

Francis Ponge et le courant alternatif de la poésie

Autor(en): **Rodriguez, Antonio**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870351>

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.

FRANCIS PONGE ET LE COURANT ALTERNATIF DE LA POÉSIE

À l'entrecroisement des discours lyriques, scientifiques et commerciaux, le *Texte sur l'électricité* a une place tout à fait singulière dans l'œuvre de Ponge et peut-être dans l'histoire littéraire. Renonçant aux principes romantiques de l'«art pur», l'auteur tente de redéfinir la place du poète dans le monde moderne. En tant que «technicien» du langage, il livre un hymne à l'électricité, propose une «esthétique des quanta», recherche de nouvelles figures pour explorer l'«Espace courbe» de l'existence. L'enjeu consiste en une valorisation affective et éthique de l'objet choisi, des outils humains et de la nature, sur laquelle pourrait ensuite s'appuyer les connaissances scientifiques.

En 1954, Francis Ponge a écrit le *Texte sur l'Électricité* pour une brochure technique destinée aux architectes. Ce texte répond à une commande de la Compagnie d'électricité qui fait une campagne de promotion afin que les architectes «songent à l'électrification de leurs édifices¹». L'objectif d'une telle commande est certainement d'agrémenter le message publicitaire de productions artistiques qui évoquent l'électricité. Rarement les poètes contribuent à ce genre de démarches, car ils se fondent généralement sur le principe d'une autonomie de l'art à l'égard des intérêts économiques. Or, non seulement Francis Ponge accepte la commande, mais il livre un long texte, qui adopte parfois une argumentation proche de celle des publicitaires. Tout en se calquant sur les exigences de la promotion, l'auteur détourne avec subtilité le projet : d'une part, pour écrire un «hymne» à l'électricité, à

1. Francis Ponge définit lui-même l'objectif de la commande dans une note du texte: cf. Francis PONGE, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, I, p. 489.

l'objet choisi, comme il le fait habituellement; d'autre part, pour établir la place de la poésie face aux développements technologiques du monde moderne. Ponge écrit d'emblée:

Il va être question de moi, de moi à qui l'on a demandé ce texte et confié le soin de vous séduire. (*OC*, I, 490)²

Dès les premiers paragraphes, le lecteur se rend compte que ce texte déborde largement les cadres de la commande. L'électricité devient en effet un moyen pour l'auteur de reformuler de façon inédite son esthétique et sa poésie. On comprend dès lors pourquoi ce texte sera publié en 1955 dans la *Nouvelle nouvelle revue française*³, pour finalement trouver sa place en 1961 dans le premier tome du *Grand Recueil* intitulé *Lyres*.

Le *Texte sur l'électricité* permet de nous interroger sur les liens entre poésie et technique, entre une œuvre d'art et un produit publicitaire, sur la rigidité et le renouvellement des genres littéraires. Mais il nous incite également à relever sa situation particulière dans l'œuvre et la vie de Francis Ponge.

La poésie face à la technologie

Depuis le romantisme, il est commun de dissocier radicalement le monde de la production technique de celui des œuvres artistiques. La distinction entre «tekhnê» et «poiêsis» est certes antique, mais les penseurs romantiques tendent à sacraliser l'art en l'opposant systématiquement à la technique profane. Cette dernière engage des «intérêts» économiques et alimentaires, tout en appartenant au cycle de la fabrication et de la consommation. En revanche, le monde des œuvres ouvre une quête de sens «désintéressée», qui est fondamentale pour l'homme. L'*Origine de l'œuvre d'art* de Martin Heidegger⁴ — un contemporain de Ponge — peut servir de paradigme à cette conception, qu'il réinscrit dans une démarche ontologique complexe. Selon Heidegger, le développement technologique est une conséquence de la métaphysique; l'homme qui pense en «fonctionnaire de la technique» occulte l'être. Il en vient à uniformiser les styles de vie et toutes

2. Sauf mention contraire, j'utilise l'édition susmentionnée de la Pléiade que j'abrège par : *OC*, I.

3. *Nouvelle nouvelle revue française*, 31-33 (1955), p. 1-29.

4. Martin HEIDEGGER, «L'Origine de l'œuvre d'art», dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris: Gallimard (Tel), 1992, p. 13-98.

les productions qu'elles soient culturelles, politiques ou religieuses. Au contraire, un véritable artiste a la possibilité de révéler l'être dans son mouvement. D'après Heidegger, la poésie, et notamment celle de Hölderlin, a une fonction ontologique aussi importante que la pensée philosophique. Elle permet donc de dépasser le désenchantement de l'âge technologique.

Le *Texte sur l'électricité* de Ponge est centré sur le rôle de la poésie à l'époque technique, mais il offre un traitement original de la question par rapport à la tradition spéculative issue du romantisme⁵. L'auteur y compare en effet les trois techniques des interlocuteurs en présence : l'électricité (pour les commanditaires), l'architecture (pour les destinataires) et étrangement la poésie (pour l'auteur). Même s'il concède que l'architecture et la poésie sont des arts, Ponge prétend au long de son argumentation que ces trois domaines sont avant tout des techniques. Cette déclaration n'est pas un simple effet rhétorique qui vise à séduire les destinataires, puisqu'on la trouve déjà dans un proème de 1927⁶. Par ce rapprochement, l'auteur semble faire une mise à plat entre « poiêsis » et « tekhnê » :

une certaine catégorie de techniciens (intelligents) [les électriciens] ayant à s'adresser à une autre catégorie de techniciens (également intelligents) [les architectes] a choisi l'intermédiaire d'un troisième personnage [le poète], parfaitement profane en l'une et l'autre technique... Il est vrai que ce profane est lui-même un technicien d'une autre technique. Laquelle ? Celle du langage, tout simplement. (*OC*, 1, 76)

Ponge distingue plusieurs sortes de techniciens du langage qui auraient pu écrire un texte sur l'électricité : les publicitaires, les journalistes, les vulgarisateurs et les littérateurs. Parmi les littérateurs, il sépare les écrivains qui s'attachent uniquement à la perfection littéraire du texte, de ceux qui, comme lui, tiennent compte, outre la perfection interne, d'une adéquation de leur ouvrage à son contenu et à l'objet choisi. La présente gradation des techniciens valorise évidemment la dernière catégorie, dans laquelle il se range. En savourant le fait d'avoir été désigné par la Compagnie d'Électricité, Ponge critique en parallèle le cloisonne-

5. Pour un parcours détaillé de la tradition spéculative, cf. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris: Gallimard (NRF essais), 1992.

