



Title	Le logos et sa fabulation : Francis Ponge pendant son moment critique
Author(s)	Ota, Shinsuke
Citation	Gallia. 2014, 53, p. 61-70
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/51180">https://hdl.handle.net/11094/51180</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## Le logos et sa fabulation : Francis Ponge pendant son moment critique

Shinsuke OTA

«*Quia nominor Leo* ne signifie point : *Car Lion je me nomme*, mais bien :  
*Je suis un exemple de grammaire.*» — Paul Valéry<sup>1)</sup>

Dans les années 1923 à 1926, Francis Ponge a traversé une crise morale déclenchée par la mort de son père<sup>2)</sup>. Le poète aurait surnommé plus tard cette époque, sans doute par référence aux *Moments Musicaux* de Schubert, «moment critique»<sup>3)</sup>. De nombreuses recherches sur ce sujet dont le langage est la principale cause, y ont été consacrées en abordant divers aspects<sup>4)</sup>. Pour donner une cohérence à ces deux leitmotsivs, ceux apparus pendant sa crise, plaisir et fable, il faut réfléchir à leur relation causale et à leur construction. La corrélation entre ces deux éléments ne semble pas évidente.

### I. Qui parle ?

La crise du jeune poète est axée sur cette question fondamentale : qui parle ? Une interrogation qui entraîne une autre question, celle du statut du sujet.

Notre point de départ est «Vif et décidé». Le texte est constitué par la conversation entre trois personnages : A, B, C. Elle commence par A : «On peut causer d'art ?». Une conservation aberrante déroule. Dans sa dernière partie, B raconte l'aventure sentimentale avec «elle», «Vénus de Milo». «B. — [...] Elle est toujours comme ça. [...] c'est au Louvre, en public, la Vénus de Milo<sup>5)</sup>». L'énoncé de A, «causer d'art» est exécuté et l'effet comique se produit. En première apparence, B passe pour le personnage principal, celui qui parle et, A

1) *Tel quel, Œuvres*, Gallimard, «Pléiade», tome II, 1960, p. 696.

2) Tous les textes de Francis Ponge sont cités d'après l'édition des *Œuvres complètes*, Gallimard, «Pléiade», tomes I-II [désormais *OCI*, *OCII*], 1999 et 2002, des *Pages d'atelier 1917-1982* [désormais *PAT*], Gallimard, 2005. Le titre de l'œuvre est simplement suivi de l'abréviation et de la page. Exemple : «Le Galet», *OCI*, p. 53.

3) Voir «Fables logiques», *OCI*, p. 614, et la note n° 5 faite par G. Farasse dans *OCI*, p. 1103. Voir aussi J. M. Gleize, *Francis Ponge*, Seuil, «Les Contemporains», 1988, p. 32-37.

4) Sur les recherches précédentes, nous citons chaque fois celles mentionnées dans cet article : pour la bibliographie détaillée et critique, voir B. Beugnot, J. Martel, B. Veck, *Francis Ponge*, Memini, «Bibliographie des écrivains français», 1999.

5) «Vif et décidé», *OCI*, p. 1349. Sur ce texte, nous avons consulté deux versions légèrement différentes : celle parue dans la revue : *Le Disque vert*, n° 3, janvier 1923, p. 3 et celle de l'édition critiquée par B. Beugnot et G. Farasse (*OCII*, p. 1348-1349).

et C, les comparses, les auditeurs passifs. Toutefois, ce point de vue est remis en cause à la fin du texte : «A. — Tu parles ! / C. — Je t'écoute ! / B. — Comme vous dites ! / Ensemble — Je pense bien !<sup>6</sup>».

Une question naïve surgit : pourquoi «*je* pense bien» au lieu de «*Nous* pensons (ou *on* pense) bien» qui semble plus pertinent ? Contrairement au contexte dans lequel le propos de B se démarque de son volume, c'est ensemble A, B, C qui affirment «penser bien» à la conclusion. Que signifie ceci ?

L'ambiguïté du pronom personnel provient de l'idée du poète que le langage est un devenir à la fois individuel et collectif. Ceci s'exprime à plusieurs reprises dans les textes des années 20.

