Francis Ponge : la métaphore malgré tout

Autor(en): **Mougin, Pascal**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1999)**

Heft 1

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870352

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

FRANCIS PONGE : LA MÉTAPHORE MALGRÉ TOUT

Si Ponge marque sa réticence à l'égard des figures d'analogie, qu'il juge incompatibles avec la saisie des «qualités différentielles» des choses, comparaisons et métaphores sont néanmoins nécessaires à sa démarche, qui passe par une « défamiliarisation » de l'objet et toutes formes de représentations insolites. À côté de la diaphore, comparaison didactique élaborée et maintenue à distance critique par le discours, Ponge recourt à l'épiphore, la comparaison qui relève du constat perceptif et marque le nécessaire surgissement de l'autre dans la reconnaissance du même.

La métaphore «malgré tout», parce qu'on connaît les réticences théoriques formulées par Francis Ponge à l'égard de la figure, autant que ses pratiques régulières de sape des constructions analogiques. Ces réticences et ces pratiques, Gérard Farasse les a bien étudiées[1], et il faut ici les résumer rapidement. La métaphore défigure l'objet, risque de dissoudre ses contours en le mettant en relation avec le reste du monde en un grand tout indifférencié. Or Ponge récuse le décloisonnement des êtres et la recatégorisation des essences qu'opèrent traditionnellement les métaphores, d'autant qu'elles font la part belle à un certain arbitraire et dès lors «ont ceci de dangereux qu'on peut les tirer dans tous les sens[2]». À ce refus d'une vision holistique du monde, au nom de la variété des choses, s'ajoute la hantise du « magma » poétique traditionnel. Voilà qui impose d'aller au-delà des ressemblances vers la « qualité différentielle».

---

1. Gérard FARASSE, *L'Âne musicien: sur Francis Ponge*, Paris : Gallimard (NRF essais), 1996, p. 29-55: «La métaphore traversée ».
2. Francis PONGE, «Tentative orale», *GRE, MET*, p. 234.

À supposer même la réussite d'une image inédite, celle-ci n'est qu'une étape avant l'essentiel, qui reste un idéal de formulation du propre de la chose, et qui passe donc — en théorie du moins — par le sens propre des mots qui la désignent, la décrivent ou la définissent :

> la poésie ne m'intéresse pas comme telle, dans la mesure où l'on nomme actuellement poésie le magma analogique brut. Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle. Quand je dis que l'intérieur d'une noix ressemble à une praline, c'est intéressant. Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est leur différence. Faire éprouver les analogies, c'est quelque chose. Nommer la qualité différentielle de la noix, voilà le but, le progrès[3].

En pratique, l'image correspond à un défaut de connaissance. Si «la phénoménologie comporte des comparaisons et des métaphores», explique Ponge à Bernard Groethuysen, «c'est dans la mesure où elle se conçoit elle-même, comme une connaissance non exacte[4]». La métaphore témoigne d'une « imperfection » qui «n'aurait pas sa place» dans «une science exacte». Conception au demeurant très discutable — il s'agit plutôt d'une utopie: on sait bien que les terminologies scientifiques s'enrichissent essentiellement par métaphore (voir par exemple le vocabulaire des mathématiques). Reste que pour Ponge la métaphore est l'outil employé par le poète «pour indiquer ses *réserves* (dans tous les sens du mot) et même ses *menaces*», là où il aurait pu employer tout autant, s'il avait été plus philosophe, l'ironie socratique. D'où la tendance du poète à multiplier les métaphores en rafales, qui peut être vue comme un moyen de les annuler les unes par les autres, ou encore la tendance à les rectifier après coup (par les constructions du type *comme ... mais* ou par l'usage du comparatif de supériorité ou d'infériorité, etc.), voire à les faire ostensiblement grincer en « dépareillant[5]» le comparant et le comparé.

Le travail de Gérard Farasse laisse pourtant une question en suspens : qu'est-ce qui se joue dans la traversée de la métaphore, autrement dit, d'une part, pourquoi surgit-elle, aussi fréquem-

---

3. «My Creative Method», *GRE, MET*, p. 41-2. Voir aussi: « Entretien avec Breton et Reverdy», *GRE, MET*, p. 295-6.

4. Lettre reproduite dans: Philippe SOLLERS, *Francis Ponge ou la raison à plus haut prix*, Paris: Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1963.