6. «Pas et le saut», *OC*, 1, p. 134.

ment des écrivains qui ne songent qu'à l'esthétique et qui « s'enfoncent dans leur spécialité, dans leurs problèmes » (*OC*, I, 491). La poésie doit donc traiter des objets du monde, de l'électricité, même si cela n'a jamais été fait auparavant, même si cela ne paraît pas poétique, même si cela concerne d'autres spécialités. Inversement, l'électricité doit influencer sur la texture et la forme de l'œuvre. C'est bien connu, selon l'esthétique de Ponge, chaque objet exige une rhétorique et donne un art poétique propre. C'est pourquoi la commande d'un texte auprès d'un littérateur de son espèce lui paraît pertinente. À fortiori, sa technique a pour matériau la « Parole », « *notre* langage » commun : le message peut donc être entendu par tous dans la « Tour de Babel » des langages spécialisés (*OC*, I, 491).

Malgré la particularité du matériau, la littérature est pour Ponge une technique parmi d'autres, comme le résume la formule suivante :

nos trois techniques ont en commun quelque chose de noble, qu'il fallait que je fasse sentir : c'est qu'elles sont indispensables à toutes les autres. L'Architecture loge toutes les techniques. L'Électricité les éclaire et les anime. Et la Parole? Eh bien, la Parole (en un autre sens, il est vrai) les loge, les anime et les éclaire à la fois. (*OC*, I, 491-2)

Ponge fournit une définition particulièrement intéressante de la littérature en la comparant aux autres techniques. La parole concilie en effet les diverses caractéristiques de l'électricité et de l'architecture, puisqu'elle « loge », « anime » et « éclaire » à la fois. Tout au long de son texte, il fera la démonstration de cette polyvalence. Néanmoins, cette formule engage implicitement un point essentiel qu'il convient de signaler. Le lecteur sent en effet que la parole est valorisée, au détriment de l'architecture et de l'électricité, alors que l'auteur voulait faire une mise en commun. Cela se perçoit à travers plusieurs points. Tout d'abord, Ponge utilise une nouvelle gradation qui favorise son domaine. Il rassemble sous la parole les trois qualités qu'il posait pour les autres techniques; ce qui donne inmanquablement un cachet supérieur à la littérature. Ensuite, il inscrit entre parenthèses une remarque capitale — « (en un autre sens, il est vrai) » — qui renvoie à la richesse du matériau verbal, défini précédemment comme étant sensible et intelligible. La principale différence entre la parole et les autres techniques réside sur ce point: à savoir qu'elle produit du sens, si ses éléments sensibles sont « bien agencés ». À nouveau, la technique littéraire engage un supplément, puisque les matériaux de

l'architecte et de l'électricien sont uniquement sensibles. Enfin, puisque la littérature se distingue par la constitution d'un sens, l'animation, la lumière et l'abri qu'elle offre acquièrent une dimension existentielle. L'esthétique de Ponge adopte certes un matérialisme, mais il ne s'agit pas d'un matérialisme au premier degré, qui ne donnerait du sens qu'à l'aspect sensible des objets et des mots. Ce serait plutôt un «matérialisme au second degré⁷», qui engage une quête de sens par la médiation de la matière.

En mettant à plat les trois techniques, Francis Ponge établit paradoxalement une revalorisation de la création littéraire. Dans le *Texte sur l'électricité*, il adopte constamment une attitude ambivalente : d'une part, il désacralise la poésie de sa formulation romantique ; d'autre part, il lui donne une nouvelle valeur, à travers sa propre démarche. Ce double mouvement est clairement mis en avant lorsque Ponge définit le rôle du poète :

Mon plan m'indique que je dois ici, à voix plus basse, encore plus basse, me donner pour ce qu'on nomme un poète. Qu'est-ce à dire? Eh bien, un profane, mais profane en toutes choses, systématiquement. Et justement, paradoxalement, parce qu'en toutes choses il détecte, hume et profane le sacré. Parce que, ravi de toutes choses, ou plutôt de chacune tour à tour, il n'a de cesse qu'en chacune il n'ait fait flocculer sa ressource intime, pour en faire jouir ses lecteurs. (*OC*, I, 492)

Dans ce texte, Francis Ponge s'identifie clairement au poète, dont il définit le rôle d'après sa démarche. En le comparant au profane, il envisage son travail comme un moyen, paradoxalement, pour révéler le sacré dans le moindre objet — car il le « détecte » et le « hume » — sans pour autant appartenir à un dogme religieux ou à une mystique. Ainsi, face à chaque chose, le poète doit tenter de faire surgir «sa ressource intime», qui peut, par la polysémie du possessif, correspondre à celle de la chose ou à celle de l'écrivain. Tel un acte érotique, le travail poétique mène ainsi l'auteur de l'objet à « l'objeu », tout en ayant pour but permanent la communication de « l'objoie », qui implique la jouissance du lecteur à partir du texte.

Francis Ponge se partage systématiquement entre les actes sacrilèges vis-à-vis des valeurs données et une sacralisation nou-

7. Voir Jean-Claude PINSON, «Le matérialisme poétique de Francis Ponge», *Critique*, 564 (1994), p. 362-77.

velle du langage ou des objets généralement négligés⁸. Ce double mouvement s'exerce en premier lieu dans ce texte sur l'électricité. L'auteur montre que l'histoire des sciences n'a guère progressé en matière d'électricité depuis Thalès. L'idée d'une évolution des connaissances avec Gilbert, Franklin ou Plank n'est selon lui qu'une illusion.