Même si je dis tout ce qui me passe par la tête, cela a été travaillé en moi par toutes sortes d'influences extérieures : une vraie routine<sup>7</sup>.

Une suite (bizarre) de références aux idées, puis aux paroles, puis aux paroles, puis aux idées<sup>8</sup>.

Quand on pense, une idée renvoie à une parole, et celle-ci renvoie à une autre idée qui renvoie à une autre parole, dans le langage, une telle «routine» se répète indéfiniment. Il nous semble qu'il n'existe pas d'espace pour intervenir dans ce mécanisme automatique. C'est pourquoi la communication réciproque entre différentes entités n'est qu'une illusion. Plus précisément, chacun pense face au langage ou chacun soliloque dans le langage, on ne *pense* pas, mais *est pensé*. Cet angle d'appréciation débouche sur une théorie exagérée, mais au moins, elle envahit l'esprit du poète pendant la période de sa crise : «[...] à la question qui parle ? Il faut répondre ici : le poète. Et à qui parle-t-il ? À lui-même<sup>9</sup>». Une telle obsession est la cause de la répartition commune du *je* dans «Vif et décidé».

Il existe un autre élément qui accentue la duplicité de la réflexion. Il s'agit de P. Valéry. Curieusement, ce penseur, en soulignant le côté «monodialogue» du processus de pensée, y trouve une occasion de genèse du «soi». D'après l'article de N. Hayashi consacré à ce sujet<sup>10</sup>, Valéry distingue le double «*je*» dans sa conscience : le *je* de sa voix intérieure et le *je* qui l'écoute. La formation

6) *Ibid.*, p. 1349.

7) «Natare piscem doces», *OCI*, p. 178.

8) «Drame de l'expression», *OCI*, p. 176.

9) «Pratiques d'écriture», *OCI*, p. 1012.

10) N. Hayashi (Inoue), «La voix dans le dialogue avec soi-même chez Paul Valéry», *Gallia*, n° 35, p. 1996, p. 43-50. Sur ce sujet, nous avons aussi consulté l'article de H. Yamada paru dans son ouvrage collectif avec K. Tathukawa : *Les théories modernes du langage* [ouvrage en japonais], Tokyo, Shinyo-sha, 1990, p. 182-189. La grande partie de notre article doit beaucoup à la perspicacité des auteurs ici cités.

du soi commence par le dernier. Il écoute la parole intérieure et y reconnaît la «différence d'état interne<sup>11)</sup>» tellement différente qu'elle peut surprendre l'autre<sup>12)</sup>. C'est en répondant à cette voix et en identifiant celle-ci comme «soi» que se reproduit le soi valéryen : «On *commence par devenir l'autre* et on répond en *redevenant soi*<sup>13)</sup>».

L'essentiel, c'est qu'il existe dans cette formation du soi, un risque du clivage de l'identité. Car le sujet qui écoute sa voix intérieure peut attribuer celle-ci — au lieu de soi : *je* individuel (le cas de Valéry) — à autrui : *nous* collectif (le cas de Ponge). Voici donc la réponse du jeune poète à la parole intérieure, soit à la question : «qui parle ?».

Vous parlez tous. Qui parle ? C'est nous ! Ô confusion ! Je les vois tous. Je me vois tous. Partout des glaces<sup>14)</sup>.

Le poète prend la parole intérieure qui parle en lui pour l'attribut de l'autre. D'où la confusion ou l'identification du *je*-poète au *nous*-autres. Nous pouvons identifier une des causes de la crise fatale du poète, au clivage du soi comme sujet-énonciateur, et celle-ci tient à l'extension de l'identité atteinte du langage, qui lui apparaissait comme un être autonome.

Pour ne pas succomber à une telle crise, le sujet doit comprendre sa cause et l'objectiver. Dans ce cas, nous parlons de critique (ou analyse). Le «moment critique» se définit comme une phase de la vie où le poète tente d'affronter la crise d'identité entraînée par le langage par sa propre critique du langage.

## II. La critique de la raison pongienne : deux plaisirs de la fable

Ce que le poète a tenté de mettre en critique n'est pas le langage lui-même, mais plutôt ce qu'il entend par des mots comme «signification», «logique» et «idée». Pour le moment, nous remplaçons ces mots par termes surdéterminés : «logos» et «raison», selon le contexte de nos arguments. Que sont donc le logos et la raison ?

