

Francis Ponge une rhétorique par animal

Laurent Demoulin,
Université de Liège

Dans le numéro de *Critique* n°860-861 de 2019 intitulé *Vivre dans un monde abîmé*, face à la catastrophe écologique, Frédérique Aït-Touati plaide pour « l'élargissement du récit à l'ensemble du monde », le but étant de « se rendre attentif au fait que les vivants sont riches de signification autochtones » (p. 7) (cité par Vinclair, *Agir non agir* p. 136). Aït-Touati parle là de sa narration, mais cela peut être vrai aussi de la poésie. Par exemple le travail du poète contemporain Pierre Vainclair, qui dans un recueil récent, *La Sauvagerie* (Corti, 2020), consacre une série de dizains postmodernes à des animaux en voie de disparition.

Est-ce vrai pour toute poésie qui parle des animaux ? Cela dépend de la façon dont ceux-ci sont convoqués.

Continuum

Car, de Guillaume de Machaut à Henri Michaux en passant par Jean de La Fontaine, Victor Hugo, Baudelaire, Corbière, Lautréamont, Mallarmé¹, ou, de nos jours, Eugène Savitzkaya², Pascal Leclercq, Pierre Vinclair ou Laurent Albarracín, les poètes français ou francophones sont nombreux à convoquer avec insistance la faune dans leurs textes.

Dans un ouvrage sobrement intitulé *Lautréamont*, Gaston Bachelard a réalisé une belle étude du bestiaire des *Chants de Maldoror*. Il y souligne le « complexe de la vie animale³ » à l'œuvre chez Lautréamont. Or, l'auteur de *La Psychanalyse du feu* oppose La Fontaine, dont les animaux sont factices et ne servent qu'à parler de la psychologie humaine, à Lautréamont, qui saisit l'animal « non point dans ses formes, mais dans ses fonctions les plus directes, précisément dans ses fonctions d'agression⁴ ». Les bêtes sont en outre, note toujours Bachelard, mobiles chez Lautréamont alors qu'elles sont statiques chez Hugo⁵. Lautréamont donne donc plus de place que La Fontaine à l'animalité en tant que telle ;

Si l'on s'appuie sur une distinction qu'établit Gilles Deleuze dans son *Abécédaire* filmé entre « un rapport humain à l'animal » ou un « rapport animal à l'animal », Lautréamont aurait un rapport plus animal à l'animal que le fabuliste. Cependant, il me semble qu'il ne met en scène qu'une animalité partielle, réduite au mouvement et à l'agressivité : il ne souligne pas, par exemple, un trait que retient Deleuze dans le même *Abécédaire* : l'animal est « un être fondamentalement aux aguets ».

Sans doute pourrait-on, sur ces prémisses, établir une sorte de *continuum* du rapport des écrivains aux bêtes. La distinction de Deleuze entre « rapport humain à l'animal » et « rapport animal à l'animal » ne peut en effet se concevoir selon un partage net : la frontière entre ces deux rapports n'a rien de stable. En effet, personne n'entretient un rapport tout à fait humain et encore moins un rapport tout à fait animal à l'animal – si ce n'est, peut-être, l'enfant de l'Aveyron. Il s'agit toujours d'un mélange, plus ou moins équilibré, entre les deux attitudes. La Fontaine prend probablement place à l'extrémité la plus humaine, tandis que des auteurs contemporains s'approchent davantage de l'autre extrémité.

¹ Je me permets de renvoyer, quant à Mallarmé, à la seule étude que j'ai osé consacrer à sa poésie : Laurent DEMOULIN, « Le faune et la faune. Bestiaires des *Poésies* », dans Barbara BOHAC et Pascal DURAND (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 167-181.

² Et quant à Savitzkaya à Laurent DEMOULIN, « Bestiaire et métamorphoses d'Eugène Savitzkaya », dans la revue universitaire italienne *Ponti/Ponti* n°2, Milan, Cisalpino, 2002, p. 69-80.

³ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les Essais », 1939, p. 8.

⁴ *Ibidem*, pp. 9-10.

⁵ *Ibidem*, p. 12.

Ponge anthropomorphe ?

Il nous est impossible de déterminer si, en tant que citoyen, Francis Ponge (1899-1988), dont les idées politiques ont suivi une asymptote allant de la gauche communiste vers la droite gaulliste, aurait fait montre, dans ses engagements, d'une grande sensibilité environnementale.

Mais nombre de ses poèmes sont consacrés à des animaux, que ce soit dans son recueil le plus célèbre *Le Parti pris des choses* (1942) qui contient un poème sur l'huître, le mollusque, l'escargot, le papillon, le coquillage et la crevette ou dans son prolongement, ou dans son prolongement, *Pièces* (1962), qui consacrent deux poèmes au chien et à l'araignée et un au pigeon, à la crevette, à la grenouille, au lézard, au poisson, au cheval, aux hirondelles et à la chèvre.

Où situer Francis Ponge sur le *continuum* évoqué *supra* ? Le célèbre parti pris des choses de Ponge se traduirait-il dans ces poèmes par un parti pris des animaux ?

Tel n'est pas l'avis de Bruce Morrissette, ce chercheur américain célèbre pour avoir écrit un ouvrage sur Robbe-Grillet : il aurait reproché à Ponge son anthropocentrisme. Aucun texte ne consigne le propos exact de Morrissette. Nous ne le connaissons qu'à travers le récit que Ponge a fait de leurs échanges. Voici ce qu'il raconte à Philippe Sollers lors d'une célèbre série d'entretiens :

Je suis arrivé un jour à Chicago, à l'Université de Chicago, pour y faire une conférence, ou plutôt une lecture commentée de mes textes. [...] dans l'assistance, il y avait un professeur, un professeur qui a acquis une certaine notoriété pour avoir écrit un essai important sur Robbe-Grillet. Ce professeur s'appelle Morrissette.

[...] Alors, M. Morrissette, à la sortie, m'a dit : « Mais enfin, avouez, dans votre huître, nous avons par exemple "c'est un monde opiniâtrement clos" : enfin, voilà bien de l'anthropomorphisme ! L'huître n'est pas opiniâtre ! Opiniâtre, c'est un caractère humain⁶ !

Avant de donner à Ponge la parole, notons qu'en 2005, dans *Préface à une vie d'écrivain*, Robbe-Grillet abonde dans le sens de son commentateur américain :

On m'a souvent comparé à Francis Ponge à mes débuts, je me rappelle notamment un article de François Mauriac sur *Le Voyeur*, qui s'appelait « La technique du cageot » [or, « Le cageot » est un des plus célèbres poèmes du *Parti pris des choses*].

