Cahiers Africains de Rhétorique

ISSN 2790-6108 | E-ISSN 2790-6116

AVIS DE LICENCE / LICENCE NOTICE

Version accompagnée de cet avis : 3 octobre 2026

CC BY-NC-ND 4.0

Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification

Avec l'autorisation déclarée par la revue au nom des titulaires des droits, cette version est proposée sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International.

Vous pouvez partager le document, sans usage commercial, en citant les auteurs et la revue, en indiquant la source et en fournissant un lien vers la licence. Cette licence ne permet pas de diffuser une version modifiée du document.

Les autorisations valablement accordées lors des diffusions antérieures, notamment sous CC BY-NC 4.0, restent applicables et ne sont pas retirées par cet avis. Les mentions antérieures figurant dans les pages originales ci-après sont conservées à titre historique.

Les auteurs conservent leurs droits. Le contenu scientifique et la pagination des pages originales sont intégralement préservés.

ENGLISH

With the journal's stated authorization from the rights holders, this version is offered under CC BY-NC-ND 4.0. You may share it for noncommercial purposes, crediting the authors and journal and linking to the licence. Distribution of modified versions is not permitted under this licence.

Permissions already validly granted for earlier distributions, including under CC BY-NC 4.0, remain in force. This notice does not revoke them. Earlier licence statements in the following original pages are retained as historical information. The original scientific content and printed pagination are preserved.

Texte de la licence / Licence terms

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Cahiers Africains de Rhétorique(fr), **Vol. 2, N°01, pp.93-105, juillet 2023**
African Rhetoric Notebooks(An)
ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116

Cosmophanie paysagère chez Francis Ponge[1]

Dieu-merci KOUDINGA NIAMBA
Université Marien Ngouabi, République Congo
dmkoudinga@gmail.com

https://doi.org/10.55595/KND2023
https://orcid.org/0009-0004-9607-9434

Date de réception : 25/06/2023 **Date d'acceptation :** 25/07/2023 **Date de publication :** 30/07/2023

Résumé : La cosmophanie est une notion de la théorie mésologique du paysage développée par Augustin Berque qui traite les manières dont une réalité paysagère apparaît à un sujet. Notre étude « Cosmophanie paysagère chez Ponge » s'articule autour des différentes trajections (perceptions) du paysage dans la poésie pongienne. Il s'agira d'élucider dans un corpus de quatre textes poétiques, « Le lézard », « Bords de mer », « La Seine » et « Carnet du bois de pins », la constitution triple du paysage ainsi que le renouveau lyrique chez Ponge à travers deux approches modernes du paysage, la mésologie d'Augustin Berque et la pensée-paysage de Michel Collot. Cet article s'emploie ainsi montrer comment la notion de paysage s'accompagne d'une nouvelle catégorisation du vivant.
Mots-clés : Francis Ponge, cosmophanie, paysage, mésologie, lyrisme.

Francis Ponge's cosmophanic landscape

Abstract : Cosmophany is a concept from the mesological theory of landscape developed by Augustin Berque, which deals with the ways in which a landscape reality appears to a subject. Our study, « Landscape cosmophany in Ponge's poetry », focuses on the different trajections (perceptions) of landscape in Ponge's poetry. In a corpus of four poetic texts, 'Le lézard', 'Bords de mer', 'La Seine' and 'Carnet du bois de pins', we will attempt to elucidate the threefold constitution of landscape and Ponge's lyrical renewal through two modern approaches to landscape, Augustin Berque's mesology and Michel Collot's landscape-thinking, This article sets out to show how the notion of landscape is accompanied by a new categorisation of living.
Keywords: Francis Ponge, cosmophany, landscape, mesology, lyricism.

[1] **Comment citer cet article :** KOUDINGA NIAMBA D-M, (2023). Cosmophanie paysagère chez Francis Ponge. *Revue Cahiers Africains de Rhétorique, 2* (3), pp-pp. 93-105.

Introduction

La cosmophanie est un concept de la mésologie, une théorie du paysage, réinventée par Augustin Berque pour désigner les différentes monstrations d'un monde ou d'une réalité naturelle. Elle désigne les termes sous lesquels est saisie une chose. La cosmophanie paysagère désigne donc l'ensemble des facettes sous lesquelles le paysage se montre. Berque la conceptualise d'abord comme une procédure d'harmonisation perceptive du monde « La cosmophanie, n'est autre que la mise en ordre (le *kosmos* au sens premier) du donné environnemental par la perception ». Le paysage est selon Augustin Berque la conséquence d'une cosmophanie et d'une *trajection* du donné environnement brut.