La difficulté de la critique de la raison réside dans le fait que le juge qui prononce la sentence est aussi la raison qui est l'accusé lui-même. Ce que l'expression du poète suggère bien par : «*L'on ne peut sortir de l'arbre par des moyens d'arbre*<sup>15)</sup>». À cause d'une telle difficulté inhérente à sa critique, la critique de la raison pongienne invente un stratagème : il tente, à la fois d'honorer le logos et de le trahir.

11) P. Valéry, *Cahiers*, Gallimard, «Pléiade», tome I-II, 1973 et 1977 : tome I, p. 463.

12) «Ma parole intérieure peut me surprendre et je ne puis la prévoir.» : *ibid.*, tome II, p. 282.

13) *Ibid.*, tome I, p. 468.

14) «L'Aigle commun», *OCI*, p. 179.

15) «Faune et flore», *OCI*, p. 43.

Le Maître serait-il le Logos, le langage, les mots.

Cela explique ma façon d'écrire contre les mots, contre le langage, en me défiant toujours de leur façon d'abuser de moi, ou de ce que je veux exprimer, [...], en les [= mots] «défigurant» d'un coup de mon style<sup>16)</sup>.

Le logos est ainsi divinisé comme le Maître, le roi alors que le poète est son sujet, son bouffon<sup>17)</sup>. Pour attaquer cet être supérieur, il faut d'abord s'infiltre dans le champ de son opposant, et ensuite «battre l'ennemi avec ses propres armes, et selon sa propre méthode<sup>18)</sup>». La critique de la raison pongienne a pour pivot ce stratagème appelé *abus* : «Ainsi ridiculissons les paroles par la catastrophe, — l'abus simple des paroles<sup>19)</sup>».

Or, comme M. Spada l'a indiqué<sup>20)</sup>, le motif du plaisir, et voire celui de l'éros couvrent les années 23-25, période de crise : «Plaire au plus grand nombre», «Désir de plaire (tout l'art est là)»<sup>21)</sup>. Que signifie ceci ? Nous avons déjà vu que le poète est un bouffon dont le rôle est d'amuser son roi-logos, non pas seulement son lecteur. Ceci posé, le thème du plaisir peut-il se rapporter à ce stratagème, l'«abus» ? Examinons donc le motif du plaisir.

Le texte inédit, «Érotique» traite le sujet du plaisir et de l'éros, dont nous présentons le résumé ci-après<sup>22)</sup>. Dans le texte, le poète essaie de définir le plaisir que procure l'œuvre littéraire. Selon lui, le texte existe aux fins de retrouver une idée, une «formule» qui puisse refléter parfaitement ce que l'auteur a voulu dire. Quand on réussit à l'exprimer, le plaisir du texte naît, comme si l'idée et la vérité racontées atteignaient à son extase amoureuse. À ce plaisir logique, le poète en oppose un autre. Par la répétition des expériences précédentes, l'auteur y retrouve peu à peu une autre jouissance : celle provenant des matériaux du texte comme le style et la sonorité. C'est comme si la jouissance naissait de la caresse même, celle qui amène à l'orgasme érotique<sup>23)</sup>.

16) «Première et seconde méditations nocturnes», *OCI*, p. 1182.

17) cf. «Excusez ...», *OCI*, p. 3 et «Un conception du poète», *OCI*, p. 1012. Pour ce qui concerne l'intertextualité, le motif du bouffon provient de deux grands écrivains et d'un comédien admirés par le jeune poète : Shakespeare, Mallarmé et Charlot (Charlie Chaplin) : sur ce sujet, cf. M. Delcroix, «Le Premier des Douze petits Ecrits», *CRIN*, n° 32, 1996, p. 105-113 ; M. Robillard, «En la grotte mallarméenne», *Genesis*, n° 12, 1998, p. 27-47.

18) «Hors des significations», *OCI*, p. 1006.

19) «Justification nihiliste de l'art», *OCI*, p. 175.

20) M. Spada, *Francis Ponge*, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1974, p. 17-25.