[...] je n'accepte pas facilement l'idée qu'en fait de connaissance scientifique, [l'antiquité] ait été alors très inférieur[e] à nous. Je suis un peu gêné d'avoir à accepter l'idée d'une supériorité quelconque de l'homme moderne sur l'homme de ces époques. (*OC*, I, 494)

D'après Ponge, Thalès connaissait déjà, contrairement à ce qu'affirment les manuels, le rapport entre le phénomène de la foudre et celui de l'attraction de particules provoquée par l'ambre frotté. Pour soutenir son intuition audacieuse, il se fonde sur l'étymologie, comme il le fait habituellement. Cette fois pourtant, il établit une étymologie particulièrement aventureuse, puisqu'il tente de montrer que Thalès a très « justement » nommé l'ambre jaune « êlektron », en lien avec le personnage mythologique d'Electre⁹. En parcourant la généalogie d'Electre, Ponge souligne des mots ou des passages dans le texte comme « tomba du ciel », « feu », « pluie » (*OC*, I, 494-5). La configuration des termes soulignés marque alors une correspondance entre le personnage d'Electre et la foudre. Ponge en déduit, par un cratylisme forcené, que Thalès avait des connaissances nettement supérieures à ce que laissent penser les manuels. Il défait ainsi l'image dorée du progrès scientifique moderne, tout en mettant en valeur par la mythologie les sciences antiques et la nomination de l'électricité.

La profanation systématique qu'exerce le poète se perçoit particulièrement lorsqu'il traite des récits bibliques. En effet, Ponge

8. Dans ce texte, Ponge emploie fréquemment l'expression « Ainsi soit-il », qui rend le poète semblable au prédicateur d'un sacré renouvelé.

9. En fait, « êlektron » est un dérivé de « êlektôr » qui signifie « brillant » et dont l'étymologie reste obscure. Le lien causal avec le personnage d'Elektra n'est pas établi, même s'il se fonde sur la même racine. Ponge souligne alors la part de création qu'il met dans ce lien: « Mais ce qui me paraît plus étonnant, c'est qu'on ne cherche nullement à savoir *pourquoi* l'ambre jaune avait été nommé *justement* Electron. Pardonnez-moi, mais je suis, quant à moi, plus curieux. Sans doute parce que les mots, fait bizarre, intéressent les poètes plus encore (c'est sensible) que les faiseurs de dictionnaires. Et peut-être parce que tout le passé de la sensibilité et de la connaissance m'y semble inclus. » (*OC*, I, 494)

ne se contente pas de rétablir une justesse étymologique de l'électricité ; il montre également que certains objets, sacrés dans la Bible, avaient des fonctions électriques notoires¹⁰. Ainsi, l'Arche Sainte de Moïse serait un formidable condensateur. Construite en pointe, avec un bois isolant et des feuilles d'or conductrices, elle permettrait de foudroyer les impies qui s'approchaient d'elle. Moïse et les Grands Prêtres, quant à eux, ne risquaient rien, car ils possédaient des vêtements entièrement tissés de fil d'or qui faisaient office de mise à terre. Cette interprétation profane l'idée positiviste d'un progrès, ainsi que les textes sacrés. À la manière des Lumières, Ponge montre que les connaissances techniques expliquent les phénomènes miraculeux. Toutefois, à peine le poète désenchantait-il les récits bibliques par la rationalité, qu'il réenchante aussitôt les personnages saints, comme Moïse — qui avait de hautes connaissances scientifiques — et surtout l'électricité, qui pourrait se trouver au cœur de nos croyances religieuses.

Nous voyons par ces exemples comment le poète « éclaire » et « anime » son objet. Il fait la lumière sur sa nomination, sur son histoire, sur ses pouvoirs. En cela, il lui donne véritablement une âme, comme l'indique à proprement parler le terme « animer ». Toutefois, l'animation de la chose passe également par le corps. En effet, Ponge qualifie l'électricité de « princesse hindoue », de « domestique » et de « prostituée » (*OC*, I, 502-4). Par son teint cuivré, par ses yeux bleus, par son magnétisme, l'électricité est une aristocrate hindoue, intouchable évidemment, qui maintient à distance ceux qui voudraient l'approcher¹¹. Néanmoins, parce qu'elle est à notre service dès qu'on tourne l'interrupteur, elle est aussi une domestique. Enfin, comme elle s'offre au moindre paysan, au riche comme au pauvre, elle ressemble à une courtisane. Par l'abondance des métaphores érotiques, Ponge emploie l'effet d'incarnation pour nous rendre l'électricité belle, utile et désirable. L'ultime étape poétique face à l'objet consiste à le divini-

10. Pour de nombreux développements historiques, Ponge suit l'ouvrage de la collection « Que sais-je ? » (Pierre DEVAUX, *Histoire de l'électricité*, Paris : PUF, 1941). Quatre notes de bas de page marquent peu précisément la référence. En outre, il signale dans le corps du texte les anecdotes ou interprétations qu'il emprunte. Soulignons que Ponge reformule uniquement les images et les récits de Devaux qui pouvaient déjà avoir un caractère littéraire. À aucun moment, il ne reprend les développements scientifiques et les enjeux théoriques de cet ouvrage.

