



FACULTÉ DE PHILOSOPHIE, ARTS ET LETTRES
COMMISSION DE LANGUES ET LETTRES

Mémoire

en Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à
finalité approfondie

Le motif de l'eau dans *Le parti pris des choses* de Francis Ponge

Professeur responsable : LISSE Michel
Auteure : CHEN Qianhang Anne
Année : 2023-2024

Table des matières

Introduction	3
1. L'eau et Ponge : L'éponge	10
2. Le parti pris de l'eau.....	15
2.1. Les titres aquatiques.....	15
2.2. L'eau dans les textes	17
2.3. Omniprésence de l'eau	21
2.4. De l'eau : partie de tout.....	22
2.5. La source de vie.....	25
2.6. Le symbole de la mort	33
2.7. Le cycle éternel.....	37
3. Le concert de l'eau	54
4. L'image mouvante de l'eau	65
4.1. Le regard	65
4.2. Le mouvement de l'eau	72
4.3. Le mouvement des images.....	75
4.4. La forme de l'eau	82
5. L'ambition de la totalité	93
6. Les fonctions primordiales	103
Conclusion	119
Bibliographie	122

Table des illustrations :

Schéma 1 : Les titres de l'eau et de la végétation

Schéma 2 : Toutes les occurrences de l'eau explicite

Schéma 3 : La signature de l'aqua

Schéma 4 : Le cercle d'« ieu »

Schéma 5 : Certaines possibilités de dualités

Schéma 6 : Le cycle temporel

Schéma 7 : Le cycle naturel de l'eau

Schéma 8 : L'évaporation de l'eau

Schéma 9 : La répartition des phrases en paragraphes

Schéma 10 : *L'huître* et *Les plaisirs de la porte*

Schéma 11 : Le cycle textuel

Schéma 12 : L'exemple de chaînon de cycles

Schéma 13 : Les états de l'eau

Schéma 14 : « Ô » d'exclamation, de célébration et d'expression de louange

Schéma 15 : La place de l'eau dans la structure syntaxique

Schéma 16 : L'illustration des gouttes d'eau « o » qui tombent du nuage

Schéma 17 : L'illustration de la « précipitation »

Introduction

Francis Ponge, poète de la modernité qui est aussi ouvert à l'ère du soupçon, est un écrivain à la fois lisible et illisible, marginal et reconnu¹. Selon Kingma-Eugendall², l'incohérence apparente des textes est ce qui rend la lecture de la poésie moderne difficile et fascinante à la fois. Depuis le milieu du XIXe siècle, surtout à partir de Rimbaud, la poésie française n'a cessé d'évoluer vers un véritable art de la signification, dont le sens est ambigu et le référent problématique ; les difficultés de l'interprétation se font sentir³. Une juxtaposition incompréhensible d'éléments nous confronte avec l'absence de liaisons logiques, ou, au contraire, des rapports syntaxiques relient entre eux des segments incompatibles à première vue. Cependant, malgré cette incompatibilité apparente, une cohérence est suggérée et assurée par le thème des choses et de la nature, notamment par la poétique de l'eau dans *Le parti pris des choses*. Connu pour sa poétique matérialiste, le poète parle souvent des choses communes et des objets qui méritent une définition sensible⁴. Ponge va au fond des qualités des choses pour permettre à l'homme d'augmenter ses possibilités⁵. Il ne propose pas « de règles, si ce n'est, en actes, et par le biais de Valéry, celle du risque à courir, des hasards devenus a posteriori nécessités de l'œuvre »⁶. La littérature que vise Ponge n'est pas celle qui cherche à expliquer la Nature selon des théories toutes faites, mais celle qui cherche à décrire la Nature comme telle. Son écriture tend à une *Définition-Description* qui se place au carrefour d'un ensemble de genres, de formes ou de matrices et ressemble à une « espèce de dictionnaire sans fin »⁷. L'ambition de Ponge est une poésie scientifique. Il poursuit « la qualité différentielle » de chaque chose tout en renouant avec la « définition de chose » qui « explique la nature d'une chose par ses attributs essentiels, genre, différence »⁸. Avec ce modèle du dictionnaire multiple, l'ensemble prend forme dans sa fragmentation, son principe d'accumulation, de juxtaposition et dans ses phénomènes de récurrence, d'échos et de reprises de formules qui tissent un réseau⁹. La fragmentation peut donner une impression de disparate et d'incohérence et cette impression

¹ GLEIZE Jean-Marie, VECK Bernard, *Introduction à Francis Ponge*, Paris, Larousse, 1979, p.7.

² KINGMA-EUGENDALL Albertine, *Le plaisir de la suggestion poétique. Quelques analyses de la forme suggestive chez Rimbaud, Verlaine et Ponge*, Université Leiden, 1983, p.1.

³ *Idem*.

⁴ Éclair brut, *Un siècle d'écrivains : 1899-1988 (DOCUMENTAIRE, 1999)*, [en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=ttN6OC_w1k4, publié le 11 juin 2017, consulté en 2022.

⁵ *Idem*.

⁶ GLEIZE Jean-Marie, VECK Bernard, *Francis Ponge : actes ou textes*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, p. 33.

⁷ BEUGNOT Bernard, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, n° 35 406, Paris, Presses universitaires de France, avril 1990, pp. 59-60.

⁸ *Ibid*, p. 61.

⁹ *Idem*.

tient à l'éclatement d'une recherche expressive qui ne parvient pas à trouver son lieu. Au revers de la médaille, cette fragmentation permet justement de voir les choses plus précisément, selon différents angles et dans toutes ses allures.

Ainsi, il nous semble intéressant de mobiliser un élément du recueil, entre autres l'eau dans le *PPC*, qui est elle-même fragmentée dans tout le recueil, rendant ainsi l'œuvre à la fois lisible et illisible. L'hypothèse de notre travail se présente comme suite : quel est le motif de l'eau dans *Le parti pris des choses*¹⁰ ? En d'autres termes, comment est-ce que le motif de l'eau, qui parcourt tout le recueil, se manifeste, se caractérise et marque son impact crucial dans le recueil ? Nous essayons dès lors de répondre à ces questions suivantes qui peuvent servir de fil rouge tout au long du travail :

- Qu'est-ce l'eau ?
- Où se trouve l'eau ?
- Dans quelle forme et de quelle manière apparaît-elle dans le recueil ?
- Quelle est l'importance de l'eau ?
- Quelle est sa signification ? Quelle est sa fonction ?

Le choix de notre objet qui est l'eau peut être argumenté en quelques points. En effet, l'importance de la nature dans le *PPC* est déjà indéniable puisque la correspondance avec Paulhan fait voir la préoccupation de Ponge de fixer et de définir sa poétique :

Paulhan le voyait, il refuse de l'être, son rêve, selon ses propres dires, n'étant pas de donner une épopée, mais « quelque chose comme *De Natura Rerum* ou les *Métamorphoses* »¹¹ sous la forme de textes courts, bien bouclés, ayant une vérité d'évidence...¹²

C'est aussi dans cette lignée que Yee Choonwoo s'inscrit avec sa thèse *La nature dans l'œuvre de Francis Ponge* dirigée par Michel Collot en 2011. Dans cette nature même sont importants

¹⁰ PONGE Francis, *Œuvres complètes*, Tome I, édition établie par M. Collot, G. Farasse, J.-M. Gleize, J. Martel, R. Melançon et B. Veck, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 et PONGE Francis, *Le parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, Gallimard, Paris, 1942. (désormais nous abrégons *Le parti pris des choses* en *PPC*)

¹¹ Correspondance avec Jean-Paulhan – Francis Ponge, éd. Critique annotée par Claire Boaretto, vol. I, Paris, Gallimard, 1986, p. 147.

¹² DIMITRI Corina Manuela, *Le texte entre l'invention et la réflexion : Francis Ponge*, Iași, Editura fundației Chemarea, 2000, p. 24.

« deux registres métaphoriques dominants, celui de la pierre et celui de l'eau »¹³. Des analyses sont réalisées autour du solide et du liquide chez Dimitri Manuela Corinna par exemple ou même chez Yokomichi Asako, auteur de *Solide ou liquide : une approche thématique de la poésie de Francis Ponge*¹⁴. Le nom de Ponge apparaît même dans l'article « Écriture des pierres, pierres écrites : territoires de l'imaginaire minéral dans la littérature du XXe siècle » de la revue *L'esprit créateur*. Une préférence pour la pierre est évidente lorsque Dimitri écrit que « l'état solide de la matière tient la première place dans l'ordre des préférences de Ponge »¹⁵. Cependant, elle admet aussi l'importance de l'eau :

La répulsion première de Ponge pour les liquides perd, peu à peu, de son intensité, en corrélation avec une modification de son attitude existentielle et de sa pensée esthétique. Il doit reconnaître « qu'il n'existe pas moins d'objets fluides que d'objets solides » (TP, p.532)... Mais il me semble plus raisonnable (et moins utopique) de prétendre réaliser l'adéquation des écrits aux liquides plutôt qu'aux solides.¹⁶

Même si l'eau est annoncée et analysée partiellement dans ces travaux, il semble qu'elle n'a jamais encore été sujet d'analyse dans le monde critique, contrairement au galet par exemple. Notre choix de se fixer sur l'eau est ainsi légitime, voire plus pertinent que le galet, puisqu'en matière et composition, l'eau semble une chose plus simple que le galet. En outre, fixer « son attention sur le premier objet venu » (*Introduction au galet*, p.173) est la voie à suivre, en sachant que *Pluie* est le premier texte dans le PPC. L'analyse du poème *Pluie* dans le travail *Pluie de Francis Ponge : Du savoir au plaisir du texte*, qui met une forme de l'eau en évidence, valorise aussi la place de l'eau dans l'œuvre. L'élément aquatique mérite d'être analysé plus en profondeur pour tenter de saisir l'eau dans toutes ses formes, dans tous ses aspects et dans toutes ses allures.

Nous nous focaliserons principalement sur les poèmes du PPC afin de saisir sa *Définition-Description* qui devient une sorte d'exercice de « respiration artificielle » et de « rééducation verbale »¹⁷. Cette sorte d'écriture emprunterait au premier son infailibilité, son

¹³ PONGE, BEUGNOT, COLLOT, *op. cit.*, p. XIX.

¹⁴ YOKOMICHI Asako, *Solide ou liquide : une approche thématique de la poésie de Francis Ponge*, Kwansei Gakuin University, 2003.

¹⁵ DIMITRI, *op.cit.*, p.79.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ DIMITRI, *op. cit.*, p. 20.

indubitable et sa brièveté ; et au second son respect de l'aspect sensoriel des choses¹⁸. Tous les deux, le savoir scientifique et l'intuition phénoménologique, se croisent de cette manière dans l'esthétique pongienne qui se veut complète. L'auteur mène une description verticale et horizontale des choses. D'un côté, cela suppose qu'il définit les choses minutieusement et fait voir aux lecteurs ce qui nous échappe dans le quotidien, ce qui reste non-dit, inconnu ou encore caché. Ponge nous amène dans la profondeur et l'épaisseur des choses. De l'autre côté, il nous offre un panorama des différentes formes de l'eau. En faisant cela, l'objectif est de démontrer comment Ponge nous montre l'eau à travers le motif de l'eau dans tout *Le parti pris des choses* et comment il réussit à nous montrer le fonctionnement et les différentes qualités de l'eau juste en écrivant sur le monde et en prenant le parti des choses, choses dans lesquelles se trouve incluse ou justement exclue l'eau. L'eau devenant tout à la fois sujet, objet, outil et décoration ou rien de tout cela aide Ponge à réaliser le projet de refaire le monde :

Voulant **rénover le monde** par le langage et recharger celui-ci d'énergie, l'énergie vitale des choses, le poète français se propose de créer des textes – « définition (s) – description(s) – œuvre(s) d'art littéraire » - qui soient à la fois reconstitution langagière de l'objet (choisi comme prétexte) et « objectivation » (transformation en objet) de la parole, du langage. C'est un tel exemple que nous offre *Les mûres*, [...] ¹⁹

Cette énergie vitale se retrouvant également dans l'eau, cette dernière aide justement à rénover le monde. Voilà que nous allons proposer une renaissance du monde pongien ainsi qu'une renaissance des perspectives en nous basant sur l'état, l'être et le fonctionnement de l'eau. Étant conscients que l'ambition de voir et de *cum-prendere* l'eau dans le PPC est irréalisable puisqu'elle est trop grande pour un mémoire, nous mènerons l'analyse de l'eau avec une quantité de poèmes jugés comme les plus pertinents tout en faisant attention aux trois dimensions du mot « eau » puisque Ponge traite le mot de « personne à trois dimensions »²⁰ : une « pour l'œil » que nous retrouvons dans le chapitre de l'image mouvante, une « pour l'oreille » dans le chapitre du concert de la parole et une pour « quelque chose comme leur signification » dans la globalité du travail puisqu'elle comporte le travail sur le nom, la phrase, le paragraphe et le texte même.

¹⁸ *My creative Method*, p. 11 cité dans Dimitri, p. 93.

¹⁹ PAMPEL Madeline, *Francis Ponge et Eugène de Kermadec, histoire d'un compagnonnage*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2011, p. 137.

²⁰ PONGE Francis, *Méthodes*, Gallimard, collection « Idées », 1961, p. 34.

Pour saisir ces trois dimensions, nous allons utiliser comme méthodologie la chambre d'échos mentionnée par Derrida, à savoir écouter les poèmes retenus en étant conscients que les mots hérités sont réinventés :

Nous ne pouvons pas faire ici ce que nous devrions faire, à savoir écouter ce poème dans la chambre d'échos de toute l'œuvre de Celan, à travers ce dont il hérite en le réinventant, par chacun de ses thèmes, tropes, vocables mêmes, et parfois forgés ou accouplés dans l'unique occurrence d'un poème. Cela pourrait aller jusqu'au syllabaire.

(Jacques Derrida, *Béliers*, Paris, Galilée, 2003, p. 59)

Afin de pouvoir en saisir la totalité, nous allons travailler avec les extrémités et les contradictions qui sont finalement toutefois reliées. En outre, il faut encore savoir qu'une lecture linéaire et une lecture *tabula rasa* seront faites. La lecture n'est pas seulement linéaire, mais mouvante, tournant et retournant en essayant de capter tous les aspects, sans pouvoir appréhender tous les côtés à la fois. La position de l'eau changera en fonction du regard que nous donnons à l'eau comme nous l'avons dit. Dans les chapitres suivants, il sera donc utile de garder à l'esprit l'apparition de l'eau pour pouvoir approfondir les informations que les autres chapitres fournissent à son sujet. Pour saisir l'eau, il est encore important de noter que Ponge n'écrit pas de descriptions superficielles, mais qu'il essaie de comprendre et de montrer ou d'exposer l'objet aussi de l'intérieur : « Ponge n'a pas pour but... de décrire l'ondoiement des apparences, mais la substance interne de l'objet, au point précis, où elle se détermine elle-même. Aussi la phrase reproduit-elle ce mouvement générateur... »²¹. L'objet est lui-même capable de se désigner. Notre lecture sera une lecture fragmentée dans laquelle « la perception de l'objet n'est pas, dès le début, intégrale et définitive, mais plutôt une somme de perceptions fragmentaires et momentanées. Ponge en rend responsable une certaine « infirmité » (!) de sa pensée, incapable de former une « idée complète », mais seulement des bribes, des éclairs. Au fond, il y a là toujours conformité, à son sens, avec l'objet et son polymorphisme, qui oblige le poète à ne pas le présenter comme un tout, mais à le désarticuler, tel qu'il fait avec la pluie ou avec le verre d'eau. »²². En tenant compte de la chose, du mot, du texte et du phénomène de l'eau, une lecture analytique ou structuraliste et phénoménologique sera proposée tout en analysant à la fois à l'invention de l'auteur et en s'éloignant de celui-ci afin d'approfondir le sujet et de proposer de nouvelles approches de lectures enrichissantes. Pour appuyer cette

²¹ GROMER Bernadette, *Francis Ponge : un poète*, Paris, Gallimard, 1986, p. 18.

²² PONGE cité dans DIMITRI, *op. cit.*, p. 102.

lecture, il est important de rappeler que « PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE TENU DES MOTS »²³. Dans l'histoire, il y a d'abord eu les deux lectures séparées. La lecture phénoménologique est la lecture d'une chose et de la description d'une chose (sans langage). La lecture structuraliste qui ne s'intéresse qu'au langage pongien (sans chose). Sartre énonce comme suit : « En sorte que la lecture du *Parti pris des choses* apparaît souvent comme une oscillation inquiète entre l'objet et le mot, comme si l'on ne savait plus très bien, pour définir, si c'est le mot qui est l'objet ou l'objet qui est le mot. ... le langage de Ponge semble truqué, enchanté »²⁴. Ce n'est que depuis les années soixante qu'ont été proposées des tentatives de synthèse critique voulant maintenir l'équilibre entre la chose et le mot. Nous allons nous inscrire dans cette dernière lignée pour justement saisir l'eau dans son ensemble, autrement dit, tous les deux, la chose et le mot seront pris en compte dans notre analyse.

Dans le premier chapitre, « L'eau et Ponge : L'éponge », l'impact de l'eau dans la vie de Ponge sera évoqué. Nous analyserons pourquoi l'écrivain écrit sur l'eau, quelle relation il entretient avec l'élément et ce que l'eau représente pour l'écrivain qui a toujours été entouré de cette dernière. Le prochain chapitre, intitulé « Le parti pris de l'eau », montre l'importance de l'eau dans tout le recueil du *PPC*. D'un premier abord, nous analyserons les titres en fonction de l'eau et nous soulignerons ensuite la présence de l'eau dans les textes mêmes en prenant en considération les formes latine et picarde. Dans le sous-chapitre suivant « Omniprésence de l'eau » se dévoile alors une des caractéristiques de l'eau, qui est indiquée dans le titre. Ensuite, nous examinerons l'eau comme une partie de tout ou plutôt un fragment de tout avant de l'associer aux significations qu'elle peut émettre. En d'autres termes, nous répondrons aux questions de quels sont les symboles de l'eau et comment elle se manifeste dans les poèmes en tant que source de vie et symbole de la mort ? Étant à la fois vie et mort, comment entraîne-t-elle le cycle éternel ? Après avoir saisi une partie de la dimension de la signification de l'eau, le chapitre « Le concert de l'eau » sera consacré à la dimension de l'oreille de l'eau. Ce chapitre révélera l'importance de l'eau au niveau de la musicalité ainsi que celle de la parole. Pour la dimension pour l'œil, « L'image mouvante de l'eau » nous montre d'abord les affinités que Ponge noue avec l'art avant de montrer comment l'eau est regardée, à quelle place elle se trouve et comment l'eau est reliée au regard dans la littérature chez d'autres auteurs. Certaines images et métaphores seront analysées avant d'aborder le sous-chapitre « Le mouvement de l'eau » dans lequel, l'eau s'avère active et mouvante. Dans « Le mouvement des images », nous

²³ *Ibid.* p. 55.

²⁴ *Ibid.* p. 241.

montrerons comment les différentes images peuvent varier au contact de l'eau et de comment les images de l'eau mêmes sont constamment en changement. Ensuite, nous essaierons de définir la forme de l'eau malgré toutes les variations et les changements existants. Il se pose encore la question de comment l'eau touche à la totalité dans le sens qu'il ne touche pas qu'à l'auteur, au texte ou à la littérature, mais aussi à la mythologie, à l'astrologie et à l'image du trou. À la fin, révéleront « Les fonctions primordiales » de l'eau les différents desseins de l'élément dans le recueil et elles expliqueront le rôle de l'eau au sein des poèmes.

1. L'eau et Ponge : L'éponge

En premier lieu, nous allons nous centrer sur la relation qu'entretient l'auteur avec l'eau et prendre en considération les éléments biographiques pour démontrer l'importance de l'eau pour l'écrivain. En effet, l'amour de Ponge pour les choses simples est connu puisqu'il considère que ce sont celles-là qui sont les plus méconnues. En effet, il ne voit pas pourquoi il ne commencerait pas « arbitrairement, par montrer qu'à propos des choses les plus simples il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites, enfin qu'à propos de n'importe quoi non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire »²⁵. C'est ainsi que Ponge écrit sur l'eau ou la serviette éponge, la « chose impossible, la plus offerte et la plus refusée, la chose autre ou l'autre [...], la choséité de la chose [...], la chose impossible qu'il faut, qu'il faut écrire, signer, faire signer [...], transformer en signature »²⁶. C'est peut-être aussi pour cela que Ponge va introduire l'eau, la chose la plus simple, la plus variable, la plus présente dans la vie quotidienne et dans tout le recueil du *PPC* (cf. chapitre 2 : « Le parti pris de l'eau »). En plus de cela, notons non seulement la proximité entre « Ponge » et « éponge » que Derrida a découverte, mais également le jeu de mots de l'éponge si l'on décompose le mot de l'éponge en préfixe « é - » qui pourrait signifier l'étendue d'eau connectée à « Ponge » amplifié par l'eau.

Ayant habité dans deux villes méridionales, Nîmes, Avignon et aussi Caen avant de déménager à Paris près de la Seine, l'eau semble entourer Ponge. Ponge classe lui-même ses poèmes comme « poèmes méditerranés » avec un paysage méridional. La relation entre l'eau et Ponge reste indéniable. Selon Jean-Marie Dunoyer « Ponge baigne dans la vie, une vie qui n'est pas toujours réductible à cette eau-béatitude où nagent les poissons »²⁷. En effet, il aimait bien cuire et manger les poissons, ce qu'il a appris avec les pêcheurs de Palavas-les-Flots ou d'ailleurs.

La source d'inspiration de Ponge remonte aussi à l'eau. Il affirme que la nature rafraîchit son esprit et que l'eau peut renouveler même son expression et donc ses pensées : « Ainsi,

²⁵ PONGE Francis, *Proêmes*, « Introduction au galet », Paris, Gallimard, 1948, p.173.

²⁶ DERRIDA Jacques, Signéponge, Paris, Seuil, 1988, p. 76 cité dans *Dimitri*, op. cit., p. 90.

²⁷ THIBAudeau Jean, *Ponge*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 9-21.

écrivait sur la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura séché sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve »²⁸. De plus, entouré de l'eau, il pense que « le paysage est ce qui soutient le corps, c'est ce qui lui donne son assise et c'est aussi ce qui lui dicte ses grandes orientations, c'est ce qui lui donne les avenues essentielles où son désir pourra de multiples manières se déployer »²⁹.

Il fournit une explication :

Par exemple le paysage méridional pour moi ça a été, et c'est encore, une certaine qualité de contention, c'est une dureté, une sécheresse absolue. C'est le paysage maternel, je pense, tel que je l'envisage, mais alors à cette contention absolue s'unit le contraire je dirais, c'est-à-dire un don de déflagration, de vaporisation également absolue due à la puissance des chaleurs, des odeurs, des lumières. C'est dans cet antagonisme si immédiat, si primitif pour moi que tout a commencé, je pense.³⁰

Que ce soit l'eau ou l'absence de l'eau, c'est dans cette opposition que Ponge voit la naissance. Cependant, il dit que l'homme est fait par le dehors qui est la mer (« Nous serions fabriqués par le dehors – la mer »³¹) et il reconnaît l'eau comme la Beauté :

Pour ceux qui sont nés non loin de la Méditerranée, pas de doute : la Beauté existe [...] C'est celle de la Fontaine de Nîmes, celle du moindre figuier. Celle du moindre cabanon à outils dans une vigne, non loin parfois d'un pin, d'un pin parfois parasol. C'est la mer scintillant comme un tessan de mosaïque entre les oliviers.³²

En évoquant Avignon, les événements fondamentaux et définitifs comme le lever du jour, le soleil, la pluie et même les inondations lui révèlent l'émotion de la grande beauté³³. En juillet

²⁸ PONGE Francis, *La Rage de l'expression*, « Berges de la Loire », I, Paris, Gallimard, 1965, p. 337.

²⁹ Les nuits de France Culture par Philippe Garbit, Entretiens avec Jean-Pierre Richard 1 et 2, rediffusion 21 et 22 octobre 2014, entretien avec Matthieu Bénézet. [en ligne] <https://www.radiofrance.fr/recherche?term=entretiens+avec+Jean+pierre+richard+>, consulté en novembre 2023.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² MAMBRINO Jean, « Le rose sacripant de Francis Ponge », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p.192.

³³ THIBAudeau Jean, *op. cit.*, pp. 25-41.

1959, pendant le séjour avec Ponge, Sollers décrit sa manière de voir le monde et de voyager. Il n'y manque pas de marquer la fascination de Ponge pour l'eau :

Ravi, je crois, de ce qu'ici la lumière, le ciel et la mer varient sous ses yeux. Ne connaissant pas l'Atlantique (sauf par une incursion malheureuse à la Pallice, dont il nous avait parlé, et quelques souvenirs de Bretagne), tout l'intéresse et lui plaît de telle manière que je découvre à mon tour des détails (il m'a dit hier : "Le vrai matérialisme, le matérialisme épicurien, c'est la préciosité, l'amour du détail"), des qualités plus simples et plus générales à l'intérieur de celles que je croyais le mieux connaître. Il faut le voir faisant surgir un coquillage, y définir son esthétique, le palper, l'exprimer aussitôt ; il faut le voir aux prises avec le vent, l'eau, l'éclairage et répondant bravement par le langage, raccrochant la plus difficile réalité par un bout, la coinçant, hop, par un mot.

(Lettre de Philippe Sollers à Boisrouvray, archives Boistouvray)

En juillet 1914, Francis évoque dans une description semblable à un croquis le paysage nocturne près de la frontière franco-allemande : « Un brouillard bas et épais nous cache la campagne qui nous paraît plate et marécageuse. De nombreux petits ruisseaux serpentent. Nous sommes frappés par le petit nombre d'arbres »³⁴. Nous rendons compte qu'il écrit encore sur l'eau sous forme de brouillard et ruisseaux. Peu importe la situation, l'endroit ou le contexte, Ponge semble être dans son élément lorsqu'il se trouve près, devant, au-dessus ou en dessous de l'eau puisqu'il affirme ceci :

Comment il est agréable de se trouver au milieu des éléments nébuleux et mouvants, de l'informe et mystérieuse beauté des remous (couleurs, formes, et phosphorescence, etc.). Les nuages, les vagues.

Que les bords mêmes (Pyrénées orientales) apparaissent comme des masses, d'une autre matière, mais également informe, en mouvement.

(*Œuvres complètes*, I, p. 539)

³⁴ PONGE Francis, compte rendu du voyage en Allemagne, 18 juillet 1914, Archives Ponge.

Selon Thibaudeau, Ponge se livre même quelquefois à des actes étranges, mais ne sont-ce pas seulement des actes de pouvoir rassembler à cette immense nature fascinante ou même à lui aspirer la vie tout en risquant la mort en la buvant ?

À cette mer, nous emprunterons son humeur violente, salée, amère ; nous en avons bu une ou deux gorgées, selon notre habitude (chaque fois qu'il nous est donné de la retrouver), dans une flaque au milieu du sable mouillé, au risque d'y trouver la typhoïde. (*Pour un Malherbe*, p.29)

La rencontre de l'eau et de l'homme (Ponge) consiste non seulement en un moment privilégié de la première rencontre qui peut être répétée, mais elle représente aussi une double expérience, celle vécue par le sujet écrivant et par le sujet lisant³⁵. Cette rencontre amènerait à « l'immédiat bonheur d'une contemplation ou d'une absorption gourmande »³⁶ et tous les deux travaillent en parallèle « à compléter la connaissance de soi à travers la connaissance de l'autre »³⁷. Imprégné par les objets, les éléments et le lieu aquatiques, Ponge devient lui-même une sorte d'éponge, car le « é » ajouté au Ponge pourrait désigner comme l'initiale de l'eau ainsi que toute l'eau que l'auteur porte en lui que ce soit le matériel ou toutes ses connaissances et ses impressions reçues de l'eau. Ponge reçoit de l'épaisseur. Avec l'influence de l'eau, il écrit non seulement *La Lessiveuse*, *L'eau des larmes*, *Le Vin* dans le recueil *Pièces* ou *La Seine*, mais il semble avoir parsemé l'eau dans tous les textes du PPC comme si elle y laissait sa signature tout comme Ponge signe et imprègne chacun de ses textes³⁸ (« On peut imaginer qu'il est

³⁵ GLEIZE, VECK, Introduction à FP, *op. cit.*, p. 26.

³⁶ RICHARD Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1981, p. 198.

³⁷ DIMITRI, *op. cit.*, p. 220.

³⁸ Dans THIBAudeau Jean, *cit. op.*, p. 11 : « L'auteur apparaît souvent dans ses livres imprimés (« Il s'agit des mots usinés, redressés (par rapport au manuscrit), nettoyés, fringués, mis en rang et que je signerai qu'après être minutieusement passé entre leurs lignes, comme un colonel. »)

Dans *Prose sur le nom de Ponge* de Hayez-Meckennebeck Cécile à la page 11 se trouve la suite de l'explication du fonctionnement de la signature de Ponge : « Mais la **signature de Francis Ponge** ne se contente pas de **déstabiliser le lecteur**, de lui **confisquer ses repères minimaux**, celui de la **présence** et de l'**absence**, de l'**apparition** et de la **disparition**, du **rassemblement** et de la **dilapidation** 5. D'une écriture qui se reprend incessamment, se divise, se commente et se réprim(and)e, d'une écriture qui n'a de cesse de se signer, qui ne craint pas le saignement, l'**écoulement sans fin hors de soi** (avez-vous déjà remarqué comme Ponge éprouve des difficultés à arrêter ses phrases ?), Ponge a fait une puissante machine à colmater, à boucher les trous et issues vers l'azur infini : cacher autant que possible tout ciel, occuper entièrement toute page. »

Dans Jean Paulhan, Francis Ponge, Correspondance, II. 1946-1968, établie par C. Boaretto, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986, lettre 397, p. 50 : Dans une lettre adressée à Paulhan, Ponge insiste sur le fait que sa signature est déjà à l'intérieur du texte : D'autre part, il ne devrait pas être signé. Ou plutôt, n'être signé qu'à

présent dans chacun de ses textes »³⁹). Ainsi le texte ou le recueil devient comme une éponge qui absorbe ou essore toute l'eau et Ponge quand le lecteur le décidera en fonction de la lecture effectuée. L'eau et Ponge ou l'éponge ont bien signé les textes même sans signature puisque selon Derrida, il y a partout signature sans signature⁴⁰. Comme l'eau, Ponge se présente comme présent et absent à la fois, quasi muet, il donne à voir, met en mouvement⁴¹.

Ainsi l'amour de Ponge pour l'eau s'avère incontestable. Entouré de l'eau qui est à la fois source d'inspiration, de rafraîchissement et de remémorisation, Ponge ne cache pas sa passion pour l'eau en l'insérant comme une sorte de signature dans ses textes, particulièrement dans les poèmes du *PPC*. Il semble alors que Ponge prend le parti de l'eau.

l'intérieur, comme tu verras qu'il l'est en effet. Mais au sommaire ? Ou sur le faux-titre ?... Il n'est pas anonyme, puisqu'il est signé en dedans, (et comment !).

³⁹ THIBAudeau, *op. cit.*, pp. 9-21.

⁴⁰ DERRIDA Jacques, *Déplier Ponge. Entretien de Jacques Derrida avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

⁴¹ YEE, *op. cit.*, p. 205.

2. Le parti pris de l'eau

Dans ce chapitre, nous allons repérer la présence de l'eau dans le recueil même en analysant d'abord l'eau dans les titres du recueil du *PPC* avant d'identifier l'eau au sein des textes. Ces deux sous chapitres démontreront une omniprésence de l'eau marquant une certaine importance quantitative. Par la suite, nous examinerons l'eau comme une partie de tout et nous expliquerons comment l'eau est à la fois une source de vie et le symbole de la mort. Ces deux derniers sous-chapitres donneront une importance qualitative à l'eau puisque ces deux motifs parcourent tout le recueil et se retrouvent dans le cycle éternel dans lequel l'eau s'inscrit et que l'eau forme elle-même.

2.1. Les titres aquatiques

L'analyse de la présence ou l'absence de l'eau dans les titres, jugés comme étant dignes de toute une étude par Gérard Farasse⁴², soulignera l'importance de cet élément. En effet, Sollers a tenté une classification selon les chapitres traités de quatre éléments, les « Règnes » animal, végétal, minéral, les objets utilitaires et esthétiques en étant conscient que ce n'est pas la seule manière de faire puisque « les noms des titres épuisent quasiment tous les sens du mot et de ceux qui lui sont reliés »⁴³. Notre but est de classer les titres des poèmes comportant l'eau de manière la plus explicite à la plus implicite tout en fournissant les explications respectives.

Même si le poème *De l'eau* se trouve à la vingt-et-unième place dans le recueil, il nous semble le plus explicite et le plus proche de notre hypothèse. Il sera cité en premier comme étant en quelque sorte l'élément fondamental de base ou le composant des autres objets ou choses, laissant ouvert la nature et les caractéristiques aquatiques comme la couleur, l'odorat, l'état ou la forme. Il s'ensuit *Bords de mer*, dont son évocation ramène le goût de l'eau salée, le mouvement de la mer ainsi que le lieu d'une plage, endroit où l'on trouvera aussi *La mousse* de la mer, c'est-à-dire l'« écume qui se forme sur l'eau et sur quelques liqueurs quand on les bat ou qu'on les verse de haut. La mousse de vin de champagne. », mais également la « mousse pierreuse, espèce de polypier » ou la « mousse verte, mousse qui, pendant l'hiver et dans les

⁴² Farasse dit qu'il lui semble que les titres des textes de Francis Ponge mériteraient toute une étude dans DERRIDA, *Déplier Ponge*, op. cit.

⁴³ BEUGNOT op. cit., p.114.

temps humides, couvre les troncs d'arbre et les murs exposés au nord. »⁴⁴. Ainsi se compose une première catégorie de l'eau horizontale qui s'oppose alors à l'eau verticale qui en est en quelque sorte aussi la source de tout, notamment la *Pluie* que l'on retrouve au début de recueil considéré comme une « ouverture »⁴⁵ du recueil. Une autre forme de l'eau sera alors le brouillard que l'on retrouve dans le titre *Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard*. Dans le dictionnaire du Littré, ce dernier est décrit de la manière suivante : « vapeur qui obscurcit l'air, ou, plus précisément, amas d'eau à l'état de vapeur vésiculaire, qui flotte dans l'atmosphère très près de terre et trouble la transparence de l'air. »⁴⁶ Ainsi apparaît déjà l'envahissement de l'eau sur tous les niveaux, le ciel, l'air ou l'atmosphère et la terre, marquant son omniprésence dans le monde et dans le texte. Dans cette catégorie météorologique se retrouvent les titres suivants dont le temps pluvial et le temps brouillardoux s'y retrouvent explicitement : *La fin de l'automne* et *Le cycle des saisons*. C'est alors ce cycle naturel qui fait vivre et mourir la *Faune et flore* ainsi que la *Végétation* dont l'eau reste la composition principale et l'élément essentiel. En ce qui concerne le *Rhum des fougères*, le titre fait fusionner le liquide alcoolique à un végétal précis. D'autres fusions de la végétation et du monde aquatique sont *Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard* et *Notes pour un coquillage* si l'on considère que les notes sont des feuilles faites des arbres.

Schéma 1 : Les titres de l'eau et de la végétation

Rhum des fougères
Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard
Notes pour un coquillage

En bleu : eau

En vert : végétation

Dans la catégorie des fruits, tous les deux juteux et aux saveurs intenses, *Les mûres* et *L'orange* présentent les couleurs de l'eau, l'un sombre et l'autre clair. Pour les animaux de mer, il y a *L'huître*, *Le mollusque*, le coquillage dans *Notes pour un coquillage* et *La crevette*. Notons que le mot « crevette » a son origine dans le picard chevrette (il s'agit d'une chevrette d'eau)⁴⁷.

⁴⁴ « Mousse » dans Le Littré, [en ligne], <https://www.littre.org/definition/mousse.3> (Page consultée le 24 septembre 2023.)

⁴⁵ BEUGNOT, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁶ « Brouillard » dans Le Littré, [en ligne] <https://www.littre.org/definition/brouillard> (Page consultée le 24 septembre 2023)

⁴⁷ DIMITRI, *op. cit.*, p. 187.

Ajoutons dans cette catégorie encore *Le galet* qui est un caillou poli et arrondi par la mer. Les *Escargots* connus pour les extraits liquides sont classés dans les animaux de terre. Il reste alors un animal de l'air, le *Papillon* et à la fin les humains (*Les pêcheurs/Le gymnaste, La jeune mère*), constitués de plus de 80 % de l'eau.

Dans les éléments du restaurant, nous retrouvons *Le restaurant Lemeunier Rue de la Chaussée d'Antin, Le morceau de viande, Le pain, Le cageot, Les trois boutiques* et *Les plaisirs de la porte* qui soit utilisent de l'eau, soit sont utilisés avec de l'eau ou du liquide ou qui ont été fabriqués avec de l'eau.

Finalement, notons les trois derniers titres en relation avec le feu, un des quatre éléments qui s'oppose à l'eau : *Le feu, La bougie* et *La cigarette*.

Tous les titres ont un lien avec l'eau, que ce soit explicitement ou implicitement. L'eau semble ainsi avoir une grande importance dans le recueil et de constituer un *leitmotiv* indubitable. Si les titres du recueil semblent aussi complets en ce qui concerne la thématique de l'eau, notons que ce n'était pas le cas avant la publication. En effet, dans la lettre à Francis Ponge⁴⁸, Jean Paulhan demande à Ponge de supprimer certains textes comme *À la gloire d'un ami, Le jeune arbre* et *Fargue* pour que le recueil soit « complet (phénoménologiquement) » et à ce qu'il devienne un « objet parfait ». Ponge les a remplacés par *L'Orange* ; seul texte dans lequel est évoquée l'éponge, si l'on ne compte pas le « tissu-éponge » de *La mousse*. Cet ajout de *L'Orange* rajoute une couleur, une texture et une forme de l'eau dans le recueil et complète l'étude du motif de l'eau.

2.2.L'eau dans les textes

Au sein des textes, un repérage textuel de l'« eau » et de son pluriel « eaux » appuiera son importance. Ainsi, 12 occurrences de l'eau dans tout le recueil et 2 occurrences se trouvent au pluriel, sans compter les mots qui les incluent. Seule dans *Le cageot, La Bougie* et *Le gymnaste*, l'eau ne se manifeste pas explicitement.

Schéma 2 : Toutes les occurrences dans lesquelles l'eau apparaît explicitement ⁴⁹

⁴⁸ De Jean Paulhan à Francis Ponge, lettre du 22 et 23 juin 1939.