5. G. Farasse, *L'Âne musicien*, p. 33.

ment, de manière aussi irrépressible, et d'autre part que fait-elle advenir, qu'a-t-on de plus après qu'avant? La tentative s'épuise-t-elle tout entière sans laisser de trace après son échec ou sa mise en court-circuit, ou ne réussit-elle pas plutôt, malgré ou à cause de son caractère provisoire et sa mise à distance critique, à produire un effet ?[6]

Avant de répondre, il faut d'abord remarquer que la critique de Ponge porte essentiellement sur l'image constituée, le préconstruit lexicalisé (la catachrèse) ou passé dans l'intertexte (le cliché), plus que sur la «métaphore vive», l'image comme production inédite:

> Concernant l'analogie, je dirai que son rôle est important dans la mesure où une nouvelle image annule l'imagerie ancienne, fait sortir du manège et prendre la tangente. Rien n'est plus intéressant que la constante insurrection des choses contre les images qu'on leur impose. Les choses n'acceptent pas de rester sages comme des images[7].

La catachrèse est une hypothèque: que faire du sens figuré des mots, de la charge métaphorique du langage? Parfois, il s'agira, Littré en main, de s'ouvrir à elle comme à une ressource productive d'associations neuves, mais, plus souvent, il faudra la conjurer comme un obstacle, un écran indésirable à la nomination juste. C'est le cas du sens figuré, en cristallographie, de l'eau («si les diamants sont dits d'une belle eau... de quelle eau donc dire l'eau de mon verre...[8]») ou de la métaphore florale (« à la vue des cristaux naturels [...] nous prierons d'abord l'idée de la fleur d'aller honnêtement se rasseoir[9].»). L'objet est desservi par l'usage figé de son nom en position de comparant ou de métaphore:

> Jusqu'à présent les objets n'ont servi à rien qu'à l'homme, comme intermédiaire. On vous dit: «un cœur de pierre». Voilà à quoi sert la pierre[10].

Liquider les catachrèses et les clichés constitue donc un des

---

6. Comme le suggère rapidement Jacques Derrida dans son entretien de 1991 avec Gérard Farasse (Jacques DERRIDA, «Répliques: entretien sur Francis Ponge avec Gérard Farasse», *Revue des sciences humaines*, 228, p. 149-207 [p. 170-1]).
7. «Entretien avec Breton et Reverdy», *GRE, MET*, p. 295-6.
8. «Le verre d'eau», *GRE, MET*, p. 166.
9. «Des cristaux naturels», *GRE, MET*, p. 200.
10. «Tentative orale», *GRE, MET*, p. 255; voir aussi p. 270.

moyens de «sortir du manège». Il s'agit de montrer l'irrecevabilité de tel comparant consacré (une rose pour une femme, la boue pour l'homme), bref d'opposer à la figure poétique une certaine «résistance pragmatique» comme dit Umberto Eco[11]. Et d'ailleurs, pour cette raison, rares sont les métaphores lexicalisées qui ne subissent pas l'épreuve du défigement, d'une retrempe dans la littéralité concrète oubliée: on trouve «à boire et à manger » dans l'huître, on «fait mousser» le savon, etc. Jusqu'à l'« expression » de l'orange.

*

Il reste néanmoins que Ponge parie sur la métaphore, ou plutôt sur l'analogie, et cela d'une manière fondamentale. D'abord parce que l'essentiel de son discours « métatechnique » (à commencer par la désignation des poèmes : « sapate », « momons », etc.) recourt aux figures d'analogies. Un exemple parmi beaucoup d'autres possibles, ce passage des *Proêmes*:

> Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies[12].

Mais plus fondamentalement encore, Ponge opte pour l'analogie dans son projet de faire des textes *comme* des choses. Le début de «L'œillet » en témoigne:

> Relever le défi des choses au langage. Par exemple ces œillets défient le langage. Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doive s'écrier nécessairement: c'est de quelque chose comme un œillet qu'il s'agit[13].