11. Ponge approfondit une comparaison faite par P. Devaux, *ibid.*

ser, pour en faire un culte. Des dieux, comme Fréquence, Onde ou Année-Lumière, peuplent désormais le Ciel. Nous le constatons, l'éclairage de raison que projette le poète sur l'objet dépend avant tout de sa volonté de l'animer. Poésie, science et technique sont certes liées, mais, pour Ponge, il s'agit surtout de réinvestir l'approche de la chose. Avant une quelconque recherche scientifique, l'homme doit comprendre comment lui apparaît l'objet et quelle perspective lui en donne le langage. C'est pourquoi les techniciens, comme tous les hommes, ont besoin des poètes pour comprendre les objets qu'ils visent. L'éloge de Lucrèce dans ce texte prend alors une résonance particulière. On connaît la volonté de Ponge d'écrire un nouveau *De Natura rerum*¹². On saisit concrètement dans ces lignes la démarche scientifique que cela implique. Pour Lucrèce comme pour Ponge, la physique ne peut déterminer la relation au monde, car les connaissances scientifiques dépendent en premier lieu d'une vision du monde, qu'elle soit affective ou éthique. Toutes les techniques se soumettent ainsi au travail de sens primordial du poète. Et ce travail vise, selon un mode épicurien, à la fois le plaisir et le bonheur des hommes dans le monde.

Lorsque Ponge divinise l'électricité, il regrette aussitôt que le langage commun ne puisse servir à la célébrer. Aucun hymne du sacré ne lui paraît possible à partir de ce fond profane. Il explique les limites du langage par le fait qu'il se constitue sur une logique typiquement euclidienne. En effet, d'après Ponge, nous utilisons de vieilles « figures » de rhétorique, telle que la parabole ou l'hyperbole, qui s'inspirent de la théorie géométrique d'Euclide. Or, ces figures anciennes ne permettent pas de traiter des objets sacrés. Ponge propose de s'éloigner des « formes académiques compassées » (*OC*, I, 488), d'approfondir le matériau linguistique afin de mettre au jour « de nouvelles Figures, qui nous permettront de nous confier à la Parole pour parcourir l'Espace courbe, l'Espace non-euclidien » (*OC*, I, 499). Bien évidemment, ce que Ponge remet en question à travers Euclide, ce n'est pas un type déterminé de figures de rhétorique — qu'il emploie d'ailleurs dans ces textes — mais plutôt les cadres habituels de notre logique. Il faut renoncer à une « géométrisation » rassurante de notre espace de compréhension¹³. Le monde, les choses, les mots et les hommes

12. Cf. notamment « Introduction au Galet », *OC*, I, p. 201.

13. La question de la « géométrie » est présente dans « La Forme du monde », *OC*, I, p. 170.

se perdent dans la platitude de la logique traditionnelle. C'est pourquoi le poète doit enrichir le langage commun afin de mettre en relief les fondements de notre relation au monde. C'est uniquement en se séparant de la pensée commune et en créant des formes singulières qu'il peut révéler une part du sacré dans l'objet choisi.

Dans le *Texte sur l'électricité*, Ponge s'éloigne de la tradition romantique, mais n'en valorise pas moins la poésie en insistant sur le rôle essentiel qu'elle joue. En somme, il ne court-circuite pas véritablement la tradition poétique dont il hérite; il lui offre plutôt un courant alternatif. Il maintient le contact, tout en se dirigeant vers des pôles de réflexions et une pratique qui lui sont propres. Ce texte pose l'esthétique de Ponge de manière particulièrement précise en l'illustrant au fur et à mesure. Néanmoins, sa spécificité tient davantage à la forme singulière du discours, qui mêle publicité, poésie et rhétorique.

Multiplicité et cohérence du texte

L'esthétique et le choix de l'objet troublaient certainement l'horizon d'attente des lecteurs des années cinquante. Mais c'est avant tout la multiplicité des fonctions du texte, qui déstabilise les habitudes de lecture poétique, encore valables aujourd'hui. Il possède en effet une complexité telle, qu'il rend toute classification périlleuse. Comment définir un texte qui articule une esthétique, une mise en forme poétique de l'électricité et une promotion commerciale? Dans les proèmes, Francis Ponge unissait déjà critique et poésie, sans pour autant jamais les lier à la publicité. Il y a effectivement depuis la philosophie de Kant un principe de « désintérêt » qui domine la théorie de l'art. Celui-ci ne doit servir aucune fin morale et encore moins économique. Or, comme l'admet Ponge : « notre entreprise, on s'en doute, n'est pas — comment pourrait-elle être? — entièrement désintéressée. » (*OC*, I, 489)

Le texte doit donc concilier deux pôles a priori antinomiques : celui de l'œuvre artistique et celui de l'argumentation publicitaire. Toutefois, Ponge ne fait pas une mise à plat artificielle des deux domaines dans son texte; il marque nettement les différences. Il utilise pour cela l'image de la lumière — ce qui est particulièrement adapté à l'objet — : tantôt il « jette brusquement la lumière sur ses intentions » (*OC*, I, 493), il « éclaire tout à coup son propos » (*OC*, I, 499); tantôt, il « éteint les plafonniers, [pour]

allumer... les lampes de bureau ou de chevet» (*OC*, I, 490), ou alors il nous «replonge dans la nuit» (*OC*, I, 492). L'intégralité du texte s'articule autour de ces jeux de lumière. Lorsque le poète a un ton promotionnel ou qu'il se fonde sur «les lieux de l'évidence», il projette «une forte, vive et impitoyable lumière». En revanche, lorsqu'il traite théoriquement de son activité poétique, il établit un «contact plus intime» en allumant des lampes de chevet. Enfin, il reste dans l'obscurité de la nuit lorsqu'il adopte une écriture poétique:

vous goûterez maintenant la nuit, et vous goûterez la poésie qui va s'en ensuivre, avec une tout autre violence, une tout autre volupté. (*OC*, I, 492)