> « Appliquons ces vues à un problème devenu classique : l'apparition de la notion de paysage à un certain moment de l'histoire [les Six Dynasties en Chine, la Renaissance en Europe] (Berque, 2008). Du point de vue écouménal, cela veut dire que le donné environnemental (S) a été, à ce moment-là, prédiqué en tant que paysage (P). Les sociétés non paysagères (où le prédicat « paysage » n'existe pas) prédiquent leur environnement dans les termes qui leur sont propres, c'est-à-dire les prédicats qui constituent leur propre monde. Cet « apparaître » d'un monde, est la cosmophanie ». Cela n'est autre que la trajection de S (la Terre) en P (un monde), qui fait l'écoumène. » (Augustin Berque, 1995, p.14)

Ainsi les choses concrètes, comme telles et non pas abstraites en objets, ne sont jamais ni universelles, ni neutres ; dès le niveau physiologique, elles sont toujours, par une certaine subjectité, chargées d'un sens et d'une valeur spécifiques ; ce qu'Uexküll appelle *Ton* (genre), et que Berque rend par *en tant que.* Il décline ces genres de réalité en diverses catégories : *Esston* (en tant que nourriture), *Schutzton* (en tant que protection), *Wohnton* (en tant qu'habitat), etc. « L'on notera que ces *en-tant-que* se composent toujours, chez Uexküll, avec un verbe : *essen* (manger), *schutzen* (défendre), *wohnen* (habiter), etc. Il y a bien là une action en cours. Uexküll accentue même cet aspect actif en parlant aussi de *Toming,* tonation ; p. ex. *Esstonung,* tonation-en-pour-manger, etc. Ladite action, en somme, est un procès en train de s'accomplir ; à savoir, en mésologie, une *trajection* : la trajection de l'*umgebung* en *Umwelt,* de 1' environnement en milieu. » (Augustin Berque, 2016, p.44).

Cette trajection, c'est la *réalisation* de la réalité S/P. C'est un processus. Or dans ce processus, interviennent successivement toutes sortes d'interprètes I, I', I'' etc., qui chacun de son côté ou chacun à son tour vont saisir S en tant que P, soit S/P, puis S/P en tant que P', soit (S/P)/P', puis ((S/P)/P')/P", etc. Chacun, concrètement, hérite en effet la réalité laissée par son prédécesseur ; on ne revient jamais, abstraitement, au point de départ que serait un pur S. (Augustin Berque, 2016, p.51)
C'est ce que concrétisent, par exemple, les chaînes trophiques : l'herbe S trajectée (digérée) par la vache I en t, devient en t1 d'une part vache, de l'autre bouse, i.e. S', qui trajectée par le bousier coprophage I' deviendra bousier d'une part, minicrotte de l'autre, et ainsi de suite, sans que jamais l'on revienne à l'herbe initiale. Comme le disait Héraclite, (tout passe), et l'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve.

Cela est vrai d'autant plus que chez Francis Ponge le paysage n'est pas quelque chose de figé à la contemplation. Les réalités mondaines sous-tendent une vision plurielle d'elles-mêmes dépendant de leurs différents niveaux d'apparition. La saisie des réalités paysagères se voit comme une vraie industrie où la métamorphose incessante des choses est assurée par un contact et une attente.

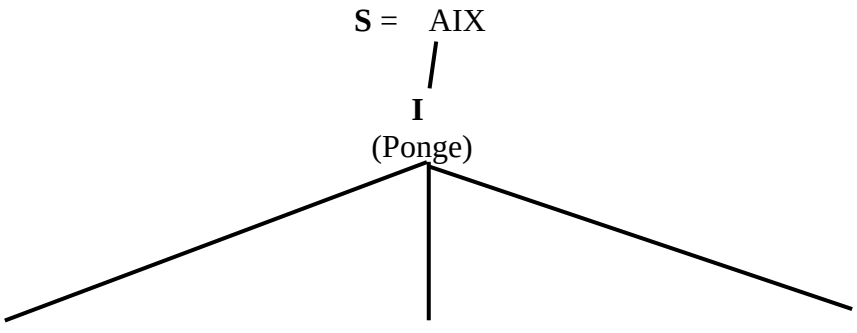
> « Et, à ce propos, je dirai quelque chose de ce genre d'industrie (de transformation) qui consiste à placer la matière au bon endroit, au bon contact ... et à attendre » (Francis Ponge, 1999, p.744).

Un autre passage qui rejoint clairement cette approche qui consiste à faire du monde un *tout trajectif*, est celui de *La Seine* qui fait apparaître le fleuve seine dans une finalité de déhiscences qu'est le livre.

> Confondons, confondons sans vergogne la Seine et le livre qu'elle doit devenir ! (Francis Ponge, 1999, p.263).

Nous soulignons de cette dynamique poétique les strates de la perception de la ville d'AIX, qui est saisie par Francis Ponge, à travers une trajection nominale, comme un paysage dans un paysage, un méta-paysage. Cette trajection nominale se base sur l'analyse formelle du nom de la ville. La lettre ''A'' correspondant approximativement à une montagne par sa forme pyramidale. La lettre ''I'' symbolisant quelque chose en plein jaillissement. Enfin la lettre ''X'' qui, morphologiquement, entrevoit les intersections qui composent la ville.

