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1665.

Dans ces deux cas il faut noter la *tentative de récupération philosophique [...]* qui hypothéquera longtemps la critique signalée par Bernard Beugnot et Robert Mélançon dans «Fortunes de Ponge. Esquisse d'un état présent», *Études françaises*, op. cité, p. 148 et 149.

2. Ponge voulant rendre hommage à René Leynaud, son camarade dans la Résistance, *quitt[e] la grotte où se donne cours une manie trop pétrifiante* (allusion à la perception que l'on a de son œuvre dans les années 45) *pour que le poète ose y convoquer l'homme* (L 36).

3. Marcel Spada, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1974, p. 12. L'auteur y emploie cet adjectif pour le remettre en question.

4. André Pieyre de Mandiargues, «Le Feu et la Pierre», dans un numéro d'hommage à Francis Ponge de *la Nouvelle Revue française*, n° 4, sept. 1956,

caractériser l'œuvre de ce poète, son intérêt pour les choses et pour le langage — objet autant qu'instrument —, son refus du lyrisme, la rhétorique particulière des premiers écrits, courts, *clos* (Entr. 148)⁵, du *Parti pris des choses*. Mais plus qu'une image qui qualifie adéquatement une œuvre, la pierre est un thème central de la poésie de Ponge : outre les nombreux textes qui lui sont consacrés⁶, elle y apparaît comme image privilégiée. Le poète lui-même ne note-t-il pas : «*Dans mes textes, pourquoi toujours tant de pierre ?*» (Entr. 43.) Élément fondamental des *déterminations enfantines* (Entr. 40), des paysages familiers peuplés de vestiges, elle matérialise les liens de Ponge avec la tradition latine, avec le prédécesseur qu'est Malherbe. Représentative du *monde muet* (Méth. 276) sur lequel porte le projet poétique qui entend débarrasser les objets des clichés qui ne servent que l'homme⁷, elle devient image de la poésie entendue au sens étymologique de création et des divers aspects de celle-ci. Pierre brute et rochers, galets et cailloux, cristaux ou gemmes, édifices de pierre ou monuments constituent des matériaux métaphoriques à travers lesquels le poète, se faisant tour à tour géologue, minéralogiste, lapidaire et architecte, édifie son art poétique et l'éclaire. La lecture de l'ensemble de l'œuvre confirme la place accordée à la pierre comme représentation de l'artiste, du poète, et de ses matériaux, les mots. Elle renvoie aussi bien à l'œuvre achevée qu'à la poésie «*active*» (Entr. 27) perçue comme recherche de la forme, comme pratique et «*travail*» (Entr. 27), elle y apparaît enfin comme instrument de métamorphose.

LA PIERRE ET LE PAYSAGE DE L'ENFANCE

Bien que peu porté à la confiance et se gardant des effusions lyriques, au fil des pages de *Pour un Malherbe*⁸, non sans insistance, Ponge dessine le décor de son enfance. Deux paysages s'y distinguent : le premier, méridional, lumineux ; l'autre, celui de Normandie, pluvieux, gris et austère. Partout, dans ces lieux, *des appareils de pierre* (Entr. 43).

p. 408. Le poète recourt à la métaphore de la pierre par opposition à celle du feu pour désigner la *poésie seconde*, perceptible dans les textes de Ponge où la réflexion sur le langage, la réaction des mots doublent et croisent la description des objets.

5. Pour les sigles et abréviations par lesquels nous identifions les œuvres de Ponge, nous prions le lecteur de se reporter à la liste placée à cet effet, à la fin du présent article.

6. *Le Galet* (PPC), *l'Introduction au galet* (Pr), *la Terre* (P), *l'Ode inachevée à la boue* (P), *l'Anthracite* (P), *Des cristaux naturels* (Méth.), *Matière et Mémoire* (AC), *le Pré* (L), *la Fabrique du pré*.

7. Celui qui consiste à dire : «*Vous avez le cœur dur comme une pierre*» (Méth. 276) par exemple.

8. Dans les *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* également.

Dans le Midi, c'est la *Fontaine de Nîmes* (M 255), la *Tour Magne* (M 256), les *Arènes* (M 219), la *grandeur rose et maïs des choses de la statuaire* (M 255), les *inscriptions sur les dalles et les stèles romaines* (Entr. 41) dont s'imprègnent l'esprit et le cœur du poète. À Arles, les Alysamps produisent sur l'enfant une *impression inoubliable* (T 36). Les *tours massives, les petits pavés de mosaïque, les fines colonnes du pavillon du roi René* s'offrent au regard à Aix avec, en arrière-plan, la *masse calcaire marmoréenne de Sainte-Victoire* (L 57). Enfin, la Méditerranée où se concentre la *Beauté, scintillant comme un tessou de mosaïque entre les oliviers* (M 255), apparaît comme un élément fluide minéralisé qui s'harmonise avec les monuments légués par l'Histoire. À Caen, plus tard, la maison qui porte l'inscription : *ICI NAQUIT MALHERBE EN 1555* (M 11), le *lycée Malherbe* (M 20) installé au moment où Ponge le fréquente dans les *bâtiments de la gloriette à la belle pierre grise* (M 219), constituent le paysage familier du poète écolier.

Les souvenirs trouvent leurs points de repère dans les monuments de pierre, dans les détails architecturaux. Étroitement reliés à un climat, ceux-ci servent même à le qualifier⁹. Mais dans l'évocation qu'en fait le poète affleure bien plus que la nostalgie de l'enfance : *appareils de pierre* (Entr. 43) fortifient le sentiment de filiation à la tradition classique latine et à Malherbe (qui vécut lui aussi dans le Midi), concourent à orienter l'imaginaire de Ponge, à modeler sa sensibilité et son art poétique.

LE PAYSAGE VISITÉ : VARIATIONS SUR LE THÈME DE LA PIERRE

Si l'enfance de Ponge se déroule à l'ombre de monuments de pierre, la description des paysages étrangers révèle, par le recours fréquent aux métaphores minérales, la sensibilité du poète envers cette matière. *Pochades en prose*, journal que tient Ponge au cours d'un séjour en Algérie¹⁰, est l'occasion d'exercices d'écriture, de variations sur le thème de la pierre¹¹. S'y distinguent déjà les registres suivants : la pierre brute, la roche ; la pierre fine ou gemme ; celle qui sert de matériau au bâtisseur et celle qui se donne à contempler.

Le ciel d'Algérie, par ses teintes, sa lumière, est semblable à *une grosse perle de nacre* ; là, il est couleur d'*ardoise (ou d'argent niellé)* (Méth. 58). Véritable chantier, *il se dalle, se marquettte, se*

9. Par exemple, *le climat (de l'abricot) [...] rappellerait plutôt celui de la tuile ronde, méditerranéenne ou chinoise* (P 177).

10. En décembre 47 et janvier 48. Voir *Méthodes*, pages 47 à 96.

11. Entre autres ; on y trouve également les images du *coquillage*, de la *moule*, du *gâteau*...

pave, [...] se marbre, [...] se cimente, se géographise, se cartographise (Méth. 75). La matière minérale, élément privilégié de l'imaginaire pongien, se voit convoquée pour rendre compte de l'élément céleste.

La Chiffa, cet oued que le poète observe *au sortir de ses gorges* (Méth. 58), *d'un bleu-gris foncé* (Méth. 58), a une texture *un peu charnue et assez sableuse, roulant sur l'ardoise, la pierre très mince et fort lisse...* (Méth. 58). Elle fait penser à *un lait d'argile, à une tisane de sable*¹². Ou encore, assimilée à la matière minérale, elle est *comme une coupe de silex gris veiné de gris plus clair ou de jaune* (Méth. 76). Le paysage se peuple de vestiges: le poète y voit *des ruines buissonneuses, et par terre, dans le lit des oueds, [des] fragments de mosaïque, comme un pavage fêlé* (Méth. 75). L'eau n'est perçue qu'intimement mêlée à la terre, à la pierre, ou encore décrite à travers les métaphores minérales, seules susceptibles de rendre les nuances de la matière la plus fluide.

Dans ce paysage minéralisé, Ponge accorde néanmoins une place aux hommes, parfaitement intégrés ici à la nature: leurs traces font penser à *de minces filons de quartz [...] dans des ardoises...* (Méth. 90), ou encore à *un dessin très délié, blanc crémeux sur les galets d'ardoise gris-bleu, à des galets [...] signés* (Méth. 90); *chaque maison [y est] comme un petit cristal cubique* (Méth. 91) et le Marabout de Sidi-Madani, monument funéraire de modestes dimensions, à la coupole ronde et d'un blanc éclatant, y apparaît comme *un bouton blanc, une perle, un caillou de Petit Poucet*.