21) «Cette langue...», *OCI*, p. 1041 ; «Baudelaire (leçon des variantes)», *OCI*, p. 1043.

22) «Érotique», *PAT*, p. 50-52.

23) Nous développons nos raisonnements qui suivent en traitant le mot-logos, plus ou moins comme un être animé, et voire une divinité. Cet anthropomorphisme se justifie par deux raisons : parce que la rhétorique : prosopopée est un des traits particuliers au genre dit fable, et que comme l'on a vu, le poète lui-même radicalise la rhétorique dans ses divers écrits : «Cet écrivain nourrissait beaucoup d'illusions quant à la personnalité des mots, et s'il s'intéressait à leur être physique et moral, [...]» : «Fable logique», *OCI*, p. 613.

Il va de soi qu'une telle analogie entre l'écriture et l'acte sexuel n'est qu'une métaphore. Le dessein du poète de trahir le logos incarné permet de s'en éloigner. Sur ce point, nous allons examiner en détail la «Fable logique» en commençant par la lecture.

Attardons-nous sur le motif du plaisir. L'essentiel réside dans l'existence de deux sortes de plaisirs qui se complètent et que le texte littéraire fournit : un est l'élément déroulant de la logique, autre l'élément que la faculté rationnelle ne peut pas apprécier : «l'artiste travaille les mots de l'idée comme le logicien travaille l'idée des mots<sup>24)</sup>». Ainsi, si l'on réussit à plaire simultanément à cette paire : logos et non-logos (ou «raison» et «réson»), pourrait-on relativiser la suprématie de l'un, sans bafouer ouvertement le roi ? Fondé sur une telle idée, le poète a respecté la règle de plaire à «tous» comme principe fondamental : «Le logicien juge le comédien illogique. / Le comédien juge le logicien monotone. / L'auteur doit plaire à tous, [...]»<sup>25)</sup>.

Ainsi, y a-t-il une forme littéraire qui satisfasse à un tel principe de plaisir ? À cette question, le jeune poète trouve une réponse chez les fabulistes classiques<sup>26)</sup>, dont l'un a ainsi affirmé : «On ne considère en France que ce qui plaît : c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule<sup>27)</sup>». La lecture des fabulistes de l'antiquité incite Ponge à élaborer la fable. Car, elle lui permet de plaire à «tous», en racontant la vérité qui est comme «vierge farouche» au lit dans l'attente du bonheur (d'expression)<sup>28)</sup>.

Une morale nue apporte de l'ennui ;  
 Le conte fait passer le précepte avec lui.  
 En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire,  
 Et conter pour conter me semble peu d'affaire<sup>29)</sup>.

La fable enseigne la vérité des choses au titre de la leçon, tout en réussissant à plaire à son lecteur par l'authenticité de sa leçon et simultanément par la brièveté ou le bonheur de l'expression propres à ce genre. En ceci, la fable (muthos) l'emporte sur le simple récit constatif de la vérité (diégèse). En recourant à la supériorité de la fable, le poète a tenté de rivaliser avec le roi Logos.

24) «Baudelaire (leçon des variantes)», *OCI*, p. 1043.

25) «Fables logiques», *OCI*, p. 615

26) «Je citerai [...]. Enfin quelques ouvrages littéraires comme les fables de Phèdre» : «Au lecteur», *OCI*, p. 1062-1063. Sur l'appréciation du jeune poète des ouvrages de La Fontaine, voir particulièrement «Examen des "Fables logiques"», *OCII*, p. 1028-1029.

27) La Fontaine, «Préface», *Fables*, Gallimard, «Pléiade», 1954, p. 9.

28) Poème inédit : voir «lettre 363», *Correspondance J. Paulhan - F. Ponge* [désormais *Cor.*], éd. par C. Boaretto, Gallimard, tomes I-II, tome II, 1986, p. 17.

29) «Le Pâtre et le lion» : La Fontaine, *op. cit.*, VI, p. 132.