⁴⁹ Vu l'analyse complète des titres, les occurrences de l'eau apparaissant dans les titres n'ont pas été prises en compte

	EAU	EAUX
Pluie	rideau réseau ruisseau	
La fin de l'automne	Eau Beau Rougeauds	Ruisseaux (triple apparition : lettres, son et signifié)
Pauvres pêcheurs		
Rhum des fougères		
Les mûres	Beaucoup	Oiseaux
Le cageot		
La bougie		
La cigarette	Beaucoup	
L'orange	Eau propre Eau sale Bourreau	
L'huître	Couteau	
Les plaisirs de la porte		Panneaux
Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard		
Le pain		
Le feu		
Le cycle des saisons	Nouveau	Oiseaux
Le mollusque	Tombeau	
Escargots	Beaucoup Eau Eau Beaucoup Pourceau	Beaux
Bords de mer	Beaucoup Beaucoup	Couteaux
De l'eau	Eau (x 5)	
Le morceau de viande	Morceau	Fourneaux Marteaux Ruisseaux
Le gymnaste		
La jeune mère	Beauté Beaucoup	
R. C. Seine N°	Chapeau beaucoup Rideaux Oiseaux Oiseau	
Le restaurant Lemeunier	biseautés	

Rue de la Chaussée d'Antin		
Notes pour un coquillage	Couteau Beaucoup Eau Nouveau Château Beaucoup Beaucoup Rameau Oiseau	Morceaux
Les trois boutiques	Morceau	
Faune et flore	Beauté Nouveau Beau	Tableaux-vivants Ruisseaux Eaux
Végétation	Beaucoup Beaucoup Eau Beaucoup	Niveaux
Le galet	Troupeau Eau Eau	Troupeaux Oiseaux Eaux
Total	52	17

Notons qu'il y a encore dans tout le recueil les occurrences des homonymes « au », « aux » et « o » que l'on peut encore compter. En plus de cela, la volonté de Ponge de faire remplacer les différentes sortes de dictionnaires, y compris le dictionnaire étymologique⁵⁰, par son livre fait en sorte qu'un repérage de l'étymologie de l'eau devient intéressant. Selon Littré, il existe plusieurs étymologies de l'eau, notamment « iau » ou « ieu » en picard et « aqua » en latin que l'on retrouve dans le mot claquant(s).

Schéma 3 : La signature de l'aqua

La fin de l'automne	Toutes les portes,..., claquant (sg.)
Le restaurant Lemeunier Rue de la Chaussée d'Antin	... de torchons claquants (pl.)

En ce qui concerne la forme picarde, il n'y a pas de forme « iau » dans le recueil. Cependant, les mots en « ieu » sont en abondance. Notons comme exemple « milieu » (*Pauvres pêcheurs*),

⁵⁰ GLEIZE, VECK, *Francis Ponge : Actes ou textes*, op. cit., p. 69.

« vieux rhum mouille » (*Rhum des fougères*), « flot copieux » (*Le restaurant Lemeunier Rue de la Chaussée d'Antin*) et dans *L'huître* cinq inscriptions intéressantes puisque les mots forment une sorte de cercle renvoyant au recommencement infini puisque le chiffre 5 est lié à la roue de la fortune dans la littérature médiévale et aussi au cercle infini :

Cette dernière [la structure indestructible des lois qui sont enfaite des cycles] est surtout soulignée par le nombre cinq⁵¹ – chiffre des cinq sens, de la manifestation de l'homme, des cinq éléments, du microcosme et de l'univers manifesté – qui marque tout autant le cercle qui tourne à l'infini, car étant capable de ressuscitation, il ne peut être détruit par la mort : le cercle intégré dans la *Pluie* « se brise et rejaillit ».⁵²

De plus, l'absence de « ieu » dans la dernière phrase pourrait être associée à l'apparition de la perle qui entraîne une disparition de l'eau.

Schéma 4 : Le cercle d'« ieu »

L'huître :

L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à **plusieurs** fois. Les doigts **curieux** s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

À l'**intérieur** l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les **cieux** d'en dessus s'affaissent sur les **cieux** d'en dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangées d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.

⁵¹ « Cinq » dans CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Robert Lafont Jupiter, Paris, 1982, pp. 293 – 298.

⁵² CHEN Qianhang, (dir.) LISSE Michel, *Pluie de Francis Ponge : Du savoir au plaisir du texte*, université de Louvain-la-Neuve, 2021-2022, p. 16.

2.3. Omniprésence de l'eau

Que ce soit alors explicitement ou implicitement, l'eau se trouve toujours dans le texte et se montre de nature omniprésente même quand elle ne s'y est pas puisqu'elle s'y trouve de manière vaporisée⁵³ par exemple ou cachée dans les mots, les sons ou les images. Ainsi sa place peut être au centre, aux extrémités, à l'intérieur, à l'extérieur, en haut, en bas, à gauche et à droite de la page, d'un paragraphe, d'une phrase, d'un mot ou d'une lettre. Son *ubiquitus* la rend à la fois envahissante et par conséquent presque invisible, tellement qu'il y en a. Dans le monde pongien, trois quarts est couvert de la mer : « Ainsi en est-il de l'antique robe de Neptune, cet amoncellement pseudo-organique de voiles sur les trois quarts du monde uniment répandus. » (*Bords de mer, PPC, p. 60*). En effet, la mer est décrite comme la robe de Neptune qui est une planète désignée comme une géante des glaces puisqu'elle est composée d'eau, d'ammoniac et de méthane sous forme solide. Neptune est aussi un terme polythéisme latin désignant la « divinité présidant à la mer, et l'un des douze grands dieux »⁵⁴. Étant donné que cette robe est considérée comme un amoncellement pseudo-organique de voiles montre une action de rassemblement, mais aussi de protection et d'assombrissement puisque l'étoffe cache et couvre le monde comme un grand rideau en le rendant soit plus lisible soit illisible. L'étoffe semble dérober trois quarts des connaissances de quelque chose de connu en nous offrant les connaissances de la robe aquatique. Ces connaissances sont rassemblées de multiples pièces différentes. Cependant, un quart du monde reste ouvert et n'est pas couvert par la mer comme si elle laissait une ouverture de possibilités infinies. Le vide d'un quart pourrait illustrer la place du feu face aux autres trois éléments, qui sont tous compatibles avec l'eau et qui peuvent l'inclure dedans. D'après Ponge, le but n'est pas de calquer la chose par les moyens d'un mimétisme facile, de surface, mais il s'agit de restituer, de faire reconnaître sa « qualité différentielle », sa façon spéciale d'exister⁵⁵. L'eau se manifeste ainsi de différentes façons : « Tout cela doit rester caché, être très dans le squelette, jamais apparent ; ou même parfois dans l'intention, dans la conception, dans le fœtus seulement : dans la façon dont est prise la parole, conservée – puis quittée. »⁵⁶. Il y a donc toujours les deux côtés et les antagonismes. Rappelons-nous seulement dans les titres aquatiques que la catégorie du feu s'oppose à l'eau. En effet, le feu est considéré comme le yin et donc au nord, au froid et au solstice d'hiver, alors que l'eau

⁵³ CHEN, LISSE, *op. cit.*, cf. L'évaporation de l'eau : o → u, n, c, → .

⁵⁴ « Neptune » dans Le Littré, [en ligne] <https://www.littre.org/definition/neptune> (Page consultée le 26 octobre 2023)

⁵⁵ PONGE Francis, *My creative method, Méthodes, op. cit.*, p. 32.

⁵⁶ *Idem.*

est liée à la foudre qui est le feu⁵⁷. Ainsi, le feu reste primordial pour faire ressortir la qualité différentielle de l'eau. Remplie de contradictions, l'eau semble justement réunir et rassembler ces dernières. Étant la source de la vie, l'eau demeure aussi le symbole de la mort et semble faire partie de tout et de rien.

2.4. De l'eau : partie de tout

Étant dans et autour de Ponge tout en étant aussi dans les titres et les textes, l'eau se retrouve encore dans l'homme puisqu'elle constitue un élément nécessaire à la vie. Nous allons démontrer comment en tant que phonème/o/, graphème « o » et constituant de l'encre, elle se répand dans tout le texte. De plus, nous montrerons comment l'eau peut être conçu comme fragment du monde. Ainsi, l'eau fait encore partie de l'homme, et l'homme de la mer : « l'homme est aussi un mode de la mer, puisque son corps est principalement composé de l'eau »⁵⁸. L'homme a l'eau de mer en lui : « Entre l'eau des larmes et l'eau de mer, il ne doit y avoir que peu de différences »⁵⁹. En fait, l'homme, comme la terre, n'est qu'un « mélange émouvant du passé des trois règnes, tout traversé, tout infiltré »⁶⁰. L'eau infiltre donc tous les éléments et se présente comme un composant des objets. En d'autres termes, pour que l'homme puisse apparaître sur la Terre, « tout y a concouru : non seulement la chair des trois règnes, mais l'action des trois autres éléments : l'air, l'eau, le feu »⁶¹. L'eau est donc un élément vital nécessaire à la vie. La vie non seulement de l'homme, mais aussi des choses. Si dans l'eau et dans sa composition de l'eau H₂O, nous retrouvons déjà le phonème/o/, notons encore l'existence de l'« o » comme élément de comptage : « C'est pourquoi je me borne à vous proposer ce sujet de méditation : “1o le temps occupé en vecteurs se venge toujours, par la mort. – 2o brun, parce que le brun est entre le vert et le noir sur le chemin de la carbonisation, le destin du bois comporte encore – quoiqu'au minimum – un geste, c'est-à-dire l'erreur, le faux pas, et tous les malentendus possibles.” » (*Les trois Boutiques*, PPC, p.79)⁶². À l'ajout du son omniprésent de l'eau/o/, la représentation de l'eau en tant qu'image fait également partie

⁵⁷ « Eau » dans Le dictionnaire des symboles, *op. cit.*, pp. 431-440.

⁵⁸ YEE, *op. cit.*, p.92

⁵⁹ PONGE Francis, « L'Eau des larmes », *Pièces*, I, p. 740-741.

⁶⁰ PONGE Francis « La Terre », *Pièces*, I, p. 749.

⁶¹ PONGE Francis, « La Terre », *Pièces*, I, p. 750.

⁶² Selon Ian Higgins, l'emploi d'un terme mathématique donnerait un caractère moins abstrait au temps et à la mort (voir *Le Parti pris des choses*, A chlone Press, p. 99).

du recueil. Dans *Les Mûres*, l'eau comme de l'encre forme en effet les fruits et fait partie non seulement du fruit, mais aussi du texte et du microcosme unique : « certains fruits sont formés d'une agglomération de sphères qu'une goutte d'encre remplit » (*Les Mûres*, PPC, p. 37). Le monde poétique et textuel est créé par l'agglomération de sphères qu'une goutte d'encre remplit. L'eau en tant qu'encre fait ainsi toujours partie des microcosmes textuels et intègre chaque poème du PPC. Elle s'insère dans le recueil, même si chaque texte fonctionne à sa manière, car elle « réunit des mots selon une logique qui lui est propre » ; et qu'elle représente un microcosme dans ses parties ou sa totalité ni plus ou moins relatif et singulier que le réel⁶³. N'oublions pas que le recueil appartient à la poésie contemporaine et aussi de la littérature, ce qui rend le motif de l'eau primordial dans la littérature⁶⁴. Comme nous l'avons vu, l'eau est une chose variable, une partie de tout et un fragment de tout, du soi, de l'autre et même du monde. En effet, il faut comprendre que ce fragment peut mouvoir, se décomposer et se recomposer en s'unissant avec d'autres éléments tout comme Pirandello affirme qu'il est un, mille et cent mille⁶⁵ ou que Samuel Beckett énonce qu'il est « tous ces flocons, se croisant, s'unissant, se séparant »⁶⁶. Tout cela rejoint la théorie de Yee Choowoo voyant dans la lecture de Ponge sur la nature la philosophie des atomistes grecs comme Démocrite. Deux principes fondamentaux sont relevés dans la naissance des choses par le clinamen : 1° l'univers est formé des atomes (ou matière) et de vide, 2° rien ne naît du rien, rien ne retourne au néant. Comme rien ne naît du rien, les combinaisons promues par les chocs entre les atomes dans le vide sont « à l'origine de ces grands objets, la terre, la mer, le ciel, et les espèces vivantes⁶⁷ ». Selon eux, la combinaison et la décomposition des atomes sont seulement possibles dans la Nature et le fondement matériel est l'eau⁶⁸. L'eau comme base de toute chose à caractère fragmentaire fait alors partie de

⁶³ THIBAudeau, *op. cit.*, p.113.

⁶⁴ Notons par exemple l'imaginaire de l'eau de Bachelard.

⁶⁵ Théorie de fragmentation de Pirandello : Le lecteur est un, cent et mille, car il est constitué en quelque sorte comme un ensemble de fragments qui peut être déconstruit et reconstruit avec d'autres fragments et ainsi de suite. Ce mécanisme peut se renouveler infiniment et traduit aussi la possibilité infinie de liaisons de savoirs.

⁶⁶ ROMESTAING Alain, "Impatiences de l'écriture chez Francis Ponge", in *Écritures de ressassement*, coll. Modernités 15, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 211-228.

⁶⁷ Dans Lucrèce, *De la Nature*, V, 416-420 et 422-431 : « Mais de quelle façon cet amas de matière a-t-il pu former la terre et le ciel, et les abîmes de l'océan, le soleil, la lune et leurs cours, c'est ce que je vais expliquer dans cet ordre. Car certes ce n'est certes pas en vertu d'un plan arrêté, d'un esprit clairvoyant que les atomes sont venus se ranger chacun à leur place ; [...] mais les innombrables éléments des choses, heurtés de mille manières et de toute éternité par de nombreux chocs extérieurs, entraînés d'autre part par leur propre poids, n'ont cessé de se mouvoir et de s'unir de toutes les façons, d'essayer toutes les créations dont leurs diverses combinaisons étaient susceptibles ; voilà pourquoi, à force d'errer dans l'infini du temps, d'essayer toutes les unions, tous les mouvements possibles, ils aboutissent enfin à former ces assemblages qui, soudain réunis, sont à l'origine de ces grands objets, la terre, la mer, le ciel, et les espèces vivantes ! »

⁶⁸ YEE, *op. cit.*, p. 68.

l'écriture pongienne qualifiée comme *fragmentaire*⁶⁹. Cela ne nous surprend pas si nous remarquons les différentes formes sous lesquelles l'eau se présente dans le *PPC*. D'une goutte d'eau à la pluie à une précipitation à un ruisseau et la mer, etc. Sa variété est nombreuse et irrégulière comme si l'on ne peut pas la contrôler. Comme l'eau, l'écriture pongienne reste imprévisible et ne suit pas toujours la norme grammaticale (cf. chapitre 6 : Les fonctions primordiales). C'est peut-être pour cela que Jean Mambrino pense que l'auteur doit ouvrir un atelier pour « prendre en réparation le monde par fragments ». Il traite Ponge comme une sorte d'horloger, un « réparateur attentif du homard et du citron, de la cruche et du compotier » et se demande encore : « Mais qu'est-ce à dire, s'il est vraiment à l'origine de quelque réconciliation profonde : création et récréation »⁷⁰ ? Ici, nous allons donc tenter de comprendre ou de recréer un atelier pour analyser le fragment de l'eau. Pour mieux comprendre l'atelier, il est pertinent de citer tout l'extrait :

Pour « refaire » le monde, il est besoin d'un nouveau type d'artiste, un artiste artisan qui connaisse bien et remette en valeur son métier en tant que technique langagière. La tâche première de cet artiste n'est pas, insiste Ponge, d'expliquer le monde, encore moins de le transformer ou de créer un nouveau monde, mais de se pencher, méticuleux et patient, sur son fonctionnement mystérieux, oublié ou ignoré depuis longtemps, afin d'essayer de le « remettre en route ». Sa tâche est d'« ouvrir un atelier et [d'y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. Non pour autant qu'il se tienne pour un mage. Seulement un horloger. Réparateur attentif du homard ou du citron, de la cruche ou du compotier, tel est bien l'artiste moderne. Irremplaçable dans sa fonction. Son rôle est modeste, on le voit. Mais l'on ne saurait s'en passer. »

(*Le murmure, Méthodes*, p.200).

Avec le triangle du sujet (lecteur – auteur – Pluie)⁷¹, nous avons vu que tout peut être considéré comme un. L'auteur est à la fois le lecteur et l'eau. Le rôle d'horloger de comprendre – *cum prendere* – le fonctionnement de l'eau ne se limite pas seulement à l'auteur, mais au lecteur ainsi qu'à l'eau elle-même. L'eau essaie de se comprendre en tentant de se lier aux autres éléments et en formant de nouvelles choses tout en gardant une sorte de stabilité dans ses caractéristiques variantes et mouvantes. Notons la méthode de Ponge qui divise pour régner :

⁶⁹ ARON Thomas, *Thomas Aron Lit Ponge, La chèvre*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1980, p. 68.

⁷⁰ MAMBRINO, *op. cit.*, p.192.

⁷¹ Cf. CHEN, LISSE, *op. cit.*, pp. 1 – 15.

« déséquilibrant les choses afin de pouvoir s'équilibrer en elles, les décomposant pour s'y recomposer. »⁷². En tant qu'unité de l'horloge, de l'atelier et même d'un laboratoire, l'eau peut être reliée à tous leurs composants comme le « ressort » dans *Pluie*, *Bords de mer*, *Les plaisirs de la porte* et dans *Le galet* ou les « appareils hydrauliques multiformes » dans le laboratoire de la *Végétation* :

À y regarder de plus près, l'on se trouve alors à l'une des mille portes d'un immense laboratoire, hérissé d'appareils hydrauliques multiformes, tous beaucoup plus compliqués que les simples colonnes de la pluie et doués d'une originale perfection : tous à la fois cornues, filtres, siphons, alambics. (*Végétation*, PPC, p. 90)

Étant un composant et un fragment de tout, l'eau semble devenir indispensable dans les poèmes. Elle devient en quelque sorte nécessaire à l'existence de choses et garantit même le bon fonctionnement ou la survie des choses. Ainsi, la pluie et donc l'eau « constitue la matière essentielle pour leur vie ; et les appareils savent bien comment ils en bénéficient. Ils appartiennent depuis longtemps au monde, assise fondamentale de leur vie »⁷³. Notons encore que dans *Les plaisirs de la porte* l'existence d'huile qui assure un fonctionnement fluide et bien agréable (« le déclic du ressort puissant mais bien huilé agréablement l'assure »).

2.5. La source de vie

Présente dans tous les poèmes du recueil, l'eau semble constituer l'essence de ceux-ci. Connue pour être un élément vital, analysons encore ce que les dictionnaires disent sur cette source de vie avant d'analyser comment l'eau vitalise les choses en tant qu'environnement fertile et nourriture fondamentale. La personnification de l'eau permettra de saisir quelques-uns de ses caractères et à la fin nous aborderons les couples qui se forment dans le contexte d'une union.

Dans les dictionnaires

Après avoir démontré que l'eau est déjà source de vie en étant un élément fondamental de presque toute chose, il reste pertinent de noter ce que les dictionnaires en disent puisque

⁷² RICHARD, *op. cit.*, p. 214.

⁷³ YEE, *op. cit.*, p. 106.

Ponge accorde une importance cruciale aux dictionnaires et surtout au Littré qui était dans la bibliothèque de son père. En effet, il trouve dans le Littré un autre monde, celui des vocables, des mots français, un monde aussi réel, faisant partie du monde extérieur, du monde sensible, aussi physique que la nature⁷⁴. Ainsi, le dictionnaire⁷⁵ considère l'eau comme « source de vie », un « moyen de purification » et un « centre de régénérescence ». En Asie, l'eau est même l'origine de la vie et le symbole de la fertilité, de la sagesse, de la grâce et de la vertu. Dans la Bible, les rencontres essentielles s'opèrent près des puits et des sources, les lieux où la vie apparaît. De surcroît, l'eau est le symbole de la dualité du haut et du bas, c'est-à-dire l'eau de pluie et l'eau des mers. La première est pure puisqu'en tant que symbole de vie, elle est créatrice ; les eaux calmes signifient la paix et l'ordre. La seconde est salée et les eaux y sont agitées ; on y associe le désordre. La dualité englobe ainsi le tout et fournit une explication et une définition du monde. De plus, par sa valeur lustrale, l'eau est un symbole de pureté passive. Elle est un moyen et lieu de révélation pour les poètes qui l'incarnent pour en obtenir des prophéties. Finalement, l'eau est le symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues. Souvent dans les rêves, le fait d'être assis au bord de l'eau en train de pêcher symbolise l'esprit inconscient qui renferme les contenus de l'âme que le pêcheur s'efforce de ramener à la surface et qui devront le nourrir. Cela résonne⁷⁶ alors avec Edgar Poe, pour lequel l'eau est la matière fondamentale pour l'inconscient⁷⁷. Bachelard trouve qu'elle doit alors commander la terre et qu'elle est le sang et la vie de la Terre puisque c'est « l'eau qui va entraîner tout le paysage vers son propre destin. En particulier, telle eau, tel vallon. »⁷⁸. En ce qui concerne la pluie, le dictionnaire⁷⁹ note que c'est « ce qui descend du ciel en terre, c'est aussi la fertilité de l'esprit, la lumière, les influences spirituelles. ». Dans la tradition hindoue, la pluie lunaire comporte le symbolisme habituel de la fertilité, de revivification. La légende grecque de Danaé éternise la pluie venue du ciel comme une fertilisation de la terre. Il est encore noté dans le dictionnaire que les quatre éléments de la nature créent l'univers total permettant la vie des choses. Il est intéressant de percevoir que le mot de la Nature, à laquelle l'eau appartient, veut tout d'abord dire le fait de « naître » ou la « naissance » comme Ponge le constate en se référant au Littré⁸⁰. Ainsi, tous perçoivent l'eau

⁷⁴ SOLLERS Philippe, *Entretiens avec Francis Ponge*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 42.

⁷⁵ « Eau », dans le dictionnaire des symboles, *op. cit.*, pp. 431-440.

⁷⁶ Notons que Ponge joue sur raisonner et la résonance ; sur les raisons et résons : un concert de vocables, de sons significatifs (Pour un Malherbe, p. 133-134).

⁷⁷ BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie générale française, 2014, p.87.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ « Pluie » dans le dictionnaire des symboles, *cit. op.*, pp. 885-886.

⁸⁰ YEE, *cit. op.*, p.31.

comme l'élément vital primordial : fontaine de vie, s'il n'y a pas d'eau, il n'y a pas de vie, aussi nécessaire que le soleil, résumé de la vie⁸¹.

Environnement fertile et nourriture fondamentale

Sampon Annette rappelle que l'eau accompagnée avec le pain demeure le symbole de la nourriture vitale. C'est autour de la nourriture que l'homme va aussi choisir son endroit puisque la « raison pour laquelle l'homme a choisi les bords des rivières est surtout qu'ils lui offrent la nourriture et le logement ⁸² ». Selon Yee⁸³, la poétique de Ponge, qui envisage la civilisation de l'homme dans la nature, est démontrée dans *La Seine*. Le fleuve, un des symboles importants de la nature, coule au sein de la civilisation : « Oui, le fleuve est ce cours d'eau sauvage qui passe à travers tout, à travers les monuments des civilisations les plus raffinées » (*La Seine*, I, p. 278). Voilà les raisons pour lesquelles il a choisi de traiter certains endroits plus que d'autres. Dans le *PPC*, l'apparition de la Seine, du Danube, de la mer et des autres endroits reçoit un sens en plus.

Si Ponge aime autant être entouré de l'eau, il n'en est pas étonnant que l'escargot, qui est une sorte de « portrait de l'artiste en escargot » tel que Gleize l'identifie⁸⁴, aime également l'humidité puisqu'il peut se ressourcer et que cela les aide à avancer :

Au contraire des escarbilles qui sont les hôtes des cendres chaudes, les escargots aiment la terre humide. Go on, ils avancent à elle de tout leur corps, ils en emportent, ils en mangent, ils en excrémentent. Ils la traversent. C'est une interpénétration du meilleur goût parce que pour ainsi dire ton sur ton – avec un élément passif, un élément actif, le passif baignant à la fois et nourrissant l'actif – qui se déplace en même temps qu'il mange. (Il y a autre chose à dire des escargots. D'abord leur propre humidité. Leur sang froid. Leur extensibilité.)

(*Escargots*, *PPC*, p.51)

⁸¹ « Eau » dans le dictionnaire des symboles, *cit. op.*, pp. 431-440.

⁸² Dans *La Seine*, I, p. 255 : « Toujours est-il qu'ils ont pris l'habitude de boire et de cuire leurs aliments à l'eau douce[...]. Voilà pourquoi ils choisirent souvent les bords des rivières pour s'y installer. Peut-être aussi parce que ces bords constituaient les seules clairières dans une forêt obscure où ils se seraient étiolés ».

⁸³ PONGE, *La Seine*, I, p. 278.

⁸⁴ DIMITRI, *op. cit.*, p.239.

À l'eau de la terre, qu'ils consomment, s'ajoute encore l'eau dans « les légumes et les plantes aux feuilles vertes » (*Escargots, PPC*, p.52). L'amour de ces animaux à sang froid s'intensifie même par une répétition ou une sorte de clarification de leur préférence :

À noter d'ailleurs que s'ils aiment la terre humide, ils n'affectionnent pas les endroits où la proportion devient en faveur de l'eau, comme les marais, ou les étangs. Et certainement ils préfèrent la terre ferme, mais à condition qu'elle soit grasse et humide. (*Escargots, PPC*, p.52)

Même seul, l'escargot continue à aimer l'humidité, le sol et le bas, qui est comme nous l'avons vu, remplis de sources :

Seul, évidemment l'escargot est bien seul. Il n'a pas beaucoup d'amis. Mais il n'en a pas besoin pour son bonheur. Il colle si bien à la nature, il en jouit si parfaitement de si près, il est l'ami du sol qu'il baise de tout son corps, et des feuilles, et du ciel vers quoi il lève si fièrement la tête, avec ses globes d'yeux si sensibles ; noblesse, lenteur, sagesse, orgueil, vanité, fierté. (*Escargots, PPC*, p.53)

Voilà pourquoi il est heureux d'être qui il est : « Quel bonheur, quelle joie donc d'être un escargot. » (*Escargots, PPC*, p.53). Le bonheur peut encore être trouvé dans le jeu de mots, car dans l'escargot se cache le cargo, un navire destiné au transport de marchandises diverses.

L'eau vive : La personnification

La joie se multiplie lorsque l'eau qui est le symbole de la vie et qui offre la vie se personnifie et se ravive elle-même à travers la personnification. En effet, Ponge insiste sur le fait qu'il faut montrer la chose comme être et non somme de qualités (pas seulement la somme des parties)⁸⁵. De plus, il croit que « pour connaître l'homme, on doit d'abord s'adresser aux choses qui fournissent des modèles de vie tout en lui rappelant qu'il n'est qu'un être naturel⁸⁶. L'eau personnifiée sait donc apprendre et enseigner des choses sur lui-même et sur les hommes puisque l'homme imite ses caractéristiques (cf. *Escargots* : l'orgueil de la mer) et que l'homme

⁸⁵ DIMITRI, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁶ YEE, *op. cit.*, p. 286.

apprend de son fonctionnement. Si la personnification de la Pluie ne suffit pas pour appuyer cet argument, analysons encore celle *De l'eau*. Déjà, l'eau est désignée avec le pronom féminin de la troisième personne du singulier « elle ». Elle est décrite de l'extérieur et de l'intérieur, car elle est « blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée dans son seul vice : la pesanteur ; disposant de moyens exceptionnels pour satisfaire ce vice : contournant, transperçant, érodant, filtrant. » (*De l'eau, PPC*, p.61). Son vice implique qu'elle sera appelée et vue comme une « folle, à cause de cet hystérique besoin de n'obéir qu'à sa pesanteur, qui la possède comme une idée fixe » (*De l'eau, PPC*, p.61) et même comme une esclave de la pesanteur ou de sa propre condition naturelle et cyclique ou encore de ce « on » - pronom personnel indéfini qui peut désigner l'auteur, le lecteur, le public ou encore tout autre humain – qui a le droit et la liberté de faire de l'eau tout ce qu'il veut :

De ce vice, qui le rend rapide, précipité ou stagnant ; amorphe ou féroce, amorphe et féroce, féroce térébrant, par exemple ; rusé, filtrant, contournant ; si bien que l'on peut faire de lui ce que l'on veut, et conduire l'eau dans des tuyaux pour la faire ensuite jaillir verticalement afin de jouir enfin de sa façon de s'abîmer en pluie : une véritable esclave. (*De l'eau, PPC*, p.62.)

Si ce rôle de l'esclave de l'eau est vu comme un « état d'esclave à vie » par Dimitri⁸⁷, notons que l'eau joue encore d'autres rôles dans le *PPC* comme celui de la folle. Contrairement à l'esclave, cette dernière est souvent libre de toute action et fait ce qu'elle veut puisqu'elle ne se soucie pas du jugement d'autrui. L'image de l'enfant, à laquelle l'eau est associée, la protège aussi des contraintes puisque les enfants innocents sont ceux qui sont les plus libres de faire et d'exprimer ce qu'ils veulent sans être jugés. L'eau, au lieu de marcher, saute ainsi les escaliers dont les marches peuvent être vues comme des lignes des textes, des paragraphes ou des pages :

Inquiétude de l'eau : sensible au moindre changement de la déclivité. Sautant les escaliers les deux pieds à la fois. Joueuse, puérile d'obéissance, revenant tout de suite lorsqu'on la rappelle en changeant la pente de ce côté-ci. (*De l'eau, PPC*, p.63)

⁸⁷ DIMITRI, *op. cit.*, p.75.

Aussi dans *La Seine*, l'eau est liée à l'enfance, ce qui renforce d'autant plus la liaison. Ponge écrit : « Il me fallait commencer par l'eau, que la nature nous prodigue en quantités plus qu'industrielles, dont nous sommes habitués dès l'enfance à recevoir quotidiennement des impressions sensorielles, que nous pouvons, enfin, considérer avec volupté et détachement à la fois »⁸⁸. Face à l'eau, l'enfant reçoit des impressions sensorielles. L'humanisation se passe encore par l'acquisition des émotions comme l'obéissance et l'inquiétude, un sentiment qui est le plus souvent éprouvé par les adultes qui ont des responsabilités et qui sont conscients des règles de la vie et du quotidien. Finalement, notons encore que l'humilité de l'eau la rend humble, lui donne de la confusion et de la mortification et la fait s'abaisser. Ces définitions de Littré n'ont pas forcément la connotation négative de l'esclavage et font aussi en sorte que l'eau soit glorifiée et qu'elle reçoive la parole :

Ceux qui n'ont pas la parole, c'est à ceux-là que je veux la donner. Voilà où ma position politique et ma position esthétique se rejoignent. Rabaïsser les puissants m'intéresse moins que glorifier les humbles.⁸⁹

Le mariage

Lorsque nous parlons de la vie, il semble inévitable de devoir parler du couple et de la sexualisation. Si cela a déjà été prouvé dans le premier chapitre avec la fusion de l'eau et de Ponge dans l'éponge, essayons de l'expliquer davantage. En effet, la « sexualisation de la relation poète-chose (ou langage-chose) est, dans les textes de Ponge, fréquente et explicite.⁹⁰ » Rappelons-nous l'amour de l'escargot du sol humide ou encore de l'éponge. Si les deux exemples semblent avoir peu de points en commun, le motif de l'eau reliera l'escargot et l'éponge ensemble puisque dans les deux cas, nous retrouvons la présence de Ponge et celle de l'eau. De cette manière-là, nous pouvons encore unir d'autres éléments, objets et choses pour les faire rencontrer, dialoguer et même pour qu'ils tombent amoureux l'un de l'autre. L'eau, source de vie et symbole de la fertilisation, ne reste dès lors pas seulement sur la surface et sur tout ce qui est visible et compréhensible, mais elle creuse aussi dans ce qui est plus profond,

⁸⁸ PONGE, *La Seine*, I, p. 252.

⁸⁹ « Je suis un suscitateur » (1942), *Nouveau nouveau recueil*, I, II, p. 1171 cité dans YEE Choowoo p. 301.

⁹⁰ DIMITRI, *op. cit.*, p. 92 dans NB.

dans l'inconscient des objets, dans ce qui n'est pas visible sur le premier coup. Comme un jeu, le couplage relie les différents objets, objets et objets ensemble et le motif de l'eau semble fournir un terrain de jeu d'autant plus vaste et profond si l'on considère tous les éléments qui sont rassemblés dedans : tout et rien. Le rien est en effet représenté par la disparition ou la vaporisation de l'eau qui est aussi une de ses multiples formes. Notons encore que la « rencontre du poète et de la chose est, en vérité, provoquée par action des désirs des deux protagonistes, et non pas du seul poète »⁹¹. Ce sont les deux sujets qui apprennent à se connaître mutuellement et qui gagnent un surplus en se fusionnant. La rencontre de l'homme et de la chose chez Ponge est introduite chez Gleize et chez Pampel dans une note de bas de page :

Mot pris au sens où l'entend Maurice Merleau-Ponty dans *La Phénoménologie de la perception*, à savoir que toute rencontre de mon corps avec un objet (un phénomène) constitue une expérience vécue par mon corps. Autrement dit, l'objet se réfléchit en moi et je me réfléchis en lui. Merleau-Ponty : « La chose et le monde me sont donnés avec les parties de mon corps... dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même... La synthèse de l'objet se fait donc à travers la synthèse du corps propre, elle en est la réplique ou le corrélatif... Toute perception extérieure est immédiatement synonyme d'une certaine perception de mon corps comme toute perception de mon corps s'explicite dans le langage de la perception extérieure... nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps »⁹². En contrepartie, j'exprime ma perception de l'expérience par les moyens que me procurent l'art et la littérature.⁹³

D'après ces derniers, la rencontre constitue une expérience qui engendre une réflexion des deux côtés lors de la fusion entre sujet et objet ou phénomène qui peut en même temps être sujet de son côté (cf. le triangle du sujet et la personnification). Ayant vu que l'eau est le symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues, les réflexions engendrées peuvent aussi toucher ce niveau. L'image des nymphes éveille une image du désir et de sexualisation en plus. Ainsi, toute combinaison des éléments matériels ou des objets peuvent être considérés comme un mariage dans lequel l'eau se trouve

⁹¹ *Ibid*, p. 97.

⁹² *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 237, 239

⁹³ GLEIZE, VECK, *Introduction à Francis Ponge*, p. 26.

majoritairement du côté féminin par son genre naturel, l'imagination naïve et par l'imagination poétique. Il s'y ajoute la « profonde maternité des eaux » avec l'image de l'eau qui gonfle les germes et fait jaillir les sources selon Bachelard⁹⁴. Il est d'accord avec ce que nous avons dit : « L'eau est une matière qu'on voit partout naître et croître. La source est une naissance irrésistible, une naissance continue. »⁹⁵. Il reste important à noter la *fonction sexuelle de la rivière* qu'il a formulée⁹⁶, qui est d'évoquer la nudité féminine puisqu'une femme qui se baignera dans les eaux claires sera nue. En effet, l'eau évoque d'ailleurs la nudité naturelle qui peut garder une innocence. Dans le règne de l'imagination, les êtres vraiment nus, aux lignes sans toison, sortent toujours d'un océan. Un être qui sort de l'eau est le reflet qui se matérialise : « il est une image avant d'être un être, il est un désir avant d'être une image. » Pour certaines rêveries, tout ce qui se reflète dans l'eau porte la marque féminine. Il note ainsi l'exemple de Jean-Paul rêvant aux bords des eaux. Étant ainsi omniprésente dans le recueil, l'eau évoque du désir, de la nudité et une envie de vouloir être vue non seulement habillée, mais aussi nue pour pouvoir engendrer des pensées conscientes ou inconscientes, de nouveautés et des traditions, du sens et des sensations. Dans le mariage, elle devient une sorte de mère qui sait donner naissance.

Une analyse de *La jeune mère* dans laquelle est décrite la transformation du corps humain après les couches signifie à la fois le « mariage » et le « linge dont on enveloppe les petits enfants ». Dans les deux cas, nous comprenons qu'il s'agit d'une grossesse de la mère dont le ventre est « ballonné, livide, encore très sensible ». Cette image du ballon convient à l'image de « o ». Remarquons l'abondance de l'utilisation de cette lettre que l'on trouve dans chaque phrase à part le titre comme si le fait de devenir rond de la grossesse ne commençait qu'à partir la première phrase du poème (si l'on ne compte pas le « a » qui présente déjà un ovale. Gérard Farasse remarque que Ponge se montrera toujours sensible aux « aventures du corps humain », à ce qui lui advient, à la transformation du corps dans la durée, évolution ou métamorphose ; et la mort comme la naissance, qui terminent et inaugurent cette aventure, en sont des moments privilégiés⁹⁷. Yee⁹⁸ découvre aussi la mort dans un texte rempli de vie. En pointant le premier paragraphe, il dit que même « la mère, être le plus humain en tant qu'elle garantit l'existence

⁹⁴ BACHELARD, *op. cit.*, p.20.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibid*, p. 49.

⁹⁷ FARASSE Gérard, *Lettres de château : Barthes, Delvaux, Follain, Ghil, Hyvernaud, Jaccottet, Ponge, Quignard, Reverdy, Tardieu, Villiers de l'Isle-Adam, Villeneuve d'Ascq*, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 60.

⁹⁸ YEE, *op. cit.*, p. 103.

humaine, se déshumanise » puisqu'elle commence à perdre la beauté dès qu'elle donne naissance à un bébé. Il continue en disant que « ce contraste saisissant entre la naissance et la mort témoigne, selon l'analyse de Collot, que la « naissance tend à se confondre avec la mort » et que « se donne à lire dans les premiers textes de Ponge une domination de Thanatos sur toute forme d'Éros »⁹⁹.

2.6. Le symbole de la mort

La vie semble se rapprocher ou s'unir à la mort non seulement dans *La jeune mère*, mais aussi dans l'ensemble de l'imaginaire de l'eau. D'après Bachelard, une « goutte d'eau puissante suffit pour créer un monde et pour dissoudre la nuit. Pour rêver de la puissance, il n'est besoin que d'une goutte imaginée en profondeur. L'eau ainsi est un germe ; elle donne à la vie un essor inépuisable. »¹⁰⁰. Cependant, l'être voué à l'eau meurt chaque minute et la « mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours. L'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. »¹⁰¹. De plus, il ajoute que la « peine de la mort est infinie »¹⁰² et que l'eau « éprouve alors comme une perte de vitesse, qui est une perte de vie ; elle devient une sorte de médiateur plastique entre la vie et la mort. »¹⁰³. Chez Poe, Bachelard trouve que « toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir. Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir. »¹⁰⁴. La même chose pourrait être vue dans l'eau de Ponge qui est omniprésente et qui est une sorte de signature. N'oublions pas que la signature propre signifie non seulement la naissance d'un livre, mais aussi la mort de l'auteur et du sujet puisque l'auteur/le sujet ne ressuscitera que par le lecteur qui « veille à le lire entre ses lignes »¹⁰⁵. Ponge lui-même affirme dans son entretien avec Derrida que :

Signer, c'est affirmer de façon fière, et triomphante, quelque chose dont on fait déjà son deuil : le triomphe est un moment du deuil dans la description qu'en donne Freud : le moment maniaque est le moment du triomphe ; et on triomphe au moment où l'on perd

⁹⁹ COLLOT Michel, *Francis Ponge : entre mot et choses*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1991, p. 202 cité dans YEE Choowoo, p. 103.