Le paysage se pétrifie, le poète le minéralise et le miniaturise¹³. Ces lieux comme des galets, des fragments d'ardoise ou des éclats de cristal tenus en mains, portent une réflexion sur la place de l'homme dans le monde et la manière particulière dont il habite cette région. Élément précieux du paysage, assimilé à la matière cristalline, il n'en modifie pas la composition, il s'y inscrit discrètement. Ces *filons* associés aux *signes*, aux *traces* (Méth. 90), l'on est tenté d'y voir une allusion à l'écriture pongienne, entreprise par laquelle l'homme, loin de se séparer du monde, s'y insère, l'éclaire à la manière d'un cristal, donne parole aux éléments du *monde muet* (Méth. 276).

12. Formules accompagnées de ce commentaire: (*Je l'ai cherchée longtemps, cette Chiffa. Il me semble que je la tiens à peu près maintenant*) (Méth. 60); parenthèse qui met en lumière le travail d'écriture.

13. Se produit ici le mouvement inverse de ce qu'on trouve chez Roger Caillols. Ponge voit dans les paysages habités, ce qu'offre au regard la coupe d'une pierre; Caillols décrit les dessins qui se forment dans les pierres-aux-masures et dans les septarias et qui font penser à des paysages. (Voir *L'Écriture des pierres*, Paris, 1970, Flammarion, coll. Champs, p. 21 et 25.)

LA PIERRE, OBJET POÉTIQUE PRIVILÉGIÉ

De ce *monde muet*, la pierre à travers ses formes les plus banales, les plus communes — cailloux, graviers, galets, rochers... — est la matière la plus représentative, celle avec laquelle le poète *se solidarise* (Pr. 173) : elle est un *élément simple et commun et grandiose* (Méth. 159) : énoncé où se trouvent réunis des attributs antonymes qui traduisent un art poétique où pierres et cailloux sont avec le *cageot*, le *brin d'herbe* et l'*orange*, les *espèces favorites* (P 72) du poète. L'adjectif *grandiose* adresse un reproche aux hommes qui négligent, ignorent même ces objets, qui ne parlent que d'eux-mêmes sans se douter *qu'ils sont aussi muets que les [...] cailloux [...]*, *qu'ils ne disent que des riens, [...] n'expriment rien de leur nature muette* (Méth. 231). Il témoigne qu'aux yeux de Ponge, l'objet le plus commun offre l'occasion de *déclarations inédites* (Pr. 173), espère sa révélation, le porte-parole qui entend en *parler aux hommes* (NAP 44), *qui les armera de quelques nouveaux proverbes* (Pr. 178). Pour Ponge, la pierre, loin d'être une chose inerte, est dotée d'un mécanisme complexe, semblable à un *horloge(rie)* (M 75) :

Ce qu'on nous a appris de la dégradation atomique doit nous aider à nous former une idée suffisante de la formidable force de retenue que constituent (ou signifient) les formes, les moindres contours. De ce que représente comme effort centripète, comme engrenage et verrou [...] le moindre fragment du moindre caillou, le moindre grain de poussière... (M 75)¹⁴

Se pencher sur le moindre objet, le plus banal, ne constitue guère une limitation : en celui-ci loge la complexité de l'univers et l'exercice du langage à son sujet permet d'*exprimer tout de l'homme* (Méth. 232). Cette vision rappelle celle de l'alchimiste qui sait que c'est *en partant du bas qu'on a quelque chance de s'élever*, (que) *c'est avec du plomb que l'on fait de l'or non avec l'argent ou le platine* (Méth. 306).

En outre, la pierre, matière humble, les *sujets faciles* (Pr. 224), voilà le domaine où doit s'exercer l'activité poétique : *Entreprenez de traiter de la façon la plus banale le plus commun des sujets, c'est alors que paraîtra votre génie* (AC 233). La poésie devient dès lors exercice :

Ainsi montrerais-je, peut-être comment l'esprit s'exerce à propos d'un sujet fort commun et fort simple [le poète parle ici du *Verre d'eau* et du *Galet*]. Un peu comme certains musiciens (il en est parmi les plus grands) ont écrit des exercices : Clavecin bien Tempéré, Gradus ad Parnassum. (Méth. 136)

14. Jean Giono dans un texte intitulé *la Pierre dans le Déserteur et autres récits*, Paris, Gallimard, 1973, p. 104, exprime un point de vue semblable.

Si l'on voit se dessiner l'art poétique de Ponge, se manifeste dans le choix de l'objet banal, une préoccupation d'ordre métaphysique. De même que *statues* et *urnes* de *la Mounine* (RE 192) sont *signes, traces, preuves, [...] marques de l'homme — et supplications au ciel* (RE 177) si lumineux qu'il en devient obscur et semble infliger ainsi à celui qu'il aveugle une *punition*; de même que la *table de bois ou de pierre* porte les traces de l'homme qui veut ainsi *défier l'oubli, défier le temps* (T 47), Ponge d'une toute autre manière trouve dans les objets un *étai*, une *bouée*, une *balustrade* (S 530). Points d'appui qui sauvent du vertige, qui permettent de continuer. Décrire le monde creuse autour de soi un *précipice*; s'en tenir aux objets, c'est réduire les dimensions de celui-ci et *vivre quelques jours de plus* (Méth. 253).

Ces aspects de l'art poétique de Ponge¹⁵ trouvent leur illustration dans *le Galet* (PPC 92 à 101), texte qui s'amorce sur un fragment *métatechnique* (Entr. 120) — où la création s'accompagne de réflexion — sur les difficultés de décrire un tel objet. Si le galet a une forme, il a surtout une histoire qui préside à celle-ci. Il est inscrit dans une temporalité: en parler, c'est recréer le mythe cosmogonique, écrire une fable poétique fidèle aux données de la science où se mêlent accents religieux et termes d'histoire naturelle¹⁶ et dont les personnages — *aïeul énorme, héros* — participent à une naissance qui est en même temps agonie. Cette histoire est celle de prises de formes successives à partir du *gris chaos* (Pr. 93) jusqu'au sable en passant par la dalle, le bloc, le rocher, le galet — forme parfaite qu'il s'agira de reproduire dans l'univers des mots — et le caillou. Prises de formes qui sont désagrégation, disparition et qui mettent en question la perception pleine de naïveté que l'on a traditionnellement de la pierre, symbole de pérennité. Réalité inquiétante qui s'offre continuellement au regard et où Ponge voit confirmée sa *vision mécaniste*¹⁷ de l'univers. Le poète renouvelle la perception que l'on a du galet en cherchant également la leçon qu'offre cet objet dans l'univers de la parole, en le comparant au signe, et invitant à voir dans le milieu liquide qui amoureusement érode la pierre, lui confère éclat et en parfait les contours, le milieu textuel où le signe actualisé se remodèle et signifie, mais s'use aussi. Analogie qui, menée à terme, débouche sur une vision qui peut sembler pessimiste: celle de la *disparition des signes* (PPC 101). Mais ne faut-il pas voir dans le moindre grain de sable, *de jour en jour plus petit, mais toujours sûr de sa forme, aveugle, solide et sec dans sa profondeur* et dont le

15. Aspects développés dans l'*Introduction au galet* (Pr. 173) et dans *Tentative ovale* (Méth. 253).

16. Ainsi les mots *baptême* et *scissiparité* se côtoient.

17. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 285.

caractère est [...] de ne pas se laisser confondre mais plutôt réduire par les eaux (PPC 101), la représentation d'une forme poétique — proverbiale, oraculaire — susceptible de recevoir les atteintes du temps, d'en porter les marques sans cesser de signifier et sans nécessiter ni réfection, ni restauration ?

De la même manière, les monuments ou les œuvres, édifices humains, sont d'autant plus appréciables qu'ils se confondent avec leur milieu sans le dénaturer, se distinguent à peine *des amas naturels de pierres* qui les environnent¹⁸, manifestent discrètement *l'obscur prétention humaine à la gloire et à la «pérennence»*¹⁹. L'œuvre de Ponge qui fait place aux objets, aux choses, ne témoigne-t-elle pas de cette volonté de seconder en quelque sorte l'œuvre de la nature ?

La pierre omniprésente, qui ravive la tradition, matière humble que le poète entreprend de *désafflubl[e]* (Méth. 96), soutient l'expression de l'art poétique. Sous la plume de Ponge, elle devient métaphore élue pour parler de l'artiste, des mots, de l'œuvre et du travail poétique.