J'ai lu Ponge [...]. Quand il parle du vol de l'hirondelle et de l'immense signature qu'elle dessine dans le ciel, le paraphe, on ne voit pas du tout cela dans mes préoccupations. Son écriture est constamment en train de métaphoriser, avec des métaphores anthropocentriques, bien entendu⁷.

Ponge était décédé depuis longtemps en 2005 : il n'a pas pu répondre à Alain Robbe-Grillet, mais il s'est expliqué avec Morrissette. Revenons au récit des *Entretiens avec Sollers* :

Si bien que j'ai dû lui répondre, avec quelque agacement : « Écoutez, cher Monsieur, vous en m'avez pas écouté, sans doute, parce que j'ai bien expliqué que si j'avais mis "opiniâtre", c'était à cause de l'accent circonflexe et du *t-r-e*. C'est en grande partie pour cela. Le fait que, par ailleurs, l'huître est difficile à ouvrir, il me paraît difficile de l'exprimer autrement qu'en prononçant le mot "opiniâtre". Enfin, il est évident que l'huître veut se refermer quand on veut l'ouvrir, et que, donc...

« Comment ne pas être anthropomorphe ? Cela, c'est une très grande question, mais vous n'avez tenu aucun compte de l'analyse littérale que j'ai faite de mon texte. Pourquoi, Monsieur ? Voilà une autre question, tout aussi importante⁸. »

⁶ Francis Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Points », 1970 [1967], p. 105-106.

⁷ Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, France Culture / Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2005, p. 172-173.

⁸ Francis Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, *op. cit.*, p. 106.

Outre qu'il fait montre lui-même d'une forme d'opiniâtreté face aux critiques qui lui sont adressées, Ponge se défend ici en deux temps. La première partie de sa réponse consiste à dire le terme « opiniâtrement » n'est pas une trace d'anthropomorphisme, puisqu'il échappe au réel (et donc au réel humain) dans la mesure où il n'obéit qu'à un jeu de langage, que Michaël Riffaterre a nommé la « surdétermination⁹ », en l'occurrence la présence de l'accent circonflexe et des lettres finale *t-r-e* que le mot « opiniâtre » partage avec le mot « huître ».

Ainsi, Ponge insiste sur ce qu'il a appelé ailleurs « le compte tenu des mots » formule qui sert de pendant au fameux « parti pris des choses » : il s'agit de deux préoccupations essentielles du poète, les choses, le langage. Selon les circonstances, Ponge, qui n'avait pas peur de se contredire, a déclaré que la réalité était plus importante à ses yeux que le langage, ou l'inverse : le langage primordial. Ou bien encore – et ce dernier point de vue est sans doute le plus intéressant – qu'il fallait chercher une sorte d'équilibre entre les deux pôles :

Très souvent, j'ai affirmé que rien ne pouvait être fait de bon, en matière d'écriture, comme aussi bien en matière de peinture ou de musique, enfin en tout autre *art* de ce genre, si la sensibilité au mode d'expression choisi (en l'espèce, pour les écrivains, la langue, les mots) n'était pas au moins égale à la sensibilité au monde¹⁰.

Ainsi, face à un défenseur d'un romancier moderne plus jeune que lui, Ponge, en s'appuyant sur une analyse formaliste de son œuvre, insiste-t-il sur sa propre modernité, alors que le procès en anthropomorphisme sous-entendait que son approche demeurerait classique, si pas réactionnaire.

Mais la seconde partie de sa réponse en revient au parti pris des choses (va-et-vient typique de ses multiples contradictions à ce sujet), c'est-à-dire à la proximité avec l'objet, donc à une forme de réalisme contraire au formalisme : « opiniâtre » serait bien le mot juste pour décrire la résistance de l'huître lorsque l'on veut l'ouvrir. Durant sa courte démonstration, il reconnaît qu'il n'échappe pas ainsi tout à fait à l'anthropomorphisme, et sous-entend que c'est sans doute impossible (peut-être parce que tous les mots sont d'emblée humains). Il s'agirait donc d'une forme d'anthropomorphisme minimal et inévitable. Dans notre continuum, Ponge se placerait par lui-même près du pôle « rapport animal à l'animal » alors que Morrissette voulait le situer à l'autre extrémité, du côté du « rapport humain à l'animal ».

Une rhétorique par objet

On a vu Ponge hésiter entre « parti pris des choses » (sensibilité au monde) et « compte tenu des mots » (sensibilité au langage). Quand il cherche une sorte d'équilibre entre ces deux préoccupations contradictoires, le poète en arrive à une troisième formulation célèbre : « une rhétorique par objet ». Ponge a fait de multiples déclarations à cet égard, la plus célèbre datant de 1948 :

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 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 sujet¹¹.

⁹ Michael RIFFATERRE, « Surdétermination dans le poème en prose (II) : Francis Ponge », dans *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 267-285.

¹⁰ *Ibidem*, p. 43.

¹¹ Francis PONGE, « *My creative method* » [1948], dans *Méthodes* [1961], dans *Œuvres complètes*, tome I, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot avec la collaboration de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon et Bernard Veck, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 533.

[La critique pongienne a souvent cité ce passage primordial, mais étrangement, elle n'en a pas tellement tenu compte. Le premier temps de cette critique, à la suite d'un extraordinaire article de Sartre, fut essentiellement philosophique (de type phénoménologique) et se penchait sur le « parti pris des choses », le deuxième, dans la foulée des entretiens avec Sollers, a pris le contre-pied de Sartre et a insisté sur le « compte tenu des mots » : c'est par excellence l'analyse formaliste de Riffaterre évoquée ci-dessus. Un troisième temps, autour du passage du poète en Pléiade, en cherchant un compromis entre ces approches, s'est concentré sur l'aspect réflexif de l'œuvre, qui en effet contient souvent son propre art poétique (Bernard Beugnot s'est fait le champion de cette approche). Mon modeste apport a été, lorsque j'ai fait ma thèse, de prendre tout à fait au sérieux ce que j'ai appelé le mimétisme de Ponge.]

Ponge chercherait donc à minimiser l'écart entre le son et le sens, à atténuer l'arbitraire du langage, à faire en sorte que chacune de ses poèmes, d'une manière ou d'une autre, ressemble à l'objet dont il traite.

Les commentateurs de Ponge citent souvent ce passage dans leur réflexion générale sur son œuvre. Mon modeste apport a été d'aller y voir textuellement, dans le détail de chacun des poèmes des deux recueils consacrés aux choses, *Le Parti pris des choses* et *Pièces*. J'en suis arrivé à la conclusion que la préoccupation mimétique de Ponge était permanente : 85 poèmes sur les 95 que comptent les deux recueils cumulés comportent un effet mimétique (soit 89%). J'ai essayé d'établir une distinction entre les mimétismes de détail (qui en concernent que quelques mots), et les mimétismes structurants, qui affectent la construction d'ensemble d'un poème. Et je me suis aperçu que 56 de ces 95 poèmes présentent une structure mimétique.