L'idéal serait que chaque poème fasse son effet «à chaque moment *comme* plaisent et frappent les objets de sensations eux-

---

11. Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris: PUF (Formes sémiotiques), 1988, p. 159.
12. *TPR, PRO*, p. 199-200.
13. *TPR*, *La Rage de l'expression*, p. 291.

mêmes[14]». On ne saisira, compte tenu de l'irréductibilité foncière des choses au langage, l'essence de celles-ci qu'à produire un texte qui leur ressemble, autrement dit à faire un texte qui, comme objet, soit un *analogôn* de son « modèle ». Et cela se traduit, dans le détail, par exemple dans le cas de la guêpe, par une «façon *importune, agaçante, fougueuse et musarde* à la fois», un goût « du *piquant* sans profondeur[15]», etc., autant de notations destinées à s'appliquer aussi bien au poème qu'à l'insecte éponyme. Il y a beaucoup d'exemples de ces comparaisons reconnaissables entre toutes, où Ponge signale les qualités communes entre le texte et son référent. Ainsi les mûres : «Sans beaucoup d'autres qualités, [...] comme aussi ce poème est fait[16].»); ou le poème sur les hirondelles : *Les hirondelles ou Dans le style des hirondelles*[17].

Tout cela n'explique pas encore pourquoi l'image, comme fait de style cette fois, revêt un caractère de nécessité avec lequel Ponge doit compter. Constatons-le d'abord : bien souvent, l'évocation d'un objet est tout entière assurée par une comparaison dans laquelle tous les prédicats sont du côté du comparant, après le *comme :*

> L'exhalaison de l'acide carbonique par la fonction chlorophyllienne, comme un soupir de satisfaction qui durerait des heures, comme lorsque la plus basse corde des instruments à cordes, le plus relâchée possible, vibre à la limite de la musique, du son pur, et du silence[18].

Le fameux *quelque chose comme* de Ponge relève de cette catégorie, où toutes les déterminations énonçables ont été aspirées dans le champ du comparant, dans l'ordre du figuratif, comme s'il n'y avait pas de terme littéral possible autre qu'un indéfini:

> Le mollusque est un *être — presque une — qualité*. Il n'a pas besoin de charpente mais seulement d'un rempart, quelque chose comme la couleur dans le tube[19].

Ici l'indéfini en position de comparé s'impose justement parce que le mollusque est une qualité n'ayant pas de forme propre. Il

---

14. *TPR, PRO*, p. 189 (je souligne).
15. *TPR, La rage de l'expression*, p. 270.
16. *TPR, PPC*, p. 42.
17. *GRE, Pièces*, p. 189.
18. *TPR, PPC*, p. 96.
19. *TPR, PPC*, p. 55.

ne peut se dire que par l'image, qui est elle-même son rempart, lui impose ses limites en venant tout contre lui ou contre l'énoncé de son informité (*quelque chose*).

Bien souvent encore, l'usage du figuré est donné comme plus propre que le nom usuel: voir, à propos du pain, «ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie[20]»; ou, à propos des arbres, ces «ampoules ou [...] bombes lumineuses et parfumées, qu'on appelle leurs fleurs, et qui sont sans doute des plaies[21].»

La nécessité de l'analogie dans la recherche ou l'expression des essences tient au fait que le «comment c'est» n'est rien d'autre qu'un «*comme quoi* c'est», si l'on peut dire. Pour Ponge comme pour tout un chacun, le comment se conçoit et s'exprime en grande partie par le *comme*, et à la limite le contenu du comparant importe moins que le fait de la comparaison elle-même: c'est dans la dialectique du rapprochement et de l'écart que surgit l'essence. Encore faut-il distinguer, s'agissant de la comparaison, entre deux pratiques différentes, toutes deux très représentées chez Ponge. Il s'agit de la distinction, que j'emprunte à Paul Ricœur[22], entre épiphore et diaphore. L'épiphore, qu'on peut assimiler à l'*eikôn* d'Aristote, est une comparaison qui relève du constat perceptif, autrement dit qui tient sa légitimité d'un référent antérieur à sa formulation, tandis que la diaphore est un rapport ou un rapprochement opéré par le discours, comme la *parabolê* chez Aristote, qui consiste dans le parallèle ou dans l'illustration par l'exemple, et relève de la rhétorique de la preuve et de la persuasion.