Par son indétermination, la nuit permet la création poétique; elle ouvre le champ du jeu, de l'imagination et de la sensualité. Francis Ponge entame son texte sous une forte lumière pour expliquer le projet, puis éteint au fur et à mesure tout éclairage pour contempler la nuit. C'est à partir de ce moment qu'il anime l'électricité par l'étymologie et les récits bibliques. Ensuite, il joue avec l'éclairage brusque et l'obscurité. Il passe de l'un à l'autre en créant une sorte de dialectique entre le propos poétique et le sens commun attribué aux architectes. Le texte se compose ainsi de manière discontinue, comme un courant alternatif. Le choix du mode textuel alternatif plutôt que continu repose certainement sur ce qu'il nomme «l'esthétique des *quanta*» (*OC*, I, 505). Cette esthétique typiquement moderne implique selon lui une certaine rhétorique: «celle de l'étincelle jaillissant entre deux pôles opposés, séparés par un hiatus dans l'expression» (*OC*, I, 505). Une telle étincelle s'obtient notamment par la suppression du lien logique. Elle permet de décrire poétiquement l'espace courbe du sens, l'espace non-euclidien — inspiré par la théorie des quanta. Nous reconnaissons dans cette esthétique les réflexions sur l'image proposée par Pierre Reverdy et André Breton¹⁴. Néanmoins, Ponge semble l'élargir à la totalité du texte:

Poésie et électricité s'accumulant dès lors et restant insoupçonnables jusqu'à l'éclair, voilà qui marche avec l'esthétique des quanta. Et bien sûr qu'aucun hymne ou discours dans le style soutenu n'est plus possible, quand triomphe, en physique, le discontinu. (*OC*, I, 505)

14. Dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton utilise le lexique de la lumière et de l'électricité pour développer sa théorie.

Le poète passe de la clarté à l'obscurité, sans nécessairement établir la linéarité logique habituelle. Cela produit un texte plein de digressions, qui paraît au premier abord épais et sans cohésion. Les tons varient, les contradictions se multiplient de telle façon que l'auteur en vient à se demander s'il ne se moque pas de lui-même et du lecteur (*OC*, I, 505). Toutefois, si discontinu que soit le discours, il n'en offre pas moins un courant unique. Entièrement centré sur l'électricité, ce texte engage du début à la fin, quels que soient les tons, une valorisation affective et éthique de l'objet. Celle-ci est avant tout le fruit de l'hymne poétique. Mais la valorisation de la chose semble également servir des fins commerciales. Selon l'auteur, les lecteurs touchés par l'électricité auront peut-être tendance à en consommer davantage¹⁵. Ponge instaure ainsi un point de contact entre poésie et publicité:

Cet ouvrage n'a qu'un but: c'est d'être assez je ne dis pas convaincant, mais plutôt inoubliable, pour qu'aucun de ses lecteurs, jamais, puisse oublier que l'électricité existe (*OC*, I, 490).

Le parti pris est clairement poétique, puisqu'il s'agit de rendre l'objet « inoubliable ». Le message s'adresse à tous les lecteurs et non à un public-cible d'architectes. Toutefois, même si la poésie est primordiale pour Ponge, nous sommes très éloignés du « désintéret » de l'art prôné par l'esthétique kantienne et radicalisé par les romantiques.

Face à une telle démarche, la question se pose de savoir à quel type d'objet textuel nous avons affaire ? À quel genre littéraire appartient cet écrit d'une trentaine de feuillets et dont le titre indique uniquement qu'il s'agit d'un « texte » ? Son édition dans la *N.N.R.F.* et *Le Grand Recueil* transforment en outre les fonctions du discours et le type de lectorat. Entre la brochure technique et la *N.N.R.F.*, la différence est telle qu'il est difficile d'inscrire un cadre institutionnel stable¹⁶. Le brouillage se double d'ailleurs avec les horizons d'attente génériques. Ainsi, à la lecture, il paraît évident que le texte n'appartient pas au genre poétique. Éloigné

15. D'un point de vue économique, une telle théorie n'est envisageable qu'en situation de monopole, car Ponge valorise la chose, la matière, non le produit. Dans le cas de l'électricité, cette remarque n'était donc pas totalement fallacieuse.

16. Comme l'explique Bernard BEUGNOT dans les notes aux *Œuvres complètes*, la brochure technique, et avec elle le texte de Ponge, n'a pas été publiée par la Compagnie d'Électricité. Pour des raisons économiques et de changement de direction, elle a renoncé à concrétiser le projet. Sa première

de ses déterminations habituelles, il est trop long, trop prosaïque, trop linéaire, trop réflexif pour être considéré comme un poème. En même temps, le texte contient des passages qu'on peut qualifier de lyriques, notamment lorsque l'auteur s'inscrit dans l'obscurité de la nuit.

D'autres textes de Ponge peuvent aisément être rapprochés de l'horizon d'attente poétique. Dans *Le Parti pris des choses* par exemple, on trouvait des textes courts, clos, relativement homogènes comme «L'huître», «Le morceau de viande», «Le gymnaste». La publication de *Proèmes* en 1948 constitue un changement important dans l'écriture pongienne. En effet, les proèmes éclatent la clôture textuelle, en adoptant une forme hétérogène qui mêle les considérations philosophiques, autobiographiques à certains passages lyriques. Le *Texte sur l'électricité* accroît la diversité des proèmes. Il est en outre nettement plus long et répond à une commande. De ce point de vue, ce texte se rapproche du «discours fleuve» de *La Seine*, écrit en 1947¹⁷. Toutefois, *La Seine* n'implique pas une discontinuité discursive aussi importante que celle du *Texte sur l'électricité*. À la fois multiple et cohérent, ce dernier ne peut être réduit à un seul genre. Pour accéder à une unité, il faut certainement dépasser le questionnement du poéticien, afin de comprendre la valorisation affective et éthique de l'objet choisi. Quant à la diversité, elle correspond aux multiples fonctions du discours. Certains passages s'adressent spécifiquement aux architectes ou aux électriciens, d'autres à l'ensemble des hommes. On constate ainsi que plus le discours devient lyrique, plus le public visé s'élargit. Lorsqu'il reste dans les cadres étroits de la publicité, le texte ne semble destiné qu'aux architectes. C'est pourquoi Ponge adresse d'emblée

édition s'est donc faite dans la *N.N.R.F.* en 1955 sans aucune référence à la commande. La deuxième édition dans *Le Grand Recueil* mentionnait la commande initiale en note de bas de page. Des changements peu notables ont eu lieu entre les deux éditions et le texte original destiné à la brochure. Ainsi, même s'il n'a pas été publié dans cette dernière, le texte n'en a pas moins gardé la rhétorique singulière qu'une telle commande exigeait. Il conserve ainsi toute sa complexité institutionnelle.