LA PIERRE, MÉTAPHORE DE L'ARTISTE

Si Ponge déplore le *peu d'épaisseur des choses dans l'esprit des hommes* (Pr. 177) qui fait de la pierre la représentation de la dureté, de l'impassibilité (Méth. 262 et 276), il rejoint, en faisant de celle-ci la métaphore de l'artiste, une pratique qui remonte à la nuit des temps et par laquelle on considère les pierres tombales, les monuments ou les statues, objets où loge et survit l'esprit des défunts. Dans *Prose de Profundis à la gloire de Claudel* (L 25), sorte de monument mégalithique où l'éloge se mêle à l'humour proche de la raillerie et qui peut sembler offrir une image quelque peu irrespectueuse de l'auteur de *Partage de midi*, Ponge y a recours à diverses images pour qualifier celui-ci : *tortue*, *orgue*, *tank*, mais la métaphore minérale s'impose. L'aspect physique de Claudel — *largeur lourde* — n'est pas sans rapport avec la forme poétique du verset claudélien qui exige en même temps qu'une respiration profonde qu'on le *clame*. Ainsi, plutôt qu'à la *cathédrale* ou à la *sculpterie judéo-chrétienne*, c'est l'image du *dolmen* qui, aux yeux de Ponge, correspond le mieux à Claudel. Non pas mégalithe vertical, mais pierre plate, horizontale, retenue à terre, bien que *bran-*

18. C'est ainsi que le poète apprécie le tombeau du roi carthaginois Juba II, connu sous le nom de *Tombeau de la Chrétienne* qu'il visite au cours de son voyage en Algérie (voir *Pochades en prose* (Méth. 88, 89). Ses réflexions font penser à celles de Marguerite Yourcenar dans l'essai intitulé *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 60 à 63.

19. Néologisme pongien qui réunit «pérennité» et «permanence», conjonction qui accentue l'idée de durée.

lante et qui situe le poète dans un contexte païen plutôt que par rapport à sa foi chrétienne — allusion à sa conversion —, enracinant le voyageur diplomate dans son pays natal, entre l'Ardenne et la Champagne, *espace pareil* à celui de la Bretagne et de l'Île de Pâques, lieux de tels monuments. Claudel est aussi *pierre de Cybèle*, pierre noire, météorite devenu objet de culte, associée à la déesse de la fertilité, autre allusion à la forme poétique claudélienne, ample et féconde, et à son inspiration religieuse.

Que l'esprit loge dans la pierre fait de celle-ci la métaphore de la tête. Association qui se justifie par la forme, c'est le cas du *rocher crânién* (P 77) ou de la *pierre ronde du chef* (Méth. 188). Association qui connote davantage dans le cas de Paul Nougé dont la tête a *les propriétés et vertus du quartz lydien* (L 47), est semblable à *une sorte de pierre basaltique, noire, très dure*. Se dégagent de cette comparaison, outre la dureté et l'éclat, la fécondité, la promesse de régénération, symbolisées par la couleur noire, et l'ordre, trait connoté par le basalte²⁰. Ponge devenu ici minéralogiste, fait l'éloge du poète belge, il en évalue la *touche*, l'authenticité.

Si Claudel appelle les images de pierres qui ont une fonction sacrée, qui sont objets de culte, et Nougé, celles de la matière minérale riche, dure et résistante, Ponge, lui-même *poète mineur* (P 91), convoque, pour parler de Giacommetti, la matière brute, imposante, celle du *rocher*; physiquement, le sculpteur est *étonnamment gris et caverneux, crevassé, ridé et hirsute* (AC 176), mais c'est là une image que la texture en quelque sorte rugueuse, déchiquetée de ses œuvres suggère aussi. Matière brute au symbolisme sacré — la Bible en témoigne —, le rocher connote la *solidité*, la *fidélité*, et la *force créatrice*²¹. Cette métaphore évoque de plus la disproportion entre *l'artiste géant, les frères et menaçantes silhouettes autour de lui* (AC 95) et les sculptures qui les représentent. La force imposante de Giacommetti, en qui Ponge voit aussi un *maçon* et un *plâtrier* (AC 172)²² quelque peu sauvage, n'a pourtant rien de l'impassibilité et de l'insensibilité qu'on attribue à la matière minérale. Se lit dans ses sculptures le geste plein de fougue du créateur *terrifié par la fragilité de l'homme*, sorte de *Polyphème*, amoureux de la nymphe Galatée (AC 172).

20. «Roche volcanique de texture serrée dont la disposition en prismes est courante et souvent spectaculaire.» Définition donnée par Hamilton, W.R., Wooley, A.R., Bishop, A.C., *les Minéraux, roches et fossiles du monde entier en couleurs*, Paris, 1974, Elsevier Séquoia, p. 170.

21. Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, à l'article ROCHER.

22. Ouvrier d'une nature particulière pour qui le geste compte plus que le résultat, et en cela semblable à Ponge (AC 172).

Quant à Malherbe, *parangon de dignité* (M 176) auquel *les vertus viriles, la résolution, l'intransigeance et le maintien* confèrent un *caractère rocher* (M 193), les images qui le caractérisent le mieux aux yeux de Ponge, lui-même *poète terrassier* (P 91)²³, sont celles du bâtisseur. C'est le *Maître ordonnateur* (M 63), le *Paveur* (M 18), le *Maçon* (M 63) avec les connotations nobles de ce mot, c'est *le bon ouvrier élevant son Louvre de strophes au bord de la Seine ! le grand décorateur de la France !* (M 303) :

... il a pavé notre cour, établi les fondements et bâti la demeure où chaque mot a sa dimension juste. Il a tout ordonné, a coupé ce qu'il fallait des mots, les a assurés, équarris, ajustés, et polis juste comme il faut. Il a indiqué leur alignement... (M 17)

Et Ponge, à l'écard du Maître et du Père (M 59) qui a érigé le *Louvre de lecture* (M 94) est un *déménageur(s)*, chargé de loger Malherbe auprès des *plus illustres* : *Cervantès et Gongora, Shakespeare et François Bacon* (M 50), de l'installer au *Parnasse ou au Panthéon universels* (M 214). De lui conserver dignement sa place dans la *fameuse chambre mal meublée* (M 50), lieu de rencontres et de discussions plutôt que de le laisser à *l'Hôtel des Préclassiques* puisque Malherbe ne se rattache à aucune école et qu'il est de tous les temps.

*La métaphore apporte au monde du texte une armature et le constitue en un système cohérent*²⁴. Les images minérales illustrent bien celle-ci. Si Ponge y puise pour parler de l'artiste, il le fait également pour représenter les mots.

LA PIERRE, MÉTAPHORE DES MOTS

Aux monuments et aux pierres qui forment les *déterminations enfantines* (Entr. 40) s'ajoute le dictionnaire, *malle avec des trésors, des colliers, des bijoux...* (Méth. 278). Joyaux, pierres précieuses (Méth. 124) ou *perles d'Amphitrite* (P 78), la métaphore minérale s'applique ici aux mots, matériaux du poète qui, loin de les traiter comme de simples outils, y voit *un monde concret, aussi existant que le monde extérieur* (Méth. 278) et qui trouve dans les gemmes²⁵, une image appropriée : les mots sont pour Ponge objets à facettes représentatives de leurs significations multiples. Picasso l'avait fort bien saisi :

23. C'est ainsi que Ponge qualifie Jean Paulhan aussi (L 52).

24. Marcel Spada, *op. cit.*, p. 49.

25. Gaston Bachelard, dans *la Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, 1947, José Corti, p. 323, parle de la *poésie de diamantaire* et cite Mondor, biographe de Mallarmé, qui voit dans les vers de l'auteur d'Igitur, *une mosaïque de joyaux* et note que le poète *se proposait d'écrire en 1866, un Traité des pierres précieuses*. Une même perception des mots et de leur usage apparente Mallarmé et Ponge.

Vous vos mots, c'est comme de petits pions vous savez, des petites statuettes, ils tournent et ils ont plusieurs faces chaque mot, ils s'éclairent les uns les autres. (Méth. 292)

Ce sont aussi de *merveilleux sédiments* (Méth. 124), métaphore qui rappelle par l'adjectif celle des *pierres précieuses*, mais qui suggère l'intérêt de Ponge pour l'histoire des mots, leur étymologie, les acceptions différentes acquises au fil du temps et de leur usage, et que leur emploi doit prévoir, montrer comme le ferait une coupe dans la roche sédimentaire.

Ailleurs, c'est à l'image de l'érosion plutôt qu'à celle de la sédimentation que recourt le poète pour décrire les mots enrichis par leur usage, par *un long usage sur toutes leurs faces déjà frottés et polis* (S 526), image qui rappelle celle du galet que l'eau forme et fait luire (PPC 100). Les mots appellent aussi leur fragmentation pour mieux laisser paraître leur formation, leur histoire, fragmentation similaire à celle que fait subir le *charbonnier à l'anthracite* (P 64) pourtant heureux de ce traitement. Enfin, les paroles trouvent métaphore dans un objet d'usage courant, modeste, *la cruche* (P 94) qu'il convient pourtant de manipuler avec prudence.

Tour à tour pierres précieuses, charbon ou simple récipient de terre, les mots ressemblent aussi à *des tas de cailloux par endroits ramassés pour empierrer les routes*. Et le travail du poète consiste à les chercher dans *le gosier des autres, dans les livres, les dictionnaires. À la pelle en raclant le gosier* (NAP 16). Ouvrage de terrassier qui fait du travail poétique l'équivalent d'une route à paver, d'une voie à ouvrir et image qui introduit aux métaphores architecturales, au registre des monuments où Ponge puise à nouveau.