*

La diaphore, dans laquelle, explique Ricœur, «le prédicat choisit et organise certains aspects du sujet principal[23]», est la formule qui intéresse généralement les commentateurs de Ponge. L'image entre ici dans un dispositif argumentatif visant à faire comprendre plus qu'à faire voir ou sentir; par exemple, tel rapprochement

---

20. *TPR*, *PPC*, p. 51.
21. *TPR*, *PPC*, p. 92.
22. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris: Seuil (L'ordre philosophique), 1975, p. 248. Pour plus de précisions, voir: Marsh McCall, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1969, en particulier p. 24-9.
23. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 248.

entre l'abricot et les prostituées est expliqué puis glosé en ces termes par Ponge: «Vous comprenez ce que je veux dire[24].»

La diaphore n'assimile pas les deux termes rapprochés et maintient leur distinction. Ponge se plaît souvent à rapprocher dans une habile équivalence, souvent cocasse, grinçante ou précieuse, deux registres différents. L'image est donc le fait du discours que tient le poète sur le monde qu'il évoque. Elle se reconnaît syntaxiquement au fait qu'elle fait souvent l'objet de l'assertion et que l'opérateur est précédé d'un verbe d'état (*être comme*). Elle prend la forme d'une déclaration inaugurale, souvent paradoxale, justifiée ensuite, ou au contraire d'une pointe finale, aboutissement d'une longue construction de l'analogie.

Voici un exemple de comparaison inaugurale, qui lance tout le poème sous la forme d'une énigme, et qui sera expliquée ensuite :

> La fortune des poésies ressemble beaucoup à celle de ces horoscopes dérisoires qu'une sorte de messager magnifique pose sur les tables des consommateurs aux terrasses des cafés[25].

Inversement, les «Notes prises pour un oiseau» s'achèvent sur un comparant qui récapitule tous les prédicats développés antérieurement :

> L'oiseau trouve son confort dans ses plumes. Il est comme un homme qui ne se séparerait pas de son édredon et de ses oreillers de plume, qui les emporterait sur son dos et pourrait à chaque instant s'y blottir. Tout cela d'ailleurs souvent fort pouilleux. À la réflexion, rien ne ressemble à un moineau comme un clochard, à une volière comme un camp de romanichels[26].

À la faveur de ce qui a précédé, la comparaison avec le clochard présente un caractère logique irréfutable («à la réflexion »), telle une pointe finale minutieusement préparée.

On connaît enfin les formules de diaphores inversées, où le comparant précède le comparé introduit alors par « ainsi », dans le ton du fabuliste ou du moraliste:

> L'on dit que les infirmes, les amputés voient leurs facultés se développer prodigieusement: ainsi des végétaux: leur immobilité fait leur perfection, leur fouillé, leurs belles décorations, leurs riches fruits[27].

---

24. *GRE, MET*, p. 284.
25. *TPR, PRO*, p. 173.
26. *TPR*, *La Rage de l'expression*, p. 275-6.
27. *TPR, PPC*, p. 95.

Quelle que soit sa disposition, la diaphore pongienne s'intéresse à ce qu'on pourrait appeler la menue monnaie de la comparaison, à savoir tous ces éléments annexes du comparant autres que la caractéristique particulière (le motif) qui lui vaut d'être retenu. Ces éléments *a priori* résiduels permettent souvent, de façon commode, à la description de rebondir. Le mimosa apparaît ainsi «poudré comme Pierrot», «[m]ais ce n'est pas un arbuste lunaire : plutôt solaire, multisolaire[28]».

Poser un rapprochement pour ensuite mieux démarquer les deux termes, voilà sans doute la formule qui correspond le plus, et la critique l'a déjà signalé, à la conception que Ponge se fait de la comparaison. L'orange en présente un exemple particulièrement schématique, où un parallèle initial se retourne en antithèse:

> Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression. Mais où l'éponge réussit toujours, l'orange jamais[29].

La diaphore chez Ponge s'effectue sous le regard critique, et le mouvement de correction logique auquel elle se soumet détermine l'avancée du poème et la progression de la connaissance. Les «Notes pour un coquillage» sont un bon exemple de ces retouches véritablement heuristiques. La leçon du coquillage (« De ce point de vue j'admire surtout certains écrivains [...] parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme[30].»), qui semble assez loin du thème initial, n'est que l'aboutissement d'une critique des parallèles menés d'un bout à l'autre du poème à partir d'une analogie proposée entre la coquille et le monument humain.

