

Ponge intertextuel

Michael Riffaterre

Volume 17, numéro 1-2, avril 1981

Francis Ponge

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036729ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036729ar>

[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

Riffaterre, M. (1981). Ponge intertextuel. *Études françaises*, 17(1-2), 73–85.
<https://doi.org/10.7202/036729ar>

Ponge intertextuel

MICHAEL RIFFATERRE

L'intertextualité est un facteur essentiel, omniprésent, du phénomène littéraire. Ce phénomène en effet n'est pas réductible à l'œuvre d'art verbale elle-même; il engage à la fois cette œuvre, les lecteurs qui la déchiffrent, et les interprétations qu'ils en donnent. Or la lecture du texte se fait en fonction de son intertexte, c'est-à-dire d'œuvres antérieures ou postérieures dont le lecteur perçoit qu'elles ont des rapports avec celle qu'il a sous les yeux. Telle est la définition communément acceptée¹; je compte montrer plus loin que l'intertexte ne saurait être limité à des œuvres proprement dites et qu'il faut y inclure la référence à un déjà dit, à un dire déjà figé, déjà monumentalisé, dans le sociolecte.

Il se trouve que ce facteur si général a une pertinence particulière à notre compréhension de la poésie de Francis Ponge. Ceci parce que la majeure part de l'œuvre pongien est faite de poèmes en prose. Sans doute le poème en prose se dérobe-t-il encore à une définition satisfaisante de ses éléments constitutifs et de leurs fonctions. Sans doute Ponge lui-même nous met-il au défi de trouver des règles applicables à tous ses textes lorsqu'il propose «non point

1 Voir par exemple le numéro spécial de *Poétique*, 27 (1976), consacré à l'intertextualité. Pour les modifications que j'y apporte, voir M. Riffaterre, «Syllepsis», *Critical Inquiry*, 6, 4 (1980), p. 625-638.

même une rhétorique par auteur mais une rhétorique par poème»². Nous pouvons du moins choisir comme point de départ ce fait évident que le poème en prose doit présenter des constantes formelles et sémantiques capables de compenser l'absence du vers. Or tout poème, versifié ou non, obéit à une loi fondamentale du poétique : la poésie veut dire autre chose que ce qu'elle dit. De ce détour de la signification les tropes, le langage figuré, ne sont qu'un cas particulier. Pour en rendre compte plus généralement, il faut distinguer deux niveaux de signification : celui de la mimésis, qui est la représentation du non-verbal, des choses, si l'on veut, et celui de la sémosis, opération qui transforme la mimésis de telle sorte que le lecteur soit amené à la réinterpréter et à identifier le nouvel objet qu'elle propose sous l'apparence de la représentation. Au premier niveau correspond le sens, au second la signifiante.

Dans un poème en vers, l'unité formelle du texte est assurée, au minimum, par les contraintes prosodiques, c'est-à-dire par un système de conventions antérieur et extérieur à tel ou tel poème particulier. Dans un poème en prose, au contraire, le facteur unifiant devra être généré par le texte même : comme il ne peut s'agir du sens, qui ne différencierait pas entre discours et langage, entre idiolecte et sociolecte, il faut que ce facteur soit la signifiante — et une signifiante coextensive au texte du poème. Je propose de la trouver dans un rapport constant et invariable entre ce texte et son intertexte³.

Pour comprendre la nature exacte de ce rapport, il importe que nous fassions une distinction entre l'intertextualité obligatoire et l'intertextualité aléatoire. Elle est aléatoire si elle se limite à la perception de l'intertexte, parce que cette perception varie selon les lecteurs, et, pour le même lecteur, selon que la culture de celui-ci se développe, ou que l'oubli peu à peu la ronge. En pareil cas, la perception de l'intertexte est une double lecture : le lecteur découvre un sens à un segment du texte, et y ajoute une signifiante dans la mesure où il le reconnaît aussi pour l'avoir vu ailleurs. L'intertexte est un objet de citation.