Pour obtenir un tel résultat, Ponge usait de tous les ressorts de la langue écrite (sémantiques, rhétoriques, syntaxiques, sonores et graphiques)

Ainsi, en créant ces mimétismes, Ponge trouvait-il un équilibre entre parti pris des choses et compte tenu des mots : sa manière de tenir compte des mots n'entraîne plus en contradiction avec la proximité des choses, au contraire, elle permettait de les toucher au plus près, formellement.

Et, parmi les choses, il en va ainsi particulièrement des animaux. Ainsi, Ponge, tout en usant d'un langage tout à fait humain, parvenait-il à échapper un peu à l'anthropomorphisme : le langage est au service de ce qu'il appelait « la qualité différentielle¹² » de l'animal.

Ainsi, par exemple, le beau poème consacré aux hirondelles qu'évoque Robbe-Grillet : son titre indique d'emblée que la musique des mots épousera celle du vol de ces oiseaux, qui, d'après Aristote, annoncent le printemps : « Les hirondelles *ou Dans le style des hirondelles* (RANDONS) ». Et en effet Il s'agit ici aussi du vol virevoltant des hirondelles. Et pour le mimer, Ponge a aussi recours à une métaphore musicale, ainsi qu'à des rimes et des paronomases, des vers brefs, de courtes phrases exclamatives avec verbes à l'impératif, de vingt-six tirets cadratins traduisant l'alacrité de l'hirondelle. Les phrases en outre changent de direction au fur et à mesure qu'elles progressent. Robbe-Grillet se trouve donc contredit ! Mais je n'insisterais pas sur ce poème, que j'analyse dans mon ouvrage¹³. Pour ce qui est de l'huître, de la crevette, définie comme insaisissable, et du cheval, qui incarne la nervosité, je renvoie également à mon ouvrage¹⁴. Je préfère éviter de me répéter et choisir d'autres exemples.

Le papillon

¹² Francis PONGE, « *My creative method* », *op. cit.*, p. 536.

¹³ Laurent DEMOULIN, « *Une rhétorique par objet* ». *Les mimétismes dans l'œuvre de Francis Ponge*, préface de Jean-Marie Gleize, Paris, Éditions Hermann, coll. « Savoirs lettres », 2011, p. 233-247.

¹⁴ *Ibidem*, respectivement p. 77-100, 101-119 et 227-232.

Lorsque le sucre élaboré dans les tiges surgit au fond des fleurs, comme des tasses mal lavées, — un grand effort se produit par terre d'où les papillons tout à coup prennent leur vol.

Mais comme chaque chenille eut la tête aveuglée et laissée noire, et le torse amaigri par la véritable explosion d'où les ailes symétriques flambèrent,

Dès lors le papillon erratique ne se pose plus qu'au hasard de sa course, ou tout comme.

Allumette volante, sa flamme n'est pas contagieuse. Et d'ailleurs, il arrive trop tard et ne peut que constater les fleurs écloses. N'importe : se conduisant en lampiste, il vérifie la provision d'huile de chacune. Il pose au sommet des fleurs la guenille atrophiée qu'il emporte et venge ainsi sa longue humiliation amorphe de chenille au pied des tiges.

Minuscule voilier des airs maltraité par le vent en pétale superfétatoire, il vagabonde au jardin.

« Le papillon » n'est certes pas le poème le plus simple du *Parti pris des choses*, mais nous ne serons pas seul pour l'aborder, puisque Jean-Paul Sartre en personne nous prêterait main-forte. C'est après avoir relevé l'autonomie relative et le caractère volontiers affirmatif des phrases dans *Le Parti pris des choses* que le philosophe en arrive à s'intéresser à ce poème, qui va lui servir d'exemple pour illustrer le fait que « parfois les subordonnées, empesées par cette affirmation omniprésente, tiennent en l'air toutes seules, sans principales, entre deux points, avec des airs de considérants d'un arrêt judiciaire¹⁵ [...] ». Cela dit, Sartre cite les deuxième et troisième strophes du poème.

Mais l'acte affirmatif, avec sa pompe, a surtout pour fonction de mimer le jaillissement catégorique de la chose. Ponge n'a pas pour but, ne l'oublions pas, de décrire l'ondoiement des apparences, mais la substance interne de l'objet, au point précis où elle se détermine elle-même. Aussi sa phrase reproduit-elle ce mouvement générateur. Elle est avant tout génétique et synthétique. [...] Ponge vise à reproduire la chose d'un seul jet. Il faut que les mots cristallisent au fur et à mesure que l'œil les parcourt et que la phrase, à la fin, ait reproduit un surgissement. Mais, comme ce surgissement a l'entêtement de la chose et non le souple devenir de la vie, comme c'est, plutôt qu'une naissance, une sorte d'apparition figée, il faut que le mouvement générateur, au lieu de se propager mollement de phrase en phrase comme une onde, vienne se choquer rudement et s'arrêter à un point¹⁶.

Sartre souligne donc ici un mimétisme : la syntaxe traduirait le surgissement du papillon. La notion de « jaillissement catégorique » correspond bien à la manière dont Ponge décrit la métamorphose de l'insecte en le comparant à la brève explosion d'une allumette. Cependant, comme le soulignent Bernard Beugnot dans les notes de l'édition Pléiade, « flambèrent », dernier mot de la seconde strophe, l'originale et « l'édition de 1945 portent [...] un point sur lequel s'appuie Jean-Paul Sartre pour son commentaire [...]. Il est remplacé par une virgule dès 1949¹⁷. » Effectivement, tel que Sartre le cite, la seconde strophe se termine par un point de sorte que la subordonnée « Dès lors [...] ou tout comme » forme une phrase incomplète. L'apparition de la virgule rétrocède à la principale ses subordonnées, qui ne tiennent plus « en l'air » toutes seules. Lors d'une discussion à Cerisy en 1975, Ponge considère que le rétablissement de la virgule là (au lieu d'un point) rend caduc l'interprétation de Sartre.

¹⁵ SARTRE Jean-Paul, « L'Homme et les choses » [1944], dans *Situations, I. Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 1947, p. 254.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ BEUGNOT Bernard, « Notes » du *Parti pris des choses*, dans PONGE Francis, *O. C. tome I, op. cit.*, p. 908, note 2.