17. Outre les questions de la longueur et de la commande, ces textes ont en commun l'usage de références scientifiques. Tous deux devaient en plus être accompagnés de photographies. Tel a été le cas pour *La Seine* dans l'édition de la *Guilde du Livre*, mais non pour *Le Texte sur l'électricité*, qui n'a pas été publié par la *Compagnie d'Électricité*.

son texte à la part d'homme qui est en chaque professionnel, car ils doivent laisser monter en eux une forme d'être que nous possédons tous : celle de notre *appartenance* aux choses et au langage. Chaque type de discours a ainsi une fonction particulière et une adresse précise.

Qualifier l'écriture pongienne de « lyrique » ne va évidemment pas de soi, et plus particulièrement lorsqu'il s'agit du *Texte sur l'électricité*¹⁸. Cet auteur s'est largement défendu de faire de la poésie lyrique. Le terme n'est en outre pas anodin dans le débat littéraire actuel, notamment chez les critiques de Ponge. Un tel terme nous paraît néanmoins plus pertinent pour qualifier certains passages consacrés à l'« animation » des choses que celui de « poétique », employé par Ponge. La poésie est en effet un « genre littéraire », qui s'établit historiquement et institutionnellement par des spécificités sur un ou plusieurs niveaux discursifs (énonciatif, formel ou thématique)¹⁹. Le lyrique semble quant à lui relever d'une disposition particulière du discours, transhistorique, qui a des incidences sur tous les niveaux discursifs²⁰. Mais, pour prétendre que cet auteur recourt parfois au lyrique, il convient de le distinguer du « lyrisme », qui est une formulation historiquement située, développée depuis le romantisme. L'« hymne » de Ponge marque en effet une distance à l'égard de la poésie élégiaque romantique : il s'écarte de l'exaltation des sentiments, du pathos. L'auteur semble toutefois employer une forme lyrique renouvelée, comme l'ont fait d'autres poètes après la « révolution du langage poétique » de la fin du XIX^e siècle (notamment Max Jacob, Henri Michaux, Ghérasim Luca...). Le *Texte sur l'électricité* possède certains passages nocturnes qui paraissent ancrés dans une démarche lyrique, grâce à laquelle Ponge donne chair au langage et à l'électricité. Cette « chair » — selon l'expression de Maurice Merleau-Ponty — renvoie à la dimension affective de l'existence,

18. Jean PIERROT pense par exemple que « les développements plus ou moins savants du texte sur l'Électricité [...] répondent surtout [...] à une stratégie antilyrique » (*Francis Ponge*, Paris: José Corti, 1994, p. 122). Dans les notes aux *Œuvres complètes*, Bernard Beugnot s'interroge sur la pertinence du mot « hymne » employé par Ponge pour qualifier ce texte.

19. Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Seuil (Poétique), 1989.

20. Ce point mériterait évidemment de plus amples développements qu'il est impossible d'insérer dans cette brève étude. Je tente ces développements dans ma thèse de doctorat sur le « pacte lyrique » au XX^e siècle.

au « sentir » que pose la phénoménologie²¹. Avant d'avoir une perception, une réflexion, une quelconque visée sur une chose, le sujet est en prise avec le monde, selon une atmosphère, une tonalité affective. Cette atmosphère précède toute prédication et constitue le fondement sur lequel reposent la perception et la réflexion. Elle se situe donc dans la sphère « affective » — non sentimentale — de l'existence, celle où s'établit le contact premier avec les choses. Ponge a constamment tendance à refigurer « l'espace non-euclidien » et « courbe » de notre relation affective au monde. La description de l'objet ne se fait donc pas selon une *imitatio* réaliste, mais elle est constamment investie par les émotions que l'homme peut ressentir en sa présence. Sa célébration se réinscrit ainsi dans le fond affectif de nos existences. Sans doute est-ce pour cette raison que nous ne regardons pas un objet de la même manière après la lecture de Ponge. L'« animation » lyrique travaille avec les images et le rythme la sphère préréflexive de l'existence, en donnant une dominante à la sensation dans le langage. À la lecture, la configuration fait davantage sentir la chose selon une coloration que représenter exactement les éléments perçus. Ainsi, le cratylisme de Ponge — qui n'est ni naïf, ni nostalgique, mais véritablement prospectif — participe généralement à une stratégie lyrique. Fondées sur la justesse *sentie* des mots plus que sur la rigueur historique, ses références étymologiques servent à révéler ou à créer un lien affectif avec l'objet et le langage. Dans la justification onomastique de l'électricité, Ponge tente certainement une refiguration affective de l'objet par son nom. Il en va sans doute pareillement pour les passages sensuels qui incarnent l'objet en princesse hindoue ou en prostituée : l'électricité acquiert alors une valeur érotique. La prédication de l'objet se fait ainsi par un dispositif discursif lyrique propre à transformer notre lien affectif au monde. Certains raisonnements scientifiques ou historiques sont détournés de leur fonction première pour entrer dans un cheminement lyrique, qui célèbre l'objet²². Mais il est né-

21. Cf. Edmund HUSSERL, *Expérience et jugement: recherches en vue d'une généalogie de la logique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1970. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1993. Erwin STRAUS, *Du Sens des sens: contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble: Millon, 1989.