L'intertextualité est obligatoire lorsque la signification de certains mots ou groupes de mots du texte n'est ni celle que permet le

2 «Raisons de vivre heureux», dans *Proèmes*, t. I, Paris, Gallimard, 1965, p. 190 (daté de 1928-1929)

3 Sur le rôle de l'intertextualité chez Ponge, voir *Colloque de Cerisy Ponge inventeur et classique*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, «10/18», et M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 1978

sociolecte ni celle qu'exigerait le contexte, mais le sens qu'ont ces mots ou groupes de mots dans l'intertexte. Ce sens inacceptable dans le sociolecte et incompatible avec le contexte est perçu comme une non-grammaticalité⁴. Ou toute non-grammaticalité entraîne une présomption de grammaticalité : toute «faute» présuppose la règle. L'intertexte est alors le lieu de la grammaticalité, de la «règle» à laquelle le texte fait référence en la violant. L'intertexte est donc un objet présupposé.

Il s'ensuit que même si un accident historique ou une insuffisance de culture rend l'intertexte inaccessible au lecteur, le lecteur n'en est pas moins contraint de faire l'hypothèse de son existence, d'une solution, cachée quelque part, au problème que lui pose le poème. J'essaierai de montrer que le poème en prose reçoit son unité constitutive (comme ensemble de formes et de significations) du fait que ses non-grammaticalités successives, quelle que soit leur variété, renvoient toutes à un seul et unique intertexte. La perception obligatoire de cette référence unique (qu'elle consiste en la découverte réelle de l'intertexte, ou seulement dans le sentiment d'une incomplétude encore à compléter, d'une présence encore latente), cette perception obligatoire confère au texte sa signifiante (actualisée, ou potentielle), et donc sa poéticité.

C'est ainsi que dans un des *Proèmes*, intitulé «Un rocher»⁵, des images à première vue aberrantes ou mutuellement incompatibles, s'harmonisent en un tout cohérent par le jeu de ce type d'intertextualité. Comme beaucoup d'autres, comme tous peut-être sous le déguisement de symboles divers, ce petit poème en prose est consacré à la difficulté de l'écriture. Si l'on préfère une manière de dire plus traditionnelle, il y est question des affres de l'inspiration. L'image centrale est celle d'une forêt enchevêtrée à quoi Ponge compare «le monde secret de (s)a contemplation et de (s)on imagination», et dont il a le plus grand mal à «décrire seulement un petit buisson». Le problème quasi insoluble, c'est celui de l'extériorisation de cet univers intérieur, car tout ce qu'en dit Ponge semble obscur. Les mots les plus appropriés semblent bizarres, voire incompréhensibles, parce qu'ils ne sont plus motivés par les règles du langage, par l'usage, mais par le modèle intérieur. Ce sont les mots du sociolecte, mais gouvernés par les règles d'une grammaire propre à Ponge, lequel termine sur un aveu de défaite :

4 Au sens large tout ce qui est incompatible avec le texte, ou inacceptable à la compétence linguistique du lecteur

5 Repris dans *Proèmes*, t. I, Paris, Gallimard, 1965 p. 167-168

Hélas! aujourd'hui encore je recule épouvanté par l'énormité du rocher qu'il me faudrait déplacer, pour déboucher ma porte...

La conclusion, donc, reprend le rocher du titre, mais on serait excusable d'avoir quelque peine à comprendre que Ponge ait choisi comme titre, comme somme de l'ensemble, comme nœud des divers fils de l'inspiration, une image adventice. L'image du rocher paraîtra très secondaire par rapport à celle de la «forêt étouffante» de la rêverie. Même si on n'y veut voir qu'un détail du paysage, elle convient mal à représenter cette «confusion», ce «chevauchement même» des beautés de la forêt (le foisonnement de ses idées, des émotions poétiques — aurait dit la critique d'autrefois) que Ponge essaie de mettre au jour. Et si l'on admet que le rocher est ici ce qui *bloque* l'expression, il a quand même fallu aller chercher bien loin, dans l'immense choix des symboles propres à suggérer l'incapacité momentanée à écrire, pour aboutir à cette étrange fermeture. Elle n'a de précédent que le rocher mobile qui défend l'entrée de la caverne d'Ali-Baba — Sésame, ouvre-toi! —, ou mieux, le rocher dont Polyphème ferme la sortie de sa grotte. Voilà, notons-le en passant, un cas d'intertextualité aléatoire : les *Mille et une nuits*, et, sans doute pour un plus grand nombre de lecteurs, l'*Odyssée* confèrent à l'image l'autorité d'une tradition littéraire et en pallient l'étrangeté. Mais cet effet de renforcement, d'élimination de la gratuité, de justification par l'autorité d'Homère, cet effet reste contingent. Il faut y penser. Il faut le hasard d'une complicité de culture, comme encore pour reconnaître le récit de Thérémène dans le mouvement d'effroi de Francis Ponge :