Cependant, le poète imite-t-il seulement son maître spirituel ? Non. À l'encontre du fabuliste d'avant, il décide positivement de «conter pour conter», la «fabulation». Car, son but ultime n'est pas de raconter la vérité, mais, par cela, de «plaire à tous», y compris à l'illogique. Si bien que, dans sa fable, le mot n'est plus au service de l'idée et celui-là même peut être la fin : «Fables logiques ou Fabulations logiques. L'affabulation d'un texte émanant seulement des aventures sémantiques des mots qui le composent<sup>30)</sup>». Le poète inventa ainsi à la manière radicale un nouveau concept de la fable s'intitulant «fable logique»<sup>31)</sup>.

### III-1. L'incarnation du logos et son dess(e)in : «Fables logiques»

Nous avons vu que le concept de la fable logique a été forgé pour que le poète résiste au logos. Celui-ci est le Maître absolu. Il est difficile de l'attaquer directement. Le poète essaie donc à la fois de flatter et de frapper ce tyran.

La fable pongienne est différente de la fable traditionnelle : son objectif final n'est pas de tirer une quelconque moralité, mais de forcer le logos s'abîmer dans le «plaisir logique» et par là même, lui faire s'auto-abuser. Puisque tel est son but, il en ressort des motifs privilégiés de la fable propre au poète : la mise en abîme, l'accentuation de la matérialité des mots et l'autotélicité<sup>32)</sup>.

Dans le texte ci-après, s'intitulant «logoscope», le poète dessine la scène fantastique inspirée uniquement par l'élément matériel du mot «souvenir».

«Dans ce sac grossier, je soupçonne / une forme repliée, S V N R.

On a dû plusieurs fois modifier / l'attitude de ce mort.

Par-ci par-là on a mis des pierres, / O U E I.

Cela ne pouvait tomber mieux, / Au fond.» [«Souvenir»]

«On a dressé le cadavre entre deux

écrans, et je ne voyais plus / qu'un fantôme vitreux.

Mais plusieurs noyaux inégalement / répartis apparurent en noir.

Aussitôt on s'écria : voici ce qui l'a / tué.» [«Voici...»]<sup>33)</sup>

Le poète avoue qu'il s'agit de «descriptions de visions tout à fait folles» (OCI, p. 614), et les phrases énigmatiques s'y démarquent dont l'une suscite «ceci tuera cela» d'Hugo. Le texte est un des plus opaques écrits pendant la crise du

30) «Première et seconde méditations nocturnes», OCI, p. 1188.

31) Le but de cet article n'est pas d'embrasser toutes les dimensions de la fable pongienne. Pour une étude générale de ce motif, voir l'ouvrage de B. Beugnot : «Au commencement était la fable» : *Poétique de Francis Ponge*, Puf, «écrivains», 1990, p. 76-100.

32) Quant à la définition de terme «autotélicité» ou «autotélique», cf. H. v. Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Champion, 2001.

33) «Du logoscope» : «Souvenir», «Voici ce qui l'a tué», «Multicolore», in «Fables logiques», OCI, p. 614-615.

poète. Pour interpréter un tel texte hermétique, il serait important de rappeler que ce texte n'est qu'une « "nature(s) morte(s)" du mot souvenir » (*OCI*, p. 614). Plus précisément, le texte raconte l'instant de la perception qui précède le moment où le sens du mot se relève à l'esprit<sup>34)</sup>.

Voici notre analyse résumée<sup>35)</sup>. Dans « Souvenir », le poète soupçonne que les consonnes qui lui semblent *os* inertes, sont encore vivantes : celui-ci tente donc de les ressusciter en leur donnant les voyelles tenues pour *chair* [et « pierres » (matériau de la tombe)] au fond desquelles lettres mortes tombent<sup>36)</sup>. Dans « Voici... », le poète redresse ces lettres mortes (« cadavres ») entre « deux écrans » qui divisent le mot par syllabe : « *sou/ve/nir* »<sup>37)</sup>. Avec un tel effort de l'incarnation (et l'érection d'une tombe), le « fantôme » a été enfin ressuscité ou le mot-objet « souvenir » se révèle vivement. Cependant, un tel état idéal : « hors de signification » ne dure qu'un instant. Dès qu'il apparaît, l'idée le surprend. Car — comme J. Paulhan l'avait appris au jeune poète — « il est difficile de parler des mots d'une façon détachée [de son idée]<sup>38)</sup> ». Le poète remarqua aussitôt que le mot, la lettre avait été assassiné à l'origine par la signification, l'esprit. Il accuse donc ce meurtrier qui a réduit le mot-objet à une idée monotone, en criant ainsi : « voici ce qui l'a tué ! ». D'où proviennent le deuil et l'air lugubre.