Autre trait de la diaphore pongienne: sa surmotivation. La prise en charge de l'image par le discours permet en effet d'ajouter à une motivation perceptive, référentielle, d'autres liens entre comparant et comparé, établis cette fois sous l'œil du logoscope. Il s'agit de l'étymologie (la crevette comparée à une *« capricieuse* nef, qui tient du *capricorne*» parce qu'elle est étymologiquement une «chevrette d'eau[31]»), la « géné-analogie[32]» ou l'anagramme (si le gui est comme une algue c'est aussi par l'entremise ana-

---

28. *TPR, La Rage de l'expression*, p. 307.
29. *TPR, PPC*, p. 46.
30. *TPR, PPC*, p. 86.
31. *GRE, PIE*, p. 15.
32. Michel COLLOT, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Seyssel: Champ Vallon (Champ poétique), 1991, p. 160.

grammatique de «la glu[33]»). Gérard Farasse dit du procédé qu'il vise à « desceller » la métaphore, à «l'empêcher d'adhérer[34]», mais ne peut-on voir là, au contraire, une entreprise de consolidation, une manière de bouclage «à double tour» comme dit Ponge[35] de la figure, de mise en adéquation des éléments perceptifs et des éléments linguistiques, dans une construction qui se veut infaillible. La démarche relève de la confiance placée — le pari lancé — par le poète sur l'analogie entre l'ordre des choses et celui du langage.

Enfin, c'est pour rendre le texte analogue à la chose que le poète se tourne, entre autres, vers la diaphore, vers une image fabriquée comme un dispositif qui mise sur une efficacité de fonctionnement plus que de signification, pour reprendre une opposition de Ponge[36]. Qu'on se souvienne du savon, et de cette comparaison qui à première vue échoue puisqu'elle butte sur une objection elle-même en suspens : «*une-sorte-pierre-mais*[37]» (avec traits d'union et en italiques). Mais l'image réussit justement par son mouvement, dans la mesure où l'expression sur le savon produit le même effet que l'objet savon dans la main : un mouvement frustrant qui, au moment de saisir, se referme sur rien. En cela le vide laissé après le « mais » a valeur mimologique[38]. Autre exemple de cette efficacité de fonctionnement d'une image qui pourrait sembler grinçante et intenable: à propos de la guêpe ou plus exactement de l'«Analogie de la guêpe et du tramway électrique[39].» Il y a ici recherche d'un effet de surprise, une sorte de pointe inaugurale proche du paradoxe (quoi de plus dissemblable, *a priori*) bien caractéristique de la diaphore. Ponge affectionne ainsi, dans ses comparaisons, la ressemblance sur fond massif de différence irréductible. Mais justement l'image, comme un peu

---

33. *GRE, PIE*, p. 65.
34. G. Farasse, *L'Âne musicien*, p. 34.
35. *GRE, MET*, p. 197.
36. *GRE, MET*, p. 193.
37. *S*, p. 18.
38. Mimologisme d'ailleurs renforcé par la structure phonétique du groupe : après la solide charpente des dentales et de l'explosive (« sor*t*e *d*e *p*ierre »: [t], [d], [p]), elle-même encadrée par la résistance un peu moins forte des deux [R] (« so*r*te », « pie*rr*e»), vient la continuité labiale, glissante, du [m] («*m*ais»).
39. *TPR, La Rage de l'expression*, p. 262.

plus loin celle du «chaudron à confitures volant[40]», fonctionne grâce à la différence. L'attelage du comparé et du comparant est improbable, mais à ce titre, justement, il est suggestif; l'incompatibilité sémantique est la clé de l'effet évocatoire, parce que les deux parties de la guêpe sont dans une articulation aussi improbable (surprenante, inconfortable à concevoir) dans l'ordre des choses que l'analogie guêpe-chaudron ou guêpe-tramway dans l'ordre du langage. Manière pour le texte de faire ce dont il parle, d'opérer ce qu'il dit, et d'être une image de ce qu'il évoque, *quelque chose comme* son sujet.