Le flot qui l'apporta *recule épouvanté*.

Point n'est besoin de l'autorité de Racine pour faire passer l'exagération du style de Ponge. Entendons-nous : reconnaître Racine n'atténue pas l'exagération, mais en justifie l'expression, et surtout confirme l'interprétation que nous en donnons. Nous n'y pouvons voir qu'un accent humoristique : le poète se lamente de l'énormité de sa tâche, mais en se moquant un peu de soi-même — il s'agit d'éviter le sérieux romantique. Rapprocher leurs noms déconcerte, mais Ponge ne fait, comme Musset, que redire une difficulté éternelle, avec cette différence que son humour débarrasse l'attente de la Muse des alternances d'angoisse et d'extase de *la Nuit de mai*. Or la citation de Racine — ne serait-ce que par la disproportion entre une prose quotidienne et le prestige d'un morceau si souvent cité et

dans les classes si souvent récité, il y a à peine deux générations de nous — la citation de Racine, à peine est-elle reconnue, confirme par la parodie, justement, cet humour.

Tout s'éclaire par le jeu d'une intertextualité plus complexe que celle des hypogrammes homérique et racinien. Notre rocher est dérivé d'un caillou qui vient tomber au beau milieu du poème, caillou dont il est en somme l'hyperbole. Voici dans quels termes Ponge désespère de faire partager sa vision de la «forêt» intérieure :

Mais si j'essaye de prendre la plume pour en décrire seulement un petit buisson, ou, de vive voix, d'en parler tant soit peu à quelque camarade [...] le papier de mon bloc-notes ou l'esprit de mon ami reçoivent ces révélations comme un météore dans leur jardin, comme étrange et quasi *impossible* caillou, d'une «qualité obscure» [...]

L'image à première vue est aussi peu naturelle que celle du rocher, mais c'est précisément cet artifice même qui, alertant soudain le lecteur, va le guider dans un déchiffrement. Ce décodage contrôlé restaure le bien-fondé de la métaphore, lui rendant à la fois son naturel et sa propriété profonde. Ce qui éveille l'attention du lecteur, c'est ce météore dans un jardin : un caillou, passe encore. Mais le caillou a été repoussé plus loin, déplacé en apposition, parce que ce mot humble n'aurait pas fait contraste dans le contexte familier du proverbe «jeter des pierres dans le jardin de quelqu'un». Pour qu'il y ait contraste, il fallait l'intrusion de rien moins qu'un aérolithe, corps étranger s'il en fut. D'une part, donc, l'aérolithe, c'est l'hyperbole de l'étrange. D'autre part, mon jardin, leur jardin, c'est l'hyperbole du familier, de l'intimement connu⁶. Ici le familier, le connu que représente le premier auditoire, qu'il s'agisse de l'ami sur qui l'écrivain essaie une trouvaille, ou du brouillon auquel il confie le premier jet de l'écriture. Cette parole déconcertante, ce discours qui tombe du ciel — c'est bien le cas de le dire —, et bouleverse le potager, ou les plates-bandes, du langage de tous les jours, ne peut pas ne pas rappeler une chute analogue, un modèle que Ponge semble parodier. Ce météore, le lecteur maintenant s'en souvient : c'est celui dont Mallarmé s'est servi pour évoquer la totale nouveauté de l'inspiration d'Edgar Poe, «cette voix étrange» comparée à un :

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur.