Le poète accuse ainsi la « signification », mais il se heurte à une aporie : cette accusation peut devenir l'éloge du pouvoir absolu du logos, d'autant plus qu'elle est sévère ; car son accusation, sa critique s'effectue au moyen du logos. Ceci admis, la question est : le poète, que *fait-il* ici ? La réponse est simple : il dessine uniquement le « portrait » (*OCI*, p. 613) du mot.

Or, dans l'univers pongien, le logos est assimilé au soleil. Son seul défaut est de ne pas pouvoir regarder son visage. Car il est un « trou », « condition même du regard » : d'où naît son désir d'être regardé, de se regarder<sup>39)</sup>.

Le poète satisfait son désir d'ostentation par la description des mots : « « Du logoscope », c'est-à-dire « regardez le logos », « regardez les mots » [...] »<sup>40)</sup>. Le peintre-poète lui permet ainsi de s'abîmer dans le plaisir d'être regardé et de se regarder, en un autre mot, le plaisir narcissique.

Si bien que l'éloge-dessin du poète se tourne en critique-dessein. Selon

34) « de prendre les mots de plus haut, de les considérer comme chacun un objet, [...], en pansant le moins possible à ce qu'ils "veulent dire" » : « Hors des significations », *OCI*, p. 1004-1005.

35) L'interprétation convaincante de M. Collot souligne l'image du père mort du poète : *Francis Ponge entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1991, p. 30-31.

36) Sur la métaphore : voyelle-chair, consonne-os, voir F. Ponge et P. Sollers, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard / Seuil, 1970, p. 59. Dans la même page, Ponge retrouve une affinité d'idées entre lui et Mallarmé, l'auteur des « Mots anglais ».

37) « Vous avez trois syllabes... SOUVENIR... » : « Fables logiques », *OCI*, p. 613.

38) « Hors des significations », *OCI*, p. 1005.

39) Sur la relation complexe entre le sujet regardant et l'objet regardé, voir « Le Soleil placé en abîme », *OCI*, p. 776-794 : on pourra se référer particulièrement à la p. 781.

40) F. Ponge et P. Sollers, *op. cit.*, p. 59.

Ovide, Narcisse se consomme en observant son image reflétée. De plus, l'acte même de décrire le portrait peut signifier un acte potentiellement sacrilège, celui de falsifier l'icône. Si on juge notre explication trop romanesque, nous la rendons plus raisonnable en étayant avec la théorie d'un psychanalyste ; dans son livre, S. Freud explique que l'imitation ou la représentation permet de dépraver l'autorité de l'objet représenté et de le rendre ridicule (théorie : mimique de représentation)<sup>41)</sup>.

En tout cas, le mimologisme pongien doit être conçu à la fois comme le portrait qui amuse son modèle et comme la «caricature» qui a l'intention pleine de «sadisme» (*OCI*, p. 613)<sup>42)</sup>. Tout en honorant le pouvoir du logos, le poète y renferme un poison caché. Telle est la ruse poétique, l'«abus». Il en va de même pour certains textes à cette époque, par exemple «Naissance de Vénus».

### III-2. Logos et sa fabulation ou ce qui était au commencement : «Fable»

Dans les textes précédents, le logos reconnaît sa chair, soma : dans une fable logique suivante, il se fait regarder son âme, *psyché*, soit sa spécularité.

Par le mot *par* commence donc ce texte  
 Dont la première ligne dit la vérité,  
 Mais ce tain sous l'une et l'autre  
 Peut-il être toléré ?  
 Cher lecteur déjà tu juges  
 Là de nos difficultés...

(APRÈS *sept ans de malheurs / Elle brisa son miroir.*)<sup>43)</sup>

On estime qu'une partie du texte a été rédigée dans la période qui couvre le «moment critique». Lisons-le donc comme «fable logique» pour tirer quelque moralité. On trouvera que le premier vers (lui seul énoncé autotélique) et le second se correspondent l'un à l'autre et composent la phrase autotélique : leur spécularité est assimilée à celle du miroir<sup>44)</sup>.