Or il se fait que c'est une faute typographique. [...] les manuscrits, ce qu'on appelle la copie, étaient entre les mains de Jean Paulhan, et Paulhan m'a demandé si je l'autorisais à corriger les épreuves. [...] Et il se trouve que les épreuves quant au texte en question — que cite Sartre pour justifier toute son exégèse, le fait que je termine par un point une phrase de je ne sais plus quel texte (je devrais le savoir, mais je l'ai oublié), c'est tout simplement une erreur typographique, et que Paulhan ne l'a pas corrigée. Il n'a pas corrigé cette faute, la phrase n'est pas terminée à l'endroit où Sartre croit qu'elle se termine, d'où toute son exégèse de la différence de mon style avec celui de Pascal est basée tout simplement sur une faute des typographes qui n'a pas été corrigée. Comme ça fait deux fois qu'on évoque cette exégèse de la façon de clore, d'enfermer chaque phrase pour repartir, qui fait une assez grande partie de l'exégèse de Sartre, de *L'Homme et les choses*, je dis qu'elle est tout simplement absurde.¹⁸

Cette erreur typographique rend-elle vraiment le commentaire de Sartre caduc, comme l'affirme Ponge et comme a l'air de le sous-entendre Beugnot ? Nullement. Et cela pour au moins quatre raisons. D'abord, même s'il s'agit d'une erreur, celle-ci, quoi qu'en dise le principal intéressé, n'est peut-être pas due aux typographes. Elle peut en effet être décrite comme un résidu d'une des versions antérieures du poème, qui dispersait ces motifs dans une série de phrases courtes¹⁹. Ensuite, les cas de syntaxe flottante sont nombreux dans l'œuvre et confirment l'observation de Sartre²⁰. Troisièmement, la disposition en versets du « Papillon », rare dans *Le Parti pris des choses*, tend à isoler les subordonnées : le passage à la ligne avant la principale et la majuscule du premier mot de celle-ci suffisent peut-être à leur conférer « des airs de considérants d'un arrêt judiciaire ». Enfin, et surtout, même avec une virgule, la phrase est problématique d'un point de vue syntaxique : la présence du « Dès lors », locution qui sert en général de lien logique entre deux phrases distinctes²¹, confère *a posteriori* la valeur de proposition indépendante à l'ensemble des subordonnées de la seconde strophe. En effet, « Dès lors » entre en concurrence avec le « comme » qui le précède une strophe plus haut. Les deux strophes sont donc relativement autonomes. On peut donc retenir ce premier mimétisme soufflé par Sartre, même si le choc est moins rude dès lors que le point s'est mué en tendre virgule. Notons que le verbe « mimer » est employé explicitement par le philosophe.

Voilà digéré le premier mimétisme suggéré par Sartre : la phrase mime en effet la rupture qui sépare l'état de chenille de l'état de papillon et partant, le surgissement de celui-ci qui apparaît dans la succession des mots de manière quelque peu surprenante. On voit que le seul fait de texte relevé explicitement par Sartre, et qui avait l'air d'être rattaché au second

¹⁸ PONGE Francis, dans « Discussion » de SPADA Marcel, « Sur les tablettes d'Eros et Anteros : Ponge et Bataille », dans BONNEFIS Philippe et OSTER Pierre (direction), *Francis Ponge. Colloque de Cerisy, Ponge inventeur et classique*, op. cit., p. 172.

¹⁹ « L'allumette est une chenille avant son inflammation. Tête et corps de couleurs tranchées. Mais les flammes feront oublier tout ça. / C'est par la tête qu'elle a pris. Véritable explosion. Aveuglée aussitôt et laissée noire. / Le papillon dès lors erratique ne se pose plus qu'au hasard de la fatigue de sa course ou tout comme. » (PONGE Francis, « D'un papillon », dans *Dans l'atelier du « Parti pris des choses »*, dans O. C. tome I, op. cit., p. 59)

²⁰ Le poème « La gare », par exemple, est presque tout entier composé de compléments isolés par des points, comme « Gonflés de rires et de larmes, sali de fumée. / Un quartier matineux, où l'on ne se couche pas, où l'on passe les nuits. » (PONGE Francis, « La gare », dans *Pièces* [1961], dans O. C. tome I, op. cit., p. 736, voir *infra* notre analyse de ce texte)

²¹ Comme c'est le cas dans la version antérieure citée deux notes plus haut.

mimétisme, participe vivement au premier. L'auteur de *La Nausée* n'avait pas tout à fait tort d'être ambigu sur ce point.

Le commentaire de Jean-Paul Sartre consacre encore quelques lignes aux derniers mots de la dernière strophe du poème, strophe que voici :

Minuscule voilier des airs maltraité par le vent en pétale superfétatoire, il
vagabonde au jardin.

Et voici la remarque de Sartre :

[...] Tel ce
« il vagabonde au jardin »,
qui ne frappera que si l'on accole l'idée d'errance au long de vagues
espaces, incluse dans le mot « vagabondage », avec ce qu'il y a au contraire de
circonscrit, de soigneusement poli et parfait dans le mot « jardin ». En ce sens, il faut
lire Ponge avec attention, mot par mot ; il faut le relire²².

Pour traduire la pensée du philosophe en termes rhétoriques, disons que « vagabonde » et « jardin » entretiennent un rapport oxymorique (sans pour autant constituer un véritable oxymore). Mais ne nous arrêtons pas là et suivons le conseil on ne peut plus judicieux donné par Sartre et observons le mot qu'il a laissé de côté entre verbe et nom : la préposition « au ». Son emploi ici est métataxique. L'usage appellerait plutôt « il vagabonde *dans le* jardin ». Le « au » est certainement plus imprécis que « dans » quant à la localisation du papillon, car il peut donner à penser que l'insecte se dirige vers le jardin (comme dans les tours « il se rend au jardin » et « il va au jardin ») ou signifier aussi bien qu'il s'y trouve déjà. De plus, le mot « au », en tant que composé de la préposition « à » et de l'article « le », ne se distingue pas de son pluriel (contrairement à d'autres formulations telle que « dans le/dans les ») : le jardin aussi semble moins localisable. Cette double imprécision réfère au vagabondage, ce qui diminue sans doute la force de l'oxymore relevé par Sartre, mais ce qui, surtout constitue un nouveau mimétisme : l'idée d'errance est ici mimée syntaxiquement.

Un autre détail syntaxique dans cette strophe produit un effet similaire. Cette fois, c'est à Guy Lavoirel de venir à notre rescousse. Dans sa monographie sur Ponge, ce critique commente en effet la dernière strophe du poème, plus précisément l'expression « en pétale superfétatoire » en ces termes :

Ponge use du procédé [prendre des libertés avec la syntaxe], mais c'est encore le plus souvent dans le souci d'imiter le rythme ou le caractère de l'objet. Ainsi le caractère saccadé du vol du papillon, son humeur « vaga-bonde » qui le fait bondir vaguement, qui le fait errer comme sous le coup d'une fièvre « erratique », est représenté par une belle formule où la fonction du « en » n'est pas claire, d'autant qu'il est en hiatus avec le « en » du « vent » précédent²³.