*

L'autre type de comparaison, l'épiphore, est quant à elle le contraire de l'image-décret, elle refuse toute véhémence de parole et semble n'être imposée que par les choses mêmes. Souvent elle intervient en incidente, en subordonnée ou hors de structure assertive, par approximations, retouches, aveux prudents d'incertitude et d'inachèvement, et ce faisant l'énonciation s'estompe comme si l'état de fait énoncé lui était antérieur. Ici plus qu'ailleurs, le détour par la métaphore est une manière d'atteindre le particulier là où la nomination propre échoue, du fait de l'idéalité du langage. L'efficacité de la figure s'explique en partie par le fonctionnement du texte à la lecture. Ponge explique que l'une de ses méthodes pour atteindre la chose consiste à en taire le nom, pour «qu'on la reconnaisse seulement à la fin[41]». Il s'agit donc de contrer la propension du lecteur à importer dans le texte ses propres représentations. En s'interdisant, par le recours au moins provisoire à la métaphore, l'usage du signe de reconnaissance que constitue au premier chef le terme propre, le texte aura chance de mieux contrôler la coopération du lecteur pour l'emmener vers l'inédit de la chose.

Mais d'autre part, la nécessité de la métaphore tient à ce qui se passe, avant l'écriture, au moment de la perception sensible. Pour résumer une analyse de Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*[42], on peut dire que nous ne voyons véritablement

---

40. *TPR, La rage de l'expression*, p. 263.
41. «My Creative Method», *GRE, MET*, p. 35.
42. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945, p. 372 et *passim*.

les choses qu'à partir du moment où, pour telle ou telle raison, nous cessons de les reconnaître tout à fait, autrement dit quand les choses ne correspondent plus tout à fait à la représentation que nous en avons. Puisque quand il y a coïncidence entre une perception et une représentation mentale, il ne se produit qu'une identification fonctionnelle de l'objet, suffisante pour l'action envisagée, mais qui n'est en rien une vision authentique. Pour voir, il faut que l'objet paraisse étrange, et au besoin s'arranger pour qu'il le devienne. Il faut le « défamiliariser », fausser le rapport de fausse transparence qui s'installe entre lui et le sujet dans l'usage quotidien et qui fait que l'on ne voit pas l'objet. La métaphore est ainsi l'un des moyens d'atteindre la chose en préservant son étrangeté par le moyen d'une «représentation insolite», pour reprendre une notion du linguiste Chklovski[43].

Ponge ne dit rien d'autre. Il se plaît d'abord à signaler l'étrangeté des choses : le galet l'« intrigue[44]», la matière présente une «étrangeté foncière (qui en fait la providence de l'esprit)[45]». L'insolite surgit au cœur du familier pour peu qu'on le considère suffisamment :

> Il est sûr que le moindre objet familier, dévisagé durant deux minutes, devient beaucoup plus dépaysant pour le manège d'esprit qu'aucun paysage exotique[46].

La défamiliarisation est une des clauses du « regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle », puisqu'il s'agit de parler les choses « pour elles-mêmes, — en dehors de leur valeur habituelle de signification[47]». Ainsi pourra s'opérer la «nouvelle étreinte» avec la réalité dont il est question dans la *Déclaration* liminaire du premier numéro de *Tel Quel*[48]. Il faut prendre acte du «décalage entre l'objet» et «l'idée que nous nous en faisons habituellement », pour retrouver, après Nietzsche, «ce monde tel quel ».

Relisons, dans les *Pochades en prose*, l'évocation d'un bananier aperçu à l'arrivée à Alger:

---

43. Victor CHKLOVSKI, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne: L'Âge d'homme (Slavica), 1973, p. 17.
44. «My Creative Method», *GRE, MET*, p. 26.
45. «Le verre d'eau», *GRE, MET*, p. 158.
46. «Le porte-plume d'Alger», *GRE, MET*, p. 109.
47. *TPR, PRO*, p. 137.
48. *Tel Quel*, 1, printemps 1960, p. 3.

> Un bananier bientôt, [...]. Un bananier de Jardin des Plantes; ici, simple arbre de square.
> Moins qu'un arbre: une touffe d'énormes roseaux [...]. Entre la palme et les copeaux. Comme ces journaux tenus à une hampe dans certains cafés, mais déjà un peu déchirés, ou découpés comme aux ciseaux, à la manière du papier dont s'entourent parfois les manches des côtelettes. Feuilles à demi dépliées seulement, mais comme tailladées pour qu'on ne puisse les lire[49].