6 Pour deux raisons : parce que le *jardin* est une image de l'intimité, du moi, puisque, dans le proverbe, jeter des pierres dans le jardin de quelqu'un, c'est s'attaquer, de manière détournée ou allusive, à la personne même. Et aussi, parce que le style du discours proverbial symbolise le familier.

La prose de Ponge est dérivée de la périphrase du «Tombeau d'Edgar Poe», périphrase qui tourne autour d'un mot noyau qu'elle remplace, lequel est évidemment *météore*. Et l'apposition que lui donne Mallarmé au vers suivant, *ce granit*, est, tout aussi évidemment, reprise par le *rocher* de Ponge. Tout comme la «qualité obscure» de Ponge reprend l'épithète de «désastre». Et il n'est jusqu'au *bloc* du sonnet qui ne reparaisse dans le *bloc-notes* du poème en prose. Il se passe ceci que le refoulement d'un mot clef de l'intertexte se traduit par une compensation. Le mot refoulé reparaît sous divers déguisements, sous la forme de synonymes ou de paronymes dispersés tout au long du texte.

Le rocher, le bloc, le météore se partagent ainsi un seul et unique symbolisme. Tous les trois représentent l'inspiration dans ce qu'elle a de plus unique et de plus étrange, pierre de l'idiolecte tombée de cet ailleurs qu'est le monde intérieur du poète dans la norme du sociolecte — l'inspiration dans ce qu'elle a de plus incommunicable, de plus indicible («rocher qu'il me faudrait déplacer pour déboucher ma porte»). Nous sommes au cœur de la signifiante : synonyme du météore, le rocher du titre, loin de menacer l'unité formelle du poème, l'instaure en posant la règle de transformation qui génère chaque symbole (tout mot du code *pierre* signifiera désormais *inspiration*).

Mais cette règle n'est acceptable qu'en vertu de l'intertexte. La synonymie de *rocher* et de *météore*, ainsi que le rapport secret qui les unit à la première syllabe de *bloc-notes*, ces équivalences n'ont de validité que parce que Mallarmé les a formulées. Tant que nous n'avons que le texte de Ponge pour interpréter le météore dans le jardin, l'image reste si bizarre qu'elle relève de la non-grammaticalité. Sa grammaticalité est dans l'intertexte mallarméen. Alors que l'intertexte «homérique» de la clausule du poème ne fait que renforcer une interprétation que la métaphore finale de Ponge suffit déjà à nous dicter, l'intertexte mallarméen transforme l'interprétation peu satisfaisante que nous pourrions tirer à la rigueur du texte en soi. Dès que le «Tombeau d'Edgar Poe» est lu en filigrane, les images d'«Un rocher» perdent leur incohérence, et de la combinaison nécessaire des deux textes naît le poème.

Mais pour être obligatoire, le perception de cette intertextualité n'est pas moins lente et graduelle : pour qu'elle ait lieu, il faut que les obscurités, les absurdités, les incompatibilités se multiplient jusqu'à ce que le lecteur finisse par se rendre compte qu'elles sont toutes autant de variants d'un même invariant. Mais il existe par ailleurs un mécanisme dont l'effet est beaucoup plus soudain, un

signe lexical qui, à la fois, institue l'articulation du texte et de l'intertexte, se signale impérativement au lecteur, et lui fournit la clef de la double lecture. Ce signe, c'est la syllepse : à savoir, un mot qui est compris simultanément dans le sens que dicte le contexte et dans le sens qu'il a ailleurs, dans l'intertexte. Une fois perçue, la syllepse contraint le lecteur à relire le texte qui en est dérivé, et à le relire au plan de la signification. J'en prends pour exemple un passage de la «Prose de Profundis à la gloire de Claudel»⁷.