¹⁰⁰ BACHELARD, *op. cit.*, p.13.

¹⁰¹ BACHELARD, *op. cit.*, p.9.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibid*, p. 18.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ YEE, *op. cit.*, p. 205.

et où l'on ne veut pas renoncer. Mais en disant qu'« on ne veut pas renoncer », on fait l'expérience de la perte...¹⁰⁶

Chez Sollers, il y a une idée similaire puisqu'il relie l'acte sexuel à la mort : « l'acte sexuel, l'acte de reproduction exige aussi la présence de l'autre. Eh bien ! comme dans l'espèce, il faut que les deux meurent plus ou moins pour que la troisième personne, ici le texte, puisse naître. »¹⁰⁷. Cette idée rejoint celle de Lacan ou de Barthes qui disent tous les deux qu'une jouissance est une petite mort.

La mort se trouve partout dans le texte non seulement à travers l'eau qui est omniprésente ou dans l'absence donc la mort de l'eau, mais aussi dans toute l'espace blanche de la page puisqu'il n'y a pas d'encre noire ; mais qu'il y a néant le vide et donc la mort qui paradoxalement pourrait susciter une infinité de significations en tant qu'espace libre d'interprétation et d'imagination. L'évaporation du texte et du poème se manifeste par exemple dans *Les Mûres* dans lequel on trouve la finitude des mûres et du poème « [sans beaucoup d'autres qualités – mûres, parfaitement elles sont mûres – comme aussi ce poème est fait. » (*Les Mûres*, PPC, p. 37), favorisant ainsi l'image blanche et le ton silencieux de la fin. La comparaison montre clairement que ce n'est qu'un exemple parmi d'autres poèmes qui sont mûrs et prêts à la mort, ou déjà morts.

Un peu plus explicitement se présente la mort dans les actions destructives de l'eau. Notons comme exemple « érodant » qui signifie « réduire peu à peu à néant »¹⁰⁸ et « térébrant » qui veut dire « qui perce ou perfore »¹⁰⁹. En jetant un coup d'œil au caractère « féroce » de l'eau, nous remarquons que la mort y est déjà incluse puisque « féroce » signifie « qui se plaît dans le meurtre en parlant des animaux »¹¹⁰. La métaphore prolongée de la mort et de la destruction fait naître l'image d'une Eau¹¹¹ destructrice qui engendre « l'anarchie des fleuves » dans *Bords de mer*, mais notons que ce n'est qu'après cela que naît la mer avec sa nomination (« C'est en effet, après **l'anarchie des fleuves**, à leur relâchement dans le profond et copieusement habité lieu

¹⁰⁶ DERRIDA, *Déplier Ponge*, op. cit.

¹⁰⁷ SOLLERS, op. cit., p. 59.

¹⁰⁸ « Érodant » dans le CNRTL, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9roder> (Page consultée le 12 février 2024)

¹⁰⁹ « Térébrant » dans le Littré, [en ligne] <https://www.littre.org/definition/t%C3%A9r%C3%A9brant> (Page consultée le 12 février 2024).

¹¹⁰ « féroce » dans le Littré [en ligne] <https://www.littre.org/definition/f%C3%A9roce> (Page consultée le 12 février 2024).

¹¹¹ Majuscule, car personnification ou animalisation. L'eau est un sujet destructeur.

commun de la **matière liquide**, que l'on a donné le **nom de mer**. » (*Bords de mer, PPC*, p. 59)). C'est peut-être plutôt dans une eau plus vaste qu'est la mer que président à la fois la naissance et la mort. À part le fait de détruire toute chose, l'eau qui obéit à la pesanteur ne cesse de se mettre à l'horizontale et de (quasi) mourir puisque l'horizontalité est vue dès le moyen âge dans la littérature comme un symbole de la mort. L'eau devient ainsi quasi cadavre :

À l'intérieur d'elle-même ce vice aussi joue : elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre, comme les moines de certains ordres.

(*De l'eau, PPC*, p.61)

Dans le début de *La fin de l'automne* règne la mort traduite par un champ lexical explicite : « Tout l'automne à la fin n'est plus qu'une tisane froide. Les feuilles mortes de toutes essences macèrent dans la pluie. » (*La fin de l'automne, PPC*, p.33). Même si l'ordre des lexiques change entre l'énoncé, le titre et la phrase, l'anaphore de « la fin » marque dorénavant l'insistance sur la mort. C'est pour cela qu'une analyse de ce mot « fin » est intéressante. En effet, son inscription désigne le terme d'une période donnée et donne lieu à la locution « à la fin » qui est une marque familière d'impatience, relative à l'énonciation, mais surtout un emploi littéraire comme locution figurée pour signifier la mort¹¹². Selon Littré, tirer la fin veut dire « être près d'expirer » et l'épithète « mortes » de « feuilles mortes » reconduit alors à cette signification. Dans le texte même, l'eau faisant partie de la Nature est source de destruction (sans négliger le fait qu'elle détruit pour après (re) construire et (re) créer) : « La Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque, gaule rageusement ses derniers fruits. » (*La fin de l'automne, PPC*, p.33)

En dehors des textes du *PPC*, Ponge lui-même déclare qu'il ne traite que de la mort : « Ce dont je m'occupe, ce n'est que de la mort. » (*Pour un Malherbe*, p. 258). Ainsi, condamné par le temps à la mort, l'homme « assis sur » sa mort¹¹³ est une vapeur éphémère qui se dissipe

¹¹² FONTVIEILLE Agnès, « Défense et illustration de la syllepse chez Francis Ponge », *La Syllepse*, Y. Chevalier et P. Wahl (dir.), PUL, 2006, pp. 359-372 [en ligne] https://www.academia.edu/5436532/Parler_la_langue_chez_Francis_Ponge_Défense_et_illustration_de_la_syllepse (Page consultée le 25 octobre 2023).

¹¹³ Charles Baudelaire, « L'Amour et le Crâne », *Les Fleurs du mal*, t. I, op. cit., p. 119 : « L'Amour est assis sur le crâne/ De l'Humanité,/ Et sur ce trône le profane,/ Au rire effronté,/ Souffle gaiement des bulles rondes/ Qui montent dans l'air,/ Comme pour rejoindre les mondes/ Au fond de l'éther. //Le globe lumineux et frêle/ Prend

dans l'air ; il est, comme le dit Ponge, « un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même »¹¹⁴. Selon Thibaudeau, Ponge serait non seulement de l'eau, mais aussi de la vapeur qui est la forme morte de l'eau ou la forme qui se dirige vers la mort dans le cycle naturel.

Dans les valeurs de Ponge, la mort reçoit une place significative (« Peut-être la leçon est-elle qu'il faut abolir les valeurs dans le moment même que nous les découvrons... Voilà à mon sens, l'importance (et aussi bien l'importance sociale) de la poésie. »¹¹⁵) et règne peut-être à la même place que la vie puisque la règle d'or est la suivante « révéler, élaborer, raffiner, abolir »¹¹⁶. Ainsi, nous comprenons ce que Yee Choowoo veut dire par « chaque chose vit la mort chaque instant et éternellement. »¹¹⁷. L'eau, comme symbole de la mort et comme destructeur, vit paradoxalement éternellement et représente la source de la vie éternelle. C'est dans ce contexte que *La Bougie* peut être lu et interprété comme Dimitri l'a fait :

Quant à la bougie, la logique de son existence consiste dans le fait que la mort est incluse dans sa vie, car elle engendre, elle-même, le moyen de sa propre mort, la cire fondue dans laquelle elle va se noyer, elle l'engendre à partir de cette cire même, « son aliment », qui a rendu possible son fonctionnement, donc sa vie. Le circuit vie-mort est parfaitement réglé, l'harmonie interne - assurée.¹¹⁸

Les textes pongiens obéissent et suivent la loi naturelle de la vie et de la mort. Ces deux derniers forment un cycle qui régit le monde que ce soit le monde réel ou le monde livresque. D'ailleurs c'est dans ce cycle que Ponge trouve sa joie : « La joie est d'abolir et de recommencer. Et c'est toujours plus haut que cela se passe. Il semble qu'on ait gagné quelque chose. » (*Le Carnet du Bois de Pins*, p. 150). Thibaudeau se met dans cette lignée :

un grand essor, Crève et crache son âme grêle/ Comme un songe d'or. //J'entends le crâne à chaque bulle/ Prier et gémir : / — “Ce jeu féroce et ridicule,/ Quand doit-il finir ? //, Car ce que ta bouche cruelle/ Éparpille en l'air,/ Monstre assassin, c'est ma cervelle,/ Mon sang et ma chair !” »

¹¹⁴ PONGE, « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, p. 657.

¹¹⁵ THIBAUDEAU, *op. cit.*, p.215.

¹¹⁶ SPADA Marcel, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, 1974, p. 43.

¹¹⁷ YEE, *op. cit.*, p.112.

¹¹⁸ DIMITRI, *op. cit.*, p.72.

Le monde est régi par une grande loi cyclique. *Le Galet* décrit le modèle de fonctionnement originel : « Les végétaux, les animaux, les vapeurs et les liquides, à mourir et à renaître tournent d'une façon plus ou moins rapide. » ¹¹⁹

Ainsi, représentant à la fois la vie et la mort, l'eau semble porter en elle-même le cycle destiné à tourner éternellement. Dans le chapitre prochain, nous évoquerons les différents cycles possibles avant de nous intéresser au caractère de l'éternité et de la notion de ressassement qui est le fait de répéter.

2.7. Le cycle éternel

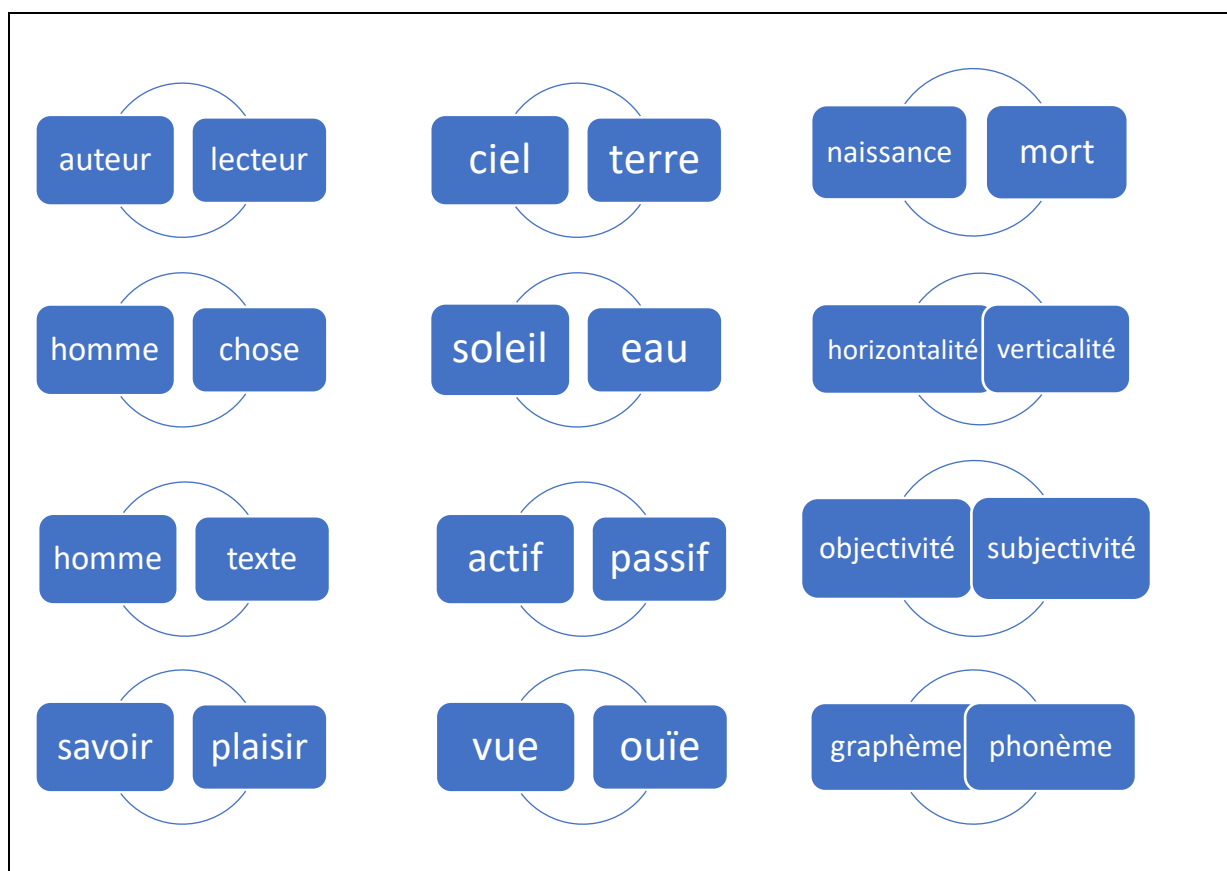
Dans *De l'eau*, Ponge parle même d'un cycle éternel, contrôlé par le soleil, dans lequel est enfermée l'eau en utilisant même la métaphore d'un écureuil dans sa roue : « Le soleil alors prélève un plus grand tribut. Il la force à un cyclisme perpétuel, il la traite comme un écureuil dans sa roue » (*De l'eau*, PPC, p.62). L'eau est ainsi condamnée à naître, mourir, renaître, remourir et ainsi de suite. Notons ici qu'avec la comparaison à l'écureuil, l'eau reçoit un caractère animalier et peut être comparée à celui-ci. Dans *Bords de mer*, la cyclicité se traduit par une répétition éternelle : « La **mer** jusqu'à l'approche de ses limites est une chose simple qui se répète flot par flot. » (*Bords de mer*, PPC, p.58). Dans le documentaire de Guy Casaril, on dit justement que « cet éternel recommencement, c'est bien la démarche de Francis Ponge en quête de l'objet dans le langage »¹²⁰. Dans ce sous-chapitre, nous allons analyser plusieurs cycles qui traitent de différents sujets tout en ayant comme fil rouge l'eau. Il est alors intéressant de résumer le chapitre de la « Genèse du monde livre » dans *Pluie de Francis Ponge : Du savoir au plaisir du texte* qui traite en 2.1 la naissance du cycle infini dans lequel apparaissent en 2.1.1. le cycle temporel, 2.1.2. le cycle naturel de l'eau ainsi que 2.1.3. le cycle de l'écriture. En effet, dans le cycle infini s'unifient les dualités complémentaires qui sont en même temps peut-être aussi contradictoires. Puisque le couple est à l'origine de toute pensée, de toute manifestation, de tout mouvement et du monde entier¹²¹. Voilà pourquoi l'eau et le feu (souvent représenté par le soleil) forment un couple dans une sorte de cosmogonie du macrocosme naturel du monde encerclant tous les autres microcosmes.

¹¹⁹ THIBAudeau, *op. cit.*, p. 125.

¹²⁰ Francis PONGE – Vers Francis Ponge (DOCUMENTAIRE, 1965). Un documentaire de Guy Casaril diffusé le 29 mars 1966 sur la 2ème chaîne. [en ligne]
https://www.youtube.com/watch?v=71wVZLWuXGo&ab_channel=%C3%89CLAIRBRUT, publié le 04.03.2018, consulté en octobre 2023.

¹²¹ « Deux » dans CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, pp. 403 – 404.

Schéma 5 : Certaines possibilités de dualités

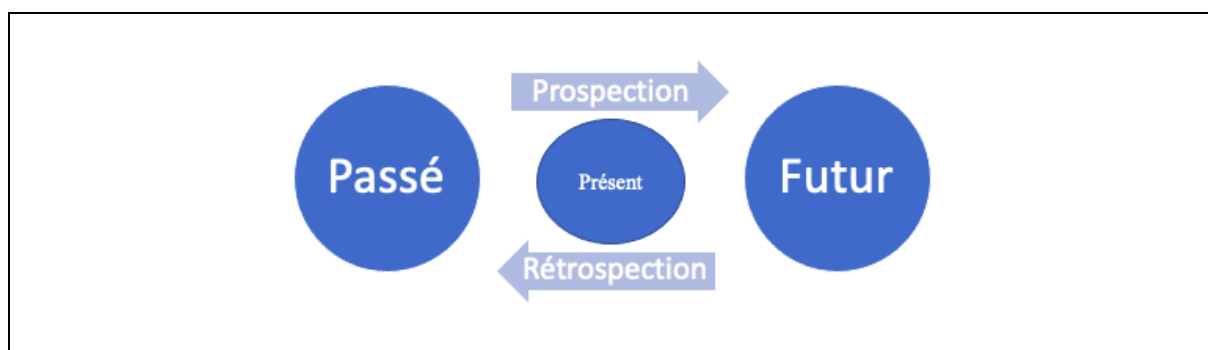


Dans le cycle temporel, tout ne peut qu'exister dans la *triade temporelle* du passé, du présent et du futur :

C'est avec et dans ce cycle temporel que naît, existe, se mouvant, devient et meurt tout élément. La circulation dans le temps, prononcée par « l'horloge » et « la sonnerie », fait vivre et fait mourir un élément dans un temps présent pendant la durée du texte. La vie commence avec les verbes de la vie « est » et « vit ». Dans la même optique, la mort arrive avec le verbe de l'arrêt « s'arrête », les verbes de la chute et le futur « s'efface bientôt » pour finalement ne s'accomplir que temporellement avec le passé « il a plu », puisque la résurrection s'enchaîne avec les verbes au présent de vérité et de déclaration.¹²²

¹²² CHEN, LISSE, *op. cit.*, p. 22.

Schéma 6 : Le cycle temporel



Dans le cycle naturel de l'eau dans *Pluie* se retrouvent la vie et la mort de l'eau, mais aussi la présence du soleil qui se rapproche ainsi de l'eau :

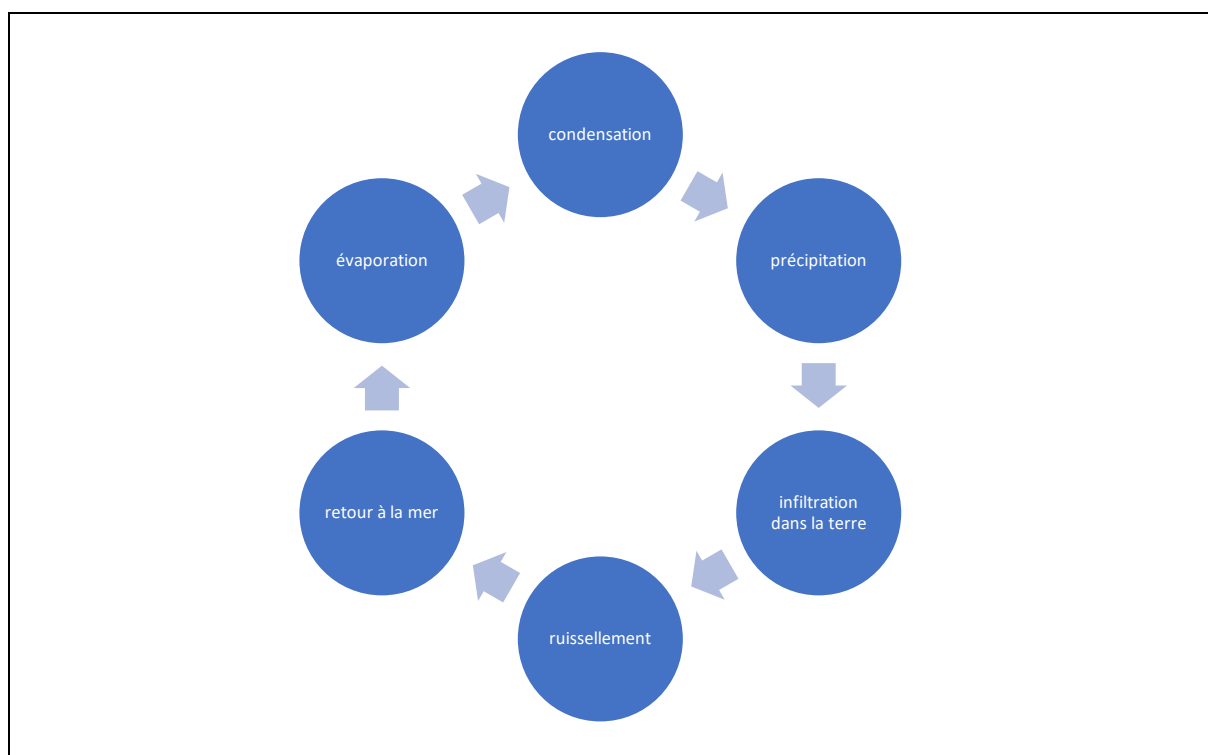
Le système circulaire pourrait débiter avec l'évaporation de l'eau. Les petites gouttes d'eau vaporisées se rassemblent par la suite en nuage afin de chuter du ciel à la terre lorsqu'elles deviennent « plus lourdes, [et]individuéées ». Arrivée sur terre, l'eau « court », « coule », « ruisselle » jusqu'à un « ruisseau » pour finalement être vaporisée par le « soleil », « source de lumière, de la chaleur et de la vie »¹²³ qui est à la fois le destructeur et le fécondateur. Ce « mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux » décrit ou est décrit comme le parcours de la vie de « pluie » en tant que phénomène, mais encore en tant que sujet actant qui a le *programme narratif*¹²⁴ rationnel de s'actualiser et de s'accomplir.¹²⁵

¹²³ « Soleil » dans CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, pp. 1029 – 1036.

¹²⁴ GREIMAS, A. J., *Du sens.2, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983,

¹²⁵ CHEN, LISSE, *op. cit.*, p. 24.

Schéma 7 : Le cycle naturel de l'eau



Finalement, dans le cycle de l'écriture ou de la rédaction (des mots, des syntagmes, du texte, voire du recueil) est expliqué comment la fin représente le début puisqu'il faut terminer l'écriture d'un élément pour pouvoir commencer la suite. Dans ce cycle, il y a d'abord démonstration de l'évaporation de l'eau en tant que goutte (o) :

La fin d'un texte symbolise la fixation des graphèmes, la finition et l'accomplissement du texte. Une fois rédigé, le texte ne change plus. Or, la fin représente l'évaporation du texte puisqu'à la fin, il n'y a plus de mots en encre noire sur la feuille, mais rien que de l'espace blanche de la page de rédaction. En effet, l'évaporation de l'eau accompagne l'évaporation de l'<o> graphique et de l'/o/phonique : les « gouttes » d'<o> s'effacent à la fin. Il n'y a plus qu'un <u> dans « il a plu ». La ressemblance graphique et phonique à l'eau s'efface avec le renversement de <u> qui devient <n>. Dorénavant, la bouche du lecteur aplatit la forme ronde de la bouche. L'agencement de ces graphèmes de manière avoisinante appuierait davantage cette évaporation progressive et systématique en considérant que chaque <o> est presque toujours suivi ou précédé de son ou de ses graphème(s) évaporés. Ajoutons que <m> peut être conçu comme l'évaporation de deux

gouttes conjointes et que <r> pourrait être le stade d’effacement suivant de <u> ou de <n> avant de chuter complètement dans le néant (<c> <o> <u> <r> < >). Encore plus évident devient l’évaporation à l’égard de la chute drastique des occurrences lexématiques et explicites de la pluie (soulignées dans le schéma 13) après l’énonciation de la « vapeur ». Les noms de la pluie disparaissent entièrement dans le troisième paragraphe avant de réapparaître, malgré la transformation et l’affaiblissement, au moyen de la verbalisation de la vapeur « s’évapore » et de la pluie « il a plu ».

Schéma 8 : L’évaporation de l’eau

Pluie

La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c’est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur. À peu de distance des murs de droite et de gauche tombent avec plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées. Ici elles semblent de la grosseur d’un grain de blé, là d’un pois, ailleurs presque d’une bille. Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes. Selon la surface entière d’un petit toit de zinc que le regard surplombe elle ruisselle en nappe très mince, moirée à cause de courants très variés par les imperceptibles ondulations et bosses de la couverture. De la gouttière attenante où elle coule avec la contention d’un ruisseau creux sans grande pente, elle choit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé, jusqu’au sol où elle se brise et rejaillit en aiguillettes brillantes.

Chacune de ses formes a une allure particulière : il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d’une masse donnée de vapeur en précipitation.

La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.

Lorsque le ressort s’est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s’arrête. Alors si le soleil reparaît tout s’efface bientôt, le brillant appareil s’évapore : il a plu.

Comme dans *L’huître*, les lettres « o » s’anéantissent petit à petit : « Les 44 « o » du premier paragraphe tombent en groupes de 12, de 14 et à nouveau de 12 dans les paragraphes suivants avec la perte de 8 « o » sur le chemin avant de s’anéantir complètement par terre. »¹²⁶. De la même manière s’anéantissent de manière décroissante les nombreux phonèmes brefs, les

¹²⁶ CHEN, LISSE, *op. cit.*, p. 26.

consonnes et les voyelles nasales, mais aussi des rimes internes et des allongements. Même le rythme des phrases change en fonction du rythme de la pluie et le nombre de phrases diminue progressivement en fonction de paragraphes.

Schéma 9 : La répartition des phrases en paragraphes

1e paragraphe : 7 phrases

2e paragraphe : 2 phrases

3e paragraphe : 1 phrase

4e paragraphe : 2 phrases

Ce système de réduction de phrases revient dans plusieurs poèmes. Notons dans *La fin de l'automne* ou dans *L'huître* que le dernier paragraphe ne compte qu'une seule phrase contrairement aux précédents. D'autres poèmes, comme *La cigarette*, tournent en trois paragraphes à la même taille ou commencent par un paragraphe d'une courte phrase pour après augmenter en nombre de syllabes comme *Les plaisirs de la porte* qui enchaîne *L'huître*. Ce dernier termine justement avec une phrase courte.

Schéma 10 : *L'huître* et *Les plaisirs de la porte*

L'huître

L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

À l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en dessus s'affaissent sur les cieux d'en dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.

Les plaisirs de la porte

Les rois ne touchent pas aux portes.

Ils ne connaissent pas ce bonheur : pousser devant soi avec douceur ou rudesse l'un de ces grands panneaux familiers, se retourner vers lui pour le remettre en place, – tenir dans ses bras une porte.

... Le bonheur d'empoigner au ventre par son nœud de porcelaine l'un de ces hauts obstacles d'une pièce ; ce corps à corps rapide par lequel un instant la marche retenue, l'œil s'ouvre et le corps tout entier s'accommode à son nouvel appartement.

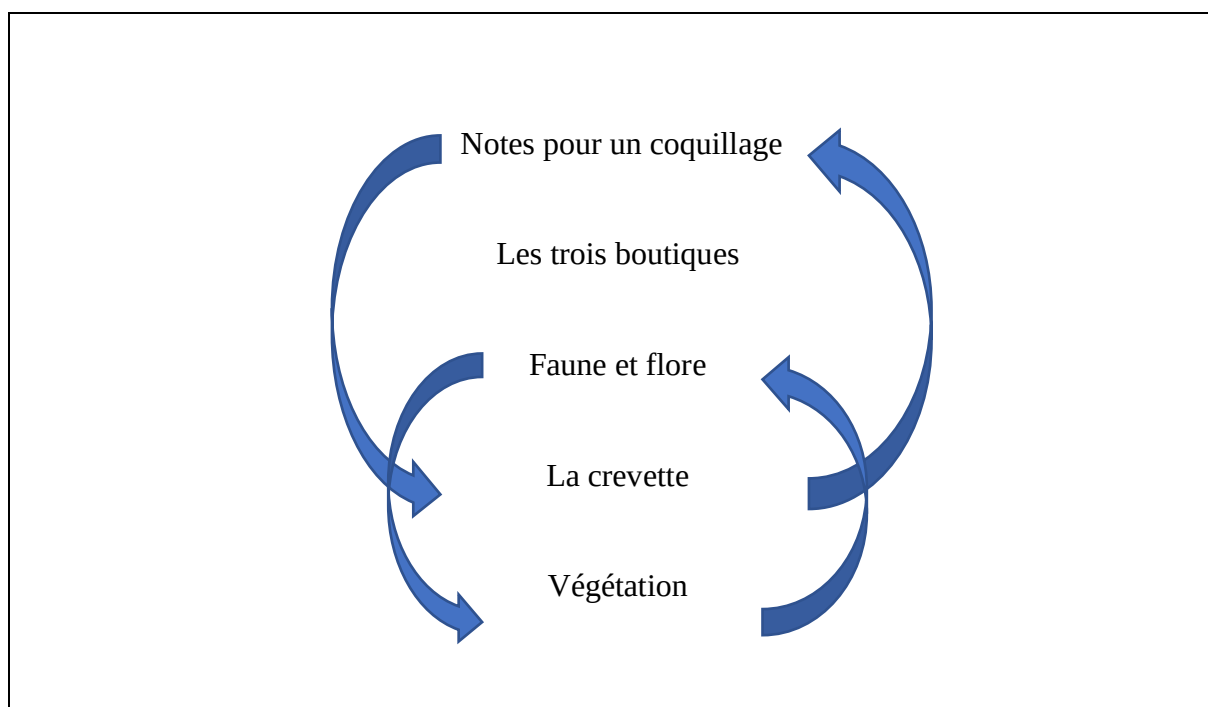
D'une main amicale il la retient encore, avant de la repousser décidément et s'enclore, – ce dont le déclic du ressort puissant mais bien huilé agréablement l'assure.

En effet, comme si la phrase la plus courte représentait la mort, nous faisons ici face à un premier poème (*L'huître*) qui finit par la fin et puis un deuxième poème (*Les plaisirs de la porte*) qui commence justement par la mort symbolisée ou incarnée par la première courte phrase à neuf syllabes. Ce genre de cycle de lecture de poème ou cycle textuel dans lequel le texte est relancé par le début du texte ou poème suivant ne s'arrête pas que là, mais semble envahir tout le recueil non en comptant les phrases, les paragraphes ou encore les syllabes, mais en faisant attention au champ lexical qui explicite ce fonctionnement. Dans *Pluie*, la vie se trouve explicitée dans le troisième paragraphe avant de rencontrer la mort.

Schéma 11 : Le cycle textuel

Pluie §3 Le tout vit avec intensité §4 puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparaît tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore : il a plu.	Vie Mort
La fin de l'automne §1 Tout l'automne à la fin n'est plus qu'une tisane froide. Les feuilles mortes de toutes essences macèrent dans la pluie. §9 Mais là commence une autre histoire, qui dépend peut-être mais n'a pas l'odeur de la règle noire qui va me servir à tirer mon trait sous celle-ci.	Mort Vie
Pauvre pêcheurs À court de haleurs deux chaînes sans cesse tirant l'impasse à eux sur le grau du roi, la marmaille au milieu criait près des paniers : « Pauvres pêcheurs ! »	Vie

Schéma 12 : L'exemple de chaînon de cycles



Le cycle d'écriture a encore été théorisé autrement dans les *Œuvres complètes*¹²⁷. En effet, dans la naissance de l'écriture ou du poème est inclus tout ce qui est brouillon, variante, correction, etc. Elle ne se limite donc pas qu'au recueil et au texte que nous avons analysés, mais englobe une quantité plus vaste et prolifique dans l'art de Ponge qui est l'art de recherche. La version définitive d'un poème trouve sa naissance au moment où Ponge détruit ses antécédents, c'est aussi ce qu'on appelle « une logique stratégique » :

Nous le savons, tout d'abord Ponge a déchiré ses brouillons. Le lecteur a donc sous les yeux l'extrême pointe du travail, le dernier moment, le texte recopié, calligraphié, objectivé, la « formule » (pour reprendre le mot de sa dernière phrase de *L'huître*).¹²⁸

La poésie de Ponge est souvent associée à la rage de poésie qui est une pensée en boucle¹²⁹. De plus, Marcel Spada détermine le cycle de la structure textuelle de la manière suivante : « STRUCTURE GENERALE AVEC UNE ALTERNANCE REGULIERE DE VUES FAVORABLES ET DEFAVORABLES, IMITANT LES CYCLES DE LA NATURE

¹²⁷ PONGE, « Introduction », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. XXVIII.

¹²⁸ GLEIZE, VECK, *Francis Ponge : actes ou textes*, op. cit., pp. 29-32.

¹²⁹ LÉVY Sydney, Francis Ponge : de la connaissance en poésie, Saint- Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2020, [en ligne] <https://dial.uclouvain.be/ebook/object/ebook:236098> (Page consultée en décembre 2022).

ET LE CYCLISME DE L'EAU »¹³⁰. Il s'y ajoute encore le cycle des titres avec l'apparition et la disparition du titre¹³¹ et celui du savoir. Dans ce dernier circulent le savoir et l'ignorance qui est une sorte de déconstruction ou absence du savoir. Dans la tentative de saisir l'objet/l'objeu de l'eau, Ponge renvoie à la destruction du savoir :

Ce sont donc les descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire que je prétends formuler, c'est-à-dire des définitions qui au lieu de renvoyer (par exemple pour tel végétal) à telle ou telle classification préalablement entendue (admise) et en somme à une science humaine supposée connue (et généralement inconnue), renvoient, sinon tout à fait à l'ignorance totale, du moins à un ordre de connaissances assez communes, habituelles et élémentaires, établissent des correspondances inédites, qui dérangent les classifications habituelles, et se présentent ainsi de façon plus sensible, plus frappante, plus agréable aussi.¹³²

En effet, Ponge déclare que le « meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début. »¹³³. Cette ignorance lui permet également de déconstruire les codes de la lecture et de commencer à lire à l'endroit qui lui convient comme s'il était un enfant joueur ou curieux de savoir :

Francis Ponge est le fondateur, le premier critique et le mainteneur de la poésie contemporaine. J'ouvre et je referme ce petit livre, j'entre dans le texte un peu n'importe où, je commence dix fois par le début puis je change de méthode, au hasard je le saisis par le milieu, j'avance, je reviens sur mes pas (sur mon regard ?), je recommence par la

¹³⁰ SPADA, *op. cit.*, p. 37.

¹³¹ DERRIDA, *Déplier Ponge, cit. op.* : On rejoint donc en quelque sorte la question de la signature. Le titre a-t-il pour fonction d'assigner une identité et d'éviter tout débordement du texte ? L'attitude de Ponge à son égard semble ambivalente : d'une certaine façon, il faudrait réduire le texte à son titre ; mais d'un autre côté, le texte semble être une lutte contre le titre. Le titre est aussi un cadre : il y a le souci, chez Ponge, d'écrire un texte bien cadré, carré et celui de faire sauter les cadres, par exemple en refusant d'exclure de ses textes ce que la tradition exclut : le travail, les parenthèses, les fragments hétérogènes.

- Il supprime le titre en le mettant en abyme. Néanmoins, inversement, il n'y a que le titre : dans la disparition du titre le texte devient son propre titre à la fois au sens courant du terme et au sens où, titre monétaire, il se garantit lui-même dans la référence à soi. Tout le texte n'est plus alors, en effet, que le développement du titre, son commentaire en quelque sorte, mais un commentaire qui le met en expansion.

- le titre est toujours un nom... Il suspend la syntaxe.

¹³² THIBAUDEAU, *op. cit.*, p. 213.

¹³³ PONGE, « Introduction au galet », *Prômes*, I, p. 204 et voir aussi *La Mounine*, I, p. 425.

fin. Admirablement, ça tient. Parce que ce texte éclaire, explique, analyse, décrit, envoûte, confirme.¹³⁴

Dans les multiples cycles, il est encore important de noter la mort de l'auteur et la naissance du lecteur déjà traitées dans le TFC. En effet, la mort de l'auteur se réalise non seulement par la signature de Ponge en anéantissant son existence (« [j]'écris un texte, je le signe en mon nom propre, mais le texte tel qu'il en résultera, ce sera ta signature à toi, la chose. [...] Ce texte, une fois fini et signé, une fois arrêté, devient une chose, la chose. »¹³⁵), mais aussi par la théorie de Barthes¹³⁶ qui justifie que tout texte séparé de son origine devient neutre par le biais de l'écriture. Sollers souligne que le thème de la mort de l'auteur apparaît souvent chez Ponge et qu'il « implique que la parole est passée au lecteur »¹³⁷. Cette mort de l'auteur, évidente si l'on considère comme normal le fonctionnement du cycle de l'eau sur les choses contaminées ou remplies de l'eau, donne naissance à une certaine liberté au lecteur qui s'explique déjà par le fait qu'il a les *droits imprescriptibles du lecteur*¹³⁸. Dimitri défend également cette cause : « elle [l'œuvre] guide, comme de juste, le lecteur dans son activité, mais ne lui interdit pas les initiatives personnelles. » Néanmoins, sa liberté consiste aussi dans l'invitation de Ponge en souhaitant la bienvenue dans sa pensée à son « ([lecteur] entre parenthèses [...]) »¹³⁹ qui se trouve en forme de « ([...] réseau) » et de fragment dans le poème et lui offre une position à son égal dans son œuvre. Dans l'extrait suivant, Ponge trouve l'interprétation d'un ami lecteur charmant :

« Mais voici qu'un **ami lit ce texte** : et quelle n'est pas ma surprise ! Il traite ces **mêmes expressions**, que j'avais, moi, jetées ou rejetées, il traite ces déblais, ces gravats comme des choses valables, **comportant leur charme**, leur perfection, parfois presque comme des bijoux. »¹⁴⁰

Ce couple auteur-lecteur relié par l'eau est unifié par le fait que Ponge n'est pas que l'auteur, il est « aussi bien, auteur/narrateur/acteur/personnage/lecteur »¹⁴¹. Cette épaisseur

¹³⁴ CHESSEX Jacques, « Proème pour nioque », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p. 137.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ FOUCAULT Michel, BARTHES Roland, DERRIDA Jacques, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

¹³⁷ BENOIT, BRAUD, MOUSSARON, POULIN et RABATE, *cit. op.*

¹³⁸ PENNAC Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 165 – 197.

¹³⁹ THIBAudeau, *op. cit.*, p. 217.