Il y a d'abord reconnaissance, superposition avec une représentation connue et même un paradigme de l'arbre en question, à savoir sa version dûment étiquetée visible au Jardin des Plantes. Mais l'expression se corrige, et débouche bientôt sur une cascade de comparants qui prennent la place du comparé, devenant eux-mêmes tremplins de nouvelles comparaisons, au point qu'un véritable effet d'image se produit à la faveur de cette défamiliarisation de l'objet quasi explicite dans la dernière phrase: l'objet n'est plus « lisible », autrement dit n'est plus recevable selon les représentations préconstruites. L'évocation relève de l'« inquiétante étrangeté», le *Unheimliche* freudien[50], qui est justement l'irruption du non familier à l'intérieur du familier, véritable ressort de la comparaison.

Les «deux mécanismes personnels» exposés par Ponge dans *Méthodes*[51] prennent acte respectivement de la correspondance et de la différence mêlées des choses avec leur nom. D'où la dualité irréductible de la perception, «qui nous les fait à la fois *reconnaître comme semblables à leur nom et connaître (avec surprise)* c'est-à-dire *découvrir comme différentes de leur nom*[52]».

Exemple de la nécessité urgente de l'image dans l'évocation de la chose perçue, l'épiphore inaugurale du « mimosa »:

> Sur fond d'azur le voici comme un personnage de la comédie italienne, avec un rien d'histrionisme saugrenu, poudré comme Pierrot, dans son costume à pois jaunes, le mimosa[53].

---

49. *GRE, MET*, p. 109.
50. Sigmund FREUD, «L'Inquiétante étrangeté» [«Das Unheimliche», 1919], in *L'inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris: Gallimard (Folio Essais), 1988, p. 209-63.
51. *GRE, MET*, p. 34 s.
52. *La Fabrique du pré*, p. 22. Voir le commentaire de ce passage dans: M. Collot, *Francis Ponge*, p. 149.
53. *TPR, La Rage de l'expression*, p. 307.

Le mouvement exclamatif restitue l'ébranlement de la perception. L'image correspond au moment inattendu où «l'extase déborde la reconnaissance », pour reprendre les mots d'Henri Maldiney[54]. Dans cet état inchoatif du mimosa, la comparaison, avant le terme propre, vient caractériser un support vide: « le ». Il n'y a reconnaissance du même que par l'évocation spontanée de l'autre.

Un des exemples les plus riches du fonctionnement de la diaphore est certainement celui de «La Mounine», où Ponge est mis au défi d'une fascination pour un paysage énigmatique qui ne pourra se dire que dans l'image[55]. Mais terminons, pour plus de commodité, par l'évocation des Gorges de la Chiffa dans les *Pochades en Prose*, occasion de fréquentes rafales d'images resserrées en constructions nominales :

> Montagnes comme selles, banquettes, accoudoirs de fauteuils, appuies-têtes (têtières les bruyères).
> Campagnes comme uniformes.
> Sahel comme serpent à plumes.
> Afrique comme béquille des culs-de-jatte (de Breughel).
> Comme cheval d'arçon, appuis-têtes des dentistes[56].

*

Diaphore et épiphore, distinguées ici pour l'analyse, fonctionnent en fait, le plus souvent, en étroite corrélation. Ponge associe fréquemment les deux figures, d'une part parce que toute ressemblance ressentie, toute intuition préréflexive d'un débordement de la chose hors de ses contours, sera bientôt considérée en elle-même, à froid, thématisée en objet de discours avec argumentation et contre-argumentation, consolidation ou invalidation dans l'ordre spécifique du langage; mais d'autre part, inversement, parce que Ponge recherche toujours la légitimité empirique d'une

---

54. Henri MALDINEY, *Le Vouloir dire de Francis Ponge*, Fougères: Encre marine, 1993, p. 100.

55. Je rejoins là encore le commentaire de Michel Collot: «Pour approcher de ce foyer obscur et intime de la vision, il est vain d'en chercher quelque équivalent dans le discours de la science ou de la transparence mimétique ; il faut accepter le travail de la différence, le fonctionnement irrationnel du langage et de l'image.» («"Le Regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle"», *Europe*, 755, p. 39-45 [p. 44-5]).

56. *GRE, MET*, p. 90.

assertion, il tend à reconvertir la diaphore la plus réfléchie et la plus rôdée en surgissement épiphorique. Ce double mouvement renvoie à l'attitude paradoxale d'un poète simultanément tenté par le relâchement du contrôle, l'ouverture de la trappe antérieure à la mise en scène des paroles, et par la formulation définitive d'une parole dominée.

Pascal MOUGIN