Le ton du poème est continûment humoristique. Mais le passage en question est satirique. Pour mieux faire l'éloge du poète de *Connaissance de l'Est*, Ponge le compare à deux autres auteurs de poèmes en prose, Péguy et Saint-John Perse. Comparaison écrasante pour ces derniers. Rien ici d'une critique littéraire raisonnée : tout est issu d'un jeu de mots sur le nom de Claudel. Ponge commence par caractériser la manière de Claudel : une «largeur lourde», ce qui certes n'est pas inexact. La formule définit assez bien, quoique de façon tout impressionniste, l'ampleur de rythmes comme ceux des *Cinq grandes Odes*, la respiration large où Claudel lui-même a voulu voir le principe fondamental du vers français, mais aussi une certaine pesanteur dans la cadence martelée des temps forts. La formule ne serait donc qu'un emprunt au discours critique, si elle n'était aussi un exemple de cette union indissoluble de la forme et du fond qui est l'un des ingrédients du poétique : *une largeur lourde fait claudiquer*. Le verbe n'est pas entièrement inimaginable quand il est question de rythmes — on parle bien de vers boiteux —, mais sa véritable pertinence, c'est d'être au confluent de deux chaînes associatives, celle qui découle de l'idée de rythme ou de scansion, et celle qui fait sortir *claudiquer* de *Claudel*. Ceci posé, Ponge proclame la supériorité de Claudel sur Péguy : «Claudiquer, ai-je dit, non piétiner». Ici encore, concédons une certaine justesse à la remarque, puisque le chœur des critiques proclame que Péguy se répète, que les redites caractérisent son style : d'images en images, chacune empruntant à la précédente quelques mots, il piétine sur place.

Mais il n'est plus question d'invoquer la réalité, et de définir une écriture, quand Ponge s'en prend à son autre bête noire, à la deuxième de «ces grands, à la vérité beaucoup moindres». Car tout ce qu'il se plaît à trouver inférieur à Claudel chez Saint-John Perse, c'est que ce dernier, comme on dit, ne fait pas le poids :

7 *Le Grand Recueil*, vol I, *Lyres*, Paris, Gallimard, 1961, p. 29-30. Il s'agit de la sixième «strophe»

Qu'il nous suffise de l'opposer [Claudel] à l'une de ces grandeurs seulement : celle qui lui doit tout,

Et qui entra dans la carrière avant que son aîné n'y soit plus.

Elle s'y nourrit de poussière, sans trace de ses vertus.

Oui, à cette autruche des sables :

«Le plus gros des oiseaux connus, dit Littré, et à cause de sa grandeur incapable de voler.»

Oui!

Et qui s'enfuit dès lors à grandes enjambées dans l'Orient désert, celui de l'*Anabase*, ne nous laissant plus voir qu'un cul de poule.

Oui! Oui! Léger, léger plutôt deux fois qu'une.

Nous en ramasserons quelques plumes.

Le lecteur saisit sans peine dans *carrière* une allusion à la Carrière par excellence — c'est l'expression consacrée pour parler de la carrière diplomatique. Saint-John Perse l'a suivie, et il y a suivi Claudel. Le lecteur n'a pas grand mal non plus à comprendre qu'un poète qui manque d'envolée puisse être traité d'*autruche des sables*; d'autant plus qu'un de ses recueils, *Exil*, est semé d'évocations des sables des déserts⁸; les deux motifs, à la rigueur, se combinent. Que le désert de cette autruche soit déplacé de l'Afrique à l'Orient où se situe l'action de l'*Anabase* originelle, rien non plus de bien surprenant, puisque les lieux de la rêverie de Perse sont le Proche-Orient et que c'est une manière de faire allusion au titre qu'il a emprunté à Xénophon. Enfin, la dernière flèche décochée à l'infortuné diplomate-écrivain : *Léger, Léger plutôt deux fois qu'une*, transforme en satire le nom de famille dont il signait ses premières œuvres : Saintléger Léger. Le tour est aussi féroce qu'amusant.