¹⁴⁰ DIMITRI, *op. cit.*, p. 223.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 119.

explique pourquoi le concept de l'éponge lui convient. Ainsi, nous pouvons avoir l'impression que tout le texte pongien dense et profond peut être à la fois ouvert et clos, même si certains tendent plus vers l'un ou l'autre :

Ces objets fluides sont aptes à témoigner d'une certaine forme de vie et d'un certain type d'écriture, plus libre, plus ouvert, par rapport à celui des textes clos, autosuffisants, du Parti pris des choses - ce sont les textes de *La rage de l'expression*, c'est le texte de *La Seine*.¹⁴²

Par conséquent, les textes de Ponge se retrouvent dans le cycle de lecture ou de l'interprétation close ou ouverte. Dans le dernier cas de figure, il y a une boucle de dynamisme qui constitue le sens par renvois, par nécessaires allers et retours de lecture. Selon Dimitri, le texte pongien peut être considéré comme un *phénomène* ouvert aux multiples interprétations, non point comme un objet clos sur lui-même, diverses interprétations seront possibles. Yee Choowoo ajoute :

En fait, l'œuvre de Ponge n'est pas un système clos sur lui-même, mais elle est déjà un horizon qui nous ouvre de nouveaux horizons comportant à la fois des « visibles » et des « invisibles » au fur et à mesure que nous essayons de nous en approcher. On pourrait donc dire : « Il est impossible qu'un seul chemin mène à une vraie compréhension des œuvres de Ponge ». ¹⁴³

Dimitri continue en disant que la lecture est constamment prise en compte par le créateur pongien et qu'elle fait partie intégrante du processus de création¹⁴⁴. Cependant, elle ne néglige pas le lecteur, car elle est d'avis que « l'œuvre comme “ galerie ” est une œuvre qui rend indispensable l'existence du lecteur »¹⁴⁵. La place du lecteur est ainsi primordiale. Dans l'esthétique pongienne, sa place est garantie par ses imperfections et les lacunes pour justement faciliter son entrée afin qu'il puisse les analyser, donner un sens et décoder avec ses propres connaissances :

¹⁴² *Ibid*, p.62.

¹⁴³ Yee, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁴ DIMITRI, *op. cit.*, p. 222.

¹⁴⁵ *Ibid* p. 223

L'esthétique de l'inachèvement touche de près aux **problèmes de la lecture**. Ponge constate, en parlant de la peinture de Charbonnier, que, pour jouir d'une meilleure réception, l'auteur doit veiller à ce que certaines **lacunes, imperfections soient conservées**, pour faciliter l'« entrée » du spectateur dans l'œuvre : « Il ne faut pas qu'un tableau soit trop plein. Il faut qu'on puisse y prendre place ; en quelque façon, qu'il nous comporte » (Pierre Charbonnier, GRL, p.59)

Il dit comporter et il entend porter avec soi le spectateur, le lecteur, l'inviter à l'intérieur de l'œuvre, le capter, lui donner **l'impression qu'il est concerné**. [...] La simple compréhension du texte, assimilable à un décodage précis, ne saurait donc garantir une bonne lecture, mais resterait froide et impersonnelle s'il n'y avait pas implication subjective du lecteur. ... la lecture, telle que Ponge l'envisage, est une lecture active... Elle demande aux lecteurs de « donner plus à l'œuvre d'art qu'ils n'en reçoivent. » (*Méthodes*, p.51)... En réalité, le lecteur vient au texte muni non seulement d'un savoir, mais surtout d'une sensibilité et d'une mobilité intellectuelle qui le rendent capable d'« établir des rapports » et de reconstruire le texte. Car la lecture est une recreation du texte. À travers l'aventure intime de deux subjectivités : celle de l'auteur et celle du lecteur.¹⁴⁶

Ainsi, mobilisant le savoir de tout lecteur, le cycle semble devenir énorme et interminable. En dernier lieu, mobilisons encore le cycle perpétuel de Lucrèce selon lequel, il n'y a que « les innombrables éléments des corps, heurtés de mille manières et de toute éternité par des chocs extérieurs, entraînés d'autre part dans l'espace par leur propre poids » qui « n'ont cessé de se mouvoir et de s'unir de toutes les façons, d'essayer toutes les créations [...] de s'accomplir encore dans un perpétuel renouvellement »¹⁴⁷. Ce renouvellement perpétuel qui se retrouve dans l'esthétique de Ponge n'exprimerait-il pas seulement le cours et le cycle de vie, de l'existence ou même de la naissance, explicités dans *Francis Ponge et Eugène de Kermadec, Histoire d'un compagnonnage* ?

« [...] dans le monde animé du moins, celui auquel animaux comme végétaux et donc nous-mêmes humains appartenons, existent de façon certes éphémère mais toujours en

¹⁴⁶ *Ibid*, pp. 224-226

¹⁴⁷ Voir LUCRÈCE, *De la Nature*, V, pp. 187 – 194.

une telle prolifération tant d'individus qui **naissent, viennent à maturité puis meurent**, si bien donc que **chaque existence** est évidemment un **échec** - et que cela se reproduise **perpétuellement** !¹⁴⁸

De plus, Yee Choowoo¹⁴⁹ mentionne dans sa thèse encore une théorie épicurienne du « rien ne se perd, rien ne se crée » des anciens matérialistes, le retour éternel de Nietzsche et encore le cyclisme de Borgès qui sont cités dans *La Fabrique du Pré*¹⁵⁰ pour analyser la nature dans Ponge. Finalement, le cycle ayant une sphéricité qui semble hanter non seulement tout le poème des *Mûres* par exemple dans lequel la circularité de l'ensemble fournie par la présence symétrique du mot « poème » se trouve en première et dernière ligne, mais surtout tout le recueil à travers le motif de l'eau. Au-delà du recueil, le cycle atteint encore l'auteur et le lecteur, y inclut leurs activités d'écriture, de lecture et de compréhension, mais aussi la vie et la mort en général.

Si l'éternité de ce « cyclisme perpétuel » (*De l'eau, PPC*, p.62) n'a pas été prouvée assez limpide, notons encore la notion du ressassement et la renaissance répétitive de l'auteur à chaque fois qu'il boit de l'eau : ainsi, le sujet est à tout moment « à l'état naissant », tout comme la parole chez Ponge. En effet, l'auteur renaît à chaque fois qu'il reprend son « verre d'eau », c'est-à-dire à chaque fois qu'il rencontre de nouveau l'objet de son texte¹⁵¹. Revenons à la notion de ressassement à laquelle est associée l'esthétique de Ponge puisque selon Marcel Spada le *PPC* est un « laboratoire verbal » qui ne présente jamais que le produit fini¹⁵² :

Citations du Littré, brouillons, reprises, répétitions, resserrements en « textes », desserrements, proses refaites en vers, proses nouvelles enfouissant le poème, résurgences du poème, variations, permutations des termes et des unités prosodiques : cette combinatoire exaspérée quoiqu'elle fasse laisse en effet son objet sinon tout à fait intact du moins distinct, et cela est nouveau, du langage.¹⁵³

¹⁴⁸ DIMITRI, *op. cit.*, p.144.

¹⁴⁹ YEE, *op. cit.*, p. 154.

¹⁵⁰ PONGE, *La Fabrique du Pré*, II, p. 434.

¹⁵¹ PAMPEL, *op. cit.*, p. 206.

¹⁵² THIBAudeau, *op. cit.*, pp. 72-73.

¹⁵³ *Ibidem*.

Il y a donc des répétitions en sachant que l'importance du ressassement est « le fait de répéter »¹⁵⁴. En effet, le terme de ressassement est le terme le plus convenu pour désigner « répétition, reprise, retour, épuisement, correction, réexamen, leitmotiv, variation » ; l'écriture de ressassement est ainsi celle du XXe siècle, de l'écriture contemporaine et de la modernité¹⁵⁵. C'est une écriture « répétitive-compulsive »¹⁵⁶ dans laquelle l'écriture pongienne se conforme avec le cycle infini où le début se confond avec la fin et que tout recommence toujours tout comme le déclare Amiel (« Je recommence toujours. »)¹⁵⁷. Ce dernier fait automatiquement penser au mythe de Sisyphe et à la rotation fatale. Cependant, dans le motif de l'eau, la répétition n'est jamais la même puisqu'il existe une différence à chaque répétition comme nous l'avons dans le cycle éternel et comme l'affirme aussi Blanchot en définissant la différence essentielle dans l'entretien infini :

Je me disais que les hommes ont bien **tort de craindre la répétition**, à condition d'y chercher non pas le moyen de convaincre par l'entêtement, mais la preuve que, **même redite, une pensée ne se répète pas** ou encore que la **répétition fait seulement entrer ce qui se dit dans sa différence essentielle**.¹⁵⁸

Ainsi, à chaque « o » ou chose répétée que ce soit en lien avec « l'eau » ou en opposition avec l'eau, il y a toujours une découverte en plus sur l'eau sur elle ou justement sur l'absence de l'eau. À chaque ressassement, il y a donc plus à dire et c'est dans cette optique qu'il faut saisir la dynamique du ressassement se rapprochant à celui de l'eau. Il y a une dynamique de surcroît : « le dire n'épuise pas le dit, mais en réactive les potentialités inaccomplies, les connexions incertaines, les analogies inaperçues. »¹⁵⁹. De même, reformuler réside en « éprouver l'insuffisance au cœur même de ce qui se dit »¹⁶⁰ puisqu'il y a toujours plus à dire et qu'il s'avère nécessaire de reprendre et impossible d'arrêter. Ponge assure l'élan de la parole et s'inscrit dans cette dynamique de la répétition qui fonde un mouvement désormais propre à l'écriture ou à la création, mais aussi à la lecture. Ainsi, le ressassement n'est pas seulement un cercle éternel de retour, mais il est « combiné à la progression toujours historique du discours, signe de mouvement biologique du sujet : quelque chose comme une spirale ». Les poèmes de

¹⁵⁴ SPADA, *cit. op.*, p. 42.

¹⁵⁵ BENOIT, BRAUD, MOUSSARON, POULIN et RABATE, *op. cit.*

¹⁵⁶ *Pour une poétique mineure* p.164 cité dans BENOIT, BRAUD, MOUSSARON, POULIN et RABATE, *op. cit.*

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1971, page 501 cité dans (dir.) RABATE, *op. cit.*

¹⁵⁹ BENOIT, BRAUD, MOUSSARON, POULIN et RABATE, *op. cit.*

¹⁶⁰ *Ibidem*.

Ponge, caractérisés par le ressassement et le retour infini, sont dès lors assimilés avec la spirale ; et ce grâce à l'étude sur le motif de l'eau. L'eau reçoit à chaque répétition une nouvelle forme, une nouvelle épaisseur, une nouvelle connaissance, une nouvelle allure, une nouvelle signification en plus et l'on dirait qu'on lui ajouterait une couche ou un nouveau cercle. Cependant, n'ayant que deux dimensions et en passant au-dessus du premier cercle, la spirale donne moins l'idée de faire le tour d'un objet. On a l'impression qu'il y a un centre plus important ; tandis que l'imaginaire du solénoïde a un volume qui est à la fois le mouvement de la spirale, mais aussi dans un volume. Il donne l'idée de faire le tour d'un objet tout en restant régulier et constant, comme celui de l'eau. En ajoutant cette image du solénoïde à la spirale, nous démontrons une répétition qui n'en est pas une, mais qui est plutôt un ressassement enrichissant la dynamique pongienne. Chaque phrase, sens ou mot déjà aperçu dans l'œuvre peut être remémoré et réanalysé dans un nouveau poème ou contexte grâce à ces concepts d'un retour perpétuel et infini. Dans l'esthétique de l'inachèvement perpétuel, l'auteur lui-même est un chercheur qui continue à chercher avec de multiples relances infinies et amène le lecteur dans la même démarche. Si Giacometti déclare à son modèle James Lord qu'il « ne s'agit pas de finir » ou plutôt « il s'agit de ne pas finir », c'est-à-dire de ne pas figer, de ne pas enclore le modèle dans une mort de l'objet¹⁶¹, alors ne pouvons-nous pas aussi inscrire Ponge dans cette optique ? L'objet « eau » est toujours en mouvement vertical à l'horizontale, de la vie à la mort et d'en haut en bas. Le but n'est pas de figer l'objet, mais de le ressasser, de le faire vivre et revivre et non de faire mourir le sens de l'objet vivant et mouvant en le fixant et en lui donnant une définition fixe sans espace blanc ou vide. Selon Nathalie Sarraute, « rien n'est pire qu'achever une œuvre, c'est la mettre à mort ». Le ressassement permet l'inachèvement perpétuel et édifie aussi des « moviments » plutôt que des monuments¹⁶². Dans toutes les sortes de répétitions ou redites déjà analysées, penchons-nous encore sur l'exemple de *La Crevette* constituée de différences et de ressemblances et dans lequel de mots, regroupements de mots, phrases et paragraphes se redisent, se corrigent, se répondent, assurent la marche à la fois répétitive et dynamique, statique et progressive, de la masse textuelle¹⁶³. En sortant du recueil, il est encore intéressant que cet animal soit repris dans *Pièces* en tant que *La crevette dans tous ses états*. Ponge vise alors une puissance maximale et définitive de la signification des phrases et des mots et a besoin d'écrire par digressions répétitives, reprises, retours et ratures¹⁶⁴. Ce

¹⁶¹ BENOIT, BRAUD, MOUSSARON, POULIN et RABATE, *op. cit.*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ ARON, *op. cit.*, p.64.

¹⁶⁴ BENOIT, BRAUD, MOUSSARON, POULIN et RABATE, *op. cit.*

paradis de l'expression correspond à l'objoie qui donne plaisir. Le rythme du texte et la sonorité des mots émettent une musicalité singulière et propre à l'eau.

3. Le concert de l'eau

Pour approfondir le sujet de la musicalité et du rythme, la répétition et les échos de l'eau créent une sorte de concert de l'eau dans lequel l'eau sous différentes formes fait de la musique. Nous marquerons l'importance de la musicalité dans le recueil avant d'analyser comment se font entendre les différents concerts musicaux, ainsi que les diverses formes de paroles.

L'importance de la musicalité est aussi soulignée dans la partie de *La poétique de la vibration* de Yee Choonwoo (« Ponge n'abandonne jamais le lyrisme et sa musicalité »)¹⁶⁵. Dans le TFC de Chen Qianhang, toute une partie est consacrée à « Ouïe – Son – Parole » et Francis Ponge lui-même déclare que :

La musique, c'est très bien, c'est très important, moi-même j'ai beaucoup aimé la musique et j'en ai beaucoup fait, et, quand j'étais jeune, c'était avec vos musiciens que j'ai connu mes premières émotions esthétiques. Il s'agit là de sons, mais ce ne sont pas des sons significatifs. Les musiciens me diront : « Pardon, ils sont significatifs. » Mais je m'excuse. Le moyen de communication naturel de l'homme, malgré tout ce sont plutôt les mots. [...] les hommes sont des animaux à paroles.¹⁶⁶

C'est notamment dans *Bords de mer* qu'apparaît la notion du concert élémentaire¹⁶⁷ :

Un concert élémentaire, par sa discrétion plus délicieux et sujet à réflexion, est accordé là depuis l'éternité pour personne : depuis sa formation par l'opération sur une platitude sans bornes de l'esprit d'insistance qui souffle parfois des cieux, le flot venu de loin sans heurts et sans reproche enfin pour la première fois trouve à qui parler.

(*Bords de mer*, PPC, p. 59)

¹⁶⁵ YEE, *op. cit.*, p.222.

¹⁶⁶ PONGE Francis, « La Pratique de la littérature », dans *Le Grand recueil*, Méthodes, t. II, Paris, Gallimard, 1961, p. 274-275 cité dans ERFANI Amin, *La Chose musicale de Francis Ponge : vers une résonance pré-textuelle*, Revue des sciences humaines, 2014, [en ligne] https://www.academia.edu/29274477/La_Chose_musicale_de_Francis_Ponge_vers_une_r%C3%A9sonance_pr%C3%A9_textuelle (Page consultée le 16 octobre 2023).

¹⁶⁷ Dans les notes de bas de page de Pluie dans les OC (Beugnot Bernard) on trouve à la page 141 : « Placé en finale du Parti des choses, ce texte fait pendant à Pluie (1935-1936) en ouverture, équilibre qui ne doit rien à la chronologie, mais tout à une vision cosmogonique qui enserme à la fois le recueil et les choses dans « le concert élémentaire » (*Bords de mer*, 1933) de l'eau et de la pierre. »

En plus de cette séance musicale de l'eau, notons que c'est aussi la première fois que le flot trouve quelqu'un à qui parler. La parole est ainsi fortement liée à la musique et les deux sont profondément liées à l'eau. Selon Bachelard, en effet, le langage des eaux est une réalité poétique directe ; les ruisseaux et les fleuves sonorisent avec une étrange fidélité les paysages muets ; les eaux bruissant apprennent aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire et il y en a en somme continuité entre la parole de l'eau et la parole humaine¹⁶⁸. Analysons d'abord la musique dans le recueil avant d'enchaîner sur la parole sans oublier qu'une distinction radicale reste impossible à l'aune de nos analyses.

Dans le concert, où chaque titre peut être vu comme un chef d'orchestre et chaque mot un groupement d'instruments, nous pouvons imaginer la pluralité de concerts qui peuvent être joués dans le recueil. La pluralité de *Pluie* réside encore dans les arguments suivants :

En même temps, ils (les phonèmes) jouent « un concert sans monotonie » faisant allusion au bruit de la collision de la pluie sur les surfaces différentes. De ce fait, « sans monotonie » pourrait renvoyer à la pluralité du concert ; à la multitude des instruments et finalement à la diversité de pluie dont « chacune de ses formes a une allure particulière ». Par sa nature indéfinie (cf. article indéfini « un »), ce *concert de vocables*¹⁶⁹ est pluriel parce qu'il peut être compris comme la première lecture à haute voix par une personne ou par plusieurs personnes alternant entre eux. Le poème est toujours lu différemment du moment qu'il y a changement de voix, de cadence, d'intonation et d'émotion. Tous ces facteurs sont propres à chaque lecteur et dépendent aussi du moment d'énonciation. Ensuite, la diversité instrumentale est créée dans le texte par les différents matériaux cités explicitement (« zinc ») ou implicitement grâce à la synecdoque de tous les « obstacles »¹⁷⁰, notamment la « gouttière », les « tringles », « les accoudoirs de la fenêtre » qui font allusion aux cuivre, acier, bois, verre et bien d'autres encore. En dernier lieu, la pluie résonne différemment selon la fréquence et la vitesse. Les « minuscules coups de gong » et la « sonnerie » imiteraient une averse, une ondée, voire un orage ; tandis qu'une pluie « relativement lente de gouttes probablement

¹⁶⁸ BACHELARD, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁹ THIBAudeau, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁰ Dans le sens que ces objets ne trouvent normalement pas de place dans une description de la pluie, ni dans un concert, mais aussi qu'ils peuvent tout de même faire un son musical. Notons que ces obstacles peuvent aussi être considérés dans le sens de l'obstacle de l'interprétation, obstacle de langue et obstacle de communication (cf. bruit dans le schéma de la communication de Jakobson).

assez légères » est reproduite par l'« horlogerie ». C'est par glissement que le bruit « tic-tac » laisse entendre implicitement la pluie légère, mais l'onomatopée « di-da »¹⁷¹ semble restituer la pluie encore plus distinctement avec le son et avec le sens. Le mouvement de l'eau demeure également une sorte d'expression de *Pluie* qui se fait entendre au moyen de l'onomatopée « glou-glou des gouttières », du ruissellement (« elle ruisselle ») et de l'écoulement (« elle coule »).¹⁷²

Ainsi, les différents concerts sont principalement créés par la multiplicité de la lecture, la diversité de la matière des instruments ou choses et encore la fréquence et la vitesse. Le mouvement de l'eau qui produit du son ou de la musique reçoit une importance capitale. Les coups de gong déjà annoncés dans *Pluie* se répètent dans *Le galet* qui est le dernier poème du recueil :

Par ailleurs, l'élément liquide, d'une origine peut-être aussi ancienne que celui dont je traite ici, s'étant assemblé sur de plus ou moins grandes étendues, le recouvre, s'y frotte, et par des coups répétés active son érosion.

(*Le Galet*, PPC, p. 94)

Ces coups répétés activent l'érosion, c'est-à-dire une usure lente, une dégradation progressive ou une désagrégation qui entraîne le galet dans la mort ou la renaissance. Rejoignant ainsi le début du recueil, le galet semble à travers le concert de l'eau se relier au début de l'œuvre, créant un cycle.

La création du cycle ou la liaison du début à la fin est dorénavant possible pour d'autres phénomènes. Notons à titre d'exemple l'existence de l'eau et ainsi du cycle de l'eau déjà dans la présence de l'eau dans les deux textes, mais aussi dans les autres poèmes du PPC. En effet, comme un seul son, apparaissent dans le recueil les cinq différentes formes graphiques qui transcrivent toute la sonorité de l'eau pure sans ajout ou nuance (comme/ho/et/oh/) : o, eau, eaux, au et aux. Dans l'analyse de *Pluie*, cette voyelle semi-fermée est perçue non seulement comme un son musical, mais aussi en tant que bruit de la chute de l'eau :

¹⁷¹ Onomatopée chinoise de la pluie et de l'eau qui tombe ou de l'horloge qui fonctionne ; « di da » résonne le battement en secondes.

¹⁷² CHEN, LISSE, *op. cit.*, p. 11.

Après une brève introduction du « bruit des gouttes » au premier paragraphe et du « bruit particulier » au deuxième, le troisième est entièrement consacré au son qui ou que nous fait entendre *Pluie*. Le bruit, surtout suscité par le champ lexical de la chute (« tomber », « descend », « chute », « tombent », « choit » et « plu »), se concrétise au fur et à mesure étant donné que chaque mot est « une chose épaisse, [...], avec une beauté du point de vue phonétique, cette beauté des voyelles, des syllabes, des diphtongues, cette musique, somme toute, ce sont des sons, plutôt les syllabes sont des sons, chaque syllabe est un son. »¹⁷³. La beauté de la voyelle semi-fermée/o/, revenant de nombreuses fois sous forme de « o », de « au », de « -eau » (cf. schéma 6), est significative puisqu'elle renvoie à la prononciation de l'eau, constituant inéluctable de la *Pluie*.¹⁷⁴

Si nous continuons à nous intéresser aux instruments, Yee souligne dans sa thèse que « Ponge a vu dans une haute tour solide et toute droite l'évocation des tuyaux d'orgue à travers lesquels circulent les flammes produisant une musique passionnante »¹⁷⁵. Dimitri note aussi un thème musical dans sa comparaison entre Ponge et Berlioz : « Les gros tuyaux sont comparables à ceux d'un orgue. Les bruits produits dans les tuyaux deviendront, chez Berlioz, une musique. »¹⁷⁶. Dans *La fin de l'automne*, la rencontre de l'eau et des chaussures crée aussi une sorte de musique, et ce implicitement avec la terre (qui pourrait être mouillée) de part à l'autre : « Ses chaussures, comme celles d'un vagabond, s'imprègnent d'eau et font de la musique. » Dans *Le restaurant Lemeunier Rue de la Chaussée d'Antin*, Ponge semble généraliser la musique et affirme son omniprésence tout en notant dans la phrase suivante l'omniprésence de l'eau en tant que glace « La lumière et la musique y sont dispensées avec une prodigalité qui fait rêver. Des glaces biseautées, des dorures (revêtement d'or) partout. » En soulignant la deuxième signification de la glace qui est le miroir, il est indispensable de mentionner l'omniprésence de l'eau sous le couvert de la polysémie. En plus de cela, Ponge ajoute dans le même texte « le groupe de musiciens au nœud du huit » qui sont des « personnages dominants ». Même dans *Faune et Flore*, nous entendons le rythme de la respiration « comme un soupir de satisfaction qui durerait des heures, comme lorsque la plus basse corde des instruments à cordes, le plus relâché possible, vibre à la limite de la musique, du son pur, et du silence. » Cette comparaison avec les instruments appuie la possibilité de voir

¹⁷³ ADAM Jean-Michel, *op. cit.*, pp. 97-110.

¹⁷⁴ CHEN, LISSE, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁵ YEE, *op. cit.*, p. 231.

¹⁷⁶ DIMITRI, *op. cit.*, p.236.

toute chose ou action comme musicale. De cette manière, la chute « des petites masses de cendres » qui « choient selon un rythme » dans *La Cigarette* pourrait être assimilée ou rapprochée à la chute des gouttes de pluie qui produisent aussi de la musique en tombant. Même les actions comme le déchargement des charrettes du flot dans *Le Galet* émettent du son et contribuent à servir l'oreille :

Apporté un jour par l'une des innombrables charrettes du flot, qui depuis lors, semble-t-il, ne déchargent plus que pour les oreilles leur vaine cargaison, chaque galet repose sur l'amoncellement des formes de son antique état, et des formes de son futur.

(*Le Galet*, PPC, p. 98)

Comme un chef d'orchestre, le temps qui se trouve dans les choses mêmes, et surtout dans l'horloge, semble les diriger et contrôler le rythme silencieusement ou en activant la sonnerie, une alarme d'arrêt : « Peu à peu cependant, tandis que l'heure tourne, le flot monte dans les corbeilles à papier. Lorsqu'il va déborder, il est midi : une sonnerie stridente invite à disparaître instantanément de ces lieux. » (*R.C. Seine N°*, PPC, p. 69). L'imaginaire de la sonnerie a déjà été annoncé dans *Pluie* où la « sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse. » (*Pluie*, PPC, p.32). Contrairement à l'arrêt, la sonnerie ne semble pas prendre fin puisqu'elle se multiplie indéfiniment. Ayant rassemblé les deux, c'est-à-dire l'arrêt et le fonctionnement de la sonnerie, notre analyse tourne en rond comme dans un cercle infini où la fin peut être un début. Dans *Les plaisirs de la porte*, le « déclic du ressort puissant » assure les ouvertures et les fermetures grâce à sa condition « agréablement » « huilé[e] » (*Les plaisirs de la porte*, PPC, p. 44). L'huile en tant que liquide proche de l'eau devient ainsi un outil indispensable au bon fonctionnement et une meilleure gestion du concert de l'eau. Ici, l'huile ne contribuerait-elle pas encore au bon fonctionnement de la lecture et de la compréhension ? Le liquide ou les formes toutes courtes de l'eau ne serviraient-ils pas justement comme une sorte d'eau qui créent un fil rouge entre les poèmes et nous aident à comprendre l'œuvre et aussi l'esthétique mêmes de l'auteur ?

En effet, l'écho (cf. notion de ressassement) de l'eau, répétition d'un même mot, tout en faisant partie des faits prosodiques, est examiné au niveau sémantique par son rôle de déterminant en tant que générateur de sens. Les différentes variations sémantiques, graphiques, lexicales ou thématiques du phonème/o/, mais également ses répétitions et ses reprises semblent

appartenir à la musique de l'eau, qui est elle-même variable. Cette variabilité s'oppose au langage qui semble ne pouvoir se répéter que sans changement : « Loin de se réinventer, le langage des arbres se voit condamné, au contraire, à se répéter continuellement jusqu'à l'automne. ¹⁷⁷ ».

En considérant que la parole, liée à l'eau, est variable et différente du langage invariable, un choix du mutisme potentiel se crée. Cependant, Ponge tente d'exprimer l'indicible et choisit de parler : « Peut-être au mutisme quant à un certain nombre de sujets... Mais non au mutisme absolu. Car, bien au contraire, toute mon œuvre tend à prouver qu'il faut parler, résolument. »¹⁷⁸. En plus de cela, il fait parler les choses qui font les objets de son écriture : « Il s'agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n'ai pas réussi à parler de moi-même »¹⁷⁹. Dans *Francis Ponge et Eugène de Kermadec. Histoire d'un compagnonnage*, Pampel introduit encore une nuance, car « loin de se contenter d'une simple description, il [Ponge] tient à faire parler l'objet. Il suffit d'entendre sa "muette supplication" !, puis de le contempler "de-telle-sorte-qu'on-le-parle" »¹⁸⁰. Ponge tente ainsi de comprendre la parole et la musique émises par les objets même quand il y a le silence et essaie de les traduire dans son œuvre puisque l'objet « nous réclame la parole »¹⁸¹. Le platane par exemple réclame l'alexandrin pour se faire parler puisque dans la structuration classique, il y a une façon d'assurer la succession et de s'installer dans l'éternité. L'alexandrin marque aussi le rythme de la célébration du bois de pins¹⁸².

En ce qui concerne le liquide, ce n'est pas que Ponge qui donne la parole au liquide, mais eux qui permettent à Ponge d'apprendre et de se rendre compte de sa propre parole.

Donner la priorité au liquide est pour Ponge un changement d'attitude remarquable d'autant plus qu'il s'attachait fortement aux solides : « Je me sens maintenant porté à me féliciter de ce qu'ils [objets fluides] existent, car ils me semblent présenter avec la parole et les écrits tant de caractères communs qu'ils vont sans doute me permettre de rendre compte de ma parole même et de mes écrits ». ¹⁸³

¹⁷⁷ PAMPEL, *op. cit.*, p. 154.

¹⁷⁸ THIBAudeau, *op. cit.*, p.213.

¹⁷⁹ PONGE, « Introduction au parti pris des choses », *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann, 1984 cité dans DIMITRI, p.52.

¹⁸⁰ PAMPEL, *op. cit.*, p. 141.

¹⁸¹ RICHARD, *op. cit.*, p. 199.

¹⁸² DIMITRI, *op. cit.*, pp. 169-170.

¹⁸³ PONGE, *La Seine*, I, p. 248.

La relation entre Ponge et les liquides est réciproque. L'écrivain entretient un rapport particulier avec les objets. Par ailleurs, il fait de l'objet une parole comme le montre Jean Pierre Richard : « Car écrire sur un objet, le décrire, n'est-ce point lui prêter voix, le couvrir de paroles, l'amener même à devenir concrètement parole ? »¹⁸⁴. Dimitri appuie cet argument prouvant que la parole qui se trouve dans le texte même appartient au langage commun, tout en gardant la singularité expressive lorsqu'elle parle de l'expression des végétaux :

Elle (la parole) est, tout comme les feuilles de l'arbre dans *Le cycle des saisons* (une allégorie de la parole intransitive), strictement conditionnée, placée avec précision toujours au même endroit du tronc (langagier) commun, qui coordonne tout, qui met tout en ordre. « Aucune liberté de feuillaison... », donc aucun espoir « d'aboutir à une feuillaison complète de paroles », de « recouvrir entièrement le monde de paroles variées ».¹⁸⁵

Elle distingue encore l'expression des végétaux de celle des animaux.

Chaque chose contient une « richesse de propositions » expressives (*Introduction au galet*, p. 175), d'intensité égale, même si de type différent : l'expression des végétaux est plutôt immobile, écrite, alors que celle des animaux est mouvante, orale (*Faune et flore*, PPC). L'énergie latente d'expression est, donc, propre à tout objet.¹⁸⁶

Ponge lui-même nous montre comment les lettres font des histoires, que la végétation est une écriture, le pain un paysage et l'huître un univers¹⁸⁷. Toutefois, Yee trouve dans *La Seine*, partant de la prétextualité trouvée dans la nature, une correspondance entre la nature et le texte en essayant de mettre la nature en texte¹⁸⁸. Il démontre une correspondance entre les trois états de l'eau et les trois types d'activité spirituelle de l'état de l'homme ; c'est-à-dire que la pensée pure correspond à l'état gazeux, la parole à l'état liquide, et l'écrit à l'état solide :

¹⁸⁴ RICHARD, *op. cit.*, p.200.

¹⁸⁵ DIMITRI, *op. cit.*, p.47.

¹⁸⁶ *Ibid*, p.68.

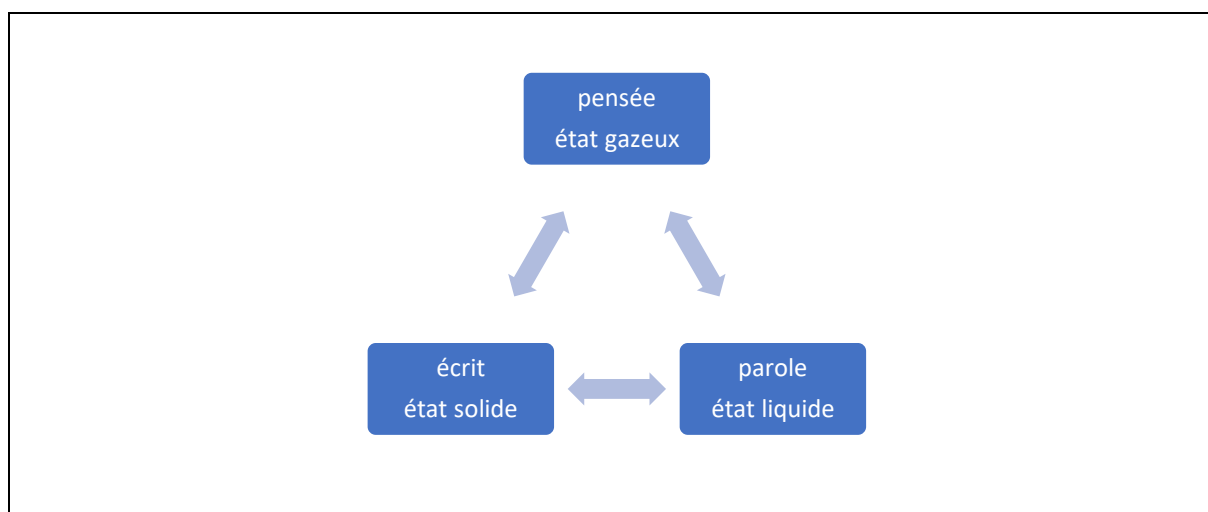
¹⁸⁷ GROMER, *op. cit.*, p.5.

¹⁸⁸ YEE, *op. cit.*, p. 165.

C'est surtout, je dois l'avouer, pour montrer que les plus récentes hypothèses viennent à l'appui d'une conviction qui s'est peu à peu formée en moi [...] selon laquelle il est un état *de la pensée* où elle est à la fois trop agitée, trop distendue, trop ambitieuse et trop isotrope pour être du tout exprimable, – et cet état correspond à celui d'un gaz nettement au-dessus de sa température critique [...]; un autre état de la pensée où elle se rapproche de l'exprimabilité, et cet état est analogue à celui d'un gaz liquéfiable, ou vapeur ; il suffit que la pression s'accroisse et que la température s'abaisse encore, pour que *la parole* à ce moment puisse apparaître [...]. Mais voici le plus important : dès ce moment, et malgré la très certaine non-discontinuité entre la pensée et son expression verbale, comme entre l'état gazeux et l'état liquide de la matière, – *l'écrit* présente des caractères qui le rendent *très proche de la chose signifiée*, c'est-à-dire des objets du monde extérieur, tout comme le liquide est très proche du solide.

(*La Seine*, I, p. 251)

Schéma 13 : Les états de l'eau



Dans le recueil, l'eau, se manifestant entre autres dans ces trois états dans le recueil, devient ainsi mouvante et variable entre ces trois états. Cependant, en parlant d'elle-même, l'eau parle de poésie : « Toutefois, donner voix aux objets n'est pas pour autant instaurer une poésie objective ; c'est un détour pour faire advenir la parole poétique parce qu'en parlant d'eux-mêmes les objets ne parlent finalement que de poésie. »

Si nous avons déjà analysé le flot qui trouve enfin quelqu'un à parler, notons encore que la mer s'exprime par les flots « la mer,... qui s'exprime... par les *flots*, ne devient

compréhensible que quand ses modes s'approchent de ses limites, c'est-à-dire aux plages »¹⁸⁹. Dans *Le cycle des saisons*, nous retrouvons de manière allégorique le ressassement des paroles, l'incessante et insupportable répétition de paroles qui sont comme « un flot, un vomissement de vert » ; « toujours la même feuille, toujours le même mode de dépliement, et la même limite, toujours des feuilles symétriques à elles-mêmes, symétriquement suspendues ! Tente encore une feuille ! — La même ! Encore une autre ! La même ! »¹⁹⁰. L'importance des mots et de *lalangue*, incluant le tout y compris le réel de la langue, se marque aussi à l'énonciation du larynx qui est l'organe essentiel à la production de la voix. Cet organe est en effet indispensablement lié au liquide dans *L'orange*.

Il faut mettre l'accent sur la coloration glorieuse du liquide qui en résulte, et qui, mieux que le jus de citron, oblige le larynx à s'ouvrir largement pour la prononciation du mot comme pour l'ingestion du liquide, sans aucune moue appréhensive de l'avant-bouche dont il ne fait pas se hérissier les papilles.

De même, cette liaison sera aussi présente chez Bachelard : « organiquement, le langage humain a une liquidité..., une eau dans les consonnes »¹⁹¹. Dans *Bords de mer*, les « offres labiales à chacun de ces bords » fait encore référence aux phonèmes labiaux qui sont /p/, /b/, /m/, /β/, et /φ/. Dans *Le pain*, le verbe d'éructer, lié à la masse amorphe, ne veut pas que signifier « rejeter avec bruits, par la bouche, des gaz de l'estomac », mais aussi « exprimer bruyamment une idée violente, un sentiment grossier »¹⁹² ce qui est d'ordre de l'expression et de la parole. Chez les escargots, les créatures s'expriment par leur « bave d'orgueil » et de la colère.

La colère des escargots est-elle perceptible ? Y en a-t-il des exemples ? Comme elle est sans aucun geste, sans doute se manifeste-t-elle seulement par une **sécrétion de bave** plus **floculente** et plus rapide. Cette **bave d'orgueil**. L'on voit ici que l'expression de leur colère est la même que celle de leur orgueil. Ainsi se rassurent-ils et en imposent-ils au monde d'une façon plus riche, argentée.

¹⁸⁹ YEE, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹⁰ BENOIT, BRAUD, MOUSSARON, POULIN, RABATE, *op. cit.*

¹⁹¹ BACHELARD, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹² « éructer » dans le CNRTL [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9ructer> (Page consultée le 30 octobre 23)

Notons finalement que toutes les paroles et tentatives d'expression sont vaines, s'il n'y a pas de locuteurs essayant de les comprendre. Ce n'est donc pas un monologue, mais bien un dialogue entre les choses, les phénomènes, les textes, mais surtout aussi entre la chose et le lecteur. Ainsi le lecteur pourrait essayer de comprendre les différentes occurrences de l'« ô » qui ne sont souvent que des exclamations, des célébrations et des expressions de louange des choses.