> Il s'agit d'une ville, dans un paysage.
> Dans le nom même de la ville, le paysage (certes de beaucoup plus important) est inscrit.
> L'A y représente la montagne Sainte-Victoire. L'I, des eaux éternellement jaillissantes. L'X enfin, un séculaire croisement de routes, comme aussi la croix mise en ce lieu sur certaine entreprise barbare. (Francis Ponge, 1999, p.116).



*Cette schématisation est ce qu'Augustin Berque illustre dans le cadre de la perception du paysage dans un contexte général. (Augustin Berque, 2014, p.55)

L'écriture de Francis Ponge, nous le voyons, semble déterminée par une vision trajective du monde, une posture à travers laquelle le paysage transparaît. L'objectif poursuivi par cette étude est de montrer que la poétique pongienne est inséparable d'une quête *ternaire*[2] de la Réalité. Comment se donnent à lire les choses pongiennes ? Existe-t-il une Réalité séparée de la ternarité (S-I-P) ? À cet effet, deux hypothèses nous paraissent plausibles : La cosmophanie des choses est ce qui fait sens le monde ; l'oblitération de l'approche ternaire de la Réalité conduit à l'absolutisation du sujet humain, à un lyrisme outrancier. Pour analyser cette poétique ternaire du paysage chez Francis Ponge, nous prendront comme outil d'investigation la mésologie (Augustin Berque) et la pensée-paysage (Michel Collot).

1- Paysage lézardé

Le Lézard est un texte construit foncièrement dans cette poétique de la mise en relation des choses qui finit par dévoiler la substance du paysage perçu. Ponge trouve dans le lézard, d'abord, un trait à l'humain : ses mouvements rejoignent ceux de l'esprit : « Ce petit texte presque sans façon montre peut-être comment l'esprit forme une allégorie puis à volonté la résorbe » (Francis Ponge, 1999, p. 745). C'est une puissante métaphore du mouvement de l'esprit. Dans ce poème, Ponge compare le mouvement du lézard à celui de l'esprit, suggérant qu'il vaut mieux sacrifier le lézard pour sa valeur spirituelle que de le considérer comme une allégorie.

> Plusieurs traits caractéristiques de l'objet surgissent d'abord, puis se développent et se tressent selon le mouvement spontané de l'esprit pour conduire au thème. (Francis Ponge, 1999, p. 745).

Si Ponge recourt à l'allégorie ou à l'analogie ou à la métaphore, c'est pour « extraire de l'objet […] telle ou telle de ses qualités constituantes ». (Jean-Pierre Richard, 1981, p. 203). La métaphore est pour Ponge est une sorte d'approche de quête. Mais le but de cet exercice n'est pas la métaphore. D'ailleurs, Ponge s'en méfie. Les images ne sont pas pour lui la finalité car elles entrainent un certain travestissement de la chose. Il veut l'élément brut, dans sa *subjectité* [Berque, qui emprunte le concept à Uexküll, définit la subjectité comme une pleine existence ; la capacité que possède chaque chose à s'é-mouvoir de façon propre : « *Le vivant est doué de subjectité.* Comme tel, il *interprète* le donné environnemental *(Umgebung)* pour en faire *son* milieu (*Umwelt),* spécifiquement adapté à son espèce, et aux termes duquel il s'adapte lui-même, créativement, dans un cercle vertueux qui est son propre monde. » (Augustin Berque, 2018, p.40)]. C'est l'illustration qu'il donne de la « boue » que les métaphores occultent : « Pourtant, ceux qui en décident ainsi (et vous jugent fort mal d'en juger autrement) aiment aussi à dire ou entendre dire que l'homme n'est qu'un peu de boue. Mais, pour

moi, je n'en veux rien dire, sinon que la boue me paraît bien différente de l'homme, et que peut-être l'homme pourrait devenir bien différent de ce qu'il est (et qui n'est pas de la boue), si seulement il s'attachait moins à contempler ses propres images qu'à considérer une fois honnêtement la boue… » (Francis Ponge, 1999, p.271)

Ce constat est aussi visible dans l'analyse que fait Gérard Farasse qui catégorise Ponge comme l'un des poète les plus réfractaires aux tropes : « À l'inverse de beaucoup de poètes (je songe aux surréalistes, par exemple), l'ambition de Ponge n'est pas de faire s'épanouir de belles métaphores : il se méfie des images. Elles vont à l'assimilation quand lui va à la différence (« *la qualité différentielle* »). » (Jacques Derrida, 1999, p.15) Les images ne sont pour autant pas à bannir. Elles constituent une tentative trajective, et non la visée d'une quête. C'est d'ailleurs ce que Ponge nous fait remarquer dans *Lézard*, où l'évocation de l'image n'apparaît qu'en dernier lieu dans la cosmophanie du lézard.