²² SARTRE Jean-Paul, « L'Homme et les choses », dans *Situations, I. Critiques littéraires, op. cit.*, p. 256.

²³ LAVOREL Guy, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, collection « Qui suis-je ? », 1986, p. 170.

En outre, les mimétismes syntaxiques traduisant le vol caractéristique du papillon se trouvent renforcés par un mimétisme de nature métaphorique : les nombreuses métaphores qui se bousculent en quelques mots entraînent la phrase dans diverses directions sémantiques, participant aussi très efficacement à ce vagabondage verbal.

Le texte est d'abord construit autour d'une métaphore filée basée sur la comparaison de la naissance du papillon avec la flambée d'une allumette, les ailes jouant le rôle de la flamme, la tête noire et le corps effilé celui du bâton noirci. Mais très vite d'autres métaphores interrompent la métaphore filée : « contagieuse » compare la propagation du feu à une maladie. La métaphore filée réapparaît, métamorphosée, dans la nouvelle comparaison qui transforme le papillon en « lampiste » : le glissement métonymique est évident entre la flamme et le lampiste puisque les lampistes étaient responsables du feu des lampes et qu'ils passaient de l'une à l'autre comme un feu qui se propage.

La dernière strophe obéit à un autre fonctionnement : Ponge abandonne sa métaphore filée pour changer sans cesse de métaphores.

Le second mot est déjà une métaphore *in absentia* : « voilier », métaphore marine, sans doute plus conventionnelle que celle de l'allumette, qui est immédiatement corrigée par le complément du nom « des airs ». L'adjectif subséquent (« maltraité ») dévie le sens vers une image anthropomorphe, car, la plupart du temps, le terme est employé pour des êtres humains, des animaux domestiques, voire des objets fréquemment en contact avec les hommes²⁴ ou des abstractions également liées à l'humanité²⁵. S'agit-il d'une franche métaphore ? Il n'est en tout cas pas courant d'entendre dire des papillons ou des voiliers qu'ils sont « maltraités ». Surgit ensuite une dernière métaphore, que Ponge a revendiquée fièrement dans « *My creative method* » : « Si je définis un papillon *pétale superfétatoire*, quoi de plus vrai²⁶. » Après le voilier et l'homme, voici la fleur : le parcours est erratique, mais il atteint tout de même son but. En cela aussi il est mimétique, car, s'ils ont l'air d'errer, les papillons parviennent tout de même, aussi bien que les abeilles, à atterrir sur les fleurs. Cependant, alors que « des airs » faisait de la première métaphore *in absentia*, une métaphore corrigée, l'adjectif « superfétatoire » qui s'applique à « pétale » est allotopique et nous fait quitter le monde des images fleuries pour celui de l'abstraction. Enfin, le verbe principal, « vagabonde », retrouve les connotations purement humaines de « maltraité », ne fût-ce que par le mot « vagabond » qu'il contient intégralement. Le sens erre donc, lui aussi, ce qui double le mimétisme syntaxique souligné par Guy Lavoirel.

Le dernier mimétisme que notre vagabondage *au* poème va relever ici a la même direction que ceux-ci. Le thème de l'errance est déjà présent explicitement dans la strophe analysée par Sartre : « Dès lors le papillon erratique ne se pose plus qu'au hasard de sa course, ou tout comme. » Et les derniers mots ont ici une valeur mimétique de cette errance : « ou tout comme » est une locution signifiant « si ce n'est pas au hasard, cela y ressemble ». Le poète met en doute la propre information qu'il donne (et avec raison : dans la réalité, les papillons ne se déplacent pas du tout au hasard), c'est-à-dire que la formulation est incertaine, comme si elle allait elle-même au hasard, comme si elle était « erratique ». Ce qu'elle n'est pas : nous espérons l'avoir démontré.

L'araignée

²⁴ Le Robert des noms communs donne comme exemple « *maltraiter sa boîte de vitesse* » (REY-DEBOVE Josette et REY Alain (sous la direction de), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000, p. 1503)

²⁵ Le même dictionnaire cite l'expression « *maltraiter la langue* » (*ibidem*). Tous les autres exemples se rapportent à des êtres humains.

²⁶ PONGE Francis, « *My creative method* » [1948], dans *Méthodes* [1961], dans *O. C. tome I, op. cit.*, p. 534.

L'Araignée est un poème assez long, que je ne vais pouvoir commenter ici intégralement. Je me pencherai sur sa première phrase, mimétique à plus d'un égard. Puis je citerai deux autres passages pour illustrer l'essor d'une métaphore filée qui s'origine dans l'incipit.

Auparavant, un mot de l'histoire éditoriale de ce poème.

Car ce poème a été édité sous trois formes typographiques, si différentes les unes des autres que l'édition de la Pléiade a jugé nécessaire de les inclure toutes trois. Les deux premières reproduisent une plaquette datant de 1952, publiée à Paris par Jean Aubier, et ne comportant que ce seul poème, disposé d'abord de façon très espacée et ensuite en un *in-plano* contenant tout le texte. En raison du souci typographique manifesté par Ponge pour cette plaquette, l'édition de la Pléiade a opéré à un clichage de l'édition originale. Heureuse initiative : l'*in-plano* présente, ce qui est plutôt rare chez Ponge, un caractère calligrammatique évident, que Sollers soulignait déjà en 1963²⁷. Tout le texte y est en effet disposé sur une page de manière à évoquer la toile de l'araignée et les mouches tourbillonnant autour d'elle. Enfin, « L'araignée » apparaît dans *Pièces* en 1961. Nous nous attacherons ici, bien entendu, à cette dernière version, dont la disposition est plus habituelle. Mais touchons un mot tout de même des deux autres.

L'aspect calligrammatique de la version *in-plano*, est assez exceptionnel : c'est un cas unique de calligramme transparent dans l'œuvre publiée.

Le texte espacé de la plaquette de 1952 est moins lisible graphiquement. Deux effets doivent cependant être notés : les noms communs énumérés de la quatrième partie sont répartis en petits blocs erratiques éparpillés dans les différents coins des pages. Il n'est pas difficile d'y voir les mouches (dont il vient d'être question) virevoltant dans l'air ainsi que le motif de « la sarabande » par laquelle sont décrits leurs mouvements. Le calligramme est moins net, mais il demeure perceptible.

La version de 1961 joue aussi avec la disposition typographique, mais de manière beaucoup plus discrète et les calligrammes manifestes des versions précédentes ont disparu.

S'il demeure un calligramme, il est à peine sensible et il se trouve dans la première phrase du poème.