Schéma 14 : « Ô » d'exclamation, de célébration et d'expression de louange

La mousse	Ô préoccupations à poils de plus en plus longs ! Les profonds tapis, en prière lorsqu'on s'assoit dessus, se relèvent aujourd'hui avec des aspirations confuses. Ainsi ont lieu non seulement des étouffements mais des noyades.
Bords de mer	Aussi bien sur votre forum, ô galets, n'est-ce pas, pour une harangue grossière, quelque paysan du Danube qui vient se faire entendre : mais le Danube lui-même, mêlé à tous les autres fleuves du monde après avoir perdu leur sens et leur prétention, et profondément réservés dans une désillusion amère seulement au goût de qui aurait à conscience d'en apprécier par absorption la qualité la plus secrète, la saveur.
R.C. Seine N°	— L'issue, à la vérité, n'est pas pour notre forme si dangereuse. Cette porte qu'il faut passer n'a qu'un seul gond de chair de la grandeur d'un homme, le surveillant qui l'obstrue à moitié : plutôt que d'un engrenage, il s'agit ici d'un sphincter. Chacun en est aussitôt expulsé, honteusement, sain et sauf, fort déprimé pourtant, par des boyaux lubrifiés à la cire, au fly-tox, à la lumière électrique. Brusquement séparés par de longs intervalles, l'on se trouve alors, dans une atmosphère entêtante d'hôpital à durée de cure indéfinie pour l'entretien des bourses plates, filant à toute vitesse à travers une sorte de monastère-patinoire dont les nombreux canaux se coupent à angles droits, – où l'uniforme est le veston râpé. — Ô analphabétisme commercial, au bruit des machines sacrées c'est alors la longue, la sempiternelle célébration de ton culte qu'il faut servir.
Le restaurant Lemeunier	Ô monde des fadeurs et des fadaises, tu atteins ici à ta perfection ! Toute une jeunesse inconsciente y singe

Rue de la Chaussée d'Antin	quotidiennement cette frivolité tapageuse que les bourgeois se permettent huit ou dix fois par an, quand le père banquier ou la mère kleptomane ont réalisé quelque bénéfice supplémentaire vraiment inattendu, et veulent comme il faut étonner leurs voisins. Comme dans une grotte merveilleuse, je les vois tous parler et rire mais ne les entends pas. Jeune vendeur, c'est ici, au milieu de la foule de tes semblables, que tu dois parler à ta camarade et découvrir ton propre cœur. Ô confiance, c'est ici que tu seras échangée !
Notes pour un coquillage	Ô Louvre de lecture, qui pourra être habité, après la fin de la race peut-être par d'autres hôtes, quelques singes par exemple, ou quelque oiseau, ou quelque être supérieur, comme le crustacé se substitue au mollusque dans la tiare bâtarde. Et puis, après la fin de tout le règne animal, l'air et le sable en petits grains lentement y pénètrent, cependant que sur le sol il luit encore et s'érode, et va brillamment se désagréger, ô stérile, immatérielle poussière, ô brillant résidu, quoique sans fin brassé et trituré entre les laminoirs aériens et marins, ENFIN ! <i>l'on</i> n'est plus là et ne peut rien reformer du sable, même pas du verre, et C'EST FINI !

4. L'image mouvante de l'eau

Dans ce chapitre, nous nous préoccupons de la dimension pour l'œil. Les affinités de Ponge avec le monde de l'art ne datent pas de 1944, loin de là. En réalité, elles remontent à son enfance et s'expliquent par l'influence des Saurels, la famille maternelle de Ponge¹⁹³. Son rapport à l'art se fortifie d'autant plus par les liens avec ses amis artistes comme Braque, Picasso, Fautrier, Héliou, Giacometti et encore Kermadec¹⁹⁴. Pampel Madeline rapproche la littérature de Ponge à l'art d'Eugène de Kermadec dans *Francis Ponge et Eugène de Kermadec. Histoire d'un compagnonnage*. La poétique pongienne ne peut pas s'en empêcher d'être reliée à l'art. Essayons dès lors de répondre à la question de comment l'eau sera regardée. Une tentative de rapprochement de l'eau et du regard sera faite à partir des exemples de la littérature. Par la suite, le mouvement de l'eau sera mobilisé dans les textes du recueil et dans le sous-chapitre « 4.3. Le mouvement des images », nous analyserons les différentes transformations des images à l'aide de l'eau. Les lettres alphabétiques seront analysées en tant qu'images et les métaphores de l'eau seront aussi examinées. Tous ces mouvements nous mènent à nous intéresser à la forme de l'eau, ainsi qu'aux notions de mimélogisme et cratylogisme.

4.1. Le regard

Si nous avons déjà évoqué l'amour de Ponge pour les choses, les petites merveilles de la nature et des objets de la vie quotidienne, alors il va de soi que Ponge a besoin de ses cinq sens pour pouvoir en capturer la beauté et leur fonctionnement. Après avoir sensibilisé l'ouïe et l'écoute pour entendre les choses, leur expression et leur silence, il est important dorénavant d'activer les yeux pour pouvoir saisir les choses avec le regard, regard qui change sa position en fonction d'où se trouve l'eau.

Dans *De l'eau*, elle se trouve toujours en bas du spectateur « Plus bas que moi, toujours plus bas que moi se trouve l'eau. » (*De l'eau*, PPC, p.61). Notre objet d'intérêt semble mis en évidence dans cette phrase, où l'eau se trouve à la dernière place. Ainsi, nous pouvons compter un surplus après l'alexandrin qui a été réclamé par le platane. Cette phrase, dans laquelle se

¹⁹³ PAMPEL, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹⁴ MET Philippe, *Pour une poétique mineure : Francis Ponge et la pratique du carnet*, university of Pennsylvania, Presses universitaires du Septentrion, 2008, pp. 146.

trouve la double notion de la subjectivité du « moi », fait aussi écho avec le poème *Pluie* qui débute également par la présentation du sujet « je ». Le sujet de la première personne mis en évidence se situe alors au même niveau que l'eau en termes d'importance. Cependant, nous l'avons compris, il sera toujours plus haut que l'eau qui a tendance à s'humilier et se tenir toujours plus bas que le sujet de la première personne du singulier : « À l'intérieur d'elle-même ce vice aussi joue : elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre, comme les moines de certains ordres. Toujours plus bas : telle semble être sa devise : le contraire d'excelsior. » (*De l'eau, PPC*, p. 61). L'eau est en quête de la profondeur et du bas comme s'il s'agissait de la profondeur sémantique, une richesse sans fin puisque l'eau reçoit plusieurs sens et de significations en un seul mot. De cette façon, nous pourrions aussi penser que l'homme – c'est-à-dire l'auteur ou le lecteur qui lit ou regarde le texte – a été jugé fautivement comme plus important ou supérieur à l'eau, même si l'énonciation du « moi » vient en premier. En effet, l'eau est le sujet de la phrase bien qu'elle se trouve en dernier lieu. Dans *Pluie*, c'est bien l'humain qui regarde l'eau ou la pluie tomber puisque le pronom n'a pas été défini. Dans la première phrase « dans la cour où je la regarde tomber » (*Pluie, PPC*, p. 31), les humains et l'eau se trouvent dans une position d'action ; l'humain regarde passivement l'eau tomber activement. Notons encore une similarité structurelle dans deux phrases où l'on retrouve le lieu, l'homme, le verbe et l'eau, ces deux derniers étant les seuls éléments intervertis. Cette particularité syntaxique contribue à alimenter le mouvement incessant de l'eau que nous avons évoqué.

Schéma 15 : La place de l'eau dans la structure syntaxique

dans la cour où je la regarde tomber	CCL – homme – Eau – Verbe
Plus bas que moi, toujours plus bas que moi se trouve l'eau.	CCL – homme – CCL – Homme – Verbe – Eau
C'est toujours les yeux baissés que je la regarde .	CCM - Homme – Eau – Verbe

Dès la deuxième phrase dans *De l'eau*, l'eau retourne à sa position initiale, celui de l'objet regardé et observé par le « je » et fait d'autant plus écho à la première phrase de *Pluie*. Nonobstant, il est important de souligner qu'au lieu de répéter le lieu où le « je » regarde l'eau, l'accent est plutôt mis sur le fait que « je » regarde « toujours les yeux baissés ». Le regard du sujet varie et la place de l'eau alterne en fonction des phrases, que ce soit en haut d'un poème lorsque le regard aperçoit le titre, au centre, en bas ou encore à la fin d'une phrase. En fonction

du regard et de l'emplacement de l'eau, le lecteur peut décider son importance, sa quantité ainsi que les fonctions qu'elle porte en son sein. Nous pouvons analyser ou voir l'eau en entité entière, en partie ou même en tant qu'entité modifiée par d'autres éléments « comme le sol, comme une partie du sol, comme une modification du sol. » Une des modifications pourrait justement être la terre humide, l'eau qui s'ajoute à la terre ou inversement. Cette comparaison n'est pas anodine puisque le sol est un des quatre éléments en tant que terre, mais il est aussi la cinquième note de la gamme de « do » en matière de la musique. Comme l'eau, le sol résonne alors dans le recueil : il semble offrir une sorte de stabilité et un chemin sur lequel on sait marcher malgré les variations infinies. C'est de cette manière qu'on peut lire et comprendre la phrase qui est en effet agrammaticale et déconstruite puisqu'elle ne comporte aucun verbe principal ou non. Dans ce caractère d'instabilité et d'éphémérité d'une seule phrase se cache en effet l'eau non seulement en tant que comparant, mais aussi en tant qu'élément changeant. En effet, à côté du changement de l'eau dans la phrase même se trouve le mot « modification » qui a été prononcé. L'eau fait changer l'imaginaire du sol qui apparaît et elle disparaît à moitié avant s'anéantir de notre cerveau en lisant « modification du sol ».

Le regard lié à l'eau n'est pas seulement un processus qui se fait chez Ponge, mais nous le trouvons aussi chez Bachelard pour qui le « lac est un grand œil tranquille. »¹⁹⁵. Ce dernier cite également Claudel dans *L'oiseau noir dans le Soleil levant* à la page 229 : « Mais si le regard des choses est un peu doux, un peu grave, un peu pensif, c'est un regard de l'eau. [...] L'œil véritable de la terre, c'est l'eau. » Si les choses ont un regard, alors c'est celui de l'eau que l'on retient. Peut-être est-ce le cas pour le reflet qu'elle donne et les images miroitantes qu'elle imprègne en elle lors d'une rencontre que les auteurs le pensent. Ainsi si la littérature est bel et bien *l'activité de création intentionnelle d'images*¹⁹⁶, alors Ponge voit dans les graphèmes les choses désignées et il nous les fait voir¹⁹⁷. Dès l'adolescence de Ponge, des détails à la fois minutieux et frappants caractérisent sa correspondance, notamment dans ses cartes postales, au point que des images – des portraits, des paysages – semblent parfois se dégager de son écriture¹⁹⁸. Il y a une sensibilité visuelle et une esthétique picturale chez Ponge. Ces descriptions détaillées - surtout pour un garçon de 14 ans - montrent une sensibilité visuelle

¹⁹⁵ BACHELARD, *op. cit.*, p.41.

¹⁹⁶ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Mythe, création et lecture littéraires. Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire*, coll. générale 106, Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2005, [en ligne] <https://books.openedition.org/pusl/22096#ftn1> (Page publié le 28 mai 2019).

¹⁹⁷ DIMITRI, *op. cit.*, p. 178.

¹⁹⁸ PAMPEL, *op. cit.*, p. 63.

qui rapproche l'art de l'écriture. Dans le deuxième paragraphe *De l'eau* jaillissent des images lors de la lecture :

Tandis que l'air même tracassé soit par les variations de sa température ou par un tragique besoin d'influence et d'informations par lui-même sur chaque chose ne feuillette pourtant et corne que superficiellement le volumineux tome marin, l'autre élément plus stable qui nous supporte y plonge obliquement jusqu'à leur garde rocheuse de larges couteaux terreux qui séjournent dans l'épaisseur.

(*Bords de mer, PPC*, p. 58)

Nous dégageons trois images de cet extrait. La première image est celle de la personnification de l'air tracassé, la deuxième est celle du « volumineux tome marin » qui n'est que feuilleté et corné superficiellement et la troisième concerne la plongée de « l'autre élément » dans la mer profonde remplie de larges couteaux. Ce qui importe est l'image du livre associé à la mer ou à la couleur marine qui crée un texte aquatique ou une eau textuelle lue de deux manières différentes. C'est ainsi que le lecteur est convié « à découvrir, mieux à participer à une œuvre en mouvement, se déconstruisant, se reconfigurant ou encore s'inachevé à mesure qu'elle s'élabore, exhibant son réseau d'échafaudages, soit sa propre genèse, à la manière de Beaubourg. »¹⁹⁹. Dimitri va plus loin et propose d'éliminer toute distance qui sépare sujet contemplateur et objet contemplé :

Maintenir le contact regard-esprit chose est condition obligatoire, le maintenir jusqu'à ce qu'une interdépendance se crée, un circuit de sève, de sens. La distance qui sépare le sujet contemplateur de l'objet contemplé doit être abolie, pour qu'aucune interruption du transit nourricier objet-verbe ne puisse se produire :

« Ainsi, écrivant sur la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura séché sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve. »

(*Berges de la Loire, La Rage de l'expression*, pp.9-10)

C'est le regard même qui fait naître et exister la chose puisqu'elle a besoin d'un sujet contemplateur qui habite en elle :

¹⁹⁹ MET, *op. cit.*, pp. 146-147.

La chose est, pour Ponge, « phénomènes, au sens, plutôt, des, philosophes grecs. Elle est ce qui se montre en soi-même, et qui est, « foyer » et « forme » du monde (La forme du monde). Elle a besoin, pour se manifester, de l'acte de présence d'un sujet qui n'est pas conçu comme une conscience en position d'instance fondatrice, mais qui est plutôt « habitant du monde ».²⁰⁰

Paradoxalement, une présence trop visible du sujet mène à une déformation des choses, voilà pourquoi la nécessité de l'effacement ou distanciation du sujet :

C'est en nous ôtant de là ; en refroidissant l'atmosphère par notre éloignement, notre retrait (autant que possible), que nous pouvons redonner à chaque chose sa cohésion vitale (fonctionnante). Comme si notre présence, notre voisinage, notre regard seulement ramollissait les mécanismes des montres ou des horloges, de façon qu'elles ne sonnent plus. Il faudrait alors que nous nous ôtions de là pour que les mécanismes refroidissent, et que le fonctionnement se rétablisse, que le tic-tac et la sonnerie des heures se fassent entendre à nouveau... »

(*Pour un Malherbe*, I, p. 75).

De cette manière se crée le cycle du regard et de la contemplation du sujet à la fois nécessaire et trop oppressant pour l'existence de l'objet. Cependant, il est indéniable que le regard joue une fonction primordiale dans le motif de l'eau dans le *PPC*. L'écriture de Ponge est même considérée comme un style d'écriture qui évoque le « plaisir de la perception » et l'auteur lui-même est appelé écrivain, peintre et téléspectateur²⁰¹. Ainsi la joie vient à la fois de la contemplation, mais aussi de la peinture : « Puisque la joie m'est venue par la contemplation, le retour de la joie peut bien m'être donné par la peinture »²⁰². Si Ponge a parlé des œuvres d'art, rendant lisible ce qu'on y voit sans le voir vraiment²⁰³, ne pouvons-nous pas associer cette contemplation à une sorte de contemplation fragmentée dans laquelle nous pouvons seulement voir un fragment et une part de l'image ou de l'œuvre à une certaine position ; et que chaque

²⁰⁰ J.Cl.Pinon. « Le matérialisme poétique de Francis Ponge », in *Critique*, n° 564, mai 1994 cité dans DIMITRI, *op. cit.*, p.59.

²⁰¹ BROWN Kathryn, *The art book tradition in twentieth-century Europe*, Burlington, Ashgate, 2013, p. 13.

²⁰² PONGE Francis, « Raisons de vivre heureux » (1928-1929), *Proèmes* (1948), *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 198.

²⁰³ GROMER, *op. cit.*, p. 18.

changement de mouvement, de position et d'angle engendre par un nouveau regard une autre perspective de l'œuvre ? Cette méthode de contemplation est en effet inspiré par le tableau *Guernica* de Picasso dans lequel nous pouvons percevoir plusieurs images et interprétations selon l'approche contemplative. C'est avec ce mouvement, changement et retournement de conception, de vision et de point de vue que nous tentons de lire et de voir le motif de l'eau dans le *PPC* puisque « [d]evant une véritable œuvre d'art, le spectateur doit ressentir la nécessité d'un examen de conscience, d'une révision de son domaine conceptuel. »²⁰⁴ Ainsi, même s'il y a dans le *PPC* de nombreux *instruments d'optique* qui dirigent le regard du lecteur vers des points précis dans le texte comme les adverbes de lieu « ici, là, ailleurs, à peu de distance de » dans *Pluie*²⁰⁵, il faut savoir pouvoir prendre une distance nécessaire à la compréhension du reste du texte afin de divaguer dans le flou, puisque l'eau n'est pas toujours claire dans le *PPC*. Pampel continue en prononçant :

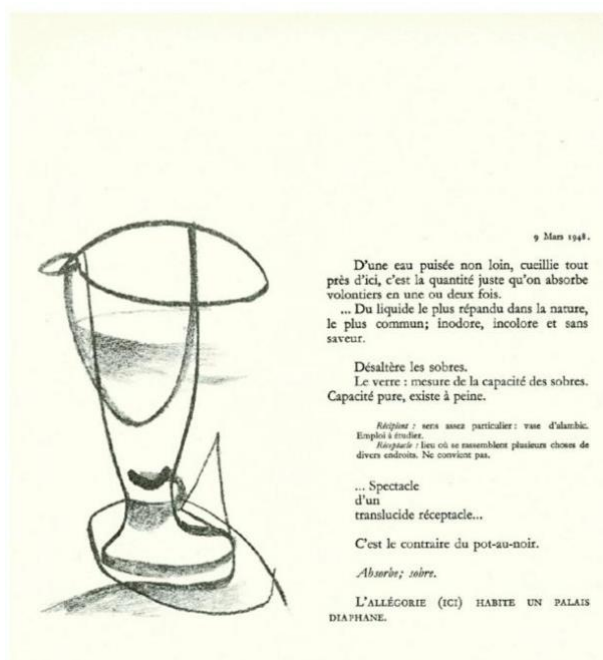
Même si ces adverbes restent assez vagues, ils s'avèrent révélateurs, chacun marquant la forme particulière de la pluie tombant à une allure particulière. Du coup, la profusion de possibilités s'offrant au cœur d'une seule et même phrase éclate en de multiples fragments qui obligent le lecteur à changer son point de vue à maintes reprises.²⁰⁶ (cf. brouillard : dispersée comme les gouttes de pluie, son attention ne se fixe jamais, elle divague plutôt.)

²⁰⁴ Citation du musée MIMA, *Art – Idée 1955*, visité le 24 septembre 2023.

²⁰⁵ PAMPEL, *op. cit.*, pp. 148-149.

²⁰⁶ *Ibidem*.

Pour *Un verre d'eau* est peint un verre qui tend vers le style de l'abstrait dans lequel on peut saisir plusieurs formes de verre d'eau selon les lignes que l'œil suit et saisit.



207

En fonction des poèmes, les formes changent, mais cette multi- ou pluriperspective est gardée.



208

L'œuvre de Picasso de 1926, s'intitulant *Composition*, apparaît dans *Francis Ponge : un poète*²⁰⁹. Elle présente et laisse imaginer le fil de réseau de gouttes d'eau décrit dans *Pluie*. Les gouttes d'encre prennent ainsi la forme et l'apparence des gouttes de pluie.

²⁰⁷ GROMER, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁰⁸ GROMER, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁰⁹ *Ibid*, p. 24.



Picasso, composition, 1926

Dans les notes des *Œuvres complètes*, nous découvrons dans *Pluie* que « notre regard » a été remplacé par « le regard ». Parallèlement, dans le manuscrit originel, il y a « ce regard » au lieu de « le regard ». Selon Ian Higgins, ce déterminant « le » souligne en effet le double sens du mot « regard contemplateur », en l'occurrence le poète, mais aussi « ouverture par laquelle peut s'observer l'écoulement de l'eau dans un aqueduc ». Le regard reste alors fortement lié à l'eau et semble même souvent être dévié à l'eau. Notons que l'eau elle-même en tant que chose veut être regardée, contemplée et observée en restant elle-même :

La **chose** veut, elle aussi, être **observée et décrite**, elle propose, sollicite une **intervention externe**, met en jeu tout son **pouvoir de séduction** (v. « appareil du téléphone », Le mimosa, etc.), elle **fascine le contemplateur**, « **envahit** » sa **personnalité**. C'est pourquoi il serait injuste de ne parler, quant à cette rencontre, que de la contemplation qui est l'œuvre du sujet et où l'objet resterait un simple subissant.²¹⁰

4.2. Le mouvement de l'eau

Ne restant pas que passive, l'eau se montre active et mouvante non seulement en images et interprétations, mais aussi en sa nature même puisque, l'eau métamorphosée non plus fuyante

²¹⁰ DIMITRI, *op. cit.*, p. 97.

ni boudeuse, mais active, accordée, "débordant de générosité, de génie, de gaieté" renvoie au bonheur retrouvé d'une genèse²¹¹. Elle ajoute que « nous la surprendrons en une activité encore retombante, mais allègre pourtant à cause de ses inégalités internes, de ses surprises, de son côté rejaillissant et ponctuel : la pluie. »²¹². Héraclite montre le mouvement de l'eau dans son mobilisme héracliteen : « On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que l'être humain a le destin de l'eau qui coule. »²¹³. À cela correspond peut-être aussi l'utilisation unique de l'objet éphémère du cageot qui « ne sert pas deux fois » (*Le Cageot, PPC*, p.38). L'image de l'eau mouvante renvoie ainsi à une eau fuyante comme le dit Bachelard : « image de l'eau : comme elles sont fugitives, elles ne donnent qu'une impression fuyante. »²¹⁴. Étant de nature mouvante, il est légitime de se demander si ce n'est pas grâce à l'eau omniprésente que le texte est fluide et que la syntaxe et le rythme « privilégient une phrase fluente, sinueuse, répétitive, suspendue. »²¹⁵. S'opposant alors à la pierre figée, l'incessant mouvement de l'eau se trouve dans le texte même et fait allusion à l'écriture du texte, du mouvement de la main et de la plume qui écrit tout comme le mouvement des lettres vers la gauche et vers le bas sur la page blanche. Rappelons-nous que l'eau se transforme dans les poèmes du *PPC* selon le goût, la couleur et l'état. Du jus des mûres d'une couleur sombre à celui de l'orange de couleur claire ou encore de l'eau douce de la pluie à une eau salée de la mer. En ce qui concerne l'état, du liquide de la mer au solide de la glace et à la forme gazeuse de la vapeur, l'eau touche à tout. En plus du mouvement qui se trouve implicitement dans l'énonciation de la mer, du fleuve ou de la pluie avec la chute des gouttes d'eau, se dégage également la pluie « saisie comme mécanisme dont on suit les mouvements parfaitement réglés des rouages et des ressorts »²¹⁶. Dans *De l'eau*, Ponge avoue que l'eau lui échappe : « elle m'échappe, échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier des traces, des taches informes » (*De l'eau, PPC*, p. 63). Si Ponge fait mouvementer l'eau activement et la laisse également faire des taches, ne seraient-elles pas l'élément fondamental ou la base de toute image ou des images que Ponge crée à travers ces textes ? La répétition triviale, voire quadriennale, sans sujet de l'échappement marque ainsi l'importance de la fuite aquatique qui reste en quelque sorte un de ses mouvements possibles. Laissant des taches informes, l'eau en tant que liquide est elle-même informe et n'a pas de tenue fixe puisqu'elle préfère se conformer à la pesanteur « LIQUIDE est par définition

²¹¹ RICHARD, *op. cit.*, p.211.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ BACHELARD, *op. cit.*, p. 8 et YEE, *op. cit.*, p. 111 « On ne saurait, dit Héraclite, entrer deux fois dans le même fleuve ».

²¹⁴ *Ibid*, p.30.

²¹⁵ SPADA, *op. cit.*, p. 37.

²¹⁶ DIMITRI, *op. cit.*, p.71.

ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur. Et qui perd toute tenue à cause de cette idée fixe, de ce scrupule maladif. » (*De l'eau*, PPC, p. 62). Cette forme irrégulière et non correcte de la phrase, qui a été coupée par un point au lieu d'une virgule, car la deuxième phrase, n'a pas de verbe principal et échappe ainsi à la forme régulière et standardisée de la langue française. Le texte de caractère aquatique semble obéir à la pesanteur et à la richesse interprétative plutôt que de maintenir la forme normale et l'idée fixe. Ainsi, il est possible d'aller d'un sens à l'autre, d'une signification à l'autre, d'une interprétation à l'autre puisque la seule idée fixe est que la pesanteur fait mouvoir et changer de forme. À l'image de l'eau, le texte part dans tous les sens : horizontalement, verticalement, obliquement et entre les lignes. Ni l'auteur, ni le lecteur ne semblent le maîtriser totalement. C'est peut-être dans ce sens qu'il faut comprendre que « le texte les “noie”, en ce qu'il “obscurci(e) volontairement une affaire, de manière à embrouiller l'interlocuteur”. Autant dire qu'on avance à l'aveuglette dans un texte, qu'on le lise ou l'écrive. »²¹⁷. Pampel a déjà essayé de montrer dans son analyse de *Pluie* comment le lecteur se perd dans le texte :

Encore faut-il expliquer pourquoi il connaît un tel sort. Pourquoi ne peut-il capter simultanément toutes les images dégagées, comme dans la peinture ? Comment se fait-il que l'écriture l'empêche de saisir tout en un seul clin d'œil ? En fait, la difficulté tient à ce que la lecture se fait chronologiquement. [...] Les images défilent les unes après les autres. Des traces restent dans la mémoire du lecteur, mais la plus grande partie de ces représentations mentales disparaît ; d'où l'oubli, l'aveuglement, la confusion du lecteur.

218

Tout comme *Guernica*, il est difficile de capter tout en une fois. Il faut changer de perspective, de point de vue, voire détruire les images construites pour pouvoir laisser place aux prochaines tout en laissant un souvenir et par conséquent une ombre des savoirs détruits. Voilà que nous concluons encore un cercle infini. Ayant compris ceci, la machine de mouvement perpétuel de lecture, de découverte et de compréhension peut être mise en route en partie grâce au mouvement de l'eau dans le texte. Prenons l'exemple d'une phrase de *R.C.Seine N°* : « Chacun en est aussitôt expulsé, honteusement, sain et sauf, fort déprimé pourtant, par des boyaux lubrifiés à la cire, au fly-tox, à la lumière électrique. » (*R.C.Seine N°*, PPC, p. 68).

²¹⁷ PAMPEL, *op. cit.*, p. 149.

²¹⁸ PAMPEL, *op. cit.*, p. 150.

L'image de l'eau ou du liquide dans l'intestin animalier se transfère dans le verbe « lubrifier » avant de s'intégrer au monde du feu de la cire à un fly-tox qui est un nom anglais ou franco-anglais définissant un insecticide qui se vendait en vaporisateur et finalement encore à la lumière électrique où l'eau semble vaporisée et disparue. Ce n'est qu'après avoir saisi les différentes images qu'une reconstruction mentale de toutes ces images en une peut être réalisée. C'est peut-être pour cela que Lévy proclame qu'« une fois que le texte est agencé, vraiment, c'est une machine ; il réalise quelque chose comme le “mouvement perpétuel” »²¹⁹. Ce mouvement de l'eau se retrouve alors dans le cycle, dans le recueil même et dans les analyses. En effet, Ponge lui-même souhaite saisir le monde du point de vue du changement perpétuel²²⁰ et il rejoint à cet égard Héraclite « pour qui le monde se caractérise par un changement perpétuel »²²¹. Pour ce dernier, une pluralité en résulte²²². Ainsi, le lecteur adhère à un point de vue multiple et différent. Il se dirige vers le changement, la multiplicité et la pluralité. Ceci se fera aussi sentir dans le temps divisé et fragmenté dans le temps dialectique qui fait ressentir le mouvement du temps et les mouvements dans le temps ou une confrontation à la connaissance première et la confrontation à l'objet comme expérience émotive²²³.

4.3. Le mouvement des images

Au musée Mima, se retrouve *Art, Idée 1955* de Jean Julien faisant voir ces mots sur un mur « Devant une véritable œuvre d'art, le spectateur doit ressentir la nécessité d'un examen de conscience, d'une révision de son domaine conceptuel. »²²⁴. Cette citation rejoint la méthode de lecture mouvementée et changeante qui demande un tournement de conception et de vision que Ponge semble défendre puisqu'il affirme que « les choses les plus simples dans la nature ne s'abordent pas sans y mettre beaucoup de formes, faire beaucoup de façons, les choses les plus épaisses sans subir quelque amenuisement. »²²⁵. Est-ce pour cela que l'eau se retrouve dans toutes les formes dans le recueil ? Pourtant, l'eau n'est pas la seule chose simple qui prend de nombreuses formes ; il suffit de voir les éléments aquatiques qui restent difficiles à saisir comme la crevette. Alain Frontier confirme que si Ponge ne peut pas enfermer la crevette dans une forme métaphorique définitive, c'est surtout à cause de « la rapidité de ses mouvements

²¹⁹ Lévy, *op. cit.*

²²⁰ YEE, *op. cit.*, p. 110.

²²¹ LAVOREL Guy, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, 1986, p. 215.

²²² *Ibidem.*

²²³ LÉVY, *op. cit.*

²²⁴ Citation de Jean Julien sur un mur dans le musée de Mima.

²²⁵ YEE, *op. cit.*, p. 110.

dans l'eau qui rend la crevette insaisissable »²²⁶. Selon Yee Choonwoo, cette rapidité entraîne en effet ses incessantes métamorphoses. Il transforme la crevette successivement, en quelques lignes, en « un petit signe d'interrogation », puis en « un petit doigt connaisseur », puis en un « flacon », puis en un « bibelot translucide », puis en une « capricieuse nef qui tient du capricorne », puis en un « châssis vitreux gréé d'une antenne hypersensible », puis en une « chenille », puis en un « ver agile et lustré ». Il y a donc une force de transformation que nous avons déjà observée dans le mouvement de l'eau qui s'applique ici aussi aux autres images et choses qui sont soit en lien direct ou moins direct avec l'eau. Prenons l'exemple des olives, objet non aquatique, mais qui est un fruit subissant une « transformation progressive dans l'eau salée »²²⁷. Yee explique que le mot *olivâtre* résume bien cette transformation de la couleur des olives passant du vert au noir. En effet, ce nom d'olive en tant que simulacre permet de saisir l'essence de l'olive en train de mariner. Même si l'on sait que l'image n'est qu'un accompagnement, son importance se souligne dans le fait qu'elle est incluse dans le mot même et provoque des images dans notre imagination. Ponge déclare qu'il « préfère ce terme d'accompagnement à celui d'illustration que j'ai toujours trouvé faux ; si proche sait-on d'un texte, c'est une utopie que de croire l'illustrer ; ... c'est la parole qui est souveraine. »²²⁸. L'intégration de l'image et du texte devient d'autant plus flagrante lorsque l'art fusionne avec le texte avec une collaboration étroite ou une conception simultanée en traitant les mêmes thèmes. C'est ainsi que nous retrouvons *La Crevette* (1948), ornée de burins de Gérard Vulliamy et *Le Verre d'eau* (1949), « recueil de notes et de lithographies » d'Eugène de Kermadec²²⁹. Georges Braque et Pablo Picasso ont été d'emblée des admirateurs du *Parti pris des choses*²³⁰. Pour Dimitri Manuela Corina, les poèmes dans lesquels l'être humain apparaît comme sujet sont considérés comme de « tableaux vivants »²³¹ et Ponge lui-même qualifie les « poses » des végétaux dans Faune et flore comme « tableaux vivants »²³².

La relation entre le médium du visuel et du verbal demeure substantielle puisqu'il « faut faire confiance au nom, lui reconnaître certaines ressemblances ou affinités avec la chose nommée, accepter l'idée d'une adéquation (équivalence) qui existe entre les mots et les choses [...] le texte qui part du nom dont il met en lumière, dans son espace, le caractère motivé, l'analogie (à l'objet qu'il renferme), est toujours destiné à enrichir son référent sensible d'une

²²⁶ FRONTIER Alain, *La poésie*, Paris, Belin, 1992, p.83.

²²⁷ YEE, *op. cit.*, p. 114.

²²⁸ PONGE, « Introduction », *OC*, pp. XXVI + XXVII.

²²⁹ *Ibid*, p. XXVI.

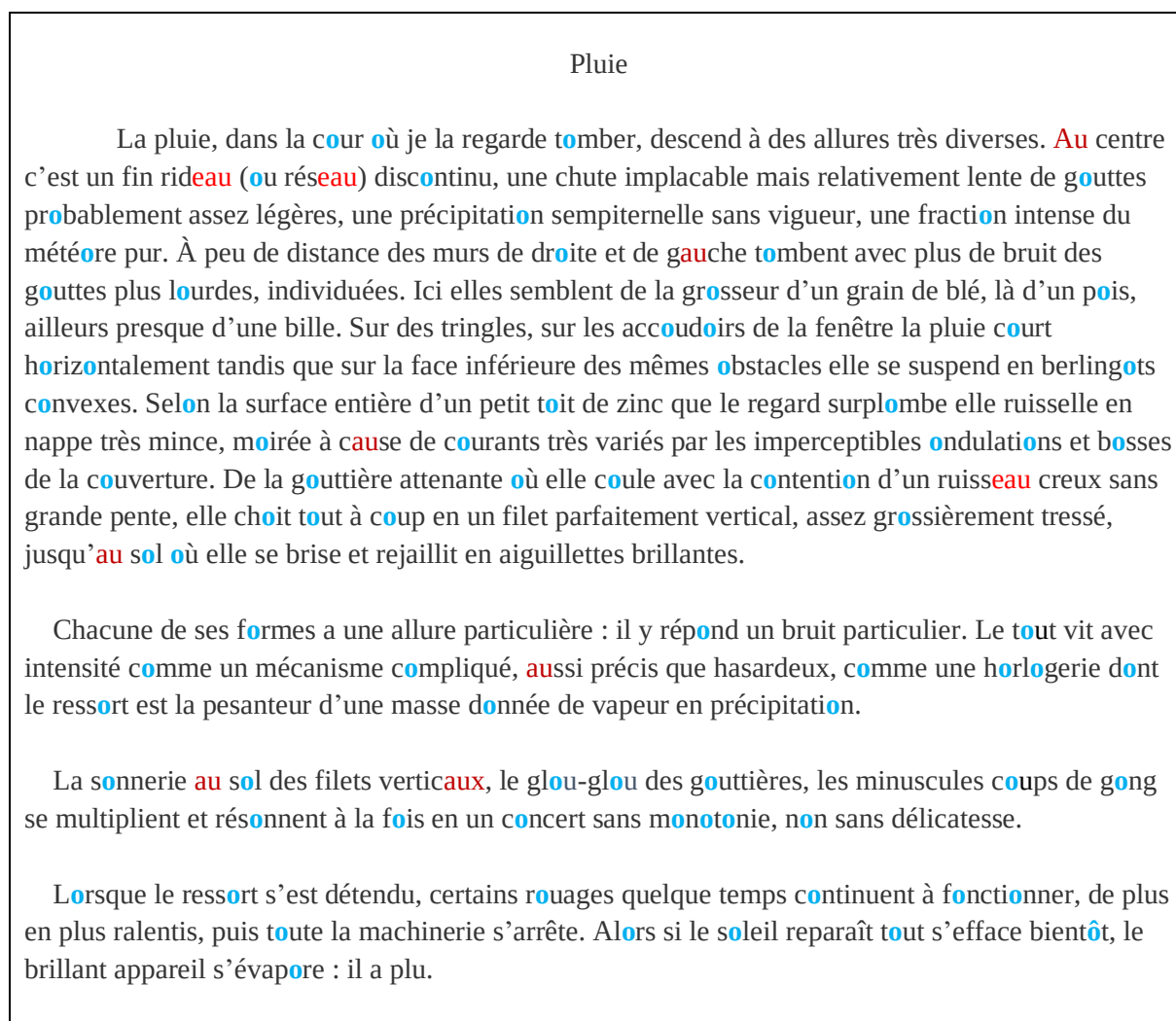
²³⁰ *Ibid*, p. XXVII.

²³¹ DIMITRI, *op. cit.*, p. 78.

²³² PAMPEL, *op. cit.*, p. 140.

caractéristique inobservée jusqu'alors, bien définitoire »²³³. Ainsi peuvent se voir dans la *Pluie* les différents types de pluie, allant d'une averse à une pluie normale où les gouttes d'eau (o) tombent à une vitesse décroissante à une précipitation où les gouttes (p) ressemblent plus à une ligne rapide qui tombe plus rapidement que celles d'une pluie²³⁴.

Schéma 16 : L'illustration des gouttes d'eau « o » qui tombent du nuage



²³³ DIMITRI, *op. cit.*, p. 166.

²³⁴ CHEN, LISSE, *op. cit.*, pp. 13- 18.

Schéma 17 : L'illustration de la « précipitation »

Pluie

La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur. À peu de distance des murs de droite et de gauche tombent avec plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées. Ici elles semblent de la grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille. Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes. Selon la surface entière d'un petit toit de zinc que le regard surplombe elle ruisselle en nappe très mince, moirée à cause de courants très variés par les imperceptibles ondulations et bosses de la couverture. De la gouttière attenante où elle coule avec la contention d'un ruisseau creux sans grande pente, elle choisit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé, jusqu'au sol où elle se brise et rejaillit en aiguillettes brillantes.

Chacune de ses formes a une allure particulière : il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.

La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.

Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparaît tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore : il a plu.

*L'iconicité*²³⁵, qui renvoie à une ressemblance entre le signe textuel et son référent, est expliquée par Ponge lui-même. Il considère les « v » et les « u » comme les seules lettres en formes de vase ou de verre²³⁶. Ponge affirme qu'il a donné ses louanges à la forme du U²³⁷. Dans l'analyse de *Pluie*, le « u » est cerné comme une des formes de « o » en stade d'évaporation ce qui amène le « u » à avoir une *pluripictorialité* en fonction de ce qu'on analyse et vers où notre regard est fixé. En même temps, le « o » qui incarne la forme parfaite de l'eau en tant que goutte, démarque dans le texte de *L'Orange* la forme de cette dernière. Même par l'agencement des séquences textuelles, l'orange sera « menée aussi rondement que possible »²³⁸. Cette

²³⁵ KINGMA-EUGENDALL, *op. cit.*

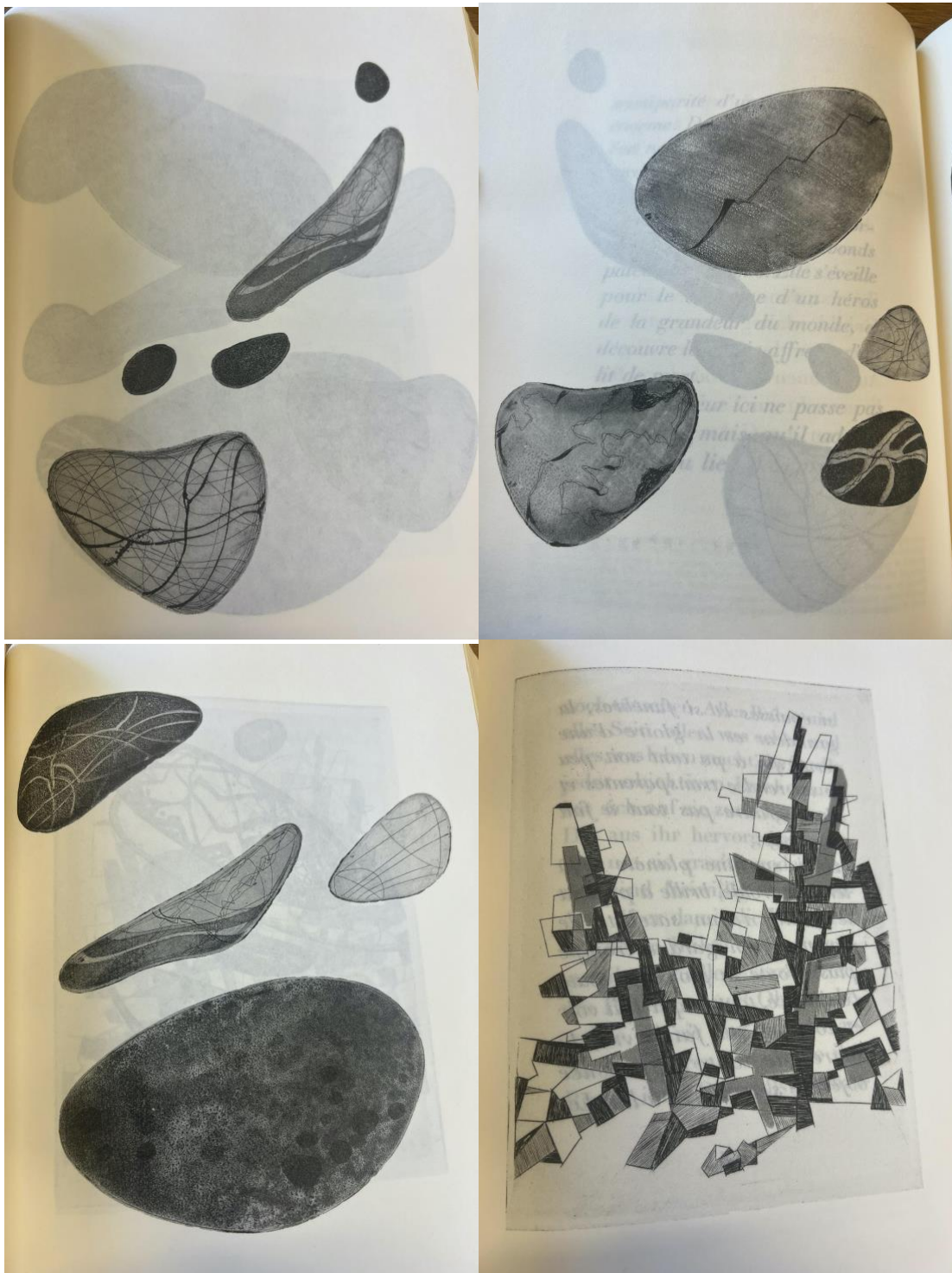
²³⁶ GROMER, *op. cit.*, p. 50.