> *Confer* ma démarche dans mes pièces depuis *La Rage de l'expression,* exprimée le plus explicitement, je crois, dans le *Lézard,* le *Volet,* etc. ; je n'aperçois, moi, le symbole ou l'allégorie, ou le thème abstrait qu'à la toute dernière minute, et, quand je l'aperçois, je le dévoile, je le récite, je le *dis.* (Francis Ponge, 2002, p. 209).

Le jardin où le lézard émerge du mur fissuré est un véritable espace qui témoigne d'une longue histoire de l'apparition du lézard sur Terre. C'est une partie importante de notre compréhension de l'évolution, et sa signification ne peut être ignorée. Il sert également d'espace littéraire ou familial, nous offrant une occasion unique d'explorer perceptions propres et interprétations de cette créature ancienne. Lorsque le mur de la préhistoire se lézarde, ce mur du fond de jardin (c'est le jardin des générations présentes, celui du père et du fils), – il en sort un petit animal formidablement dessiné, comme un dragon chinois, brusque mais inoffensif chacun le sait et ça le rend bien sympathique. (Francis Ponge, 1999, p. 745).

Ce jardin se voit comme l'arbre généalogique de Francis Ponge, où l'expression « père et fils » est utilisée comme métaphore pour représenter les relations entre les générations. Le jardin symbolise les liens familiaux qui se transmettent de génération en génération et rappelle l'importance de ses liens. Dans *Le Lézard*, l'origine des choses et l'écriture s'entremêlent dans une représentation symbolique. Le lézard est l'alter ego du poète, représentant son potentiel créatif. L'ouvrage de maçonnerie où il apparaît se montre au poète à la manière d'un lieu d'écriture, où les idées peuvent s'exprimer à travers des mots. De cette façon, ce texte retrace à la fois le processus de création et son résultat, avec le parcours de son personnage principal, d'une créature insignifiante à un symbole puissant. Et pourquoi donc s'affectionnent-ils aux surfaces des ouvrages de maçonnerie ? À cause de la blancheur éclatante (et morne étendue) de ces sortes de plages, laquelle attire à s'y poser les mouches, qu'eux guettent et harponnent du bout de leur langue pointue » (Francis Ponge, 1999, p. 747).

Le mur peut être vu comme une page d'écriture, un lieu où naissent les idées. C'est comme une toile vierge qui offre la possibilité de créer quelque chose de beau et d'unique. Cette symbolisation murale est similaire à la façon dont un lézard apparaît,

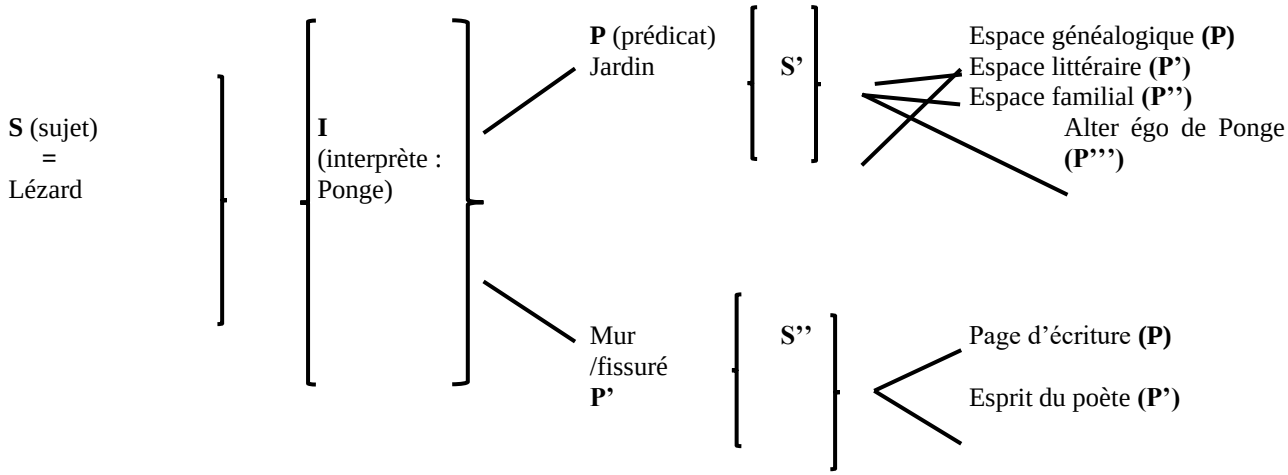
sorti de nulle part. Tout comme ce lézard, le poète nous montre que les idées peuvent apparaître sur le « mur » de manière inattendue et nous offrir de perspectives insoupçonnées :

> Tiens-je tellement à laisser un poème, un piège ? Et non, plutôt, à faire progresser d'un pas ou deux mon esprit ? À quoi ressemble plus cette surface éclatante de la roche ou du môle de maçonnerie que j'évoquais tout à l'heure, qu'à une page ? (Francis Ponge, 1999, p. 748).