Or, comme D. E. Sears l'a indiqué<sup>45)</sup>, l'étymologie du verbe «tolérer» est le

41) S. Freud, *Le mot d'esprit*, Gallimard, «essais», 1988, p. 341sq. ; cf. B. Beugnot, *op. cit.*, p. 176.

42) cf. G. Genette, *Mimologiques*, Seuil, 1976, p. 377-393 : dans ce livre, l'auteur signale la prépondérance de l'aspect visuel et celle de l'étyomologie comme trait de mimolosisme pongien. La remarque nous semble fort juste. Nous ajoutons seulement que le mimologisme pongien possède l'agressivité, et il trouve son origine dans la résistance contre la raison.

43) «Fable», *OCI*, p. 176.

44) Pour l'analyse plus fine de ce texte, voir R. W. Greene, «Francis Ponge, métapoète», *Francis Ponge*, J.-M. Gleize (dir.), Herne, «Cahiers de l'Herne», n° 51, 1986, p. 452-467.

45) D. E. Sears, «The Two-Way text : Ponge's Metapoetic "Fable"», *L'Esprit créateur*, No. 31, 1991, p. 54.

latin «tollere» : enlever. Ce mot latin a été énoncé à l'impératif par la foule pour faire exécuter Jésus-Christ par Pilate soupçonnant la culpabilité de celui-là<sup>46)</sup>. Par ailleurs, dans le texte cité, le poète lui aussi, hésitant, laisse à l'appréciation de son lecteur une décision : le début du texte est pur de souillure (tain), donc, *innocent*. Tenant compte du début de l'Évangile de Jean : «Au commencement était le Verbe», ce passage symbolise-t-il le Verbe incarné, Jésus-Christ ? Certes. Car, selon la Bible, lui aussi affirme «être» et «dire» la vérité<sup>47)</sup>. Si bien que l'incipit du texte s'entend comme une variation de son propos *sui-référentiel*. Or, dans un autre écrit, s'identifiant à Ponce-Pilate, Ponge lui soulève une question de fond : «Qu'est-ce que la vérité ?<sup>48)</sup>». L'interrogation est légitime, parce que l'on ne pourrait se convaincre ni de la véracité de sa parole, ni de la signification du mot «vérité», sauf preuve *matérielle* (ou miracle) : preuve qui permet de vérifier pratiquement ce qui est vrai comme l'incipit de la «Fable» le fait — à l'aide de la présence des lettres sur le papier.

De l'analyse précédente sur la fable logique citée, l'on peut retirer trois leçons *logiques* (du logos) : une est thèse et deux son corollaire.

THÈSE : le contenu du texte dépend moins de la signification des mots que de son contexte ou sa référence qui sont hors des significations, des idées. Cela est évident par l'analyse précédente : si le second vers de la «Fable» était seul et détaché du premier, le mot «vérité» ne s'entendrait pas. Par conséquent, le texte doit se lire, posé dans son dehors et comme énonciation performative, non sémantique ni constative<sup>49)</sup>. Sans cela, il ne signifie rien de vrai. C'est ce que Valéry lui aussi relève en exergue de cet article.

Il s'ensuit que l'énonciation autotélique, que le poète nomme ailleurs «acte»<sup>50)</sup>, ne se cantonne pas non plus dans le champ de la signification. Cela est aussi prouvé par l'*acte* de Jésus-Christ. La «Fable», le plus bel exemple de la phrase autotélique, ne le sera plus, sans son «tain» qu'est la lettre, le papier, matériaux du texte, ni sans l'existence du «lecteur» qui se situe hors du texte.

Il s'ensuit aussi que celui qui se prétend être vrai ne peut prouver sa véracité par et en soi, car il manque de preuve matérielle. Cela est aussi clair par l'analyse précédente. Ainsi, s'il prétend assumer la vérité absolue, le logos (raison) manque de preuve de sa justesse, disons plutôt de son infaillibilité. L'erreur consiste en cela : prendre ce qui doit être démontré pour point de départ de sa preuve. Une telle erreur commise *au commencement* est nommée

46) Voir Jean 19 :15 et l'article ; «tollé» du Dictionnaire Littré. Le dictionnaire Littré était un des livres culte du jeune poète, cf. «Fragments métatechniques», OCII, p. 305.