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ DIMITRI, *op. cit.*, p. 173.

sphéricité qui est aussi présente dans l'ouverture de la bouche par la prononciation se trouve également dans *Les Mûres* où le premier paragraphe est hanté par les o. Cette quantité importante des « o » ne serait-elle pas présente pour marquer en même temps le fait que les mûres sont formées de plusieurs petites sphères ? En outre, le « o » renvoie au cercle qui représente non seulement le cycle de la vie, de l'eau et des autres cycles infinis déjà évoqués, mais le « o » représente aussi le pois dans *Pluie*, le soleil, le météore, le galet, le trou, le verre d'eau vu d'en haut et encore tant d'autres choses dans le *PPC*. Une autre forme de l'« o » pourrait être le point « . » qui se retrouve dans tous les poèmes. Cette variante de l'« o » se montre opaque et toute colorée sans laisser un blanc ou un creux au milieu et se montre plus petite et basse que l'« o ». Il est encore intéressant de noter qu'elle se trouve aussi sur le « i » et sur dans d'autres ponctuations qui sont le point-virgule « ; » et le double point « : ». L'omniprésence de l'eau et des images mouvantes ne s'arrête pas là. En effet, selon André Breton l'image est « une création pure de l'esprit. /Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. /Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... »²³⁹. Ainsi, les métaphores de la pluie sont abondantes : « fin rideau », « chute », « précipitation » et « fraction du météore ». Notons encore les métaphores impures « elle ruisselle en nappe très mince », « elle coule avec la contention d'un ruisseau creux » et finalement la comparaison qui opère un déplacement du liquide vers le solide « le tout vit... comme une mécanique compliqué... comme une horlogerie ». Les images naissent alors et peuvent être très différentes selon le spectateur et le lecteur. Springer Ferdinand crée ainsi pour le galet une série de gravures différentes pour le même poème.

²³⁹ ARON, *op. cit.*, p.81.



240

L'importance de l'image s'explique aussi par le fait que la peinture est une autre façon de dire et d'écrire les choses :

²⁴⁰ SPRINGER Ferdinand, « Galets », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p.288 : Au début des années soixante, le peintre Ferdinand Springer réalisa une série de gravures à partir du poème « Le Galet »

C'est que la peinture occupe un point privilégié dans la chaîne continue de la parole aux choses. Elle est une variation précieuse de l'objet, et l'occasion d'affirmer une poétique matérialiste. Faite seulement d'espace, formulation muette, silence et langage, elle est une écriture évidente, sensible.²⁴¹

Le fait que le texte veut donner aux mots les « trois dimensions », il nous semble indispensable de traiter l'image qui est la dimension du regard et de ce que perçoit l'œil. Ponge aime répéter ce mot de Picasso et son idée que chaque mot a plusieurs faces comme des petits pions, des petites statuettes qui s'éclairent les uns les autres²⁴². Il nous semble ainsi pertinent de voir tous les côtés de l'eau et de voir aussi les renvois qui peuvent être signifiants puisque Ponge veut réaliser une « espèce de dictionnaire sans fin »²⁴³ qui remplacerait le dictionnaire encyclopédique, étymologique, analogique, des rimes, des synonymes ainsi que toute poésie lyrique à partir de la Nature, des objets. Ayant pour idéal d'écriture des *Définitions-Descriptions œuvres d'art littéraires*, une sorte d'écrit nouveau qui se situe à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunterait au premier son infaillibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi ; au second son respect de l'aspect sensoriel des choses²⁴⁴. Le savoir scientifique et l'intuition phénoménologique sont mobilisés²⁴⁵. Ainsi, les textes pongiens ne deviennent pas une réflexion de l'image visuelle, mais une réflexion autour de l'impossibilité de posséder cette image²⁴⁶. Dans les *Méthodes*, Ponge parle des analogies qui font mouvoir les images :

Il est évidemment indispensable de désaffubler périodiquement la poésie. Concernant l'analogie, je dirai que son rôle est important dans la mesure où une nouvelle image annule l'imagerie ancienne, fait sortir du manège et prendre la tangente. Rien n'est plus réjouissant que la constante insurrection des choses contre les images qu'on leur impose. Les choses n'acceptent pas de rester sages comme des images. Quand j'aurai dit qu'un rosier ressemble à un coq de combat, je n'aurai pourtant pas exprimé ce qui est plus important que cette analogie, la qualité différentielle de l'un et de l'autre. (...)
(*Le Grand Recueil, Méthodes*, pp. 295-296.)

²⁴¹ THIBAudeau, *op. cit.*, p. 75.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibid*, pp. 59-60.

²⁴⁴ DIMITRI, *op. cit.*, p. 93.

²⁴⁵ *Ibid*, p.94.

²⁴⁶ BROWN, *op. cit.*, pp. 167-183.

Ne pouvant pas saisir les choses ou les images que les choses convoquent, il devient évident que l'on n'arrive pas à saisir la forme des choses qui, selon Ponge, est plus que la peau des choses et qui définit l'essentiel²⁴⁷. D'après Bachelard, la forme a une importance essentielle puisque d'après lui, « [l']image est une plante qui a besoin de terre et de ciel, de substance et de forme²⁴⁸. La forme devient une des essences de l'image et aussi celle des choses. C'est ainsi que Ponge a eu la tentation de « donner au monde (...) d'une façon tout arbitraire et tout à tout, la forme des choses les plus particulières, les plus asymétriques, et de réputation contingente... »²⁴⁹. Ayant compris que l'eau est un des éléments formant le monde et que sa forme est particulière, il reste à saisir la forme de l'eau.

4.4. La forme de l'eau

Chez Ponge, il y a une relation mimétique entre les mots et les choses. C'est ce que nous avons vu pour la goutte d'eau « o ». Cette relation se trouve ainsi aussi dans les images de l'eau, même si ces images sont en mouvement et semblent de temps à autre insaisissables. Cette ressemblance entre les noms et les choses s'explique encore par le cratylisme qui est une théorie linguistique prônant le rapport de ressemblance entre les noms et les choses ou plus précisément entre les mots et ce qui les désigne. Chez Genette, on parle d'un « désir féminin et régressif de vouloir que ce que l'on dit ressemble à son objet ». De cette manière, le cratylisme est encore ce qui nous fait « lire les lettres de chaque mot »²⁵⁰. Dans *Mimologiques, Voyages en Cratylye*, Gérard Genette consacre tout un chapitre sur la mimologie pongienne dans lequel la mimologie est la congruence entre les mots et les choses, le langage et la réalité²⁵¹. Dans *La Chèvre*, le fonctionnement du cratylisme vient affirmer la convenance du mot « chèvre » à la « chose ». Même s'il y a une équivalence, une analogie, un rapport entre la chèvre et le cheval, le mot « chèvre » convient à la chèvre et le mot « cheval » convient au cheval²⁵². Ces mots-choses ne sont pas l'effet d'un mimétisme facile et naïf. Un moyen de faire est la « fabrique du verbe » qui vise un cratylisme de second degré ou ce que Genette appelle « mimologisme ». Bien qu'il relie les mondes des choses et des paroles, le mot-objet s'en sépare, pourtant, par un geste

²⁴⁷ Dans THIBAudeau cit. op., FARASSE Gérard, op. cit. et *Entretien avec Breton et Reverdy (Méthodes, Paris, Folio/Essais, (1961) 1988* cité dans DIMITRI, op. cit., pp. 72-73.

²⁴⁸ BACHELARD, op. cit., p. 2.

²⁴⁹ THIBAudeau, op. cit., p. 63.

²⁵⁰ Les nuits de France Culture par Philippe Garbit, op. cit.

²⁵¹ DIMITRI, op. cit., p. 124.

²⁵² ARON, op. cit., pp. 92-93.

d'émancipation qui le place dans un espace à part, celui de *l'objeu*, où « langage et monde connaissent avec l'un avec l'autre dans un cercle de déterminations réciproques »²⁵³. Selon Dimitri, la mimélogisme sonore et graphique se combinent. C'est aussi ce que nous prestons dans notre travail. La sonorité de l'eau se combine avec l'eau ou l' < o > graphique. Ainsi, nous pouvons saisir une de formes de l'eau qui est le cercle ou le rond de l'eau « o ». Beugnot Bernard revient sur l'importance des formes en émettant que « [l]e peintre pense en formes et en couleurs : l'objet, c'est la poétique »²⁵⁴. Pour penser et écrire un objet, il lui faut donc une forme. Cependant, comme nous l'avons vu, l'eau peut se manifester en différentes couleurs, formes et en divers états dans le recueil. La forme de l'eau devient ainsi mobile et mouvante tout comme la poétique même de Ponge qui est « mobile, s'invente et se renouvelle avec chaque texte »²⁵⁵. La forme même du poème change aussi en fonction du sujet comme Ponge l'affirme dans *My creative method* : « La forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet. »²⁵⁶. Thibaudeau rajoute que « le poème cherchera à reproduire la forme même de l'objet »²⁵⁷ et il y a une forme rhétorique par sujet :

« Si l'on ne peut prétendre que l'objet prenne nettement la parole (proposée), ce que ferait d'ailleurs d'une forme de rhétorique trop commode et deviendrait monotone, toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes : la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet. »²⁵⁸

Ceci amène l'eau à se manifester de différentes façons dans le texte en fonction du sujet. Elle reste informe et se trouve sous différentes formes et variantes dans chaque poème. Étant cependant présente dans chaque poème, elle impose ou au moins influence ainsi la forme du poème. Ainsi, les objets comme le galet, l'eau et les cristaux naturels « deviennent dépositaires d'une histoire des formes où ils se rencontrent la cosmogonie et la poétique »²⁵⁹. L'importance de la forme de l'objet se marque encore chez Dimitri :

²⁵³ DIMITRI, *op. cit.*, p. 124.

²⁵⁴ BEUGNOT, *op. cit.*, p. 74.

²⁵⁵ *Ibid*, p. 40.

²⁵⁶ *Ibid*, p. 43.

²⁵⁷ TIBAUDEAU, *op. cit.*, p. 242.

²⁵⁸ *Méthodes, Le grand recueil*, III, Gallimard, 1961 cité dans DIMITRI, *op. cit.*, p. 128. et GROMER, *op. cit.*, p. 103.

²⁵⁹ BEUGNOT, *op. cit.*, p. 73.

Elle est plus que contour, marque extérieure d'une existence : elle est matière « formée ». À ce titre, la forme témoigne de la prédisposition native de l'objet à organiser une substance interne, épaisse, la plupart des fois, et pas toujours docile (voir la diversité des « allures » de la pluie, ou le grand nombre de changements connus par le verre d'eau (*Le verre d'eau*), et à faire valoir « une compo de qualités ». Elle l'aide, ou plutôt elle lui donne la possibilité de se manifester dans le monde, parmi les objets et surtout vis-à-vis des autres objets, dans sa différence spécifique. La personnalité de la chose se voit confirmée par sa forme, qui atteste, au fond, un parfait équilibre interne, auquel le poète est spécialement sensible, parce qu'il y voit, le gage d'une maturation certaine qui ouvre la voie à l'expression verbale.

La forme de l'objet ne s'offre pas toujours au premier regard. Sa perfection, son caractère « merveilleux » peuvent venir justement du fait qu'elle reste cachée, qu'on doit faire des efforts pour la découvrir. La surprise qui accompagnera sa découverte ne fera qu'en augmenter la valeur.²⁶⁰

Ainsi, la quête à la forme de l'eau devient infinie puisqu'elle est non seulement mouvante, mais encore cachée. Il faut essayer de la trouver dans les poèmes, ce qui nous amène à un geste répétitif. Revenant au ressassement, il est précisément une interminable recherche de forme (au singulier) et de formes (au pluriel)²⁶¹. Selon l'article, cette singularité de l'informe, devenue le but de l'écrivain, oblige à rater, à destituer sans cesse une forme après l'autre. Elle somme de recommencer à l'infini, sans début, ni fin possible et ressasser devient le fait de ne plus savoir où ça commence et où ça finit : « La langue nous fait ici un clin d'œil pour pointer une circularité vicieuse, un retournement infini »²⁶². Selon Dimitri, l'important est que la forme soit assumée par l'objet, parce que conforme à sa façon - unique - d'exister, et adhérant intimement à son contenu²⁶³. Pour elle, l'eau, par contre, néglige sa forme, ou peut-être est-elle inapte à se la construire elle-même, vu qu'elle n'obéit qu'à la seule pesanteur :

Cela affecte considérablement sa personnalité et la voue à l'état d'esclave à vie, qui « s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre, comme les moines de certains ordres.

²⁶⁰ DIMITRI, *op. cit.*, p. 73.

²⁶¹ BENOIT, BRAUD, MOUSSARON, POULIN et RABATE, *op. cit.*, pp. 9-20.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ DIMITRI, *op. cit.*, p.75.

Toujours plus bas : telle semble être sa devise : le contraire d'excelsior » (*De l'eau*, PPC, p.61) - à remarquer la connotation d'imprécision qu'entraîne le titre - *De l'eau* et non pas *L'eau*, dans la tradition pongienne des titres - et qui s'accorde au manque de forme propre et stabilisée de l'objet). Des traces, elle en laisse quand même - ce serait injuste de ne pas le reconnaître - des « taches informes », sur le sol ou dans le poème (et la mémoire du lecteur). ²⁶⁴

Cependant, n'est-il pas évident que l'eau ne néglige pas sa forme, mais qu'elle y reste fidèle tout en restant informe et mobile pour pouvoir s'adapter en fonction de la situation, du contexte et du texte ? En effet, Ponge décrit justement toute la forme de l'eau en la construisant et déconstruisant, en ajoutant à chaque lecture une autre forme de l'eau en plus, marquant ainsi la richesse formelle de l'eau objet, mais aussi de l'eau textuelle. Cette richesse formelle va de pair avec sa richesse sémantique et langagière. L'eau et donc la forme de l'eau meurent pour renaître. Son statut de l'esclave pourrait ainsi être relié à sa condition naturelle et cyclique. Le changement de forme et l'incapacité de se forger nous montrent justement le caractère instable et changeant de l'eau omniprésent dans le monde extérieur et dans le monde textuel. Cet argument de l'eau informe est d'autant valable en sachant que Ponge « ne cesse de s'émerveiller devant l'importance capitale de la forme, des limites, pour l'existence de la chose et pour sa coexistence avec les autres choses, dans un monde de la diversité des formes sachant, toutes, garder leur singularité » ²⁶⁵ :

La merveille, ce sont les limites... C'est ce qui fait que chaque objet, chaque personne ait ses limites : sa forme, par quoi elle se définit ... Une autre merveille, corollaire immédiat de la première étant la vérité, la diversité et multiplicité infime des limites, donc des formes... »

(*Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann, p. 1984, p. 60)

Ainsi, l'eau mouvante, changeante et informe, devient insaisissable si l'on veut la saisir en totalité. C'est pour cette raison qu'il faut la saisir de chaque côté, dans chaque poème singulièrement et en fragments pour pouvoir caractériser l'eau dans toutes ses allures, même lors de son absence puisque l'eau est omniprésente et qu'elle se mouvant dans un cycle ressassant. Si nous pouvons dire que l'eau est informe, ne pouvons-nous pas seulement

²⁶⁴ DIMITRI, *op. cit.*, p.75.

²⁶⁵ *Ibidem*.

considérer la forme de l'eau comme cachée puisque Ponge le déclare dans les *Méthodes* lui-même que la forme dont il parle n'a pas grand-chose de commun avec les calligrammes (d'Apollinaire)²⁶⁶ :

Il s'agit d'une forme beaucoup plus cachée. ... Et je ne dis pas que je n'emploie, parfois, certains artifices de l'ordre typographique ; - et je ne dis pas non plus que dans chacun de mes textes il y ait rapport entre sa forme dirai-je prosodique et le sujet traité ; ... mais enfin, cela arrive parfois (de plus en plus fréquemment). Tout cela doit rester caché, être très dans le squelette, jamais apparent ; ou même parfois dans l'intention, dans la conception, dans le fœtus seulement : dans la façon dont est prise la parole, conservée, - puis quittée. Point de règles à cela : puisque justement elles changent (selon chaque sujet).²⁶⁷

Cachée dans le mouvement et le changement, l'eau omniprésente devient aussi insaisissable avec la signature de l'auteur qui se rapproche à la signature de l'eau (cf. chapitre 1) :

Il y a dans la signature de Ponge un indéniable phénomène de spectralisation : en effet, on a coutume de mettre en avant quelque chose comme le côté exhibitionniste du texte pongien, toujours montrant son envers, ajoutant sur la scène du lisible ce qui ne devrait pas se lire, se débrouillant plus qu'il ne faut... Nous serions plutôt interpellées par le corrélat de cette éclatante présence : Ponge s'exhibe, sans aucun doute, mais en même temps il regarde et surveille ; et son **omniprésence le rend insaisissable**. Il y a dans l'œuvre de Francis Ponge **un auteur qui nous guette**. On sait que, par un effet retours, il n'existe pas de meilleur moyen pour se cacher que de s'exposer. La possibilité d'un **regard** qui rompt la specularité - qui **voit sans être vu parce que trop visible** - a d'ailleurs été identifiée par Jacques Derrida comme **l'insigne suprême du pouvoir** : « Que nous nous sentions vus par un regard qu'il sera toujours impossible de croiser, voilà l'effet de visière depuis lequel nous héritons de la loi »²⁶⁸.

²⁶⁶ *Méthodes, Le grand recueil*, III, Gallimard, 1961 cité dans GROMER Bernadette *op. cit.*

²⁶⁷ *Le grand recueil, Méthodes*, III, Gallimard, 1961 cité dans DIMITRI et GROMER Bernadette *op. cit.*

²⁶⁸ HAYEZ-MELCKENBEECK Cécile, *Prose sur le nom de Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021, pp. 12-13.

C'est ainsi son omniprésence, le fait d'être toujours présent qui fait que l'eau devient insaisissable. En sachant que l'eau est incluse dans la signature de l'auteur, l'eau nous guette et se cache justement en s'exposant. Les deux se cachent sur toute la page et Ponge « a fait une puissante machine à colmater, à boucher les trous et issues vers l'azur infini : cacher autant que possible tout ciel, occuper entièrement toute page. »²⁶⁹ En outre de cela, Thibaut a encore remarqué que « *Pluie* est une méditation sur les métamorphoses de la forme, sur les rapports du singulier et du pluriel et de la partie au tout, introduction implicitement théorique à l'esthétique même du recueil, tandis que *Le Galet* se présente comme rêverie génétique,..., que *Bords de mer*, presque au centre, rassemble les deux thèmes dans une figuration explicite du livre et que *L'eau* (1936-1939) est « ce qui refuse toute forme »²⁷⁰. Chaque poème reçoit ainsi une autre fonction tout comme sa forme qui change. Il ajoute que « tout se passe donc comme si ce recueil d'objets poétiques et poétisés réunissait les divers moments d'une réflexion sur les avatars formels de la parole et expliquait par la voix des objets l'histoire de sa genèse. »²⁷¹.

En dehors des poèmes du PPC, la forme de l'eau change également. Dans un *Verre d'eau*, l'eau « [i]nsipide, inodore, incolore [et] sans saveur » n'est plus pure, mais elle est « miroitante, oscillante et diffuse »²⁷². C'est alors pour cette raison que, selon Sampon, le verre d'eau, objet de jouissance, révèle une beauté, une complexité qui désorientent. Par-delà le bord du verre d'eau qui nous est offert par Ponge, une eau ruisselante s'écoule, imbibant tous ses écrits. D'après Dimitri, la mise en forme de l'eau est un des buts inatteignables puisqu'elle est par nature informe et fugitive, c'est-à-dire mouvante, et sait s'adapter en fonction de son environnement :

Ponge rêve de liquides mis en forme grâce à l'exercice d'une force interne, mais il concède qu'il n'y a, là, qu'idéal impossible à atteindre. Les gouttes de la pluie, comme eau « formée », ou les rayons que ces gouttes composent, sont fugitifs, éphémères. Une mise en forme de l'eau, donc une valorisation positive, ne peut se faire que par une intervention externe, sollicitée par sa nature même d'« esclave », et qui la conduirait dans des tuyaux (*De l'eau*), ou la ferait remplir un verre (*Le verre d'eau*).²⁷³

²⁶⁹ *Ibid*, p. 13.

²⁷⁰ THIBAUT, *op. cit.*, p. 142.

²⁷¹ THIBAUT, *op. cit.*, p. 142.

²⁷² SAMPON Annette, « Du rafraîchissement », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p.131.

²⁷³ DIMITRI, *op. cit.*, p. 82.

Conditionné par son statut d'esclave, Bernard Veck oppose l'eau qui est toujours plus bas que le « je » regardant et observant :

Ponge exagère l'humanité de l'eau pour mieux inverser en détestation les signes du sacré : au « je » qui adore une entité portée au pinacle, aspirée par la transcendance, il oppose celui qui regarde de haut la prosternation toute physique d'une matérialité esclave, incessamment appelée par le bas ?

En définitive, l'écriture pongienne consiste à [d]éfaire l'eau de ce qu'elle évoque habituellement de pureté originaire ou virginale (ce qui amène un Valéry à la sacraliser), mais sans doute aussi de fluidité fugitive (voir une bonne part de poésie élégiaque, et encore le Valéry du « Narcisse ») ou de sincérité miroitante et cristalline (Il s'agit d'un effort de dé-symbolisation du (trop) familier [...]).²⁷⁴

Si la forme de l'eau est insaisissable et mouvante, alors rendons en compte que non seulement les images, le contexte et la lecture de l'eau sont parallèlement mouvants, mais que cela influence aussi la signification, la définition ainsi que l'expression variable de l'eau. Dans *Méthodes*, Ponge se prononce sur la tentative d'expression et de changement d'expression. Pour rester dans la tonalité ou la tessiture de Ponge, il faut chercher dans le dictionnaire Littré :

Fort souvent il m'arrive, écrivant d'avoir l'impression que chacune des expressions que je profère n'est qu'une tentative, une approximation, une ébauche ; ou encore que je travaille parmi ou à travers le dictionnaire un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux, malgré eux. Ainsi mes expressions m'apparaissent-elles plutôt comme des matériaux parfois comme le tunnel, la galerie, ou enfin la chambre que j'ai ouverte dans le roc, plutôt que comme une construction, comme un édifice, ou comme une statue. (*Méthodes*, I, 645)

Ainsi, cette eau insaisissable sur tous les niveaux convient à l'esthétique de Ponge qui « tend à faire de chaque texte non pas une entité aboutie, non pas un assemblage monumental et parfait, mais au contraire un complexe dossier, un chantier à ciel ouvert, un perpétuel *work in progress* »²⁷⁵. Son esthétique proche de celle du liquide informe s'oppose alors au solide

²⁷⁴ PAMPEL, *op. cit.*, p. 209.

²⁷⁵ MET, *op. cit.*

stable et formé qui est illustré par la pierre et les minéraux aussi très présents dans le recueil du *PPC*. Cette opposition essentielle fait naître une opposition, mais surtout la qualité différentielle qui fait ressortir les qualités et les fonctions de chacun, celles de l'eau et des minéraux. De plus, au lieu de parler d'une opposition, notons qu'il serait plus adapté de parler d'un continuum en nous rappelant du cycle de l'eau dans laquelle il y a un moment d'absence de l'eau. Dans l'esthétique de l'eau s'inscrit alors la langue latine considérée comme morte (cf. eau comme symbole de la mort) :

Les inscriptions, idéal littéraire de Ponge, montrent symboliquement que la littérature ne peut quitter ses fonds matériels et naturels. S'il aime surtout les inscriptions latines, c'est qu'elles exposent la matérialité de la langue latine et leur appartenance au monde physique d'autant plus qu'elles n'existent que comme écriture²⁷⁶ :

Les beaux textes en langue morte (par ex., pour nous, les textes latins) nous intéressent d'autant plus qu'ils n'existent pour nous que comme écriture, puisque nous ne savons du tout comment ils étaient prononcés. Parce que leur matérialité est évidente (inscriptions, gravures dans la pierre ou sur la cire, ou dans la glaise des tablettes – ou typographiquement sur les pages de nos livres de classe). Par ailleurs ce mutisme les rapproche encore pour nous des choses du monde physique.²⁷⁷

Dans l'esthétique de l'eau, les paroles qui disparaissent dès qu'elles s'énoncent s'opposent alors à la littérature qui peut transmettre longtemps ses valeurs aux générations suivantes, tant qu'elle est inscrite dans la pierre²⁷⁸. Un autre cycle dans le domaine de la parole et de la littérature se referme à la rencontre du cycle des solides et des liquides. La préférence de Ponge pour les solides ne reste pas un secret :

L'état solide de la matière tient la première place dans l'ordre des préférences de Ponge. Cette prédilection pour les objets solides - les minéraux, en particulier - n'est pas sans rapport avec son idée de la construction de l'identité personnelle, humaine. Le solide est gage de stabilité et de durée, de permanence, il offre à l'être dont l'identité est

²⁷⁶ YEE, *op. cit.*, pp. 144.

²⁷⁷ PONGE, « Les Sentiers de la création », *La Fabrique du Pré*, II, p. 433.

²⁷⁸ YEE, *op. cit.*, p. 144.

constamment menacée, parce que exposée aux changements, aux hésitations, aux intermittences, la possibilité de se mettre à l'abri et de se défendre, pour résister. Collot constate que ce penchant de Ponge pour les solides est plus accusé pendant sa première période de création, celle où il donne la plupart des textes du *Parti pris des choses* et des *Pièces* et qui est dominée, jusqu'à l'obsession, par l'idée de la fragilité de la personnalité et par le besoin de lui bâtir des remparts autour, et de la munir d'« armes », de « panoplies ».²⁷⁹

La stabilité se crée également dans la lutte des deux monstres informes, l'eau et la pierre. L'eau comme élément de la stabilité reçoit même avec son caractère et sa forme informe une certaine stabilité dans sa nature puisqu'elle stabilise la forme des autres choses comme celle du galet. Il y a toujours une lutte acharnée contre fluctuations d'une matière informe et inconsistante :

Le galet, par exemple, doit sa perfection formelle actuelle, ses attributs essentiels de la dureté de fermeté, à la victoire remportée **sur deux « monstres informes » : l'eau et la pierre**. Une fois remportée, cette victoire sera définitive. Le galet sera « toujours sûr de sa forme » (*Le galet, PPC*, p.101), il saura garder intacte sa personnalité **parce qu'il ne permettra jamais à l'eau, même au cas où il serait réduit à l'état de sable, de le pénétrer et de le transformer en boue**, comme elle le fait de la poussière, matière vile, qui se prête à toute métamorphose dégradante.²⁸⁰

La coquille des mollusques et les escargots sont des objets solides qui englobent des animaux imprégnés par le liquide. Ces animaux forment ainsi un élément hybride. Le mollusque, étant un être informe et une réalité des plus précieuses, se loge dans « une demeure entière », et « la plus belle ». D'après Yee Choonwoo, il y a ici un paradoxe puisque l'être le plus fragile habite dans une maison la plus solide et la plus belle²⁸¹. Il suppose que c'est le lieu de l'harmonie et de la vie, mais aussi le lieu de la tristesse et de la mort. Il mourra là où il est né ; il ne peut en sortir vivant. La Nature est donc notre « première et dernière demeure », c'est-à-dire notre

²⁷⁹ DIMITRI, *op. cit.*, p. 79.

²⁸⁰ *Ibid*, p. 80.

²⁸¹ YEE, *op. cit.*, p. 109.

« humble magnifique séjour »²⁸². Et, cette demeure se trouve dans l'eau qui est elle-même symbole de la vie et de la mort. Le mollusque devient un être parfaitement aquatique qui peut représenter l'instabilité dans la stabilité ou justement la stabilité dans l'instabilité. Les contradictions peuvent parfaitement coexister sans devoir s'exclure l'une l'autre, même si la différence doit tout de même être faite :

Par opposition aux solides, **les liquides** ou, de façon plus générale, l'humidité, paraît focaliser, surtout au début, une grande partie des ressentiments pongiens. **Le poète lui reproche**, nous l'avons déjà vu, **d'empêcher la coagulation d'une forme définitive**, et donc la cristallisation d'une personnalité. Elle, **l'humidité, encourage le vague**, l'imprécis, le confus et, par conséquent, elle décourage le travail de l'esprit, d'analyse, de dissociation. Les liquides manquent de tenue (v. *De l'eau*), **ils n'ont pas la capacité de maîtriser et de « contenir » leur flot qui, sans intervention externe, déborde tout**. Collot propose de relier cette « **phobie** » **pongienne du liquide** (vu surtout qu'elle connaîtra, le long du temps, une atténuation progressive, jusqu'à disparaître complètement) à son attitude de première jeunesse contestataire, d'hostilité vis-à-vis de la parole orale, du « Mot » intarissable de paroles, prêt à masquer l'inertie et le vide de la pensée.

Ennemie de l'expression *lapidaire*, concise, l'humidité du corps flasque de l'huître, cette « mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noire sur les bords » (*L'huître*, p.13), n'aboutit qu'exceptionnellement. comme par miracle, à la formule de la perle : « Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner »²⁸³

Malgré la préférence de Ponge pour les solides, Beugnot mobilise que « notre besoin spirituel cherche au contraire dans l'image qui doit rester vivante, libre d'elle-même dans sa totale expression, un sens qui lui donne valeur »²⁸⁴. En d'autres termes, c'est bien l'esthétique aquatique de l'eau mouvante qui est recherchée. En changeant, mais en restant paradoxalement la même à travers tous ces changements, l'eau informe se fixe à travers l'histoire et à travers

²⁸² « Le Galet », *Le Partis pris des choses*, I, p. 50 cité dans YEE, *op. cit.*, p. 107.

²⁸³ DIMITRI, *op. cit.*, p. 81.

²⁸⁴ Préface à *Six personnages en quête d'auteur* cité dans BEUGNOT, *cit. op.*, p. 74.

son cycle infini dans lequel toute possibilité reste ouverte, même à celle de se qualifier en tant que l'eau contradictoire qui fixe sa forme en la fuyant. Même Jean Pierre Richard inscrit l'eau dans cette dernière lignée :

L'eau par exemple, ce liquide incolore, inodore, sans saveur, ne possède d'autre qualité que celle de fuir obstinément la qualité, d'autre forme que sa passion de l'informe, d'autre vœu que celui de glisser, c'est son idée fixe, son « scrupule maladif », vers le bas absolu où la pesanteur l'aplatira.²⁸⁵

Pour voir la forme de l'eau, il faut alors chercher, construire et déconstruire, éprouver à travers les cinq sens et essayer de comprendre son fonctionnement. Gromer Bernadette suppose encore que « pour voir, il faut donc être malvoyant ou aveugle et savoir s'appuyer sur les autres sens »²⁸⁶. L'illumination de la forme de l'eau montre que « l'homme ne peut ni tout voir ni tout connaître, d'où son besoin d'imagination pour expliquer ce qui échappe à la perception. Dans "Pluie", la métaphore s'inscrit dans cette logique. Ainsi la "vérité" d'un objet s'exprime en fonction non seulement des sens, mais aussi de l'imagination. »²⁸⁷.

²⁸⁵ RICHARD, *op. cit.*, p.209.

²⁸⁶ PAMPEL, *op. cit.*, p. 150.

²⁸⁷ PAMPEL, *op. cit.*, p. 152.

5. L'ambition de la totalité

Avec l'imagination, l'eau reçoit d'autres dimensions de ce que nous avons vu. Avec la troisième dimension à part celui pour l'œil et pour l'ouïe, l'eau devient de plus en plus profonde et son cercle tourne infiniment. Pour Ponge, il y a une analogie entre l'article idéal selon Littré et les *définitions-descriptions* qui veulent réunir autour d'un objet tous les sens qu'a pris, au cours de l'histoire, le mot qui le désigne, toutes les suggestions et les rapprochements que suggère sa structure graphique et phonique²⁸⁸. La totalité de l'eau veut ainsi dire non seulement, l'omniprésence de l'eau qui la montre partout, au début, au milieu et à la fin du texte et du recueil ; dans le passé, dans le présent et dans le futur du temps, mais aussi dans la signification et nous allons voir plus tard dans ses fonctions. L'eau vise le tout et tient avec la capacité de communication le lien entre le tout puisqu'elle est « polie avec tout le monde, et plus que polie : capable pour chacun d'eux de tous les emportements, de toutes les convictions successives, elle garde au fond de sa cuvette à demeure son infinie possession de courants. » (*Bords de mer*, PPC, p.60). Elle a également le contrôle dans le désordre marin puisqu'elle « met elle-même un frein à la fureur de ses flots » (*Bords de mer*, PPC, p.60). En étant partout et ayant une influence sur tout, elle communique son besoin d'obéir à la pesanteur à tous à force que « [c]ertes, tout au monde connaît ce besoin, qui toujours et en tous lieux doit être satisfait. » (*De l'eau*, PPC, 61). Ainsi, l'eau relie les objets, les humains, les animaux et les végétaux pour ainsi dire « tout au monde » avec le savoir et la connaissance profonds qui obéissent à la pesanteur. Chaque mot comme l'eau a beaucoup d'habitudes et de puissances : « il faudrait chaque fois les ménager, les employer toutes. Ce serait le comble de la “propriété des termes” (...) Il faudrait dans la phrase les mots composés à de telles places que la phrase ait un sens pour chacun des sens de chacun de ses termes. »²⁸⁹. Ainsi, le mot « masse » dans *Le pain* défini comme une « quantité importante d'une matière compacte, sans forme définie » ou comme un « volume important constitué d'éléments nombreux, serrés » peut aussi désigner la mer qui est une masse amorphe la plus « simple » et la plus « épaisse » (*Bords de mer*, PPC, p.58). La « lame de la mer » dans *Notes pour coquillage* est définie comme « mouvement plus ou moins considérable de la mer dû à l'action du vent ; masse d'eau qui se soulève, s'amincit à la crête, écume et déferle. »²⁹⁰. L'image du pain et de la mer semblent ainsi se joindre. Rappelons-nous que Ponge

²⁸⁸ BEUGNOT, *op. cit.*, p. 24.

²⁸⁹ PONGE, *Pratiques d'écriture*, I, p.40.

²⁹⁰ « Lame » [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/lame> (Page consultée le 1^{er} novembre 23).

visé avec le *PPC* la totalité des dictionnaires, mais aussi des livres. Il veut écrire un « livre [qui] ne serait ni journal intime ni œuvre en forme, ni récit autobiographique ni œuvre d'imagination, ni prose ni poésie, mais tout cela à la fois »²⁹¹. C'est dans le terme de Michel Deguy *cum-prendere*, « un prendre avec », qu'il faut comprendre l'eau, c'est-à-dire qu'il faut observer l'eau, la regarder, la suivre du regard pour tenter de la saisir dans la totalité et la comprendre dans sa totalité sans bords. Il faudrait ainsi reprendre tous les éléments qu'on a repérés séparément, un par un, pour pouvoir les unir et les réunir. Pourtant Ponge affirme que « ce n'est pas l'unité que je cherche mais la variété »²⁹² puisque c'est la variété des choses qui le construit : « La variété des choses est en réalité ce qui me construit [...] leur variété me construit, me permettrait d'exister dans le silence même. Comme le lieu autour duquel elles existent. »²⁹³. La variété de l'eau devient aussi ce qui construit Ponge. Il donne au monde et à chaque objet « d'une façon tout arbitraire et tour à tour, la forme des choses les plus particulières, les plus asymétriques et de réputation contingente (et non pas seulement la forme mais toutes les caractéristiques, les particularités de couleur, de parfum) »²⁹⁴. Si l'objet perd de goût, « **observez** alors... les insidieuses **modifications** apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent... »²⁹⁵ conseille Ponge. Dans la totalité veut également dire dans ce chapitre dans la « multiplicité de ses configurations (touchant tantôt à la théâtralité ou à la vocalité, tantôt à la picturalité, tantôt encore à la scientificité) »²⁹⁶. Ponge cite, à plusieurs reprises, dans *Comment une figue de paroles et pourquoi*, une remarque de Symmaque, grand païen de Rome : « Il est impossible qu'un seul chemin mène à un mystère aussi sublime »²⁹⁷. Cette citation, qui vise évidemment une critique de la notion de Dieu unique du christianisme, résume en fait la façon dont Ponge comprend le monde. Chez Ponge, il ne s'agit plus d'une vérité (monothéisme), mais de vérités possibles (polythéisme). C'est pourquoi Ponge dit souvent que la description définitive d'une chose n'est pas possible, mais que diverses tentatives, seulement, sont possibles. Pour saisir la totalité de l'eau mouvante, il faut aller chercher dans le mouvement des descriptions, des définitions, des images et des sons. Dans *L'huître*, la citation « les cieux d'en dessus s'affaissent sur les cieux d'en dessous, pour ne former qu'une mare » confond les deux cieux dont l'un, celui d'en dessous, peut illustrer la mer en sachant que c'est pour former une

²⁹¹ Journal. 1922-1989, Paris, Gallimard, 1992, p.614 cité dans MET p. 158.