Sans doute le sais-je bien... (pour l'avoir quelque jour dévidé de moi-même ? ou me l'a-t-on jadis avec les linéaments de toute science appris ?) que l'araignée secrète son fil, bave le fil de sa toile... et n'a les pattes si distantes, si distinctes — la démarche si délicate — qu'afin de pouvoir ensuite arpenter cette toile — parcourir en tous sens son ouvrage de bave sans le rompre ni s'y emmêler — tandis que toutes autres bestioles non prévenues s'y emprisonnent de plus belle par chacun de leurs gestes ou cabrioles éperdues de fuite²⁸...

Les tirets cadratins n'encadrent pas de manière habituelle des portions de texte. Ils n'équivalent en effet pas à des parenthèses et ne permettent pas de hiérarchiser la phrase : l'incise « la démarche si délicate » est construite parallèlement à la locution « les pattes si distantes », tandis que le segment compris entre « parcourir » et « emmêler » est à mettre sur le même pied que « arpenter cette toile ». En d'autres termes, les tirets cadratins jouent ici le rôle de simples virgules. La phrase comportait d'ailleurs deux virgules avant leur apparition et plus aucune ensuite. Ces tirets ont donc probablement une valeur sémantique. Il est possible d'y voir des calligrammes délicats, représentant une portion du fil de l'araignée. Les versions antérieures nous y poussent. Mais une autre interprétation est possible : dans la mesure où c'est le mot « distinctes » qui marque le début de cette substitution dans la ponctuation, ne

²⁷ « [...] dans *L'Araignée*, [Ponge] use d'une mise en page spéciale qui doit donner l'impression même de l'objet » (SOLLERS, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 41).

²⁸ PONGE Francis, « *L'araignée* », p. 762.

peut-on penser que les tirets servent à rendre plus « distincts » les uns des autres les segments de phrase isolés ? Plus « distincts » et aussi plus « distants » ? Nous sommes cette fois en présence d'un mimétisme subtil qui n'est plus calligrammatique : s'il dessine quelque chose, c'est une abstraction et non plus un segment de la réalité.

Voilà pour l'aspect calligrammatique de « L'araignée ». Examinons encore la première phrase du texte, qui s'avère mimétique à d'autres égards. Sa longueur et sa structure sont en effet inhabituelles, tant son cours principal est sans cesse dévié par des incises. Non seulement les tirets cadratins hachent le texte, mais en plus deux questions entre parenthèses s'interposent avant la première proposition complétive, dont le verbe est double et le complément répété, comme si Ponge hésitait entre deux tournures (« secrète son fil, bave son fil », nous allons y revenir). La seconde proposition complétive (« et n'a les pattes [...] ») voit nombre de ses constituants se doubler : elle contient en effet deux compléments d'objet direct du verbe (« les pattes » et « la démarche ») et une infinitive introduite par « afin de ». Cette dernière proposition, subordonnée de la complétive, est encore ramifiée de façon complexe, puisque de « pouvoir » dépendent deux infinitifs (« arpenter » et « parcourir ») et que du deuxième de ceux-ci (« parcourir ») en dérivent encore deux autres (« rompre » et « emmêler »). Enfin, une dernière proposition concessive s'articule à « pouvoir arpenter », en constituant donc une subordonnée de la subordonnée de la complétive. Illustrons ceci par un schéma dans lequel chaque ligne représente un niveau de subordination.

Sais-je ou m'a-t-on appris			
pour l'avoir dévidé de moi-même	que l'araignée secrète/bave	et a les pattes si distantes	
afin de pouvoir			
		arpenter la toile	la parcourir
		tandis que les autres bestioles s'y emprisonnent	sans la ni s'y rompre emmêler

Structure syntaxique de l'incipit de « L'araignée »

Un segment de phrase mérite encore un commentaire par rapport à ce tableau : c'est la deuxième partie de la parenthèse : « ou me l'a-t-on [...] appris ». Ce segment a un statut ambigu : la conjonction de coordination « ou », la forme interrogative et la présence au sein de la parenthèse tend à le mettre sur le même pied que « pour l'avoir dévidé [...] », mais, en fait, il peut être décrit comme une indépendante, voire une variante de la principale – c'est pourquoi nous l'avons placé sur la première ligne du tableau.

Cette construction est complexe, mais, en même temps, elle est irréprochable grammaticalement. Ponge, qui n'hésite pas à user d'anacoluthes (notamment dans « La danseuse », « La lessiveuse » et « La crevette dans tous ses états »), a tenu à ce que sa phrase respecte les normes et ne donne pas une impression de fouillis. Ces particularités sont sans doute à mettre en relation avec la toile de l'araignée, construction complexe mais régulière : Ponge parcourt la phrase sans s'y emmêler.

Le caractère mimétique de la syntaxe de cette phrase n'a pas échappé à Michel Collot, qui la présente comme le modèle même de la construction phrastique chez Ponge : « Parce qu'elle ne peut se guider sur aucun modèle idéologique ou littéraire pré-établi, et se veut fidèle à la complexité des choses, la phrase pongienne ne saurait suivre un fil logique et syntaxique simple ; “circonspecte”, elle s'étoile dans toutes les directions, pour tisser un réseau fragile comme celui de l'Araignée, qui “parcourt *en tous sens* son ouvrage de bave sans le rompre ni l'emmêler” [...]. »²⁹

²⁹ COLLOT Michel, *Francis Ponge entre mots et choses*, op. cit., pp. 167-168.