L'écriture et le lézard ont beaucoup en commun. Les deux nécessitent certaines conditions pour apparaître. Voici les conditions nécessaires et suffisantes..., pratiquement voici comment disposer les choses pour qu'à coup sûr apparaisse un lézard. D'abord un quelconque ouvrage de maçonnerie, à la surface éclatante et assez fort chauffée par le soleil. Puis une faille dans cet ouvrage, par quoi sa surface communique avec l'ombre et la fraîcheur qui sont en son intérieur ou de l'autre côté. Qu'une mouche de surcroît s'y pose, comme pour faire la preuve qu'aucun mouvement inquiétant n'est en vue depuis l'horizon... Par cette faille, sur cette surface, apparaîtra alors un lézard (qui aussitôt gobe la mouche). (Francis Ponge, 1999, p. 747). La fissure de l'ouvrage de maçonnerie, à travers laquelle le lézard apparaît et disparaît, est l'esprit du poète. L'esprit est tantôt rafraîchi par l'ouvrage éclatant, tantôt assombri par « un train de pensée grises » :

> Qu'un mot par surcroît s'y pose, ou plusieurs mots. Sur cette page, par cette faille, ne pourra sortir qu'un... (aussitôt gobant tous précédents mots) ... un petit train de pensées grises, – lequel circule ventre à terre et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit. (Francis Ponge, 1999, p. 748).

Schématisation ternaire du paysage lézardé



*Cette schématisation est ce qu'Augustin Berque illustre dans le cadre de la perception du paysage dans un contexte général. (Augustin Berque, 2014, p.55)

2. Le paysage liquide

Dans les poèmes de Francis Ponge, les strates représentatives d'un paysage sont multiples. La mer est trajectée tel un livre, et la plage le lieu où l'on peut lire ce livre. Cette nature-poème contient de nombreuses chaînes trajectives qui doivent être interprétées par le poète, pour ainsi produire un poème-nature. Cet interprète n'est autre que le « I » mésologique, condition imprescriptible de la trajection naturelle en une nouvelle perspective. Cette réalité est perceptible dans "Bords de mer" :

> 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. Parfois à la rencontre d'un muscle énergique une lame ressort peu à peu : c'est ce qu'on appelle une plage. (Francis Ponge, 1999, p. 29).

L'homme, ici, peut lire le sens de la mer en examinant la zone entre les deux sections plus ou moins fauves : la plage. L'air à tout moment feuillette la mer et semblent ne faire qu'un ; c'est là que le livre de la mer s'ouvre. La plage est un lieu plein de texte naturel, avec un flot de paroles débordant. Les vagues et les galets constitueraient les vers personnels et impersonnels sur cette nature. L'autre exemple patent d'une nature pré-textuelle est celui que l'on peut lire dans la poésie *La Seine*. Étant faite de matière liquide, la seine se prête facilement à comprendre comme un paysage avec pré-ordre textuel. Ponge souligne que les choses liquides se texturisent adéquatement mieux que les choses solides. Dans *La Seine*, Ponge retrouve cette trajection de la nature en texte en tentant de mettre des mots sur des éléments naturels. On y lit ce qui suit :

> […] *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 différence étant qu'il présente la faculté de trouver une configuration d'énergie libre minimum. Si bien que l'adéquation d'un écrit aux objets extérieurs liquides est non seulement non utopique, mais pour ainsi dire fatale, et comme sûre d'avance d'être réalisée, à la seule condition que tout soit fait pour que l'écrit soit tel qu'un écrit par définition doit être… c'est-à-dire pourvu de toutes les qualités analogues à celles des liquides. (Francis Ponge, 1999, p.251).

Ces observations du poète montrent à suffisance que son écriture de la nature ne vient pas d'un automatisme imaginaire, mais que ses lois viennent de la nature à décrire ou à transcrire. C'est ce que Francis Ponge appelle « la rhétorique par objet » (Francis Ponge, 1999, p.534), chaque chose commande son écriture et se révèle dans celle-ci. D'une forme rhétorique par objet (c.-à-d. par poème). Si l'on ne peut prétendre que l'objet prenne nettement la parole (prosopopée), ce qui ferait d'ailleurs une forme 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. (Francis Ponge, 1999, p.533). La cosuscitation des choses posée dans « Escargots » s'élargit dans *La Seine* avec la cosuscitation des choses et des mots dans une osmose :

> Et puisqu'il s'agit de la seine, et d'un livre à en faire, d'un livre qu'elle doit devenir, allons ! Allons ! Pétrissons, à nouveau, ensemble, ces notions de fleuve et de livre. Voyons comment les faire pénétrer l'une dans l'autre.
> Confondons, confondons sans vergogne la seine et le livre qu'elle doit devenir. (Francis Ponge, 1999, p.263).