22. Il est intéressant de noter que Ponge ose davantage entrer dans le lyrique dès qu'il pose la caution de la rationalité scientifique.

cessaire de ne pas restreindre le lyrique à l'horizon d'attente romantique. Cette réduction, Ponge l'opère lui-même dans son texte lorsqu'il croit s'être laisser aller à un « lyrisme », qu'il qualifie aussitôt d'« excessif » (*OC*, I, 504). Toutefois, après certains passages nocturnes que nous pouvons qualifier de lyriques, il n'hésite pas à se déclarer poète :

Bien. Tout cela a quelque allure. Nous nous sommes fait aussi gros qu'un bœuf. À la faveur de la nuit sans limites, nous avons gonflé nos baudruches. Et si, jusqu'à présent, nous n'étions pas poète, je crois que nous le sommes devenu. (*OC*, I, 499)

Dans les années quarante, lorsque Ponge prétendait ne pas être poète, il refusait sans doute une étiquette chargée de pathos romantique. Le lyrique implique certainement la même réaction. Comme on le sait, Ponge a souvent critiqué sa « mollesse²³ ». Le *Texte sur l'électricité*, placé avec d'autres célébrations dans le tome du *Grand Recueil* intitulé *Lyres*, donne une ouverture importante. Peut-être est-ce dû à sa situation particulière dans l'œuvre et la vie de Ponge. Les années cinquante engagent en effet un tournant dans la production de l'auteur. La plupart des publications de ces années-là marquent: un éclatement de la clôture du texte, une libération personnelle face au «drame de l'expression» et une réconciliation dans l'imaginaire entre les éléments masculins et féminins. Ainsi passe-t-on du *Parti pris des choses* en 1942 à *Proèmes* en 1948, puis à *La Rage de l'expression* en 1952. Le *Texte sur l'électricité*, écrit en 1954, nous permet de saisir les changements de la forme textuelle et la réconciliation qu'elle implique dans l'imaginaire de l'auteur. Cela

23. La position de Ponge à cet égard a néanmoins toujours été ambiguë. Dans un projet d'introduction au *Parti pris des choses*, publié tardivement, il semble défendre l'idée d'un renouvellement du lyrique, qui concilierait l'expression des sentiments à l'intérêt porté aux choses: «Les qualités que l'on découvre aux choses deviennent rapidement des arguments pour les sentiments de l'homme. Or, nombreux sont les sentiments qui n'existent pas (socialement) faute d'arguments. D'où je raisonne que l'on pourrait faire une révolution dans les sentiments de l'homme rien qu'en s'appliquant aux choses, qui diraient aussitôt beaucoup plus que ce que les hommes ont accoutumé de leur faire signifier. Ce serait là la source d'un grand nombre de sentiments inconnus encore.» (*PE*, p. 79). Nous trouvons des arguments semblables dans *Pour un Malherbe* et dans sa correspondance (cf. Michel COLLOT, *La Matière-émotion*, Paris: PUF, 1997. Gérard FARASSE, «Mallarmé Pratique», *Europe*, 825-6, janv.-fév. 1998).

se perçoit particulièrement dans un passage où Ponge compare l'électricité à une domestique:

L'on dit de la meilleure domestique que c'est une perle, mais [l'électricité] n'est-elle pas un diamant, toutes les mines de diamants du monde? Non, car certes, cela est tout aussi cristallin, étincelant, mais c'est beaucoup plus fluide: il faut y ajouter cette qualité.

Toutes les rivières, donc, toutes les rivières rapides et oxygénées du monde! Toutes les rivières à truites, avec les truites qui fuient dedans! (*OC*, I, 503)

Il s'agit certes d'une imagerie de la matière, mais, comme chez Ponge, chaque objet implique une rhétorique singulière, ce passage a des incidences indirectes sur la forme textuelle. Les images de la « perle » et du « flux » ne sont pas anodines. On se rappelle que, dans « L'huître », Ponge associait la perle au poème: « Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner » (*OC*, I, 21). Le gosier et la formule peuvent figurer le travail de l'écriture pongienne. Le texte est clos, brillant, solide comme une concrétion précieuse. Dans *Le Parti pris des choses*, la rhétorique engage un autotélisme, et les objets choisis sont fréquemment sphériques (l'escargot, le coquillage, le galet, l'orange, la mûre). En revanche, l'élément fluide est constamment dévalorisé. Il est en effet le symbole de l'informe, de ce qui échappe à toute définition. Le poème « De l'eau²⁴ » est particulièrement éloquent à cet égard, tout comme le texte *La Seine* où le fleuve sans fond est plein d'immondices. Ce n'est qu'avec *Le Verre d'eau*, écrit en 1949, peut-être en contrepoint à *La Seine*, que Ponge semble concilier le solide et le liquide, en envisageant l'eau comme limpide et maintenue. L'électricité participe à cette réconciliation, puisqu'elle est à la fois perle et flux. Elle réussit la synthèse d'être « cristalline », dans le double sens du minéral et du liquide. La texture met en forme cette synthèse, puisqu'elle unit un courant thématique à la discontinuité discursive.

Si l'on poursuit l'étude de l'univers imaginaire de Ponge, le thème de la lumière mérite également attention. En effet, en 1954, la même année que le *Texte sur l'électricité*, Francis Ponge achève *Le Soleil placé en abîme*. Il est tentant de lire ce texte, à la

24. *OC*, I, p. 31.

manière de certains critiques, comme une démythification de la figure omnipotente du Père²⁵. Nous savons combien les images de puissance, d'héroïsme et de rationalité se rattachent chez Ponge à la paternité. Dans ce texte, le soleil est à la fois désiré et rejeté, car il est un « tyran » « voyeur et proxénète » qui viole ses enfants, les hommes. Ponge dénigre et dénonce ce Père cosmique, mais il cherche avant tout à se l'approprier, à le supplanter, en le « refaisant » par le langage. Thématiquement, le *Texte sur l'électricité* paraît complémentaire au *Soleil placé en abîme*. En effet, l'électricité, contrairement au soleil, est une source de lumière et d'énergie « domestiquée ». Elle est certes une « princesse intouchable », mais l'homme a le pouvoir de la capter et de la diriger. Il peut ainsi moduler l'éclairage à sa guise pour articuler le jour paternel et la nuit maternelle. En effet, la Figure paternelle s'associe généralement chez Ponge au règne minéral ou solaire. En revanche, l'eau et la nuit relève plutôt de l'élément maternel. Il n'est dès lors pas étonnant qu'il oppose une image virile de la poésie (celle du *Parti pris des choses*) à une autre molle, inconsistante et féminine (il compare ainsi ses proèmes aux écoulements menstruels). La poésie au féminin correspond chez lui à l'effusion et au lyrisme. Avec le *Texte sur l'électricité*, Ponge semble réconcilier les deux pôles de son imaginaire, tout en affirmant davantage son propre rôle de poète. Une libération personnelle a certainement eu lieu, qui lui permet à travers l'électricité de trouver sa place.