La première phrase de « L'araignée » appelle encore quelques commentaires. Venons-en à une remarque toute thématique, mais qui pourrait nous servir : l'information que, sans en avoir l'air, Ponge nous donne quant au petit animal (soit que c'est grâce à la longueur et à l'écartement de ses pattes que l'araignée, contrairement aux autres « bestioles », parvient à se déplacer sur la toile) est typique de ce regard neuf porté sur les choses qui a fait son succès et qui, pourquoi le boudierions-nous ?, constitue un des plaisirs dispensé par sa lecture. Il suffisait de se poser les questions « Comment se fait-il que l'araignée parvienne à se promener sur la toile et non les autres arthropodes ? » ou « Pourquoi ces pattes longues et écartées ? » pour que la réponse s'impose à l'esprit. Mais ce genre de questions, personne ne se les pose, en général. Tel est le pouvoir de Ponge : il attire notre attention sur ces choses que nous ne considérons d'ordinaire que très distraitement. Tout cela n'est pas neuf : il ne s'agit que d'un exemple supplémentaire. Mais cette perspective éclaire peut-être le sens des premiers mots : « Sans doute le sais-je bien... ». Car les points de suspension jouent un rôle de déléation : si la phrase reprend ensuite pour se clore de façon grammaticalement adéquate, le sens de la proposition ne sera jamais complété. Est sous-entendue une suite qui aurait probablement pu être : « mais je l'avais oublié et cela m'est réapparu en réfléchissant à mon sujet “en récompense de quelques secondes d'une attention désintéressée”³⁰ ». Telle quelle, la proposition paraît incomplète, une ellipse l'ayant allégée d'une part de son contenu. Et la présence de points de suspension laisse à penser qu'effectivement des éléments sémantiques sont sous-entendus. Cependant, dans le même temps, au niveau syntaxique, ce début de phrase est non seulement complet, mais redondant, dans la mesure où le complément d'objet du verbe « savoir » est exprimé à deux reprises : par le pronom « le » (« Sans doute *le* sais-je bien [...] ») et, après les points de suspension et les parenthèses, par la subordonnée complétive « que l'araignée [...] ». Ce type de tour, fréquent dans le langage oral, constitue une figure syntaxique que l'on peut ici envisager comme une « explétion » (ajout de mot explétif, figure classée parmi les métataxes par adjonction selon la terminologie du Groupe μ ³¹) si l'on considère que le pronom « le » constitue une adjonction. Mais on peut aussi y voir un métataxe par permutation, plus précisément une hyperbate³², si l'on estime que le phénomène principal est le rejet de la complétive hors du cadre normal de la phrase³³. La seconde solution paraît plus riche et permet de souligner ceci : Ponge, en rejetant le complément d'objet et en le préparant par un pronom dont le sens est, en première approche, impossible à deviner, fait mine de s'adresser à lui-même : lui seul sait au moment où il apparaît ce que cache « le ». Il est quelque peu étrange d'ouvrir un texte par une telle adresse à soi-même : le lecteur, qui sera happé plus loin (« vous, lecteurs, vous, attention de mes lecteurs³⁴ »), est ici exclu. L'ellipse produite par les points de suspension participe à cet effet d'exclusion puisqu'elle masque une part du propos : le lecteur n'a droit qu'à un extrait de la pensée du poète.

³⁰ Les mots « en récompense de quelques secondes d'une attention désintéressée » se lisent à la fin de « L'édredon » (PONGE Francis, « L'édredon », p. 726).

³¹ GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, collection « Points Essais », 1982 [Larousse, collection Langue et langage, 1970], p. 77.

³² « [...] figure qui consiste à projeter en dehors du cadre normal de la phrase l'un de ses constituants fixes » (*Ibidem*, p. 84).

³³ Ce rejet appelle alors la présence du pronom auprès du verbe principal : à propos de l'« antéposition de l'objet », le Groupe μ note : « [...] ainsi déplacé le syntagme nominal objet reste toutefois le plus souvent représenté dans la séquence par un pronom ou un autre substitut [...] » (*Ibidem*, p. 84). Il en va de même en cas de postposition, comme le montre un exemple tiré de Céline que le Groupe μ donne de double hyperbate (postposition du sujet et de l'objet) : « [...] elle le regardait, la commerçante le soldat Bru » (*Ibidem*), où nous retrouvons notre pronom « le » annonçant l'objet postposé.

³⁴ PONGE Francis, « L'araignée », p. 763.

En outre, l'exclusion du lecteur est renforcée par le caractère paradoxal du premier segment : « Sans doute le sais-je bien » est, à bien y réfléchir, une phrase absurde, puisqu'elle signifie « je ne sais pas si je sais tel détail ». On peut douter de l'exactitude de son savoir mais pas du fait que l'on sait, surtout s'agissant d'un point de connaissance précis. Ce paradoxe atténue un tant soit peu l'ouverture thématique que nous évoquions ci-dessus. En effet, au lieu de souligner de manière transitive cet aspect de son poème (« cher lecteurs, je vais ouvrir vos yeux sur une particularité de l'araignée »), Ponge, sur le même sujet, produit une phrase repliée (il)logiquement sur elle-même.

Et puis n'oublions pas qu'à peine lancée, cette première phrase est interrompue par deux questions entre parenthèses : là plus qu'ailleurs encore, le poète a l'air de se prendre lui-même en aparté. Le lecteur doit attendre la parenthèse fermante pour savoir de quoi il s'agit au juste.

Ellipse, hyperbate (ou explétion), parenthèses et paradoxe vont donc dans le sens du repli de l'écrivain. Cette caractéristique de l'énonciation, plutôt rare chez Ponge, produit un effet mimétique particulier illustrant une des particularités de l'araignée telle que Ponge la décrit : le fait que sa création, sa toile, sorte directement de son propre corps. Dans un passage réflexif de ce long poème, Ponge se propose en effet d'écrire « à son image [...] des phrases [...] sortant uniquement de moi³⁵ ».

Le poète, dans son soliloque, est bel et bien « à l'image » de l'araignée tissant sa toile : il s'agit d'auto-crédation. Certes, plus loin, Ponge lance des adresses à ses lecteurs, mais celles-ci apparaissent quand il est question non plus de la création de la toile, mais de la capture des mouches.

Un autre fait de texte mérite d'être examiné dans cette première phrase, décidément particulièrement riche. Relisons-en les premiers mots :

Sans doute le sais-je bien... (pour l'avoir quelque jour dévidé de moi-même ? ou me l'a-t-on jadis avec les linéaments de toute science appris ?) [...].

L'expression « dévidé de moi-même », qui signifie « pensé de moi-même », est une métaphore arachnéenne : Ponge se compare (en tant qu'homme pensant et non, à ce stade, en tant qu'écrivain) à une araignée qui *dévide* le fil de son corps.

Cette métaphore, qui relie l'homme à l'araignée, n'est pas isolée dans le poème, loin de là. Ponge ne la répète pas comme telle, mais il s'en sert comme d'une matrice à partir de laquelle il multiplie les cas de figure, jouant notamment de l'inversion en comparant non plus l'homme à l'araignée, mais l'araignée à l'homme. Il s'agit donc d'une métaphore filée très subtile, dont nous allons observer les variations. Mais auparavant, notons déjà que le recours à la figure de la métaphore *filée*, quand il s'agit de l'araignée et de son fil, a une évidente valeur mimétique.

La deuxième trace de cette métaphore matricielle se trouve, elle aussi, dans la première phrase, plus précisément dans la proposition subordonnée :

[...] l'araignée secrète son fil, bave le fil de sa toile [...]