La Seine est une puissante exploration de la relation entre l'homme et la nature. Ponge présente une poétique qui envisage une civilisation dans laquelle l'homme n'est pas séparé de la nature mais plutôt intégré à celle-ci. Il examine ce fait à travers son utilisation de l'imagerie, du symbolisme et du son pour créer une atmosphère d'harmonie entre l'homme et la nature : « Oui, le fleuve est ce cours d'eau sauvage qui passe à travers tout, à travers les monuments des civilisations les plus raffinées ». (Francis Ponge, 1999, p.278).

Dans un poème cosmogonique intitulé "Galet", Ponge montre son soutien aux liquides comme premier élément. C'est un énorme changement de mentalité pour Francis Ponge, qui était très favorable aux éléments 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 ». (Francis Ponge, 1999, p.278).

3. Trajection paysagère contre lyrisme

Dans le but de jeter un autre regard sur la place du sujet dans l'esthétisation du paysage en poésie, largement discutée depuis la seconde moitié du XXème siècle, une partie de la critique française contemporaine se positionne apparemment à contre-courant. Si nous considérons les réflexions de Michel Collot et Jean-Michel Maulpoix, par exemple, nous pouvons penser la poésie moderne à travers une perspective qui remet en question la possibilité même d'un langage objectif. Pour les critiques, même en ce qui concerne les poètes qui travaillent la langue dans leur matérialité, il est possible d'identifier les traits d'une subjectivité lyrique. En ce qui concerne la poésie pongienne, ces questionnements viseraient à examiner dans quelle mesure parler des choses mettrait en évidence un désir de s'exposer soi-même dans un mouvement d'approche non plus du divin ou du sublime, comme le prétendaient les poètes romantiques, mais d'un moi qui se laisse entrevoir dans le silence gênant causé par le tumulte des mots.

Dans "D'un lyrisme objectif", Collot repositionne le débat par rapport à la présence d'une voix subjective dans l'œuvre de Ponge. Pour lui, le livre le plus connu du poète, *Le Parti pris des choses*, publié en 1942, a contribué à la "redéfinition moderne du lyrisme comme ouverture vers une extériorité et une altérité". Ainsi, le

critique défend un autre lyrisme, qu'il appelle "objectif", soulignant la distance de celui-ci par rapport au "lyrisme romantique", "compris comme expression d'une subjectivité conçue en termes d'intériorité et d'identité". (Michel Collot, 2001, p. 443-449). Certes, la différence ne peut être que soulignée car alors que l'effusion sentimentale dans le romantisme était vue comme l'expression d'une singularité, dans la modernité, la conscience (ou du moins une intuition) de la traversée de l'altérité a transformé le moi qui parle dans le poème en un sujet traversé par les autres. Dans *Francis Ponge, entre les mots et les choses*, Collot souligne que "entre" les mots et les choses dans l'œuvre pongienne, il est possible de mettre en évidence les "traces de l'expérience vécue", témoignant "par elles-mêmes que le débat entre les mots et les choses a toujours été médié par un sujet, qui cherchait à se trouver dans cette relation, même s'il semblait parfois s'exclure" (Michel Collot, 1991, p. 9). Dans cette perspective, "Le Carnet du bois de pins" ne se réaliserait pas seulement en tant que matière linguistique dans la trame du poème, mais aussi comme une perception d'un sujet qui s'inscrit dans le monde à travers ses expériences personnelles.

Ce *moi* "cousu par plusieurs" dont parle Maulpoix (Jean-Michel Maulpoix, 2009, p.50) serait en réalité le produit d'un processus de mutilation de son identité. L'instabilité de l'homme moderne se confirme au fil du temps dans l'histoire, elle est l'un des phénomènes résultant de la destitution d'anciennes croyances qui assuraient une individualité intègre, comme la présence du divin ou de l'amour idéalisé. Le critique montre dans un autre livre, *Du Lyrisme (*Jean-Michel Maulpoix, 2000, p. 111-147), que dans ce processus d'auto(re)connaissance, l'écrivain, "mal groupé à lui-même", contemplerait son œuvre : "ce type de toile ou coquille que nous appelons 'texte'", et y trouverait un refuge où il viendrait "se loger".