Ainsi chez Malherbe, les mots sont *ajustés, posés les uns à côté ou sur les autres comme une construction, un monument romain* (M 18) ; ils forment des phrases d'où toute fioriture est bannie, qui font penser aux *monuments utilitaires, comme le Pont du Gard* (M 138). Et pour édifier un ouvrage qui soit digne de lui,

Où trouver, dans quelle carrière
D'assez forte et durable pierre
Pour en bâtir le monument
Que nous devrions à Malherbe ? (M 16)

Souci que le poète manifeste plus d'une fois et qui le force à chercher *moellons, grandes pierres de taille (pierre de Caen) [...]. Pierre taillée en cubes ou parallélépipèdes [...] pour leur ajustement sobre et pratique* (M 16).

Les mots matériaux deviennent *architectures* (Pr. 127) ; la lettre M de *Ministre* (L 16) tient sur *deux piliers* et *RHÉTORIQUE* est un *mot à colonnes* (Méth. 190), un *palais* qu'il faut détruire de l'intérieur, en participant à la *fête* qui s'y déroule, petite mise en scène où se lit le côté subversif de la poésie de Ponge.

Le dictionnaire, tantôt *malle aux trésors* est aussi un édifice imposant que les mots sur les pages soutiennent comme des colonnes (Méth. 278). Le bon dictionnaire, le Littré, compagnon du poète, est *comme l'élite des marbres dans les montagnes de Carrare, il aide mieux l'esprit pour faire la beauté* (L 114). Il nous faudrait recouvrir le regard neuf du *sauvage* pour voir *ces surprenantes sécrétions, ces matières extraordinaires [...]* que sont les mots — oblitérés par leur fonction de désignation —, comme une *propriété du papier, ou du marbre...* (PE 16). Pour que leur matérialité soit mise en relief, il faut à ceux-ci support de pierre, stèle ou socle, *ouvrage de maçonnerie, mur* (P 87, AC 147), qui s'édifie de haut en bas contrairement aux vrais murs et qui est plutôt ouverture à autrui, aux choses, que cloison (T 35).

Et la langue française est un édifice d'un genre particulier : *c'est un bâtiment qui fréquente bien les roches* (M 32), et qui, bien grée, avec des *pantagnières* (M 48) qui ont nom Malherbe par exemple, permet d'éviter écueils et obstacles. La création poétique est navigation attentive et la matière minérale, représentative ici de pratiques poétiques, d'un usage des mots que Ponge condamne.

LA PIERRE, MÉTAPHORE DE L'ŒUVRE

Représentation des mots, la matière minérale sert également à l'édification de l'œuvre. Les statues filiformes, longilignes, dépouillées de Giacommetti où Sartre voyait *grumeaux d'espace* deviennent, aux yeux de Ponge, *concrétions, stalactites et stalagmites* (AC 174, 175) comme si, dans leur forme pourtant fixe, se lisait encore l'étirement. L'œuvre de Rameau, *caillou* menaçant par son caractère novateur où musique et rigueur mathématique²⁶ se fondent, est *adamantine* (Méth. 216), *taillée en diamant* (Méth. 217), c'est *le plus pur diamant de notre couronne intellectuelle* (Méth. 215) : images qui connotent les qualités de la composition et l'éclat; cette œuvre illumine, à l'égal des *joyaux des civilisations abolies, le front nocturne de l'avenir* (Méth. 216). Monument inaltérable du passé, elle est pour Ponge un guide essentiel dans la pratique artistique.

Géologue, joaillier, le poète se fait encore une fois bâtisseur : l'œuvre de L.-P. Fargue (L 123) est une *basilique des Papes*, mais une basilique d'une sorte particulière, *logeant un pagure costaud*. Architecte qui ne dédaigne pas le modèle naturel, Ponge associe dans ces mots deux édifices : l'un, sanctuaire monumental, temple royal (*Littré*) — l'étymologie de *basilique* le signale —; l'autre, le coquillage, forme aux dimensions

26. «Pour lui, la musique est à la fois une science physicomathématique [...] et un art dont la finalité est d'exprimer et de susciter des passions.» *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1968, vol. 13, p. 986.

exactes de celui qui y loge et qui l'a secrété²⁷, métaphore de l'œuvre de paroles, demeure idéale, édifice plus précieux que les monuments les plus prestigieux, que le *temple d'Angkor, Saint-Maclou ou les Pyramides* (PPC 74). Le recours à la métaphore minérale et à l'architecture se confirme dans *Pour un Malherbe*. Si Ponge, sensible aux mots, voit dans le nom du prédécesseur, la *mâle herbe*, assez vigoureuse, *dure et drue* pour *disjoindre les pierres, pousse[r] entre les pavés* (M 13) et secouer les formes anciennes, l'œuvre de celui-ci est *le marbre français* (M 298), matière résistante, noble, susceptible de recevoir le plus beau poli; c'est aussi un monument de *belle pierre grise* (M 17), un *château* (M 18), un *donjon* (M 214), semblable à des *fortifications* (M 297), aux *murailles [...] de Chaldée ou d'Égypte* (M 178); un *Louvre de lecture* (M 240), un *temple* (M 49). Malherbe est *l'auteur du seul monument parfaitement indestructible* (M 63). Si la littérature française est un *édifice*, ce poète en est le pilier central: *Otez Malherbe [...] tout s'écroule* (M 83). La plume de Ponge bâtit, pour rendre compte de cette œuvre, un ensemble architectural qui se distingue par la solidité des matériaux, leur agencement, leur ordonnance... c'est une *demeure en ordre, [des] jardins en ordre, [une] cour pavée, [...] une salle [...] en ordre [...] royalement dallée* (M 17, 18). Métaphores appropriées au projet malherbien de *supériorité* (M 184): chez ce *Père* (M 59); il y a bien *nécessité d'être au Louvre [...] de placer sa lyre au fronton* de ce palais (M 184). Aspiration personnelle, mais volonté conforme *au goût de la société monarchique de son temps, au Louvre où la supériorité intellectuelle trouvait dignement asile* (M 85).

Enfin le classicisme de Malherbe — décrit comme *la corde la plus tendue du baroque où raison et réson* (M 240), rigueur et émotion, passion et ordre, sont fondus — trouve sa métaphore dans des édifices particuliers qui font penser par leur architecture à des *instruments à cordes* (M 189): *le Parthénon* ou la *Maison carrée [...] monument[s] comportant un péristyle à colonnes* (M 189), celles-ci évoquant *les cordes de la lyre [...] et derrière, le temple ou la maison elle-même [...]*, figurant *la caisse de résonance* (M 189). Par cet aspect, l'œuvre de Malherbe trouve également sa représentation dans *les pierres plantées de l'Île de Pâques [...]* qui sont *peut-être instruments de musique* (M 149) ou dans les *sarcophages des Alyscamps* ou ceux des *Étrusques, objets particulièrement sonores* (M 188). Enfin la passion du poète, canalisée, rectifiée par la forme qu'il imprime à son œuvre, fait penser à des *tuyaux d'orgue, à des cheminées* par où passent le souffle ou le feu, images de l'inspiration (M 179).

Monument à l'architecture parfaite, Malherbe est surtout une *demeure*, image moins solennelle, plus intime, associée à sa

27. Métaphore développée dans *Notes pour un coquillage* (PPC 74).

maison natale devant laquelle Ponge, enfant, passe tous les jours et qui suggère, plus que l'admiration, les affinités entre les deux poètes, leurs goûts identiques pour la forme, pour la *règle qui corrige l'émotion* (M 310)²⁸; image qui dit bien qu'aux yeux de Ponge, Malherbe *fait partie de [sa] pierre, de [son] œuvre ...* (M 39), de son paysage mental, de son *imprégnation* (M 219). Ces rapports prennent une dimension quasi sacrée: Ponge cite et commente dans *Pour un Malherbe*, «les Larmes de saint Pierre», poème qu'il soustrait du contexte religieux pour y lire l'art poétique du *Père* et les leçons de celui-ci. Le récit biblique se répercute aussi dans le choix de la métaphore de la pierre comme si le poète tenait de ce *Maître*, sa vocation, son devoir, comme si le fameux «Tu es Pierre et sur cette Pierre...» se dégageait aussi du contexte religieux et s'appliquait à Ponge et à son œuvre, lui commandant de perpétuer le classicisme malherbien.