47) Jean 1 : 1, Jean 14 : 6, Jean 8 : 45 et *passim*.

48) *Le Savon*, OCII, p. 404 : voir aussi «lettre 41», *Cor.*, tome I, p. 44.

49) C'est J. Derrida qui a incité à lire l'incipit de la «Fable» comme énonciation performative, non constative, en appuyant sur la théorie de J. L. Austin : actes de langage. cf. «Psyché L'invention d'autre», *Psyché*, Gallilé, 1987, p. 29.

50) cf. *Pour un Malherbe*, OCII, p. 258.

ainsi : pétition de principe : « Voilà l'explication de tout. La preuve *par lion, quia leo*. La raison du plus fort, la pétition de principe<sup>51)</sup> ».

Le poète a ainsi révélé et critiqué la duperie du logos par la force de sa fable logique. Malgré ceci, il a continué à honorer ce tyran : « Il ne reste donc qu'*une* solution. / Recommencer volontairement l'hymne<sup>52)</sup> ». En ceci consiste la singularité du poète. Il est assuré que l'essence de l'homme réside principalement dans sa capacité de l'exercice de la parole : « la nature *dans l'homme*, je veux dire la raison<sup>53)</sup> ». Le poète-critique s'est refusé à une solution facile d'aller au-delà de la raison.

#### IV. « Après sept ans de malheurs... »

Pour terminer, revenons sur cette question : « qui parle ? ». Le poète aliéné par le langage, réussit-il à parler à sa propre volonté ? Certes, ses travaux de critiques « métalogiques », notamment, le concept de la « fable logique », lui ont permis d'acquérir la supériorité à l'égard du logos. Ce « méta » que l'acte critique a accordé au jeune poète est le siège où se situe le sujet et qu'il avait tant désiré. Là ce n'est plus ni le langage ni le *ça* qui parle, mais le poète-critique. Cependant, la vraie critique ne se détache jamais de son auteur. Mais ce méta est aussi la preuve que le sujet-critique se soumet à l'objet critiqué. Tant qu'il est critique, la position du sujet n'est qu'une ombre du logos, son négatif<sup>54)</sup>.

En fin de compte, comme J. Lacan l'a démontré brillamment, le sujet, n'est-il qu'un effet ou subordonné du langage ? Il serait trop tôt pour conclure ainsi avant de chercher dans le monde extérieur d'autre existence que le verbe, et tenter de communiquer avec lui. Après ses années de crise, le poète inventa la poésie du parti-pris des choses. Toutefois, la crise du poète s'est-elle terminée authentiquement ? Ce fut après avoir subi les sept ans de malheurs qu'« elle »<sup>55)</sup> — chose ou matière — brisa le miroir du logos<sup>56)</sup>.

(Étudiant en 3<sup>ème</sup> année du Cours de Doctorat à l'Université d'Osaka /  
Chercheur à la Société Japonaise pour la Promotion des Sciences)

51) « Aurore », OCII, p. 1068.

52) « Le Soleil placé en abîme », OCI, p. 783.

53) « Des Raisons d'écrire », OCI, p. 196.

54) Voir « Proème à Bernard Groethuysen » [dossier du *Nouveau recueil*], OCII, p. 347.

55) Sur les multiples possibilités de ce pronom « elle », voir E. S. Greene, art. cit., p. 149-150. J. Derrida propose d'identifier celui-ci à la « vérité » comme une de ses idées. Son interprétation intéresse la lecture du passage suivant : « *Le Soleil était entré dans le miroir. La vérité ne s'y vit plus* » : « Le Soleil placé en abîme », OCI, p. 794.

56) L'expression « sept ans de malheurs » se fonde sur la superstition populaire : *après* que l'on a brisé le miroir, les malheurs suivront dans les sept ans. Ce passage est donc à examiner distinctement la biographie du poète. Nous tenons à remercier Madame Agnès Disson, Professeur étranger à l'Université d'Osaka, à qui nous devons la connaissance précise.