Si la question du sujet délogé de lui-même est posée pour Francis Ponge, sa manière de réagir et de s'exprimer serait, comme nous l'avons vu, en allant vers les choses. En prenant cette ressource comme mode particulier d'entrer dans la langue par l'écriture, le poète mettrait en scène de manière exemplaire la confrontation du sujet conscient de sa subordination à la langue. D'où l'origine d'un "drame de l'expression" (Collot, 2005 et Maulpoix, 2013), car il percevrait l'impossibilité de s'exprimer, d'exprimer ses sentiments les plus intimes dans le langage de tout le monde" (MICHEL COLLOT, 2005, p. 119). Il resterait alors au poète à fuir ce "carrousel", et pour cela, il choisirait de "connaître des millions de sentiments différents (...) au contact des choses, dont la diversité infinie n'a jamais été véritablement considérée par la langue. Car les hommes n'ont fait que projeter sur elles leur misérable état d'âme" (Michel Collot, 2005, p. 120). Tant Collot que Maulpoix soulignent ce "drame" qui donnerait lieu à une crise conduisant le poète à déclarer, dans *Rhétorique*, texte écrit entre 1929 et 1930, son impuissance face aux mots "tous prêts". Voyons le fragment dans lequel, pour les critiques, le poète exposerait de manière paradigmatique ce conflit :

> On peut leur dire : au moins donnez la parole à la plus petite partie de vous-mêmes. Soyez poètes. Ils répondront : mais c'est surtout là, encore là que je sens les autres en moi-même, quand je cherche à m'exprimer et que je n'y arrive pas.

> Les mots sont tous prêts et s'expriment : ils ne m'expriment pas. (Francis Ponge, 1999, p. 193)

Dans cette dynamique particulière entre le langage et la chose, il conviendrait alors de penser en termes d'un lyrisme "qui ne consiste pas à exprimer les sentiments intérieurs, les sentiments inconnus" (Michel Collot, 2005, p. 121). Des sentiments que le poète trouverait particulièrement dans les choses où l'homme s'imagine absent, comme le "caillou" qui, au lieu d'une mutité absolue, est éloquent. Il annoncerait des caractéristiques qui concernent l'homme mais qu'il ignore, des "sentiments particuliers" (Francis Ponge, 1999, p. 526), jusqu'alors inconnus de l'homme mais qui parlent profondément à/de l'homme.

Nous savons comment la chute de l'auréole pour Baudelaire, dans "Perte d'auréole", représente non seulement la perte du prestige du poète mais aussi sa liberté. Avec la dérogation d'appartenir à soi-même et d'incarner une identité intègre, intouchable, le poète a pu se promener dans les rues sans être remarqué : "Je peux maintenant me promener incognito", ou même transfiguré par d'autres : "Et me voici semblable à toi" (1975, p.352). Dans "Le Carnet du bois de pins", plus qu'un *moi* qui cherche à se trouver dans les choses, le poète semble utiliser sa condition de perte de soi pour radicaliser l'effacement des frontières entre le moi et l'autre. Considérons un autre extrait du poème :

> Forêt de pins, sors de la mort, de la non-évidence, de la non-conscience ! (...) Émerge, forêt de pins, émerge dans la parole. Ils ne te connaissent pas. - Donne ta formule. - Ce n'est pas par hasard que tu as été remarqué par F. Ponge... (Francis Ponge, 1999, p. 384-385)

Ici, un vocatif introduit la strophe en appelant la chose à l'existence. Il s'agit d'une scène de résurrection par la parole : "sortez de la mort". Dans ce passage, Ponge met en scène celui qui possède la parole souveraine et qui tire les choses de leur non-évidence, leur redonnant vie. La scène nous permet un parallèle avec l'épisode de la résurrection de Lazare dans lequel, selon le Nouveau Testament, Jésus aurait ressuscité son ami en l'appelant simplement par son nom. L'écriture performative de Ponge nous permet de penser qu'il y a une résurrection au moment où la parole vient inverser l'opacité des choses, les faisant surgir dans la conscience de l'homme en tant que concrétude verbale à être incorporée dans la langue.

D'autre part, nous pourrions analyser cette voix dramatique dans la poésie de Ponge comme une manière de mettre en scène le processus créatif de l'écriture poétique. C'est également par la parole, le logos, que Dieu a donné vie aux choses du monde en les appelant par leur nom (Genèse, chap. 1). Dans l'épisode de la création du monde, la parole divine n'est pas une résurrection, mais le verbe créateur. Même dans cette clé de compréhension, le poème reste le résultat d'un appel à la vie par la parole. Chaque poème, tout comme les choses, exigerait donc une convocation propre, une langue par poème, la fondation d'une "nouvelle rhétorique" (Francis Ponge, 1999, 537).

Un autre aspect important à souligner dans ce passage du poème est l'utilisation de la troisième personne pour se référer à la première : "ce n'est pas par hasard que vous avez été remarqué par F. Ponge". Parler à la troisième personne est une façon de détruire la possibilité de parler de soi comme un moi intact de la présence de l'autre. En même temps, utiliser la troisième personne en énonçant son propre nom ouvre une brèche par où l'on peut entrevoir le moi. En d'autres termes, on peut dire que ce qui est en jeu dans ce geste de Ponge est le paradoxe qui existe dans toute tentative d'expression. Tout comme il n'est pas possible de parler de soi-même en excluant la présence de l'autre, il n'y a pas de troisième personne qui soit référencée sans entraîner avec elle, dans une sorte d'absence-présence, la première.