Cette place n'est toutefois pas uniquement celle de l'auteur dans son imaginaire. Ponge l'étend à l'homme dans le monde, face au sacré et à la nature. À la fin du *Texte sur l'électricité*, il définit longuement l'identité humaine, notamment par sa différence avec les autres espèces. D'après Ponge, l'homme est un être « détaché ». L'idée du détachement parcourt son œuvre ; elle est particulièrement présente dans *Le Savon*²⁶. Elle caractérise ici la spécificité de l'humain, car contrairement aux animaux, il peut se débarrasser de ses outils. Le homard n'a guère la possibilité de se débarrasser de sa cuirasse, de ses appareils de détection, qui constituent son corps et son psychisme. L'homme est en revanche un

25. M. Collot, *Francis Ponge: entre mots et choses*, Seyssel: Champ Vallon, 1991. J. Pierrot, *Francis Ponge*.

26. Cf. Jean-Luc STEINMETZ, « Une leçon de détachement », *Cahier de l'Herne*, 51 (1986), p. 154-73.

être nu, dont les outils sont «entièrement distincts de sa personne». La vision de Ponge n'a cependant rien à voir avec celle du «bon sauvage», car les outils sont une réalisation humaine; ils parlent de lui. Une attention poétique à ses maisons ou à son réseau électrique permet de mieux le comprendre. Le détachement doit donc aussi se faire vis-à-vis des songes métaphysiques, qui voudraient l'homme sans outils, dans un état de nature permanent, totalement voué à une transcendance. Emancipé du rêve d'un Dieu et d'une Nature métaphysiques, l'homme détaché se retrouve ainsi seul face à un monde, qu'il doit lui-même animer. C'est de lui uniquement que dépend la possibilité de l'«habiter» — dans un sens existentiel²⁷.

La définition de l'homme entrelace tous les types de discours, car elle est l'horizon de la réflexion et de la poésie. Si Ponge adresse son texte à la part humaine des architectes, c'est pour essayer d'habiter le monde ensemble. Sa démarche aboutit ainsi à une éthique, qui vise à redonner du plaisir et du bonheur aux hommes. La considération de la lecture devient dès lors une exigence permanente de l'écriture. L'animation des choses invite à un accord et à une «coréalisation» de la part du lecteur. Celui-ci doit prendre son parti face à la refiguration proposée par l'auteur. Une forte intersubjectivité est donc en jeu, qui donne à la poésie un caractère *alter-natif*. À la manière de Ponge, je m'autorise à faire une étymologie aventureuse. Il serait en effet possible d'envisager sa démarche comme une poésie qui donnerait naissance à un autre, le lecteur. Les textes l'interpellent en permanence et l'invitent, de manière dirigée il est vrai, à l'échange interpersonnel. L'éthique s'inscrit ainsi dans le projet d'écriture. À la fin de son entretien avec Philippe Sollers, Ponge reprend le lexique de l'électricité pour qualifier le lien entre l'auteur, le texte et le lecteur :

Je viens de dire que la parole, ainsi écrite, éclaire, c'est-à-dire qu'elle produit de la lumière. Il est évident que c'est aussi

27. Lorsque Ponge définit la poésie dans ce texte, il lui octroie la fonction de «loger» les autres techniques. Comme le langage est intelligible, on peut supposer qu'il s'agit d'un abri de sens. «L'habitat» s'inscrit alors dans une éthique particulière. L'idée d'«habiter en poète» est en outre liée à l'ontologie heideggerienne. Pour des développements sur cette question, cf. Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel: Champ Vallon, 1995.

parce que le texte a été travaillé dans l'intention de communiquer, d'éclairer, de produire une lumière. À qui? À quelqu'un, à l'autre : au lecteur.

Il est évident que c'est seulement dans la mesure où le lecteur lira vraiment, c'est-à-dire qu'il se subrogera à l'auteur, au fur et à mesure de sa lecture, qu'il fera, si vous voulez, acte de commutation, comme on parle d'un commutateur, qu'il ouvrira la lumière, enfin qu'il tournera le bouton et qu'il recevra la lumière. C'est seulement donc le lecteur qui fait le livre, lui-même, en le lisant; et il lui est demandé un acte²⁸.

Les exigences spéculatives modernes, notamment la notion d'« art pur », vont à l'encontre d'une telle pratique²⁹. L'hétérogénéité du *Texte sur l'électricité* importe finalement peu dans la mesure où il parvient à convaincre le plus de lecteurs d'un réenchèvement. Le rapprochement « intéressé » de la poésie avec le monde technique et commercial est nécessaire, car les hommes leur consacrent beaucoup d'énergie. C'est en allant avec le langage commun vers les professionnels et les spécialistes que les poètes pourront servir à mieux comprendre et accepter notre humanité. En ce sens, comme le dit Ponge, l'activité poétique est un humanisme.

Le *Texte sur l'électricité* marque une étape importante dans le développement de ce projet. Ses ambivalences, ses longueurs ont pour l'instant attiré peu de commentaires. Néanmoins, malgré sa spécificité, ou plutôt grâce à celle-ci, il serait possible que ce texte ouvre un nouvel horizon pour la poésie, en lui donnant un rôle central et concret dans une époque dominée par la technologie et l'économie.

Antonio RODRIGUEZ

28. *ENT*, p. 192.

29. Cf. dans le cas de l'intertextualité, Bernard VECK, *Francis Ponge, ou le refus de l'absolu littéraire*, Liège: Mardaga, 1993.