Dans la réalité biologique, l'araignée ne produit pas sa toile par la bouche : il ne s'agit pas à proprement parler de « bave³⁶ ». Le mot est donc métaphorique et se base, cette fois, sur une comparaison de l'araignée, non pas encore précisément au locuteur, ni même

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ La toile est en fait composée de soie produite par « trois paires de filières situées à l'extrémité de l'abdomen » (*Le Petit Larousse 2003*, Paris, Larousse, 2002, p. 80).

nécessairement à l'homme, mais du moins à un mammifère. La comparaison est déjà inversée, puisque l'arthropode est passé du statut de comparant à celui de comparé, mais elle présente une forme atténuée, le lien entre l'animal et l'homme se faisant ici très lâche. Ponge entre pas à pas dans la métaphorisation de son poème. De plus, cette métaphore est particulière dans la mesure où elle est précédée de son degré zéro : « l'araignée secrète son fil, bave le fil de sa toile... ». La première tournure est neutre, la seconde rhétorique : voilà qui n'est pas habituel. On retrouve là, à dose homéopathique, la « rage de l'expression » qui montre le poète toujours insatisfait s'essayer à diverses formulations³⁷. Ainsi, le poème s'écrit sous nos yeux, apparemment sans rature, sans possibilité de repentir – comme l'araignée décrite, qui, en tissant sa toile, va toujours de l'avant et n'a pas droit à l'erreur. Il s'agit donc d'un mimétisme particulièrement subtil. Par ailleurs, on voit aussi, dans cette double formulation, que la version réaliste, naturaliste, n'est pas préférée à la version métaphorique : toutes deux sont à égalité.

La métaphore filée homme/araignée se retrouve dans la strophe suivante du texte, que voici :

Mais d'abord comment agit-elle ?

Est-ce d'un bond hardi ? ou se laissant tomber sans lâcher le fil de son discours, pour revenir plusieurs fois par divers chemins ensuite à son point de départ, sans avoir tracé, tendu une ligne que son corps n'y soit passé — n'y ait tout entier participé — à la fois filature et tissage³⁸ ?

C'est le terme « discours » pour désigner le travail de l'araignée (ou son chemin, ou sa mission, ou son but...) qui est, bien entendu, en cause ici. Avec « dévidé » comme avec « bave », la métaphore demeure assez discrète, alors que le mot « discours » fait une irruption remarquable dans la phrase.

La violence de l'intrusion métaphorique est d'ailleurs atténuée par le fait que le terme « discours » est inséré dans une expression idiomatique : « le fil de son discours ». Dans son usage habituel, cette expression consacrée est basée sur une catachrèse, métaphore lexicalisée que les locuteurs ne ressentent plus. Mais, fait notable, dans l'expression, c'est le mot « fil » qui est métaphorique, tandis que « discours » est employé dans son sens habituel. Au contraire, dans l'usage qu'en fait Ponge, c'est « discours » qui devient métaphorique, alors que « fil » retrouve son acception première. Ainsi, grâce aux mots « le fil de », qui sont d'usage normal quand il s'agit d'une araignée, le lecteur est-il préparé à lire le mot « discours », qui survient aussitôt. Mais en plus, ce dispositif complexe crée un nouvel effet de fusion entre comparé et comparant, en alternant les positions de l'un et de l'autre. On retrouve là à plus petite échelle ce qui se joue dans le fait que la comparaison ait déjà eu lieu dans deux sens : homme comparé à l'araignée puis araignée comparée à l'homme.

Il nous plaît d'insister ici sur la virtuosité verbale dont Ponge a fait preuve en manipulant ainsi une expression idiomatique et une métaphore. Pareil tour de force formel est quasiment inespéré. Peut-être, pensera-t-on, s'agit-il d'un coup de chance. Un bon écrivain ne rencontre une telle occasion qu'à une ou deux reprises dans sa carrière et il est sans doute inutile de chercher un cas similaire dans le recueil. Il serait trop beau d'en trouver un autre.

³⁷ Ce trait n'est peut-être pas accidentel : il s'agit d'une tendance générale de la métaphore chez Ponge qui procède toujours par approximations. Gérard Farasse note à cet égard : « La métaphore est une "ruse" destinée à manifester le caractère contingent de chaque proposition. Son rôle est de faire sentir que chacune d'entre elles n'est qu'une réalisation possible parmi beaucoup d'autres. » (FARASSE Gérard, *L'Âne musicien. Sur Francis Ponge*, Paris, Gallimard, collection « NRF essais », 1996, p. 40)

³⁸ PONGE Francis, « L'araignée », p. 763.

Mais, à tout hasard, lisons quand même les deux strophes qui suivent directement la double question oratoire citée ci-dessus :

D'où la définition par elle-même de sa toile aussitôt conçue :

DE RIEN D'AUTRE QUE DE SALIVE PROPOS EN L'AIR MAIS AUTHENTIQUEMENT
TISSUS – OÙ J'HABITE AVEC PATIENCE – SANS PRÉTEXTE QUE MON APPÉTIT DE
LECTEURS.³⁹

Le miracle a à nouveau lieu, puisque dans l'expression courante « propos en l'air », c'est la locution « en l'air » qui est métaphorique, alors que, dans l'emploi qu'en fait Ponge, l'araignée est vraiment en l'air. Et le terme « propos », qui se limite à sons sens dénotatif dans l'expression habituelle, devient ici métaphorique en désignant la toile. Belle intrication à nouveau.

D'autres mots peuvent s'indexer sur la métaphore filée araignée/homme : « salive », que nous avons déjà rencontré, « tissus » étrangement employé au pluriel, qui peut renvoyer au tissu textuel, « prétexte », qui participe de l'anthropomorphisation de l'arthropode et surtout « lecteur ». Avec ce dernier terme, la métaphore s'épanouit pleinement : il ne s'agit plus seulement de comparer l'araignée et l'homme ou l'homme et l'araignée, mais comme on le pressentait depuis les premiers mots (là où Ponge employait à son propos un verbe arachnéen), de comparer l'araignée à un écrivain et, en retour, nous allons le voir, l'écrivain à l'araignée.

La métaphore filée a donc une valeur comparable à un mimétisme par défaut : plutôt que de ressembler, le texte prétend qu'il ressemble. La métaphore fusionnelle constitue un autre moyen d'appliquer le programme mimétique du poète. Comme les pôles se mélangent, ce qui est vrai pour l'un le devient également pour l'autre. L'adéquation du texte à l'objet est remplacée par l'assimilation de l'auteur et de l'animal dont il traite.

Conclusion

« Il n'y a rien de plus dans la conclusion qui n'ait déjà été dans les prémisses : s'il y a quelque chose de plus, c'est de la fatigue⁴⁰. » Telle était, quant au périlleux exercice qui consiste à *conclure*, l'opinion de Ponge en 1930

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ PONGE Francis, « Plus-que-raisons » [1930], dans *Nouveau recueil* [1967], dans *Œuvres Complètes*, tome II, édition publiée sous la direction de BEUGNOT Bernard avec la collaboration de FARASSE Gérard, GLEIZE Jean-Marie, MARTEL Jacinthe, MELANÇON Robert, MET Philippe et VECK Bernard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002., p. 313.