À la mémoire du *Père*, Ponge ne réussira, malgré les innombrables constructions et édifices qui jalonnent *Pour un Malherbe*, à livrer qu'un *petit rocher*. Terme central de la dédicace de cet ouvrage, ce mot traduit certes l'ébauche, l'*inhibition* qui *atterre* et *terrifie* (M 228), l'échec de l'entreprise, mais il exprime aussi le refus des *entassements critiques*, des *reconstructions à la Viollet-Le-Duc* (M 307), des éditions savantes et érudites. Le *Malherbe* de Ponge sera un monument qui porte la trace du temps, *érodé et magnifié par la Mémoire naturelle* (M 300). Le mot *rocher* se trouve également délivré de la connotation tragique qu'il prend par son association avec Sisyphe — ici, image du poète. Comme le propose Camus, celui-ci *dévisage sa destinée* (Pr 184) et comme Picasso, conscient de la condition humaine, il peut regarder son rocher, roulé jusqu'au sommet de la montagne, dévaler l'autre versant, *jouissant, debout au point culminant du monde, de sa victoire* (AC 330), mais surtout il admet les *résultats relatifs* (Pr. 184), expression où se lit la conception pongienne de la poésie et dont la forme inachevée de *Pour un Malherbe* est l'illustration.

Le mot *rocher*, matière brute qui incite à l'action²⁹, ouvre le champ lexical où Ponge puise pour parler de son œuvre. Le poète commente volontiers celle-ci, il accompagne la création de gloses, tisse ses textes, ses descriptions d'allusions à l'art poétique. Comme les images par lesquelles il désigne l'œuvre des artistes qu'il célèbre traduisent leur esthétique, c'est son projet d'écriture qu'il met en relief: la recherche d'une forme, la poésie perçue comme activité et la métamorphose qu'elle opère. Ainsi ce n'est pas tant dans un objet que le poète trouve

28. Phrase que Ponge emprunte à Braque.

29. Gaston Bachelard, *la Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, 1947, José Corti, p. 194.

une image adéquate de son œuvre que dans le geste concret qui le met aux prises avec la matière. La *métaphore* de la pierre se trouve à nouveau convoquée pour rendre «l'idée» plus frappante (M 305).

LA PIERRE, MÉTAPHORE DE LA FORME

Ponge refuse aussi bien les jeux surréalistes³⁰ que les contraintes de la poésie traditionnelle redécouvertes malgré Rimbaud et Lautréamont par les *néo-académistes* (M 256) dont Aragon et Valéry:

... nous n'avons pas besoin actuellement des règles de la prosodie traditionnelle [...], nous avons bien d'autres impératifs, bien d'autres règles intimes, secrètes, autrement difficiles à satisfaire. Beaucoup plus compliquées. (M 256)

Déclaration au ton de manifeste qui révèle un poète menant conjointement création et réflexion sur celle-ci (dans des écrits consacrés à cette fin³¹ comme de manière allusive dans ses descriptions), tenant à son projet d'écriture, le défendant non sans véhémence³²; conscient également de la surprise que ses textes produisent, comparant ceux-ci à un *météore*, à un *étrange et quasi «impossible» caillou* (Pr. 149). Contre le *chaos amorphe* (Méth. 208), contre le *magma analogique brut* (Méth. 42) — poésie traditionnelle, poésie lyrique — se poursuit chez Ponge la recherche de la forme, notion essentielle, sans parenté avec ce que ce mot désigne communément.

Ces *règles intimes, secrètes*, imposent un usage des mots qui tient compte de leur étymologie, de leurs racines et prévoit leur polysémie, leur *ambiguïté* (M 187). Le texte, ainsi formé, évoque la gravure de la pierre, ouvrage en profondeur grâce auquel il se fait dépositaire du passé des mots, se libère de l'anecdotique et acquiert force oraculaire. Les monuments qui habitent le paysage de l'enfance, stèles porteuses d'inscriptions, d'épithaphes, sont les premiers modèles du poète: *les seuls textes valables [étant] ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre* (M 186). La matière minérale offre un autre modèle de cette forme — repérable non pas dans le contour du texte, mais résultat plutôt de la percée qui mène au cœur des mots —, dans le cristal³³. En effet, l'éclat de cette matière est le résultat d'un long mûrissement au creux de la gange, dans la

30. Même s'il reconnaît que le Surréalisme a réouvert les veines de la colère et les ressources de l'enthousiasme poétique (M 297).

31. Voir *Méthodes, Proèmes, Pour un Malherbe*.

32. *De mon écrit, boue au sens propre, jaillis à la face de tes détracteurs* (P 61).

33. Voir surtout *Des cristaux naturels*, dans *Méthodes*, p. 207, et l'analyse qui en est proposée dans le présent travail, p. 55.

géode, réalité illustrée dans l'univers des textes par la sapate³⁴. Les mots ainsi traversés retrouvent, grâce à ce mouvement, leur lustre — leur richesse de sens³⁵ — qui les apparente au solide cristallin, aux pierres précieuses.

Le cristal s'impose à Ponge non seulement comme matière caractérisée par son éclat, il propose un modèle de formation : la cristallisation qui est production d'une structure interne parfaite. L'art des taches et éclaboussures³⁶ où la matière lancée sur une surface prend une forme qui ne dépend pas tant de la volonté de l'artiste que de sa nature à elle, de sa composition chimique, présente quelque chose de similaire : on obtient des résultats *rappelant ou suggérant des formes-types des processus de la nature* parmi lesquelles le poète mentionne ... *constellation, [...] cassure des silex, palmures et arborescences des végétaux, de la foudre, cristallisation de certains minéraux en formes géométriques, etc...* (AC 148). Ces phénomènes célestes, végétaux et minéraux dont la réunion est fréquente et significative dans l'œuvre de Ponge, deviennent des modèles³⁷ formels où la *création comporte sa matière* (AC 65), où celle-ci s'engendre elle-même. Dans l'univers des textes, de même, le matériau — les mots — s'impose au poète, *réagit, propose ses solutions propres, suscite des idées, aide à la formation du poème* (Méth. 33). Le texte se trouve déterminé autant par l'objet à décrire — dont il tente de reproduire la forme³⁸ — que par les mots convoqués pour désigner celui-ci³⁹, mots qui s'appellent, se répondent, reproduisant ainsi le phénomène de réfraction propre aux cristaux et engendrant un fonctionnement interne, une structure parfaite, celle du texte clos, *complètement en forme, rond ou cristallin* (Méth. 271) qui se boucle sur une de ces formules abruptes et à l'image de la matière minérale précieuse, connaît *[ses] limites, [ses] merveilleuses limites* (Méth. 209).

34. *L'Huître* (PPC 43), *la Figue (sèche)* (P 179) entre autres, offrent une illustration de ce mouvement qui mène de l'enveloppe grossière au coeur des choses où on découvre l'élément précieux : *perle* ou *autel rutilant*.

35. Voir *Entretiens de F.P. avec Ph. Sollers*, p. 192, où le poète associe parole et lumière.

36. Mode d'expression que Ponge analyse dans la première partie, datée des 13 et 14 décembre 1947 de *Pochades en prose* (Méth. 48 à 52), première partie d'un journal de voyage en Algérie, reprise à juste titre dans *L'Atelier contemporain* (p. 147), puisqu'elle concerne la forme. Les réflexions qu'on y lit sont inspirées de l'observation du faux marbre de la salle de bain du palais mauresque où loge le poète.

37. Par exemple, dans *Faune et Flore* (PPC 83), *Opinion changée quant aux fleurs*, *l'Anthracite* (P 64), *Des cristaux naturels* (Méth. 207), *la Chèvre* (P 183), *Texte sur l'électricité* (L 72), *l'Asparagus* (L 144), les cristaux sont invariablement des modèles de perfection.

38. Il faudrait que *la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son objet* (Méth. 37).

39. L'analyse que fait Ponge de *L'Huître* dans *les Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* (p. 107 et s.) l'illustre.

Ainsi comme dans le cristal, la structure du texte en accentue l'éclat — la signification —, les décuple : la forme est génératrice de sens. Les valeurs de la matière minérale parfaite se reconnaissent également dans *le Verre d'eau* (Méth. 115), texte qui se montre en cours de fabrication et où se lit une remise en question de la *poésie plastique* (Méth. 167). Portant sur un objet familier, une sorte d'équivalent vulgaire du cristal — matière à la *perfection synthétique* (OCQAF 26) qui présente *les qualités coordonnées du fluide et du solide* (Méth. 167, 208) —, le verre d'eau illustre les rapports entre contenant et contenu, établissant entre eux une distinction qui s'abolit aussitôt : le verre qui donne forme à l'eau, bien que reflétant aussi le monde extérieur, est parfaitement transparent à l'élément liquide, ne lui ôte en l'informant aucune de ses qualités, les mettant en lumière, invitant même à chercher la formule qui soulignerait sa supériorité sur le solide cristallin :

Si les diamants sont dits de belle eau
De quelle eau donc dire l'eau de mon verre ? (Méth. 139)

À la fois *symbole du rien* (Méth. 140) et de ce qui redonne vie, il ramène la poésie de l'univers quelque peu inaccessible des gemmes à la vie domestique, faisant de la recherche de ce *palais diaphane*⁴⁰ (Méth. 120) — forme appropriée à l'objet qu'on entend décrire — une activité courante et salutaire.