À la manière de Francis Ponge, parler des choses suppose une mise en scène qui fonde sa méthode d'écriture. À cet égard, il est possible d'engager un dialogue avec Georges Bataille et le concept de dramatisation. Dans "Principes d'une méthode et d'une communauté", le philosophe explique que la dramatisation est une façon d'atteindre l'expérience intérieure en se lançant simultanément dans l'expérience avec l'autre : "Si nous ne savions pas dramatiser, nous ne pourrions pas sortir de nous-mêmes, nous vivrions isolés et comprimés." (Georges Bataille 2016, p.42). La dramatisation, selon les termes de Bataille, se réalise en exposant une tension, impliquant une entrée dans le langage en mettant en scène son désir et son impossibilité de sortie : "dramatiser : c'est la volonté, qui s'ajoute au discours, de ne pas rester dans l'énoncé". Autrement dit, "ce qui compte n'est plus l'énoncé du voir, c'est le vent" (Georges Bataille, 2016, p.45). La poésie pongienne dramatise une écriture qui s'insère de manière paradoxale dans la langue. Dans ce sens, être comme Dieu qui énonce ses paroles et fait surgir la vie est aussi illusoire que le langage lui-même. Ce n'est qu'en dramatisant- en ressuscitant l'impossibilité du logos - que l'on pourrait communiquer avec le monde, sans pour autant dissimuler dans ce geste sa propre défaillance.

Conclusion

L’objet visé par cette étude était de montrer comment la quête réussie des choses, la construction d’un certain paysage, qui fait sens, n’est possible chez Francis Ponge que dans une approche ternaire de la Réalité. Le respect qu’il exige envers les choses qui s’offrent à sa contemplation les inscrit dans un régime de droits. Son écriture de la nature ne vient pas d’un automatisme imaginaire, mais ses lois viennent de la nature à décrire ou à transcrire. C’est ce qu’il appelle « la rhétorique par objet » (Francis Ponge, 1999, p.534) ; chaque chose commandant son écriture et se révélant dans celle-ci. Nous avons aussi voulu montrer que le sujet moderne, en coupant l’humain du sol concret de sa médiance, il le décommise et aboutit à l’acosmie postmoderne, où le sens et la valeur des choses n’ont plus d’autre fondement que les volatiles volitions du sujet lui-même. Cette auto-institution du sujet par un lyrisme romantique, outrancier, héritage du dualisme cartésien, conduit sans cesse la Terre dans une perte de valeurs. Ponge a eu le mérite de tracer une voie de salut autant pour l’homme que pour la nature.

Références bibliographiques

1- Corpus

PONGE Francis, 1999, « Bords de mer », *Le Parti pris des choses*, I, Éditions Gallimard.
PONGE Francis, 1999, « *La Seine* », I, Éditions Gallimard.
PONGE Francis, 1999, *Le Parti pris des choses*, I, Éditions Gallimard.
PONGE Francis, 1999, « Le Lézard », *Pièces*, I, Éditions Gallimard.
PONGE Francis, 1999, « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, Éditions Gallimard.

2- Autres œuvres

BATAILLE Georges, 2016, *La limite de l'utile,* Éditions Lignes.
BERQUE Augustin, 2014, *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*, Nanterre La Défense, Presses universitaires de Paris Ouest,.
BERQUE Augustin, 2018, *Glossaire de mésologie*, Bastia, Éditions Éoliennes.
BERQUE Augustin, 1995, *Les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan.
BERQUE Augustin, 2016, *La Pensée paysagère*, Paris, Archibooks, 2008 (nouvelle édition : Bastia, Éditions Éoliennes.
COLLOT Michel, 1991, *Francis Ponge entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon.
COLLOT Michel, 2001, *Le paysage : état des lieux* (M. Michel Collot, F. Chenet et B. Saint Girons dir.), Ousia.
COLLOT Michel, 2005, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti.
DERRIDA Jacques, 2005, *Déplier Francis Ponge, Entretien avec Gérard Farasse*, Presses Universitaires du Septentrion.
MAULPOIX Michel, 2000, *Du Lyrisme*, José Corti.
MAULPOIX Michel, 2013, *La Musique inconnue*, José Corti.
MAULPOIX Michel, 2009, *Pour un lyrisme critique*, José Corti.
RICHARD Jean-Pierre, 1981, « Francis Ponge », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil.

Copyright

Le copyright de cet article est conservé par l'auteur ou les auteurs, les droits de la publication sont accordés à la revue. Il s'agit d'un article en libre accès distribué selon les termes et conditions de la licence ***Attribution-Non Commercial 4.0 International***