²⁹² THIBAudeau, *op. cit.*, p. 215.

²⁹³ M, p. 12-13. cf. aussi l'article de P. LEONARD, « Ponge penseur ? », in *Études françaises*, p.108, dans Josiane RIES, « La subjectivité dans le Parti pris des choses », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986.

²⁹⁴ SAMPON, *op. cit.*, p.134.

²⁹⁵ GM, *Pièces*, p. 8 cité dans RICHARD, *cit. op.*, p.204.

²⁹⁶ MET, *op. cit.*, p. 164.

²⁹⁷ YEE, *op. cit.*, p. 14.

mare qui signifie en italien la mer et en français une petite étendue d'eau dormante. Les deux extrémités du monde s'effondrent comme si « le ciel et les nuages qui ont besoin de tout le lac pour peindre leur drame. » et l'eau ressemble alors, selon Shelley, « à une gemme où se grave l'image du ciel »²⁹⁸. Dans le microcosme de l'escargot, le « sang froid » tente de se rapprocher à la totalité. En effet, l'expression « sang froid » cumule une référence zoologique vieillie (qui oppose animaux à sang chaud et animaux à sang froid), une référence psychologique (le calme), et une référence physio-psychologique également désuète, relative à la théorie des humeurs. Elle témoigne du principe même de la dérivation, de la manière dont le vocabulaire abstrait s'est construit à partir de notre expérience du sensible²⁹⁹. Dans *Le carnet du bois de pins*, Ponge explique son esthétique comme « [u]n monde nouveau où les hommes, à la fois, et les choses, connaîtront des rapports harmonieux : voilà mon but poétique et politique »³⁰⁰. L'eau contribue ainsi comme connecteur à cette harmonie souhaitée par Ponge. Étant présente dans tous les textes, même par son absence, l'eau relie ces mondes. En plus de cela, elle noue des liens avec d'autres éléments comme le cristal dans lequel est incarné l'idéal poétique, c'est-à-dire l'« émergence et proximité de la perfection, triomphe de la forme sur le chaos, beauté régulière et homogène par réitération du même selon des lois déterminées »³⁰¹. En effet, Beugnot affirme le lien : « Par le cristal, le diamant qui est comme l'essence et la perfection de la pierre, découvre sa parenté avec l'eau. » et il ajoute que l'« on entend par eau la transparence du diamant »³⁰². Il reste à souligner que le cristal de roche fût de l'eau congelée³⁰³. À part cela, l'eau est également reliée aux astres et à la mythologie ce qui est dû à la forme circulaire, mais encore à la naissance de la Voie Lactée dont le nom vient de la mythologie grecque. Héra, la femme de Zeus découvrit l'enfant Héraclès suspendu à son sein et y tétant le lait qui confère l'immortalité ; d'un geste brusque, elle écarte l'enfant et quelques gouttes de lait se projettent au ciel donnant naissance à la Voie appelée depuis Lactée³⁰⁴. L'eau qui se retrouve en tant que lait immortel incarne dès lors l'immortalité. Le lien avec la mythologie grecque est renforcé avec l'évocation de Neptune, dieu de la mer dans *Bords de mer*. Même si l'eau entretient un rapport d'opposition avec le soleil, connu comme rival de l'eau et également de l'écrivain désirant définir ces deux objets, les deux présentent de nombreuses similarités. À part la circularité, le soleil est encore source de la lumière, de la chaleur et de la vie. Il demeure « destructeur par le principe de la sécheresse

²⁹⁸ BACHELARD, *op. cit.*, p. 38.

²⁹⁹ FONTVIEILLE, *op. cit.*

³⁰⁰ BEUGNOT, *op. cit.*, p. 31.

³⁰¹ *Ibid*, p. 71.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ ARON, *op. cit.*, p. 108.

à laquelle s'oppose la pluie féconde »³⁰⁵. Comme l'eau, le soleil est à la fois symbole de la vie et de la mort et crée le mouvement cyclique en tant que « symbole universel du char solaire [qui] est en relation avec le mouvement cyclique »³⁰⁶. C'est également ce que Dimitri a découvert dans *Le Soleil placé en abîme* : « son objet qui est oxymorique par nature et par valorisation culturelle : lieu de confusion des matières solides et liquides, le soleil est immobile et “galopant”..., **maître absolu de la vie et de la mort**, de la lumière et de l'ombre, Père mythique de toute chose, il réunit Éros et Thanatos, il est matière et esprit »³⁰⁷. Résonnant alors ce que nous avons déjà dit sur l'eau en ce qui concerne la source de la vie et le symbole de la mort, les deux choses nouent un lien fort de familiarité. Yee Choonwoo trouve une assimilation avec la mer et le soleil :

La Nature spinoziste dans laquelle s'unissent de façon univoque la substance et le mode se présente, chez Ponge, sous la forme d'images métaphoriques : la mer et le soleil. La mer et le soleil sont des objets du sublime kantien qui abîment l'imagination de l'homme.³⁰⁸ En effet, la **mer assomme par son immensité l'homme** qui veut la définir : « C'est pourquoi l'homme, et par rancune aussi contre leur immensité qui l'assomme, se précipite aux bords ou à l'intersection des grandes choses pour les définir »... En fait, la **mer** et le **soleil écrasent** l'homme respectivement **par son étendue quantitative et par son intensité qualitative**.³⁰⁹

Ici, ces deux objets vont à l'encontre de l'homme qui tente de définir ces choses immenses et presque indéfinissables par leur « étendue quantitative » et par leur « intensité qualitative ». Ils deviennent alors comme une sorte de rival avec l'écrivain. À part leur immensité, il compare encore les flammes à une sorte de mer :

³⁰⁵ « Soleil » dans le dictionnaire des symboles, pp. 1029 – 1036.

³⁰⁶ « Soleil » dans le dictionnaire des symboles, pp. 1029 – 1036.

³⁰⁷ DIMITRI, *op. cit.*, p.140.

³⁰⁸ Selon Kant, on éprouve le **sentiment du sublime devant les objets qui rendent impuissante notre imagination** : « Ceci peut aussi suffire pour rendre compte de la stupeur ou de cette sorte d'embarras qui, comme on le rapporte, saisit le spectateur lorsqu'il pénètre pour la première fois dans l'église de Saint-Pierre à Rome. En effet, il éprouve ici le sentiment de l'impuissance de son imagination pour présenter l'Idée d'un tout ; en ceci l'imagination atteint son maximum et dans l'effort pour le dépasser, elle s'abîme en elle-même, et ce faisant est plongée dans une satisfaction émouvante » (Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger, trad. Alexis Philonenko, J. Vrin, 1993, p. 130). Ainsi, le sublime outrepassant toute limite s'élève au-dessus de la sensibilité ; il conduit la sensibilité vers le suprasensible.

³⁰⁹ YEE, *op. cit.*, pp. 91-92.

D'ailleurs, c'est grâce à ses **flames, une sorte de flots de la mer**, que le soleil peut sortir de son immobilité éternelle afin d'être apprécié esthétiquement dans ses aspects dynamiques : « Côté minéral (fixe, lointain et immobile) du soleil. Côté animal, donc mouvant et dévorant (beaucoup plus proche) des **flames (qui ont des hauts et de bas imprévus)** » ³¹⁰

Si le soleil commande « tous les éléments du système » ³¹¹ et qu'il est fortement lié ou associé à l'eau, alors ne recevrait cette dernière pas le même pouvoir ? Si cela n'est pas le cas, alors il est évident que les deux éclairent le texte et le font résonner. Étant la lumière, le soleil représente en effet la connaissance intuitive et immédiate³¹², tandis que l'eau symbolise les énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues³¹³. Le rapprochement de la pluie et du soleil mérite encore d'être analysé puisque l'eau en forme d'« aiguillettes brillantes » forme un « brillant appareil » qui se rapproche donc au soleil qui lui, est un élément astral, une étoile brillante dans la galaxie. L'importance des astres se cache encore dans le verbe de considérer défini comme « constater la présence des astres »³¹⁴. Confondant le soleil à l'eau, les deux deviennent un trou « o » et un objeu :

Le soleil n'est pas un objet, ou n'est pas qu'un objet, il n'est pas abordable par les moyens couramment utilisés pour les autres objets, clos et finis, il propose - impose, devrait-on dire -, un autre point de vue, **celui de l'objeu**, qui est aussi celui d'un « nouveau genre » d'« objets » littéraires : ³¹⁵

« C'est celui où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, **l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports.** Les liaisons formées au niveau des **racines** et les **significations bouclées à double tour**, soit

³¹⁰ PONGE, « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 786.

³¹¹ GLEIZE, VECK, *Francis Ponge : Actes ou textes*, op. cit., p. 40.

³¹² « Soleil » dans le dictionnaire des symboles pp. 1029-1036.

³¹³ « Eau » dans le dictionnaire des symboles pp. 431-440.

³¹⁴ YEE, op. cit., pp. 100-101.

³¹⁵ DIMITRI, op. cit., p. 85.

créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la vérité et de la rigoureuse harmonie du monde. »

(*Le nous quant au soleil. Initiation à l'objeu*, p.137)

L'objeu est chargé de signification est c'est aussi une méthode de travail qui verbalise la chose sensible en la mettant en abyme. Cette étape est d'importance cruciale du processus de création, car le résultat qui en ressort est la nouvelle réalité, celle qui rend compte de la transposition textuelle et celle qui fait une analogie entre la rigoureuse harmonie du texte et la rigoureuse harmonie du monde. L'eau se trouvant « toujours plus bas » ne serait-elle pas placée en abyme ? Étant un « appareil brillant » ne coïncide-t-elle pas avec le plus brillant des objets du monde qui est un trou ?

Le plus brillant des objets du monde n'est – de ce fait – non – n'est pas un objet ; c'est un trou, c'est l'abîme métaphysique : la condition formelle et indispensable de tout au monde. La condition de tous les autres objets. La condition même du regard. ³¹⁶

L'eau pour devenir un abîme, n'a pas besoin de lien avec le soleil ou avec la profondeur, car « [n] 'importe quel objet, il suffit de vouloir le décrire, il s'ouvre à son tour, il devient un abîme »³¹⁷. Et, cette profondeur de l'objet ou des phénomènes semble n'être rien d'autre que l'épaisseur des choses :

Les mots et les phrases sont des sas par lesquels peuvent passer de multiples significations. C'est à cela que doit aboutir le ressassement de l'écriture : au ressassement de la lecture. Or, cette « profondeur logique » du ressassement et « cette vie » du texte, Ponge les présente aussi comme des façons de rivaliser avec l'épaisseur des choses, leur opacité, leur résistance.³¹⁸

Dans cette profondeur ou cette épaisseur se trouve alors la joie de se laisser heurter par les choses et d'errer dans les multiples significations :

³¹⁶ *Le soleil placé en abîme*. III^e partie, p.143 cité dans THIBAUDEAU, *cit. op.*, pp. 100-101 et DIMITRI, *op. cit.*, p. 85.

³¹⁷ *Méthodes*, p.247 cité dans DIMITRI, *op. cit.*, p. 103.

³¹⁸ BENOIT, BRAUD, MOUSSARON, POULIN et RABATE, *op.cit.*

Ce fameux voyage s'accomplit, en effet, dans **l'épaisseur sémantique des mots**, possible par l'obscur fraternité des créatures et des paroles. Ici se produit une opération assez subtile « mimant la façon dont **l'esprit se laisse heurter avec joie par les choses** ». Il faut se tromper de paroles, faire confiance à l'erreur de paroles, par un rapprochement de racines (plein de goût)... »³¹⁹

Le rapprochement des racines est une des manières de faire pour accéder aux profondeurs (cf. aqua), mais c'est aussi une libération des automatismes de la langue :

Donner la parole aux objets, libérer la langue des automatismes qui la brident, des procédés qui affichent son usure, **lui restituer la profondeur et l'authenticité de son passé** dont le dictionnaire de Littré est le dépositaire indispensable, sont des **desseins poétiques** qui relèvent du même **effort de libération**.³²⁰

Cet épaississement de sens représente pour Burgos³²¹ un *contrepoint vertical* qui se surimpose au cheminement horizontal de la lecture. En effet, le vertical comporte l'étymologie, l'histoire de la langue et par conséquent les mots utilisés par les ancêtres et les « grands auteurs » antérieurs qui ont inspiré Ponge. Comptons là-dedans un de ses maîtres La Fontaine, Lucrèce, Horace, Virgile, Malherbe, Mallarmé, les auteurs de La Pléiade et encore plus. Sa fascination pour Malherbe qui se montre par son œuvre *Pour un Malherbe*, s'explique partiellement par le fait que ce dernier « arrive à fondre toutes les qualités, bonnes ou mauvaises, même les plus contraires à ce qu'on appelle le classicisme, par exemple, les plus baroques, les plus précieuses aussi, celles dont se contentent, par faiblesse de nature (de tempérament), d'autres écrivains de son époque. » (*Pour un Malherbe*, p. 89). Pour ainsi dire, tout y est dans Malherbe et ainsi se veut Ponge aussi qui sait inclure les contradictions, les oppositions et la suppression des limites en rendant compte de tout et de la totalité. En ce qui concerne l'horizontalité, Burgos s'intéresse davantage à l'aval du texte (au-delà des images) qu'à son amont (les motivations sociologiques, psychologiques, linguistiques, etc., qui président à l'écriture). Il insiste sur le caractère résolument ouvert de l'image qui « appelle quelque chose d'absent avec et par lequel elle prend sens » ; ouvert qui peut résonner à mouvant et changeant. Dimitri parle de « l'image de

³¹⁹ MAMBRINO, *op. cit.*, p.192.

³²⁰ PONGE, « Introduction », *OC, op. cit.*, p. XIV.

³²¹ BURGOS J., *Imaginaire et création. Le poète et le peintre au jeu des possibles*, Saint-Julien, J.P. Huquet, 1998, p. 52.

textes/machines, eux-mêmes organisés les uns en regard des autres, par réseaux de plus en plus vastes. »³²². Pour Ponge lui-même, l'épaisseur semble être quelque chose qu'il faut franchir : « Chaque mot s'impose à moi (et au poème) dans toute son épaisseur, avec toutes les associations d'idées qu'il comporte (qu'il comporterait s'il était seul, sur fond sombre). Et cependant, il faut le franchir... »³²³. En plus de cela, il invite à exploiter cette épaisseur et à la découvrir :

Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, **un voyage dans l'épaisseur des choses**, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mis au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies. O ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendues par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots ! (...) ³²⁴

Les choses s'expriment « sans cesse » perpétuellement et à l'infini tout comme l'inépuisable eau qui revient à l'infini et avec laquelle on peut faire un lien avec quasi tout grâce à son épaisseur, sa profondeur et toutes les autres caractéristiques citées jusqu'à maintenant. L'épaisseur des choses reflétée dans l'épaisseur de l'œuvre même fait en sorte que la lecture semble infinie ce qui fait du *PPC* un classique : « un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire »³²⁵. L'œuvre de Ponge, possédant cette épaisseur, peut ainsi être lue et relue infiniment puisque sa richesse reste inépuisable : « Comme le dit Sydney Lévy, si l'œuvre de Ponge a une épaisseur comparable à celle de la chose, c'est parce que ses travaux poétiques se réalisent, “non de façon linéaire, ou chronologique, mais avec des allers et retours, des liens et des références” »³²⁶. En sachant que tout est relié par l'eau et par l'épaisseur, il est évident que tout fait partie de la cosmogonie. Ponge veut écrire une sorte de *De natura rerum* en voulant composer non des poèmes, mais une seule cosmogonie : « Je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum*. On voit la différence avec les poètes contemporains : ce ne sont pas des poèmes

³²² DIMITRI, *op. cit.*, p. 113.

³²³ PONGE Francis « My creative method », *Méthodes, op. cit.*, p.33 cité dans DIMITRI, *cit. op.*, p. 118 et THIBAudeau, *cit. op.*, p. 213.

³²⁴ PONGE Francis « Introduction au galet », *Proèmes, op. cit.*, p. 176 cité dans GROMER, p. 25. et DIMITRI p. 103.

³²⁵ CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 9.

³²⁶ Sydney Lévy, *Francis Ponge : De la connaissance en poésie, op. cit.*, p. 20. cité dans YEE Choowoo p. 186.

que je veux composer, mais une seule cosmogonie. »³²⁷. Le but du *PPC* est de restaurer un contact authentique de l'homme avec le monde composé des quatre éléments, des végétaux, des animaux, des vivants et des objets. Les poèmes composent un seul ensemble, ce pourquoi nous pouvons voir un lien entre chacun d'eux. Ils forment tous un poème, un élément, une partie du recueil et créent un rapport entre l'homme et le monde. L'eau faisant partie de cette cosmogonie semble être un des connecteurs majeurs de toutes ces choses. En plus de cela, elle est une miniature du monde puisque « [c]haque objet semble être vu comme une copie miniature du monde, comme un cosmos en miniature »³²⁸. En plus, les formes de pluie renvoient à une sorte de cosmogonie par analogie et par substitution : du « rideau » ou « réseau » elle se transforme en « précipitation sempiternelle », en « météore pur », « en ruisseau creux » avec des « courants », redevient un « filet » et s'éparpille en « gouttes », « grain de blé », « pois » ou « bille » et enfin « aiguillettes »³²⁹. Le « météore » renvoie à une cosmogonie primitive, à une manière de genèse première ou de catastrophe. Dans *Végétation* (pp. 48-49), il s'associe à la goutte, à la beauté soudaine et saisissante du jour et on refait surface « le coup de gong »³³⁰. La cosmogonie apparaît dans les poèmes plus souvent que l'on ne pense. Ponge s'explique dans l'entretien avec Sollers :

J'emploie des expressions très courantes “tout un monde”, “à boire et à manger”, mais je les emploie en leur redonnant toute leur force. Il est évident que quand je parle de “tout un monde”, et qu'ensuite je parle des “cieux d'en dessus, des cieux d'en dessous, du firmament”, il s'agit vraiment du cosmos, et en même temps c'est l'expression courante “tout un monde” : il y a là plusieurs niveaux de signification.³³¹

Dans les *Œuvres complètes*, nous découvrons que l'eau et la pierre en tant que « Pluie » et « Le Galet » placés en ouverture et en finale, constituent les deux éléments primordiaux si l'on envisage le recueil comme une symphonie cosmogonique³³².

Pour résumer, l'eau vise la totalité en étant tout le temps partout. Elle est en contact avec tout le monde et toutes les choses, que ce soit les animaux ou les objets comme le pain. Elle reflète tout un monde où les rapports sont harmonieux. L'eau crée des liens avec le cristal, les

³²⁷ PONGE Francis « Introduction au galet », *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, p.177 cité dans DIMITRI p.57.

³²⁸ DIMITRI, *op cit.*, p. 69.

³²⁹ OSEKI-DEPRE Inès, « Les plaisirs de la pluie », Francis Ponge, *Les cahiers de l'Herne*, Paris, 1986, p. 108.

³³⁰ PONGE, « Pluie », *Le parti pris des choses*, OC, I, pp. 898-890.

³³¹ SOLLERS Philippe, *op. cit.*, pp. 108-115 (commentaire de *L'huître*).

³³² PONGE, « Pluie », *op. cit.*, pp. 898 – 890.

astres et plus concrètement avec le soleil avec lequel elle noue à la fois un lien de familiarité et un lien de rivalité. Avec tous ces liens, l'eau acquiert une profondeur sémantique assimilée à l'imaginaire du trou qui reflète alors la poétique de Ponge visant l'épaisseur sémantique. Finalement, elle constitue l'élément fondamental du recueil considéré comme une cosmogonie.

6. Les fonctions primordiales

Nous avons vu que l'eau envahit tout le recueil et s'infiltré partout que ce soit sur le niveau du sens, du son ou encore de l'image. Quel est alors l'impact de l'eau dans les poèmes ? À quoi sert-elle et quelles sont dès lors ses fonctions dans le recueil ?

Placée en ouverture, l'eau sous forme de *Pluie* se présente comme un lever de rideau sur la scène de l'écriture. Son ouverture permet au lecteur de comprendre et de saisir les autres textes dans une approche aquatique puisqu'elle lui offre une clé de lecture qui est une lecture mouvante incluant à la fois une lecture horizontale (*lecture linéaire*³³³) et verticale (*lecture tabulaire*³³⁴), mais aussi une lecture fragmentée ne saisissant qu'une partie du texte. Un cycle infini qui s'instaure à la lecture de *Pluie* pourrait ainsi s'appliquer à tous les autres textes ayant un caractère aquatique comme si l'eau contaminait et influençait le mouvement du recueil :

La relecture - impliquant la lecture nouvelle sous une autre perspective, avec d'autres idées, de diverses impressions et de multiples savoirs, renouvelés et reconfigurés par rapport à la première lecture du poème - instaure ce système circulaire « sempiternel ». Comme le cycle de *Pluie* qui a un début et une fin, soit une ouverture et une fermeture du cercle, le cycle de la lecture peut être commencé par une *lecture linéaire*³³⁵ du poème autotélique. Ce dernier se referme sur lui-même et se suffit à lui-même, pour finalement terminer sur une ouverture. L'ouverture de la lecture se caractériserait avec la *lecture tabulaire*³³⁶ qui ouvrirait le poème à d'autres sens, à d'autres textes, voire à d'autres sciences pour l'enrichir. Ce dernier pourrait désormais être lu avec « une multiplicité de sens »³³⁷.³³⁸

C'est avec cette double ou triple lecture que nous lisons le recueil dont la nature est imprégnée elle-même par la duplicité. Selon Derrida, s'il faut qu'il y ait explication ou implication c'est

³³³ GROUPE µ, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1977.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ GROUPE µ, *op. cit.*

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibid.*, p. 23.

³³⁸ CHEN, LISSE, *op. cit.*, pp. 29-30.

parce que le texte est essentiellement double et duplice dans sa structure ; d'un côté, il fait référence et de l'autre côté, la référence est ineffaçable³³⁹. Il continue :

Cette dimension du texte nous rappelle que la chose du texte, la pluie par exemple, ne se laissera jamais épuiser par l'écrit : le référent est inépuisable, c'est l'autre, c'est déjà le signe de l'altérité absolue en tant que la référence ne s'y épuise pas ; duplice pourtant, de l'autre côté, dans la mesure où ce mouvement du texte s'ouvrant sur le dehors, sur la chose autre, sur un référent ineffaçable, dans le même moment, se montre lui-même ; comme une clé qui ouvre vers l'autre côté mais qui, en même temps, se montre comme clé : on vous montre la clé. Et on vous désigne non seulement la clé elle-même mais le mot clé qui en est inséparable... Et la clé elle-même reste à déchiffrer. Elle est la clé du texte mais « clé » dans le texte en tant qu'il ouvre au dehors et sur l'autre.³⁴⁰

La possibilité de lectures n'est pour ainsi dire pas double, mais infinie. Met Philippe proclame la participation active du lecteur devant l'œuvre en mouvement dans le cycle éternel :

N'était aussi que le **lecteur** est expressément **invité**, **non pas** à se prosterner devant l'autel d'un *opus* grandiose et sacré, à être saisi d'admiration mêlée de crainte respectueuse sur le seuil d'un imposant édifice textuel, **mais** tout au contraire à **découvrir, mieux à participer à une œuvre en mouvement, se déconstruisant, se reconfigurant ou encore s'inachevant à mesure qu'elle s'élabore, exhibant son réseau d'échafaudages, soit sa propre genèse**, à la manière de Beaubourg. Le lecteur est convié, surtout, à pénétrer « de plain-pied » dans l'œuvre, de sorte « qu'on y bénéficie du climat de l'évidence [...] ». Et cependant que tout y soit neuf, inouï : uniment éclairé, un nouveau matin. » (I, 551).³⁴¹

On entend par cela une véritable *tabula rasa* automatique, mais qui n'a rien de négatif puisque le philosophe chinois Konfucius trouve déjà qu'« être sans idée [c'est] pour rester ouvert à tous les possibles »³⁴². Ponge est également d'avis que « [l]e meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous

³³⁹ DERRIDA, *Déplier Ponge*, op. cit.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ MET, op. cit.

³⁴² CAILLIAU Hesna, *Le paradoxe du poisson rouge*, J'ai lu, Paris, 2015.

bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début. »³⁴³. Ce schéma de construction, destruction et reconstruction, déjà présent dans la forme et la structure même du recueil si l'on se focalise sur le motif de l'eau, est ainsi dans le motif de l'eau qui nous sert comme clé de lecture. Cette lecture mène à une ouverture de possibilités infinies, à une recherche infinie de sens, de signification et de plaisir. Le lecteur est confronté à l'objet, l'objeu et l'objoie, tous les trois en même temps et séparément. Rappelons-nous que le parti pris est une résignation et un choix de ce qu'on ne peut nommer, mais qu'on veut tout de même nommer. Là où Sartre a reconnu « les bases d'une Phénoménologie de la nature », Ponge a dit simplement, « exercices de rééducation verbale », « tractions de la langue », « respiration artificielle »³⁴⁴. Les deux domaines peuvent être traités séparément, mais aussi simultanément. Dans *La fin de l'automne*, le choix semble encore plus facile : « Le dépouillement se fait en désordre ». Il faudra seulement retenir que la recherche est éternelle et que la combinaison infinie puisque Ponge en critiquant la phrase de La Bruyère « Tout a été dit », il invoque deux raisons :

Voilà ce à quoi nous ne saurions souscrire pour deux raisons :

1° Rien n'a été dit des moindres choses, puisque tout ne l'a jamais été que du point de vue de l'homme seulement.

2° Toutes les combinaisons logiques possibles n'ont évidemment pas été épuisées. Bien que les mots soient en nombre limité dans chaque langue, une infinité de leurs combinaisons est encore possible, cela est évident.

(*Pour un Malherbe*, I, p. 173)

L'eau sert non seulement de clé de lecture et de compréhension, mais elle sert aussi de connecteur qui relie les éléments ensemble en étant présente explicitement ou implicitement dans les textes et les différents mots. Elle rassemble même les éléments contradictoires comme tout est l'eau, a été eau, s'entoure de l'eau qui se trouve partout, au-dessus (dans le ciel), en dessous (terre ou plus bas, toujours plus bas), aux bords (sur les côtés) et même dans le vide où l'eau se manifeste dans son état d'évaporation. Ce rôle de connecteur s'applique d'autant plus en sachant que le mot est une sorte de médiateur (par sa consistance sonore et graphique) entre

³⁴³ « Introduction au galet », in *Proêmes*, I, 204 cité dans MET, *op. cit.*

³⁴⁴ Malherbe, p. 91 cité dans THIBAudeau, *op. cit.*, p.57.

ses voisins du dictionnaire, « la cage » et « le cachot », ce qui donne l'air d'un mot-valise³⁴⁵. L'eau est ainsi reliée à ses voisins « Éaque »³⁴⁶ et « Eaubénitier »³⁴⁷ et à ses autres relations tout aussi diverses de parenté (famille de mots), d'adversité (antonymes), d'amitié plus ou moins intime (homophones, homonymes, paronymes, etc.)³⁴⁸. Au-delà de cela, l'eau peut approfondir les sujets et les inscrire dans les différentes manières d'analyses même contradictoires. Étant lui-même mot et chose, l'eau relie les deux composants. Ian Higgins, qui reste à cet égard un des meilleurs commentateurs anciens ou récents de Ponge, a bien glosé cette formule pongienne : « Comme nous l'avons vu, écrit-il, dans l'esprit de Ponge, les mots et les choses, bien qu'éternellement distincts, sont éternellement inséparables ». Comme les choses aquatiques, tout est composé de l'eau qui est la source de la vie, mais tout reste différent et unique. Cependant, l'eau qui est une clé de lecture et un élément de liaison demeure le texte même qui attend à être déchiffré tout comme *Bords de mer* n'est qu'un livre qui attend à être lu³⁴⁹ :

La raison pour laquelle on trouve sans difficulté dans les poèmes de Ponge l'assimilation des choses naturelles aux textes est que la nature est gorgée d'allégories qui attendent l'interprétation par le poète. Dans « Bords de mer » (1933-1934), il y a une assimilation de la mer au livre. La mer est un grand livre qui attend d'être lu, et qui ne peut être lu que sur une « plage-page » :

Tandis que l'air même tracassé soit par les variations de sa température ou par un tragique besoin d'influence et d'informations par lui-même sur chaque chose ne feuilleterait pourtant et ne corné que superficiellement le volumineux tome marin, l'autre élément plus stable qui nous supporte y plonge obliquement jusqu'à leur garde rocheuse de larges couteaux terreux qui séjournent dans l'épaisseur. Parfois à la rencontre d'un muscle énergique une lame ressort peu à peu : c'est ce qu'on appelle une plage.

(*Bords de mer*, PPC, I, p. 29)

³⁴⁵ DIMITRI, *op. cit.*, p. 166.

³⁴⁶ « Éaque » est le « Fils de Jupiter et roi de l'île d'Égine ; il fut après sa mort le troisième juge des enfers, avec Minos et Rhadamanthe. » dans le Littré [en ligne] <https://www.littre.org/definition/%C3%A9aque> (Page consultée le 5 octobre 2023).

³⁴⁷ « Eaubénitier » est le « Synonyme présentement inusité de bénitier » en sachant que bénitier veut dire « vase consacré à l'eau bénite » dans le Littré [en ligne] <https://www.littre.org/definition/eaub%C3%A9nitier> (Page consultée le 5 octobre 2023).

³⁴⁸ DIMITRI, *op. cit.*, p. 189.

³⁴⁹ YEE, *op. cit.*, p. 162.

La plage devient aussi « un lieu textuel débordant des paroles de flots et de galets, lesquelles constitueraient les strophes impersonnelles inscrites de la nature »³⁵⁰. Avec la liaison des cieux d'en dessous et d'au-dessus, tout le ciel et la mer deviennent les plus grandes pages dans la nature et l'écriture la plus éblouissante est tracée par le soleil³⁵¹, qui est « à la fois moteur (le ressort) et le principal rouage (la grande roue) »³⁵². Le rapprochement des textes reste pertinent, car « ils s'éclairent mutuellement, complétant là une imagerie textuelle qui ici n'avait été qu'ébauchée. »³⁵³. Voilà d'où l'eau a la fonction d'éclairer et d'obscurcir les textes. L'obscurcissement se fait par l'imaginaire du brouillard (*Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard*), du « voile de vapeur ou de fumée » dans *Les trois boutiques*. La fumée définie comme une « espèce de nuage grisâtre ou noir, qui s'élève des foyers de combustion, et qui est un mélange de vapeur d'eau, d'acide carbonique, de charbon très divisé, d'huiles empyreumatiques et de parties non brûlées »³⁵⁴ convoque l'imaginaire des nuages. L'important reste de ne pas les confondre tous, même si l'eau obscurcit les images et réduit la vue pour faire naître plus d'images différentes possibles :

D'ailleurs, il a intérêt à ne pas les confondre tous. Car sinon il réduirait la crevette à un « reflet » ou à une « ombre » des autres animaux. Or ramener tout au même serait - le choix de mots est irrésistible - une « lâche illusion »*. C'est-à-dire : une « vague » illusion, l'adjectif « vague » désignant en occurrence le synonyme « flou » et le substantif « vague » (ou « ondulation »). Le lecteur risquerait alors de se perdre dans l'ombre sans toutefois que celle-ci l'éclaire de quelque manière que ce soit. Il s'agit, en effet, d'une zone d'obscurité qui ne recèle pas grand-chose finalement. En la sondant, on y fait fausse route, on n'avance pas. Et pour cause : chez Ponge l'ombre idéale en littérature et en arts plastiques est précisément celle qui illumine.³⁵⁵

Être dans le brouillard et dans un état de l'eau peut ainsi nous aider à cerner le texte de cette perspective avant d'avancer. Pour Pampel Madeline, c'est à force de s'accumuler que les fragments de texte ressemblent aux « fines gouttelettes d'eau » à du brouillard³⁵⁶. Comme si

³⁵⁰ YEE, *op. cit.*, p. 162.

³⁵¹ *Ibid* p. 163 : pour lui, que le ciel.

³⁵² PONGE Francis, « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 787.

³⁵³ BEUGNOT, *op. cit.*, o. 142.

³⁵⁴ « fumée » dans Le Littré [en ligne] <https://www.littre.org/definition/fum%C3%A9e> (Page consultée le 20 octobre 2023).

³⁵⁵ PAMPEL, *op. cit.*, pp. 146-147.

³⁵⁶ *Ibid*, p. 64.

l'on ajoutait une sphère ronde au solénoïde, les textes deviennent de plus en plus denses à chaque lecture et découverte de sens. C'est peut-être pour cela que Pampel est d'avis que de la même manière, le lecteur se trouve suspendu au milieu d'une brume envahissante qui déstabilise ses rapports avec le langage³⁵⁷. Néanmoins, en le déstabilisant, le lecteur se retrouve à nouveau dans quelque chose de familier où il peut trouver un repère dans la déconstruction avant de reconstruire les fragments comme le cercle de l'eau. L'imaginaire du brouillard apparaît déjà dans le compte rendu du voyage en Allemagne de Ponge où il décrit le paysage nocturne près de la frontière franco-allemande : « Un brouillard bas et épais nous cache la campagne qui nous paraît plate et marécageuse. De nombreux petits ruisseaux serpentent. Nous sommes frappés par le petit nombre d'arbres »³⁵⁸. Ponge continue à comparer les objets d'écriture à la nature et à décrire la brume qui fait paraître et disparaître les avions et qui mène le lecteur à la confusion :

La page blanche s'apparente aux nuages, l'encre de la plume aux traces laissées dans le ciel par les gaz d'échappement de l'avion. Comme un pilote, l'auteur poursuit son texte chronologiquement, en cherchant sa voie dans le brouillard de sa pensée. Le lecteur, quant à lui, retrace son chemin. Les mots, comme les images, se succèdent, se superposent, enfin, se dissolvent progressivement sur la rétine. Comme la brume qui fait paraître et disparaître les avions « alternativement ». Cette oscillation rend la vue du lecteur confuse, les montées, descentes et chassés croisés des appareils ne font qu'accentuer le trouble. Un réseau de lignes en mouvement se dessine alors sur fond de brouillard... Au point qu'il s'avère aussi obscur et épais que la fumée, montrant autant qu'il cache. Ainsi remplit-il une double fonction qui bascule, d'ailleurs, dans l'interligne. Car il faut entendre ce qui ne se dit pas noir sur blanc, ou encore, ce qui se dit à demi-mot. Lire présuppose, voire nécessite, la vue courte.³⁵⁹

Par conséquent, le brouillard changeant tout comme la crevette qui « semble d'abord fonction de la confusion marine » sont non seulement éléments de l'eau, mais aussi de confusion. Cette confusion, tout comme l'eau semble se propager là où elle trouve la place puisque Ponge déclare que le brouillard s'entoure même des arbres : « Dans le brouillard qui entoure les arbres,

³⁵⁷ *Ibid*, p. 150.

³⁵⁸ Francis Ponge, compte rendu du voyage en Allemagne, 18 juillet 1914, Archives Ponge. cité dans PAMPEL, *op. cit.*, p.64.

³⁵⁹ PAMPEL, *op. cit.*, p. 68.

les feuilles leur sont dérobées » (*Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard*, PPC, p.45). Ainsi, l'eau dérober et le choix du verbe « dérober » dans ce passage réduit un peu notre champ de vision : ce terme signifie pour nous, d'abord, « empêcher de voir, masquer à la vue »³⁶⁰.

En revanche, nous empêcher de voir avec la vue signifie, nous l'avons vu, comprendre avec nos autres sens ; ce qui mène à une compréhension plus profonde. Rappelons-nous que l'obscurité « idéale » chez Ponge nous éclaire : elle ouvre, après tout, l'œil de notre imagination. Dans le même temps, elle fait renaître le langage en le transformant³⁶¹. Pampel Madeline est de même avis : le texte peut-il illuminer le lecteur tout en lui troublant les sens ? On dirait que le texte de Ponge fonctionne comme un objectif mal réglé, un instrument optique qui, de manière paradoxale, nous brouille la vue pour mieux la corriger. Éclairer le lecteur revient donc à le dérouter³⁶². Il ajoute avec l'analyse de *L'huître* que Ponge « éloigne le lecteur des objets en les cachant derrière le “brillamment blanchâtre” » et que la lumière et les couleurs servent plus à éblouir le lecteur qu'à l'éclairer :

En effet, la moirure de la nacre fonctionne comme un voile - mais un voile à moitié diaphane seulement. Elle a beau gêner la vue du lecteur grâce à **son éclat de perle irisée**, elle lui permet d'entrevoir la chair de l'huître, ce « sachet visqueux et verdâtre ». **Instable comme les reflets moirés** mais moins spectaculaire, le verdâtre « tire sur le vert, est d'un vert un peu sale et trouble ». Un flou mis en relief par les « dessins opaques variés » de la « dentelle noirâtre » entourant l'huître comme une sorte de halo, à l'inverse de celui sous forme d'éclats à l'extérieur de la coquille ? La figure n'est pas employée par hasard ; au contraire, elle résume le principe contradictoire de la lumière dans certains de ses textes : elle sert non à rendre tout transparent mais plutôt à rehausser le côté obscur de l'objet. Pour que s'ouvre l'œil de l'imagination. Autrement dit : **elle est tellement claire qu'elle brouille la vue du lecteur**, avec cette différence toutefois que l'aveuglement ou le trouble débouchera ensuite sur une révélation intérieure.³⁶³

³⁶⁰ PAMPEL, *op. cit.*, p. 154.

³⁶¹ SAMPON, *op. cit.*, p. 154.

³⁶² PAMPEL, *op. cit.*, p. 67.

³⁶³ PAMPEL, *op. cit.*, pp. 142-144.