Le *Texte sur l'électricité* (L 72) fait également appel au cristal et à sa double valeur — éclat et forme, lumière et architecture. Il s'adresse à la fois aux architectes qui doivent *prévoir* (L 79) dans les maisons qu'ils construisent l'utilisation de cette source d'énergie, *cette princesse hindoue, [...] parée de rivière de diamants* (L 96) pour mettre en lumière la structure de l'édifice, et au poète, à la fois architecte et électricien, technicien de la parole dont l'œuvre doit faire penser à une demeure où les mots comme autant de foyers lumineux, doivent briller de tous leurs feux, éclairant et informant celle-ci.

La forme cristalline parfaite est un idéal difficile à atteindre : le poète comme la matière végétale, elle aussi aspirant à la perfection minérale (P 64), se résigne à donner à ses textes une *forme ouverte, incongrue, baroque* (OCQAF 22), celle des *brouillons acharnés*, de la *rage de l'expression* qui montre

notes, appendices, extensions de son réseau, invasion, innervation, articulation et vascularisation de l'espace, [...] développant (et tissant) à sa mesure. (OCQAF 25)

40. Expression trouvée dans *le Littré* qui cite Lemierre : « L'allégorie habite un palais diaphane. » Expression qui porte la définition de l'allégorie, forme où se pose le rapport extérieur, intérieur.

Au monument se substitue le *moviment* (EB 26)⁴¹ qui trouve sa métaphore dans le Centre Beaubourg, construction qui montre *ostensiblement* [...] son *édification*, son «*propre échafaudage*» (EB 13). Forme provocatrice même si on peut y lire la modestie du poète, *autre boue* qui se tient à la frontière du non plastique (P 63).

LA PIERRE, MÉTAPHORE DE LA POÉSIE PERÇUE COMME ACTIVITÉ

La poésie perçue comme *pratique* (M 198) ou *actes* (M 204), Ponge l'illustre à travers la publication des *brouillons acharnés* (Méth. 205). Il le fait également en montrant qu'elle se réalise dans une relation — sorte de corps à corps — avec les mots à la fois matériaux et partenaires du poète.

Besogne nécessaire à la survie, comparable à la rude tâche du mineur ou à celle de la taupe, douée de cet instinct génial qui la fait creuser, s'aménager *galerie(s)* et *tunnel(s)* (Méth. 229) souterrains, le travail poétique est percée nécessaire du dictionnaire, de la masse obscure, compacte des mots (Pr 176), cheminement ardu qui s'accompagne de rage, de *colère*, de *frémissement* (Méth. 229) encore perceptibles dans la lecture que le poète fait de ses textes⁴². Il est rejet des *déblais* (Méth. 229) — fragments de textes, ébauches — pour aménager *la chambre ouverte dans le roc* (Méth. 229), espace sans rapport aucun avec la grotte où l'on se réfugie — conquis à force de travail. Cette opération dans *l'épaisseur* des mots, des choses, dans *les trappes intérieures*, opération radicale — au sens étymologique du mot — *révolution* ou [...] *subversion* (Pr. 176) au sens concret, à laquelle participent *charrue* et [...] *pelle*, à quoi aboutit-elle? Le poète fouille, déplace la matière et s'en trouve emprisonné : son texte est semblable à un *rocher*, devenu *dangereux*, *énorme*, *beaucoup plus volumineux*, *lourd*, *solide* que [lui] (OCQAF 8) ; il *recule*, *épouvanté* devant la perspective de *le déplacer pour déboucher [sa] porte* (Pr. 148). Aboutissement inattendu, sorte d'impasse qui montre bien que l'attention du poète est toute centrée sur l'action bien plus que sur le résultat, *statue qu'on dégage du marbre* (Méth. 229).

Ailleurs, le poète se fait sculpteur. Deux titres de textes le montrent aux prises avec la matière, en mains plutôt bouchard que ciseau :

41. Voir J.-M. Gleize et B. Veck, *Francis Ponge, actes ou textes*, P.U. de Lille, p. 67. Pour ces auteurs, ce néologisme suggéré à Ponge par ce monument particulier qu'est le centre Beaubourg [...] désign[e] avec un particulier bonheur la stratégie F.A., c'est-à-dire la formulation en acte (voir note n° 1, page 59 de ce même ouvrage).

42. Ce sentiment d'urgence se trouve exprimé aussi dans *la Table*, p. 19.

Fautrier d'un seul bloc fougueusement équerri (AC 142)

et

Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi (M 43).

Le geste frappe avec rudesse, peut-être inspiré par l'adhésion inconditionnelle à ces artistes qu'il faut célébrer et par le sentiment que la sculpture — le texte — ne sera jamais qu'un imparfaite. Ainsi se présentent les rapports entre le poète *charbonnier* et l'*anthracite* qui se laisse concasser, *brille* [...] *de plus belle* pour marquer son approbation au geste amoureux, fougueux de celui-ci (P 64), image du travail sur les mots. Dans *Matière et Mémoire* (AC 43), belles pages sur l'art de la lithographie⁴³, Ponge livre l'histoire d'amour que sont pour l'artiste lithographe, les rapports avec la pierre, représentation de la page, des mots, éléments qui participent à la création. Le poète y souligne la perception qu'ont respectivement de l'atelier du lithographe, le profane et l'artiste. Pour le premier, pierres lithographes et pierres tombales ne présentent guère de différences; pour le second, ces pierres attendent de vivre par leur collaboration au travail artistique. Divergence significative qui en recouvre une autre: entre un art de la représentation où la pierre, simple instrument, est sculptée, lacérée, gravée au bénéfice du projet de l'artiste et une pratique qui entend animer, raviver matériaux ou mots par une imprégnation en profondeur, par des traces auxquelles ceux-ci consentent, réagissent et vont jusqu'à modifier. Rapports teintés d'érotisme où se cherche le *bonheur d'expression* que doit partager l'*instrument* personnifié devenu l'*épouse*, condition de la création, l'*enfant* (AC 48). La technique patiente, amoureuse que nécessite la pierre lithographique, outre qu'elle permet à Ponge de dire son admiration pour Braque, sa passion pour l'art, offre au poète la leçon des rapports avec les mots, avec les textes. Et de ce corps à corps où il importe non pas de *vaincre la matière*, mais de *la séduire* (AC 314), de ces emplois successifs, la pierre lithographique conserve au fond d'elle-même des traces — d'*amants anciens* (AC 52) — qui affleurent en dépit des efforts pour faire du neuf: source de mécontentement pour le lithographe, mais d'émotion pour le poète chez qui emprunts, réminiscences ravivent l'inspiration⁴⁴.

Dans d'autres textes où se croisent la description et les réflexions, la matière minérale devient non pas représentation directe de l'activité poétique, mais métaphore de l'image élue à cette fin. Ponge crée ici un jeu d'images qui résulte de

43. Ponge parle de cet art dans *Braque lithographe* (AC 237) également.

44. Il suffit de penser aux traces du *Litré* dans l'œuvre de Ponge.

l'emboîtement de métaphores⁴⁵ : *figue sèche*⁴⁶ ou *bois de pin*⁴⁷, comme si cette matière constituait un point d'aboutissement de l'imaginaire pongien. Ainsi la *figue sèche* qui à l'instar des mots, invite le poète à la modeler, à la mastiquer, mais qui oppose résistance, soumet dents et muscles à rude épreuve, se trouve rapprochée, par sa forme et sa texture, de la *pierre sèche recouverte de salpêtre* (CUFP 9), de la *pierre poudreuse*, le sucre lui conférant *plus de minéralité* (CUFP 95) ; le fruit sec fait aussi penser au *gravier*, au *grès*, et son cœur à la *grenaille* (CUFP 11). La figue associée à la matière minérale entraîne la métaphore architecturale, devient un lieu : un *grenier à tracasserie* (CUFP 36), une *chapelle romane* (CUFP 58), une *église de campagne* (CUFP 44), *rustique*, une de *ces petites constructions romanes* (CUFP 42). Le fruit et la poésie dont il est la métaphore offrent à celui qui en franchit le seuil un lieu de culte : un *autel rutilant* (CUFP 207), *scintillant* (CUFP 22), où la richesse matérielle est signe de richesse spirituelle. Ponge nous offre ici un sapate où l'imagerie chrétienne se trouve détournée au profit de la poésie devenue sanctuaire, *consolation matérialiste* (CUFP 58), nuance affirmée dans une autre métaphore — sapate profane celle-là — juxtaposée à la précédente et qui fait de la figue — de la poésie — une bourse (entendue au sens anatomique aussi) pleine de *pépites d'or*, de *graines d'or* (CUFP 11).