Mais il n'en reste pas moins que tout ceci est disparate. À première vue, cette dispersion suggère une certaine gratuité à la fois dans le mauvais vouloir et dans la forme. Un satirique a tous les droits, sans doute, et même celui de se laisser emporter par ses partis-pris, mais que dire d'images mal liées, ou de contradictions comme celle qui consiste à accuser sa victime de légèreté tout en la comparant à un oiseau trop gros pour voler⁹? Que dire surtout du procédé le plus gratuit de tous, de la parodie de la *Marseillaise*? Les versets deux et trois inversent mot à mot la strophe bien connue :

8 *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960, t. I, p. 167, 168, 175, 178, 187, 225

9 La contradiction est d'autant plus criante que Ponge l'a aggravée en ajoutant *grandeur à gros*. Littré, qu'il affecte de citer, ne dit que ceci : *incapable de voler*,

Nous entrerons dans la carrière
 Quand nos aînés n'y seront plus!
 Nous y trouverons leur poussière
 Et la trace de leurs vertus.

Or c'est à ce point précis du scandale majeur que le procédé cousu de fil blanc nous donne le moyen d'interpréter le texte comme il doit l'être, et de discerner dans ce disparate apparent la cohésion d'abord inaperçue. Ce procédé, cette parodie (l'une des formes les plus visibles que puisse prendre l'intertextualité obligatoire) dégage la fonction syllephtique du mot *carrière*. Par le biais d'une caricature qui substitue à la *carrière* de l'hymne celle du Quai d'Orsay (le poète n'est plus qu'un fonctionnaire, la poussière suggère la stérilité bureaucratique au lieu d'être l'équivalent noble de *cendres*, etc.), s'impose à nous le sens poétique de *carrière*, le sens du mot dans l'intertexte Rouget de l'Isle : c'est le théâtre métaphorique de l'émulation, l'arène des athlètes et des coureurs, le champ de course des chars. Voici donc révélé le point commun aux images si disparates, la matrice de leur cohésion réelle. Cette «course» du beau style s'accorde avec l'image de l'oiseau qui court le plus vite. Avec la fuite précipitée des Grecs, la retraite, à marches forcées, des Dix Mille dans l'*Anabase* (retraite, défaite, fuite, que reprend le détail des plumes ramassées : comme l'oiseau, mais métaphoriquement, le vaincu d'une bataille «y laisse des plumes»). Enfin, avec la *légèreté* qui se dit aussi bien d'une course que du manque de poids. Et tout ceci, en un bel ensemble, c'est l'inverse de la démarche prêtée à Claudel en vertu de son nom : la course «à grandes enjambées», celle de l'autruche, celle des coureurs qui ramassent la torche de leurs aînés, toutes ces rapidités définissent moins la vérité de l'artiste Perse qu'elles ne réalisent dans une mimésis fantaisiste, dans trois périphrases descriptives, l'inversion de la claudication de Claudel. Claudel est loué d'être lourd et lent (cf. plus bas : «Notre Claudel, lui, ne montre aucune prétention à voler, ni à courir à grandes enjambées»). Saintléger sera condamné dans le discours

parce qu'il n'a que des ailes L'adjonction de *grandeur* au plan du sens, de la mimésis, montre assez que la récupération de l'unité esthétique ne peut se faire qu'au plan de la signifiante. Bien qu'étranger à la signifiante (c'est-à-dire à l'opposition Claudel vs Saint-John Perse), *grandeur* n'en est pas moins surdéterminé et par conséquent ne viole pas cette condition essentielle du discours poétique, que chaque mot doit y être motivé par beaucoup plus que les exigences de la grammaire et de la collocation lexicale. *Grandeur* reprend maintenant au physique (mais c'est un physique métaphorique) le mot *grandeur* employé un peu avant au moral (et au moral littéralement) par référence ironique au talent de Perse

d'une antonymie complémentaire : léger et rapide. Mécanique efficace autant qu'arbitraire : elle suffit à substituer l'idiolecte au langage — ces derniers adjectifs, en tout autre contexte, seraient laudatifs.

Certes, Ponge n'exploite d'abord qu'une paronomase simple : la coïncidence poétique, plus ou moins approximative, des noms propres et de certains mots susceptibles d'exprimer des jugements de valeur. Mais la teneur de sa démonstration, la logique et la concaténation de ses images ne sont acceptables et ne sont déchiffrables que dans la mesure où elles sont perçues comme l'autre versant, comme le revers d'un avers textuel encore potentiel, mais qu'on pourrait faire dériver du nom de Claudel (et que d'ailleurs, par la suite, le poème en prose réalise, actualise en une métaphore de Claudel tortue). Le code Saint-John Perse n'a de signifiante que parce qu'il inverse un code Claudel.