À part l'éclairage par l'obscurité, il y a encore celle de la lumière brillante sous forme d'« aiguillettes brillantes » de la *Pluie*, qui, nous avons compris, peut aussi brouiller la vue du lecteur tout comme les météores ou le soleil (*Le galet* : « brille à présent le soleil »). L'eau active mène alors le lecteur – dès lors non plus passif mais actif – aux actions de perception, de sensation, de réflexion, de compréhension et de prise de position, c'est-à-dire de décision s'il aime le texte ou pas même si « touchant le tout, la poétique de l'eau a la capacité de plaire à tout le monde, pour les lecteurs paresseux ou ambitieux »³⁶⁴. Ce qu'il faut dorénavant savoir c'est qu'il faut d'abord être sensible à la qualité de l'œuvre et à sa générosité pour pouvoir profiter à la fois de plaisir et du sérieux qu'elle procure. Le fait d'éclairer l'œuvre ne va alors pas de soi puisque c'est le lecteur qui doit détecter l'obscurité, comprendre le fonctionnement d'éclairage par le cycle de l'eau par exemple, déconstruire et reconstruire ou laver les zones obscures et sales pour pouvoir y voir plus clair. Paradoxalement, le mot qui peut nous sembler obscur demeure également l'élément clé qui peut nous éclairer et faire comprendre le texte : « Chaque mot est comme un centre d'associations d'idées, comme un fanal qui éclaire tout un canton de la conscience ; les divers mots d'une même phrase luisent en même temps ; leur lumière se mêle ; les champs qu'ils éclairent empiètent l'un sur l'autre, sans que l'on puisse dire duquel de tous ces phares tel ou tel point tire le plus de lumière »³⁶⁵. Picasso fait la même remarque à Ponge dans *Méthodes* : « Vous, vos mots, c'est comme des petits pions, vous savez, des petites statuettes, ils tournent et ils ont plusieurs faces, chaque mot, et ils s'éclairent les uns les autres. »³⁶⁶. Ce côté didactique des mots se retrouve également chez Beugnot pour qui le terme d'« histoire » devra être remplacé par la chose et la définition de l'emblème que donne le Dictionnaire de Furetière conviendra exactement au texte pongien : « Espèce d'énigme en tableau, qui en représentant quelque histoire (...), nous apprend quelques moralités, ou nous donne quelque autre connaissance. »³⁶⁷. Dans chaque chose coexistent plusieurs connaissances et encore autres choses tout comme coexistent le baroque représenté par la nuit et le classicisme représenté par le soleil dans le même paysage pongien lorsqu'il y a « mariage du jour et de la nuit »³⁶⁸. Chaque chose tout comme l'eau contient en elle-même sa lumière et son ombre tout comme l'« o » peut représenter le soleil ou le trou obscur.

³⁶⁴ BEUGNOT, *op. cit.*, p.142.

³⁶⁵ POINCARÉ Henri, *Les Sciences et les Humanités*, Paris, Arthème Fayard, 1911.

³⁶⁶ *Le grand Recueil*, *Méthodes*, p. 286 cité dans FARASSE, *cit. op.*

³⁶⁷ BEUGNOT, *op. cit.*, p.142.

³⁶⁸ PONGE Francis, *Entretien avec Marcel Spada* (1979), II, p. 1429 cité dans YEE Choonwoo, p. 229.

Une autre fonction de l'eau demeure dans celle du rafraîchissement. Déjà chez Bachelard, la fraîcheur du ruisseau par exemple est une force de réveil³⁶⁹. Ponge lui-même est conscient de cette fonction de l'eau :

« Mais qu'est-ce que ce verre d'eau que je veux vous offrir ?

Et d'abord, que signifie de ma part ce désir, cette volonté de vous offrir cela ? Que signifie de ma part cette offre ?

Un désir de vous désaltérer. De vous rafraîchir.

De vous offrir une des réjouissances les plus simples... »³⁷⁰

Sampon parle d'une « eau qui nous rafraîchira en nous offrant un changement de perspective, un éclaircissement de notre monde »³⁷¹. Dimitri trouve que la représentation de la pluie saisie comme mécanisme est « si antipoétique... rafraîchit quand même l'œil et l'esprit »³⁷². Yee Choonwoo déclare que les objets poétiques, y compris l'eau, servent à rafraîchir la sensibilité et l'intelligence de l'homme :

Si Ponge prend les choses pour des objets poétiques, ce n'est pas pour élargir simplement l'ensemble des objets esthétiques, mais bien plus pour comprendre les choses telles qu'elles sont dans le but de rafraîchir la sensibilité et l'intelligence de l'homme.³⁷³

Il a également trouvé que pour le poète, un verre d'eau suffit pour le rassurer au sujet du rafraîchissement de l'esprit : « Et tu es douée de fraîcheur, tu me rafraîchis : si bien que je t'absorbe, je t'ingurgite. Je fais profiter de ta fraîcheur l'intérieur de mon corps »³⁷⁴. Il continue que l'eau ayant « toutes les qualités négatives (incolore, inodore et sans saveurs) » s'humilie et s'abîme sans cesse. Mais le poète aime ses qualités positives (fraîcheur, agilité) ; il n'hésite pas à l'admirer : « Toi qui ris. Toi qui t'humilies et t'abîmes sans cesse, je puis t'élever à ma guise à hauteur de mes yeux »³⁷⁵. L'eau n'est pas juste dans un état d'esclave, mais peut s'élever à la hauteur des yeux des humains. En effet, dans *Raisons de vivre heureux*, « ces retours de la joie,

³⁶⁹ BACHELARD, *op. cit.*, p.46.

³⁷⁰ PONGE, *Méthodes*, Gallimard, 1961, p.142 cité dans SAMPON, *cit. op.*, p.131.

³⁷¹ SAMPON, *op. cit.*, p.131.

³⁷² DIMITRI, *op. cit.*, p. 71.

³⁷³ YEE, *op. cit.*, p. 8.

³⁷⁴ *Ibid*, p. 70

³⁷⁵ PONGE, « Le verre d'eau », *Méthodes*, I, p. 589 cité dans YEE Choonwoo, p. 77.

ces rafraîchissements de la mémoire des objets de sensations » sont exactement ce que Ponge appelle « raisons de vivre »³⁷⁶. Le rafraîchissement concerne alors tous les niveaux (intellectuel et sensuel). C'est pour cette raison que dans *Proêmes*, Ponge dit : « Ce qui m'importe, c'est de saisir chaque soir un nouvel objet, d'en tirer à la fois jouissance et une leçon ; je m'y instruis et m'en amuse, enfin : à ma façon »³⁷⁷.

L'eau n'a pas pour unique fonction d'instruire, mais elle doit également plaire. Deux buts que voulait aussi atteindre l'un des maîtres de Ponge, La Fontaine³⁷⁸. Voilà pourquoi à la fois « mentale et sensuelle, la jouissance ainsi atteinte n'épargne aucune qualité, aucune région de l'objet dégusté, qui se trouve traversé et comme épuisé par elle »³⁷⁹. Source de plaisir, l'eau comme tout objet « à côté de l'homme sinon objet ne remplit pas sa fonction de séduire, de plaire et de satisfaire le lecteur »³⁸⁰, est destinée de plaire. Le plaisir de lire manifesté dans *Pluie* (« il a plu ») se confond au bonheur de ressassement puisque ce verbe peut aussi désigner pleuvoir. Étant omniprésente, mouvante et insaisissable, l'eau plaît non seulement au lecteur, mais encore à l'auteur puisque « seul le poète par le “bonheur d'expression” accède à une vérité qui soit aussi source de beauté et de plaisir »³⁸¹. Déjà les manuscrits illustrent chez l'écrivain un évident plaisir, un bonheur d'écrire, qui n'est pas dépourvu de sensualité et qui invite le regard à épouser une esthétique de la page, du trait, de l'écriture en gestation. Pour l'auteur et le lecteur, la joie de l'objet est « si riche de sens que Ponge mobilise à son secours d'autres termes sémantiquement voisins : plaisir, jouissance, jubilation, bonheur. »³⁸². Dans *Les plaisirs de la porte*, l'utilisation du pluriel marque la pluralité du plaisir. D'un côté, le plaisir corporel et sensuel s'illustre par « tenir dans ses bras une porte ». De l'autre côté, il y a le plaisir spirituel du côté de la découverte. Les portes font entrer et voir le lecteur un autre monde : « l'œil s'ouvre et le corps tout entier s'accommode à son nouvel appartement » (*Les plaisirs de la porte*, PPC, p. 44). Ces deux côtés sont inséparables dans une réception complète de l'objet textuel et sont vus comme une source de jouissance et de leçon. Dans la vision de Ponge, le poème doit être « un objet de jouissance proposé à l'homme »³⁸³ et la quête du bonheur semble selon Dimitri être le mot d'ordre de tout ce qui peuple l'univers pongien. D'où l'importance de

³⁷⁶ PONGE, « Raisons de vivre heureux » *Proêmes*, I, p. 189.

³⁷⁷ PONGE, *Proêmes*, I.

³⁷⁸ DIMITRI, *op. cit.*, p. 236.

³⁷⁹ RICHARD, *op. cit.*, p. 222.

³⁸⁰ DIMITRI, *op. cit.*, p.98.

³⁸¹ PONGE, « Introduction », *OC*, *op. cit.*, p. XXVIII.

³⁸² DIMITRI, *op. cit.*, p. 213.

³⁸³ PONGE, « Les façons du regard », *Proêmes*, p.130 cité dans DIMITRI p. 213.

noter l'hésitation entre le titre retenu de *Pluie* et *Les Gaïetés de la pluie*³⁸⁴. Avec l'objeu, la dimension du jeu ressort avec l'innocence de l'enfant et l'oubli qui font tourner le cycle recommencement du jeu ludique de la recherche de sens et de la relecture. Remarquons encore que son caractère ressassant demeure un facteur de jouissance puisque les images qui défilent reviennent avec des variations amenant à la fois la familiarité et de nouveauté à chaque ressassement. Selon Yee Choonwoo, l'objeu « pourrait s'accepter dans ce contexte de jeu et le poème se situant entre les mots et les choses, où se trouve le jeu, ne peut être qu'une expression toujours provisoire et susceptible d'être remise en jeu perpétuel : « On peut donc dire que le poème jouit de son jeu, comme l'eau jouit de son jeu »³⁸⁵. Selon Jacques Chessex³⁸⁶, il y a donc un plaisir moral à lire Ponge ; il l'a observé chez des dizaines de nouveaux consommateurs et il l'éprouve à chaque fois qu'il ouvre une des œuvres pongiennes. Il trouve une vive satisfaction à voir et à sentir coïncider l'exigence d'un regard décapant et la vérité prodigieuse du poème se construisant sous ses yeux. La fonction de l'eau consiste ainsi à procurer le plaisir de la découverte et de l'imagination en faisant appel aux cinq sens. De plus, l'eau produit un effacement des limites mentales :

Grâce au changement opéré dans notre perception du monde, Ponge produit un effacement des limites mentales. Là où nous avons l'habitude de ne concevoir que par binarités et dichotomies, imposant une vision simpliste à nos expériences, nous découvrons un monde nuancé de transitions progressives, de structures polyvalentes. Les textes de Ponge réussissent à nous faire sortir de la pensée fondée sur deux valeurs pour aller vers une pensée multiple.³⁸⁷

Ainsi, le motif de l'eau change notre façon d'interpréter le monde et de concevoir le langage. Surtout encore, le motif de l'eau porte une lignée didactique en raison de ce que nous avons déjà vu et nous fait réfléchir. Les sens cognitifs doivent être activés pour comprendre et rassembler les pièces du puzzle ou les différents fragments, même ceux qui sont contradictoires. Dans *Bords de mer*, entre les deux extrêmes contraires, l'homme sait se précipiter vers l'un et l'autre, mais il sait aussi se positionner au milieu : « C'est pourquoi l'homme, et par rancune aussi contre leur immensité qui l'assomme, se précipite aux bords ou à l'intersection des

³⁸⁴ PONGE, « Pluie », *OC*, I, *op. cit.* pp. 898-890.

³⁸⁵ YEE, *op. cit.*, p. 129.

³⁸⁶ CHESSEX, *op. cit.*

³⁸⁷ SAMPON, *op. cit.*, p. 135.

grandes choses pour les définir. » (*Bords de mer, PPC*, p. 58). Cependant, la mer peut se trouver entre deux éléments complètement opposés, l'un fauve et l'autre stérile, jusqu'à ce que l'on ait du mal à trouver le rapport : « cette portion de l'étendue s'allonge entre les deux plus ou moins fauve et stérile ».

En effet, dans le projet poétique et esthétique de Ponge, il s'agit de muer le familier en quelque chose de reconnaissable et méconnaissable à la fois et pour ce faire, il faut explorer de nouveaux paysages³⁸⁸. Néanmoins, dans le rapport de Ponge avec le langage, il y a une dichotomie d'amour et de haine³⁸⁹. Sampon désigne son langage comme un langage simple, clair et précis à la première lecture mais qui, tout comme les objets, résiste et se montre énigmatique à chaque tentative de rapprochement³⁹⁰. Le langage semble alors flotter d'un bord à l'autre ou se trouve justement souvent entre les deux bords. D'un premier abord, il reste entre un langage technique et un langage « poétique ». Selon Thomas Aron, on sera sensible à leur écriture mixte, combinant étroitement langage technique et langage « poétique » glissant constamment de l'un à l'autre, de l'effort vers l'univocité scientifique à l'exploitation des richesses de la polysémie lexicale et vice versa³⁹¹. Deuxièmement, l'originalité pongienne consiste à proposer une rhétorique du singulier - singularité de l'objet et du sujet - contre celle des règles universelles, à abolir la frontière entre prose et poésie, entre le texte et son commentaire. C'est pourquoi les formes et genres traditionnels s'affaiblissent ou s'effacent devant des tentatives neuves³⁹². Selon Beugnot, aucun des efforts critiques de typologie n'offre un cadre satisfaisant d'analyse où classer aisément les textes, non plus que la tripartition du *Grand Recueil* (1961) en *Lyres*, *Méthodes*, *Pièces* ne correspond à une délimitation stricte des genres ; il s'agit bien plutôt, comme le dit l'adresse au lecteur, de « trouées » ou « d'allées principales »³⁹³. N'arrivant pas à classer les textes, les mots se trouvent entre deux bords³⁹⁴ d'où le rapport avec le trou et la profondeur des mots puisqu'ils puisent la richesse des deux côtés. Cependant, appartenant à la fois à tous les deux côtés et nulle part, les textes illustrent le caractère de l'omniprésence de l'eau qui elle se trouve à la fois partout et nulle part. En outre, il y a l'entre deux bords de la subjectivité et de l'objectivité. Voulant prendre le parti des choses et des objets, Ponge se veut objectif. Cependant, il faut savoir qu'il y a « toujours du rapport à

³⁸⁸ PAMPEL, *op. cit.*, p. 187.

³⁸⁹ DIMITRI, *op. cit.*, p. 162.

³⁹⁰ SAMPON, *op. cit.*, p. 135.

³⁹¹ ARON, *op. cit.*, p. 25.

³⁹² PONGE, « Introduction », *OC*, *op. cit.*, p. XVIII.

³⁹³ *Ibid*, p. XVIII.

³⁹⁴ Ici, nous pouvons voir le bord comme rivage. Entre les bords se trouve alors la mer profonde.

l'homme »³⁹⁵. En effet, ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles, mais les hommes qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme³⁹⁶. Une sorte de subjectivité demeure inévitable dans les poèmes de Ponge, même quand il s'agit de l'eau. Dans le chapitre du regard, nous avons vu que l'eau est regardée par un sujet. Notons encore en ce qui concerne la subjectivité que pour Ponge, il s'agit de donner sa relation au monde : « Voilà ce qu'est pour nous la littérature. Il ne s'agit pas tant de formuler des opinions, ni même des goûts, que de formuler n'importe quoi mais *selon nous-même* ; donner *notre* relation au monde » (*Pour un Malherbe*, p. 56).

En outre, Ponge se trouve entre l'exprimable et l'inexprimable. D'après Georges Mounin³⁹⁷, beaucoup d'écrivains ont dit que la poésie et la littérature étaient une lutte contre l'inexprimable et pour l'auteur, ils ont remporté la victoire. La poésie et la littérature sont l'inexprimable (de l'expérience individuelle vécue, incommunicable ou presque dans son unicité), l'inexprimable certes, mais dit, pour le poète ou pour le lecteur. Pour Jakobson, cet usage consistait à « violer » les structures du langage ordinaire, et Riffaterre l'a répété. Mounin continue qu'il vaut mieux dire, comme André Martinet, que le langage poétique travaille toujours aux frontières du code, qu'il le viole assez pour atteindre l'expression individuelle, mais pas assez pour devenir inaccessible au lecteur. Ponge, lui, écrit qu'il faut « parler contre les paroles »³⁹⁸. En effet, Ponge se trouve toujours aux limites du code, car il « essaie de combiner la notion utilitaire avec l'émotion vécue ; parce qu'il essaie de réaliser avec l'émotion vécue, [...] il essaie de réaliser avec des mots, de façon transmissible, l'impact sensoriel, émotionnel et intellectuel d'une chose vécue »³⁹⁹. Visant l'un et l'autre, c'est-à-dire le tout, il vise peut-être le Réel de la langue encore connu sous *lalangue* de Lacan. C'est peut-être pour cette raison que les textes pongiens peuvent être caractérisés comme texte de plaisir et de jouissance. Ce dernier est défini par Barthes comme le texte qui « met en état de perte, déconforte, fait vaciller les assises du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs »⁴⁰⁰. Barthes a déclaré qu'il y a vacillement entre le texte de jouissance et le texte de plaisir, qui est défini comme le texte qui « contente, emplit, donne de l'euphorie, vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture »⁴⁰¹. Les deux catégories de texte se retrouvent alors au sein du même extrait, car il y a coexistence des phrases normatives,

³⁹⁵ PONGE, « Raisons de vivre heureux » *Proèmes*, I, p. 189.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ MOUNIN Georges, *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 79-80.

³⁹⁸ HIGGINS, *op. cit.*, p. 55.

³⁹⁹ MOUNIN, *op. cit.*, p.80.

⁴⁰⁰ *Ibid*, pp. 62-63 et dans BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1973, p.25.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

inscrites dans la culture même et des phrases agrammaticales qui rompent avec toute sorte d'ancrage dans la véracité, la réalité et le langage. Notons comme exemple les trois premières phrases de *De l'eau* dont les deux premières respectent la grammaire (« Plus bas que moi, toujours plus bas que moi se trouve l'eau. C'est toujours les yeux baissés que je la regarde. »), tandis que la troisième est agrammaticale puisqu'il manque le verbe (« Comme le sol, comme une partie du sol, comme une modification du sol. »). À cause de cela, les textes semblent parfois plus obscurs et parfois plus éclairés. Dès lors, n'est-ce pas dès lors l'union de ce couple de textes à la fois contradictoires et complémentaires qui créerait le plaisir du « Babel heureuse » où l'on parle un grand nombre de langues ? Ponge lui-même semble instituer son propre langage en faisant ainsi :

« j'ai choisi cette activité non du tout pour former des objets poétiques mais seulement pour pouvoir dénoncer le langage commun, en former ou aider à en former un autre », qui s'intéresse, non pas à la poésie « au sens où l'on entend généralement le mot » qu'à la parole, c'est-à-dire « les raisons de parler et d'écrire »⁴⁰².

En effet, Ponge⁴⁰³ reconnaît l'impossibilité de s'exprimer, il s'est rabattu sur la tentative de description des choses (même s'il a aussitôt voulu les transcender) et il a reconnu l'impossibilité non seulement d'exprimer, mais de décrire les choses. Ce pourquoi il décide de publier les descriptions ou relations *d'échecs de description*. Le parti pris naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde (et de l'infidélité des moyens d'expression). Mais en même temps, il résout le tragique de cette situation. Sollers traite le même sujet et reporte que Ponge écrit en prose par dégoût du langage sous lequel on entend la langue commune. Il s'agit « d'aboutir à des formules claires et impersonnelles » et son œuvre est le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse⁴⁰⁴. Nous y retrouvons l'amour pour la langue latine comme nous avons repéré le mot « aqua » qui est en même temps l'étymologie de l'« eau ». Dans *Pour un Malherbe*, il y a affirmation de « la fascination du poète pour les inscriptions latines en leur inaltérable minéralité »⁴⁰⁵. L'amour de Ponge pour les langues concerne également le langage puéril qui exploite les onomatopées comme les « glou-glou » des gouttières dans *Pluie*. Cet infantilisme poétique qui se trouve dans la parole pongien

⁴⁰² GROMER, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁰³ GROMER, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁰⁴ SOLLERS, *op. cit.*

⁴⁰⁵ BENOIT, BRAUD, MOUSSARON, POULIN et RABATE, *op. cit.*

rend la jeunesse à l'eau et éclaire une « leçon de vivacité que nous donnent les eaux vives »⁴⁰⁶. À part le français, Ponge utilise encore des mots en anglais comme « go on » dans les *Escargots* ou des mots à l'origine anglais qui sont passés dans la langue française comme « fly-tox » dans *R.C. Seine N°*. Comme un élastique, le langage chez Ponge peut tendre vers l'un bord ou vers l'autre. Cette rénovation du langage, selon Dimitri⁴⁰⁷, aura sa « défiguration » ce qui veut dire une destruction de la « figure » définitivement constituée, unanimement acceptée et utilisée, donc totalement dépersonnalisée, « figure » qui caractérise actuellement les langes. Dimitri parle aussi d'une réforme réelle du langage qui consiste à revenir à l'origine, de ressaisir, par le recours à l'étymologie, le radical des mots qui les articule à la chose même et qui justifie simultanément leurs directions sémantiques. On pénètre de cette manière les secrets de la formulation ou de la formation des mots. Quand Ponge parle de la nécessité de créer un nouvel « idiome », il ne compte pas tout détruire pour repartir à zéro. En effet, le renouvellement du langage se fera par ma refonte de l'ancien : « Un nouvel idiome pris à l'ancien, bien sûr (nous ne voulons pas de nouveaux matériaux), mais comme on refond au creuset de vieux bijoux, pour en fabriquer de nouveaux » (*Œuvres complètes*, II, p.51). Il est connu que Ponge apprécie les ressources de la matière verbale, qu'il faut exploiter au maximum. Il aime sa matière première, le langage, surtout dans ses particules élémentaires c'est-à-dire les lettres, les sons et les signes diacritiques qui sont encore intacts dans leur concrétude et disponibilité de s'organiser. Ainsi, Ponge prend plaisir à « palper les briques du langage, à pétrir la pâte verbales et à la re-former »⁴⁰⁸. Dimitri ajoute que cela n'exclut en rien l'écoute et le respect des possibles initiatives de formalisation de cette même pâte. Et c'est bien là que se vérifient les aptitudes d'un poète fabricant. Outre le plaisir de manier un matériau expressif, de le soumettre à sa volonté, de jouer avec lui, ce poète doit savoir prendre un plaisir égal à détecter et à se soumettre, à son tour, à la vocation secrète de ce matériau⁴⁰⁹. D'où le lecteur, confondu dans l'auteur, peut également prendre plaisir à tout cela. L'originalité et la singularité de Ponge se manifestent à travers l'écriture aquatique :

Je me sens aussi une autre mission, qui est la trouvaille de formes verbales, de formulations expressives originales. Une façon de marquer le langage de mon style, de

⁴⁰⁶ BACHELARD, *op. cit.*, p.47.

⁴⁰⁷ DIMITRI, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁰⁸ DIMITRI, *op. cit.*, pp. 163 – 164.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

faire faire des pas à l'esprit de la langue française, d'être dans le laboratoire verbal, de donner des exemples, des modèles.⁴¹⁰

Récapitulons ce dernier chapitre. Le motif de l'eau peut être considéré comme une clé de lecture du recueil. L'omniprésence de l'eau pourrait rappeler le mouvement circulaire de l'eau et également de la lecture. Sa vie éternelle rendue possible par l'incarnation même de la vie et de la mort ouvre à des possibilités infinies de cercles, de mouvement et de reconstruction menant à une richesse sémantique inépuisable et infinie. Ayant un lien avec tout, l'eau devient une sorte de connecteur entre les choses et les éléments. D'autres fonctions de l'eau sont celles d'obscurcir par exemple avec le brouillard ou les nuages et d'éclairer les textes énigmatiques de Ponge. Souvenons-nous qu'éclairer le lecteur correspond à le dérouter, mais aussi qu'en fait l'eau active et mène le lecteur à réfléchir, à comprendre et à prendre de position. L'eau a le pouvoir de rafraîchir le lecteur et de lui offrir un changement de perspective. Sa nature informe lui permet d'apparaître sous différentes formes tout en gardant sa constitution de base. Ces changements permettent au lecteur de ressentir la joie et le plaisir en activant les cinq sens, ainsi que les sens cognitifs.

⁴¹⁰ PONGE Francis, *Pour un Malherbe*, Gallimard, Paris, 1965, p. 70.

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons tenter de répondre à nos questions posées à l'introduction. L'eau est un élément important dans la vie réelle de Ponge, une chose simple qu'il admire, une source d'inspiration, de rafraîchissement et de remémoration. Il écrit sur l'eau dans le *PPC* à la fois explicitement et implicitement, ce qui est déjà visible aux titres des poèmes. Ceci va encore s'accroître à l'intérieur des textes mêmes avec les manifestations des occurrences de l'eau et encore d'autres formes de l'eau. L'omniprésence de l'eau qui se trouve dans la vie réelle semble aussi miroitée dans le *PPC*. Sa nature fait en sorte que même son absence marque l'évaporation de l'eau nécessaire au mécanisme fonctionnel de l'eau qui l'inscrit dans son cycle naturel. Étant donné qu'elle est l'un des quatre éléments qui constituent le monde, l'eau apparaît comme une partie de tout, un fragment de la terre, de l'homme, mais aussi du recueil, du savoir, du monde. La personnification de l'eau montre également ses potentialités de changer son identité d'une folle à un esclave ou à un enfant. Ainsi se révèlent les caractéristiques instables de l'eau qui sont changeantes. Ce qui lui donne cependant cette opportunité est sa nature « blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée dans son seul vice : la pesanteur ; disposant de moyens exceptionnels pour satisfaire ce vice : contournant, transperçant, érodant, filtrant. » qui lui permet de changer si facilement. L'eau comme source de vie, déjà connue dans la littérature et dans la culture générale, se manifeste aussi en tant que telle dans le *PPC*. Elle devient nourriture vitale et environnement fertile assurant naissance et floraison. En même temps, l'eau est symbole de la mort et de la destruction. Ces deux derniers symboles semblent l'amener au « cyclisme perpétuel » (*De l'eau, PPC*, p. 62) forcé par le soleil. Un cycle éternel se crée à force d'y ajouter le cycle d'écriture, de lecture, de savoir et d'autres et traîne l'eau dans un mouvement perpétuel. Le terme de l'infinité s'illustre également par la notion de ressassement. L'eau se répète de différente manière et rentre dans le concert où la musique est faite par l'eau et où le liquide représente la parole. Dans le monde des images, le mouvement de l'eau n'y manque pas. Le spectateur découvre l'eau à chaque perspective et à chaque fois d'une nouvelle façon puisque l'œuvre en mouvement se déconstruit et se reconfigure à son rythme. Si le mouvement même de l'eau dans le recueil appuie le caractère mouvant de l'eau, ajoutons-y encore le mouvement des images des éléments aquatiques comme celle des crevettes ou des olives en accentuant la force de transformation de l'eau. La forme de l'eau est informe ce qui lui permet de prendre de différentes formes et grâce à la théorie du cratylisme ou de la mimélogisme, la goutte d'eau prend la forme de « o ». Changeant tout le

temps et étant en même temps omniprésente, l'eau se montre insaisissable et instable. Peut-être que l'on peut même la qualifier de stable dans l'instabilité. Faisant partie de tout, l'eau permet de se lier à d'autres éléments comme le cristal, les astres ou même le soleil, son opposant. Comme le soleil, l'eau est aussi un objet et un trou profond dont on ne voit pas la fin. Elle crée en elle-même une cosmogonie. Les fonctions primordiales de l'eau sont les suivantes. L'eau avec toutes ses caractéristiques citées jusqu'à maintenant est une clé de lecture qui nous aide à comprendre et à lire le recueil dans son ensemble. Elle nous montre que la lecture est infinie, variable et à renouveler ou reconfigurer à chaque fois tout comme l'eau qui se renouvelle à chaque fois. Tout de même, l'eau est un élément connecteur qui sait relier et rassembler les éléments ensemble. À la fois fil rouge et outil d'analyse, elle permet d'explicitier la façon dont un texte énigmatique parvient à suggérer une certaine cohérence à l'ensemble du recueil. De plus, elle sert à obscurcir et à éclairer le texte en rafraîchissant le lecteur. Ces joies que l'eau rapporte touchent à la fois les sens sensuels et cognitifs, d'où les autres fonctions de l'eau qui sont de plaire et d'instruire. Touchant toujours les deux bords, l'eau connaît l'un et l'autre et s'infiltre toujours en convenance dans les deux camps ce qui rend la lecture à la fois compliquée et simple une fois que l'on a compris le langage pongien qui tente d'exprimer l'inexprimable, le Réel de la langue ou *lalangue*. Ceci inclus dans le motif de l'eau fait en sorte que même l'inexprimable est instable, mouvant et insaisissable. Cependant, ayant trouvé une stabilité cyclique dans l'instabilité, l'inexprimable semble en partie et de temps à autre compréhensible et saisissable. L'eau mouvante dans tous les textes du PPC rend le recueil mouvant, agité et expressif, mais surtout unique et en perpétuel changement. Selon Yee Choonwoo, ce sont ces choses qu'il faut saisir : « Il faut donc saisir les choses de Ponge, qui se trouvent dans le changement perpétuel, non plus du point de vue du repos ou de l'immobilité, mais du point de vue du mouvement et de la vitesse. ». Ainsi ce sont les éléments aquatiques qui semblent surpasser les éléments minéraux sans lesquels il n'y aura pas de qualité différentielle et qui finalement peuvent aussi être analysés en fonction de l'eau puisque le galet semble également insaisissable. Ce mouvement perpétuel implique une lecture mouvante et infinie qui fait que le recueil peut être relu et analysé à l'infini. La lecture par objet, celle de l'eau est une lecture rafraîchissante et cyclique. Chaque nouvelle répétition et connaissance apportée par l'eau est rafraîchissante comme si l'on buvait à chaque fois une eau différente et variée puisqu'elle n'est jamais identique, même si sa composition et sa nature restent les mêmes. Voilà comment le PPC s'assure le titre d'un classique dans la littérature dont la définition elle-même est mouvante dans l'histoire. Ayant illustré l'essence même de l'eau dans le PPC, Ponge semble en effet avoir présenté une *Définition-Description* de l'eau à travers non seulement le poème *De l'eau*, mais

en l'insérant dans trois quarts de son recueil. L'eau comme essence de la vie et de la mort envahit le recueil et s'infiltré dans tous les poèmes en étant elle-même : mouvante, changeante, informe, insaisissable et imprévisible. Sa présence dans le recueil offre ainsi une certaine cohérence et logique permettant de résoudre et de lire le texte énigmatique de Ponge.

Bibliographie

Sources primaires : Œuvres de Francis Ponge

Éditions de référence

PONGE Francis, *Œuvres complètes*, Tome I, édition établie par M. Collot, G. Farasse, J. -M. Gleize, J. Martel, R. Melançon et B. Veck, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

PONGE Francis, *Œuvres complètes*, Tome II, édition établie par G. Farasse, J. -M. Gleize, J. Martel, R. Melançon, Ph. Met et B. Veck, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Éditions originales

PONGE Francis « La Terre », *Pièces*, I, Paris, Gallimard, 1942.

PONGE Francis, « Berges de la Loire », *La Rage de l'expression*, I, Paris, Gallimard, 1965.

PONGE Francis, « Introduction au galet », *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1948.

PONGE Francis, « L'Eau des larmes », *Pièces*, I, Paris, Gallimard, 1942.

PONGE Francis, « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, 1977.

PONGE Francis, « La Pratique de la littérature », *Le Grand recueil, Méthodes*, II, Paris, Gallimard, 1961.

PONGE Francis, « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, Paris, Gallimard, 1942.

PONGE Francis, « Le verre d'eau », *Méthodes*, I, Paris, Gallimard, 1977.

PONGE Francis, « Les façons du regard », *Proèmes*, I, Paris, Gallimard, 1942.

PONGE Francis, « Les Sentiers de la création », *La Fabrique du Pré*, II, Paris, Gallimard, 1971.

PONGE Francis, « Raisons de vivre heureux », (1928-1929), *Proèmes*, I, 1948.

PONGE Francis, *La Fabrique du Pré*, II, Paris, Gallimard, 1971.

PONGE Francis, *La Seine. Texte accompagné de onze photographies de Maurice Blanc*, Lausanne, La Guilde du livre, 1950.

PONGE Francis, *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, 1942.

PONGE Francis, *Méthodes*, collection « Idées », Paris, Gallimard, 1961.

PONGE Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965.

PONGE Francis, *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann, p. 1984.

Divers : Lettres/compte rendu/Journal

De Jean Paulhan à Francis Ponge, lettre du 22 et 23 juin 1939.

PONGE Francis, compte rendu du voyage en Allemagne, 18 juillet 1914, Archives Ponge.

Ponge, Journal. 1922-1989, Paris, Gallimard, 1992.

Entretiens

PONGE Francis, *Entretien avec Marcel Spada*, II, 1979.

SOLLERS Philippe, *Entretiens avec Francis Ponge*, Paris, Le Seuil, 1970.

Vidéos

Éclair brut, *Un siècle d'écrivains : 1899-1988 (DOCUMENTAIRE, 1999)*, [en ligne]
https://www.youtube.com/watch?v=ttN6OC_w1k4, publié le 11 juin 2017, consulté en 2022.

Francis PONGE – Vers Francis Ponge (DOCUMENTAIRE, 1965). Un documentaire de Guy Casaril diffusé le 29 mars 1966 sur la 2ème chaîne. [en ligne]
https://www.youtube.com/watch?v=71wVZLWuXGo&ab_channel=%C3%89CLAIRBRUT, publié le 04.03.2018, consulté en octobre 2023.

Les nuits de France Culture par Philippe Garbit, Entretiens avec Jean-Pierre Richard 1 et 2, rediffusion 21 et 22 octobre 2014, entretien avec Matthieu Bénézet. [en ligne]

<https://www.radiofrance.fr/recherche?term=entretiens+avec+Jean+pierre+richard+>, consulté en novembre 2023.

Sources secondaires

Œuvres sur Ponge

ARON Thomas, *Thomas Aron Lit Ponge, La chèvre*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1980.

BEUGNOT Bernard, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, n° 35 406, Paris, Presses universitaires de France, avril 1990.

COLLOT Michel, *Francis Ponge : entre mot et choses*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1991.

DERRIDA Jacques, *Déplier Ponge. Entretien de Jacques Derrida avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

DERRIDA Jacques, *Signéponge*, Paris, Seuil, 1988.

DIMITRI Corina Manuela, *Le texte entre l'invention et la réflexion : Francis Ponge*, Iași, Editura fundației Chemarea, 2000.

FARASSE Gérard, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019.

FARASSE Gérard, *Lettres de château : Barthes, Delvaux, Follain, Ghil, Hyvernaud, Jaccottet, Ponge, Quignard, Reverdy, Tardieu, Villiers de l'Isle-Adam*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

GLEIZE Jean-Marie, VECK Bernard, *Francis Ponge : actes ou textes*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984.

GLEIZE Jean-Marie, VECK Bernard, *Introduction à Francis Ponge*, Paris, Larousse, 1979.

GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1977.

HAYEZ-MELCKENBEECK Cécile, *Prose sur le nom de Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021.

KINGMA-EUGENDALL Albertine, *Le plaisir de la suggestion poétique. Quelques analyses de la forme suggestive chez Rimbaud, Verlaine et Ponge*, Université Leiden, 1983.

LAVOREL Guy, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, 1986,

PAMPEL Madeline, *Francis Ponge et Eugène de Kermadec, histoire d'un compagnonnage*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2011.

SPADA Marcel, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, 1974.

THIBAUDEAU Jean, *Ponge*, Gallimard, Paris, 1967.

Revues :

BENOIT Eric, BRAUD Michel, MOUSSARON Jean-Pierre, POULIN Isabelle et (dir.) RABATE Dominique, *Écritures de ressassement*, coll. Modernités 15, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, [en ligne] <https://books.openedition.org/pub/5366> (Page consultée le 30 octobre 2022).

CHESSEX Jacques, « Proème pour nioque », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986.

ERFANI Amin, *La Chose musicale de Francis Ponge : vers une résonance pré-textuelle*, Revue des sciences humaines, 2014, [en ligne] https://www.academia.edu/29274477/La_Chose_musicale_de_Francis_Ponge_vers_une_r%C3%A9sonance_pr%C3%A9_textuelle (Page consultée le 16 octobre 2023).

Josiane RIES, « La subjectivité dans le Parti pris des choses », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986.

MAMBRINO Jean, « Le rose sacripant de Francis Ponge », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986, p.192.

OSEKI-DEPRE Inès, « Les plaisirs de la pluie », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986,

ROMESTAING Alain, "Impatiences de l'écriture chez Francis Ponge", in *Écritures de ressassement*, coll. Modernités 15, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 211-228, [en ligne] <https://books.openedition.org/pub/5447> (Page consultée le 30 octobre 2022).

SAMPON Annette, « Du rafraîchissement », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986.

SPRINGER Ferdinand, « Galets », *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, 1986.

Travaux universitaires/Articles universitaires :

CHEN Qianhang (dir.) LISSE Michel, *Pluie de Francis Ponge : Du savoir au plaisir du texte*, université de Louvain-la-Neuve, 2021-2022.

MET Philippe, *Pour une poétique mineure : Francis Ponge et la pratique du carnet*, university of Pennsylvania, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Mythe, création et lecture littéraires. Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire*, coll. générale 106, Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2005, [en ligne] <https://books.openedition.org/pusl/22096#ftn1> (Page publié le 28 mai 2019).

YEE Choowoo, (dir.) COLLOT Michel, *La nature dans l'œuvre de Francis Ponge*, université sorbonne nouvelle – Paris 3, thèse soutenue le 10 novembre 2011.

YOKOMICHI Asako, *Solide ou liquide : une approche thématique de la poétique de Francis Ponge*, Kwansei Gakuin University, 2003.

En ligne

FONTVIEILLE Agnès, « Défense et illustration de la syllepse chez Francis Ponge », *La Syllepse*, Y. Chevalier et P. Wahl (dir.), PUL, 2006, pp. 359-372 [en ligne] https://www.academia.edu/5436532/Parler_la_langue_chez_Francis_Ponge_Défense_et_illustration_de_la_syllepse (Page consultée le 25 octobre 2023).

LÉVY Sydney, *Francis Ponge : de la connaissance en poésie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2020, [en ligne] <https://dial.uclouvain.be/ebook/object/ebook:236098> (Page consultée en décembre 2022).

Sur la littérature :

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie générale française, 2014.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1973.

BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1971.

BROWN Kathryn, *The art book tradition in twentieth-century Europe*, Burlington, Ashgate, 2013.

BURGOS J., *Imaginaire et création. Le poète et le peintre au jeu des possibles*, Saint-Julien, J.P. Huquet, 1998

CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

DERRIDA Jacques, *Béliers*, Paris, Galilée, 2003.

FOUCAULT Michel, BARTHES Roland, DERRIDA Jacques, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

FRONTIER Alain, *La poésie*, Paris, Belin, 1992.

MOUNIN Georges, *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992.

PENNAC Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1995.

POINCARÉ Henri, *Les Sciences et les Humanités*, Paris, Arthème Fayard, 1911.

RICHARD Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1981.

Sur la linguistique :

GREIMAS, A. J., *Du sens..2, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983.

Sur la philosophie :

CAILLIAU Hesna, *Le paradoxe du poisson rouge*, J'ai lu, Paris, 2015.

Dictionnaires

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/>.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Robert Lafont Jupiter, Paris, 1982.

EMILE Littré, *Dictionnaire de la langue française*, [en ligne], <https://www.littre.org/>.

Musées

Musée Mima