La poésie est dans ce franchissement, ce passage du *portail* (CUFP 10) à l'autel, de la surface rugueuse, grossière du mot et des choses à leur secret — sorte de Saint des Saints —, elle est geste qui délie la bourse, en exprime *mitraille* ou *billon* (CUFS 54) plutôt que résultat, reste ou résidu — *texte* (CUFS 126) ou *bouton de sevrage, irréductible* (CUFP 71), *caillou* ou *gravier ligneux* (CUFP 13) — laissé, une fois le fruit assimilé, sur le bord de l'assiette.

Un cheminement métaphorique similaire se produit dans *le Carnet du bois de pins*. Univers végétal, *société* (RE 148) d'arbres contraints à la stricte verticalité et par là, *fabrique de bois mort*, les pins ont *la faculté d'abolir leurs expressions premières, permission d'oublier* (RE 151), image de la poésie des réécritures, pratique à laquelle renvoie aussi *l'ardoise* (AC 219). Mais le poète sylviculteur cède rapidement la place à l'architecte qui de tout lieu privilégié fait une demeure. Le bois de pins, forêt de *colonnes* (RE 106), *temple de la caducité* (RE 107), est une

45. Jeu différent de ce que Marcel Spada (*op. cit.*, p. 49) désigne par *métaphores superposées* puisqu'il s'agit ici non pas d'accumulation, de succession d'images, mais de métaphores au second degré.

46. Dans *la Figue (sèche)* (P 179) et *Comment une figue de paroles et pourquoi*.

47. Dans *le Carnet du bois de pins* (RE 97). Les occurrences des mots cités sont très nombreuses dans ce texte comme dans *Comment une figue...* puisqu'il s'agit de brouillons.

construction où l'on évolue à l'aise (RE 105), avec *rez-de-chaussée*, *étages supérieurs*, *plafond* et *toiture* (RE 112); c'est un *préau*, une *halle*, un *hangar*; c'est surtout une *chambre*, un *abri noble* (RE 105). On y trouve le bien-être physique: ce bois ressemble à une *salle de bain*, un *salon de coiffure* (RE 117), une *brosserie* (RE 110); on y recouvre la santé: c'est un *sanatorium naturel* (RE 105). Lieu de bien-être moral et spirituel, on s'imagine dans un *salon de musique* (RE 105), une *cathédrale de méditation* (RE 105), une *cathédrale [...]* sans chaire où des *rochers* (RE 99), de *grosses pierres* (RE 116), *aggrave[nt]* le caractère de cette *solitude*, *force[nt]* au sérieux (RE 107), font office de points de repère du projet d'écriture. L'activité poétique qui dans *la Figue* se présentait comme passage, accès au cœur des mots et des choses, susceptible de redonner des forces, de sustenter, se constitue ici comme un *labyrinthe aisé* (RE 111), lieu de travail où se fabrique la poésie devenue foyer où circuler, se renouveler.

Ponge fait ainsi de l'activité poétique un lieu à la fois familier et sacré, lieu de gestes quotidiens élevés au rang de rituel. Parmi ceux-ci, l'usage du savon. Ici pas de déplacement métaphorique du végétal au minéral, mais glissement du galet — soumis à l'eau et à l'érosion, objet dont le poète appréciait la forme parfaite et à la désagrégation duquel il assistait impuissant — à ce palet artificiel (SA 18), cette *Pierre magique* (SA 17), *bavarde* (SA 35), dont le charme opère au sein du trio qu'il forme avec (*avec*, *apud hoc* souligne avec insistance le poète [SA 128]) l'eau et les mains et au prix de leurs actions conjuguées. Les nombreuses allusions à la parole — *volubilité* (SA 18), *faculté d'élocution* (SA 103) de cette pierre qui *raconte* (SA 36), qui *rage* (SA 26) — font du savon, *galet interne* (SA 24), *caillou dérisoire* (SA 83), la métaphore de l'exercice verbal, des mots à réactiver, à actualiser. *Le Savon* est l'occasion de *jubilation* (SA 126), d'*effervescence*, d'*enthousiasme* (SA 24), du fait que s'y trouve atteinte la correspondance parfaite entre un objet, son usage et la forme du texte qui entend en parler, d'un texte qui ne dit que l'objet et qui ne dit que le langage, d'une *structure [...]* qui doit [...] se signifier elle-même (SA 127), ce qui procure l'*objoie* (SA 128). La *Pierre magique* se livre au contact de l'eau, de l'air, du frottement des mains, à une danse qui l'use et l'épuise: état que le poète est loin de condamner, où il ne voit au contraire que dignité, rappelant comme Malherbe dans *les Larmes de saint Pierre*⁴⁸ que *la pureté ne s'obtient pas par le silence*,

48. Il convient de rappeler quelques vers de ce poème emblématique que Ponge cite dans *Pour un Malherbe*:

Ces enfants bienheureux (créatures parfaites
Sans l'imperfection de ces bouches muettes)
Ayant Dieu dans leur cœur ne purent le louer
Mais leur sang leur en fut un témoin véritable.

Commentant les deux premiers vers, le poète écrit: *Pourtant le silence, à vrai dire, est un manque, une imperfection* (M 234).

mais par n'importe quel exercice de la parole... (SA 29).

Texte où s'opère le *bonheur d'expression* (AC 48), le *Savon* est le lieu de métamorphoses : celle où l'objet privilégié du poète, pierre ou galet, se transmue en *pierre magique*, de *fabrication humaine* (SA 122) ; celle du solide devenu aérien, bulles explosives servant à bien plus que la contemplation ; partenaire encore plus généreux que la pierre lithographique puisqu'elle est élément purificateur, nécessaire à *la toilette intellectuelle* (SA 29).

LA PIERRE, MÉTAPHORE DE LA POÉSIE PERÇUE COMME MÉTAMORPHOSE

Si Ponge situe sa poésie dans l'acte d'écrire plutôt que dans les textes définitifs, il est naturel que les objets qui se désagrègent, se pulvérisent, se décomposent en vue d'un amalgame, d'une réfection, objets qui sont lieux, agents ou produits d'une transformation, suscitent, chez le poète, la vénération et soient autant d'occasions de louange ; il en retire une leçon de poétique, y trouve quelque chose d'analogue à sa pratique d'écriture. Ainsi la nature dans ce qu'elle offre de plus élémentaire, la terre pour laquelle il consent au titre de *poète mineur ou terrassier* (P 91) et dans la composition de laquelle entre la matière minérale. Fabrique à proprement parler, la terre est

Ce mélange émouvant du passé des trois règnes, tout traversé, tout infiltré, tout cheminé d'ailleurs de leurs germes et racines, de leurs présences vivantes. (P 91)

Fabrique de pétrissage pour employer des termes chers⁴⁹ au poète, analogue à l'écriture pongienne manifeste dans *les brouillons acharnés* où les mots sont en quelque sorte passés au tamis, aérés, associés à d'autres en vue de conférer au texte un fonctionnement, un jeu sans accroc. Produits de la métamorphose des éléments qui les constituent, ils portent les traces du passé : *Passé, non comme souvenir ou idée, mais comme matière* (P 91) ; d'une histoire dont on peut dire : *Nous l'avons bien en mains* (P 92).

Le Pré (L 171) illustre aussi cette métamorphose comme le fait *la Fabrique du pré* sur le plan poétique : métamorphose en cours que rappellent à ses limites *la roche et le ru* (FP 247), éléments qui sont promesse plus que menace, représentants d'un état antérieur, appelés au *pétrissage*, et métamorphose achevée puisque, dans ce lieu *tiré à quatre rochers et à quatre haies d'aubépines* (FP 252), net, soigné, comme tiré à quatre épingles, pous-

49. *Fabrique*, élément du titre de l'ouvrage important de Ponge, *la Fabrique du pré*, publication des brouillons où se crée *le Pré* (L 171) ; et *pétrissage* dont le poète parle (Pr. 167) pour décrire son travail des mots.

se l'herbe — *vérité verte* sur la *page brune* (FP 247) assimilée au *naos* (L 173), lieu sacré.

La pierre est aussi aliment essentiel au développement des végétaux (OCQAF 6). La flore (PPC 86) devient un *précieux filon* vert [*qui puise*] dans la *mine* que constitue son environnement; elle y prend des *leçons du minéral* (OCQAF 11) : leçon de croissance, de formation. Elle nous offre un modèle *baroque* (OCQAF 22), vivant, de la perfection cristalline⁵⁰.