La parodie de la *Marseillaise* a deux fonctions : au niveau de la mimésis, elle maintient le ton humoristique — moyen stylistique de la satire. Au niveau de la sémiosis, elle ajoute à *carrière* la deuxième acception qui en fait une syllepse — l'acception archaïque (champ de course) qu'a le mot dans l'hymne révolutionnaire. Seul cet intertexte peut rappeler une acception dépendant de conventions oubliées, des restrictions de sens qui font de *carrière* un mot noble dans les discours littéraires du classicisme. Sans la citation, la clef de la signifiante se perdrait comme cette acception s'est perdue. Bien sûr, le texte de Ponge ne court aucun risque tant que les Français continueront d'apprendre par cœur la *Marseillaise*; la strophe pertinente (dite *strophe des enfants* dans les vieux manuels scolaires) n'est pas celle que l'on chante d'habitude, mais elle reste inscrite dans la mémoire collective justement parce que son langage a bien vieilli. Si l'impossible se réalisait, si chanter la *Marseillaise* cessait d'être un rite patriotique, le texte serait encore lisible, mais il perdrait sa littérarité¹⁰.

L'impossibilité dont il s'agit ici ne se conçoit qu'en fonction de la compétence linguistique du lecteur : il est impensable qu'une

10 Il en est de même pour la littérarité du poème «Un rocher» elle est annulée, ou suspendue, en même temps que la signifiante en est occultée si le lecteur ne reconnaît pas l'intertexte mallarméen. Si invraisemblable que cela se puisse à l'heure actuelle, c'est ce qui arrive à Martin Sorell dans son récent et médiocre *Francis Ponge*, Boston, Twayne Publishers, 1981, p. 106 : sa lecture non seulement se limite, et pour cause, à la dernière image du poème, elle est aussi contrainte de passer sous silence les incohérences apparentes des variants précédents et leur incompatibilité avec le dernier variant.

personne parlant français de naissance et vivant dans l'«Hexagone» puisse ignorer la *Marseillaise*. Il est impensable que cette personne puisse savoir le français sans en connaître les mythes, les clichés, les lieux communs. Il est impensable qu'elle emploie un mot sans être sensible à l'existence latente du système descriptif¹¹ qu'il pré-suppose. Les rapports qui unissent entre eux les constituants de ce système sont obligatoires. Il nous reste donc à considérer le type d'intertextualité qui met en jeu le réseau systémique. L'intertexte n'y est pas nécessairement un intertexte signé, une autre œuvre; il est simplement un fragment du système descriptif d'un mot du texte, mais un fragment incompatible avec le contexte où il est inséré. C'est ce que j'appellerai un intertexte complémentaire.

Mon exemple sera «Le Papillon», tiré du *Parti pris des choses*¹². Comme les autres poèmes de ce recueil, on a affaire à une description qui se veut objective, où la mimésis est une fin en soi. Les trois métaphores auxquelles elle a recours n'en sont que plus troublantes : le papillon est décrit tour à tour comme fleur, comme flamme d'une allumette, et comme chenille. Le lecteur n'arrive pas sans mal à voir ce qu'on lui montre; il se tire de difficulté en rationalisant. L'analogie florale est la moins problématique : «minuscule voilier des airs maltraité par le vent en pétale superfétatoire». Un pétale a assez de points communs — forme, couleurs, fragilité — avec l'aile du papillon. La flamme est plus difficile :

Allumette volante, sa flamme n'est pas contagieuse. [...] Se conduisant en lampiste, il vérifie la provision d'huile de chacune [des fleurs].