Un phénomène analogue se produit dans le règne animal, chez la *chèvre* (P 183), cette autre fabrique. Humble et extraordinaire à la fois, celle-ci se confond par son apparence à son milieu; d'elle aux *buissons* et aux *rochers* qui l'entourent s'opère une mimétisme frappant : elle vit

accrochée, loque animale aux buissons, loques végétales, accrochées elles-mêmes à ces loques minérales que sont les roches abruptes, les pierres déchiquetées. (P 185)

Mimétisme plus qu'apparent puisque cette bête, *machine d'un modèle cousin* de celle du poète (P 186), est un creuset où se fabrique un aliment régénérateur, synthèse parfaite des minéraux absorbés par le relais qu'est l'herbe. Plus que cela, ce lait précieux qui rend assimilable la richesse chthonienne a une *odeur comme celle de l'étincelle des silex furtivement allusive à la métallurgie des enfers* (P 186) — *lieu des riches gisements, des métamorphoses, des passages de la mort à la vie, de la germination*⁵¹. Les chèvres *belzébuthées* (P 184) et le poète lui-même qui choisit de placer en exergue de son texte ces vers significatifs de Malherbe :

... si l'enfer est fable au centre de la terre, il est vrai dans mon sein (P 183),

en y puisant, l'un, ce *suc [...]* de *paroles* (P 187) — le texte — et les autres, leur lait, s'inscrivent dans un processus de métamorphose; leur production ne peut se concevoir en dehors de celle-ci. Métamorphose dont les étapes sont, outre la plongée en soi, *ébauches, lambeaux d'études* qui noircissent le *bloc-notes* du poète (P 186), allusions à la pratique des réécritures, qui exigent des gestes similaires à ceux des *chèvres* (qui) *obsèdent les rochers* (P 184).

Le feu — adjuvant de l'alchimiste —, le four, se trouvent aussi convoqués pour *façonne[r], durci[r]* la *masse amorphe*, la

50. *La Fin de l'automne* (PPC 33) illustre également la transformation : la terre y est soumise à une *amphibigüité salubre* : bouleversement mais nettoyage aussi. Branle-bas bénéfique que le dépouillement de la nature nécessaire à la métamorphose et qui trouve analogie dans le travail de l'écriture : les mots *bibliothèque, manuscrits, réflexions salutaires* se dotent de cette fonction de pivot qui permet une double lecture des textes de Ponge : description et art poétique.

51. L'article ENFER du *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, montre le *souterrain* (où l'imaginaire loge l'enfer) doté de ces valeurs.

pâte du pain (PPC 46). Ainsi formée, celle-ci revêt l'apparence de la croûte terrestre avec ses *crêtes*, ses *ondulations*, ses *crevasses*. Elle est minéralisée: nouvel exemple où la forme, résultat d'une métamorphose, est assimilée à la matière minérale *touchée* (AC 219) par l'élément igné.

Dans l'univers domestique, le vin (P 81), lui aussi produit d'une tranmutation, convoque les images de la pierre et de la construction: *cave*, *grotte*, *sous-sol*, *maison*, lieu d'une *industrie* de (*transformation*) où le vin acquiert la pureté, la limpidité, l'éclat du *rubis*, matière cristalline qui est gage de qualité. À son tour agent de métamorphose, il devient le *serviteur* de la *maison* qui représente l'être qui l'absorbe, un *serviteur* qui se charge de raviver l'*imagination* et de faire *danser la parole* (P 82).

La matière minérale, tour à tour lieu, agent ou résultat de métamorphoses, apparaît également riche de ces valeurs dans les textes plus *métatechniques* consacrés à Malherbe.

Ce poète est un *métallurgiste*, un *forgeron* (M 94). Il a recueilli le minerai, richesse latente enfouie dans les œuvres de ses prédécesseurs, Villon, Marot, Du Bellay, Ronsard, Montaigne, Rabelais; les a fait *fondre* pour *obtenir le métal le plus dur*. Poète alchimiste, *ce qui fait [sa] merveilleuse puissance, solidité, indestructibilité [...], c'est qu'il semble avoir eu le secret d'un alliage* (M 9).

Malherbe s'inscrit dans une tradition et la renouvelle. Comme lui, Ponge s'adonne à une pratique analogue, courante d'ailleurs dans l'histoire de l'humanité, qui consiste à bâtir en prenant ses matériaux aux monuments anciens:

Exactement comme le fit l'élève Le Nôtre pour la Fontaine de Nîmes, à partir des thermes romains et comme Rome s'est toujours faite avec les pierres prises aux temples et aux palais de l'époque immédiatement antérieure. (M 222)

Pratique qu'il érige en loi à la suite de Lautréamont: *nécessité du plagiat*, affirme-t-il [...] *on prend son bien où on le trouve* (Entr. 129); l'exploitation du Littré, des citations du dictionnaire dans l'œuvre de Ponge⁵² en témoigne. Mais la métamorphose implique plus qu'emprunts ou reconstitutions: *il faut que le tout fasse quelque chose d'homogène* (Entr. 129) et passe pas soi, comme le *rocher* dédié à Malherbe. Le lieu de la poésie, *l'atelier* (P 108), cette *verrière* — autre image architecturale — où les *effets thérapeutiques de la lumière se font sentir*, n'est-ce pas la représentation même de la personne de l'artiste?

52. Pour écrire *la Seine*, Ponge consulte des ouvrages de géographie, des livres scientifiques, celui d'Emmanuel de Martonne par exemple qu'il considère comme un grand écrivain: *Alors, je suis allé là et j'ai pillé ces livres savants. [...] j'ai jonglé avec des expressions prises dans ces livres savants, et même avec des paragraphes entiers* (Entr. 129).

Et

À quelle activité s'y livre-t-il donc? Eh bien, tout simplement et tout tragiquement à sa *métamorphose*. [...] [Il y] *mue* et palpite et s'arrache ses œuvres. Qu'il faut considérer dès lors comme des peaux. (P. 110)

Désaffublée de sa réputation du *cœur dur* (Méth. 276), d'*indifférence* et de *renoncement total* (Pr 198), dégagée du *magma analogique brut* (Méth. 42), la pierre ne fournit pas sous la plume de Ponge, la réserve d'images traditionnelles chargées d'exprimer l'immobilité, la dureté et l'impassibilité. Elle se présente dans sa diversité, ses caractéristiques physiques rigoureusement prises en compte : aussi bien comme pierre brute (rocs, rochers, cailloux...) que comme gemme (cristal, diamant...) ; à travers les minéraux (ardoise, anthracite, marbre...) ou les monuments (temples, sanctuaires, dolmens, cathédrales..., châteaux, palais, fortifications...). Mais Ponge — malgré les souhaits qu'il formule et son grand intérêt pour les sciences — ne compose pas un *dictionnaire encyclopédique* (Méth. 420), ne manifeste nul souci de s'en tenir à la description systématique de la matière minérale. La pierre retrouve ici ses valeurs premières : élément solide, elle était l'œuvre, devient plus qu'une vague métaphore ou qu'un simple instrument rhétorique. La création poétique assimile le poète au géologue, à l'archéologue et à l'architecte : elle offre dans l'univers des mots, l'occasion d'évaluer érosion ou sédimentation, de descendre au creux de riches mines, à la recherche de carrières où recueillir des matériaux, de s'arrêter sur des chantiers pour voir artisans et bâtisseurs à l'œuvre, de rejoindre le passé à travers mégalithes funéraires, sanctuaires, ruines et monuments ; et surtout elle permet de se bâtir une demeure. Réalité concrète dotée de valeurs magiques ou spirituelles, la pierre, qui fournit à l'homme ses assises et lui procure, depuis la nuit des temps, matériaux qui le défient et sur lesquels s'exerce sa main, qui lui offre l'occasion de se dépasser ou de simplement bien remplir sa condition, loin de constituer dans l'œuvre de Ponge un instrument de pétrification, redevient symbole primordial de création et croise cette autre réalité également essentielle : l'exercice du langage, autre œuvre de défi et de survie.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

(Lorsque l'œuvre a fait l'objet de plusieurs éditions, nous mentionnons celle que nous avons consultée.)

PPC *Le Parti pris des choses* (1942).

Pr. *Proèmes* (1948), dans *le Parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, NRF, Gallimard, coll. «Poésie», 224 pages.

S *La Seine* (1950), dans *Tome Premier*, Paris, Gallimard, 1965, p. 523 à 611.

RE *La Rage de l'expression* (1952), NRF, Gallimard, coll. «Poésie», 1976, 218 pages.

L *Lyres* (1961), NRF Gallimard, coll. «Poésie», 1971, 181 pages.

P *Pièces* (1961), NRF, Gallimard, coll. «Poésie», 1971, 193 pages.

Méth. *Méthodes* (1961), Gallimard, coll. «Idées», n° 249, 1971, 313 pages.

M *Pour un Malherbe* (1965).

SA *Le Savon* (1967).

OCQAF *Opinion changée quant aux fleurs* (1968).

Entr. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* (1970).

AC *L'Atelier contemporain* (1977).

CUF *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1977).

EB *L'Écrit Beaubourg* (1977).

1981. T *La Table* (1982), *Études françaises*, Montréal, PUM, vol. 17, n° 1/2, avril

NAP *Nioque de l'avant-printemps* (1983).

PE *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (1984).