À la rigueur peut-être y a-t-il là une ressemblance entre le tremblement de l'aile et la flamme vacillante. Mais que dire de la chenille : ici, c'est le texte même qui rationalise à l'aide d'un récit peut-être exact pour le naturaliste mais quasi incompréhensible dans sa condensation et dans son transfert du discours entomologique au discours émotif :

Il pose au sommet des fleurs la guenille atrophiée qu'il emporte et venge ainsi sa longue humiliation amorphe de chenille au pied des tiges.

11 Qu'il ne faut pas confondre avec le champ sémantique du mot. Le champ organise des signifiés. Le système descriptif organise des signifiants. Ceux-ci gravitent autour du mot noyau comme autant de satellites, le signifié du noyau régissant les fonctions respectives des satellites. Ces fonctions, ces rapports constants et stéréotypés permettent au lecteur de reconstituer tout le système à partir d'un seul composant. Chaque signifiant satellite est un métonyme du noyau et peut donc représenter métaphoriquement tout le système à la fois.

12 *Tome premier*, p. 62.

La mimésis est en péril, et cependant tout est vrai, et la célébration poétique du papillon reste convaincante, esthétiquement cohérente. La raison en est que chacune de ces images qui fait difficulté dans les limites du texte n'en réfère pas moins à un intertexte complémentaire. Complémentaire en ceci que dans le système descriptif la fleur, la flamme et la chenille ne sont pas le papillon, mais elles complètent sa représentation idéale.

Il n'y a pas de fleur volante dans la réalité, mais l'habitude contiguïté du mot «papillon» et du mot «fleur» a ce résultat que l'équation métaphorique de la fleur et du papillon est sentie comme une non-grammaticalité, certes, mais qui renvoie à une grammaire (la contiguïté), au lieu d'être un non-sens pur et simple. Le papillon n'est pas une fleur, mais *fleur* est le métonyme de *papillon*. La vérité, la mimésis triomphent, parce que le papillon, décrit de manière aberrante, est néanmoins décrit en code *papillon*. Il en est de même pour la flamme : les clichés du sociolecte opposent et, par conséquent, lient inséparablement le papillon et la flamme de la chandelle où il se brûle. Il importe peu que ce papillon-là soit un papillon de nuit : le langage ne le distingue pas du papillon de jour, du moins dans le discours symbolique, en contexte de flamme. Le système descriptif du mot «papillon» serait incomplet, et le papillon donc faux, sans sa chandelle complémentaire. Semblablement, la chenille est complémentaire du papillon, et l'on sait combien cette contiguïté a fait naître d'images poétiques (le papillon symbolise en littérature parce qu'il est l'avenir de la chenille; sa chrysalide symbolise, dans la poésie métaphysique, la mort préalable à la vie éternelle, parce qu'elle est la promesse du papillon; etc.)

La description de Ponge peut donc sans danger nous déconcerter au plan mimétique. Le poème n'en est pas moins l'évocation complète fidèle et convaincante de son objet, parce qu'il substitue à cet objet trois représentations de ce qu'il n'est pas, certes, mais trois représentations de ce qu'il présuppose. Loin d'être gratuites, elles sont par conséquent nécessaires. Elles représentent, si l'on veut, sa signifiante sans passer par son sens (qui serait la forme physique du lépidoptère); elles dégagent son symbolisme : le papillon emblème de la beauté, de la destinée, de la sublimation (car il est à la chenille ce que le phénix est à ses cendres).

Chaque mot du poème — et c'est là la clef de son unité esthétique — est généré par une double dérivation à partir de *papillon*. La première est la séquence de détails descriptifs représentant un signifié (lépidoptère), et cette séquence laisse des blancs que

remplissent les métaphores. La seconde est la séquence des métaphores, mais chacune d'entre elles transforme un métonyme du signifiant (papillon).

Rien de tout ceci ne serait accessible à une lecture linéaire, où chaque métonyme séparé de son mot noyau, où chaque présupposé séparé de son présupposant, ne pourrait que vouloir dire des choses que le papillon n'est pas. La lecture intertextuelle impose une interprétation par le biais des signifiants complémentaires — interprétation qui est en quelque sorte l'icône (dans l'acception sémiotique du terme) du détour d'expression, de la catachrèse dont je parlais au début et qui est la loi du langage poétique.